universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Der Revolutionär im Theater bei Schiller und Brecht“

Verfasser

Dipl.-Ing. Mag. Dr. Karl Fanta

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 317
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhalt

1.	**Zu der Methode dieser Arbeit**	1
1. 1.	Der Revolutionär als historisch-soziologische Kategorie	1
1. 1. 1.	Begriffsbildung	1
1. 2.	Der Revolutionär im engeren soziologischen Sinn	2
1. 3.	Der Revolutionär im politischen Sinn	4
1. 4.	*Revolutionäre Agitatoren* von der Antike bis in die Neuzeit (a-d)	5
a.	Der Tyrannenmord in Athen, 514 v. C.	5
b.	Die Iden des März 44 v. C.: Die Ermordung Cäsars	6
c.	Wallenstein 1634	7
d.	Die Narodniki	14
1. 5.	Zusammenfassende soziologische Beurteilung der *revolutionären* Agitatoren (a-d)	16
2.	**Die Französische Revolution**	17
2. 1.	Maximilian Robespierre	18
2. 1. 1.	Robespierres Kampf um die absolute Macht in Frankreich	18
2. 1. 2.	Robespierres Kampf sich der drohenden Verhaftung bzw. Hinrichtung zu entziehen	19
2. 1. 3.	Médas Versuch zur Ausschaltung von Robespierres Anhängern	20
2. 1. 4.	Robespierres Residentur im *Hotel de Ville*	21
2. 1. 5.	Bourdons und Médas Eindringen in das *Hotel de Ville*	21
2. 1. 6.	Robespierres letzte Aktivitäten im *Hotel de Ville*	22
2. 1. 7.	Médas Alleingang und sein Schuss auf Robespierre	23
2. 1. 8.	Die Gefangennahme Robespierres	23
2. 1. 9.	Robespierres Ende	24
2. 1. 10.	Mögliche Hintergründe für Robespierres Scheitern	25
2. 2.	Das Theater als Ort *Revolutionärer* Agitationen, im Umfeld der Französischen Revolution nach Maßgabe des Forschungsstandes	25
2. 2. 1.	Georg Büchner	25
2. 2. 1. 1.	Büchners *Dantons Tod*	26
2. 2. 1. 2.	Zur Familie, welcher *Georg Büchner* entstammte	27

2. 2. 1. 3.	Georg Büchners Agieren als Revolutionär	27
2. 2. 2.	Christian Dietrich Grabbe	30
2. 2. 2. 1.	*Don Juan und Faust*	31
2. 2. 2. 2.	*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*	32
2. 2. 2. 3.	Das Wesen des *Revolutionärs*	33
2. 2. 2. 4.	Grabbes revolutionäre Komponente	34
2. 2. 2. 5.	Das Widersprüchliche in Grabbes Werk	34
2. 2. 3.	Pierre Augustin Caron de Beaumarchais	35
2. 2. 3. 1.	*La folle journée ou Le marriage de Figaro*	35
2. 2. 4.	Zusammenfassende Beurteilung des Theaters im Umfeld der Französischen Revolution	36
3.	**Die Russische Revolution.**	38
3. 1.	Die theoretische Grundlage: Das *Kommunistische Manifest*	38
3. 1. 1.	Die spezifische Anwendung der theoretischen Grundlage auf Russland	38
3. 2.	Führende Revolutionäre der russischen Revolution	39
3. 2. 1.	Leo Trotzkij	39
3. 2. 1. 1.	Trotzkijs Beurteilung des weltpolitischen Standards Russlands	40
3. 2. 1. 2.	Trotzkijs Einschätzung der Rolle Russlands im Ersten Weltkrieg	41
3. 2. 1. 3.	Trotzkijs Feststellungen zur russischen militärischen Insuffizienz	41
3. 2. 1. 4.	Trotzkijs Kritik an der Gewissenlosigkeit der russischen Führung	41
3. 2. 1. 5.	Trotzkijs persönliche Schicksale während des Krieges	42
3. 2. 1. 6.	Russland vom Ende des Zarenreiches bis zur Oktoberrevolution	43
3. 2. 1. 7.	Trotzkijs Rolle als Kriegskommissar in der Revolutionsregierung	43
3. 2. 1. 8.	Trotzkijs Einsatz zur Bewahrung Kasans	44
3. 2. 1. 9.	Trotzkijs *fliegender Verwaltungsapparat*	44
3. 2. 1. 10.	Trotzkijs revolutionäre Kriegsführung im russischen Bürgerkrieg	44
3. 2. 1. 11.	Trotzkijs Widerstand gegen Stalin und seine Exilierung	46
3. 2. 2.	Wladimir Iljtsch Lenin	47
3. 2. 2. 1.	Das Organisationsmodell Lenins	47
3. 2. 2. 2.	Die sozialpolitische Problematik des russischen Vielvölkerstaates	48
3. 2. 2. 3.	Das anarchische Element der russischen Bauern	49
3. 2. 2. 4.	Lenins *Partei der Berufsrevolutionäre*	50
3. 2. 2. 5.	Lenin als Vorsitzender des Rates der Volkskommissare	51

3. 2. 2. 6.	Russische Misserfolge im Krieg und Missstände im Staatsapparat führen zum Zerfall des Zarenreichs	51
3. 2. 2. 7.	Die Terrorausübungen der von Lenin eingesetzten Tscheka	53
3. 2. 2. 8.	Die Ermordung der Zarenfamilie	55
3. 2. 2. 9.	Das Attentat auf Lenin am 30.8.1918	56
3. 2. 2. 10.	Lenin fordert *beispielhafte Musterprozesse*	58
3. 2. 2. 11.	Lenins Vorgehen gegen die Kirche	59
3. 2. 2. 12.	Auszug aus den Memoiren einer Augenzeugin der Revolution	60
3. 2. 2. 13.	Lenins Agieren gegen Wissenschaftler	61
3. 2. 2. 14.	Die zunehmende Erkenntnis Lenins, seine Ziele verfehlt zu haben und sein Rückzug aus der aktiven Politik	62
3. 3.	Das sowjetische Theater nach Maßgabe des Forschungsstandes	64
3. 3. 1.	Wladimir Majakowski	64
3. 3. 2.	Wsewolod Meyerhold	65
3. 3. 3.	Sergei Tretjakow	67
3. 3. 4.	Nikolaj Erdmann	67
3. 3. 5.	Der Stil des revolutionären Theaters	68
3. 3. 6.	Zusammenfassende Beurteilung des Theaters im Umfeld der Russischen Revolution.	69
3. 3. 7.	Die Revolution als Kunst.	71
4.	**Friedrich Schiller**	72
4. 1.	Schillers Einstellung zu dem Begriff *Der Revolutionär* unter Berücksichtigung des derzeitigen Forschungsstandes.	72
4. 2.	Die Militärakademie	75
4. 3.	Die Räuber (1781)	81
4. 3. 1.	Motivationen und philosophische Prinzipien	81
4. 3. 2.	Dramaturgische Grundlagen und Vorbilder	83
4. 3. 3.	Entstehungsgeschichte und Kritik	85
4. 3. 4.	Die erste Aufführung und ihr Erfolg	86
4. 3. 5.	Dramentheoretische Analyse	88
4. 4.	Schillers Flucht aus Stuttgart	92
4. 5.	Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (1782)	95
4. 5. 1.	Die politische Intrige in Genua	95

4. 5. 2.	Fiescos Beeinflussung durch die von Niccolo Machiavelli verbreitete Lehre	98
4. 5. 3.	Verrinas Beziehung zur Lehre Montesquieus	99
4. 5. 4.	Die Problematik des Dramenendes	99
4. 6.	Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel (1784)	101
4. 6. 1.	Das Kopfgeld zur Konsolidierung der Staatsfinanzen	101
4. 6. 2.	Das Sittenbild eines deutschen Duodezfürstentums im 18. Jahrhundert	102
4. 6. 3.	Ferdinands Unfähigkeit die Intrige zu durchschauen	105
4. 7.	Don Carlos (1787)	105
4. 7. 1.	Die Auswertung historischer Grundlagen	105
4. 7. 2.	Die Einführung der Versform	107
4. 7. 3.	Die Ideenkonzentration	108
4. 7. 4.	Die Strategie des Marquis Posa	110
4. 8.	Die Wallenstein-Trilogie (1800)	113
4. 8. 1.	Entstehungsgeschichte	113
4. 8. 2.	Die These von Wallensteins Verrat	115
4. 8. 3.	Die kompositorischen Prinzipien	115
4. 8. 4.	Die Stempelung Wallensteins zum *Revolutionär*	116
4. 8. 5.	Veränderung der ursprünglichen Struktur	117
4. 8. 6.	Wallenstein vertraut auf sein Glück	117
4. 9.	Die Jungfrau von Orleans (1801)	119
4. 9. 1.	Johannas übernatürliche Sendung	119
4. 9. 2.	Johannas Begegnungen mit dem *Schwarzen Ritter* und mit *Lionel*	121
4. 9. 3	Johannas revolutionärer Drang	122
4. 10.	Wilhelm Tell (1804)	123
4. 10. 1.	Die Landvögte in der Schweiz	123
4. 10. 2.	Der Apfelschuss	124
4. 10. 3.	Tells Gefangennahme und Selbstbefreiung	125
4. 10. 4.	Die hohle Gasse nach Küssnacht	126
5.	**Bertolt Brecht**	127
5. 1.	Brechts Einstellung zum Begriff *Revolutionär*, unter Berücksichtigung des derzeitigen Forschungsstandes	128

5. 2.	Baal	129
5. 2. 1	Die verfremdete Selbstdarstellung	129
5. 2. 2.	Der egozentrische Revolutionär	131
5. 3.	Die heilige Johanna der Schlachthöfe	132
5. 3. 1.	Johannas Position in der Auseinandersetzung um die Arbeitslosen bei den Schlachthöfen	132
5. 3. 2.	Johannas Gutgläubigkeit	133
5. 3. 3.	Johannas gesellschaftliches Engagement	135
5. 3. 4.	Johannas Verrat	136
5. 3. 5.	Johannas Selbsterkenntnis und Ende	137
5. 4.	Die Maßnahme	139
5. 4. 1.	Das Parabeltheater	139
5. 4. 2.	Die Auflösung der Persönlichkeit im Kollektiv	140
5. 4. 3.	Das Fehlverhalten des *Jungen Genossen*	143
5. 4. 4.	Generelle Aussage des Lehrstücks *Die Maßnahme*	145
5. 5.	Leben des Galilei	145
5. 5. 1.	Die Historizität des Stücks	145
5. 5. 2.	Galileis Kritik am katholischen Weltbild	148
5. 5. 3.	Das korrupte Gesellschaftsverständnis des Klerus	149
5. 5. 4.	Triumph der Macht über die Wahrheit	151
5. 6.	Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui	153
5. 6. 1	Die Reflexion von Geschichte als Jahrmarktspanorama	153
5. 6. 2.	Die Begünstigung einer Machtergreifung durch eine Weltwirtschaftskrise	154
5. 6. 3.	Verschärfung der Darstellung durch die Parabelform	155
5. 6. 4.	Aufgaben der Schauspielkunst	156
5. 6. 5.	Uis Rolle als politischer Zuhälter	157
5. 6. 6.	Die Theatralik des Nationalsozialismus	158
5. 6. 7.	Die Kunst des Deklamierens	158
5. 6. 8.	Die Vorbildwirkung Al Capones	159
5. 6. 9.	Die formale Ausgestaltung	160

6.	**Gegenüberstellung der Epochen und Revolutionäre bei Schiller und Brecht**	161
6. 1.	**Übersicht der Epochen in welchen Schiller bzw. Brecht lebten**	161
6. 1. 1.	Friedrich Schiller	161
6. 1. 1. 1.	Der Familienbegriff	161
6. 1. 1. 2.	Die technischen Mittel	161
6. 1. 1. 3.	Die Transportmittel	162
6. 1. 1. 4.	Der Schienentransport	162
6. 1. 1. 5.	Ingenieurberuf und Gewerbe	163
6. 1. 1. 6.	Die gesellschaftliche und politische Komponente	163
6. 1. 1. 7.	Aufgeklärter Absolutismus und territoriale Vielgestaltigkeit	163
6. 1. 1. 8.	Kultur und Politik im deutschen Reich des 18. Jahrhunderts	164
6. 1. 1. 9.	Wielands Vorbildwirkung auf Schiller	165
6. 1. 1. 10.	Die Rolle Goethes in Schillers Werdegang	166
6. 1. 1. 11.	Schillers Ernennung zum Ehrenbürger der französischen Republik	167
6. 1. 1. 12.	Die Aufnahme des französischen *Sitoyen* in den Adelskalender	167
6. 1. 1. 13.	Die Prägung von Schillers Epoche durch wissenschaftliche und politische Umwälzungen des 17. Jahrhunderts	167
6. 1. 1. 14.	Die Entwicklung der Aufklärung im 18. Jahrhundert	168
6. 1. 1. 15.	Die politische Konstellation des Herzogtums Württemberg im 18. Jahrhundert	168
6. 1. 1. 16.	Der eingeschränkte Modus einer ständisch-parlamentarischen Vertretung	170
6. 1. 1. 17.	Aktives Wahlrecht in Amtsversammlungen und imperatives Mandat	170
6. 1. 1. 18.	Die Herrschaft des *engeren Ausschusses* ab 1770	171
6. 1. 1. 19.	Oligarisierungstendenzen verhindern eine Reform-Bürokratie in Württemberg	171
6. 1. 1. 20.	Weimar wird Deutschlands kulturelles Zentrum. Schillers erste Eindrücke	172
6. 1. 1. 21.	September 1792 in Paris: Die Massaker an eidverweigernden Priestern	173
6. 1. 1. 22	Das Eindringen Preußischer und Österreichischer Truppen in Frankreich, Ende August 1792, und seine Konsequenzen im revolutionären Paris	174
6. 1. 1. 23.	Das Gefecht bei Valmy und der Rückzug der Verbündeten	175

6. 1. 1. 24.	Das *Bürgerliche Zeitalter* in Deutschland zur Zeit Schillers	175
6. 1. 1. 25.	Kultur- und weltgeschichtliche Ereignisse, die für Schillers Epoche besonders kennzeichnend sind	176
6. 1. 1. 26.	Das Ende Friedrich Schillers	177
6. 1. 1. 27.	Die Todesanzeige	178
6. 1. 1. 28.	Zu Schillers epochenspezifischer Positionierung	178
6. 1. 2.	Bertolt Brecht	179
6. 1. 2. 1.	Wesenszüge epochaler Veränderungen	179
6. 1. 2. 2.	Vergleich der Epochen	180
6. 1. 2. 3.	Brecht verlebt die ersten beiden Jahrzehnte seines Daseins in der Gründerzeit-Epoche	180
6. 1. 2. 4.	Brechts dichterischer Kommentar zu dem Kriegsgeschehen	181
6. 1. 2. 5.	Brecht wird, als Sanitätsoldat, zum Militär eingezogen	181
6. 1. 2. 6.	Brecht begründet, in Zusammenwirken mit Erwin Piscator, das *Epische Theater*	183
6. 1. 2. 7.	Deutschlands Machtpolitischer Gestus vor dem 1. Weltkrieg	183
6. 1. 2. 8.	Die innen- und außenpolitische Konstellation Deutschlands vor dem Ersten Weltkrieg	184
6. 1. 2. 9.	Die *Weimarer Verfassung* begründet eine neue politische Legitimität	185
6. 1. 2. 10.	Erstmalige Erhebung sozialer Probleme in den Rang des höchsten staatlichen Rechtes	186
6. 1. 2. 11.	Die budgetäre Realisierbarkeit der Sozialleistungen erscheint nicht ausreichend definiert	186
6. 1. 2. 12.	Die Versicherungskasse für Arbeitslose ist, ab 1929, durch Massenarbeitslosigkeit gesprengt	187
6. 1. 2. 13.	Die Weimarer Republik als klassisches Beispiel für einen instabilen Staat	188
6. 1. 2. 14.	Nicht gefestigtes Gefüge als Ursache für Gewalt im Staat	188
6. 1. 2. 15.	Die Rolle der von den Freikorps ausgehenden Gewalt wird von Brecht indirekt angesprochen	189
6. 1. 2. 16.	Der *Potempa-Mord* wird zur *Cause celebre*	189
6. 1. 2. 17.	Begünstigung von Hitlers Machtergreifung durch geschicktes Wahlverhalten und den *Reichstagsbrand*	190

6. 1. 2. 18.	Der *Dollfußmord* führt, aufgrund der Haltung Italiens, noch nicht zum Anschluss Österreichs	191
6. 1. 2. 19.	General von Seeckt fungiert als Initiator der *Blitzkrieg-Idee*	193
6. 1. 2. 20.	Deutschland und Russland, die Geächteten Europas, rüsten gemeinsam	193
6. 1. 2. 21.	England produziert, nach der Niederwerfung Frankreichs durch Deutschland, mehr Waffen und Flugzeuge als dieses	194
6. 1. 2. 22.	Die Weichen für den Ausgang des blutigsten aller Kriege werden schon dreieinhalb Jahre vor seinem Ende gestellt	196
6. 1. 2. 23.	Die bipolare Weltordnung mit unterschiedlicher Wirtschaftsentwicklung	196
6. 1. 2. 24.	Der kalte Krieg zwischen zwei Machtblöcken	197
6. 1. 2. 25.	Ostblock und Nato, *COMECON* und *Marshall-Plan*	198
6. 1. 2. 26.	Brecht wird von Piscator, der bereits 1933 in die USA emigrierte, unterstützt.	199
6. 1. 2. 27.	Brecht punktet hinsichtlich des Einreisevisums in die USA mit seiner *Staatenlosigkeit*	200
6. 1. 2. 28.	Brecht gelangt, kurz vor Ausbruch des Krieges mit Russland von Wladiwostok in den Pazifik	200
6. 1. 2. 29.	Brecht darf nach Kriegsende nicht aus den USA ausreisen, bevor er sich dem HUAC-Untersuchungsausschuss gestellt hat	201
6. 1. 2. 30.	Brechts *Theatervorstellung* vor dem Untersuchungsausschuss und seine Rückkehr nach Europa	202
6. 1. 2. 31.	Im Bestreben, das durch 16 Emigrationsjahre verlorene Terrain aufzuholen, sucht Brecht in Deutschland neue Publikumskontakte	204
6. 1. 2. 32.	Die in der Exilzeit entstandenen Stücke werden ab 1949 im Suhrkamp-Verlag veröffentlicht	204
6. 1. 2. 33.	1949 findet die sensationelle Aufführung der *Mutter Courage,* mit Helene Weigel in der Titelrolle, am Deutschen Theater in Berlin statt	205
6. 1. 2. 34.	Wie kann Brechts politische Einstellung beurteilt werden?	205
6. 1. 2. 35.	Die Vieldeutigkeit von Brechts Theatertexten provoziert laufend Neuinterpretationen	205

6. 1. 2. 36.	Brecht übersiedelt 1949 nach Ost-Berlin und zieht im März 1954 mit dem von Helene Weigel geleiteten *Berliner Ensemble* in das Theater am Schiffbauerdamm ein	206
6. 1. 2. 37.	Brecht äußert sich 1956 zur Frage der Inszenierung zeitgenössischer politischer Stücke	207
6. 2.	**Gegenüberstellung und Vergleich der Epochen in Hinblick auf das Theater bei Schiller und Brecht**	207
6. 2. 1. 1.	Schiller stellt seine revolutionäre Wesensart durch seine abenteuerliche Flucht aus Stuttgart, aber auch andersartig, unter Beweis	207
6. 2. 1. 2.	Schiller reflektiert sein Andenken an den verstorbenen Herzog Carl Eugen	208
6. 2. 1. 3.	Schillers hypothetische Beziehung zu dem epochalen Ereignis von Napoleons militärischem Aufstieg und Zusammenbruch	209
6. 2. 2. 1.	Von Schiller zu Brecht. Der prinzipielle Unterschied ihrer Epochen	210
6. 2. 2. 2.	Das revolutionäre Gedankengut in Brechts dramatischem Werk	211
6. 2. 2. 3.	Theoretischer Gehalt in Brechts Stücken als Theorie politischer Kunst	211
6. 2. 2. 4.	Die Erstveröffentlichung Brechts	212
6. 2. 2. 5.	Gegenüberstellung der Epochen (Brechts *Antiaristotelisches* Theater)	213
6. 2. 2. 6.	*Verfremdungseffekt*. *Beeinflussung* statt *Einfühlung*	214
6. 2. 2. 7.	Brechts *Zum Ausdruck-Bringen des Gesehen-Werdens*	215
6. 2. 2. 8.	Brechts kulturelle Wandlungsfähigkeit bei unverändertem politischen Gestus	216
6. 3.	**Gegenüberstellung der Revolutionäre im Theater bei Schiller und Brecht (I-V)**	217
6. 3. I.	Gegenüberstellung von *Franz Moor* aus „Die Räuber“ (Schiller) und *Baal* (Brecht)	217
6. 3. II.	Gegenüberstellung von *Johanna*, aus „Die Jungfrau von Orleans“ (Schiller) und *Johanna* aus „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ (Brecht)	220
6. 3. III.	Gegenüberstellung von *Ferdinand* aus „Kabale und Liebe“ (Schiller) und *Der Junge Genosse* aus „Die Maßnahme“ (Brecht)	223
6. 3. IV.	Gegenüberstellung von *Wallenstein* aus der „Wallenstein-Trilogie“ (Schiller) und *Galileo Galilei* aus „Leben des Galilei“ (Brecht)	226

6. 3. V. Gegenüberstellung von *Wilhelm Tell* aus Schillers Schauspiel „Wilhelm Tell“ und *Arturo Ui* aus Brechts Parabelstück „Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ 229

7. Schlussbemerkung 236

7. 1. Vorbildwirkung Schillers auf Brecht 236

7. 2. Auswirkungen der von Brecht verwendeten Parabelform 236

7. 3. Das Aufzeigen der Zeitlosigkeit des Revolutionären durch Gegenüberstellung 237

7. 4. Das Gemeinsame und Trennende bei Schiller und Brecht 237

7. 5. Die Uneinsichtigkeit als Katastrophenauslöser 239

7. 6. Politische Hintergründe des *Revolutionärs* im Wesen von Schiller und Brecht 239

7. 7. Der historische Gestus von Schillers Epoche 240

7. 8. Die preußische Erziehung von Schillers späterem *Herrn Vater* 241

7. 9. Brechts Schicksal, einer multiplen Epoche anzugehören 242

7. 10. Die Grundsätze Bertolt Brechts 242

7. 11. Der prinzipielle Unterschied des *Revolutionärs* bei Schiller und Brecht 243

8. Verzeichnis der für die vorstehende Arbeit verwendeten Literatur 246

Anhang 252

Zusammenfassung 252

Abstract 253

Lebenslauf des Autors 255

1. Zu der Methode dieser Arbeit.

Diese Arbeit ist im Prinzip nach der Hermeneutischen Methode erstellt. Zu dem Begriff Hermeneutik wird bemerkt: Hermeneutik ist die Bezeichnung für eine, nach mehr oder weniger festen Regeln oder Prinzipien durchgeführte Auslegung, und deren Theorie. Gegenstand der hermeneutischen, oder verstehenden Methode können grundsätzlich alle geschichtlichen Lebensäußerungen sein (z. B. Texte, Handlungen, Musik, Malerei, Instruktionen). Traditioneller Gegenstand ist die mündliche bzw. schriftliche Rede (Texte), deshalb auch die Bezeichnung Texthermeneutik. Hauptsächlich geht es darin um die Auslegung klassischer Dichtung, sowie von Gesetzen der hl. Schrift, wie etwa der Bibel. Im Anschluss an Schleiermachers universale Theorie des Verstehens betrachtet W. Dilthey Hermeneutik als „Kunstlehre des Verstehens schriftlich fixierter Lebensäußerungen", und erhebt sie zur methodologischen Grundlage der Geisteswissenschaft.[1] M. Heidegger bezeichnet die Tatsache des, schon durch eigene innere Erfahrung vorhandenen Wissens von dem, was Gegenstand des Verstehens werden soll, als *hermeneutischer Zirkel*.[2] Hermeneutik ist, nach Dilthey, die methodologische Grundlage der Geisteswissenschaften, Die vormethodologische, philosophische Hermeneutik wird „in Wahrheit und Methode" fortgeführt; im Gegensatz zum kritischen Rationalismus und zur kritischen Theorie der „Frankfurter Schule". Die hermeneutische Methode ist demnach als eine, nach mehr oder weniger festen Prinzipien, agierende Auslegung aller geschichtlichen Lebensäußerungen (Texte, Handlungen) mit Bezug auf den jeweiligen Fall, zu interpretieren.

1. 1. Der Revolutionär als historisch-soziologische Kategorie

Die Aufgabenstellung ist eine Reflexion des Forschungsstandes zu dem Begriff des *Revolutionärs* als *Einzelakteur in Revolutionen* (im Unterschied zur revolutionären Masse) aus historischer und soziologischer Sicht - mit besonderer Berücksichtigung der *Französischen* und der *Russischen Revolution*.

1. 1. 1. Begriffsbildung

Der Begriff *Revolution* wurde im 15 Jahrhundert aus dem lateinischen Wort *revolutio,* welches *Umdrehung, Zurückwälzen* bedeutet, abgeleitet. Das Wort diente zunächst als Fachausdruck in der Astronomie und wurde von Nikolaus Kopernikus (1473-1543) in seinem

[1] Vgl. Dilthey, Wilhelm, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaft (1883)
[2] Vgl. Heidegger, Martin, Einführung in die Metaphysik (1953)

berühmten, 1507 fertig gestellten, Werk „De revolutionibus orbium coelestium“, das einen vollständigen Umschwung der Weltanschauungen herbeiführen sollte, verwendet. An die Stelle des geozentrischen Weltsystems des Ptolemäus (87-165), nach welchem sich Sonne, Mond und Planeten um die Erde, als Mittelpunkt bewegen, sollte nun das heliozentrische System treten, nach welchem die Sonne den von Erde und Planeten umkreisten Mittelpunkt bildet. Erst kurz vor seinem Tod entschloss sich Kopernikus zur Veröffentlichung dieses revolutionären Werks. Kopernikus dachte jedoch noch nicht an eine physikalische Erklärung der Planetenbewegungen. Erst Johannes Kepler (1571-1630) begründete die Himmelsmechanik, wobei er die Anziehungskraft der Sonne in Rechnung stellte.[3] Nach Feststellung der Politologin Hannah Arendt (1906-1975) bietet *revolutionärer Geist* die Möglichkeit des Neubeginns, aber auch des gewaltsamen Handelns von Menschen. In Kopernikus' Schrift „De revolutionibus orbium coelistium“, die einen Neubeginn der Weltanschauungen begründete, ist *revolutio* eine gleichbleibende, gesetzmäßig verlaufende Bewegung der Himmelskörper. Zur Frage der *Modernität* des Revolutionsbegriffs im heutigen Sinn äußerte sich Arendt wie folgt: „Geschichtlich gesehen gehört der Krieg zu den ältesten Phänomenen der aufgezeichneten Vergangenheit, während es Revolutionen, im eigentlichen Sinne, vor der Neuzeit nicht gibt, die Revolution, als politisches Phänomen, also zu den modernsten Gegebenheiten gehört.“[4]

Zur Definition des Begriffs *Revolutionär* äußerte sich ein anderer Autor wie folgt: „Revolutionäre benutzen Menschen, Waffen und Ideologien, um Revolutionen ins Werk zu setzen. Geht man von einem solchen Modell aus, so liegt der Gedanke nahe, Revolutionen ließen sich inszenieren. Alles Weitere findet sich wenn die Herrschenden erst überwältigt sind. War das Ganze ein Erfolg, nennen künftige Historiker dieses Ereignis *Revolution*, ging es schief, so nennt man es einen *Putsch*.“[5]

1. 2. Der Revolutionär im engeren soziologischen Sinn

In diesem Sinn bedeutet *Revolution* die totale Umgestaltung des Gesamtcharakters einer Epoche durch Einflüsse, welche revolutionäre Wirkungen erkennen lassen. Der Begriff *Revolution* steht hier in deutlichem Gegensatz zur *Evolution*, bei der es sich um eine friedliche, gesetzeskonforme Entwicklung der menschlichen Gesellschaft handelt. Beispiele

[3] Vgl. Bockhoff, Hermann, Winzer, Fritz (Hg.), Kulturgeschichte der Welt, Abendland, Braunschweig 1963, 257, 281
[4] Vgl. Arendt, Hannah, Über die Revolution, München, Zürich 1986, 10
[5] Vgl. Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973, 9f.

für Revolutionen im soziologischen Sinn sind die Ablösung der feudalen Gesellschaftsordnung durch die bürgerliche, oder, wie etwa in Russland, durch die proletarische Ordnung.[6]

Diese Art revolutionärer Veränderung der Gesellschaft setzte in Europa im 18. Jahrhundert ein, nachdem, wie etwa in Frankreich unter König Ludwig XV., wo, nachdem sich die königliche Einmischung in Ministerien, Geschäfte und Entscheidungen nicht bewährt hatte, der Kardinal Fleury die autoritäre Leitung der Politik übernahm. Eine nicht zu unterschätzende soziologische Rolle spielte in dieser Epoche das Regiment der Favoritinnen am französischen Königshof, darunter insbesondere auch der Madame de Pompadour, welche sich durch vielseitige Begabung, Anmut wie auch Bildung, auszeichnete. König Ludwigs des XV., revolutionär anmutendes Fehlverhalten resultierte, nicht zuletzt, aus mangelndem Selbstbewusstsein, welches ihn an der Durchsetzung seines soziologischen Verständnisses hinderte und demnach, aus Unsicherheit, gegen seine Vernunft revoltieren ließ.[7]

Als eine – für den geschichtlichen Ablauf in Ost- und Mitteleuropa bedeutungsvolle - soziologische *Revolutionärin* ist, im ähnlichem Sinn, bei unterschiedlicher Effizienz und Wesensart, die russische Zarin Katharina II. (1729-1796) zu nennen, deren Thronbesteigung nicht weniger bemerkenswert erscheint als ihre Regentschaft, nach dem Tod der Zarin Elisabeth, einer Tochter Peters des Großen. Auf welche Art erlangte Katharina II., deren ursprünglicher Name Sophie Auguste Friederike von Anhalt Zerbst war, die Würde einer russischen Zarin mit dem Beinamen *Die Große*, obgleich sie nur die Tochter eines kleinen deutschen Fürsten von Anhalt-Zerbst war? Sie verdankte ihre Kariere dem Entschluss der Zarin Elisabeth, welche sie mit dem, als ihren Nachfolger ausersehenen, Herzog Ulrich von Holstein Gottorp zu verheiraten gedachte. Mit diesen - eng gezogenen – soziologischen Aspirationen beabsichtigte die Zarin ihre eigene Position, durch Vermeidung einer mächtigen Rivalin, ungestört zu erhalten. Während sich Peter, der zum künftigen Zaren Ausersehene, in seinem Metier nicht wohl fühlte und innerlich dem deutschen Protestantismus verhaftet blieb, verstand es Sophie, seine Gemahlin, erheblich besser, sich der, ihr aufgezwungenen Situation anzupassen, indem sie unermüdlich russisch lernte und, als *Jekatarina* (Katharina), den orthodoxen Glauben annahm, während der, zur Thronfolge ausersehene Großfürst Peter sich dem Trunk ergab und, als Bewunderer des Preußenkönigs Friedrich II., holsteinische Soldaten nach Petersburg kommen ließ um sich am preußischen Exerzierreglement erfreuen zu können.

[6] Vgl. Arendt, Hannah, Über die Revolution, München, Zürich 1986, 70f
[7] Vgl. Weltgeschichte in Bildern, Bayreuth 1981, Bd. 15, 38f.

Katharina, die sich von Peters Allüren abgestoßen fühlte, hatte eine Liebschaft mit dem Höfling Sergey Saltykow, der aus vornehmer russischer Familie stammte. 1754 brachte sie einen Sohn, den späteren Zaren Paul I., zur Welt. Danach erwählte sich Katharina den hochgebildeten und vornehmen Polen Stanislaw Poniatowski, sowie nach 1758, Gregor Orlow, zum Liebhaber.

Nach dem Tod der Zarin Elisabeth im Jänner 1762 trat zunächst Katharinas Gemahl, als Zar Peter III., die Nachfolge an, wobei er seine Verehrung gegenüber dem Preußenkönig Friedrich II. unverzüglich dadurch zum Ausdruck brachte, dass er diesem die, in dem noch tobenden, Siebenjährigen Krieg von russischen Truppen besetzten preußischen Gebiete sofort zurückgab, womit er gleichzeitig diesen blutigsten Krieg des 18. Jahrhunderts in Europa, auf Kosten Österreichs, das Schlesien abtreten musste, faktisch beendete. Indem Zar Peter III. mit dem preußischen König Friedrich II. ein Bündnis schloss, kündigte er gleichzeitig das bisher bestehende Bündnis Russlands mit Österreich und Frankreich auf, indem er verkündete: „Der Wille Friedrichs ist der Wille Gottes“. Damit zog er sich jedoch den Zorn der Armee zu. Katharina drohte er zu verstoßen, da sie sein Verhalten nicht billigte. In dieser Situation entschlossen sich Gregor Orlow und seine Brüder zum Staatsstreich, wozu Katharina die Garderegimenter für sich gewinnen konnte. Hierauf wurde ihre Erhebung auf den russischen Thron verkündet. Peter III. starb, vermutlich von Orlow getötet. Katharina, welche, als Zarin, den Beinamen *Die Große* erhielt, hatte damit ihr Ziel, die Herrschaft über Russland, erreicht. Im soziologischen Sinn betrachtet, darf diese Art von Progression einer Person weiblichen Geschlechts, wie auch die Art in der sie ihre Machtposition in der Folge auszuüben verstand, offensichtlich als *revolutionär* bezeichnet werden.[8]

1. 3. Der Revolutionär im politischen Sinn

Im politischen Sinn bedeutet *Revolution* die eigenmächtige Umwälzung der Verfassungsgrundlagen eines Staates, im Gegensatz zur *Reform*, bei welcher es sich um die planmäßige, auf gesetzlichem Weg herbeigeführte, Umgestaltung bestehender Einrichtungen, unter Abstellung ihrer Missstände, handelt. Die Übertragung des Begriffes *Revolution* in den politischen Bereich setzte zwar schon im 14. Jahrhundert, zunächst in Italien und Frankreich, ein, verfestigte seine Bedeutung aber erst im 17. Jahrhundert, im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges. Zu den historisch bedeutsamsten politischen Revolutionen der Neuzeit in Europa zählen: In Großbritannien die puritanische Revolution seit 1642 und die *Glorious Revolution*

[8] Vgl. Weltgeschichte in Bildern, Bayreuth 1981, Bd. 15, 70ff.

von 1688; in Kontinentaleuropa die große Französische Revolution seit 1789; die Französische Julirevolution von 1830, die Europäische Revolution von 1848, sowie die Revolutionen in Russland von 1905/06, bzw. von März und November 1917, von welchen die beiden Letzteren unter dem Namen *bolschewistische Oktoberrevolution* firmieren; schließlich noch die revolutionären, verfassungsmäßigen, Umgestaltungen, welche nach dem November 1918 in Deutschland und Österreich-Ungarn – als Folgen des, von diesen Mächten verlorenen, Ersten Weltkrieges - in Erscheinung traten.

1. **4**. ***Revolutionäre Agitatoren*** **von der Antike bis in die Neuzeit** (a-d)

a. **Der Tyrannenmord in Athen**, **514 v**. **C**.

Harmodios und Aristogeiton, die beiden Attentäter, stammen aus dem angesehenen, aber wenig begüterten, Geschlecht der Gephyräer und sind einander durch innige Freundschaft verbunden. Harmodios hat Rachegefühle gegen Hipparch, den Bruder des Tyrannen Hippias von Athen, weil dieser seine Schwester, bei einem Fest, aus der Reihe der korbtragenden Jungfrauen, als unwürdig, zurückgewiesen hat. Die seinem Geschlecht damit angetane Schmach entzündet den Hass des Aristogeiton in gleichem Maß und sie beschließen die Ermordung des Tyrannen. Am Fest der Panathenäen (Ende Juli 514), wo die Bürger, mit Schild und Speer bewaffnet, erscheinen, soll der Anschlag verübt werden, welcher, nach ihrer Erwartung, den Adel und das ganze Volk zum Sturz des Tyrannen mitreißen wird. Als Aristogeiton und Harmodios den Kerameikas (Töpferviertel im Athen des 8.-4. Jh. v. C.) betreten, gewahren sie, zu ihrem Schreck, einen der Mitverschworenen, im vertrauten Gespräch mit Hippias, den sie ermorden wollen. Sie glauben sich verraten, eilen in die Stadt zurück und begegnen dort Hipparch, dem Urheber der Beschimpfung, der ihren Dolchen zum Opfer fällt. Während Harmodios, auf der Stelle, von Leibwächtern niedergehauen wird, kann sich Aristogeiton zunächst noch der Verfolgung, durch Flucht in die Volksmenge, entziehen. Hippias lässt, von diesem Vorfall benachrichtigt, die auf dem Markt versammelten Bürger unter dem Vorwand zusammenrufen, er habe ihnen etwas mitzuteilen. Damit sind sie genötigt, ihre Waffen abzulegen. Die abgelegten Schilde und Lanzen läßt Hippias sofort entfernen und hiernach die versammelten Bürger von der Leibwache untersuchen. Diejenigen, welche Waffen bei sich tragen, und auch andere, welche dem Tyrannen verdächtig erschienen, werden abgeführt. So wird die drohende Revolution verhindert. Auch Aristogeiton wird ergriffen und getötet. Von dieser Darstellung des Tukydides weicht eine des Aristoteles inofern ab, als nicht Hipparch, sondern dessen jüngerer Bruder Hegesistratos,

oder Thessalos, der Ursächer dieser *revolutionären Agitation* sein soll. Hipparch wird aber ermordet, weil die Agitatoren wenigstens etwas *Revolutionäres* vollbringen wollen und ihn als Ersten antreffen. Aristoteles nennt weitere Teilnehmer an der Verschwörung, namentlich solche, die von vornehmer Abstammung, und mit dem Tyrannen befreundet sind. Die Angabe des Tukydides, Hippias habe die Teilnehmer des Festzuges von den Waffen wegtreten lassen und so diejenigen ertappt, welche Dolche mit sich führten, bezeichnet Aristoteles mit der Begründung, dass man damals nicht mit Waffen aufgetreten sei, als unwahr. Diesen Brauch hätte erst später die Demokratie eingeführt. Die, von den Agitatoren letztlich angestrebte, Befreiung Athens von der Tyrannis konnte durch die Verschwörung des Harmodios und Aristogeiton, die – rückblickend – als eine eher unüberlegte Aktion erscheinen muss, jedenfalls nicht erreicht werden.[9]

b. **Die Iden des März 44 v**. **C**.: **Die Ermordung Cäsars**

Nach seinem Sieg über Pompejus, gleichzeitig dem Ende des, seit Jahren währenden römischen Bürgerkrieges, formiert Caesar im Herbst des Jahres 45 v. C., sechs Legionen und tausend Reiter, als Kerntruppe einer Invasionsarmee von sechzehn Legionen und sechzehntausend Reitern, in Makedonien und Griechenland. Weitere Truppenverbände sollen den Schutz Syriens sicherstellen. Cäsars diesbezügliche Kriegsziele dürfen sich sehr wohl an den Taten Alexanders des Großen messen. Nur wenige sind in Caesars Pläne eingeweiht und besitzen sichere Informationen. Seit den ersten Tagen des Bürgerkrieges ist die Schar seiner Feinde ständig gewachsen. Es spricht einiges dafür, dass es Gaius Cassius Longinus ist, der, bei Cäsar offenbar in Ungnade gefallen, den Plan seiner Ermordung entriert. Cassius ist im Bürgerkrieg unter der Fahne des Pompejus gestanden, und nach dessen Tod in das Lager des Siegers gewechselt. Anfang 44 wird Cassius Prätor; aber nicht, wie von ihm erhofft, *Prätor urbanus*. Das Consulat für das Jahr 41 v. C. hat Cäsar, der Diktator, ohne des Cassius Bewerbung zu berücksichtigen, nicht diesem, sondern Brutus versprochen. Wohl am meisten fühlt sich Cassius aber dadurch gekränkt, dass er, der erfahrene General und genaue Kenner des Orient, kein Kommando in dem, von Cäsar geplanten, großen Partherkrieg erhalten soll. Marcus Junius Brutus, Cäsars Liebling, findet im Januar 44 v. C. zum ersten mal Zettel auf seinem Prätorstuhl, auf denen zu lesen steht: *Brutus, du schläfst* (Appian 2, 469). Der mahnend erhobene republikanische Zeigefinger verlässt Brutus auch in seinen Privatgemächern nicht, wo ihn, seit Sommer 45, Porcia, die Tochter des republikanischen Märtyrers Cato und Witwe von M. Bibulus, des unglücklichen Amtskollegen und

[9] Vgl. Kaemmel, Otto (Hg.), Spamers Illustrierte Weltgeschichte, Leipzig 1902, Bd. I, 535f.

Widersachers Caesars im Jahr 59, betreut. Brutus, von seiner Mutter Servilia, der einflussreichen Geliebten Caesars, im Hass gegen Pompejus, den Mörder seines Vaters, erzogen, schwankt zunächst, zumal er doch in den letzten Jahren von Caesar mit Ämtern und Ehren überhäuft worden ist, und sich in seiner Gunst sonnen durfte; als Statthalter in Gallia cisalpina, und nun auf dem Stuhl des Prätors, wo das Gold ihm reichlich in die Tasche fließt. Was sollte ihn also bewegen, als Revolutionär agierend, das *Gewissen* der *Republik* zu spielen und der Mörder seines Freundes und Wohltäters zu werden? Ist es allein die allgemeine Verzweiflung am Zustand der Republik, oder sind es handgreiflichere Gründe, die Brutus schließlich doch veranlassen, Anführer eines Mordkomplotts gegen seinen Freund und Wohltäter zu werden? Sie ergeben sich erst, als Caesar sich, mit der Erklärung seiner Diktatur auf Lebenszeit, zum Alleinherrscher proklamiert. Brutus erkennt darin die Bedrohung des Zentrums der staatlichen Ordnung, schließt sich den Revolutionären an, ja, er wird ihr Anführer. Jetzt erst bekommen die Verschwörer richtigen Zulauf. Zuletzt sind es über sechzig Männer, die entschlossen sind, den Diktator zu töten (Briefwechsel Cicero-Brutus 25,5; 26,6). Fast alle Verschwörer sind angesehene Bürger und Senatoren, oder Ritter von Rang, Mitglieder einer alten, geschlossenen Führungsschicht. Keiner von ihnen zeigt Interesse, die Massen zu gewinnen. Als es in den ersten 24 Stunden nach der Tat darauf ankommt, versagen sie alle. Sie finden die Worte nicht, die sie gebraucht hätten, um eine verstörte, hauptstädtische, Bevölkerung auf ihre Seite zu bringen.[10] In ihrer vordersten Reihe stehen viele, bewährte Generale Cäsars, darunter Gaius Trebonius und Decimus Brutus. Sie verkörpern ein Prinzip, das für ihr revolutionäres Tun kennzeichnend ist: Sie bekleideten - an Cäsars Seite – herausragende Positionen. Ihr kometenhafter Aufstieg resultiert demnach nicht aus unbedingter Treue zu ihren Idealen, sondern aus einer Abfolge von Anpassungen und Verbeugungen. Als Folge dieser Wesenlosigkeit müssen sie nunmehr eine, in Aussicht stehende, glänzende Zukunft gegen ein ungewisses Schicksal eintauschen, weil ihre Welt nicht von konsequenter Treue, sondern von Wagnis und Opportunität bestimmt ist.

c. **Wallenstein 1634**

Am Abend des 25. Februar 1634 werden, in der böhmischen Stadt Eger, an zwei verschiedenen Schauplätzen, Wallenstein, und vier seiner Offiziere, getötet. Sie werden beschuldigt, gegen den Kaiser revoltiert zu haben. Ein ordentliches Gerichtsverfahren hierüber hat jedoch nie stattgefunden. War es also Mord? Diese Frage erscheint bis heute ungeklärt. Nur das Prozedere des Geschehens lässt sich, anhand historischer Fakten,

[10] Vgl. Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 57-70

verfolgen. Angesichts der Tatsache, dass sich der Vorwurf des Hochverrats als unhaltbar erwies, beschränkt sich die Untersuchung im wesentlichen auf die Frage, ob Wallenstein in seinen Friedensverhandlungen mit den Kriegsgegnern, Schweden, Sachsen und Brandenburg, die ihm übertragenen Vollmachten überschritten hat, oder nicht. Auch hierüber divergieren die Auffassungen der Historiker, zumal Wallenstein ein Staatsmann ist, der die Vereinigung der protestantischen und katholischen Heere Deutschlands, die Rückkehr zum politisch-konfessionellen Status des Jahres 1618, und den Krieg gegen alle Mächte, die mit einem Frieden in Deutschland nicht einverstanden sind, fordert; der hiermit einen Generalplan verfolgt, der weit davon entfernt ist, von den ultrakatholischen Kreisen um den Kaiser gebilligt zu werden. Zu dieser Frage äußert Wallenstein noch im Dezember 1633 gegenüber dem kaiserlichen Rat Trauttmansdorff: *Man muss Friede machen, sonst wird alles unsererseits verloren sein*.[11] Diese Bemerkung wird in Wien nicht goutiert, zumal sich Wallenstein dem kaiserlichen Befehl, dem Kurfürsten von Bayern zu Hilfe zu eilen, widersetzt und stattdessen in Böhmen Winterquartiere bezieht. Der Kaiser schreibt Wallenstein hierauf am 9. Dezember 1633 einen höchst ungnädigen Brief in dem er ihn anweist, seinem Befehl zu gehorchen. Dieser Brief endet mit den Worten: ... *meine endliche Resolution, dabei ich ... gänzlich beharre und verbleibe*. Niemals vorher hat der mächtige Feldherr einen derartigen Brief des Kaisers erhalten. Er antwortet am 17. Dezember, dass der befohlene Marsch den gänzlichen Ruin der noch verbliebenen Truppen bedeuten würde. Der Kaiser lässt hierauf von einem seiner Räte ein Rechtsgutachten ausarbeiten. In diesem Gutachten des Geheimen Rates Gundaker von Lichtenstein wird Wallenstein des Ungehorsams und des Verdachtes auf Verrat für schuldig befunden und seine Absetzung verlangt. Ein dreiköpfiger geheimer Rat solle eine nochmalige Untersuchung vornehmen und hierbei auch feststellen, ob, im Falle des erwiesenen Hochverrates, die gewaltsame Tötung Wallensteins juristisch gerechtfertigt sei.[12] Dieses, dem Kaiser am 11. Januar 1634 zugegangene, Gutachten legt bereits die Richtung fest, in der von Seite des Hofes weiter gegen Wallenstein zu verfahren ist, als zwei, aus Böhmen eintreffende, Nachrichten die Entwicklung beschleunigen: 1. wird Wallenstein, der bereits seinen Rücktritt erwogen hat, von seinen Offizieren bestürmt, dies nicht zu tun. 2. informiert Piccolomini, einer der engsten Mitarbeiter Wallensteins, den Wiener Hof in einem geheimen Schreiben über dessen gefährliche, revolutionäre, Pläne: Er wolle die europäische Landschaft, von Neapel und Sizilien bis nach Polen und Burgund, einschließlich des Deutschen Reiches, umstürzen. Dieses geheime Schreiben hat am Hof große Bestürzung und Empörung zur Folge, da

[11] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 364-370
[12] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 364-370

niemand ahnt, dass sein Inhalt hauptsächlich ein Phantasieprodukt Piccolominis ist, der damit, wie die historische Forschung erkennt, aus gelegentlichen, leidenschaftlichen, Phantasien, und unfertigen Planspielen Wallensteins, ein gigantisches - zielgerichtetes – Lügengebäude aufbaut.[13] Da die, zur Prüfung der Situation eingesetzte, aus drei hohen Beamten bestehende, Kommission den Bericht Piccolominis ernst nimmt, entscheidet dieser über das Schicksal Wallensteins. Das Urteil wird in ein kaiserliches Geheimdekret vom 24. Januar 1634 übernommen, das über Wallenstein die Reichsacht verhängt. Nach geltendem Reichsrecht ist dies ohne öffentliches Verfahren möglich, insofern der Delinquent der *notorischen Reichsrebellion* beschuldigt wird. Als offizieller Beweis für diesen Tatbestand dient dem Rat das, die Solidaritätserklärung der Offiziere Wallensteins enthaltende, *Dokument von Pilsen*. Dieses Sonderverfahren wird von den kaiserlichen Räten seit Beginn des Dreißigjährigen Krieges schon mehrfach angewendet, wie z. B. bei der Ächtung des Pfalzgrafen, 1621. Kernpunkt eines, nunmehr erlassenen, kaiserlichen Geheimbefehls ist die Absetzung Wallensteins.[14] Hiervon ist in dem Dokument, expressis verbis, zwar nicht die Rede, doch ergibt sie sich automatisch aus dem Sachverhalt der *notorischen Rebellion*. Die kaiserliche Weisung, Wallenstein gefangen zu nehmen, wird noch am gleichen Tag durch den Zusatz *oder zu töten* ergänzt.[15] Der abgesetzte Wallenstein wird, in dem Dekret vom 24. Januar 1634, vorläufig durch Gallas ersetzt. Die Gehorsamspflicht der Soldaten geht von Wallenstein auf die Generale Gallas, Aldringen, und Piccolomini über. Gallas soll sich, zusammen mit Piccolomini, Wallensteins bemächtigen, ihn gefangen nehmen oder töten, und zwar *in secreto et celeritate* (heimlich und schnell). Um ihn zu täuschen hält der Kaiser die offizielle Korrespondenz mit Wallenstein aufrecht, wobei er den, faktisch Geächteten, noch in einem Schreiben vom 13. Februar 1634 mit *Hochverehrter*, *lieber Oheim und Fürst* anredet bzw. dieses mit *und bleibe ... Euer Liebden gutwilliger Freund Ferdinand* endet.[16] Ist es das, aus Staatsräson notwendige, und gerechtfertigte, Urteil an einem gefährlichen Staatsfeind, dessen Exekution den Mordcharakter annehmen muss, da jede andere Art der Vollstreckung die Gefahr in sich birgt, dass die Juroren selbst den revolutionären Agitationen eines, die Grundfesten der Dynastie erschütternden, mit Irrgläubigen verbündeten, notorischen Reichsrebells zum Opfer fallen? Oder ist es das Zerrbild einer *Revolution von oben*, die den weitsichtigsten, seine Gesundheit und sich selbst aufopfernden, unermüdlich für einen gerechten und dauerhaften Frieden kämpfenden, von selbstsüchtigen Neidern, die sich seines

[13] Vgl. Srbik, Heinrich, Ritter von, Wallensteins Ende, Salzburg 1952, 108
[14] Vgl. Helbig, Karl Gustav, Der Kaiser Ferdinand und der Herzog von Friedland, Dresden 1952, 21-23
[15] Vgl. Kampmann, Christian, Reichsrebell und kaiserliche Acht, Münster 1993, 121
[16] Vgl. Toegel, Miroslav (Hg.), Der schwedische Krieg und Wallensteins Ende, Prag 1977, 236

gigantischen Vermögens zu bemächtigen im Begriff stehen, umlauerten und verleumdeten, treuesten Paladin des Kaisers, justizmörderisch, letztendlich zu Fall bringt?

Der ahnungslose Wallenstein befindet sich in Pilsen, zusammen mit Piccolomini und Gallas, welcher Anfang Februar ein Exemplar des kaiserlichen Geheimdekrets erhält. Demnach sollen sie sich Wallensteins *tot oder lebendig* bemächtigen. Die militärische Situation in Pilsen verunmöglicht jedoch eine derartige Aktion. Der Kaiser in Wien kann keinen Schlaf mehr finden, *sintemalen sich die execution so lang verweile.*[17] Gallas und Piccolomini weilen mit Wallenstein am selben Ort, aber keiner von ihnen getraut sich, in Pilsen dem Herzog offen entgegenzutreten.[18] Sie verabschieden sich freundlich von ihm und verlassen Pilsen Mitte Februar 1634. Unmittelbar danach erlässt Gallas eine Weisung an alle Obristen, dass sie künftig nicht mehr Wallenstein, Trcka oder Ilow zu gehorchen hätten sondern Gallas, Piccolomini oder Aldringen. Das ist die erste öffentliche Stellungnahme eines der Verschwörer gegen Wallenstein. Damit wird die, bisher vom Hof verfolgte, Taktik der Geheimhaltung hinfällig. Die Verschwörer, auch die in Wien sitzenden, geraten damit unter Zugzwang. Für diese Panne verantwortlich ist Gallas, der nicht zur Veröffentlichung des Geheimdokumentes autorisiert war. Der Hof erlässt nunmehr – am 18. Februar – ein so genanntes *Proskriptionspatent*, in dem zwar von einer Ächtung wieder nicht die Rede ist, jedoch der Wechsel an der Spitze der Armee bestätigt und ausführlich begründet wird. Ein zweites, gleichzeitig erlassenes, Patent ist an die hohen Offiziere der kaiserlichen Armee gerichtet und informiert sie über den Machtwechsel, unter Namensnennung der neuen Befehlshaber.[19] Mit dem Patent vom 18. Februar 1634 eröffnet Kaiser Ferdinand II. eine Jagd auf Wallenstein, ohne dass von Pilsen auch nur das geringste Vorzeichen einer Rebellion ausgegangen wäre.[20] Der Kaiser wirft Wallenstein, dem verdienstvollen General, der Habsburg mehrmals vor dem Zusammenbruch bewahrt hat, schließlich *meineidige Treulosigkeit* und *barbarische Tyrannei* vor*, dergleichen nicht gehört noch in Historiis zu finden*.[21] Mit dieser neuen Art einer, *revolutionär* anmutenden, Agitation sucht der Kaiser die, zweifellos misstrauische, Öffentlichkeit von den Majestätsverbrechen Wallensteins zu überzeugen. Die neuen Befehlshaber der bewaffneten Macht ermangeln nicht, in dieselbe Kerbe zu schlagen, indem sie wilde Gerüchte über eine, unmittelbar bevorstehende, Militäraktion Wallensteins gegen die Erblande verbreiten. In Wahrheit sucht Gallas

[17] Vgl. Kampmann, Christian, Reichsrebell und kaiserliche Acht, Münster 1993,126
[18] Vgl. Pehar, Josef, Wallenstein 1630-1634, Berlin 1937, Bd. I, 657
[19] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 391ff.
[20] Vgl. Mann, Golo, Wallenstein, Frankfurt/M. 1971, 1084
[21] Vgl. Helbig, Karl Gustav, Der Kaiser Ferdinand und der Herzog von Friedland, Dresden 1952, 33f.

vermutlich mit dieser Art von *Schutzbehauptung,* sein Versagen in Pilsen, infolge des Nichterfolgens der Festnahme oder Tötung Wallensteins und seiner Anhänger, zu bemänteln. Dem Kaiser aber scheint nun ein offener militärischer Konflikt mit Wallenstein kaum noch vermeidbar. Gallas, der die Stadt Linz zu decken sucht, tröstet ihn aber mit der Mitteilung, er hoffe mit den Meineidigen bald fertig zu werden.[22] Wallenstein hat von diesen Dingen keine Kenntnis. Er ist nur verwundert, dass Gallas nicht, wie vereinbart, nach Pilsen zurückkehrt. Am 20. Februar ruft er noch einmal seine Offiziere zusammen um ihnen zu erklären, dass er niemals daran gedacht habe, den Kaiser oder den katholischen Glauben zu schädigen, und der von ihnen vor kurzem geschworene *Eid* beinhalte natürlich auch die Treue gegenüber Kaiser und katholischer Kirche. Dieser so genannte *zweite Revers von Pilsen,* den etwa 20 Offiziere unterzeichnen, ändert aber nichts an der Situation, denn die kaiserliche Entscheidung, Wallenstein zu stürzen, ist lägst gefallen.[23] Der Wechsel im Oberbefehl der Armee erfolgt – wider Erwarten des Kaisers und seiner neuen Paladine – problemlos, ohne Auflehnung, in krassem Widerspruch zu den Proklamationen des Kaisers, in welchen dieser u. a. am 20. Februar die niederösterreichischen Landstände durch zwei Delegierte darüber aufklären lässt, dass Wallenstein nicht nur *Krone und Zepter* gewinnen, sondern auch eine immense Güterumverteilung, bis an die italienische Grenze, vornehmen will.[24] Niemand kann sich vorstellen, dass diese gigantischen Vorwürfe de facto aus der Luft gegriffen sind.

Als ein, von Pilsen nach Prag entsandter, Bote nach Pilsen zurückkehrt, berichtet er dort, am 21. Februar, von Maueranschlägen, welche die Absetzung Wallensteins publik machen und alle Regimenter anweisen, den Befehlen Wallensteins, Ilows und Trckas ab sofort nicht mehr zu folgen. Keiner von diesen weiß, was man ihm zur Last legt. Sie kennen keines der beiden Absetzungsdekrete und sind sich daher völlig unklar über deren Entstehen. Wie reagiert Wallenstein auf diese Nachrichten? Obwohl er, rein zufällig, davon erfährt akzeptiert er die neue Situation und verzichtet auf jeden Versuch, sich der kaiserlichen Entscheidung, politisch, militärisch, oder moralisch, zu widersetzen. Er beschließt, mit wenigen, ihm scheinbar treu gebliebenen, Truppen, aus den habsburgisch kontrollierten Territorien zu fliehen. Am 22. Februar verlässt er Pilsen, begleitet von Ilow, Trcka und Kinsky, sowie von etwa 1400 Soldaten, in großer Unordnung und Panik, wie ein Beobachter bemerkt. Wallenstein, von Natur aus Neurastheniker, und überdies von Arthritis gequält, ist zu dieser

[22] Vgl. Hallwich, Hermann (Hg.), Wallensteins Ende, Leipzig 1879, Bd. 2, 474
[23] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 397ff.
[24] Vgl. Kampmann, Christoph, Reichsrebell und kaiserliche Acht, Münster 1993, 142

Zeit schwer krank.[25] Von Eger, das er am 24. nachmittags erreicht, schreibt Wallenstein an die Kommandeure der sächsischen und der schwedischen Truppen, dass sie ihm einige Regimenter zu Hilfe schicken sollten. Diese glauben an eine Falle und reagieren nicht. Dafür wird Eger nunmehr von kaiserlichen Truppen eingeschlossen. Walter Butler aus Irland, Chef eines mit Wallenstein nach Eger gekommenen Regiments, der inzwischen, insgeheim, auf die kaiserliche Seite getreten ist, ladet Johann Gordon aus Schottland, der Stadtkommandant von Eger ist, und Walter Graf Leslie, Oberstleutnant im Regiment Trcka, der ebenfalls schottischer Herkunft ist, in sein Quartier ein. In englischer Sprache diskutieren sie die Situation und fassen den Entschluss, Wallenstein und seine Getreuen am nächsten Tag gefangen zu nehmen, zumal sie seine Kontakte zu Sachsen und Schweden kennen. Am Morgen des 25. Februar ändern sie aber ihre Meinung, nachdem Oberst Diodati, ein Abgesandter Piccolominis, ihnen entsprechende Weisungen erteilt und sie auch über das zweite Absetzungspatent, mit der zugehörigen ausführlichen Begründung, informierte. Wallenstein liest zu dieser Zeit zum ersten Mal den amtlichen Text seines geheimen Absetzungsdekrets vom 24. Januar, das ihm ein Bote aus Pilsen überbringt.[26]

Am frühen Vormittag des 25. Februar versucht Ilow, die drei Abtrünnigen, Butler, Gordon und Leslie, auf Wallensteins Seite zu ziehen indem er ihnen große Belohnung verspricht. Als Gegenleistung verlangt er von ihnen einen Eid, künftig nicht dem Kaiser, sondern nur noch Wallenstein zu dienen. Gezwungenermaßen kommen sie diesem Verlangen nach. Wallenstein, der sich nun, zumindest in Eger, sicher fühlt, schreibt daraufhin mehrere Briefe, um die schwedischen und sächsischen Truppen zum Eingreifen zu bewegen. Er befiehlt Gordon und Leslie außerdem, den Bürgermeister und Stadtrat von Eger dazu zu bringen, ihm, Wallenstein, die Treue zu schwören, sowie eine Sondersteuer von 4.000 Talern zu seiner Disposition zu stellen.[27] Diese Schritte Wallensteins veranlassen die drei Offiziere endgültig, Wallenstein und seine Getreuen nicht zu verhaften, sondern, ohne Verzögerung, an Ort und Stelle zu töten. Diese blutige Tat wird am 25. Februar 1634, um ca. 23 Uhr, vollzogen, wobei die drei Offiziere, in juristischem Sinn, nur ausführende Organe einer konzentrierten Aktion gegen einen Mann sind, der vom Kaiser als notorischer Reichsrebell gebrandmarkt und geächtet ist. Diese Art von Verurteilung setzte ihn in einen rechtsfreien Raum, öffnete den Weg zu seiner Tötung und zur legalen Konfiskation seiner, mobilen und immobilen,

[25] Vgl. Srbik, Heinrich Ritter von, Wallensteins Ende, Salzburg 1952, 339
[26] Vgl. Kampmann, Christoph, Reichsrebell und kaiserliche Acht, Münster 1993, 147
[27] Vgl. Srbik, Heinrich Ritter von, Wallensteins Ende, Salzburg 1952, 180f.

Besitzungen. Die Mörder Wallensteins vollstrecken somit nur das - in den kaiserlichen Dekreten vom 24. Januar und 18. Februar 1634 bereits verhängte - Todesurteil.

In Zusammenhang mit dem Mordgeschehen vom 25. Februar an Wallenstein und seinen Getreuen bleibt, anknüpfend an die bisherigen Forschungsergebnisse, noch eine Frage zu erörtern: Wallenstein wird verurteilt und getötet, weil er sich angeblich der *notorischen Reichsrebellion* schuldig gemacht hat; doch werden, neben dem Generalissimus, noch vier weitere Offiziere getötet. Sind sie ebenfalls *notorische Reichsrebellen*? Nur unter dieser Voraussetzung wäre ihre Tötung ohne Prozess gerechtfertigt. Im kaiserlichen Geheimdekret vom 24. Januar 1634 sind, neben Wallenstein, noch zwei andere Personen, deren Namen nicht angegeben sind, als *Rädelsführer* genannt, und von der allgemeinen Amnestie ausgeschlossen.[28] Auch im zweiten Absetzungspatent, vom 18. Februar scheinen ihre Namen nicht auf. In einem Brief Ferdinands gleichen Datums ist jedoch von Wallenstein und *auch seinem Anhang*, *dem Ilow und Trcka,* die Rede.[29] Diese beiläufige Erwähnung kann aber nicht als amtliche Erklärung der genannten Personen zu *notorischen Reichsrebellen* gelten. Es erscheint derzeit offen, ob für Ilow und Trcka überhaupt der Tatbestand der *notorischen Reichsrebellion* amtlich notifiziert ist. Indem der Kaiser, am 25. Februar, die Beschlagnahme der Güter, nicht nur Wallensteins, sondern auch Ilows und Trckas, befiehlt, befindet er sich offensichtlich nicht auf dem Boden der Legitimität.

Die im gleichen Zug, am 25. Februar 1634, in Eger erfolgten Tötungen des Grafen Kinsky und des Hauptmanns Niemann müssen demgegenüber als – in keiner Weise legalisierte – Willkürakte bezeichnet werden. Die Namen dieser beiden Opfer finden sich in keinem Dokument, das auf die angebliche Verschwörung Wallensteins Bezug nimmt. Keiner von beiden hat den *ersten Revers von Pilsen*, auf dem allein der Vorwurf der *notorischen Rebellion* legitim beruhen könnte, mitunterzeichnet. Kinsky und Niemann werden ermordet, weil sie zufällig dem Kreis der, auf die Burg von Eger geladenen, Gästen angehören. Kinskys Gattin, Elisabeth Kinsky, geb. Trcka, die mit einem Schlag ihren Mann und ihren Bruder verloren hat, schreibt daraufhin dem Kaiser einen Brief. Die kaiserlichen Räte sind von diesem revolutionären Vorgehen derart beeindruckt, dass sie in einem juristischen Exposé vom Juni 1634 vermerken, die Witwe des *hingerichteten* Wilhelm Kinsky, Elisabeth, habe den Kaiser schriftlich gebeten, ihr gegen die *executores* der Meuchelmörder ihres Mannes die

[28] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 380
[29] Vgl. Hallwich, Hermann (Hg.), Wallensteins Ende, Leipzig 1879, Bd. 2, 463

justitiam zu erteilen.[30] Es ist bemerkenswert, dass die Gräfin in ihrer Eingabe an den Kaiser nur von den Mördern ihres Mannes spricht, nicht aber von denen ihres Bruders Trcka.

d. **Die Narodniki**

Zar Alexander II. von Russland (1818-1881), seit 1855 Zar, der das durch den Krimkrieg (1853-1856) schwer erschütterte, Russland in eine Reformphase zu führen im Begriff ist, beschließt am 1. März 1881, á conto einer *Diktatur des Herzens,* eine neue Politik, mit der einerseits die Maßnahmen gegen Terroristen verschärft, andererseits Forderungen der Bevölkerung entsprochen werden soll. Hierzu wird von ihm die Einsetzung von Expertenkommissionen, wie auch von Vertretern der Gesellschaft, im Reichsrat, in Aussicht genommen. Dieser Reformversuch ist umsetzungsreif als der Zar, am 1. März 1881, in Peterburg die Parade abnimmt. Auf dem Rückweg in das Winterpalais wählt er die Abkürzung durch eine ruhige, und deshalb auch nicht für das Publikum gesperrte, Straße. Von den drei Terroristen, die sich, vorsorglich, hier postiert haben, signalisiert die, an der Abzweigung stehende, Frau Sofija Perovskaja, mit einem Taschentuch die neue Route der kaiserlichen Kutsche, worauf der Student N. I. Rysakov eine Bombe wirft, die aber nur zwei Kosaken der Eskorte verletzt, zumal die Kutsche, in welcher der Zar sitzt, gepanzert ist. Der Zar besteht nun darauf, den Verletzten zu helfen und verlässt die Kutsche, worauf ihm ein zweiter Terrorist, der polnische Student I. I. Hriniewicki, eine Bombe direkt vor die Füße wirft. Der Zar stirbt, trotz Notamputation der Beine, um 15,30 Uhr im Winterpalais. Vor diesem – für Zar Alexander II. tödlichen – Attentat sind schon zahlreiche – missglückte – Mordanschläge auf ihn verübt worden. Eine französische Autorin bezeichnet den politischen Mord generell als *malheur russe*.[31]

Als Attentäter gelten die *Narodniki*, eine russische Bewegung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert das Ziel einer sozialen Erneuerung Russlands durch das Bauerntum und den Agrarkommunismus verfolgt. Der *Mir* (Dorfgemeinschaft) soll Gemeinschaftsbesitz sein. Zur Realisierung dieser *revolutionären* Forderung bedienen sich die Narodniki der gewalttätigen Methode in Form des Attentates, dessen Opfer Funktionäre der Regierung, aber auch der Zar, sind:[32] Am 2. April 1879, als Zar Alexander II. längs des Sommergartens an der Newa einen Spaziergang macht, feuert, aus der Menge heraus, ein Mann namens Solowjew 5 Schüsse auf ihn ab, ohne jedoch zu treffe. Am 26. August 1879 wird der Zar von einem

[30] Vgl. Hallwich, Hermann (Hg.), Wallensteins Ende, Leipzig 1879, Bd. 2, 528
[31] Vgl. Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 310f.
[32] Vgl. Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 307-311

geheimen Exekutionskomitee förmlich zur *Hinrichtung durch Dynamit* verurteilt. Als der Zar, in der Nacht zum 18. November 1879, auf der Fahrt aus dem Süden, Moskau passiert, zerschmettert eine Explosion den Bahnkörper und den kaiserlichen Zug, bei dem es sich aber nur um den Gepäckszug handelt. Der Hofzug kommt – wider Erwarten – erst später. Als Urheber werden, erst erheblich später, Leo Hartmann und Sophie Perowskij, ein bildschönes Mädchen aus vornehmer Familie, ausgeforscht. Als am Abend des 5. Februar 1880 der kaiserliche Hof im Petersburger Winterpalais den Besuch des Fürsten Alexander von Bulgarien erwartet und eben im Begriff ist, den Speisesaal im dritten Stockwerk zu betreten, explodiert eine Mine im Erdgeschoss und zerschmettert die Räume unter dem Speisesaal, vor allem die Wachstube im Erdgeschoss, wobei von der Schlosswache 10 Mann getötet und 53 verwundet werden. Der Täter, namens Chalturin, hatte sich, als Lackierer, den Zugang und eine Wohnung im Palais verschafft.[33]

Auf Grund dieser furchtbaren Vorzeichen entschließt sich Zar Alexander II., den freisinnigen General Graf Loris Melikow, mit unumschränkter Vollmacht, an die Spitze der Regierung zu setzen. Dieser räumt unter dem Personal des Winterpalais gründlich auf, entlässt 6.000 Gefangene aus der Haft, gewährt der Presse größere Freiheit, entlässt den unpopulären Unterrichtsminister Tolstoj und glaubt, damit den *nihilistischen Radikalismus* entwaffnet zu haben, als sich das Attentat vom 1. März 1881 auf den Zaren ereignet, das diesem das Leben kostet.

Damit beginnt das Vierteljahrhundert der Reaktion, welche die Regierungszeiten der Zaren Alexander III. und Nikolaus II. prägt. Bis zur Revolution von 1905 werden nunmehr Teile der Reformen Alexanders II. liquidiert; so etwa durch die Beschneidung des Wahlrechts für die Selbstverwaltungsorgane, bei gleichzeitiger Stärkung der Rechte des Adels gegenüber den Bauern, mittels der Einführung des *Landeshauptmanns*. Bei den Narodniki ist die Euphorie über das Gelingen ihres, gegen den Zaren gerichteten, revolutionären Attentats nur kurz: Einer der inhaftierten Terroristen hält den Verhören nicht stand und verrät alle Namen und Adressen seiner Mittäter, worauf, schon zwei Tage nach der Ermordung des Zaren, Verhaftungen stattfinden. Am 26. März 1881 findet ein viertägiger Prozess darüber statt, als dessen Ergebnis am 3. April fünf Verurteilte gehenkt werden. Eine sechste entgeht der Hinrichtung weil sie schwanger ist und ihr Fall in ganz Europa öffentlich diskutiert wird.[34]

[33] Vgl. Kaemmel, Otto, (Hg.), Spamer's Illustrierte Weltgeschichte, Bd. X, Leipzig 1902, 46ff.
[34] Vgl. Demandt. Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 312

1. **5**. **Zusammenfassende soziologische Beurteilung der *revolutionären Agitatoren*** (a-d)

Was ist ihnen gemeinsam, wodurch unterscheiden sie sich von einander? Gemessen an der Soziologie des Alltags ist den Aktivitäten der Agitatoren a-d gemeinsam, dass es sich bei ihnen um Verhaltensströme handelt, die nichts mit dem offiziell Vorherrschenden zu tun haben, indem die Akteure einem Handlungsentwurf – einem Hauptvorgang – vor einem Hintergrund von Vorgängen folgen, die, als außerhalb des Rahmens stehend, gelten, und in dieser speziellen Weise, dem untergeordnet sind, was gerade als der Hauptvorgang definiert ist.[35] Den Agitatoren a) und b) kann die, im Vordergrund stehende, politische Motivation, als weitere Gemeinsamkeit, zugeschrieben werden: In beiden Fällen agieren sie als *Revolutionäre*, um ein politisches Ziel zu erreichen; bei a) die Befreiung Athens von der Tyrannis, bei b) das Verhindern einer drohenden Alleinherrschaft Cäsars, wobei in beiden Fällen auch persönliche Motive – Rachegefühle des Harmodios wegen Zurücksetzung seiner Schwester, Hassgefühle des, bei Cäsar offensichtlich in Ungnade gefallenen, Cassius – eine, nicht unwesentliche, Rolle spielen. Anders geartet erscheinen dagegen die Motivationen der revolutionären Agitatoren im Fall c) (Wallenstein). Der Komplexizität der diesbezüglichen Motive war sich auch Schiller durchaus bewusst, indem er, in den Prolog seines *Wallenstein-Dramas,* den Satz einfügte: „Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt/ Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte.“[36] Als Schiller seinen, als *Dramatisches Gedicht* bezeichneten, *Wallenstein* verfasste war er noch nicht im Besitz neuerer Forschungsergebnisse, wie sie der vorstehenden Untersuchung zu Fall c) zugrunde liegen. Er musste daher – dem zeitgenössischen Geschichtsverständnis zufolge – in den Prolog zu *Wallenstein* auch die dichterische Beurteilung einfließen lassen: „Denn seine Macht ist’s die sein Herz verführt,/ Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.“ Die neuen Untersuchungen lassen es jedenfalls fraglich erscheinen ob Wallenstein jener *notorische Reichsrebell* ist zu welchem ihn der Kaiser und sein Hof erklärten. Fall d), *Die Narodniki*, analysiert die Terrorszene im Vorfeld der russischen Revolution des Jahres 1905, welche den Nährboden für die Karriere des *Meisterrevolutionärs Lenin* bereitete. Diese Terrorszene zeigt aber auch, dass es, nicht zuletzt, ihrem regellosen Agieren zuzuschreiben ist, wenn die Lehren Lenins in Russland schließlich übermächtig Fuß fassen konnten, indem sie gerade jenen Zaren, Alexander II., zur Zielscheibe ihrer Gewaltaktionen machte, der am ehesten bereit gewesen wäre, ihren agrarpolitischen Forderungen zu entsprechen.

---

[35] Vgl. Goffman, Erving, Rahmen-Analyse, Frankfurt/M. 1980, 224

[36] Aus Schiller, Friedrich, Prolog zu „Wallenstein“, erstmals gesprochen bei der Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar am 12.10.1799

2. Die Französische Revolution

Freiheit und Gleichheit! hört man schallen;
Der ruh'ge Bürger greift zur Wehr,
Die Straßen füllen sich, die Hallen,
Und Würgerbanden ziehn umher.
Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entsetzen Scherz;
Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
Zerreißen sie des Feindes Herz.
Gefährlich ist's den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tigers Zahn;
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist der Mensch in seinem Wahn.[37]

Edmund Burke (1729-1797), ein namhafter englischer Politiker und Publizist, schrieb die Französische Revolution den *men of Letters*, einem Konsortium von Volksverführern, Philosophen, Börsenmaklern und Ideologen zu.[38] Abbé Barruel, welcher der Revolution betont ablehnend gegenüberstand, erfand 1798, als sie bereits so gut wie vorüber war, eine von dieser Ansicht abweichende Erklärung der Revolutionsursachen, indem er schrieb: „In dieser Französischen Revolution ist alles bis hin zu den schrecklichsten Verbrechen vorausgesehen, überlegt, berechnet, beschlossen und festgesetzt worden; alles ist die Wirkung der größten Ruchlosigkeit gewesen, da alles von Menschen, die allein den Faden der lange in den Geheimgesellschaften vorbereiteten Verschwörungen in den Händen hielten, provoziert worden ist. Die große Ursache der Revolution, ihrer großen Verbrechen, ihrer großen Grausamkeiten, liegt ganz und gar in den von langer Hand geschmiedeten Komplotten …"[39] Sind derartige Annahmen auch überwiegend emotions- und phantasiegesteuert, so kann, andererseits, doch nicht geleugnet werden, dass es in der Französischen Revolution führende Revolutionäre gegeben hat, die es, durch die Macht ihrer Persönlichkeit, ihre Ausstrahlung, und demagogische Überzeugungskraft, verstanden haben diesem vielleicht furchtbarsten revolutionären Geschehen der Weltgeschichte den, ihm anhaftenden, ganz speziellen, Nimbus zu verleihen.[40]

[37] Vgl. Aus: Schiller, Friedrich, *Das Lied von der Glocke*
[38] Vgl. Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973, 10
[39] Vgl. Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973, 10
[40] Vgl. Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973, 11

2. 1. Maximilian Robespierre

Er zählt zu den maßgeblichen Revolutionären der Französischen Revolution. In der vorrevolutionären Zeit war Robespierre (1758-1794) zunächst Advokat in Arras und wurde, 1789, Mitglied der Generalstände, bzw., in der Folge, Abgeordneter in der Nationalversammlung. Gegnerschaft zur Monarchie bekundete Robespierre erst nach dem missglückten Fluchtversuch des Königs im Sommer 1791. Er befürwortete auch nicht die, am 20. April 1792 von der Assemblé Legislative, mit überwältigender Stimmenmehrheit beschlossene Kriegserklärung an Österreich, entfaltete hingegen, im Jakobinerklub, eine rege Tätigkeit, und wurde im September 1792 in den Nationalkonvent gewählt. Hier wurde er der entschlossenste Führer der radikalen *Bergpartei* und betrieb den Sturz des Königs, sowie jenen der gemäßigteren *Girondisten*. Ab 27. Juli 1793 agierte Robespierre führend in dem revolutionären *Wohlfahrtsausschuss,* dem *Grand Comité,* einem aus zwölf Mitgliedern bestehenden, überaus leistungsfähigen Führungsorgan des *Konvents,* dessen Tätigkeit - nicht zuletzt - die Beendigung des, durch die Revolution, in Frankreich entfachten, Bürgerkrieges zu verdanken ist.[41]

2. 1. 1. Robespierres Kampf um die absolute Macht in Frankreich

Mit seinen engen Verbündeten, Saint-Just und Couthon, kämpfte Robespierre zunächst gegen Hébert und Danton, seine Rivalen in der Montagne. Über sein Betreiben ließ der Wohlfahrtsausschuss zunächst Hébert, der sich zum Protektor der Sansculotten gemacht hatte, und seine engsten Anhänger, Mitte März 1794, verhaften. Zehn Tage später wurden sie hingerichtet. Kurz darauf ereilte Danton und seine *Indulgents*, darunter Desmoulins, das gleiche Schicksal.[42] Mit diesen Liquidierungsaktionen erhob sich Robespierre de facto zum Diktator Frankreichs,[43] obgleich, in formaler Hinsicht, der Konvent weiterhin alle Gewalt der Republik in sich vereinigte; aber er verfügte über keine reale Macht, weil diese bei den Ausschüssen, insbesondere bei der Commune von Paris - bzw. dem, ihr übergeordneten, Wohlfahrtsausschuss - lag, wie die Schicksale Héberts und Dantons erkennen lassen.[44] Als Antwort auf Héberts Propagierung des Atheismus ließ Robespierre, am 7. Mai 1794, die Existenz eines *Höheren Wesens* und die *Unsterblichkeit der Seele* zum Gesetz erheben. Damit erreichte der große Revolutionär scheinbar den Gipfel seiner Macht, ohne gewahr zu werden,

[41] Vgl. Hobsbawm, Eric, Europäische Revolutionen 1789 bis 1848, Köln 2004, 141f.
[42] Vgl. Hobsbawm, Eric, Europäische Revolutionen 1789 bis 1848, Köln 2004, 143f.
[43] Vgl. Hobsbawm, Eric, Europäische Revolutionen 1789 bis 1848, Köln 2004, 144f.
[44] Vgl. Kruse, Wolfgang, Die französische Revolution, Paderborn 2005, 110f.

dass sich sein Sturz bereits abzuzeichnen begann: Collot d' Herbois, Tallien, Barére und Billaud-Varennee, bisher Robespierres Gefolgsleute im Konvent, die sich schließlich selbst von ihm bedroht fühlten, schlossen sich zu einer Verschwörung gegen ihn zusammen. Am 27. Juli 1794 (9. Therrmidor nach dem Revolutionskalender) behielten sie, in einer stürmischen Konventssitzung, die Oberhand und setzten die Verhaftung Robespierres, Saint Justs und Couthons, durch.[45] In dieser, schier aussichtslosen, Situation stellte Robespierre seine revolutionäre Potenz unter Beweis, indem er gegen die, von ihm selbst aufgestellten Normen der Revolution insofern revoltierte, als er sich einer Verhaftung entzog.[46] Seine Verhaftung wurde zwar, am 9. Thermidor (27. Juli), im Konvent, einsstimmig, beschlossen und ihr sofortiger Vollzug wurde vom Vorsitzenden, Thuriot, angeordnet, aber von den Gerichtsdienern verweigert.[47] Die Nachricht von dem, um etwa vier Uhr nachmittags erfolgten, Verhaftungsbeschluss gegen den, bis dahin allmächtigen, Robespierre, welcher, vorwiegend, auf das Betreiben der Dantonisten, der Anhänger des, von ihm auf die Guillotine geschickten, Danton, ergangen war, verbreitete sich mit Windeseile in ganz Paris, verbunden mit der Hoffnung vieler, dass die Schreckensherrschaft des Schafotts nun beendet sei.[48]

2. 1. 2. Robespierres Kampf sich der drohenden Verhaftung bzw. Hinrichtung zu entziehen

Robespierre begab sich nun vom Konvent, in Gendarmeriebegleitung, zum Sicherheitsausschuss, und von dort ins Luxembourg. Die dortigen Polizeiverwalter, bzw. der Leiter des Gefängnisses, waren treue Robespierristen und sagten ihm, es sei ihnen von der Kommune verboten worden, ihn bei sich aufzunehmen; die Kommune erwarte ihn. Die Kommune erkannte den Wohlfahrtsausschuss nicht mehr an, und hatte, eigenmächtig einen Aufstandsausschuss ernannt. Sie ließ den Generalmarsch blassen, und auf dem Gréveplatz Artillerie auffahren.[49]

Robespierre hielt diese Maßnahmen jedoch für übereilt und befahl seinen Wächtern, ihn zur Polizeipräfektur am Quai des Orfévres zu bringen. Dieser, von seinen Freunden getadelte, Befehl hatte eine betont revolutionäre Pointe: Robespierre, der gnadenlos Unbestechliche, Gerechte, als Gefangener, Märtyrer, Opfer der Betrüger und Verräter, die er anzuklagen gewagt hatte! Das war eine wirkungsvolle Propaganda, die ihm das Volk wieder zuführen

[45] Vgl. Kruse, Wolfgang, Die französische Revolution, Paderborn 2005, 111f.
[46] Vgl. Gallo, Max, Robespierre, Stuttgart 2007, 258f.
[47] Vgl. Budé, Georg, Europa im Umbruch, München 1981,181f.
[48] Vgl. Thamer, Hans-Ulrich, Die Französische Revolution, München 2004, 86ff.
[49] Vgl. Gallo, Max, Robespierre, Stuttgart 2007, 259

konnte; jedenfalls eher, als wenn er nun, in dieser misslichen Lage, als Haupt der Empörung, Kanonen gegen den Konvent richtend, in Erscheinung trat. Vermutlich verfolgte Robespierre mit seiner Zufluchtnahme im Palais de Justice auch die Absicht, mit Fouquier-Tinnville, der seit März 1793 Ankläger am Revolutionstribunal war, und in dieser Funktion die Todesurteile für alle politischen Gruppierungen, von den Brissontins über die Hébertisten bis zu den Dantonisten, beantragt hatte,[50] Kontakt aufzunehmen. Fauquier kam am 9. Thermidor, um sechs Uhr abends, in das Palais de Justice, fast zur gleichen Zeit wie Robespierre. Er kümmerte sich aber nicht um ihn. Robespierre wurde zu dieser Zeit nicht mehr bewacht. Von Seite des Sicherheitsausschusses ergingen diesbezüglich keine Befehle und keine genauen Anweisungen; möglicherweise in der Absicht, ihn moralisch zu töten, durch negative Meinungsbildung in der Öffentlichkeit.[51] In dieser unklaren Situation wurde Robespierre, gegen zehn Uhr abends des 9. Thermidor, von Vertretern der Kommune, die ihn zur Empörung gegen den Konvent aufstacheln wollten, in das *Hotel de Ville* (Rathaus) geleitet, womit er sich - quasi wider Willen - zum Revolutionär gegen die Staatsgewalt der Republik abstempelte. Carnot, der im Wohlfahrtsausschuss diese Nachricht entgegennahm, brachte von ihrem Überbringer, einem Gendarmen namens *Méda*, in Erfahrung, dieser habe soeben *Henriot*, einen Anhänger Robespierres, verhaftet und werde, wenn man es wünsche, gemeinsam mit anderen Ordnungshütern, gegen die Kommune im *Hotel de Ville* vorgehen.[52]

2. 1. 3. Médas Versuch zur Ausschaltung von Robespierres Anhängern

In der Hoffnung, dort noch weitere Teilnehmer an seinem geplanten Coup gegen die Kommune zu finden, eilte *Méda* hierauf zum Sicherheitsausschuss. Hierbei traf er aber wieder auf *Henriot* und einen Haufen von bewaffneten Robespierreisten, die das Gebäude des Ausschusses gestürmt und *Henriot* aus der Gefangenschaft befreit hatten. Sie tanzten in einem Freudentaumel umher. *Henriot* erkannte *Méda* und dieser konnte sich gerade noch in den Wohlfahrtsausschuss retten. Im Konvent erreichte die Angst ihren Höhepunkt, zumal kein Schutz gegen das allfällige Eindringen der Kommunarden unter *Henriot* und *Coffinhal* vorhanden war. Als sich die Nachricht von deren Eindringen in den Sicherheitsausschuss verbreitete, leerte sich der Konventssaal so schnell, dass nur eine Staubwolke zurückblieb.[53]

[50] Vgl. Gaxotte, Pierre, Die Französische Revolution, München 1949, 360ff.
[51] Vgl. Gaxotte, Pierre, Die Französische Revolution, München 1949, 267ff.
[52] Vgl. Pernoud, Georges, Flaissier, Sabine (Hg.), Die französische Revolution in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1962, 379ff.
[53] Vgl. Pernoud, Georges, Flaissier, Sabine (Hg.), Die französische Revolution in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1962, 382

Das Palais de Justice verhielt sich neutral. Der Pariser Bürgermeister bemühte sich vergeblich, Fouquier-Tinville, den Ankläger am Revolutionstribunal, zu einer Entscheidung zu bewegen. Robespierres Chancen, die Krise zu überstehen waren demnach durchaus noch existent, zumal die jakobinischen Gesellschaften und die jakobinischen Ausschüsse auf seiner Seite standen. Diese Ausschüsse waren im letzten Halbjahr – gesetzeswidrig – nicht mehr durch Wahlen, sondern über Veranlassung Robespierres, ergänzt worden.[54]

2. 1. 4. Robespierres Residentur im *Hotel de Ville*

Die Jakobinergesellschaft unterließ es jedoch in dieser schicksalhaften Nacht, einen entscheidenden Schritt zu tun, der Robespiere hätte retten können: Der von vielen erwartete geschlossene Aufmarsch in der Kommune fand nicht statt, weil in der Gesellschaft keine Einmütigkeit bestand. Jene Abgeordneten, welche in das *Hotel de Ville* gingen, mussten daher mit ihrem Ausschluss rechnen, obgleich in dieser Nacht ein Robespierrist Vorsitzender der Gesellschaft war und Sijas, ein Beamter im Kriegsministerium, für den Marsch in das Rathaus, zur Unterstützung Robespierres, eintrat. Couthon, einer der hervorragendsten Jakobiner, war in dieser Nacht zuhause geblieben, da er sich nicht wohl fühlte. Robespierre und Saint-Just forderten ihn brieflich auf, sogleich zu ihnen in das Stadthaus zu kommen, da sie glaubten, seine Anwesenheit werde deutlich machen, dass die Jakobinergesellschaft einhellig für das *Hotel de Ville* Partei ergriffen habe. Darauf hin kam Couthon sofort, während sich der Klub weiterhin auf das Entsenden von Abordnungen beschränkte, obgleich er von der Kommune eingeladen wurde, in seiner Gesamtheit, geschlossen, zu erscheinen.[55] Dieses Revoltieren der Jakobinergesellschaft gegen den Willen Robespierres gereichte ihm - und schließlich ihr selbst - zum Verhängnis: Robespierre hatte es auf der Polizei nicht erreichen können, dass der Kommandant der Sektion ihn unter seinen Schutz stellte. Als die Kommune ihn von der Polizei wegholte konnte sie, als Schutzmaßnahme gegen Angriffe, nur die kleine Sturmglocke im *Hotel de Ville* läuten lassen. Die der Kommune benachbarte Sektion Arcis ließ, ein bedrohliches Vorzeichen, Gemeindebeamte verhaften und forderte die anderen Sektionen auf, gleichfalls Gemeindebeamte, die zu ihnen kämen, zu verhaften. Die Konventsabgeordneten gingen die ganze Nacht hindurch die Sektionen ab um eine Freiwilligentruppe für den Angriff auf das *Hotel de Ville* zu schaffen. Sie brachten es schließlich auf etwa tausendachthundert Mann, die auf dem Seine-Kai Aufstellung nahmen. Der von vielen erwartete Angriff unterblieb jedoch aus gutem Grund: Es war zu befürchten,

[54] Vgl. Furet, Francois, Richet, Denis, Die französische Revolution, Frankfurt/M. 1968, 329
[55] Vgl. Pernoud, Georges, Flaissiers, Sabine (Hg.), Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1962, 383ff.

dass, wenn man auf das *Hotel de Ville* mit Kanonen zu schießen beginnen würde, die Vorstadt, aufgeweckt, ihre Neutralität aufgeben und für Robespierre, den großen Revolutionär, Freund des einfachen Volks, Protektor der Jakobiner und Patrioten, auf die Barrikaden steigen würde. Allerdings hatten sich, im Lauf der Nacht, viele Verteidiger des *Hotel de Ville,* aus Langeweile entfernt und waren zu ihren Familien gegangen. Einer von *Barras* beabsichtigten Beschießung hätte das starke Gebäude jedenfalls aber erheblichen Widerstand entgegengesetzt.[56]

2. 1. 5. Bourdons und Médas Eindringen in das *Hotel de Ville*

Zwischen zwei und drei Uhr morgens des 10. Thermidor 1794 näherte sich eine Abteilung Grenadiere, bei welcher sich auch der Deputierte Leonard Bourdon und der Gendarm Méda befanden, dem *Hotel de Ville*. Sie stellten fest, dass es unbewacht war. Bourdon, der dem - eine ungeheuere Zahl der revolutionärsten und sozialistischsten Elements umfassenden - Viertel des Ara's entstammte, und daraus Hassmotive herleitete, drang in das *Hotel de Ville* ein und stürmte, als erster, die Treppe hinauf. Méda hatte ein persönliches Interesse an der Aktion: Henriots Verhaftung hatte ihm in der Folge fast das Leben gekostet. Die Folgen seines jetzigen Vorgehens waren überhaupt nicht absehbar. Wenn Robespierre triumphierte, würde er stärker sein als je. Méda würde dann als Erster geköpft werden[57]

2. 1. 6. Robespierres letzte Aktivitäten im *Hotel de Ville*

Im *Hotel de Ville* wurde zu dieser Zeit gerade eine heftige Kontroverse zwischen Saint.-Just, Couthon und Coffinhal einerseits, und. Robespierre andererseits, ausgetragen. Die drei ersteren vertraten den Standpunkt, dass es höchste Zeit sei, aktiv zu werden; während Robespierre, demgegenüber, abwarten wollte. Schließlich ließ er sich von den andern überzeugen und war im Begriff, einen bereits vorliegenden, Aufruf zur Empörung zu unterschreiben. Er schrieb aber nur die drei Buchstaben *Rob* … dann stockte er. An seiner Stelle unterzeichnete Henriot den Befehl.[58]

Die Treppen und Gänge des *Hotel de Ville* waren zu diesem Zeitpunkt nicht menschenleer. Wenn sich auch die Masse des Volks von Robespierre abgesetzt hatte, so blieben ihm doch seine besseren Anhänger treu, darunter auch solche, die mit ihm sterben wollten. Die meisten

[56] Vgl. Michelet Jules, Geschichte der Französischen Revolution, Frankfurt/M. 1988, Bd. II, 796
[57] Vgl. Die Französische Revolution 1789-1799, Ein Lesebuch, hg. v. Ulrich Friedrich Müller, München 1988, 270f.
[58] Vgl. Gallo, Max, Robespierre, Stuttgart 2007, 260

von ihnen waren unbewaffnete, hartnäckige Fanatiker, die sich durch ihr Treueverhältnis hinlänglich geschützt wähnten.[59]

2. 1. 7. Médas Alleingang und sein Schuss auf Robespierre

Méda drang, mit wenigen Gendarmen, rücksichtslos durch diese Menge, die er mit dem Ruf: *Es lebe Robespierre*! täuschte. Sichtbar war er nur mit dem Säbel bewaffnet; die Pistolen hatte er im Mantel versteckt. Auf die Frage wer er sei antwortete er: *Ein Geheimbote*. Damit kam er durch den Rathaussaal in einen menschengefüllten Gang, wo man ihm den Durchlass verweigerte und ihn schlug, was er hinnahm; aber trotzdem weiterging. Schließlich gelangte er in einen größeren Raum, in dem sich etwa fünfzig Menschen befanden. Ohne dass Méda dies erwähnt, wird angenommen, dass er sich, bei seinem Eindringen in die Kommune, in Begleitung Taliens, eines ortskundigen Vertrauensmanns der Exekutive, befand, der ihn zu Robespierre führte. So gelangte er in Robespierres Kanzlei, wo sich eine Menge von etwa fünfzig aufgeregten Menschen befand. Nur Robespierre, der sich im Hintergrund aufhielt, erschien ruhig. Méda sprang auf ihn zu, setzte ihm die Säbelspitze auf die Brust und sagte: „Ergib Dich, Verräter!“ Robespierre antwortete: „Du bist ein Verräter und ich werde dich erschießen lasen.“ Méda zog eine seiner Pistolen und feuerte auf Robespierres Brust, traf ihn aber in die linke Seite der unteren Kinnlade. Es entstand ein großer Lärm und Méda rief: „Es lebe die Republik!“ Seine Grenadiere antworteten und kamen ihm zu Hilfe, während sich die Anhänger Robespierres nach allen Seiten zerstreuten.[60]

2. 1. 8. Die Gefangennahme Robespierres

Einige hoben den, am Boden liegenden, Robespierre auf; sein Bruder und Coffinhal sprangen aus dem Fenster und blieben, schwer verletzt, liegen; Lebas erschoss sich selbst. Couthon wurde von Méda gefangen genommen, während sich Henriot über eine Geheimtreppe retten konnte. Méda wurde dem Konvent später von Bourdon als ein Mann vorgestellt, der zwei Verschwörer getötet habe.[61]

[59] Vgl. Die Französische Revolution 1789-1799, Ein Lesebuch, hg. v. Ulrich Friedrich Müller, München 1988, 266-271
[60] Vgl. Kaemmel, Otto, (Hg.), Spamer Illustrierte Weltgeschichte, Leipzig 1902, Bd. VIII, 280f.
[61] Vgl. Kaemmel, Otto, (Hg.), Spamer Illustrierte Weltgeschichte, Leipzig 1902, Bd. VIII, 282

2. 1. 9. Robespierres Ende

Bei einer Durchsuchung von Robespierres Kleidern wurden ein Petschaft mit den Lilien und royalistische Pistolen, auf denen drei Lilien eingraviert waren, gefunden. War er also kein echter, *Revolutionär,* sondern vielmehr betrügerischer *Volksfeind*? In einem Saal der Tuilerien wurde er nunmehr, auf einem großen Tisch liegend, stundenlang dem Volk ausgestellt und war damit allen Kränkungen und Beleidigungen schutzlos preisgegeben, zumal er nicht sprechen konnte. Um das, ihm aus dem Mund rinnende, Blut aufzuhalten diente ihm ein kleiner weißer Lederbeutel, den er in den Händen hielt, auf dem geschrieben war: *Dem großen Monarchen*.[62] Der Schuss Médas hatte seine Wange durchbohrt und den Unterkiefer zertrümmert. Um drei Uhr nachmittags des 10 Thermidor 1794 erfolgte der Urteilsspruch über Robespierre. Fouquier-Tinville, der Ankläger, seine Richter und die Geschworenen, waren von seiner Schuld genauso überzeugt wie sie es von der seiner Gegner gewesen wären, wenn er Sieger geblieben wäre. Er trug den Kopf in einer blutbefleckten Binde, die seine zertrümmerte Kinnlade zusammenhielt, als er von fünf bis sechs Uhr, in steifer und unbeugsamer Haltung, mit festem Blick und klarem Verstand, im langsamen Zug der Karren durch die Rué Saint-Denis, die Rué de la Ferronerie und die Rué Saint Honoré zum Richtplatz fuhr. Auf dem ganzen Weg stürzten Scharen angeblicher Verwandter von Opfern der Schreckensherrschaft herbei, um Robespierre zu beschimpfen. Gestalten, die sich seit langer Zeit verborgen gehalten hatten, kamen hierbei zum Vorschein. In den Fenstern, die zu Höchstpreisen gemietet worden waren, erschienen die abenteuerlichsten Gestalten. Frauen in schamlos-halbnackten Posen, den Busen mit Blumen überladen. Hinter ihnen Männer, mit greller Stimme schreiend: „Auf die Guillotine! In den Tod!“ Es war der Anfang des *weißen Terrors*. Gendarme, die noch am Tag vorher, unter Henriots Befehl, gewalttätig gegen die Menge vorgegangen waren, suchten sich den neuen Machthabern anzubiedern, indem sie die Hinzurichtenden, diesen die Säbelspitze unter das Kinn haltend, unter Ausrufung der Namen, präsentierten: „Das ist der berühmte Couthon!“ „Das ist Robespierre!“ Er stieg, festen Schrittes, würdig, seinem Ruf, der vielleicht berüchtigtste Revolutionär der Weltgeschichte zu sein, die Stufen der Guillotine hinan. Da riss ihm ein Henkersknecht, der aus dem Rachedurst der Menge auf dem Platz, schmeichlerisch, Kapital zu schlagen sich bemühte, brutal die Binde ab, welche sein zerschmettertes Kinn zusammenhielt. Robespierre stöhnte. Er wurde

[62] Vgl. Perrnoud, Georges, Flaissier, Sabine (Hg.), Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1962, 387

fahl und hässlich. Sein Mund öffnete sich und die zerbrochenen Zähne fielen heraus. Dann: Ein dumpfer Fall und der große Revolutionär war nicht mehr.[63]

2. 1. 10. Mögliche Hintergründe für Robespierres Scheitern

Woran war Robespierre gescheitert? An seinem Mangel an Umsicht, als er im *Hotel de Ville,* am frühen Morgen des 10. Thermidor, mit Saint Just, Couthon, Coffinhal und anderen, über das Erfordernis eines Staatsstreichs diskutierte, zu dem er sich nicht entschließen konnte, aber gleichzeitig nicht an die absolute Notwendigkeit dachte, das *Hotel de Ville – als* Grundvoraussetzung einer Überlebenschance – gegen Überfälle zu sichern? War sich Robespierre, der die Volksseele beherrschende, aber das Nächstliegende ignorierende, Revolutionär, der tödlichen Gefahr, in der er, nach dem Verhaftungsbeschluss des Konvents - trotz der großzügigen Aufnahme seitens der Kommune – schwebte, überhaupt nicht bewusst? Vertraute er etwa auf die überwältigende Macht seiner Persönlichkeit und die, von ihr ausgehenden rhetorischen Überzeugungskraft, welche ihn auch dann unschlagbar machen würden, wenn er, zunächst, auf eine revolutionäre Machtübernahme – unter Ausschaltung des Konvents – verzichtete? Ist es vielleicht nur der Eigeninitiative des primitiven, von unwahrscheinlichen Glückszufällen begünstigten, jungen Gendarmen Méda zuzuschreiben, dass Robespierre, einer der konsequentesten Revolutionäre der Weltgeschichte, letztlich so unrühmlich enden musste? Diese und andere Fragen zur Persönlichkeit Robespierres erscheinen, nach dem derzeitigen Forschungsstand, noch nicht befriedigend erklärt und harren einer weiteren Untersuchung.[64]

2. 2. Das Theater als Ort *Revolutionärer* Agitationen, im Umfeld der Französischen Revolution nach Maßgabe des Forschungsstandes

2. 2. 1. Georg Büchner

Ein enger Weggefährte - zunächst in mancher Hinsicht sogar Lehrmeister, dann aber gehasster und von ihm vernichteter Gegner - Robespierres war *George Danton* (1759-1794). Er war – als Justizminister - Hauptverantwortlicher für den Sturz des Königtums in Frankreich und für die *Septembermorde* im Jahr 1792. Am 5.4.1794 wurde er, auf Betreiben Robespierres, guillotiniert.[65] Georg Büchner hat sein Schicksal dramatisiert.

---

[63] Vgl. Michelet, Jules, Geschichte der Französischen Revolution, Frankfurt/M. 1888, Bd. II, 805f.
[64] Vgl. Jordan, David P., The Revolutionary Carreer of Maximilian Robespierre, Chicago 1983
[65] Vgl. Furet, Francois, Richet, Denis, Die Französische Revolution, Frankfurt/M. 1987, 324

2. 2. 1. 1. Büchners *Dantons Tod*

Georg Büchner (1813-1837) hat, als Vertreter des deutschsprachigen Theaters, den Untergang Dantons in seinem Theaterstück *Dantons Tod,* das im Zeitraum zwischen Oktober 1834 und Februar 1835 entstanden ist, dichterisch verarbeitet.[66] Der hoch und vielseitig begabte Georg Büchner, welchem nur die Erreichung eines Alters von wenig mehr als 23 Jahren beschieden war, konnte nur eines der vier von ihm verfassten Theaterstücke, von welchen eines verschollen ist, gedruckt sehen; nämlich *Dantons Tod.* Zu diesem Stück wird bemerkt, dass es „im Umkreis des nachklassizistischen Dramas keine blutvollere Historie" gebe. Büchner habe sich, in einer Welt des plattierten Lesebuchidealismus und des papiernen Zeitungsrealismus, als ein Naturalist von jener unsterblichen und unwiderleglichen Spezies befunden, der Goethe ebenso angehört wie Gorkij und Homer, so gut auch wie Hamsun. Man habe ihn als einen Nachzügler der Sturm- und- Drang- Dichtung angesprochen; aber ebenso wohl könne man sagen, dass er bereits den ganzen Wedekind und den ganzen Expressionismus vorweggenommen und überholt habe."[67] Georg Büchners *Dantons Tod* ist ein Drama in vier Akten, dessen Handlung Anfang April 1794, kurz vor der Verhaftung Dantons und seiner Anhänger beginnt und mit ihrem Tod endet.[68]

Wer war der historische (Georges Jacques) Danton (1759-1794)? Er war Jurist, Jakobiner und Mitbegründer des Cordeliers-Klubs, der 1791-1794 an den gravierenden Aufstandsbewegungen der Französischen Revolution beteiligt war und große Teile der Sektionen und der Kommune von Paris kontrollierte. Er organisierte die Petitionsbewegung zur Abdankung des Königs im Juli 1792, war im August 1792 führend am Aufstand zum Sturz der Monarchie beteiligt, wurde zum Justizminister ernannt und verhielt sich in dieser Position passiv gegenüber den *Septembermassakern* im Jahr 1792. Als Abgeordneter der Montagne im Konvent bemühte er sich lang um Verständigung mit der Gironde, hatte 1793 führende Funktionen in Wohlfahrtsausschuss und Konvent, zog sich aber dann in seinen Geburtsort Arcis-sur-Aube zurück. Erst Ende 1793 kehrte Danton nach Paris zurück, wo er, mit Desmolins, die Führung der *Indulgents*, die sich gegen Dechristianisierung und Terror wandten, übernahm. Nach dem - Ende März 1794 erfolgten – Sturz der Hébertisten wurden Danton und seine Anhänger, auf Betreiben von Robespierre und Saint-Just, verhaftet, vom Revolutionstribunal zum Tod verurteilt, und am 5. April 1794 hingerichtet.[69]

---

[66] Vgl. Rischbieter, Henning, Berg, Jan (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 179ff.
[67] Vgl. Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1931, Bd. 2, 1102
[68] Vgl. Rischbieter, Henning, Berg, Jan (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 182
[69] Vgl. Kruse, Wolfgang, Die Französische Revolution, Paderborn 2005, 201f.

In Büchners Drama *Dantons Tod* treten, als Delinquenten des 5. April 1794, neben Danton noch Camille Desmoulins, Lacroix, Hérault, Philippeau und Fabre d' Eglatine, sämtlich Anhänger, bzw. Sympathisanten, Dantons, in Erscheinung.[70] Büchners eigentümlicher, naturalistischer, Stil kommt besonders in den Dialogen der 5. und 6. Szene des 1. Aktes, der 7. Szene des 2. Aktes, sowie in der 4. Szene des 3. Aktes zur Geltung, in welchen Danton noch hofft, über seine Gegner im Revolutionstribunal, Robespierre und Saint Just, durch die Macht seiner Rede, triumphieren zu können. Dem gegenüber besticht die – in der Conciergerie spielende – 3. Szene des 4. Aktes durch das heroische „sich in das Schicksal fügen" Dantons. *Dantons Tod* kann insofern als Schauspiel eines neuen Typs gelten, als hier epische Elemente, offene Form und Ungelöstheit der dramatischen Konflikte am Ende des Stücks, viel eher eine Chronik, als ein Drama der Klassischen Überlieferung entstehen lassen.[71]

2. 2. 1. 2. Zur Familie, welcher *Georg Büchner* entstammte

Carl Georg Büchner wurde am 17. Oktober 1813 in Goddelau, südwestlich von Darmstadt, im Großherzogtum Hessen-Darmstadt, geboren. Sein Vater, Dr. Ernst Karl Büchner (1786-1861), war Mediziner und Amtschirurg in Goddelau, ab 1816 Medizinalassessor in Darmstadt. Er stammte aus einer, im Odenwald ansässigen, Familie in welcher, seit dem 16. Jh. der Beruf des *Baders* oder *Cirurgus* häufig war. Die Mutter, Caroline Büchner, geb. Reuß (1791-1858), stammte aus landgräflich-hessischer Beamtenfamilie. Die Familie übersiedelte 1816 nach Darmstadt.

2. 2. 1. 3. Georg Büchners Agieren als Revolutionär

Zur Zeit des *Hambacher Festes, 1832,* setzte sich Büchner, insbesonders, mit der französischen Gesellschafts- und Revolutionstheorie, dem Neobabouvismus von Banqui, und dem Saint-Simonismus, auseinander. In einem Brief an die Eltern vertrat er die revolutionäre Ansicht, dass eine gewaltige Auseinandersetzung nötig sei, um die bestehenden sozialen und politischen Probleme zu lösen. Im Oktober 1833 inskribierte Büchner, als Medizinstudent, an der Universität Gießen. Sein Freund August Becker machte ihn hier mit Ludwig Weidig (1791-1837) bekannt, der Verbindung zu den verschiedensten Oppositionsbewegungen in Süddeutschland unterhielt und die illegale Flugschrift „ Leuchter und Beleuchter für Hessen" herausgab. Mit mehreren, aus der Haft entlassenen, *Wachenstürmern* gründete Büchner, im

[70] Vgl. Büchner, Georg, Werke und Briefe, München 1988, 67-133
[71] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 182

März 1834, die „Gesellschaft der Menschenrechte“ in Gießen, nach dem Vorbild der französischen „Societé de Droit de L’homme et du citoyen“. Kurz darauf schrieb Büchner den Entwurf des *Hessischen Landboten.* Im Mai 1834 wurde der *Hessische Landbote* durch *Weidig* überarbeitet wobei der Titel: „Der hessische Landbote und ein Vorbericht“ gewählt wurde. Am 5. Juli 1834 fand auf der Ruine Badenburg eine Versammlung zur Behandlung von Fragen der Flugschriftenagitation statt, wobei sich *Weidig* mit seiner Linie der Bearbeitung des *Landboten* gegenüber Büchner durchsetzte. Das, von Weidig veränderte, Manuskript der Flugschrift wurde von Büchner und einem weiteren Mitglied der „Gesellschaft für Menschenrechte“ zum Druck nach Offenbach gebracht. Die gedruckten Exemplare wurden am 11. Juli 1834 von den 3 Mitgliedern Minnigerode, Schütz und Karl Zeuner abgeholt, um sie zu verteilen. Diese Aktion führte am 1. August 1834 zur Verhaftung von Minnigerode, wobei 139 Exemplare des *Landboten* von der Behörde sichergestellt wurden. Büchner fand, bei seiner Rückkehr nach Gießen, in seinem Zimmer den Schrank versiegelt und seine Papiere durchsucht. Er ging hierauf Anfang September 1834 nach Darmstadt um die dortigen Mitglieder der *Gesellschaft für Menschenrechte* zu reorganisieren, und arbeitete ab Oktober 1834 in einem Laboratorium seines Vaters, wobei er sich außerdem mit Rousseau, Tennemanns Philosophie und verschiedenen Darstellungen der Französischen Revolution beschäftigte. Büchner setzte im Oktober 1834 seine konspirative Tätigkeit zugunsten der *Gesellschaft für Menschenrechte* fort, wobei u. a. Maßnahmen zur Befreiung noch inhaftierter Mitglieder und die Beschaffung einer eigenen Druckerpresse zur Fortsetzung der Flugschriftenaktion überlegt wurden. In diesem Zusammenhang, wie auch für das geplante Drama *Dantons Tod* entlieh Büchner mehrere Werke zur Französischen Revolution aus der Darmstädter Hofbibliothek. Ein Versuch, Minnigerode aus dem Gefängnis zu befreien, scheiterte. Eine veränderte Neuauflage des *Hessischen Landboten* erschien im November 1834 in Marburg. Diese Tätigkeiten brachten Büchner im Januar 1835 Verhöre von Untersuchungsrichtern in Offenbach und Friedberg ein. Mitte Januar 1835 begann Büchner mit der Niederschrift von *Dantons Tod*, und schickte das fertige Manuskript am 21. Februar an den Verleger Sauerländer und dessen Redakteur Karl Gutzkow in Frankfurt am Main. Anfang März 1835 floh Büchner über die französische Grenze, und bezog in Straßburg verschiedene Wohnungen unter Deckadressen, wobei er das ganze Jahr über Kontakte mit politischen Flüchtlingen aus Hessen hielt. Ein gekürzter Vorabdruck von *Dantons Tod* erschien Anfang April 1835 in der Frankfurter Tageszeitung *Phönix*, dessen Literaturblatt von Gutzkow geleitet wurde. Im April 1835 fanden im Großherzogtum, sowie im Kurfürstentum, Hessen zahlreiche Verhaftungen von Freunden Büchners statt.

War Georg Büchner, der, von der Französischen Revolution faszinierte, Autor von *Dantons Tod,* und Mitautor des *Hessischen Landboten*, der aus seiner hessischen Heimat flüchten und im französischen Straßburg Zuflucht suchen musste, ein *Revolutionär*? Was wäre aus ihm, dem Frühreifen, der in einem deutschen Großherzogtum, in einer Zeit der vorrevolutionären Gährung, lebte, die auf das Jahr 1848 hin drängte, geworden, wenn ihm, dem unermüdlich Schaffenden, ein längeres Dasein beschieden gewesen wäre? Ein Wissenschaftler, ein sozialrevolutionärer Dichter par excellence, oder beides? Ein kurzer Ausschnitt aus dem *Hessischen Landboten* möge Büchners sozialevolutionäre Einstellung beleuchten:

Der hessische Landbote

Erste Botschaft Darmstadt im Juli/ November 1834

Vorbericht

Dieses Blatt soll dem hessischen Land die Wahrheit melden, aber wer die Wahrheit sagt, wird geknechtet, ja sogar der, welcher die Wahrheit liest, wird durch meineidige Richter vielleicht gestraft. Darum haben die, welchen dies Blatt zukommt, folgendes zu beobachten:

1) Sie müssen das Blatt sorgfältig außerhalb ihres Hauses vor der Polizei verwahren;
2) Sie dürfen es nur an treue Freunde mitteilen;
3) denen, welchen sie nicht trauen, wie sich selbst, dürfen sie es nur heimlich hinlegen;
4) Würde das Blatt dennoch bei einem gefunden, der es gelesen hat, so muss er gestehen, dass er es eben dem Kreisrat habe bringen wollen;
5) Wer das Blatt nicht gelesen hat, wenn man es bei ihm findet, der ist natürlich ohne Schuld.

Friede den Hütten! Krieg den Palästen!

Im Jahr 1834 sieht es so aus, als würde die Bibel lügen gestraft. Es sieht aus als hätte Gott die Bauern und Handwerker am 5ten Tage, und die Fürsten und Großen, am 6ten gemacht und als hätte der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Getier das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Fürsten ist ein langer Sonntag; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Beamte des Fürsten geht aber hinter dem Bauer und treibt ihn mit den Ochsen am Pflug; der Fürst nimmt das Korn und; lässt dem Volk die Stoppeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Zwingherrn.[72]

[72] Vgl. Büchner, Georg, Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, München 1988, 41

Im Großherzogtum Hessen sind 718.373 Einwohner, die geben an den Staat jährlich an 6,363.364 Gulden, als

1) Direkte Steuern	2,218.131 fl.
2) Indirekte Steuern	2,478.264 fl.
3) Domänen	1,547.394 fl.
4) Regalien	46.938 fl.
5) Geldstrafen	98.511 fl.
6) Verschiedene Quellen	64.198 fl.

Dies Geld ist der Blutzehnte, der von dem Leib des Volkes genommen wird. An 700.000 Menschen schwitzen, stöhnen und hungern dafür. Im Namen des Staates wird es erpresst, die Presser berufen sich auf die Regierung und die Regierung sagt dies sei nötig die Ordnung im Staat zu erhalten. Was ist denn nun das für gewaltiges Ding: der Staat? … Der Staat … sind *Alle*; die Ordnung im Staat sind die Gesetze, durch welche das Wohl *Aller* gesichert wird und die aus dem Wohl *Aller* hervorgehen sollen. Seht nun was man in dem Großherzogtum aus dem Staat gemacht hat; seht was es heißt: die Ordnung im Staat erhalten! 700.000 Menschen bezahlen dafür 6 Millionen, d. h. sie werden zu Ackergäulen und Pflugstieren gemacht, damit sie in Ordnung leben. In Ordnung leben heißt hungern und geschunden werden. Wer sind denn die, welche diese Ordnung gemacht haben und darüber wachen, diese Ordnung zu erhalten? Das ist die großherzogliche Regierung. Die Regierung wird gebildet von dem Großherzog und seinen obersten Beamten. Die anderen Beamten sind Männer, die von der Regierung berufen werden, um jene Ordnung in Kraft zu erhalten. Ihre Anzahl ist Legion: Staatsräte und Regierungsräte, Landräte und Kreisräte, Geistliche Räte und Schulräte, Finanzräte und Forsträte u. s. w. Das Volk ist ihre Herde, sie sind die Hirten, Melker und Schinder; Sie haben die Häute der Bauern an, der Raub der Armen ist in ihrem Hause; die Tränen der Witwen und Waisen sind das Schmalz auf ihren Gesichtern; Sie herrschen frei und ermahnen das Volk zur Knechtschaft … [73]

2. 2. 2. Christian Dietrich Grabbe

Als ein Pendent zu Georg Büchner, als *Revolutionär* unter den *Dramatikern*, dessen Wirken durch die vorangegangene Französische Revolution gleichfalls stark beeinflusst wurde, kann dessen Zeitgenosse *Christian Dietrich Grabbe* (1801-1836) gelten. Seine revolutionäre

[73] Vgl. Büchner, Georg, Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, München 1988, 42

Agitation verfolgte jedoch andere Ziele als jene Büchners: Sie äußerte sich in einem, mit der Zeit immer lebhafter in Erscheinung tretenden, glutvollen Hass gegen jegliche ästhetische Überlieferung. Jede Art von Regel erschien ihm als *Vernichtung der künstlerischen Freiheit im Belieben des genialen Subjekts*.[74]

2. 2. 2. 1. *Don Juan und Faust*

In Grabbes Tragödie *Don Juan und Faust* ist Gott aus der Welt entfernt, womit alle, mit dem Gottesbegriff verbundenen, Vorstellungen für den Menschen verloren sind, sodass für Grabbe die Problematik der Zuordnung alles Lebendigen entsteht. Abschätzige oder übermütige Bemerkungen Grabbes dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass *Don Juan und Faust* aus einer tiefen seelischen Erschütterung Grabbes hervorgegangen ist. Faust hat sein Vaterhaus verlassen, weil es ihn nicht befriedigen und auch die Reformation ihm keine Wahrheit bieten konnte. Während Goethes Faust die Schranken zwischen sich und der Menschheit niederreißen möchte, indem er alle menschlichen Erfahrungen, auch die schmerzlichen, durchkostet, ist Grabbes Faust geflohen, um sich am Genuss der Menschheit zu sättigen. Sein Forschen entwickelt sich zu einem unstillbaren Durst, wobei sich Wüsten um ihn her aufzubauen scheinen. Er hat, um die absolute Wahrheit zu erlangen, Gott gesucht; jeden nur erdenklichen Pfad der Kunst und Wissenschaft zur Erreichung dieses Ziels beschritten, doch ist ihm eine persönliche Begegnung mit Gott nicht zuteil geworden. Dieses Misslingen treibt ihn zum Bund mit der Hölle, wobei ihm der Satan, in Gestalt eines schwarzen Ritters, erscheint, der einst ein Geist der Tugend und der Gnade war, die er verloren hat; nicht aber das Wissen. Er ist der, einst gestürzte, Titan, der dem höchsten Wesen, bis zum Ende aller Tage, Trotz bieten wird, dem Menschen aber, der ihn zu seinem Dienst gezwungen hat, mit unbändigem Hass gegenübersteht. Der schwarze Ritter durchmisst mit Faust das All; für Faust eine Enttäuschung, weil es ihm nicht gelungen ist, hinter das Äußere der Erscheinungen zu blicken, denen er unterwegs begegnet. Er hat nur die Form der Dinge wahrnehmen können, nicht aber die Kraft, die sie bewegt, den Zweck, dem sie dienen. Der schwarze Ritter, vermutlich der Teufel in eigener Person, erklärt ihm dazu, dass für den Menschen das, was unsagbar sei, auch unfassbar bleibe. Faust erkennt nun, dass er, mit seinem Drang nach Wahrheit, nicht deshalb gescheitert ist, weil sich das Göttliche nicht offenbaren wollte, sondern weil dem Erkenntnisvermögen des Menschen unüberschreitbare Grenzen gesetzt sind. Welches Ziel kann Faust jetzt noch verfolgen? Er sucht die Gottheit. Für Don Juan, der nur dem Tage lebt, ist jedes Ziel der Tod. Er sucht das Vergnügen und

[74] Vgl. Leixner, Otto v., Illustrierte Geschichte des deutschen Schrifttums. Leipzig, Berlin, 1881, Bd. 2, 416

vergnügt sich in der Abwechslung. Nur sie gibt dem Leben einen Reiz und lässt uns das Unerträgliche daran vergessen. Nach Grabbes eigenen Worten bildet *Don Juan und Faust* den Schlussstein seines, bis dahin verfolgten, Ideenkreises. Seine späteren Bindungen an das Werk sind Versuche, das menschliche Dasein, aus neuer Sicht, sinnvoll zu deuten.[75]

2. 2. 2. 2. *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*

In seinem Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, das, vermutlich, 1822, im Verlauf von Grabbes Aufenthalt in Berlin, entstand, bringt Grabbe eine, *äußerst tollkomische, Erscheinung* zu Papier; einen *vollkommenen Kontrast* zu dem, *so tragischen, Gothland*, wie er, in einem Brief an Kettenbeil, schreibt; das Lustspiel werde *bei jedem lautes Lachen erregen, doch im Grunde nur ein Lachen der Verzweiflung*. Der Verfasser bemühe, in der Absicht, alles zu verspotten, *den Teufel, seine Großmutter, ja sich selbst, in dieses Stück hinein; nichts in Literatur und Leben* bleibe *unversehrt*. Er verweist auf den zweiten Auftritt des zweiten Aufzugs, in dem man leicht die Ironie finden könne, auf welche der Autor hinweist. Das Thema dieses Lustspiels ist die Zerstörung einer Welt, oder Weltanschauung, die Entlarvung der in dieser Welt geltenden Werte, als bloße Scheinwerte, und ihre Vernichtung mit den Mitteln des Scherzes, der Satire und der Ironie. Als neues Medium setzte Grabbe hier erstmals die *Masse* der Zeitgenossen, als, die Szene aktivierendes, Element, ein.[76]

Dem zweiten Auftritt des zweiten Aufzugs kommt eine Art von Schlüsselstellung zu, indem *Rattengift*, der Dichterling, und der Teufel einander gegenüber treten und ein, an die letzten Fragen führendes, Gespräch führen, in welchem *Rattengift,* für sich und damit für die Menschheit, das Vermögen in Anspruch nimmt, das Wesen der Welt in seiner *Totalität* zu erkennen. In diesem Gespräch erweist sich jedoch sein Wissen in diesen Dingen, gegenüber dem überlegenen des Teufels, als durchaus erdgebunden und beschränkt. Der Inbegriff des *Alls*, so entgegnet dieser, den *Rattengift* mit dem Namen *Welt* beehre, sei nur ein mittelmäßiges Lustspiel, das ein unbärtiger, gelbschnabeliger Engel, der in der ordentlichen, dem Menschen unbegreiflichen, *Welt* lebe und, wenn er nicht irre, noch in Prima sitze, *während seiner Schulferien zusammengeschmiert* habe. Wenn also der Mensch auch glaubt, mit erkennendem Blick die Gesamtheit des *Alls*, *von dem kleinsten Würmchen bis zu dem ungeheuersten Sonnensystem*, zu umfassen, so ist er doch, in Wirklichkeit blind; zugleich aber selbst Wesen und Wert einer Welt, die seinem Auge zwar erreichbar, seinem Inneren dagegen

[75] Vgl. Bergmann, Adolf, in: Christian D. Grabbe, Don Juan und Faust, eine Tragödie in vier Akten, Stuttgart 1963, 110, 112-115.
[76] Vgl. Bergmann, Adolf, in: Christian D. Grabbe, Scherz, Ironie u. tiefere Bedeutung, Ditzingen 2007, 79f.

auf ewig verschlossen bleibt. Diese entscheidende Szene des Lustspiels verfolgt damit den Sinn, zu betonen, dass sich die Grenzen des Alls, über die irdischen Bezirke hinaus, ins Unermessliche erweitern, der Mensch daher unfähig ist, die *transirdischen, jenseitigen,* Bereiche des Universums jemals zu erkennen. Die Bedeutung dieser Schlüsselszene für die Interpretation des Gesamtzusammenhanges ist somit offenkundig: Der Teufel hält dem Dichter *Rattengift* die Nichtigkeit des menschlichen Verstandes, und des menschlichen Lebens, vor Augen, indem er ihn, für einen Augenblick, über den engen Gesichtskreis der Kerkermauern emporhebt, die den einen, wie das andere hermetisch umschließen. Er lässt ihn einen Blick tun in die unergründlichen Weiten des Alls und die Bereiche von Himmel und Hölle, sein künftiges zuhause, wenn sein kurzes irdisches Dasein ein Ende genommen hat; und er lässt ihn mit Verblüffung erkennen, dass die Reise, zumeist, ganz woanders hingeht, als die Menschen, in ihrer Einfalt, erwartet hatten. Schlaglichtartig erkennen die Menschen nun nicht nur ihr diesseitiges Schicksal, sondern auch ihr jenseitiges, wenn sie, durch den Spruch des Weltenrichters Satan, zum Lohne für ihre Tugenden, in die Gluten der Hölle eingehen, in Vergleich zu deren Ewigkeit ihr kurzes Erdenglück ein *Nichts* bedeutet.[77]

2. 2. 2. 3. Das Wesen des *Revolutionärs*

Worin liegt nun – zusammengefasst – das Wesen des *Revolutionärs* bei Christian D. Grabbe in Relation zu jenem Georg Büchners? Wie Büchner, so erlebte auch Grabbe im 20. Jahrhundert eine künstlerische Neubewertung, welche seine Werke zum festen Bestandteil der Spielpläne machte. In einer Rezension zu Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* schrieb Alfred Kerr 1915, Grabbe sei eine irr klingende Schelle und er fuhr fort: *Ja, die Kerls vom Schlage Hebbel oder Ibsen hausen anders.*[78] Die Person Grabbes stand, wegen seiner tristen Lebensumstände, mehr als hundert Jahre nach seinen Tod (1836) vorwiegend nur im Zeichen biographischer Erörterungen von Germanisten. Als Sohn eines Zuchthausaufsehers in Detmold geboren, konnte er, nur unter schweren Opfern seiner Eltern, das Gymnasium besuchen, und danach Jura studieren. Trotz seiner, von Jugend auf festzustellenden, großen Begabung als Theaterschriftsteller, der er sich auch durchaus bewusst war, erlebte er immer wieder Rückschläge, die auf Herkunft, Äußeres, Manieren, zurückzuführen waren.[79] Grabbes Versuche, aus dem kleinbürgerlichen Milieu in Detmold auszubrechen, scheiterten: Die Berliner Salons öffneten ihm ihre Tore nicht, sein Versuch, in Düsseldorf, als Kritiker und Berater, eine literarische Musterbühne zu eröffnen, scheiterte.

[77] Vgl. Bergmann, Adolf, in: Christian D. Grabbe, Scherz, Ironie u. tiefere Bedeutung, Ditzingen 2007, 79-86
[78] Vgl. Rischbieter, Henning u. Berg, Jan (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 185f.
[79] Vgl. Rischbieter, Henning u. Berg, Jan (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 177

1836 kehrte er, als Todkranker, nach Detmold zurück, und starb dort vier Monate später, am 12. September 1836.[80]

2. 2. 2. 4. Grabbes revolutionäre Komponente

Worin liegt *Grabbes* revolutionäre Komponente? Er revoltierte gegen das, ihm aufgezwungene, Schicksal. Nicht mit der Waffe in der Hand, und auch nicht rhetorisch, sondern in seinem dramatischen Werk. Während im Jahr 1830, zur Zeit der Pariser Julirevolution, für den, damals siebzehnjährigen, Büchner die neuen sozialen und politischen Drahtzieher, im Hinblick auf ihr, indirekt auch in seiner hessischen Heimat spürbares, revolutionäres Agieren, „Paradegäule und Ecksteher der Geschichte" waren, arbeitete der, damals bereits dreißigjährige, Grabbe, zu dieser Zeit, emsig an seinen Hohenstaufentragödien *Friedrich Barbarossa* und *Heinrich VI.*; demnach zu einem Zeitpunkt, als der nachmalige Verfasser des *Hessischen Landboten*, Georg Büchner, der nur ein einziges seiner Dramen, *Dantons Tod,* gedruckt in Händen halten durfte, eine „Rede zur Verteidigung des Kato von Utika" ausarbeitete[81]

2. 2. 2. 5. Das Widersprüchliche in Grabbes Werk

Unter der Vielzahl von Grabbes Werken ragen *Don Juan und Faust* (1829), die beiden *Hohenstaufen-Tragödien* (1829-30), *Napoleon oder die Hundert Tage* (1831), *Hannibal (*1835), und *Die Hermannschlacht* (1836) qualitativ hervor. In seinen Stücken tobt oft ein überderber, rüder Ton, an dem man shakespearesche Züge zu erkennen meint. Unbeschadet eines, derart offerierten, genialistischen Temperaments, das ihn als Wegbereiter einer künftigen realistischen Kunst erscheinen ließ, wurde Grabbe, im realen Leben, zu einem Desperado, der zuletzt alles, Bühne wie Privatleben, negierte. Als sein artistisches Meisterstück gilt die einzige dichterische deutsche Literaturkomödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, die ihre Anziehungskraft bis heute bewahrt hat.[82] *Don Juan und Faust* können autobiographische Züge zugeschrieben werden. Grabbe lässt darin, offensichtlich, seine Doppelnatur hervortreten: Während in Goethes *Faust* die beiden Naturen, das Streben nach schrankenlosem Genuss und schrankenloser Erkenntnis, zu einer Doppelnatur verschmelzen, sucht Grabbe zu beweisen, dass keiner den *Faust* schreiben kann der ihn nicht selbst durchlebt hat, indem er sein, faustisch angehauchtes, *ich* in zwei Gestalten zerteilt, die

[80] Vgl. Rischbieter, Henning u. Berg, Jan (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 177
[81] Vgl. Büchner, Georg, Werke und Briefe, Carl Hanser Verlag, München 1988, 407
[82] Vgl. Laaths, Erwin, Geschichte der Weltliteratur, Bindlach 1988, 621

den gährenden Inhalt seines Inneren auszuströmen scheinen. Bei *Hannibal* und *Heinrich VI.* erscheint die tragische Materie am besten artikuliert: Der Gegenstand ist hier scharf erfasst, die geschichtliche Stimmung mit Kraft wiedergegeben, die Charakteristik des Helden großartig, wenn auch derb, wiedergegeben. Bei *Napoleon*, *Barbarossa, Hermannschlacht* bemängelt die Kritik dagegen fehlende Logik der Entwicklung, ein Vorüberhetzen der Szenen, von denen nur jene, in welchen sich die Leidenschaft zusammendrängt, um gewaltsam hervorzubrechen, oft überraschend sicher gebaut sind.[83] Damit revoltierte Grabbe offensichtlich gegen das, ihm aufgezwungene, zum Teil selbst verschuldete, Schicksal.

2. 2. 3. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

Zu den Wegbereitern der französischen Revolution von 1789 zählte offensichtlich auch das französische Theater; darunter ganz besonders ein von *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais* (1732-1799) 1776, bzw. 1781, verfasstes Stück mit dem Titel

2. 2. 3. 1. *La folle journée ou Le marriage de Figaro*,

das, aufgrund mehrerer Aufführungsverbote, erst 1784 in Paris uraufgeführt, sogleich in ganz Europa für aktuellen Gesprächsstoff sorgte. Schon die Tatsache, dass dieses Stück, trotz aller Zensurschwierigkeiten, schließlich doch zur Aufführung gelangte, stellte einen Sieg der Revolution, und die Kapitulation der alten Gesellschaft, dar, welche in dem, diese Dichtung kennzeichnenden, drohenden Feuerschein nur ein amüsantes Raketengeprassel erblicken wollte. Die Privilegierten applaudierten, gleich dem dritten Stand, als Figaro den berühmten Satz sprach: „Monsieur Le comte … qu' avez-vouz fait pour tant bien, Vous vous êtes donné La peine de naître, et rien de plus," Der Kammerdiener tritt hier somit als Revolutionär in Erscheinung. In dem enormen Andrang bei der Uraufführung erstickten drei Personen; es folgten über hundert Aufführungen, das Zehnfache des Üblichen. *La folle journée* erwies sich, wie man im *Figaro* lesen konnte, als *Revolution auf dem Marsch*. Figaros Frechheit ist jedoch noch aimabel und selbstironisch, indem sie die Frechheit des Lakaien representiert, der sich, trotz scheinbarer Zügellosigkeit, immer in der Gewalt hat. Beaumarchais war noch mit dem ancien regime verhafteter Kapitalist, Erfinder der Theatertantiemen, und auch sein Figaro versteht es zynisch, Geld zu raffen; ist aber anderseits geistreicher Vorrevolutionär, dessen Gedankenspiele von Sensationsgier motiviert erscheinen. Mirabeau apostrophierte Beaumarchais mit den Worten: „Erwarten sie für die Zukunft nichts als vergessen zu

[83] Vgl. Leixner, Otto von, Illustrierte Geschichte des deutschen Schrifttums, Leipzig 1881, Bd. 2, 416f.

werden.“ Nur mit Mühe gelang es Beaumarchais schließlich, sein Leben aus dem Zugriff der Revolution zu retten.[84]

Das Theater Beaumarchais’ ist ein *Gegentheater* zum höfischen Theater, indem es sich als vorrevolutionäres Theater darstellt, in welchem die Erfahrung der Zeit von Autor und handelnden Personen bewusst gemacht werden. Peter Turrini hat die Handlung von Beaumarchais’ „Der Tolle Tag, oder Figaros Hochzeit“ in seinem, 1972 uraufgeführten, Stück „Der tollste Tag“, durch pointierte Zuspitzung und Straffung der Handlung, gegenüber Beaumarchais’ Stück noch wesentlich verschärft. Diese Effekte erzielte Turrini durch schnelleres Tempo und schärferes Charakterisieren der Figuren, wobei z. B. *Bazillus,* als Intrigeninszenator, hervortritt.[85]

2. 2. 4. Zusammenfassende Beurteilung des Theaters im Umfeld der Französischen Revolution

Nach der zeitlichen Reihenfolge betrachtet, trat von den vorgenannten drei revolutionären Theaterautoren *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais* (1732-1799) als Erster in Erscheinung. Er verstand es, als Sohn eines Uhrmachers, der den gleichen Beruf erlernte, sich schon frühzeitig, im Dunstkreis des höfischen Machtzentrums aufsteigend, als Pamphletist und Literat, durch Beziehungen, Affären, Prozesse und deren effektvolles, Publizieren, eine beachtliche publizistische Position zu verschaffen. In seinem *Essay sur le genre dramatique serieux* kritisierte er, 1767, die klassizistische Tragödie als eine zutiefst aristokratische Gattung, deren, in ihr wirkende, Schicksalsübermacht er - im Sinne Diderots - als sowohl *unmoralisch,* wie *unrealistisch,* verabscheue. Beaumarchais war viel geschäftlich unterwegs und hielt sich, 1764, fast ein Jahr in Spanien auf, wo auch seine beiden Meisterwerke, *Der Barbier von Sevilla* und *Die Hochzeit des Figaro,* spielen. Diese Wahl des Spielorts erfolgte offensichtlich vornehmlich deshalb, um zu direkte Anstöße, in Frankreich, zu vermeiden; nicht aber ohne Seitenhieb gegen die französische, durch Moliére begründete, Komödientradition. Beaumarchais veränderte das Schema vom adelig-schwärmerischen Herrn und intrigierenden, nüchtern plebejischen, Diener, indem er den Herrn als beschränkten Genussmenschen, den Diener aber als brillanten, seine Interessen geschickt wahrnehmenden Arrangeur erscheinen ließ. *Die Hochzeit des Figaro* entstand 1775 oder 1776, d. h. in einer Zeit, als es in der französischen Noblesse zu einer Modeerscheinung geworden war, sich über seine Klasse, und sich selbst, bei jeder sich bietenden Gelegenheit, lustig zu machen. Diese

[84] Vgl. Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1931, Bd. I, 721f.
[85] Vgl. Meister, Monika, Theater denken, Wien 2009, 264

Sucht zur Selbstanprangerung, welche, besonders in dem Kreis um die Königin und den Grafen von Artois, des Königs jüngerem Bruder, bestand, ließ Beaumarchais schließlich über das Aufführungsverbot Ludwigs XVI, triumphieren.[86]

Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) und *Georg Büchner* (1813-1837) waren nicht Zeitgenossen der französischen Revolution, standen aber sichtlich unter dem Einfluss ihrer, nach wie vor spürbaren, spirituellen wie sozialen Wirkungseffekte. Unter den Aspekten dieser, nachrevolutionären, Folgewirkung entwickelten sich beide - in unterschiedlicher Art – zu Revolutionären, in ihrer Gesinnung, wie auch in ihrem expressiven Schaffen.

Im Unterschied zu dem, im vierundzwanzigste Lebensjahr verstorbenen, genial veranlagten, Büchner, der sich, allen Widrigkeiten zum Trotz, sehr wohl durchzusetzen wusste, muss Grabbe, der ein immenses, in seiner künstlerischen Bewertung vielleicht bis heute noch nicht voll ausgelotetes, Werk hinterließ, als ein am Leben Gescheiterter gelten, der es, unbeschadet vielfältiger Bemühungen, nicht verstanden hat, beruflich Fuß zu fassen. Grabbe war es, ausgenommen eine missglückte Aufführung von *Don Juan und Faust* in Detmold, nicht einmal beschieden, auch nur eines seiner zahlreichen Stücke jemals auf der Bühne zu sehen. Sein letztes Drama, *Die Hermannsschlacht* (1836) erschien erst nach seinem Tod, versehen mit einem Vorwort, worin ein Freund der Witwe auf Grabbes Trunksucht anspielte. An seinen Stücken wurden seitdem immer wieder negative Kriterien, wie etwa rhetorische Proportionslosigkeit, geortet. Friedrich Hebbel glaubte, in einem Vergleich Grabbes mit Büchner, bei ersterem nur den *Riß*, bei letzterem hingegen auch die *Kraft* feststellen zu können. Am stärksten hat sich von Grabbes dramatischem Werk das Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung,* in der Gegenwart auf der Bühne behauptet. In seinem Drama *Napoleon oder die hundert Tage* thematisierte Grabbe das Weiterwirken der Revolutionsidee von 1789 in Frankreich. Der prinzipielle Unterschied von Grabbes Schaffen zu Büchners *Dantons Tod* scheint, nicht zuletzt, darin zu liegen, dass Büchner eine emotionale Beziehung zur *Revolution* hatte, während Grabbe sich mit dieser prinzipiell nicht zu identifizieren vermochte.[87]

[86] Vgl. Rischbieter, Henning, (Hg.), Welt Theater Braunschweig 1985, 121ff.
[87] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 177ff.

3. Die Russische Revolution.

Eines der Standbeine, auf welchen die sich in Russland, Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnende Revolution schließlich, als beherrschendes Element in der Politik und Wirtschaft, auftreten konnte, beruht auf der Dialektik von Marx und Engels. Diese hat ihre Ursprünge in der, von 1844 bis 1852 dauernden, selbständigen deutschen Arbeiterbewegung. Nach Engels' Diktion entwickelte sich daraus zunächst ein *bourgeoiser Gleichheits-Kommunismus* auf internationaler Ebene, der sich von allem früheren, utopischen, Sozialismus dadurch unterschied, dass er nicht mehr abstrakte soziale Utopien entwarf, sondern konkrete Ziele des proletarischen Kampfes verfolgte.[88]

3. 1. Die theoretische Grundlage: Das *Kommunistische Manifest*

Dieses lässt erkennen, dass Marx und Engels, seine Urheber, sich über den ihnen vorschwebenden Weg vollkommen klar waren. Das kommt u. a. auch durch den distanzierten Ton dieses Manifests zum Ausdruck, welcher keinerlei Missverständnis aufkommen lässt. Adressat des Kommunistischen Manifests ist das Proletariat aller Länder, ohne Unterscheidung ihrer jeweiligen Nationalität. Staatsformen, welche eine Diktatur voraussetzen, erscheinen darin aber ausgeschlossen.[89] In Hinblick auf die Möglichkeit einer Realisierung der in dem *Manifest* formulierten revolutionären Forderungen stellte Engels fest, dass von einer sofortigen, vollständigen Emanzipation der Arbeiterklasse noch gar nicht die Rede sein könne. Ehe es dahin komme müsse Spanien – und das gelte analog auch für Deutschland und das zaristische Russland – „noch verschiedene Vorstufen der Entwicklung durchmachen und eine ganze Reihe von Hindernissen aus dem Weg räumen."[90]

3. 1. 1. Die spezifische Anwendung der theoretischen Grundlage auf Russland

Im Hinblick auf Russland, das von der im *Manifest* erhobenen *Solidaritätsforderung,* nicht zuletzt, berührt sein konnte, zeigte es sich zunächst, dass die 1905, durch seine Niederlage im russisch-japanischen Krieg, unmittelbar ausgelöste Revolution die herrschende Klasse zwar nicht zu stürzen vermochte, aber doch den Erfolg einer Annäherung von unterschiedlichen Schichten des Proletariats zu haben schien.[91] Prinzipiell können die Ereignisse des Jahres 1905 als Prolog der beiden Revolutionen von 1917, der Februar- und der Oktoberrevolution,

[88] Vgl. Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973, 56
[89] Vgl. Engels, Friedrich, Geschichte des Bundes der Kommunisten, Berlin 1955, 323
[90] Vgl. Engels, Friedrich, Die Bakunisten an der Arbeit, MEW XVIII, 477
[91] Vgl. Arendt, Hannah, Über die Revolution, München 1986, 15

gelten. Der Prolog enthielt bereits alle Elemente des eigentlichen Dramas, ohne dass er jedoch bis zum Ende geführt wurde. Trotzki führte diese verzögerte Entwicklung der revolutionären Ereignisse auf den Mangel an Erfahrung in den führenden Schichten des Proletariats zurück, bzw. auf seine ungeheuer gewachsene Abhängigkeit vom bürgerlichen Liberalismus. Die vor dem Proletariat liegenden, grandiosen, Aufgaben erzeugten demnach ein unaufschiebbares Bedürfnis nach einer revolutionären Organisation, welche die Volksmassen auf einmal erfassen und, unter Führung der Arbeiterschaft, zu revolutionärer Tat zu befähigen vermochte. So erhielten die Sowjets von 1905 die prinzipielle Erfahrung für 1917. Die Sowjets waren – lt. Trotzki – nicht eine Ausgeburt der historischen Verspätung Russlands, sondern vielmehr ein Produkt der kombinierten Entwicklung, was schon durch die Tatsache bewiesen erschien, dass das Proletariat des industriellsten Landes, Deutschlands, während des revolutionären Aufstieges 1918/19, keine andere Organisationsform gefunden hätte als die *Räte*.[92]

3. 2. Führende Revolutionäre der russischen Revolution

3. 2. 1. Leo Trotzkij

Wer war *Trotzkij*? Einer der prominentesten Revolutionäre der Weltgeschichte; man könnte ihn als Vorbild aller folgenden Berufsrevolutionäre bezeichnen, weil er der erste und profundeste von ihnen gewesen ist. Leo Trotzkij, eigentlich Lew Dawydowitsch Bronstein, geb. 7. November 1879 in Janowka bei Jolisawetgrad (Gouv. Cherson) als Sohn eines jüdischen Landwirtes, wurde, als Student, wegen revolutionärer Betätigung, verhaftet und 1899 nach Wercholensk (Ostsibirien) verschickt, von wo er 1902 nach England entfloh. Bei der Spaltung der Partei, 1903, schloss er sich den (gemäßigten) Menschewiki an. Während der Revolution von 1905 war Trotzki Vorsitzender des großen Arbeitersowjets in Petersburg, wurde jedoch bald wieder verhaftet und nach Beresow (Gouv. Tobolsk) verschickt, von wo er 1907 entkam und sich anschließend in Wien niederließ, wo er als Schriftsteller tätig war. 1914 verlegte er seinen Aufenthalt zunächst nach Zürich, dann nach Paris, wo er 1916 ausgewiesen wurde und, vorübergehend, in die USA ging, um 1917 wieder nach Russland zurückzukehren, wo er der, von Lenin geführten, bolschewistischen Partei beitrat und hervorragenden Anteil an der Vorbereitung und Durchführung der *Oktoberrevolution* hatte, die zur bolschewistischen Machtergreifung in Russland führte.[93]

[92] Vgl. Trotzki, Leo, Geschichte der russischen Revolution. Erster Teil: Februarrevolution, Frankfurt/M. 1973, 22

[93] Vgl. Scheck, Werner, Geschichte Russlands, München 1977, 367-388

3. 2. 1. 1. Trotzkijs Beurteilung des weltpolitischen Standards Russlands

Als Trotzkij, der damals vierundzwanzigjährige Feuerkopf, im Oktober 1905 in die Exekutive des Petersburger Arbeiterdelegiertenrates gewählt wurde – er schrieb dort unter dem Pseudonym *N. Trotzki* in drei Zeitungen und galt als einer der besten revolutionären Redner – stand er bereits unter dem Einfluss der Maximen des, damals in München lebenden, marxistischen Wirtschaftstheoretikers Alexander Parvus-Helphand, dessen Theorie der *Permanenten Revolution*, abweichend von den Zielsetzungen der Bolschewiki und Menschewiki, dahingehend lautete, dass die minoritäre Arbeiterklasse, vorausgesetzt sie verfüge über eine entschlossene und vorausschauende Führung, einmal im Besitz der Staatsmacht, um ihrer Selbsterhaltung Willen, zu antikapitalistischen Maßnahmen greifen müsse.[94] Das Schicksal der russischen Arbeiterregierung würde, nach Trotzkijs Auffassung, jedenfalls von der Entwicklung in den, ökonomisch und politisch fortgeschrittenen, Staaten Europas abhängen. Nach seiner Rückkehr, zu Beginn des Jahres 1905, übernahm er in Petersburg zunächst eine führende Rolle im Arbeiterdelegiertenrat und gab sodann, im Gefängnis, 1906, seiner Revolutionstheorie die definitive Formulierung, deren berühmtes Schlusskapitel, in seinem Buch über die Revolution von 1905, den Titel trägt: „Ergebnisse und Perspektiven."[95] Im ersten Weltkrieg sah der Revolutionär Trotzkij eine destruktive Rebellion der Produktivkräfte gegen das kapitalistische Privateigentum und gegen den Nationalstaat. Russland habe, wie er bemerkte, der Rauferei der fortgeschrittenen kapitalistischen Länder nicht fernbleiben können, wie es sich auch schon in der vergangenen Epoche der Einführung von Fabriken, Eisenbahnen, Schnellfeuergeschützen und Flugzeugen nicht habe verschließen können. Russland, das in diesem Krieg nur das Glied eines Systems gewesen sei, werde, von russischen Historikern der neuesten Schule, nicht selten, scholastisch in der Weltarena isoliert betrachtet, wobei die Frage zur Debatte stehe, inwieweit es für die moderne imperialistische Politik reif gewesen wäre.[96] Die Einmischung, formell eine freiwillige, war de facto die Einmischung eines Sklaven in das skandalöse Betragen der Herren. Russland durfte jedoch, lt. Trotzki, für seine Kriegsbeteiligung nur erwarten, Kapital einführen und dafür Prozente bezahlen zu müssen. Es erwarb sich damit das Recht, eine privilegierte Kolonie seiner Verbündeten zu sein; gleichzeitig aber auch das Recht, die Türkei, Persien, Galizien, überhaupt alle Länder, die schwächer und rückständiger waren als es selbst, zu knebeln und zu plündern. Die russische Bourgoisie, bzw. ihr zwiespältiger

[94] Vgl. Dahmer, Helmut (Hg.), Leo Trotzki: Sozialismus oder Barbarei, Wien 2005, 16
[95] Vgl. Dahmer, Helmut (Hg.), Leo Trotzki: Sozialismus oder Barbarei, Wien 2005, 17
[96] Vgl. Trotzki, Leo, Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 24

Charakter, waren – lt. Trotzki – im Grund nichts anderes als eine Agentur anderer, gewaltigerer Weltmächte.[97]

3. 2. 1. 2. Trotzkijs Einschätzung der Rolle Russlands im Ersten Weltkrieg

Der Zarismus modernisierte zwar, wie Trotzki registrierte, die Armee durch eine halbe Abschaffung der Leibeigenschaft und die Einführung der allgemeinen Militärpflicht, verlagerte damit aber gleichzeitig alle Gegensätze der Nation in die Armee. Diese wurde zwar nach westlichem Muster ausgerüstet, aber, wie Trotzki feststellte, mehr der Form als dem Wesen nach. Das Kulturniveau der Bauern stand zu dem der Kriegstechnik in keinem vernünftigen Verhältnis. Was sie wirklich wert war hatte die zaristische Arme schon im russisch-japanischen Krieg gezeigt. Die am ersten Kriegstag scheinbar sachgemäß ausgerüsteten Truppen waren tatsächlich nicht nur ohne Waffen, sondern auch ohne Stiefel. Mit Hilfe der Duma hatte die Monarchie – lt. Trotzki - die Militärlager aufgefüllt, und die Armee ausgeflickt, darunter auch ihren eingebildeten Ruf der Unbesiegbarkeit.[98]

3. 2. 1. 3. Trotzkijs Feststellungen zur russischen militärischen Insuffizienz

In Bezug auf Ausrüstung und Finanzierung stand das zaristische Russland, wie Trotzki feststellt, von Anfang an in sklavischer Abhängigkeit von seinen Verbündeten, was nur einen Teil der Abhängigkeit von den fortgeschrittenen kapitalistischen Ländern darstellte … Die ersten Tage des Kriegs waren bereits Tage der Schmach … Ihre Wut über die Niederlagen ließen die Generale – lt. Trotzki – an der Bevölkerung aus, indem sie Riesenflächen verwüsten ließen. General Russki habe gestanden: „Die modernen Forderungen der Kriegstechnik gehen über unsere Kraft. Jedenfalls können wir es mit Deutschland nicht aufnehmen." Ein Korpsingenieur habe diesbezüglich erklärt: „Mit den Deutschen Krieg zu führen ist hoffnungslos, denn wir sind nicht imstande etwas zu tun. Sogar die neuen Kampfmethoden verwandeln sich in Ursachen unserer Misserfolge."[99]

3. 2. 1. 4. Trotzkijs Kritik an der Gewissenlosigkeit der russischen Führung

Die russischen Generale, welche den Deutschen gegenüber ohnmächtig waren, holten jedoch – so Trotzki – Unmengen von Menschenfleisch aus dem eigenen Land. Des Zaren Generalstabsnullen Januschkewitsch und Nikolai Nikolajewitsch, wie auch Alexejew,

[97] Vgl. Trotzki, Leo, Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 24
[98] Vgl. Trotzki, Leo, Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 25
[99] Vgl. Trotzki, Leo, Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 26

stopften die Löcher an der Kampffront gegen die Deutschen mit immer neuen Aushebungen und trösteten die Alliierten mit Zahlenkolonnen. Sie mobilisierten, wie Trotzki mitteilt, annähernd 15 Millionen Menschen, welche die Depots, Kasernen und Etappen füllten, herumlungerten und einander auf die Füße traten, verbittert und fluchend. Etwa fünfeinhalb Millionen wurden, lt. Trotzki, als tot, verwundet und gefallen registriert. Die Zahl der Deserteure wuchs.[100]

3. 2. 1. 5. Trotzkijs persönliche Schicksale während des Krieges

Mit diesen Anschuldigungen, die gegen den Krieg und die Staatsgewalt gerichtet waren, revoltierte Trotzki gegen die herrschende Kaste, die, in hoffärtiger Einbildung einer ihr von Gott übertragenen Herrschaftsbefugnis, blindwütig den Weltkrieg initiiert habe und kaltblütig, ohne Ansehung des entsetzlichen menschlichen Leides, das er mit sich brachte, über Berge von Leibern hinweg schritt. Er deutete diesen Krieg schon 1914 als eine destruktive Rebellion der Produktivkräfte gegen das kapitalistische Privateigentum und den Nationalstaat.[101] Der gemeinsame Kampf gegen den Krieg führte zur Annäherung von *Trotzki* und *Lenin*, den Kontrahenten von 1904. Trotzki, der, nach seiner Flucht aus der sibirischen Verbannung am 25. Februar 1907, seit Oktober 1907 in Wien lebte, reiste am 3. August 1914, wegen der drohenden Kriegsgefahr, mit seiner Familie nach Zürich und 1915 nach Frankreich, wo er 1916 ebenfalls ausgewiesen wurde. Zuletzt hielt er sich in New York auf. Die Nachricht vom Ausbruch der russischen Revolution bestimmte Trotzki zur Rückkehr nach Russland, wozu er sich zunächst eines norwegischen Schiffes bediente, auf diesem aber von Engländern verhaftet und in ein Internierungslager nach Halifax gebracht wurde. Nach Protesten aus Russland kam er frei, fuhr mit einem dänischen Schiff weiter und erreichte am 17. Mai 1917 Petersburg. Nach den Juli-Demonstrationen (Schlachtruf: *Alle Macht den Sowjets*) wurde Trotzki verhaftet, während Lenin nach Finnland flüchtete. Der Letztere war im Frühjahr 1917 aus seinem Schweizer Exil, mit Unterstützung des deutschen Generalstabes (Ludendorff), nach Petersburg zurückgekehrt.[102]

[100] Vgl. Trotzki, Leo, Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 26
[101] Vgl. Trotzki, Leo, Der Krieg und die Internationale, Zürich 1914
[102] Vgl. Dahmer, Helmut (Hg.), Leo Trotzki, Wien 2005, 172

3. 2. 1. 6. Russland vom Ende des Zarenreiches bis zur Oktoberrevolution

Das Ende des Zareneichs zeichnete sich bereits ab, als sich, am 12. März 1917, aus der – sich als Repräsentantin des Volks betrachtenden – Duma eine provisorische Regierung konstituierte, die großteils aus fortschrittlichen Bürgerlichen bestand. Der Zar dankte kurz darauf ab. Die neue Regierung glaubte, den Krieg gegen die Mittelmächte weiterführen zu müssen, wonach die, schon längst überfälligen, Sozialreformen vorläufig zu unterbleiben hatten. Die Macht der provisorischen Regierung war jedoch, durch zahlreiche Arbeiter- und Soldatenräte, die sich gleichfalls für die einzig legitimen Vertreter des Volkes hielten, beschränkt. Letztere waren eine spezifisch russische, schon 1905 in Erscheinung getretene, und den *Pariser Communen* von 1792 bzw. 1871 entfernt verwandte, Institution. Auch Kerenskij, der mächtigste Mann in der provisorischen Regierung, konnte keine Änderung in der *Doppeltmachtlosigkeit* des (einstigen) Zarenreichs zustande bringen. Das vollständige Fehlschlagen der von Kerenskij gegen die Deutschen eröffneten Offensive, welches den Verlust von Riga mit sich brachte, führte schließlich zur Übernahme der Macht in Russland durch die Sowjets. Lenin hielt sich, seit Mitte April 1917, in Petersburg auf, nachdem ihm die Deutschen, im verschlossenen Eisenbahnwaggon, den Weg dahin – via Finnland – eröffnet hatten.[103] In der *Oktoberrevolution* konnten die Bolschewiki schließlich (im November 1917) Kerenskij stürzen und die Macht in Russland ergreifen.

3. 2. 1. 7. Trotzkijs Rolle als Kriegskommissar in der Revolutionsregierung

Trotzki erhielt in der neuen Revolutionsregierung, die ab November 1917 agierte, das Amt des Kriegskommissars zugeteilt. In dieser Funktion konnte es auch der Revolutionär Trotzki nicht verhindern dass Russland, welches er im März 1918, im Friedensvertrag von Brest-Litowsk, vertrat, wobei er erdrückende Bedingungen des Deutschen Reiches akzeptieren musste, letztlich in Anarchie versank. Im Frühjahr 1918 erwuchs ihm außerdem eine ernstliche Bedrohung im Inneren, in der Gestalt einer bewaffneten tschechoslowakischen Legion, die, unter dem Zarenregime, aus ehemaligen Kriegsgefangenen zusammengestellt worden war und nun, in einer Stärke von etwa 35.000 Mann, die schwer bewaffnet waren, die transsibirische Eisenbahn an strategisch wichtigen Punkten besetzt hielt, wodurch sie das russische Reich, in militärischer und wirtschaftlicher Hinsicht, ernstlich bedrohte.[104]

[103] Vgl. Patenaude, Bertrand, M., Trotzki, Berlin 2010, 31
[104] Vgl. Patenaude, Bertrand, M., Trotzki, Berlin 2010, 32

3. 2. 1. 8. Trotzkijs Einsatz zur Bewahrung Kasans

In der Nacht des 7. August 1918 erfuhr Trotzki, dass die Tschechen die Tatarenhauptstadt Kasan erobert hatten und verließ Moskau mit einem eilig zusammengestellten Zug, der jedoch nur bis Swiaschsk, am gegenüberliegenden Ufer der Wolga, kam. Schwere Einbußen hatte der Sowjetstaat aber auch gegenüber Deutschland erlitten, das im Westen ein riesiges Gebiet in Besitz nahm, welches vom Baltikum bis an das schwarze Meer reichte, während die westlichen Alliierten Russlands im Norden die Häfen Murmansk und Archangelsk besetzten, und, im Süden, die Truppen der *Weißen* am Don vorrückten.[105]

3. 2. 1. 9. Trotzkijs *fliegender Verwaltungsapparat*

Die Bürgerkriegsfront schien sich immer mehr in einen – Moskau umschließenden – Ring zu verwandeln. Trotzki, der für die revolutionäre Kriegführung Verantwortliche, leitete die Operationen von seinem Zug aus, den er als *fliegenden Verwaltungsapparat* adaptierte. Dieser Zug bestand aus zwölf gepanzerten Waggons und hatte eine Besatzung von 250 schwer bewaffneten Kämpfern, unter welchen sich speziell ausgebildete Maschinengewehrschützen, sowie ein Trupp *lettischer Scharfschützen,* befanden.

3. 2. 1. 10. Trotzkijs revolutionäre Kriegsführung im russischen Bürgerkrieg

Als wichtigstes Ziel der revolutionären Kriegsführung betrachtete Trotzki, neben der Wiedergewinnung Kasans, die Umformung der, noch bestehenden, zaristischen Bauernarmee und der, aus Moskauer und Petrograder Arbeitern bestehenden, roten Garden zu einer schlagkräftigen und ideologisch geschulten Armee des Kommunismus. Einer seiner kategorischen Befehle, die den haufenweise auf der Tagesordnung stehenden Desertionen steuern sollten, lautete, dass jede Einheit, die sich, auf dem Schlachtfeld ohne Befehl zurückzog, vor ein Erschießungskommando zu stellen sei, wobei mit dem Befehlshaber der Anfang gemacht werden sollte. Wörtlich stand in diesem Befehl: „Feiglinge, Spitzbuben und Verräter werden der Kugel nicht entgehen – dafür verbürge ich mich vor der gesamten Roten Armee.“[106] Die, zwei Tage nach Erlassung dieses Befehls Trotzkis erfolgte Einnahme von Kasan und Simbirsk bewirkte, dass aus der, bis dahin wesenlos schwankenden, auseinander fallenden, Masse die von Trotzki geformte *Rote Armee* erstand. Nach diesem Wendepunkt konnte Trotzki schließlich mehr als 15 Armeen, an zahlreichen Fronten, in diesem

[105] Vgl. Patenaude, Bertrand, M., Trotzki, Berlin 2010, 32
[106] Vgl. Patenaude, Bertrand, M., Trotzki, Berlin 2010, 33

Bürgerkrieg koordiniert einsetzen, wobei die sowjetischen Truppen durchgehend von ehemaligen zaristischen Offizieren, die der Revolutionär Trotzki in die Rote Armee übernommen hatte weil er ihr militärisches Können und ihre Erfahrung dringend benötigte, geführt wurden. Um sich der Loyalität dieser, oft widerwilligen, aus dem bürgerlichen oder aristokratischen Milieu stammenden, und jetzt als *Rekruten* von der Roten Armee übernommenen, vordem zaristischen Militärs versichern zu können, stellte ihnen Trotzki verlässliche Bolschewiken, als politische Kommissare, zur Seite, was für einige Aufregung sorgte. Die *Weißen* wurden in einem, sich zusehends entwickelnden Bürgerkrieg Mitte 1919 offensiv und stießen mit ihren Armeen, sowohl aus der Ukraine, wie auch aus Sibirien, gegen Moskau vor, während sie gleichzeitig Petersburg von Nordwesten her bedrohten. Diesen kombinierten Angriffen aus verschiedenen Richtungen gegenüber hatten die kommunistischen Verteidiger den Vorteil, dass sie ihre Kräfte, relativ kurzfristig, zwischen den Brennpunkten hin und her verschieben konnten. Trotzki, der verantwortliche Kriegskommissar, fuhr mit seinem Panzerzug über die notdürftig geflickten Eisenbahnlinien von einer Front zur anderen und improvisierte auf *revolutionäre Art,* dadurch, dass er mittels einer Anzahl Autos, darunter mehrere Lastwagen und ein großes Panzerauto, die sein Kommandozug mit sich führte, überraschend Streitkräfte mit den benötigten Materialien von einem Frontabschnitt zu einem anderen werfen konnte. Schätzungen besagen, dass Trotzki solcherart mit seinem Zug, im russischen Bürgerkrieg, mehr als zweihunderttausend Kilometer zurückgelegt hat.[107] Trotzki selbst schrieb darüber u. a.: „Der Bewegungskrieg ist voller Überraschungen. In den Steppen riskierten wir stets, auf Kosakenpatrouillen zu stoßen. Automobile und Maschinengewehre sind eine gute Sicherung.“[108] Zur Ausrüstung von Trotzkis Kommandozug gehörte ein mobiler Telegrafenapparat, der es ihm ermöglichte, Nachschub an die verschiedenen, weit verzweigten, Teile der Front zu dirigieren, und die dort stehenden Soldaten über aktuelle Geschehnisse zu informieren. Trotzki führte in diesem Zug auch eine eigene Druckpresse mit, mittels welcher eine Zeitung namens *Auf Wachtposten* hergestellt wurde. Die Zeitung und Trotzkis sporadische Schriften wurden in Stationen an Soldaten und die Zivilbevölkerung verteilt. Für die Propagierung der revolutionären Idee des Kommunismus sowjetischer Prägung war jedoch nichts wirkungsvoller, als die kurzen Anfeuerungsreden, in Begleitung von Kameraleuten und Wochenschaureportern, die Trotzki, immer wieder, an den verschiedensten Orten, hielt. Damit wusste er sich, bekleidet mit Wintermantel und Militärkappe, in aufrechter und strenger Haltung, die Hände zu beschwörenden Gesten erhoben, einem breiten Publikum nachhaltig, in der Rolle des roten

[107] Vgl. Patenaude, Bertrand M., Trotzki, Berlin 2010, 33f.
[108] Vgl. Patenaude, Bertrand M., Trotzki, Berlin 2010, 34

Kriegsherren, zu präsentieren, obgleich er keine militärische Ausbildung besaß. Er mischte sich deshalb auch nicht in strategische oder operative Fragen ein, sondern spielte statt dessen perfekt die Rolle des mitreißenden Agitators, wobei er, rücksichtslos wie allgegenwärtig war, und oft furchtbare Drohungen ausstieß um seine Ziele zu erreichen, was ihn in den Ruf besonderer Brutalität brachte.[109] Im Zentralkomitee, dem wichtigsten politischen Gremium der kommunistischen Partei, wurde Trotzki jedoch, in strategischen Fragen und bei der Besetzung militärischer Kommandostellen, überstimmt, was auf Intrigen Stalins zurückzuführen ist. Nachdem Trotzki auch für Rückschläge auf dem Schlachtfeld verantwortlich gemacht wurde bot er seinen Rücktritt an, was das Zentralkomitee ablehnte. Mit der heroischen Verteidigung von Petersburg, im Oktober 1919, trat jedoch auch eine Änderung der Atmosphäre im Zentralkomitee in Erscheinung.[110]

3. 2. 1. 11. Trotzkijs Widerstand gegen Stalin und seine Exilierung

1920 war der russische Bürgerkrieg insofern entschieden, als die Rote Armee, welche fünf Millionen Soldaten unter Waffen hatte, als Alleinherrscherin in Rußland gelten konnte. Trotzki hatte seinen Sieg teuer erkauft. Seine Aktivitäten hatten ihm Feinde beschert, die sich in Stalins Lager schlugen, der nun – neben Lenin und Trotzki - die stärkste politische Kraft repräsentierte. Stalin setzte nunmehr alle Hebel in Bewegung um Trotzki vollkommen zu isolieren; mit dem Ziel, ihn jeder Stütze in der Kommunistischen Partei zu berauben und auf diesem Weg aus dem Land zu treiben. Danach besaß die sowjetische Geschichtsschreibung hinreichendes Material, um den *vorgeblichen Vater des Roten Sieges,* in der Parteidiktion, zu einem *verachtenswerten, faschistischen Söldling* abzustempeln.[111] Leo Trotzki, der große russische Revolutionär und Politiker, der, mit dem Aufbau und der hervorragenden Führung der *Roten Armee,* den Sieg der Bolschewiki im Bürgerkrieg 1918-22 möglich gemacht hatte, der aber auch, nach dem Tod Lenins (1924), den Bürokratismus Stalins, bzw. dessen Wirtschaftskonzeption und, in Verfolgung seiner eigenen Idee der *permanenten Revolution,* dessen Theorie vom *Sozialismus in einem Land*, angriff, wurde schließlich von Stalin 1925 aus der Regierung, und 1926/27 aus allen Partei- und Regierungsämtern entfernt, bzw. 1929 aus Russland ausgewiesen.[112] Im Exil, zuletzt in Mexiko, kämpfte Trotzki weiter gegen den Stalinismus, gründete 1938 die Vierte Internationale, und fiel, im August 1940, einem – vermutlich von GPU-Agenten verübten – Mordanschlag zum Opfer.

[109] Vgl. Patenaude, Bertrand M., Trotzki, Berlin 2010, 35
[110] Vgl. Trotzki, Leo, Mein Leben: Versuch einer Autobiographie, Frankfurt/M. 1981, 364-375
[111] Vgl. Patenaude, Bertrand M., Trotzki, Berlin 2010, 39
[112] Vgl. Trotzki, Leo, Mein Leben: Versuch einer Autobiographie, Frankfurt/M. 1981

3. 2. 2. Wladimir Iljtsch Lenin

Neben Trotzki war es *Lenin*, der - als maßgeblicher Revolutionär - in erster Linie den Verlauf der russischen Revolution beeinflusste. Diese Revolution wurde durch die sozialen Missstände im zaristischen Russland des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in welchem die bäuerliche Bevölkerung zwischen 1861 und 1917 von 45 auf 110 Millionen wuchs, ohne dass diese, primitiv und in Elend lebenden, Bauernmassen Eigentumsrechte an dem, von ihnen bewirtschafteten, Boden besessen hätten, provoziert.[113] Die agrarrevolutionäre Bereitschaft dieser Massen resultierte somit aus der Verweigerung jeglicher Landverteilung und sie äußerte sich, unter anderem, in den gewalttätigen Eskalationen der Narodniki (Attentäter, die das Ziel der Erneuerung Russlands durch das Bauerntum und den Agrarkommunismus verfolgten).[114] Zar Alexander II. hatte sich zwar, aufgrund bedrohlicher Vorzeichen, zu einem liberalen Kurs entschlossen, und den freisinnigen General Graf Loris-Melikow, mit unumschränkter Vollmacht, an die Spitze der Regierung gesetzt. Dieser räumte unter dem Personal des Winterpalais in Petersburg gründlich auf, entließ 6.000 Gefangene aus der Haft, gewährte der Presse größere Freiheit und glaubte, den *nihilistischen Radikalismus* damit entwaffnen zu können.[115] In diesem Stadium der sozialen Progression ereignete sich jenes Attentat, dem Zar Alexander II., am 1. März 1881, zum Opfer fiel, und das ein Vierteljahrhundert der Reaktion nach sich zog, wobei es aber zugleich auch die Etablierung des Marxismus in Russland herbeiführte, oder zumindest beschleunigte. Dieses Attentat erwies sich damit als Vorposten zur Revolution, indem es dem Bolschewismus in Russland die Tore öffnete.[116]

3. 2. 2. 1. Das Organisationsmodell Lenins

Noch 1914, bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges, waren 85% der russischen Bevölkerung Bauern,[117] während zu dieser Zeit in England kaum mehr als 10% der Bevölkerung auf dem Land lebten. Die, 1861 erfolgte, Aufhebung der Leibeigenschaft machte die russischen Bauern nicht, wie in Westeuropa, zu Grundeigentümern, sondern überließ sie einem proletarischen Elend. Sie wurden damit, mehrheitlich, Anhänger des *Bolschewismus*, dessen politische Organisation, bis zur *Oktoberrevolution 1917,* die Russische Sozialdemokratische Arbeiterpartei (Bolschewiki) war, die sich, nach dem Sturz Kerenskijs durch die

[113] Vgl. Trotzki, Leo. Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 20f.
[114] Vgl. Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 302f.
[115] Vgl. Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 304f.
[116] Vgl. Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999, 312-315
[117] Vgl. Trotski, Leo, Geschichte der Russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973, 21

Bolschewisten unter Lenin am 7. November 1917, *Russische Kommunistische Partei* nannte.[118] Die Bezeichnung *Bolschewiki* ist eine Schöpfung der *Russischen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei* auf einem Kongress in London im Jahr 1903, bei dem erstmals eine Spaltung der, bis dahin geschlossenen, Bewegung erfolgte. Seitdem nannte sich die Mehrheit auf diesem Kongress, unter der Führung Lenins und Plechanows, *Bolschewiki* (Mehrheit), im Unterschied zu den *Menschewiki* (Minderheit) unter der Führung von Adelrode und Martow. Der Gegensatz entstand aus der Frage über den Charakter der zukünftigen Politik: Lenin vertrat den, ausschließlich *revolutionären, Standpunkt* und forderte eine *revolutionäre Politik,* da die Arbeiterschaft, zur Entwicklung eines politischen Klassenbewusstseins, der Führung durch eine, straff zentralistisch aufgebaute, Organisation von *Berufsrevolutionären* bedürfe, *die der breiten Masse* voranschreitet *und ihr den Weg aus den Fesseln der Bourgeoisie weist.*[119] Lenin war sich der Tatsache bewusst, dass sein Organisationsmodell, das auf eine *Partei der Berufsrevolutionäre* hinauslief, konspirative bzw. illegale Komponenten enthielt, die gegen das bestehende Staatsgefüge des Zarenreiches gerichtet waren. Fußend auf dieser Erkenntnis konstatierte er, „dass das Proletariat die Revolution zwar im Bündnis, aber nicht in organisatorischer Einheit, mit den anderen, gegen die Bourgeoisie ankämpfenden, Schichten führen muss und dass es daher notwendigerweise in Gegensatz zu gewissen gesellschaftlichen Schichten gerät.“[120]

3. 2. 2. 2. Die sozialpolitische Problematik des russischen Vielvölkerstaates

Das kommunistische Parteiprogramm wurde von Lenin, in Hinblick auf die nationalen Verhältnisse in Russland, kritisch analysiert, wobei er sich besonders mit der Frage des Selbstbestimmungsrechtes der Nationen auseinandersetzte. Er ging dabei von dem historischen Faktum aus, dass sich das russische Reich, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in den ausgeprägtesten multinationalen Staat unter den zivilisierten Staaten der Welt verwandelt hatte, dessen Bevölkerung aus rund hundert Nationen und Völkerschaften bestand. Im Unterschied zu anderen Vielvölkerstaaten hatte Russland ein unantastbares nationales Zentrum: Die gegenüber den anderen Nationalitäten höher entwickelte, zahlenmäßig überlegene, russische Rasse. Das sehr langsame Entwicklungstempo der nationalen Randgebiete war verbunden mit einem ebenso langsamen Wachstum der Industrie und entsprechender Deklassierung der Arbeiterklasse in diesen Gebieten. In der Provinz Kasachstan gab es, vor der ersten russischen Revolution, nur annähernd ebenso viele Arbeiter

[118] Vgl. Scheck, Werner, Geschichte Russlands, München 1977, 369f.
[119] Vgl. Dunn, John, Moderne Revolutionen, Stuttgart 1974, 37f.
[120] Vgl. Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973, 165

wie in den Putilow-Werken in Petersburg, etwa 11.000. Die russischen Arbeiter genossen höheres Ansehen als die anderen, wegen ihrer höheren fachlichen Qualifikation und ihres hohen politischen Bewusstseins.[121] Die Rückständigkeit und das Elend der Volksmassen in den Randgebieten wurden – lt. Lenin – von der Bourgeoisie rücksichtslos für ihre egoistischen Zwecke ausgenützt, indem sie, aus den großen Reserven an Arbeitskräften in der dortigen, pauperisierten, *eingeborenen,* nichtrussischen, Bevölkerung Arbeitskräfte heranzog, bei denen nach keiner Qualifikation gefragt wurde. Diese mussten 12 bis 15, ja sogar 18 Stunden täglich arbeiten. Arbeitsnormen waren nicht existent, und der Lohn, den diese *Beutearbeiter* erhielten, war nur ein Bruchteil dessen, den angestammte Kräfte erhielten. Arbeiter aller Nationen litten in Russland unter dem schweren wirtschaftlichen und politischen Joch; vor allem aber die Arbeiter nichtrussischer Nationalität. Versuche von Fabrikanten, die Löhne generell nach nationaler Zugehörigkeit zu differenzieren, scheiterten an der Solidarität der russischen Arbeiter, was deren internationales Ansehen beträchtlich erhöhte. Als Resumé stellte Lenin fest, dass die zaristischen Arbeitsgesetze eine Verstärkung der nationalen Unterjochung und Ausbeutung des Proletariats bezweckten, indem sie das Recht der Kapitalisten auf dessen Ausbeutung gesetzlich verankerten und die Arbeiter, nach Maßstäben der nationalen Zugehörigkeit und des Glaubensbekenntnisses, diskriminierten. Der Beweis dafür war für ihn das *Neue Arbeitsgesetz* aus dem Jahr 1897, welches nicht den Arbeitstag, sondern die Ruhezeit begrenzte und die Zahl der gesetzlichen Feiertage, kürzte.[122]

3. 2. 2. 3. Das anarchische Element der russischen Bauern

Eine von der Diktion Lenins erheblich abweichende Beurteilung der sozialen Problematik in Russland vor der Revolution vertrat – zu einem erheblich späteren Zeitpunkt – ein deutscher Autor mit nachstehenden Feststellungen: „Die Ereignisse des Jahres 1905 geben den Bauern ein Gefühl der Macht, wie sie es noch nie gekannt hatten." Als Zar Nikolaus II., im Februar 1917 plötzlich abdankte, gab es nichts mehr, was sie zurückhalten konnte. Im Frühjahr 1917, brachen die Muschiks wieder los, diesmal um zu vollenden, was in der ersten Revolution nicht erreicht worden war. Nicht Ackerland war diesmal ihr Ziel; sie konzentrierten sich darauf, Staats- und Privatwälder zu schlagen, Ernten einzubringen, die andere gesät hatten, die zum Verkauf eingelagerten Agrarprodukte an sich zu bringen, und natürlich wiederum Gutshäuser zu plündern und niederzubrennen. Die Gewalttätigkeit der Bauern im Jahr 1917

[121] Vgl. Groschew, I. I., Judenkow, A. F., Strategie und Taktik der Bolschewistischen Partei im Kampf für die Diktatur des Proletariats (1903-1917), Moskau 1977, 305f.
[122] Vgl. Groschew, I. I., Judenkow, A. F., Strategie und Taktik der Bolschewistischen Partei im Kampf für die Diktatur des Proletariats (1903-1917), Moskau 1977, 306f.

richtete sich vornehmlich gegen die großen, produktiven Güter. Getragen von der Woge dieser Bauernrevolution (zu der die Auflösung der, hauptsächlich aus Bauern bestehenden, Armee gehörte) gelangten Lenin und seine Partei an die Macht. Letzten Endes wurde die russische Monarchie somit von den Bauern zerstört, welche sie für ihre treuesten Anhänger gehalten hatte. Die Verhältnisse ließen jedoch die Entwicklung eines konservativen Bauernstandes in Russland nicht zu. Der latente Anarchismus der – besitzlosen - Bauern verzögerte zuerst notwendige Reformen, lenkte sie dann in eine überbehutsame Richtung, und löste schließlich, als er ans Licht trat, ein Chaos aus, das den, nur unzureichend reformierten, Staat zugrunde richtete. In keinem Zeitpunkt der Geschichte war in Russland demnach der Bauer jener Anker der Stabilität, der er in Deutschland und Frankreich gewesen ist.[123]

3. 2. 2. 4. Lenins *Partei der Berufsrevolutionäre*

Lenin vertrat, bis etwa zur Jahrhundertwende, fußend auf dem *Manifest der Kommunistischen Partei,* das Credo, dass nur eine selbständige Arbeiterpartei ein festes Bollwerk im Kampf gegen die Selbstherrschaft sein könne,[124] rückte aber, ohne dies offen einzugestehen, allmählich davon ab. Der Gesinnungswandel, den Lenin nunmehr vollzog, war grundlegender Natur, indem er erklärte, die Arbeiterpartei dürfe sich nicht darauf beschränken, eine Partei der Arbeiter zu sein; vielmehr müsse sie zu einer *Partei der Berufsrevolutionäre* werden, die jedoch die Interessen der Arbeiter weiterhin vertreten sollte. Lenin räumte hierbei ein, dass auch *die spontan erwachende Masse* aus ihrer Mitte *Berufsrevolutionäre* hervorbringen könne,[125] die jedoch entwickelt und herausgebildet sein müssten. Die Werke Plechanows, dessen Bekanntschaft er 1895 in Genf machte, studierte Lenin sehr genau. Er lebte nur für seine Idee, den *Umsturz*, und legte keinen Wert auf Äußerlichkeiten, trug, noch als Vorsitzender des Rates der Volkskommissare, auch im Sommer, einen schäbigen Wintermantel und ordnete auch sein gesamtes privates Leben ausschließlich den Erfordernissen des politischen Kampfes unter.[126]

[123] Vgl. Pipes, Richard, Russland vor der Revolution, München 1977, 175
[124] Vgl. Lenin, Werke, Bd. 4, 168
[125] Vgl. Lenin, Werke, Bd. 5, 467
[126] Vgl. Preobraženskij, Emiljan A., Brief v. 29.7.1923 an Nikolaj Bucharin. In: lzv. CK, 4/1989, 186

3. 2. 2. 5. Lenin als Vorsitzender des Rates der Volkskommissare

Die *Oktoberrevolution* 1917 änderte Lenins Lebensverhältnisse radikal. Bis dahin noch Führer einer kleinen politischen Oppositionsgruppe, stieg dieser, zwangsweise bis dahin weitestgehend im Ausland lebende, nur in Insiderkreisen bekannte, Revolutionär schlagartig zum Beherrscher des größten territorial zusammenhängenden Reiches der Welt auf, ohne dass sich sein äußeres Gehabe dadurch verändert hätte. Unbeschadet der, begünstigt durch die äußeren Umstände, geglückten Revolution, fand sich der bisherige *Berufsrevolutionär* Lenin – als nunmehriger Vorsitzender des Rates der Volkskommissare – zunächst in eine, politisch, wie militärisch, außerordentlich schwierige Situation versetzt; denn Russland befand sich einerseits im Kriegszustand mit den Mittelmächten Deutschland und Österreich-Ungarn, und musste andererseits nunmehr, nach dem vollzogenen politischen Umsturz, auch seine westlichen Alliierten, England, Frankreich und Italien, als politische Gegenspieler betrachten. Der politische Umsturz in Russland war außerdem so plötzlich gekommen, dass kaum jemand, weder im Ausland, noch in Russland selbst, an eine längere Dauer der bolschewistischen Herrschaft glauben konnte. Der Rat der Volkskommissare stieß, im eigenen Land, zunächst überall auf Widerstand[127], was darauf zurückzuführen ist, dass es nur eine kleine Gruppe von Männern war, die, in einem großen Land, die Macht ergreifen konnte. Demnach erscheint die Frage berechtigt, wie es möglich war, dass diese kleine Gruppe auch die Macht behalten konnte; zumal, nach der Theorie des klassischen Marxismus, kleine Gruppen von Männern gerade nicht prädestiniert erscheinen, den Führern des bourgeoisen, oder vorbourgeoisen, Staatsapparates die Macht zu entreißen, geschweige denn, nach der Machtübernahme, dieselbe, auf unbestimmte Dauer, weiter auszuüben. Jeder Versuch, zu verstehen was damals geschah, wirft selbstverständlich viele Fragen auf, wie z.B. jene, warum das Zarenreich 1917 diesen plötzlichen Zerfall erlitt.[128]

3. 2. 2. 6. Russische Misserfolge im Krieg und Missstände im Staatsapparat führen zum Zerfall des Zarenreichs

Als Folge einer komplexen politischen Entwicklung erscheint dieser Zerfall, mit der unmittelbar folgenden bolschewistischen Machtübernahme, als logischer Konsequenz, eng verknüpft. Der Zar, Nikolaus II., glaubte zunächst an den Sieg der russischen Waffen, wobei er sich zugleich in patriotischen Aufrufen und Zeremonien übte. Die Armeen seiner Generäle Samsonow und Rennenkampf drangen in Ostpreußen ein und entlasteten damit Frankreich.

[127] Vgl. Scheck, Werner, Geschichte Russlands, München 1977, 371
[128] Vgl. Dunn, John, Moderne Revolutionen, Stuttgart 1974, 32f.

Der russische Vorstoß endete aber nach kurzer Zeit in einem Debakel, wobei die Armee Samsonow von den Deutschen bei Tannenberg eingekesselt und vernichtet wurde, während sich die Armee Rennenkampf eilig zurückzog. Auch im Südteil ihrer Front erlitten die Russen schwere Verluste. Bis zum Sommer 1915 verloren sie rd. 3,8 Millionen Mann. Der Zar setzte nun, im August 1915, den Wünschen seiner Frau und Rasputins entsprechend, jedoch gegen den Willen der Minister, den Oberbefehlshaber über das Heer, Großfürst Nikolai Nikolajewitsch, von seinem Posten als Generalissimus ab und machte Michail Alexejew zum Generalstabschef. Die gelegentlichen Frontbesuche des Zaren machten wenig Eindruck auf die Truppen. In seinem Hauptquartier in Mogiljow ließ er sich über die militärischen Vorgänge informieren, hatte aber selbst keinen Anteil an den russischen Militäroperationen. Obwohl die Russen keine weiteren gravierenden Niederlagen erlitten, erschöpfte der Krieg die Armee und das Land. Indem der Zar sich in Mogiliow dem Militär widmete beging er den schweren Fehler, die Zarin zu beauftragen, das Reich zu regieren, wobei diese, indem sie mit Rasputin und Anna Wyrubowa ein mystizistisches Triumvirat bildete, einen Abgrund heraufbeschwor. Rasputin, der als heimlicher Regent fungierte, nahm auch auf die Kriegsführung Einfluss. Skandalöse Personalentscheidungen des, solcher Art regierenden, Dreigestirns, wie die Berufung Stürmers zum Außenminister und Ministerpräsidenten, oder Rasputins Einmischung in die Brussilow-Offensive in Wolhynien, wurden dem Zaren angelastet.[129] Fürst Felix Jussupow, ein, dem Zarenthron nahe stehender Bonvivat, entschloss sich daher, Rasputin gewaltsam zu beseitigen, indem er sich zunächst in dessen Vertrauen schlich, ihn in der Nacht von 16. auf 17 Dezember 1916 in seinen Palast lockte, und dort mit Gift und Kugeln ermordete. Dieser Mord wurde zwar von wohlmeinenden Anhängern des Zaren mit Genugtuung zur Kenntnis genommen, hatte aber dessen psychische Schädigung zur Folge. Als am 22. Februar 1917 in Petrograd die Unruhen ausbrachen, welche in die Revolution mündeten, telegrafierte der Zar aus Mogiljow nach Petrograd, man solle die Unordnung in der Stadt sofort beheben. Er lehnte eine Regierungsumbildung ab und schickte ein Bataillon Georgsritter los, welche die Ruhe wieder herstellen sollten. Sie kamen aber nicht bis Petrograd. Erst nachdem die Zarin Alexandra Fjodorowna von Straßenkämpfen berichtete, bestieg der Zar am 28. Februar den Zug in Richtung Petrograd, kam aber nur bis Pskow, wo er von der neuen, provisorischen, Regierung unter Leitung des Fürsten Lvow erfuhr und dass die Duma, sowie maßgebliche Militärs, der Meinung seien, seine Abdankung wäre unvermeidlich. Er wollte zunächst aber nur zugunsten seines – unheilbar kranken – Sohnes Alexei abdanken, entschloss sich aber schließlich, auf dem Bahnhof von Pskow, noch weit

[129] Vgl. Jena, Detlef, Die russischen Zaren in Lebensbildern, Graz, Wien 1996, 493ff.

von den Toren der Hauptstadt Petersburg entfernt, die Abdankungsurkunde zu unterschreiben.[130]

Lenin, der, sich als *Berufsrevolutionär* sehende, *Grandseigneur* unter den Theoretikern der Revolution, verfolgte primär den Plan, Russland mit einer revolutionären Aktion aus den Angeln zu heben und stellte sich hierzu folgende Fragen: „Werden die unzufriedenen, unterdrückten Massen spontan den Kampf um die Macht in Staat und Gesellschaft aufnehmen, wenn sie, spontan, eine neue Gesellschaft organisieren? Warum haben sich so lang alle Ausbeutergesellschaften gehalten, trotz aller Aufstände und Revolutionsversuche? Wie kann den Unterdrückten und Rechtlosen ihre Lage bewusst gemacht werden, selbst der Arbeiterklasse, deren geschichtlicher Beruf die Umwälzung der kapitalistischen Produktionsweise und die schließliche Abschaffung der Klassen ist?“ Lenin war informiert über das Wirken seiner revolutionären Vorgänger, u. a auch über das von Louis Blanqui, der zwischen 1848 und 1870 in Frankreich konsequent, mit einer kleinen Gruppe von Revolutionären, konspirativ an einer Umwälzung gearbeitet hatte und, hierbei, auf geschickte Weise, die, in Mode befindlichen, Revolutionsideen, wie die der Narodnowolzen Kaljajew und Tkatschow, zu nutzen verstand. (Narodnaja Wolja =Volkswille). Lenin kannte also die Methoden, wie auch die Ziele seiner terroristischen Vorgänger, begriff aber ebenso deren Aussichtslosigkeit. Unter den in Russland, zu seiner Zeit, bestehenden Verhältnissen einer totalitären zaristischen Diktatur war, demnach, der Umsturz nur mittels einer gut organisierten Partei erreichbar, welche die Massen der Besitzlosen ansprechen, führen und erziehen musste.[131]

3. 2. 2. 7. Die Terrorausübungen der von Lenin eingesetzten Tscheka

Als der, schon lang in der Luft liegende, durch Rivalitäten, Aversionen, Machtkonstellationen und Bündnissysteme begünstigte, Erste Weltkrieg endlich ausbrach, rückte auch für Lenin der Zeitpunkt für die Umsetzung seiner Theorien in die Praxis, in greifbare Nähe. Lenin glaubte nach der Bildung der Sowjetregierung, dass nun auch die Revolution in Mittel- und Westeuropa – nach russischem Vorbild – ausbrechen würde und setzte diesbezüglich alle Hebel in Bewegung. Unmittelbar nach der Übernahme des Vorsitzes im *Rat der Volkskommissare* proklamierte er, vor dem Sowjetkongress, sein berühmtes *Friedensdekret*. Das Dekret sollte, um in erster Linie seine eigene Position, bzw. die der Sowjetregierung, gegenüber dem russischen Volk, zu stärken, beweisen, dass die neuen Machthaber die

[130] Vgl. Jena, Detlef, Die russischen Zaren in Lebensbildern, Graz, Wien 1996, 495, 497f.
[131] Vgl. Bollinger, Stefan (Hg.), Lenin, Wien 2006, 24f.

sofortige Beendigung des Krieges auf ihre Fahnen geschrieben hatten. Aber auch jenseits der Grenzen, in Deutschland und Österreich-Ungarn, sollte diese Botschaft die, durch den langen, blutigen Krieg erschöpften, Völker für den Kommunismus gewinnen.[132] Lenin konnte, soweit es opportun war, aber nicht nur die Schalmeientöne einer Propaganda für den Weltfrieden öffentlich anklingen lassen, sondern – parteiintern – auch jene des Terrors: Bereits in einer seiner frühen Schriften heißt es: „Grundsätzlich haben wir den Terror nie abgelehnt und können wir ihn nicht ablehnen.“[133] Zu einer planmäßigen Realisierung der, von Lenin als notwendig erachteten, Gewalt- und Terrorpolitik wurde zunächst, nach dem durchschlagenden Erfolg der *Oktoberrevolution*, im Dezember 1917 ein diesbezügliches Exekutivorgan in Gestalt der *Tscheka*, einer „Außerordentlichen Kommission zur Bekämpfung von Konterrevolution und Sabotage,“ geschaffen. Lenin erläuterte diese Maßnahme mit den Worten: „Die Bourgeoisie, die Gutsbesitzer und alle reichen Klassen unternehmen verzweifelte Anstrengungen, um die Revolution zu untergraben. Es bedarf daher außerordentlicher Maßnahmen gegen Konterrevolution und Saboteure.“[134] Wem die Tscheka Rechenschaft schuldete und wer über sie die Kontrolle ausüben sollte, ist nie eindeutig festgelegt worden, zumal die Sowjetregierung eine Gewaltenteilung grundsätzlich ablehnte, und sich die Tscheka daher auch nie voll im Griff der Partei, bzw. weitgehend außer Kontrolle, befand, woraus sich hartnäckige Auseinandersetzungen zwischen Revolutionstribunalen einerseits, und Tscheka andererseits, entwickelten. Offensichtlich handelte es sich hier um eine Art von Terror, die nicht willkürlich, und nicht nach Regeln des Machthungers eines Einzelnen, sondern in Übereinstimmung mit den, der Natur angepassten, Gesetzmäßigkeiten, ausgeübt wurde.[135] Die Masse der Bevölkerung zitterte jedoch vor der Tscheka, über die man zumeist nur im Flüsterton sprach. Offen wagte niemand die Stimme gegen sie zu erheben, mit Ausnahme von Maxim Gorki, dem damals schon berühmten Schriftsteller, der sich zum Sprecher für die Armen und Erniedrigten machte, und die Bolschewiki, wie auch die Menschewiki, bereits vor dem Krieg, mit erheblichen Mitteln unterstützt hatte, der aber auch persönlich Lenin gut kannte. Schon vor der Oktoberrevolution hatte sich Gorki leidenschaftlich gegen die Machtübernahme durch die Bolschewiki ausgesprochen, die er als *blinde Fanatiker* bezeichnete. Nach Bildung der Tscheka forderte er ein *Ende der Gewaltpolitik* gegen angebliche Volksfeinde. Später wurde Gorki von anderen russischen Kritikern des Kommunismus, wie Alexander Solschenizyn, in ein negatives Licht

[132] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962, Werke, Bd. 26, 242
[133] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962, Werke, Bd. 35, 156
[134] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962, Werke, Bd. 35, 156
[135] Vgl. Desjatyi s’ezt. KPR, Der 10. Parteitag der KPR, Moskau 1963, 534

gebracht, indem sie ihn als perspektivlos bezeichneten, weil er erklärte, dass sich seine Einstellung zur Oktoberrevolution, seit dem Attentat auf Lenin, im August 1918, ins Positive verkehrt habe.[136]

3. 2. 2. 8. Die Ermordung der Zarenfamilie

Zar Nikolaus II. beabsichtigte nach seiner Abdankung, mit seiner Familie nach England zu emigrieren, was die britische Regierung jedoch ablehnte. Er blieb demnach in Russland und lebte, als Privatmann, zunächst in seinem Schloss bei Petersburg. Er wurde aber, nach der Machtergreifung durch die Bolschewiki, zwangsweise nach Jekaterinburg verbracht. Lenin beabsichtigte ursprünglich, in Ansehung des Petersburger Blutsonntags von 1905, an dem 1.000 friedliche, mit Heiligenbildern vor dem Winterpalais befindliche, Bittsteller ermordet worden waren, sowie der Massenerschießungen im Jahr 1912 an der Lena, und anderer, dem Zaren angelasteter, Verbrechen, diesem einen Prozess zu machen, sah jedoch, mit Rücksicht auf die hierdurch bei einem Teil der Bevölkerung zu erwartenden nationalen Emotionen, davon ab und beschloss, im Einvernehmen mit Jakow Swerdlow, dem Vorsitzenden des Exekutivkomitees, die Zarenfamilie, ohne jedes Aufheben, erschießen zu lassen. Dieser, von Lenin, bzw. von höchster Stelle des Staates, angeordnete Mord ist zweifellos ein Kapitalverbrechen; die Art seiner Anweisung erscheint jedoch, nach dem Stand der gegenwärtigen, diesbezüglichen, Forschung, bisher nicht restlos geklärt. Auslösendes Motiv für die Realisierung des Mordplanes dürften die Annäherung weißer Truppen unter Koltschakow an Jekaterinburg und die damit verbundene Gefahr einer Befreiung des Zaren, und einer Wiederherstellung der Monarchie, gewesen sein. Ermordet wurden nicht nur die nächsten Angehörigen, sondern auch, soweit man ihrer habhaft werden konnte, die Brüder, Onkel und Neffen des Zaren. Wie Trotzki später angab glaubte Lenin, „dass wir sie, als Leitfiguren für die Weißen, nicht am Leben lassen dürfen, besonders unter den damaligen schwierigen Bedingungen.“[137] Einen Monat nach dem Zarenmord, im August 1918, fanden, vermutlich auf Befehl Lenins, Massenerschießungen in Nishni Nowgorod statt, die mit der Notwendigkeit, das Hinterland der Front gegen den weißen General Koltschakow zu stabilisieren, begründet wurden. Die Angst vor den Erfolgen der *Weißen Armeen* ließ Lenin, wie diese Bluttaten zeigen, vor keinem Verbrechen zurückschrecken. Der echte Revolutionär huldigte dem Motto: „Der Erfolg heiligt die Mittel.“ Er gab Weisung, ein Dreierkollegium von Diktatoren einzusetzen, *sofort* den *Massenterror* einzuführen, die nach *Hunderten*

[136] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 227f.
[137] Vgl. Wolkogenow, Dimitri, Lenin, Düsseldorf 1994, 222

zählenden Prostituierten, *welche Soldaten betrunken* machen, ehemalige Offiziere usw., zu erschießen bzw. *aus der Stadt zu transportieren*.[138]

3. 2. 2. 9. Das Attentat auf Lenin am 30.8.1918

Dass Lenins Terror der Einschüchterung der Bevölkerung dienen sollte wurde immer offensichtlicher. Ausschlaggebend hierfür wurde, nicht zuletzt, ein Ereignis, bei welchem er selbst zum Opfer des Terrors wurde: Am 30. August 1918 wurde Lenin, als er nach einer Rede in einer Fabrik über einen dunklen Hof zu seinem Auto schritt, inmitten einer Menschenmenge, angeschossen und von zwei Kugeln getroffen. Es handelte sich offensichtlich um ein Attentat, das aber bis heute unaufgeklärt geblieben ist. Die bisherige Annahme, wonach das Attentat von der Sozialrevolutionärin Fanny Kaplan verübt worden sei, erscheint, nach Öffnung der sowjetischen Geheimarchive (aus denen einig Blätter entwendet sind), insofern widerlegt, als diese, halbblinde und offenbar nicht am Tatort anwesende, ehemalige Terroristin, die ohne Prozess hingerichtet wurde, offensichtlich nicht als Täterin in Frage kommt. Die Generalstaatsanwaltschaft der russischen Föderation hat – ein Dreivierteljahrhundert nach der Tat – verfügt, die Untersuchung des Falles neu aufzurollen, weil seinerzeit weder gerichtsmedizinische bzw. ballistische Gutachten angefertigt, noch Zeugen befragt wurden, und die Ermittlungen nicht den Anforderungen einer vollen, allseitigen und objektiven Wahrheitsfindung entsprochen hätten. Es kann vermutet werden, dass die Tscheka dieses Verbrechen arrangierte, indem sie nicht nur dem Opfer, sondern auch dem Täter, die Rollen dergestalt zuteilte, dass die von ihr fabrizierte Version über den Hergang unanfechtbar blieb. Ein derartiger Hergang wird heute deshalb als höchstwahrscheinlich angenommen, weil er für das Agieren der Tscheka in der Folge zur Routine wurde. Kurz nach diesem Anschlag auf Lenin, am 4. September 1918, proklamierte der Volkskommissar des Inneren, Grigori Petrowski, den roten Terror, indem er verlautbaren ließ: „Die Ermordung Wolhodarskijs, die Ermordung Urizkijs, das Attentat auf Lenin, und seine Verwundung, die massenhaften, in die Zehntausende gehenden Erschießungen unserer Genossen in Finnland, in der Ukraine und am Don, die immer wieder neu aufgedeckten Verschwörungen im Rücken unserer Armee, das offene Einverständnis der rechten Sozialrevolutionäre und des sonstigen konterrevolutionären Gesindels, an diesen Verschwörungen beteiligt zu sein, zugleich damit aber die verschwindend geringe Zahl von ernsten Repressalien seitens der Sowjets, und von Massenerschießungen der Weißgardisten und der Bourgeoisie, das alles beweist, dass es, trotz aller Terrordrohungen gegen die

[138] Vgl. Lenin, W. I., Briefe Bd. V, Berlin 1968, 137

Sozialrevolutionäre, die Weißgardisten und die Bourgeoisie, in Wirklichkeit gar keinen Terror gibt. Diesem Zustand muss ein Endes gemacht werden. Schluss mit der Weichlichkeit, mit den sentimentalen Rücksichten! Alle, den lokalen Sowjets bekannten, Sozialrevolutionäre sind unverzüglich zu verhaften. Es muss eine beträchtliche Anzahl von Geiseln aus den Kreisen der Bourgeoisie und der Offiziere festgenommen werden. Beim geringsten Widerstandsversuch oder bei der geringsten Bewegung unter den Weißgardisten ist unter allen Umständen Massenerschießung anzuwenden.“[139] In einem ähnlich gehaltenen Schreiben erklärte der Rat der Volkskommissare, unter Hinweis auf den Bürgerkrieg, dass es notwendig sei, das Hinterland durch Terror zu sichern. Mit diesen Ankündigungen des Massenterrors, deren Ausgangspunkt das – vermutlich von der Tscheka gelenkte – Attentat auf Lenin war, erreichte die Revolution eine neue Dimension. Personen, die verdächtig waren, mit weißgardistischen Organisationen in Verbindung zu stehen, wurden erschossen. Die ersten Opfer waren Menschen, die – aus welchen Gründen immer – in Gefängnissen saßen. Bei einer Massenerschießung im Moskauer Petrowski-Park wurden drei ehemalige Minister der Provisorischen Regierung getötet. Opfer der Massenerschießungen waren de facto aber weniger, als Sozialrevolutionäre verschriene, Menschen, als solche, die als reich oder wohlhabend galten: Bourgeoise, Fabrikanten, Händler. Die Geiselnahmen wurden intensiviert, wobei zahllose unschuldige Menschen, die nicht wussten warum, für Vorkommnisse, auf die sie keinen Einfluss hatten, in die Gefängnisse kamen. Durch die Versorgung der Fronten, die im Bürgerkrieg in allen vier Himmelsrichtungen kämpften, litten die Städte unter Hungersnot, was die Staatsführung zu immer brutaleren Methoden bei der Eintreibung von Getreide und anderen Lebensmitteln zwang und den Terror über das ganze Land verbreitete. Im November 1918 waren z. B., in den Gouvernements Kursk, Wiatka, Tambor und Woronesh, 4.000 Soldaten im Einsatz, welche die Betreiber von Wirtschaften zu Konterrevolutionären erklärten, Geiseln festsetzten und nach Gutdünken Strafmaßnahmen verhängten. Lenin nahm Einzelheiten nicht zur Kenntnis, plädierte jedoch für gnadenlose Härte gegenüber den Aufrührern und für unbarmherzige Einschüchterungsmaßnahmen gegenüber der Bevölkerung. Schon im August 1918 wies er die Sicherheitskräfte an, schonungslos Massenterror gegen die Kulaken, Popen, Weißgardisten auszuüben, verdächtige Personen in Konzentrationslager *außerhalb der Stadt* zu sperren, und nicht nur Aufständische oder Verschwörer, sondern auch Schwankende, zu erschießen, ohne irgendjemanden zu fragen, oder ein *idiotisches Herumgezeter* zuzulassen.[140]

[139] Vgl. Pipes, Richard, Die Russische Revolution, Berlin 1992, Bd. 2, 800f.
[140] Vgl. Lenin, W. I., Werke Bd. 36, 480

3. 2. 2. 10. Lenin fordert *beispielhafte Musterprozesse*

Die von Lenin angewendete Praxis der Geiselnahmen ging selbst dem greisen Anarchisten und Theoretiker des Terrorismus, Pjotr Krapotkin, zu weit. Er protestierte im November 1918 persönlich bei Lenin gegen diese, wie er es nannte, *mittelalterliche* Vorgangsweise. Lenin war sich indessen des Anachronismus seiner Terrorpraxis wohl bewusst, wie aus einer Bemerkung hervorgeht, die er im Dezember 1918, als die Gewaltaktionen, wie auch die Empörung darüber, einen Höhepunkt erreichten, allerdings nur in einer verschlüsselten Forum, von sich gab: „Man wirft uns vor, wir hätten den Terrorismus zum Prinzip erhoben. Darauf erwidern wir: Ihr glaubt selbst nicht an diese Verleumdung. Der Terror wurde uns durch den Terror der Entente, den Terror des allmächtigen Weltkapitalismus, aufgezwungen.“[141] Diese Erklärung des Chefterroristen Lenin war offensichtlich nur ein taktischer Schachzug, mit dem er die tatsächlich ausgeübte Einschüchterung der Massen durch ihre Terrorisierung, zu bemänteln versuchte. Als gelernter Jurist wusste der *Chefrevolutionär* Lenin natürlich sehr genau, dass er, mit den von ihm neu eingeführten, und ständig gebrauchten, Begriffen *revolutionäres Rechtsbewusstsein* und *revolutionäres Gewissen* eine neue Rechtsordnung geschaffen hatte, welche ihren Zweck insofern erfüllte, als sie zur Rechtfertigung jedes Verbrechens der Tscheka, welches als Maßnahme zur *Ausmerzung konterrevolutionärer Umtriebe* motiviert werden konnte, die Handhabe bot. Lenin verlangte, dass die Revolutions- und Volksgerichte die Repressalien, im Sinne der *revolutionären Zweckmäßigkeit,* zu verschärfen hätten, und forderte gleichzeitig die Inszenierung von *Musterprozessen*, die in ihrem zügigen Ablauf und der Härte der Urteile beispielhaft, auf die Massen popularisierend, wirken sollten, vornehmlich in Zentren wie Moskau, Petrograd, Charkow und anderen. Die Partei müsse auf die Volksrichter und die Mitglieder der Revolutionstribunale einwirken und zwar systematisch, hartnäckig, nachhaltig und rechenschaftspflichtig, denn es sei notwendig, jeglichen Kapitalismus, der den Rahmen des Staatskapitalismus überschreitet, einzuengen, zu bändigen, zu kontrollieren, am Tatort dingfest zu machen, eindringlich zu bestrafen. Lenin startete damit eine Offensive zur Festigung der Partei durch das Fraktionsverbot, behufs der endgültigen Ausschaltung aller Sozialrevolutionäre und Menschewiki, die an die Wand gestellt werden sollten, wenn sie auch nur ihre Meinung sagten.[142]

[141] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962, Werke Bd. 30, 211
[142] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962, Werke Bd. 33, 269

3. 2. 2. 11. Lenins Vorgehen gegen die Kirche

Die letzte gesellschaftliche Institution, welche ihre Selbständigkeit bisher zunächst noch bewahren konnte, war die Kirche. Lenin stellte hierüber folgende Überlegungen an: „Ich komme zu der unbedingten Schlussfolgerung, dass wir, gerade zum jetzigen Zeitpunkt, der schwarzhundertschaftlichen Geistlichkeit eine entscheidende und gnadenlose Schlacht liefern und ihren Widerstand mit solcher Grausamkeit unterdrücken müssen, dass sie sich noch jahrzehntelang daran erinnert. Gerade jetzt, und nur jetzt, wo in den, vom Hunger heimgesuchten, Gebieten Menschenfleisch gegessen wird, und die Leichen zu Hunderten, wenn nicht zu Tausenden, am Wegrand liegen, können wir (und müssen deshalb) die kirchlichen Kostbarkeiten mit unbändiger und gnadenloser Energie einziehen und dabei nicht vor der Niederwerfung eines, wie immer gearteten, Widerstandes zurückschrecken. Gerade jetzt und nur jetzt wird das Gros der bäuerlichen Masse entweder zu uns halten, oder, zumindest, außerstande sein, jenes Häuflein schwarzhundertschaftlicher Geistlicher und reaktionärer Spießer nachdrücklich zu unterstützen, das sich auf eine Politik des gewaltsamen Widerstandes gegen das Sowjetdekret einlassen will und kann. – Erfolgreich durchsetzen kann man das nur jetzt. Alle Überlegungen laufen darauf hinaus, dass uns dies später nicht gelingen wird, denn kein anderer Zeitpunkt, als der des verzweifelten Hungers, wird uns eine solche Stimmung der breiten Bauernmasse bescheren. – Wenn man sich, zur Erreichung eines bestimmten politischen Zieles, zu einer Reihe von Grausamkeiten, entschlossen hat, ist es notwendig, diese energisch, und ohne Zeitverlust, durchzuführen, weil die Volksmassen deren dauerhafte Anwendung nicht ertragen. Diese Überlegung wird noch dadurch bekräftigt, dass sich die internationale Situation Russlands, nach Genua, (d. h. vermutlich der für April 1922 anberaumten ersten europäischen Konferenz, zu der auch Russland eingeladen war) wahrscheinlich, oder doch möglicherweise, für uns so gestalten wird, dass sich harte Maßnahmen gegen die reaktionäre Geistlichkeit als politisch unvernünftig, vielleicht sogar zu gefährlich, erweisen können.“ Mit Bezugnahme auf diese – an Gedanken von Machiavelli anknüpfenden - Überlegungen schlug Lenin vor, als ersten Schritt seiner, gegen die Geistlichkeit gerichteten, Maßnahmen, zunächst in *Schuja*, möglichst viele, nicht weniger als ein paar dutzend, Vertreter der örtlichen Geistlichkeit, des Kleinbürgertums und der Bourgeoisie, wegen Verdachtes des direkten, oder indirekten, Widerstandes, festzunehmen.[143]

[143] Vgl. Pipes, Richard, Die Russische Revolution, Berlin 1992, Bd. 3, 57ff.

3. 2. 2. 12. Auszug aus den Memoiren einer Augenzeugin der Revolution

Das Schicksal der russischen Bourgeoisie in der Revolutionszeit ist in den Memoiren der Fürstin Wassiltschikow festgehalten, die u. a. auch – ohne Angabe von Gründen – durch die Tscheka verhaftet und eingekerkert wurde. Der folgende, kurze, Auszug aus den Memoiren dieser Augenzeugin behandelt Eindrücke aus der Anfangszeit der russischen Revolution: „Nach wenigen Monaten bolschewistischer Herrschaft hatte sich das alte Moskau – die Stadt des Überflusses und der Gourmets – in den Zustand einer belagerten Festung verwandelt. Wie durch einen Zauberstab waren die Lebensmittel der Märkte, die Berge von Broten, Gebäck, Süßigkeiten und Kuchen in den Schaufenstern, verschwunden und das wenige was übrig geblieben war kam für den Geldbeutel der gewöhnlichen Sterblichen nicht mehr in Frage. Die Menschen, denen man auf der Straße begegnete, waren wie Haut und Knochen, wie Bettler gekleidet. Andere sahen aus wie gehetzte Tiere – ein Anblick der bald nur zu häufig werden sollte … In anderer Hinsicht war das Leben zwar hart, aber die Menschen schienen sich an das neue Dasein anzupassen. Ruhe und Ordnung herrschte nur scheinbar. Die *Miliz*, Nachfolgerin der früheren Polizei, wirkte verwahrlost und unzuverlässig. Aber im Grossen und Ganzen machte die Stadt keinen besorgniserregenden Eindruck … Der deutsche Botschafter in Moskau, Graf Mirbach, war einige Tage vor unserer Ankunft in Petersburg ermordet worden. Er hatte einen großen Einfluss auf die bolschewistische Regierung gehabt und die Roten bis zu einem gewissen Grad in Schach gehalten … wir kamen am nächsten Morgen zu früher Stunde in St. Petersburg an. Ich werde den Anblick nie vergessen. St. Petersburg wirkte wie eine Opernkulisse. Allein auf der Hauptstrasse, dem Newski-Prospekt, zählte ich elf tote Pferde. Ich hätte nie geglaubt, dass sich, im Laufe weniger Monate, das Erscheinungsbild einer Stadt so drastisch verändern könnte, und es wurde noch schlimmer, als wir zur Uferstrasse an der Newa abbogen … Während wir neben dem Zug auf dem Bahnsteig hin und her gingen, fiel uns ein Mann auf, der uns beobachtete, aber da wir uns in Sowjetrussland befanden, maß ich dem keine Bedeutung bei … Etwa um fünf Uhr früh ging ich mit Eliza zu unserem (beschlagnahmten) Haus an der Fontanka … und (wurde) vom leitenden bolschewistischen Arzt begrüßt, der mir voll Stolz das Haus zeigte. Während ich noch mit ihm sprach, kam Eliza und flüsterte mir, auf deutsch, zu: Da ist ein Mann auf der Treppe; er hat zwei Bomben in der Hand! … er kam auf mich zu und fragt: Sind Sie die Bürgerin Fürstin Wassiltschikow? Ich antwortete: Ja. Er zog ein Stück Papier aus der Tasche und sagte: Dies ist eine Vorladung zur Vernehmung. Folgen sie mir, sie alle! … Wir kamen am späten Nachmittag bei der Tscheka an … Nach sechsstündigem Warten wurde ich, um 23 Uhr 30, an die Balustrade nach vorn gerufen und das Verhör begann. Meine Mitgefangenen

versicherten mir später, von Urizki persönlich verhört zu werden sei eine Ehre, die nur denjenigen zuteil würde, die für gefährliche Verschwörer gehalten würden. Durch seinen spöttischen Ton, sein wissendes Lächeln und sein ruheloses Herumwandern regte mich Urizki so auf, dass meine Antworten, zugegebenermaßen, aggressiver klangen als beim zweiten Verhör, das um zwei Uhr früh, vom eigentlichen Untersuchungsrichter, begonnen wurde … Heutzutage weiß die ganze Welt, wie gut der bolschewistische Nachrichtendienst arbeitet. Aber damals, in der Anfangszeit der Sowjetherrschaft, war ich ehrlich überrascht. Da ich keine Verschwörerin war, und nicht das geringste Interesse erregte, bestand keinerlei Grund mich zu verhaften. Als ich dies dem Untersuchungsrichter sagte, antwortete der Mann mit lautem Gähnen: Ich bin es gar nicht, der sie verhaftet hat; und ich bin auch nicht derjenige, der Sie hier festhält! Daraufhin wurde ich von zwei bewaffneten Soldaten abgeführt; wir kamen, durch viele Zimmer, endlose Korridore und Treppen, bis in das Wachzimmer des Tscheka-Gefängnisses.“[144]

3. 2. 2. 13. Lenins Agieren gegen Wissenschaftler

Lenin gab – wohlweislich nur mündlich – Anweisung an die Justizbehörde, in Zusammenhang mit dem Prozess gegen die Aufrührer, welche sich in Schuja der Hungerblockade widersetzt hatten, auch eine sehr große Anzahl der einflussreichen, und gefährlichen, *Schwarzhunde* (Geistliche), auch solche aus Moskau und anderen kirchlichen Zentren, gefangen zu setzen. Je mehr reaktionäre Geistliche und Bourgeoisie bei dieser Gelegenheit erschossen würden, desto besser. Schließlich wurden aber, im höchstinstanzlichen Prozess, nur 11 Geistliche zum Tod verurteilt, von welchen das Urteil an 6 vollstreckt wurde, was auf *Kainenews* Einschreiten im Politbüro zurückzuführen ist.[145] Der *Revolutionär* Lenin nahm demnach an dem Machtstreben der *Gottesdiener* nicht nur Anstoß, sondern zögerte auch nicht, ihr *vorgebliches* Machtstreben radikal auszurotten. Darüber hinaus nahm er aber auch die Wissenschaft mit ihrem Zubehör in das Visier seiner Vernichtungsmaschinerie, indem er, im Januar 1922, in Heft 3 von *pod snamenem marksisma* (unter dem Banner des Marxismus), der theoretischen Monatsschrift der kommunistischen Partei, die *Wissenschaftler* scharf angriff, wobei er sie als *moderne Quasi-Wissenschaftler* bezeichnete, welche in Länder der bürgerlichen Demokratie hinauszukomplimentieren wären, wo für diese *Leibeigenschaftsapostel* der richtige Platz sei. Das Politbüro sollte, nach Lenins Entscheidung, über die Zwangsexilierung der Wissenschaftler befinden, nachdem alle

[144] Vgl. Metternich, Tatjana (Hg.), Verschwundenes Russland, Wien, München 1980, 371-378, 387f.
[145] Vgl. Pipes, Richard, Die Russische Revolution, Berlin 1992, Bd. 3, 572f.

Mitglieder des Politbüros, durch dreistündiges Durchlesen ihrer Arbeiten, diese auf ihren wissenschaftlichen Wert geprüft hatten.[146]

3. 2. 2. 14. Die zunehmende Erkenntnis Lenins, seine Ziele verfehlt zu haben und sein Rückzug aus der aktiven Politik

Nachdem Lenin, am 26. Mai 1922, einen Schlaganfall erlitten hatte, beteiligte er sich persönlich nicht mehr an der Exilierung der Wissenschaftler, doch fand dieselbe, auftragsgemäß, statt, wobei im Rahmen dieser, als „chirurgischer Eingriff der Macht in den lebenden Körper der russischen Kultur“ bezeichneten, Aktion, die sich von August bis November 1922 hinzog, mehr als hundert Gelehrte, mit ihren Familien, aus russischen Städten, zum Teil auf deutschen Schiffen, nach Stettin, zum Teil aber auch nach Konstantinopel, zwangsweise exiliert wurden.[147] In Lenin verkörperte sich demnach eine spezifische Art von Revolutionär: Er revoltierte gegen das Bestehende, indem er gleichzeitig sein Bedürfnis nach Terror befriedigte. Dies äußerte sich nicht nur in seinem unbändigen Willen zur radikalen Vernichtung altüberlieferter gesellschaftlicher Einrichtungen, sondern auch im Wüten gegen seine Mitarbeiter, die er kleinlich bevormundete, um ihnen die Initiative aus der Hand zu nehmen, damit er alles selbst durchführen oder kontrollieren konnte. Er stilisierte sich damit zur unbestrittenen Führerfigur in Politbüro und Zentralkomitee, indem er, eigenhändig, alle richtungsweisenden Dokumente verfasste und sich auch in der kommunistischen Internationale das letzte Wort vorbehielt. Mit dem Weisungsrecht in allen staatlichen Institutionen, insbesondere auch der Armee, der Tscheka, den Gerichten, und den Planungsorganen, hatte Lenin eine gewaltige, diktatorische, Machtfülle in Händen; aber er war gesundheitlich angeschlagen und litt z. B., schon 1917, unter Kopfschmerzen, die zu Schlaflosigkeit und Migräneanfällen führten. Das Attentat vom 30.8.1918 bewirkte eine weitere Verschlechterung seines Gesundheitszustandes. Der Tod von Inés Armand, der von ihm einzig geliebten Frau, am 24.9.1920, brachte Lenin in eine psychisch ausweglose Lage. Er trug sich ab Winter 1920/21 bereits mit Selbstmordgedanken und hatte im Winter 1921 Anfälle von Bewusstlosigkeit. Professor Kramer, der Lenin behandelte, diagnostizierte, seit Mitte 1921, Symptome einer, nicht näher auszumachenden Erkrankung des Nervensystems. Im Sommer 1921 schrieb er an Gorki: „Ich bin so abgespannt, dass ich absolut nichts fertig bringe.“[148] Körperlicher Verfall und psychische Störungen ließen bei Lenin Zweifel an seinem Lebenswerk aufkommen. Er fürchtete, die von

[146] Vgl. Lenin, W. I. Berlin 1962, Werke Bd. 33, 223
[147] Vgl. Ruge, Wolfgang, Lenin, Berlin 2010, 251f.
[148] Vgl. Lenin, W. I., Berlin, 1973, Briefe Bd. VIII, 113

ihm initiierte Zukunftsgesellschaft werde, nicht durch die Einwirkung äußerer Feinde, sondern an der Unzulänglichkeit des von ihm, in revolutionärer Manier, eigenmächtig und eigenständig aufgebauten, Apparats, und an der Erstarrung der Partei, scheitern. Er hasste Schlendrian und Korruption, kritisierte Amtsmissbrauch und Karrierismus und forderte, 200.000 Kommunisten aus der Partei hinauszuwerfen.[149] Lenin erkannte auch die Gefahr einer Verbürokratisierung des Sowjetstaates und fürchtete besonders das Behindern der Befehle von oben her durch den Bürokratismus des Verwaltungsapparates. Müdigkeit und Erschöpfung des Staatswesens schrieb er dessen *Rückständigkeit* und *Kulturlosigkeit* infolge der herrschenden *patriarchalischen Zustände* zu. Seine zunehmende Resignation rührte, nicht zuletzt, daher, dass er, bei Beginn der Revolution, zuversichtlich fest mit dem, die Bolschewiki emporhebenden, Ausbruch der *europäischen Revolution* gerechnet hatte, sich nunmehr aber das Scheitern seiner weit reichenden revolutionären Pläne zunehmend eingestehen musste, zumal damit die Grundbedingung des Sieges, nämlich „die Ausdehnung der Revolution auf wenigstens einige der *fortgeschrittenen* Länder, nicht mehr gegeben war, wonach ihm ein Scheitern an inneren Widersprüchen und, als dessen Konsequenz, auch der eigene Untergang, nun nicht mehr ausgeschlossen erschien.“[150]

Aber nicht nur das ostentative Scheitern der Bolschewiken in ihrer Expansionsbestrebung auf die fortgeschrittenen Länder Mittel- und Westeuropas verwandelte die ursprüngliche Euphorie des *Berufsrevolutionärs Lenin* in Resignation. Auch der Zustand der russischen kommunistischen Partei konnte ihn in keiner Weise befriedigen, zumal die Unmöglichkeit der Verbreitung nach außen offensichtlich auch mit dem Mangel an *innerer Effizienz* zusammenhing. Lenin konnte nicht umhin, dazu festzustellen: „Unsere Partei ist jetzt, im Allgemeinen und durchschnittlich, politisch weniger geschult als dies für eine wirkliche proletarische Führung in solch einem schwierigen Augenblick notwendig ist.[151] Nachdem Lenin, ab Juli 1921, mehrmals, wegen völliger Erschöpfung, in seinem Landhaus in Gorki Erholung hatte suchen müssen, hielt er im März 1922, auf dem 11. Parteitag, noch einmal mehrere kämpferische Reden, worin er den Parteiapparat teilweise aggressiv attackierte und die Bestrafung maßgeblicher Funktionäre verlangte, wobei er, als Ursache der begangenen Fehler, mangelnde Eignung der kompetenten Funktionäre ortete: Von 18 Volkskommissaren taugten 15, die er namentlich anführte, überhaupt nichts. Lenin suchte sich – dieser kategorischen Kritik entsprechend – in der Folge hauptsächlich dem Personalproblem

[149] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962 Werke Bd. 33, 56
[150] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962 Werke Bd. 33, 60
[151] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962 Werke Bd. 33, 56

zuzuwenden, erlitt jedoch am 26. Mai 1922 einen Gehirnschlag.[152] Zwar bemühte sich Lenin noch im Sommer und Frühherbst 1922 verbissen, seiner Krankheit Herr zu werden, machte, zeitweise sprechunfähig, Schreib- und Rechenübungen und sammelte Material für ein Referat, das er auf dem, für Dezember anberaumten, Sowjetkongress zu halten beabsichtigte; er stürzte jedoch Ende November und erlitt am 10. Dezember 1922 einen gesundheitlichen Zusammenbruch, der seinen Abtransport in sein Landhaus nach Gorki erforderlich machte, das er nicht mehr verließ.

3. 3. Das sowjetische Theater nach Maßgabe des Forschungsstandes

Das sowjetische Theater hat eine Reihe von Autoren aufzuweisen von welchen besonders *Wladimir Majakowski* einige bedeutende Werke hervorgebracht hat, auf welche nachstehend Bezug genommen wird.

3. 3. 1. Wladimir Majakowski (1893-1930)

Majakowski war Lyriker, aber auch, vielleicht der brillanteste und originellste Dramatiker, den die frühe Sowjetepoche hervorgebracht hat. Er stammte aus dem Kaukasus, kam 1906, als Kunststudent, nach Moskau und gehörte 1912 zu den Unterzeichnern des futuristischen Manifests, mit dem Titel: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, in dem es hieß, die Klassiker, von Puschkin bis Gorki, seien über Bord zu werfen. 1915 erschien seine Dichtung *Wolken in Hosen,* in welcher er die bürgerliche Gesellschaft verunglimpfte, indem er ihre Ordnung, Religion, Kunst, und ihre Art zu lieben, bloßstellte. Der russische Zweig des Futurismus, welchem Künstler wie Majakowski, Pasternak, Chagall, und andere, angehören, strebte, ähnlich dem italienischen, aus antibürgerlicher Position zur Revolution und politischen Aggression. Während sich aber die Italiener nach rechts, dem Faschismus zuwandten, strebten die Russen nach links, zum Bolschewismus. Majakowski wurde, schon als Halbwüchsiger, wegen revolutionärer Umtriebe verhaftet. In der Oktoberrevolution sollen die Matrosen, bei dem Sturm auf das Winterpalais, seine Verse gesungen haben: „Friss Ananas, Bürger, und Haselhuhn, musst bald deinen letzten Seufzer tun.“ Nach der bolschewistischen Machtergreifung besetzten die Futuristen die Schlüsselpositionen im Kulturleben und entfalteten eine ungeheuere Aktivität. „Ich will – meine Feder ins Waffenverzeichnis! Bajonett und Feder – so laute das Gleichnis!“ Majakowski schrieb für die revolutionären Massenfeste sein *Mysterium Buffo*, hielt Vorträge, verfasste Drehbücher und

[152] Vgl. Lenin, W. I., Berlin 1962 Werke Bd. 33, 213

spielte Filmrollen, entwarf für die russische Telegrafenagentur (ROSTA) Tausende von Propagandaplakaten mit Knittelversen und Karikaturen, gründete Verlage, Zeitschriften und Organisationen. In seinen großen Poemen *Wladimir Iljitsch Lenin* (1924) und *Gut und Schön* (1927) besang er mit machtvollem Pathos die revolutionären Hoffnungen: „Sah den Erdball sich drehn, war von Eile beschuht, ja, das Dasein ist schön und das Leben ist gut." Bezeichnend ist jedoch, dass Majakowski, dieser exorbitante Enthusiast des Kommunismus, der kommunistischen Partei nicht beitrat.[153]

Schon Lenin sah die wortgewaltigen Ausbrüche des *Kommunisten* und *Futuristen* mit Misstrauen, doch war er, wie vor allem auch sein Volksbildungskommissar Lunatscharski, tolerant genug, *das Chaos gären zu lassen*. Nach Lenins Tod zerstörte die Realität der Sowjetgesellschaft nicht nur die künstlerischen, sondern auch die politischen Träume Majakowskis. Aus seinen Arbeiten, die Ende der Zwanzigerjahre entstanden, spricht tiefer Hass auf das hochgekommene bolschewistische Bonzentum, die *rote Bourgeoisie*.

3. **3**. **2**. **Wsewolod Meyerhold** (1874-1940)

Dieser zählt zu den größten russischen Regisseuren und führte 1929/30, unter anderem, auch Majakowskis Dramen auf: Zuerst *Mysterium Buffo,* dann *Die Wanzen* und *Das Schwitzbad*, zwei Satiren auf die Funktionärsbürokratie. Dies löste Empörung in der Partei aus und sie mussten vom Spielplan abgesetzt werden. Majakowski veranstaltete hierauf eine Rechenschaftsausstellung *Zwanzig Jahre Arbeit*. Bei der Ausstellungseröffnung las Majakowski sein Requiem *Aus vollem Hals* vor. Eine Passage aus dieser Schrift lautet: „Auch mir wächst die Agitpropkunst zum Hals heraus, auch ich schriebe Goldschnitt und Fliederstrauß – das wäre was für Scheckbuch und Seele. Doch ich bezwang mich, trat bebenden Hauchs dem eigenen Lied auf die Kehle." Krankheit und Liebeskummer verstärkten Majakowskis Depressionen; er erschoss sich 1930, während Meyerhold, sein Regisseur, ein Opfer von Stalins Säuberungen wurde. 1939 verhaftet, erlag er 1940 den Verhören.[154] Der 1874 in Pensa geborene Meyerhold entstammte einer Familie deutscher Herkunft. Sein Vater war vermögender Fabrikant. Sein Studium absolvierte Meyerhold an der Dramatischen Schule der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft auf dem Spezialgebiet des Schauspiels, und er war von 1898 bis 1902 am Moskauer Künstlertheater, unter Stanislavkij, tätig. Seine Abwendung vom Naturalismus veranlasste ihn jedoch, sich von Stanislavkij zu trennen. Er gründete 1902 in Tiflis eine eigene Theatergruppe, die *Gesellschaft des Neuen Dramas,* mit

[153] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 306
[154] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 306

der er, über einen Zeitraum von 3 Jahren, zahlreiche Werke inszenierte.[155] 1905 holte Stanislawskij seinen revoltierenden Schüler aber wieder an das Künstlertheater zurück: Er wollte eine Studiobühne einrichten, auf der Meyerhold, der mit den Begriffen *Bedingtes, bzw. Stilisiertes Theater* experimentierte, inszenieren sollte. Das *Bedingte Theater* senkte, die Rampe aufhebend, die Spielfläche auf die Höhe des Zuschauerraums, womit die räumliche Trennung zwischen diesen aufgehoben wurde. Vervollständigt wurde diese Aufhebung noch durch lange Laufstege, die von der Bühne aus in den Zuschauerraum hinein reichten. Die Idee dieser Stege übernahm Meyerhold von der traditionellen japanischen Bühne; sie verfolgte die Absicht, die Fixierung des Publikums auf einen einzigen Blickwinkel aufzuheben. Er propagierte damit einen Begriff des Volkstheaters, welcher den barocken Wanderbühnen, oder auch dem Jahrmarktspektakel des 17. Jahrhunderts, entsprechen mochte. Das *Bedingte Theater* Meyerholds entsprach, als einziges, seiner Vorstellung von einem *realistischen* Theater, das auch seinem Hang zum *Grotesken* entsprechen konnte, und von diesem inspiriert erscheint. In dieser Phase seiner Inszenierungen lehnte er die Einbeziehung des Films in seine künstlerischen Produktionen noch ab; er suchte vielmehr die Erneuerung des Theaters durch den Rückgriff auf seine *ursprünglichen Traditionen* zu erreichen, die ihrerseits von ihm für das *Theater der Gegenwart erneuert* wurden. Nach der Oktoberrevolution, 1917, arbeitete Meyerhold vorwiegend für das Volkskommissariat für Bildungswesen, wo er Lehrgänge für Bühnentechnik und für Regie einrichtete. 1920 wurde er zum Leiter dieser Abteilung in Moskau bestellt, inszenierte aber außerdem noch ständig, wie z. B. Majakowskis *Mysterium Buffo,* zum ersten Jahrestag der Oktoberrevolution in Petrograd. Dieses Werk weist bereits alle Merkmale des *Neuen Theaters* auf. Es ist weniger ein Drama, als ein Libretto: Der dichterische Entwurf lässt Freiheit für Improvisation, Arrangement und schöpferische Phantasie des Regisseurs und der Darsteller. In diesem, von Majakowski als *heroisches episches Abbild unseres Weltalters* bezeichneten, Werk ertrinkt die Welt zunächst (im ersten Akt) in einer Sintflut. Der Pol ist der einzig trockene Fleck, auf den sich Menschen aller Nationen geflüchtet haben; aber auch er hat ein Loch, auf das ein Eskimo den Finger hält; doch wird er weggestoßen, und die Fluten brechen hervor. Nur sieben Paare *reiner Wesen*, d. s. Bourgeoise, und sieben Paare *unreiner Wesen*, d. s. Proletarier, können sich auf eine Art Arche retten, auf welcher zuerst der Negus von Abessinien, und dann die bürgerliche Demokratie, herrschen (zweiter Akt). Trotz der Versöhnungsversuche eines der Geretteten bricht an Bord der *Klassenkampf* aus, wobei die Arche in Trümmer geht. Unbeeindruckt durch Hölle (dritter Akt) und Himmel (vierter Akt) stürmen die, von der Revolution

[155] Vgl. Brauneck, Manfred, Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek bei Hamburg 2009, 232f.

inspirierten Proletarier vorwärts und aufwärts; sie räumen das, von den Katastrophen verwüstete, Trümmerfeld auf (fünfter Akt), und am Ende öffnen sich vor ihnen die Pforten des *Gelobten Landes* (sechster Akt): „Zum Himmelsgewölbe aufgetürmt und aufgetan stehen die Riesenleiber durchsichtiger Fabriken und Wohnhäuser; umwunden mit Regenbogen-Fluoreszenzen, geistern Eisenbahnzüge, Straßenbahnen, Kraftwagen, und - in der Mitte – ein Sammelsurium von Sternen und Monden, gekrönt von der strahlenden *Sonnenkorona*. Alle singen die *Internationale*.[156] Meyerhold gründete 1921 auch die *Staatlichen Höheren Regiewerkstätten*, in welchen die Technik der Biomechanik erarbeitet wurde. Dort entstand beispielsweise 1923, u. a. die Inszenierung von Tretjakows Stück *Die Erde bäumt sich.*

3. **3**. **3**. **Sergei Tretjakow** (1892-1939)

Dieser war, wie auch Meyerhold, Kommunist und Revolutionär. Er durfte sich der größten Berühmtheit erfreuen als das Meyerhold-Theater mit seinem Revolutionsstück *Brülle, China* (1926) im Triumph durch Europa zog. Tretjakows Bedeutung liegt aber nicht in seinen Stücken, sondern in der, durch ihn bewirkten, Einführung von zwei, nach ihm benannten, Techniken: Des *Dokumentarspiels* und der *Verfremdung*. Die Philosophie und Technik der *Verfremdung* importierte Tretjakow aus dem Fernen Osten, wo er, von 1919 bis 1922, politisch tätig war. Mit dieser neuen Art von Theatralik vermochte Tretjakow nicht nur Meyerhold, Piscator und Brecht, sondern auch Einstein, zu beeindrucken. Brecht verherrlichte Serge Tretjakow in dem Gedicht: „Mein Lehrer, der große, freundliche, ist erschossen worden durch ein Volksgericht. Als ein Spion. Sein Name ist verdammt. Seine Bücher sind vernichtet … Ist das Volk unfehlbar?“ (Gedichte 1938-1941). Meyerhold wie Tretjakow, beide Kommunisten und Revolutionäre, waren, in den Augen Stalins, gefährlich, anders als Nikolaj Erdmann.

3. **3**. **4**. **Nikolaj Erdmann** (1902-1970)

Er gilt als krittelnder bürgerlicher Liberaler, der, indem er mit Dramen wie *Das Mandat* (1924) und *Der Selbstmörder* (1928) hervortrat, als weniger gefährlich erschien. *Der Selbstmörder* behandelt das Schicksal eines kleinen, unscheinbaren, von der Trostlosigkeit des Daseins zermürbten, Sowjetbürgers, der beschließt, seinem Leben ein Ende zu machen, diesen Entschluss allen Verwandten und Bekannten mitteilt, und zuletzt, angeschwipst, in fröhlicher Gesellschaft, den Kreml anruft um dem Vorsitzenden des Rates der

[156] Vgl. Rischbieter, Henning, Berg, Jan (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 306

Volkskommissare sein Vorhaben zur Kenntnis zu bringen, worauf Vertreter aller Schichten zu ihm, der tapferer zu sein scheint als sie, pilgern. Der Held entwischt jedoch zum Schluss aus dem blumengeschmückten, schon aufgebahrten, Sarg. Das Stück besticht durch die Situationskomik seiner biederen, aber immer hintergründigen, Szenen und Dialoge.[157]

3. 3. 5. Der Stil des revolutionären Theaters

Der hintergründig ironische, jedoch äußerlich eher maßvolle Theaterstil bei Nikol Erdmann lässt ein deutliches Abklingen gegenüber jenem Stil erkennen, welcher in der Regierungszeit des *Berufsrevolutionärs Lenin* favorisiert wurde. In dieser Zeit schrieb Meyerhold: „Die Revolution hat ein besseres Publikum geschaffen. Das will jetzt mitarbeiten, interessiert sich, fragt, lebt. Es erörtert die neuen Ideen, nimmt Stellung zu den großen Problemen." Meyerhold sprach in diesem Zusammenhang von einer *totalen Theatralisierung des Lebens* und verband damit die Vision eines *Theaters der Zukunft*; d. h. eines *totalen Theaters*, das den Unterschied zwischen Kunst und Leben, wie auch zwischen Politik und Ästhetik, überspielen sollte. Dieser Idee Meyerholds folgend entstanden im nachrevolutionären Russland mehr als dreitausend Theater und Experimentierbühnen. Die Zahl der ständig aktiv am Theater und in Theaterlaboratorien Tätigen betrug etwa 25.000. Die vielleicht größte Theateraktion der nachrevolutionären Epoche in Russland war das *Freilichtspiel von der Erstürmung des Winterpalais* am 7. November 1920, anlässlich des 3. Jahrestages der Oktoberrevolution, in Leningrad, woran fünfzehntausend Spieler mit festen Rollen beteiligt waren. Darüber hinaus waren noch über hunderttausend Mitwirkende an Aufmärschen und Gesängen in die Regiekonzeption einbezogen. Als Kulisse diente ein ganzer Stadtteil, das Publikum war vertreten durch die Gesamtbevölkerung von Leningrad, welche damals etwa 800.000 Menschen zählte. An einer weiteren Masseninszenierung im Jahr 1920, *Gericht über Wrangel*, waren 10.000 Rotarmisten aktiv als Spieler beteiligt. 1923 fand in der Stadt Ivanovo-Vospesensk eine Darstellung der großen Streiks von 1915 statt, an welcher sämtliche Einwohner mitwirkten. Massenveranstaltungen dieser Art wurden als *proletarische Dionysien* bezeichnet. Meyerhold leitete mehr als 300 Inszenierungen, darunter auch die von Majakowskis Stücken *Die Wanze* und *Das Schwitzbad*, welche – grell überzeichnet – kleinbürgerliche gesellschaftliche Zustände auf die Schippe nehmen, die sich auch in der Sowjetgesellschaft mittlerweile bemerkbar gemacht hatten.[158] Meyerhold befasste sich in seinen Inszenierungen auch ganz speziell mit dem Problem, die Musik auf geeignete Weise in

[157] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 308f.
[158] Vgl. Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch, Schriften Bd. II, 597ff.

das Theater einzubauen. Mit der Musik im Theater hatte er sich schon vor der Revolution befasst. Seine Inszenierung von Wagners *Tristan und Isolde* (1909) und seine damit verbundenen theoretischen Überlegungen können als Maßstab für seine diesbezügliche Vorstellungswelt betrachtet werden: „Das Wichtigste, wofür ich kämpfe, ist die Untermauerung des Schauspiels mit einem musikalischen Fundament. Früher hatte das Schauspiel nie etwas mit Musik zu tun. Es betrachtete den Dialog nie als eine musikalische Aufgabe. Beim Sprechen von Versen wurden die Gesetze der Kunst der Pathetik stets ignoriert. Man sprach Verse wie Prosa. Ich habe gekämpft und kämpfe weiter dafür, dass Verse als Verse gesprochen werden und dass Prosa Prosa ist. Überall führte ich Musik ein und diese Eigenart unterscheidet mich von den anderen Theatern." Das von Musik bzw. Rhythmus getragene Spielen zwingt, wie Meyerhold ausführte, zu äußerster Präzision. Er episierte seine Werke demnach, auch im Hinblick auf genaue zeitliche Metrisierung der schauspielerischen Bewegungen und des Sprechens.[159]

3. 3. 6. Zusammenfassende Beurteilung des Theaters im Umfeld der russischen Revolution

Mit dem von Theaterpraktikern wie Erwin Piscator und Wsewolod Meyerhold in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts kreierten neuen Stil eines – die sozialökonomische und politische Realität abbildenden, geschichtsmaterialistische Einsichten vermittelnden – Theaters bahnte sich die kritische Negierung jener tradierten Gesetzmäßigkeiten an, die von der Renaissance und Aufklärung bis zu Lessing reichten. Bis dahin war das Theater, selbst das *revolutionäre deutsche Arbeitertheater*, noch auf die *Mimesis-Vorstellung* des *Dramas,* und die damit verbundene *„Rollen-Reproduktion",* als entscheidendes Element, fixiert gewesen. Der Gedanke, dass auch reale Aktionen des öffentlichen Lebens - symbolisch-theatral gedeutet – Konstruktionen bilden können, die nach Inszenierung drängen, gelangte erst jetzt in das Stadium der Realisierung, womit ein, kulturhistorisch kaum zu überschätzender Fortschritt erzielt wurde, welcher deutlich über die Vorstellungen der historischen Avantgarde, hinsichtlich der Verbindung von Leben und Kunst, hinausging. Meyerhold stilisierte sein vorrevolutionäres, antiillusionistisches Schaffen zum *biomechanischen* Theater, welches eine Funktion bzw. ein Moment der unmittelbaren revolutionären Praxis (Theateroktober) aufwies und begründete diese Wandlung mit dem Argument: „Der heutige neue Zuschauer (ich spreche vom Proletariat) ist meiner Meinung am meisten befähigt, sich von der Hypnose der Illusion freizumachen; eben gerade unter der

[159] Vgl. Fiebach, Joachim, Von Craig bis Brecht, Berlin 1975, 295

Bedingung, dass er weiß, vor ihm wird gespielt – gerade unter diesen Umständen wird er bewusst in das Spiel eintreten, denn über das Spiel wird er sich, als Förderer und Schöpfer einer neuen Wirklichkeit, artikulieren. Für ihn als lebendigen, als neuen, im Kommunismus bereits gewandelten, Menschen ist jede theatralische Wesentlichkeit ein Ansporn, um, von Zeit zu Zeit, in reflektorischer Erregbarkeit, die Freude eines neuen Seins zu verkünden.“[160]

Als Gegenpol zu Stanislawskij und Meyerhold, welche, als große künstlerische Antipoden des russischen Theaters im Umfeld der Revolution gelten dürfen, tritt Evgenij Bogrationovič Vachtangov, als dritte Persönlichkeit, welche auf die Entwicklung des postrevolutionären sowjetischen Theaters nachhaltigen Einfluss ausübte, insofern in Erscheinung, als dessen Imagination eine Synthese der Vorstellungen der beiden Erstgenannten bildet. Der, am 31. Mai 1922, im Alter von 39 Jahren verstorbene Vachtangov verband Stanislavskijs Vorstellung vom Wesen der schauspielerischen Arbeit mit der, von Meyerhold seit 1906 vertretenen, Idee eines *bedingten, das Theaterhafte* konsequent betonenden Theaters. Eine Aufzeichnung Vachtangovs aus dem Jahr 1919 lautet: „Mit einer roten Linie zerteilte die Revolution die Welt in ein *Altes* und in ein *Neues*. Es gibt keinen Winkel im menschlichen Leben, den diese Linie nicht durchzogen hat“. Das *Alte* wurde für ihn durch Stanislavskij verkörpert. Der 1883 in Tiflis geborene Vachtangov spielte während seines Jus-Studiums an der Moskauer Universität, seit 1904/05, bei verschiedenen Laientheatergruppen, übernahm – bei einer Aufführung von Gerhard Hauptmanns *Das Friedensfest* – die Regie, gründete 1906 eine Studentenbühne, die im selben Jahr Maxim Gorkijs *Sommergäste* zur Aufführung brachte, schrieb in der Folge Theaterkritiken und schlug 1909 die professionelle Theaterlaufbahn ein, wobei der, an Stanislavskijs Moskauer Künstlertheater engagierte Regisseur Leopold A. Suleržickij sein wichtigster Lehrer war. Auch Vachtangov wurde 1911, von Stanislavskij an diese Bühne engagiert, wo er, als Schauspieler, – erstmals in Tolstojs *Der lebende Leichnam* – auftrat. Eine Tagebucheintragung Vachtangovs vom 14.4.1916 lässt seine Gefühle zu dieser Zeit erkennen. Er spricht darin u. a. von „Sehnsucht nach etwas Erhabenem, die im Studio und unter seinen Schülern zu verspüren sei.“[161] Stanislavskijs Bühnennaturalismus wurde jedoch von Vachtangov als Beengung empfunden, durch welche sich die schöpferische Kraft des Theaters nicht entfalten könne. Diese Kritik verschärfte sich noch, als Vachtangov 1921 auf der Höhe seiner theaterpolitischen Wirkungsmöglichkeiten stand.

[160] Vgl. Fiebach, Joachim, Von Craig bis Brecht, Berlin 1975, 271f.
[161] Vgl. Brauneck, Manfred, Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 2009, 113

Im Oktober 1918 gründete Vachtangov, im Auftrag des Rats der Arbeiterdeputierten Moskaus, das Moskauer Künstlerische Volkstheater, das, am 17. Dezember 1918, mit drei Inszenierungen des Vachtangov-Studios eröffnet wurde. Trotz seiner Erkrankung an Magenkrebs, die mehrere Operationen erforderlich machte, und dem, immer schwieriger werdenden, Umgang mit Stanislawskij, übernahm Vachtangov in der Folge noch weitere Funktionen im Moskauer Theaterwesen. 1919 wurde er Leiter der Sektion Regie in der Theaterabteilung des Volkskommissariats für Bildung und hielt an mehreren Schauspielschulen Moskaus Vorlesungen über Schauspielmethodik, womit er sich Meyerhold näherte, dessen Buch *Über Theater* er schätzte. Das erklärte Ziel seiner Arbeit mit Schauspielern war das *Zeigen* der Figur, ihres *Gestus*, ihrer *Emotionalität*; eine Art *phantastischer Realismus* also, dem letztlich jedoch auch die von Stanislavskij erarbeiteten Prinzipien als Grundlage dienten.[162]

3. **3**. **7**. **Die Revolution als Kunst**.

Lenin schrieb am 26./27., September 1917 den, nachstehend in Ausschnitten wiedergegebenen, Brief an das Zentralkomitee zu dem Thema *Marxismus und Aufstand*. Er offenbarte darin seine Wahrnehmung, dass die Gegner der Bolschewiki nicht exakt wussten, was sie wollten und führte dementsprechend nachstehendes hierzu aus: „Zu den böswilligsten und verbreitetsten Entstellungen des Marxismus durch die herrschenden *sozialistischen* Parteien gehört die opportunistische Lüge, die Vorbereitung des Aufstandes, überhaupt die Betrachtung des Aufstandes als eine Kunst, sei Blanquismus. Um erfolgreich zu sein, darf sich der Aufstand nicht auf eine Verschwörung, nicht auf eine Partei stützen, er muss sich auf die fortgeschrittene Klasse stützen. Dies *zum ersten*. Der Aufstand muss sich auf den *revolutionären Aufschwung des Volkes stützen*. Dies *zum zweiten*. Der Aufstand muss sich auf einen solchen Wendepunkt der Geschichte der anwachsenden Revolution stützen, wo die Aktivität der vordersten Reihen des Volkes am größten, wo die Schwankungen in den Reihen der Feinde und in den Reihen der Schwachen, halben und unentschlossenen Freunde der Revolution am stärksten sind. Dies *zum dritten*. Durch diese drei Bedingungen eben unterscheidet sich der *Marxismus* in der Frage des Aufstands vom *Blanquismus*. Sind aber diese Bedingungen einmal gegeben, so ist die Weigerung, den Aufstand als *eine Kunst* zu betrachten, Verrat am Marxismus und Verrat an der Revolution. Um zu beweisen, warum man gerade im gegenwärtigen Zeitpunkt, einen Zeitpunkt sehen muss, an dem die Partei *verpflichtet* ist, festzustellen, dass der Aufstand vom objektiven Gang der Ereignisse auf die

[162] Vgl. Brauneck, Manfred, Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 2009, 116f.

Tagesordnung gesetzt ist, verpflichtet ist ihn als eine Kunst zu betrachten – um dies zu beweisen, dürfte es das beste sein, sich der vergleichenden Methode zu bedienen und den 16. und 17. Juli den Septembertagen gegenüberzustellen. Am 16. und 17. Juli konnte man, ohne gegen die Wahrheit zu verstoßen, die Frage so stellen: Richtiger wäre es, die Macht zu ergreifen, denn die Feinde werden uns sonst ohnehin des Aufstands bezichtigen und mit uns wie mit Aufständischen abrechnen. Daraus aber durfte man nicht schließen, dass man wirklich die Macht ergreifen sollte, denn die objektiven Voraussetzungen für einen siegreichen Aufstand waren damals nicht gegeben. Politisch hätten wir die Macht am 16. und 17. Juli nicht behalten können, denn vor dem *Kornilowputsch* hätten die Armee und die Provinz gegen Petrograd marschieren können – und sie wären marschiert. Jetzt ist das Bild ein ganz anderes. Hinter uns ist die Mehrheit der *Klasse*, der Avantgarde der Revolution, der Avantgarde des Volkes, die fähig ist, die Massen mitzureißen. Hinter uns ist die Mehrheit des Volkes. Nachdem wir erkannt haben, dass der Aufstand der Arbeiter Petrograds und Moskaus absolut notwendig ist, um die Revolution zu retten, um Russland vor der *separaten* Aufteilung durch die Imperialisten beider Koalitionen zu retten, müssen wir erstens unsere politische Taktik in der Beratung den Bedingungen des heranreifenden Aufstands anpassen; zweitens müssen wir beweisen, dass wir den Marxschen Gedanken, dass es gilt den Aufstand als eine *Kunst* zu betrachten, nicht bloß in Worten anerkennen. Wir müssen auf der Beratung unverzüglich eine feste Fraktion der Bolschewiki schaffen ohne einer hohen Zahl nachzujagen und ohne uns davor zu fürchten, die Schwankenden im Lager der Schwankenden zu lassen; sie sind dort für die Sache der Revolution nützlicher als im Lager der Entschlossenen und rückhaltlos ergebenen Kämpfer.“[163]

4. Friedrich Schiller

4. 1. Schillers Einstellung zu dem Begriff *Der Revolutionär* unter Berücksichtigung des derzeitigen Forschungsstandes.

Friedrich Schiller war von Januar 1773 bis Dezember 1780 Eleve in der, von Herzog Carl Eugen 1771, durch Ausbau der rückwärtigen Anlage seines Lustschlosses Solitude zur militärischen Pflanzschule gegründeten, und 1773 zur Militärakademie erweiterten, herzoglichen *Karlsschule*, deren Rector Magnificus der Herzog selbst war. Die Kavaliere und Eleven, adelige und bürgerliche Zöglinge, mussten ihn mit *Herr Vater* anreden. Mit seinen

[163] Vgl. Schomackers, Günter, Die Russische Revolution, München 1982, 118f.

erzieherischen Maßnahmen, von deren Vortrefflichkeit er überzeugt war, wollte der Herzog eine strenge Grundlage für die Bildung der heranwachsenden Elite seines Landes schaffen.

Die Lebensverhältnisse, welchen Schiller in dieser *Karlsschule,* über einen Zeitraum von mehr als acht Jahren, zwangsläufig unterworfen war, haben seine Formung zum Revolutionär, in allgemeiner Hinsicht, wie auch, seine teilweise positive Einstellung zu Ideen der Französischen Revolution, jedenfalls begünstigt.[164] Der Herrschaftsstil des, zwischen 1744 und 1793 das Land Württemberg regierenden Herzogs Carl Eugen wies, wie aus zahlreichen Zeugnissen hervorgeht, abstoßende Züge, wie tyrannischen Geltungsanspruch, Unberechenbarkeit, Verlogenheit und Gier auf. Als besonders abstoßend ist die, auch von ihm geübte Praxis zu bezeichnen, Landeskinder durch brutale Zwangsmaßnahmen gegen ein – zur Aufbesserung der zerrütteten Staatsfinanzen dienendes – Kopfgeld an eine fremde Kolonialmacht zu verkaufen, wie es Schiller in der *Kammerdienerszene* von *Kabale und Liebe* anprangerte. Kennzeichnend für die Willkür Carl Eugens ist besonders auch der Fall des unbotmäßigen Publizisten Christian Schubart, der bis 1773 Musikdirektor am Hof Carl Eugens war, dann aber, wegen aufgeklärter Gesinnung, des Landes verwiesen wurde. Nachdem er in seiner, 1774 gegründeten *Deutschen Chronik*, welche hohe Auflagezahlen erzielte, immer wieder heftige Kritik an der Selbstherrlichkeit des *deutschen Fürstenstaates* geübt hatte, wurde er, Ende Januar 1777, unter einem Vorwand, aus der Reichsstadt Ulm auf württembergisches Territorium gelockt, verhaftet und, ohne jedes gerichtliche Verfahren, in der Festung Hohenasperg eingekerkert. Sein zwölfjähriger Sohn Ludwig wurde auf die *Karlsschule* gebracht, wo er in der Folge zum weiteren Freundeskreis Schillers gehörte. Der Vater, Christian Schubart, wurde vom Herzog, nach zehnjähriger Haft, wieder freigelassen und, *psychisch geläutert,* wieder zum Musikdirektor am Stuttgarter Hof ernannt, wo ihm auch – unter strenger Kontrolle – gestattet wurde, seine publizistische Tätigkeit fortzusetzen. Christian Schubart war jedoch kein Einzelfall. Ähnlich erging es Johann Jacob Moser, der – als Sprecher der *Landschaft*, d. h. der Ständevertretung aus Adel, Bürgermeistern und Klerus - 1764 zweieinhalb Monate lang, ohne rechtliche Grundlage, auf der Festung Hohentwiel inhaftiert wurde. Im letztgenannten Fall handelte es sich um einen – dem Herzog unbequemen, weil am Geist des Pietismus geschulten - Juristen, der die ruinöse Finanzpolitik des Herzogs mehrfach angeprangert hatte. Seine Freilassung erfolgte erst unter dem Druck der Landschaft, sowie aufgrund der Fürsprache zahlreicher europäischer Regenten, darunter die Könige von Dänemark und Preussen.[165] Des Herzogs Verschwendungssucht erstreckte sich

[164] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 81
[165] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2.000 Bd. I, 28f.

auf glanzvolle Opernaufführungen, Staatsempfänge, Maskenbälle und Festessen, nicht zuletzt aber auch auf sexuelle Ausschweifungen, Mätressenwirtschaft und Liebschaften mit Sängerinnen und Aktricen, die er, in einem gesonderten Schloss, zu seiner jederzeitigen Verfügung hielt.[166] Neben das Bild des Despoten tritt andererseits aber jenes des aufgeklärten Förderers der Künste und Wissenschaften, des pflichtbewussten Landesvaters und Staatsmannes, der pro Jahr bis zu 12.000 Schreiben las, Petitionen unverzüglich beantwortete, sich mit Schulwesen und universitärer Ausbildung intensiv befasste und auch entlegene Landesteile regelmäßig bereiste um sich über die Lebensverhältnisse seiner Untertannen zu informieren.[167] Die Verschwendungssucht des Herzogs nahm - unbeschadet dessen - katastrophale Ausmaße an: Es fanden Ballettaufführungen um jeweils 100.000 Gulden und Hoffeste um bisweilen 400.000 Gulden statt. Die sexuellen Abenteuer des Herzogs im Kreis der Sängerinnen und Tänzerinnen waren legendär. Auch Casanova berichtete darüber in seinen Memoiren, worin er seine Meinung über Herzog Carl Eugen dahingehend äußerte, dass hinter dessen hemmungslosen Eskapaden die Genussucht, aber auch das Geltungsbedürfnis eines schwachen Charakters stehe.[168] Die katastrophale Lebensführung des allmächtigen Herzogs Carl Eugen konnte nur durch laufende Steuer- und Abgabenerhöhungen finanziert werden. Schiller reflektierte diese Art von Terrorismus des Mächtigen, in dem Drama *Kabale und Liebe,* durch die Darstellung des Kammerdieners gegenüber der fürstlichen Mätresse Milford, als *ungeheure Pressung des Landes.*[169] Nach 1770 wandte sich der Herzog aber auch zunehmend dem Unterricht und der Ausbildung seiner Untertanen zu, deren optimaler Durchsetzung die, von ihm nunmehr gegründete Karlsschule, dienen sollte. Angesichts der offensichtlichen Frauenabhängigkeit des Herzogs dürfte diese positive Wandlung seiner Sozialpolitik vornehmlich dem Einfluss seiner letzten Mätresse, Franziska von Leutrum zuzuschreiben gewesen sein, welche - im Gegensatz zu seinen früheren Favoritinnen - spürbaren Einfluss auf die Ausübung seines Regierungsstils nahm. Die neue Favoritin hatte in bedrückender Konvenienzehe mit Friedrich Wilhelm von Leutrum vegetiert, ehe sie der Landesherr, nachdem ihr Ehemann seinen Unwillen über Franziskas Affäre mit dem Herzog bekundet hatte, auf sein Lustschloss Solitude entführen ließ. Ihre Ehe mit Leutrum wurde nunmehr geschieden und am 21. Januar 1774 erhob der Kaiser Franziska - auf Antrag des Herzogs - zur Reichsgräfin von Hohenheim. Einer Verehelichung Carl Eugens mit Franziska setzten zwar die Kirche und der Wiener Hof, auch nach dem Tod Friederikes, des Herzogs

[166] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2.000 Bd. I, 29
[167] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2.000, Bd. I, 30
[168] Vgl. Casanova, Jacomo, Memoiren, Bd. IV, 76f.
[169] Vgl. NA 5, 33

Gemahlin, aus moralischen Gründen, zunächst entschiedenen Widerstand entgegen, doch wurde sie schließlich, am 11. Januar 1785, die rechtmäßige Gemahlin des Herzogs. Weil Franziska nicht aus dem europäischen Hochadel stammte, war es aber nur eine *Ehe zur linken Hand*. Ein hervorstechendes Merkmal Franziskas war ihre, mit fanatischem Pietismus verbundene, Libertät. Der Herzog suchte – erfolglos – ihren religiösen Starrsinn, von dem er sich moralisch geknebelt fühlte, zu bekämpfen. Ihrem Einfluss dürfte es daher überwiegend zuzuschreiben sein, wenn, mit Beginn der 70er Jahre, in Württemberg eine erhebliche Besserung in der bisherigen Misswirtschaft eintrat. Das Leben von Herzog Carl Eugen war jedoch, auch jetzt noch, ungeachtet des Verzichts auf erotische Vielfalt, weiterhin vom enormem Luxus geprägt, indem er *Versailles* weiterhin als Muster kreierte und von seiner Residenz Ludwigsburg aus, die gleichfalls über weitläufige Parkanlagen verfügte, regierte. Um seinen – hauptsächlich auf große Opern gerichteten – Kulturbedarf auch hier zu decken ließ der Herzog, innerhalb kürzester Zeit, in der neuen Residenz ein modernes Opernhaus errichten, das zu den größten Theatergebäuden Europas zählte.[170] Den Eleven der Karlsschule war der Zutritt zu Opernaufführungen gestattet.

4. 2. Die Militärakademie

Dem Eleven Schiller wurde, im Herbst 1774 – nach zweijähriger Schulung – die Abgabe einer Selbstkritik aufgetragen, die er mit der Bitte an den Fürsten endete: „Es ist Ihnen bekannt, gnädigster Herzog, mit wie viel Munterkeit ich die Wissenschaft der Rechte angenommen habe ... aber weit glücklicher würde ich mich halten, wenn ich solches als Gottesgelehrter ausführen könnte“. Weniger angenehm war dem Eleven, wenn ihn der, als *Peiniger* berüchtigte, Sergeant Nies, wegen Unordentlichkeit, mit *Er Schweinepelz*! anbrüllte und der *Rector Magnificentissimus* ihn eigenhändig – wegen eines Stäubchens auf der Uniform – ohrfeigte. Auch die Tatsache, dass Friedrich Schiller, im Jahr 1779, sechs Jahre nach seinem Eintritt in die - heimlich *Sklavenplantage* genannte – Akademie, neunzehnjährig, anlässlich des Geburtstages Franziskas von Hohenheim, über das, anbefohlene Thema „Gehört allzu viel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit, im engsten Verstand, zur Tugend?“ die Festrede halten durfte, vermochte an seiner, mittlerweile immer stärker gewordenen, revolutionären Einstellung gegenüber dem, ihm auferlegten *Sklavendienst* vermutlich im Grunde nichts zu ändern, obgleich seine Rede von Floskeln der Unterwürfigkeit geradezu triefte. Den, aus diesen Floskeln grinsenden Hohn spürten nur wenige vertraute Freunde, als der Redner den Herzog und Franziska glorifizierte, indem er

[170] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2.000, Bd. I, 46

Klopstocks Ode *Für den König* zitierte: „Große Wonne ist es, vor Gott gelebt zu haben!/ gute Taten um sich in vollen Scharen/ zu erblicken. Sie folgen/ alle nach in das ernste Gericht“ ... Und er fährt, der eigenen Eingebung folgend, fort: „Wo ist eine herrlichere Tat, je zur Glückseligkeit der Menschen von Menschen unternommen, je mit mehr Liebe erdacht, je mit mehr Weisheit vollendet, wo mehr Nachahmung Gottes, wo also eine höhere, tugendhaftere Tat als die Bildung der Jugend? Diese ist mehr als eine Schar. Auch diese, *durchlauchtigster Herzog*! folgt nach in das ernste Gericht! Nicht mit der schamrot machenden Heuchelrede kriechender Schmeichelei ... Ihre Söhne haben nicht schmeicheln gelernt, nein, mit der offenen Stirn der Wahrheit kann ich auftreten und sagen: Sie ist’s, die liebenswürdige Freundin Carls – sie, die Menschenfreundin! ... – Sie, unser aller besondere Freundin! Mutter! Franziska! ... Ich schweige – aber ich sehe – ich sehe schon die Söhne der kommenden Jahre – ich sehe sie neidisch über uns sein – ich sehe sie an diesem und noch einem Feste versammelt, ich sehe sie irren in den Grabmälern ihrer Voreltern, sie suchen – suchen – wo ist Carl, Wirtembergs trefflicher Carl? Wo ist Franziska, die Freundin der Menschen?“[171]

Diese Rede ist der ungehemmte Ausfluss des genialen, zu logischem Denken erwachten, Dichtergehirns, eines, durch sechsjähriges Dasein in der *Sklavenplantage* geschulten *Karlssohns*, der damit die, an der Unschuld seiner Seele begangene Vergewaltigung offenbart. Der Zynismus dieser Offenbarung gestattete Schiller, den Freiraum seiner eigenen Welt diplomatisch zu verbergen, und gleichzeitig von dem Wissen Gebrauch zu machen, dass man *die Großen* am wirksamsten verspottet indem man ihnen schmeichelt.

In den acht Jahren seiner *Gefangenschaft* in der Akademie des Herzogs Carl Eugen verlief das Leben des Eleven Schiller im Wesentlichen ohne größere Änderungen. Im November 1775 wurde die Akademie nach Stuttgart verlegt, das Dienstreglement blieb. Der Pfeifentriller eines Unteroffiziers; im Sommer um 5, im Winter um 6 Uhr. Das gegenseitige Herstellen der schwierigen Frisuren, und das Pudern; denn der *Herr Vater* konnte rotes Haar bei seinen Eleven nicht sehen. Das Marschieren der Gruppen in die verschiedenen Lehrsäle erfolgte jeweils geordnet, in Reih’ und Glied, unter dem Kommando von Unteroffizieren, ebenso wie der Weitermarsch zu den nächsten Plätzen ihrer Bestimmung. Haare und Uniformen mussten immer wieder gereinigt werden. Vor allem Knöpfe und Schnallen hatten stets blank geputzt zu sein. Wer ein *Billet* im Knopfloch trug hatte eine Strafe zu gewärtigen, die sich vom *Karieren*, dem Essenentzug, zu Karzer und körperlicher Züchtigung steigern konnte. Der Eleve Schiller war insgesamt sechs Mal von solchen Strafen betroffen, weil er sich an die

[171] Vgl. Aurnhammer, Achim (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, 105

Propreté, den *Gamaschendienst,* nie richtig gewöhnen konnte. Als schwerstes Vergehen wurde ihm aber angekreidet, dass er, *vor 6 kr*. *Wecken auf Borg* genommen hatte, was mit zwölf *Weidenstockstreichen* geahndet wurde, die ihm im Ess-Saal, im Beisein der anderen Eleven, verabreicht wurden. Momente eines selbständigen Lebens waren im allerhöchsten, weisen Plan nicht vorgesehen. Auf das Kommando *Licht aus*! wurde geschlafen. Wer einen anderen Eleven anzeigte, weil er ihn bei der Absendung eines Briefes betreten hatte, erhielt, als Belohnung, Erleichterungen im strengen Reglement. Gerade diese, bemerkenswerte, Art der zwanghaften Erziehung junger Menschen zum Gehorsam im *Absolutismus* war es aber, die im Gemüt einiger von ihnen das Feuer des *Revolutionärs* entfachte. Zu diesen revolutionären Gemütern zählte – nicht zuletzt – der Eleve Friedrich Schiller. Was die theatralische Kunst anbelangt war der Herzog betont konservativ – klassizistisch eingestellt und schätzte in erster Linie die klassische französische Dichtung. Seine Vorliebe für das *Französische* brachte er auch dadurch zum Ausdruck, dass öffentliche Auszeichnungen von Karlsschulabsolventen in Anwesenheit des französischen Gesandten stattfanden.[172]

Es gibt verbotene Bücher, die im Krankensaal, wo die ganze Nacht über Licht brennt, von Hand zu Hand gehen. Der *Eleve Schiller* ist auffallend kränklich; er ligt 1773 siebenmal marode im Krankensaal. 1773 noch ein guter Schüler, sinkt er mit seinen Leistungen bis 1775, als die Vorbereitungen für das juristische Studium beginnen, in dem *erwählten Fach* zum *Klassenletzten* ab. Ein auf die Solitude geratenes Zeitungsblatt, das die Nachricht vom Selbstmord eines Studenten aus Nassau enthält, veranlasst den Klassenletzten - Goethes Vorbild folgend – das Stück *Der Student von Nassau*, eine Art dramatischen *Werther*, zu verfassen, während der Eleve *Scharffenstein*, gleichfalls unter strengster Geheimhaltung, an einem *Ritterstück* arbeitet. Schon 1773 entsteht die Ode *Der Abend*, mit der Schiller sich 1776, in dem, von einem seiner Lehrer herausgegebenen, *Schwäbischen Magazin* erstmals gedruckt sieht.[173]

Erste revolutionäre Vorkommnisse traten in der Akademie offen zutage, als der Eleve Scharffenstein, kein verschüchterter Sohn eines kleinen Mannes, sondern Uhrmachersohn aus dem halbfranzösischen Mömpelgard, es wagte, vor versammelter Akademie, dem allmächtigen Intendanten, Herrn von Seeger, gegenüber offen seine Meinung zu verfechten.

[172] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 85f.
[173] Vgl. Kittler, Friedrich A, Dichter, Mutter, Kind, München 1991, 62ff.

Der stark und tief empfindende Schiller hatte damit ein Vorbild gefunden, das er anbetete: Den Helden, der es wert war, in einer Ode besungen zu werden.[174]

Die beschämenden Leistungen des Eleven Schiller im *Recht* veranlassten den Herzog, diesem, nachdem die Übersiedlung der Akademie nach Stuttgart im November 1775 ihre Erweiterung ermöglichte, kurzerhand den Fakultätswechsel anzubefehlen. Er kam auf die - dem Lehrplan neu eingegliederte - Medizin, und tröstete sich mit dem Gedanken, es dort mit *Menschen* zu tun zu haben, die für ihn der vornehmste Gegenstand der Dichtkunst waren.

Schiller fand in dem jungen Professor Abel, der 1776 den Philosophieunterricht an der Medizin übernahm, einen Freund, der ihm die, aus zweiter und dritter Hand vermittelten, Lehren mit der Gewalt einer Offenbarung nahe zu bringen verstand:[175] Die Liebe zur *Glückseligkeit* wird von der *Wahrheit* gelenkt, die nur durch Kampf, erreichbar ist, denn unsere Natur gelangt nie zu höherer Würde als dann, wenn wir einer geliebten Leidenschaft entsagen, oder einem peinigenden Schmerz uns unterwerfen, weil die Pflicht es gebietet. Abel thematisierte mit dieser, psychologisch eindrucksvollen, Darstellung eine Materie, die sowohl den Mediziner wie auch den Dramatiker in ihren Bann zog. Er wusste seine Schüler durch Anschaulichkeit zu packen, indem er vor ihnen lebendiges Leben auf den Seziertisch legte und ihnen das Messer in die Hand drückte, damit sie Nerven und Muskeln der Seele vom Fleisch isolierten. Er verdeutlichte Seelenprobleme, indem er, in seinem Unterricht, dramatische Szenen aus dem Werk von Shakespeare analysieren ließ. In erster Linie waren es Szenen aus *Othello*, welche Probleme der Leidenschaft psychologisch verständlich machten. In diese Probleme fraß sich der junge Schiller, anhand einer Übersetzung von Wieland, förmlich hinein. Ein anderer Stoff behandelte den Großherzog von Florenz.[176]

Christian Schubart konnte dem Eleven Schiller als warnendes Beispiel dienen, wie *revolutionäre Dichtung* ankommen konnte: So etwa das Verspotten *von uns Teutschen,* aus deren schriftstellerischem Stillschweigen die Ausländer schließen müssten, dass „sich nur maschinenmäßig Bewegen, Essen, Trinken, Dummarbeiten und Schlafen den ganzen Krais eines Teutschen ausmachen, in welchem er so lange herumläuft, bis er schwindlicht niederstürzt und stirbt. Allein, wenn man die Charaktere von seiner Nation abziehen will, so wird ein wenig mehr Freiheit erfordert als wir armen Teutschen haben, wo jeder treffende

[174] Vgl. Hartmann, Julius, Schillers Jugendfreunde Stuttgart, Berlin 1904,149
[175] Vgl. Abel, Jacob Friedrich, eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782) hg. v. Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, 59
[176] Vgl. Abel, Jacob Friedrich, eine Quellenedition, Würzburg 1995, 31, 149f., 188, 194, 238

Zug, der der Feder eines offenen Kopfes entwischt, uns den Weg unter die Züchtlinge eröffnen kann. Hier ist ein Geschichtgen, das sich mitten unter uns zugetragen hat; und ich gebe sie einem Genie Preisz, eine Comödie oder einen Roman daraus zu machen." Das *Geschichtgen*, von dem Schubart spricht, ist eine, von ihm selbst verfasste, gesellschaftskritische Anekdote, welche im *Schwäbischen Magazin* veröffentlicht wurde. Schubart ahnte zu diesem Zeitpunkt nicht, welches Schicksal ihm beschieden war. Während der Eleve Schiller in Stuttgart diese, ihm zugegangene Anekdote noch auf ihren dramatischen Gehalt hin prüfte, wurde Christian Schubart, im Januar 1777, auf Befehl des Herzogs, der ihn auf württembergisches Gebiet locken ließ, verhaftet und auf die Festung Hohenasperg gebracht, wo er zehn Jahre, *zur Läuterung seiner widerspenstigen Seele,* gefangen gehalten wurde – ohne jede Rechtsprechung. Diese Art *Rechtsprechung* war - nach dem Empfinden des Eleven Schiller – *Sklaverei* gegenüber dem Mächtigen, dem Herzog.[177]

Ab Herbst 1777 vergrub sich der achtzehnjährige Schiller in sein Studium und schaffte es, bei der Abschlussprüfung im Dezember, unter den acht Prüflingen den vierten Platz zu erreichen. Sein nächstes Ziel war die Freiheit. Er wusste, dass er *ein Jüngling von feinerem Stoff war als viele* und er hatte von Abel viel gelernt. Dessen Lehren, für andere Eleven ein bloßes Pensum, trugen zur Gestaltung seines Lebens und Werks entscheidend bei. Die Abschlussprüfung, im Dezember 1779, bestand Schiller als Bester, wurde damit aber nicht, als junger Arzt, in die Freiheit entlassen, sondern musste noch ein ganzes Jahr, unter Drill und Dressur, in der Akademie verbleiben, weil die Formalitäten, hinsichtlich einer Zulassung zur Praxis, noch der Regelung harrten. Der Herzog betrachtete die jungen Absolventen der, von ihm vor vier Jahren gegründeten, medizinischen Fakultät seiner Militärakademie als seine Kreaturen, die auf seine Entscheidung zu warten hatten. Zudem hatte Eleve Schiller in seiner Abschlussarbeit über *Philosophie der Physiologie* eine – vom Herzog als anmaßend empfundene – stolze Sprache geführt. Der *Herr Vater* dekretierte daher am 15. November 1779: … „glaube ich wird es noch recht gut vor ihm sein, wenn er noch ein Jahr in der Akademie bleibt, wo inmittelst sein Feuer noch ein wenig gedämpft werden kann, sodass er alsdann einmal, wenn er fleißig zu sein fortfährt, gewiss ein recht großes Subjektum werden kann." Unbeschadet dieser Vertröstung ließen die beiden letzten Akademiejahre Schiller in den Lichtkreis der herzoglichen Gunst rücken. Das Vertrauen des Souveräns äußerte sich auch darin, dass er ihn, 1779 und 1780, zum offiziellen Geburtstagsredner für Franziska von

[177] Vgl. Biedermann, Karl, (Hg.), Deutschland im 18. Jahrhundert, hg. v. Emmerich, Wolfgang, Frankfurt /M. 1979, 27-29

Hohenheim wählte. Bei öffentlichen Disputationen machte Schiller durch Scharfsinn und rhetorische Brillanz auf sich aufmerksam.[178]

Schiller selbst hat die bittere Zeit in der, von Herzog Carl Eugen mit größtem Engagement überwachten Militärakademie, Ende 1784, in der Zeitschrift *Rheinische Thalia,* mit folgenden Worten resümiert: „Ein seltsamer Missverstand der Natur hat mich in meinem Geburtsort zum Dichter verurteilt. Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward, und widersprach dem Plan seines Stifters. Acht Jahre rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel; aber Leidenschat für die Dichtkunst ist feurig und stark, wie die erste Liebe. Was sie ersticken sollte fachte sie an.[179] In Schillers „Anthologie auf das Jahr 1782" finden sich unter dem Titel

Die schlimmen Monarchen die Verse:
„Decken euch Seraile dann und Schlösser,
Wenn des Himmels fürchterlicher Presser
An des großen Pfundes Zinsen mahnt?
Ihr bezahlt den Bankerott der Jugend
Mit Gelübden und mit lächerlicher Tugend,
Die – Hanswurst erfand.
Berget immer die erhabne Schande
Mit des Majestetsrechts Nachtgewande!
Bübelt aus des Thrones Hinterhalt.
Aber zittert für des Liedes Sprache,
Kühnlich durch den Purpur bohrt der Pfeil der Rache
Fürstenherzen kalt."[180]

In der – Anfang 1782 veröffentlichten - Gedichtsammlung „Anthologie auf das Jahr 1782" druckte Schiller Texte aus der Karlsschulzeit und dem ersten Stuttgarter Jahr ab. Hierbei wurden, unter wechselnden Namenskürzeln, 83, zwischen November 1781 und Februar 1782, entstandene Gedichte anonym veröffentlicht. Schiller, der selbst den Hauptteil dieser Texte lieferte, gewann als Mitarbeiter für dieses revolutionäre Vorhaben, mehrere seiner früheren Kommilitonen, darunter Hoven, Haug, Petersen und Scharffenstein, sowie, vermutlich auch,

[178] Vgl. Uhland, Robert, Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart, Stuttgart 1953, 100ff.
[179] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 22, 93
[180] Vgl. Schiller, Friedrich, Anthologie auf das Jahr 1782, „Die schlimmen Monarchen"

den, immer noch inhaftierten Schubart. Die verwendeten Pseudonyme verfolgten den Zweck, den Eindruck einer großen Autorenvielfalt hervorzukehren.[181]

4. 3. **Die Räuber** (1781)

4. 3. 1. Motivationen und philosophische Prinzipien

Der junge Schiller diente, von Mitte Dezember 1780 bis September 1782, als Militärarzt beim Regiment Augé in Stuttgart, wo er sich zwar den Anstrich des unbürgerlichen Libertins geben konnte, letztlich jedoch die Enge seiner halbmilitärischen Rollenexistenz nicht zu verbergen vermochte. Zudem ermangelte Herzog Carl Eugen nicht, seinen einstigen Lieblingsschüler durch einschneidende Maßnahmen, auch persönlich, tief zu kränken. Dazu zählte, unter anderem, eine Haftstrafe wegen Verstoßes gegen die strenge Urlaubsregelung, sowie später das Belegen mit Schreibverbot. Nach seiner Flucht aus Stuttgart, Ende September 1782, musste Schiller fürchten, als Deserteur, vom Bannfluch seines einstigen Förderers getroffen, verhaftet und eingekerkert zu werden, sobald er schwäbischen Boden betrat. Das Schicksal Schubarts, der seit Januar 1777, ohne Rechtsgrundlage, auf der Festung Hohenasperg eingekerkert war, stand ihm warnend vor Augen.[182]

Schiller arbeitete unermüdlich an der Vermehrung seines Wissens, studierte die materialistische Naturlehre, wie sie durch Julien Offray de la Mettries in „L' homme machine" (1748) bzw. durch Claude-Adrien Helvétius in „De L' esprit" (1773) geoffenbart wurde. Diese Lehre stellt die Unabhängigkeit des menschlichen Geistes, bzw. die Möglichkeit einer, aus metaphysischen Prinzipien abgeleiteten, Moraltheorie, grundsätzlich in Frage. Der Mensch wird in diesen Naturlehren, ausgehend von Erkenntnissen des Sensualismus bzw. Empirismus, als von Trieben, unbewussten Regungen, Leidenschaften und Ehrgeiz gesteuertes Wesen beschrieben, dessen intellektuelle Autonomie einzig darin besteht, dass sein Geist die beherrschenden sinnlichen Regungen zu kontrollieren vermag, wodurch die Bildung eines gerechten sozialen Gemeinwesens ermöglicht wird, was jedoch nicht der praktischen Anwendung sittlicher Prinzipien zu verdanken ist, sondern dem freien Zusammenspiel der egoistischen Absichten gesellschaftlich handelnder Individuen. Moralisches Engagement kommt, nach materialistischer Überzeugung, nur dort zum Tragen, wo es sich mit persönlicher Interessensicherung deckt. Diese Philosophie einer praktischen

[181] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 225
[182] Vgl. Schubart, Christian Friedrich Daniel, Leben und Gesinnungen, von ihm selbst im Kerker aufgesetzt, *Erster Theil* (1791), in: Schubarts gesammelte Schriften und Schicksale, Bd. I, Stuttgart 1891

Sittlichkeit des Menschen aus dem egoistischen Trieb nach Bedürfnisbefriedigung stieß bei deutschen Philosophen, die den *Materialismus* mit *Immoralismus* identifizierten, auf erheblichen Widerstand.[183]

Schiller setzte sich, durch Abel angeregt, vor allem mit Helvétius' nachgelassener Schrift *De L'homme* auseinander. Das darin entworfene Musterexemplar eines von Selbsterhaltungstrieb und Machtgier regierten Menschen und die daraus abgeleitete Idee einer, den Egoismus kanalisierenden, staatlichen Organisation faszinierten Schiller, erregten aber auch seinen Widerspruch. In der zweiten Geburtstagsrede für Franziska von Hohenheim, des Herzogs Gemahlin zur linken Hand, die er im Januar 1780 hielt, distanzierte sich Schiller von der materialistischen Naturlehre, indem er erklärte, La Mettrie habe sich durch die fatale, die Grundfesten der öffentlichen Moral erschütternde, Wirkung seines Werkes „eine Schandsäule aufgerichtet".[184] Dennoch hatte diese Lektüre bei ihm einen deutlichen Widerhall gefunden: In dem Drama „Die Räuber", worin Schiller, durch die Übertragung materialistischer Philosophie auf das Prinzip des *radikal Bösen*, einen moralistischen Kommentar von eigenem Gepräge zu Helvétius' *De L'homme* lieferte. Auch die schroffe Kritik von Helvétius an Papismus und Kirchenpolitik fand bei den *Räubern* Widerhall, deren antiklerikale Polemiken der materialistischen Kritik an kirchlichen Machtaspirationen kaum nachstehen. Auch in einigen Gedichten der *Anthologie*, welche innere Widersprüche des *Gedankens* offen legen, ist die Beeinflussung durch Helvétius spürbar.[185]

In der Frage des Entstehens der *Räuber* ist es somit notwendig, die philosophische Schulung Schillers zu erörtern: In Abels, von Schiller besuchtem, Psychologiekurs spielte, neben Platners Anthropologie, das Werk des Schweizer Popularphilosophen Johannes Georg Sulzer, in der Vermittlung zwischen Rationalismus und Empirismus, eine Rolle, indem dieser einen, sich aus dem Bann der Leibniz-Wolf'schen Schultradition lösenden, Eklektizismus vertritt, der Abel maßgeblich beeinflusste. Die Rolle von Sulzers Studien in Abels Unterricht geht aus den philosophischen Examenssätzen vom Dezember 1776 hervor, deren 52 Paragraphen Schiller, gemeinsam mit 17 Kommilitonen, verteidigen musste. Die Theorie der unwillkürlichen, vom Sinnesapparat gesteuerten, Handlungen wurde darin, in mehreren Punkten, berührt.[186] Auch im Psychologiekurs des Jahres 1780, den Schiller aus reinem Fachinteresse besuchte, wurden, wie aus den *Theses Philosophices* der abschließenden

[183] Vgl. Helvetius, Claude Adrien, Vom Menschen, von seinen geistigen Fähigkeiten und von seiner Erziehung, Lübeck, Berlin, Weimar 1976, 78f.
[184] Vgl. NA 20, 33
[185] Vgl. Helvetius Claude Adrien, Vom Menschen, Lübeck, Berlin, Weimar 1976, 179ff.
[186] Vgl. Sulzer Johann George, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1973-75, Bd. II, 587f.

Prüfung hervorgeht, die Schriften Sulzers diskutiert, wobei der Funktion des *Unbewussten* besondere Bedeutung zugemessen wurde. Darin enthalten waren Hinweise auf die Funktion des Unbewussten und auf die Ökonomie des Traums, welchen Abel, mit Bezugnahme auf Sulzers Lehre von der Physik der Seele, als Entfaltungsraum der dunklen Vorstellungsinhalte begriff.[187] Von hier führt eine direkte Spur zur psychologischen Analyse der *Räuber*, dem Grauen jenes Alptraums, in dem Franz Moor seine Verbrechen reflektiert. Für Schillers literarische Perspektive sind solche Entlehnungen aus neuesten Erkenntnissen der Wissenschaft, bezeichnend und erscheinen *revolutionär*, da diese neuartige *Verwissenschaftlichung* des dramatischen Textes dessen Wirkung auf ein gebildetes Publikum nicht etwa abschwächte, sondern vielmehr zu erhöhen vermochte. Zu Körner äußerte Schiller im April 1788, er pflege philosophischen Texten stets nur das zu entnehmen, was sich dichterisch behandeln lasse.[188] Auch seine spätere Beschäftigung mit Kant wurde von ihm, wenn auch auf Umwegen, in seiner Lyrik, poetisch umgesetzt.

4. 3. 2. Dramaturgische Grundlagen und Vorbilder

Schiller begann Ende der 70er Jahre am Entwurf der *Räuber* zu arbeiten, d.h. bereits in einer Phase des modernisierten Dramas, welche sich in einer Formenvielfalt präsentierte, die zwischen Familientragödie und Ritterspektakel, Kammerspiel und Groteske, Gegenwarts- und Historienstück, alterierte. Das Grundmuster für Schillers Erstling war zunächst die Vorstellung einer, an Shakespeare geschulten Dramaturgie, mit spannenden Schauplatzänderungen, unter Einbeziehung von Naturszenen und breiten Landschaftspanoramen. In den 70er Jahren hatte sich, unter dem Einfluss von Shakespeare-Begeisterung und Geniebewegung, bereits die endgültige Überwindung der regelgerichteten Dramenpoetik der Aufklärung vollzogen. Zwischen 1756 und 1772 – dem Erscheinungsjahr von *Emilia Galotti* – wurden über 25 bürgerliche Trauerspiele veröffentlicht. Zwischen 1775 und 1780 wuchs diese Zahl noch weiter an. Bekannte Autoren wie Engel, Iffland, Schröder und Kotzebue lieferten in dieser Zeit regelmäßig Stücke des neuen Typs, die dem Zuschauergeschmack entsprachen. Tragende Elemente des Bühnenerfolgs waren die, von Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ zusammengefassten, sorgfältig durchdachten, Techniken dramatischer Mitleidserweckung mit ihren umfangreichen Identifikationsangeboten für ein empfindsames, tränenseliges, Publikum. Römertragödien, wie sie Racine und Corneille lieferten, wurden von einem, bisher ungekannten, Realismus

[187] Vgl. Abel, Jacob Friedrich, Einführung in die Seelenlehre, Stuttgart 1786, 80f.
[188] Vgl. NA 25, 40

abgelöst. Das Wirkungsziel blieb jedoch das Erwecken von Mitleid, als Mittel bürgerlicher Selbsterziehung im Zeichen von Uneigennützigkeit und Menschenliebe. Darüber hinaus sollte das Theater der Spätaufklärung dem Zuschauer die Gelegenheit zur Identifikation und Persönlichkeitsbildung bieten.

Die Auseinandersetzung mit Shakespeare bewirkte jedoch in dieser Zielgeraden des deutschsprachigen Theaters einen Umbruch. Dessen Werke, erst ab den Fünfzigerjahren von Wieland und Eschenburg niveauvoll ins Deutsche übertragen, ersetzten das, auf Aristoteles zurückgehende, Prinzip der Einheit von Zeit, Raum und Geschehen durch offenere Form, größere Flexibilität und Variationsbreite. Wilhelm von Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur“ (1766-67) warben für eine neue, am Lebensfeuer des elisabethanischen Theaters ausgerichtete, Bühnenkunst. Shakespeare-Abhandlungen von Goethe (1771), Herder (1773) und Jakob Michael Reinhold Lenz (1774) wiesen auf den gewandelten Geschmack der jungen Autorengeneration hin. Zugleich waren diese Essays Zeugnisse eines modernisierten Künstlerbildes. Gemeinsam forderten sie, dass literarische Tätigkeit allein der natürlichen Veranlagung des Autors entspringen müsse.[189] Schillers frühe Bühnenarbeiten standen demnach im Bann einer Bewegung, die sich seit Beginn der 70er Jahre entfaltete. Der Tendenz zur Verwerfung des Hergebrachten entsprach die intellektuelle Aufwertung von Kindheit und Jugend. Denkschriften und Abhandlungen, die Erziehungsprogramme mit praktischem Anspruch vorzustellen suchten, überschwemmten den Markt. Aufgeklärte Pädagogen wie Basedow, Campe oder Salzmann setzten sich für Reformen des Bildungswesens ein. Während den aufklärerischen Literaturbetrieb auch eine große Zahl von Frauen gefördert hatte, waren es jetzt reine Männergruppen, in welchen sich die neue Bewegung der Siebzigerjahre formierte. Frauen blieben auf die Rollen der Musen, Bewunderinnen, oder angeschwärmten Idolgestalten, beschränkt.

Für Schillers frühes Theaterverständnis waren Friedrich Maximilian Klingers *Die Zwillinge* und Johann Anton Leisewitz' *Julius von Tarent* maßgebend. Die Texte entstanden im Jahr 1775, im Rahmen einer Ausschreibung des Hamburger Theaters, unter Leitung der Prinzipalin Sophie Charlotte Ackermann und ihres Sohnes Friedrich Ludwig Schröder.[190] Bemerkenswert an diesen beiden Dramen ist, dass beide einen – in einem Brudermord endenden – Geschwisterstreit behandeln. Auch das Dritte der im Rahmen dieses Wettbewerbs eingereichten Dramen stellt einen ähnlichen Konflikt dar, was eine besondere

[189] Vgl. Grimm, Reinhold (Hg.), Deutsche Dramentheorien, Wiesbaden 1980, 208ff.
[190] Vgl. Michelsen, Peter, Der Bruch mit der Vater-Welt, Studien zu Schillers „Räuber“, Heidelberg 1979, 97f.

Anziehungskraft dieses Themas zu dieser Zeit erkennen lässt. Klingers *Zwillinge*, dem die Hamburger Kommission den ersten Preis zuerkannte, beeindruckt u. a. durch spannende Dialoge. Die Persönlichkeit des Helden, der, am Ende vom Vater mit - patriarchalisch begründeter - Hinrichtung bestraft wird, ist gespalten in Größenwahn und Resignation. Die logische Entwicklung der Handlung steht bei Klinger im Hintergrund gegenüber dem Entwerfen problematischer Charaktere mit mangelnder moralischer Eindeutigkeit. Nach dem Muster des *Ugolino* werden pathetische Energien, ohne Entwicklung einer echten dramaturgischen Spannung, zum Einsatz gebracht. In dieser Hinsicht rangiert Leisewitz' *Julius von Tarent,* der jedoch sprachlich schwächer ist, vor dem Werk Klingers. Schiller, für den *Julius von Tarent* ein unübertroffenes Meisterwerk war, faszinierte besonders die Figur des *Guido*, die ihm als Vorbild für *Karl Moor* in *Die Räuber* diente. Entscheidend dafür war, dass *Guido* ein Phantast mit zerstörerischer Tatkraft ist, die sich zum Verbrecherischen steigert.

4. 3. 3. Entstehungsgeschichte und Kritik

Ähnlich Goethe mit *Götz von Berlichingen* erzeugte Schiller mit *Die Räuber* ein Identifikationsmuster für die Kritik. 1789 drängten in Jena die Studenten in seine Vorlesung, weil sie den *Räuber*-Autor persönlich auf dem Podium erleben wollten. Auch das Misstrauen, welches Herzog Karl August Schiller in Weimar anfangs entgegenbrachte, beruhte auf dessen anarchischem Frühwerk. Nach dem Zeugnis ehemaliger Kommilitonen entstanden *Die Räuber* in Schillers beiden letzten Akademiejahren. Ein kaschiertes Zitat aus dem 5. Akt, 1. Szene, der *Räuber* in der im Herbst 1780 eingereichten dritten Doktorarbeit Schillers lässt vermuten, dass der Text etwa zu diesem Zeitpunkt fertig gestellt wurde.[191] Erste Entwürfe des Dramas gehen bis in die Mitte der 70er Jahre zurück. Petersen sprach von zehn Textfassungen.[192] Den Fortschritt der Arbeit förderten mehrere Aufenthalte im Akademiespital, die Schiller das ungestörte Schreiben erlaubten.[193] Normalerweise standen für private Agitationen nur die späten Stunden im gemeinsamen Schlafraum zur Verfügung. Anfang März 1781 brachte Schiller die erste Fassung der *Räuber* im Eigenverlag auf den Markt. Vermutlich durch die Vermittlung des Buchhändlers Benedikt Metzler wurden 800 Exemplare bei Johann Philipp in Stuttgart gedruckt.[194] Während des Drucks tauschte Schiller drastisch revolutionäre Partien in zwei Szenen des ersten Aktes gegen maßvollere aus und

[191] Vgl. NA 20, 60
[192] Vgl. FA II, 937, 939
[193] Vgl. NA 3, 292ff., FA II, 892
[194] Vgl. NA 3, 292ff., FA II, 892

verfasste eine, mit Publikumsbeschimpfungen angereicherte Vorrede, die er, aus Furcht vor Repressalien, wieder zurückzog und durch eine weniger aggressive ersetzte. Schillers Erwartungen eines guten Verkaufserfolges erfüllten sich nicht, sodass er außer stand war, das, zur Abdeckung der Druckkosten aufgenommene Darlehen zurückzuzahlen. Die Finanzmisere, in welche Schiller damit kam, belastete ihn in der Folge noch annähernd zehn Jahre.

Die Presseresonanz auf die Veröffentlichung des Werkes war gespalten. Die „Frankfurthische Gelehrte Zeitung“ vom 24. Juli 1781 bezeichnete den Autor als *teutschen Shakespeare*, kritisierte jedoch die in dem Drama enthaltenen Gefühlsausbrüche, indem sie bemerkte, zum beliebten Geniewesen gehöre es, ... „alles was die besten Köpfe seit Jahrhunderten gebaut haben, niederzureißen, und mit Sturm und Drang, Sing und Sang, in das beliebte Zeitalter der Gothen zurückzukehren.“[195] Freiherr von Knigge lobte hingegen in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“ die Charaktere des Dramas, die er *meisterhaft bearbeitet* fand.[196]

4. 3. 4. Die erste Aufführung und ihr Erfolg

Schiller prüfte immerhin die Möglichkeiten eines besseren geschäftlichen Arrangements und sandte Ende März 1781 dem Mannheimer Verleger Christian Friedrich Schwan die ersten beiden Akte. Schwan, zu dieser Zeit eine Kapazität auf dem deutschen Literaturmarkt, aber auch auf den eigenen Vorteil bedachter Kaufmann, der nur vertrieb, was der Markt wünschte, lehnte zwar die Veröffentlichung der *Räuber* ab, leitete jedoch die zur Ansicht übersandten sieben Druckbögen an den mit ihm befreundeten Intendanten Dalberg weiter, welcher seine Bereitschaft bekundete das Stück aufzuführen, wenn die revolutionäre, antiautoritäre, Kritik an Obrigkeit und Kirche entschärft würde. Schweren Herzens entschloss sich Schiller zu einer Bearbeitung und kündigte, in einem Brief vom 6. Oktober 1781, die gekürzte Fassung als „der verlorene Sohn oder die umgeschmolzenen Räuber“ an.[197] Der Mannheimer Bühnenchef war jedoch mit Schillers Bemäntelung des *Revolutionärs* nicht zufrieden und nahm die Bearbeitung de Manuskripts selbst in die Hand. Er verlegte die Handlung – gegen den Willen des Theaterausschusses – in die Zeit der Bauernunruhen des ausgehenden Mittelalters, obgleich Schiller, durch Apostrophierung des Siebenjährigen Krieges, keinen Zweifel an der Aktualität des Stückes gelassen hatte.[198] Mit der Verdeckung des Gegenwartscharakters verfolgte Dalberg zwei Ziele: Einerseits die Verheimlichung der Gesellschaftskritik,

[195] Vgl. Braun, Julius (Hg.), Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen, Bd. I, 112
[196] Vgl. FA II, 959
[197] Vgl. NA 23, 20
[198] Vgl. NA 3, 24, 46

andererseits das Hervorheben des, seit Goethes *Götz* in Mode gekommenen, Ritterspiel-Charakters. Um die Aufführung seiner *Räuber* nicht zu blockieren musste Schiller die massiven Eingriffe des Intendanten, zu welchen auch die Streichung der Figur des Pastor Moser und die Entschärfung der antiklerikalen Szene II, 3 gehörten, akzeptieren, obgleich die Historisierung der Handlung, die den von ihm beabsichtigten Angriffen auf Staat und Justiz die Spitze nahmen, seinen entschiedenen Widerwillen erregte. In einem Brief an Dalberg vom 3. November 1781 schrieb er hierzu unter anderem: „Alle Karaktere sind zu aufgeklärt zu modern angelegt, dass das ganze Stück untergehen würde, wenn die Zeit, worin es geführt wird, verändert würde.[199] Die Mannheimer Uraufführung seiner *Räuber* am 13. Januar 1782 erlebte Schiller, nach Anreise mit Petersen, ohne Urlaub des Herzogs, in der Kutsche, über Schwetzingen, in die Pfalz, als Gast des Intendanten, auf einem teuren Logenplatz. Das Theater war überfüllt, zahlreiche Interessenten, darunter Besucher aus Darmstadt, Frankfurt, Worms und Speyer, mussten an der Kasse abgewiesen werden. Die, über fünfstündige, Aufführung gewann – nach Längen in den ersten Akten – gegen Ende immer mehr an Tempo. Der 22 jährige Iffland spielte den Franz Moor mit outrierter Brillanz, die vor allem im Schlussakt, vor der Selbstmordszene, das Publikum begeisterte. Weniger eindrucksvoll scheint Johann Michael Böck, als Karl Moor, gewirkt zu haben. Schiller lobte, in einer späteren Rezension, die eindrucksvolle Gestaltung der Nebenrollen. Iffland erwähnt in seinen Memoiren, dass Akteure und Statisten durch das Drama wie in einem *„allgewaltigen Feuerstrom“* fortgerissen worden seien.[200] Ein anonymer Augenzeuge berichtete von der tumultuarischen Reaktion des Publikums: „Das Theater gleicht einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraume! Fremde Menschen fallen einander schluchzend in die Arme, Frauen wanken, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es ist eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung bricht.“[201] Der Aufführung im Januar 1782 folgte eine Neuauflage des Textes bei Tobias Löffler in Stuttgart, mit sprachlicher Glättung an manchen Punkten – jetzt mit Verfassernamen. Der, nach einer Vorlage Johann Elias Ridingers gestaltete, Cover zeigt das Bild eines Löwen, und darunter das Motto *in tirannos*[202] Auf Grund des Erfolges der Mannheimer Premiere brachte der geschäftstüchtige Schwan im April 1782 schließlich noch eine dritte Textfassung der *Räuber* auf den Markt, in welcher das Drama nunmehr – ohne tief greifende Änderung der dramaturgischen Konzeption – als *Trauerspiel* bezeichnet wurde.

[199] Vgl. NA 23, 24
[200] Vgl. Fambach, Oscar (Hg.), Zit. Iffland, Stuttgart 1976, 58
[201] Vgl. FA II, 965f.
[202] Vgl. NA 3, 9

Dalbergs Korrekturen wurden in diese Ausgabe großteils übernommen; auch die veränderte Zeitangabe, der Verzicht auf die Moser-Figur, sowie der Wegfall kirchenkritischer Texte der ursprünglichen Fassung. Im Interesse des Fortschreitens seiner Publizität musste Schiller, das revolutionäre Genie, somit dem Druck der Mächtigen in der Geschäftswelt weichen und sich ihren konterrevolutionären Vorstellungen weitgehend fügen.

4. 3. 5. Dramentheoretische Analyse

Franz ist, so erklärte Schiller dem Intendanten Dalberg am 6. Oktober 1782, „ein raisonirender Bösewicht“,[203] der sich, aus diversen Vorlagen, eine „herzverderbliche Philosophie“[204] zusammengeschmiedet hat. Basis dieser Anschauung waren vermutlich das aufgeklärte Naturrecht, der französische Materialismus, und die, dem Karlsschüler eingetrichterte, influktionistische Medizin. Schiller schöpfte aus eigener Erfahrung: In Abels Unterricht hatte er sich mit den modernen anthropologischen Theorien, aus deren Manövriermasse Franz Moors Reflexionskraft hervorgeht, vertraut gemacht. Die theoretisch untermauerten Denkspiele vermittelten den *Räubern* jenes hohe Niveau, das sie von zeitgenössischen Vorbildern deutlich abhebt. Das Stilmittel der Montagetechnik ermöglichte die mühelose Verbindung unterschiedlichster philosophischer Theorien zu einem, mitunter abenteuerlichen Melée, welches, angereichert durch akademisches Wissen, die Charaktere zu monströsen Gestalten stilisiert.[205] *Franz* beginnt, ähnlich Shakespeares *Richard* und dem Betrüger *Edmund* aus *Lear*, sein Intrigenspiel aus dem Bewusstsein der Benachteiligung. Er revoltiert gegen ein überliefertes und sanktioniertes Vorrecht des älteren Bruders. Dabei beruft er sich auf einen Naturrechtsgedanken, der es ihm erlauben soll, die ihm, aus dem Zufall der Zweitgeburt erwachsene Zurücksetzung, nach eigenem Vermögen, auszugleichen. Gegen soziale Konventionen, wie Ehrlichkeit, Gewissen und Nächstenliebe setzt er den Anspruch auf eine, von egoistischen Zielen geleitete, Selbstbestimmung. Das von Hugo Grotius (1623) und Samuel von Pufendorf (1672) begründete neuere Naturrecht geht von der Annahme aus, dass der Mensch die Fähigkeit zur Eingliederung in eine, auf juristischen Normen beruhende, soziale Ordnung besitzt. Auch die Gesellschaftsphilosophie Rousseaus, eine Fortentwicklung des frühneuzeitlichen Naturrechts, bindet die persönliche Freiheit an die Übereinstimmung mit allgemein anerkannten moralischen Normen. Dem gegenüber löst *Franz* seinen Anspruch auf autonomes Handeln von jenem des Gemeinwohls rücksichtslos ab. Was hier vorgeführt wird ist demnach ein ichbezogenes Vernunftdenken ohne ethischen

[203] Vgl. NA 23, 21
[204] Vgl. NA 22, 122
[205] Vgl. FA II, 903ff.

Horizont.[206] Ziel ist der Erwerb der Macht, die der Vater besitzt, der, als „regierender Graf", einen Status inne hat, der im 18. Jahrhundert weitgehend dem eines souveränen Fürsten entspricht und somit über individuelles Stimmrecht im Reichstag, Grundfreiheit und, damit verbundenen, wirtschaftlichen Einfluss, sowie über eine nicht geringe Zahl an Erbuntertänigen, verfügt.[207]

Franz' revolutionärer politischer Ehrgeiz wird von Pastor Moser zuletzt so beschrieben: „Euch fehlt zu einem Nero nur das römischen Reich, und nur Peru zu einem Pizarro". Eigentliches Thema der *Räuber* ist demnach revolutionäres politisches Machtstreben; das Familiendrama ist nur Fassade. Bei *Franz* (Schiller) tritt zur Perversion des Naturrechts noch ein ausgesprochen materialistisch geprägtes Bild des Menschen an sich: Der Karlsschüler erkannte im Materialismus den Ursprung einer zynischen Weltanschauung, welche die moralische Selbständigkeit des Individuums in Frage stellt. In seinem *Franz* verifizierte Schiller diese, von ihm gewonnenen, Erkenntnisse, indem dieser – aus materiellen Erwägungen – nicht nur den Bruder, sondern auch den Vater, missbraucht und vernichtet, womit er eine von Helvétius in „De l' homme" entwickelte Theorie verifiziert. In Szene IV. 2 äußert Franz diesbezüglich Leben sei wertlos, weil nur das Ergebnis sexueller Begierde: „Der Mensch entsteht aus Morast, und watet eine Weile im Morast, und macht Morast, und gährt wieder zusammen in Morast, bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt."[208] Er kann seine Verbrechen (Ausschaltung des Bruders, Tötung des Vaters) nur wagen, weil sie für ihn, die praktische Anwendung einer anerkannten philosophischen Theorie sind, womit etwaige Gewissenszweifel gegenstandslos geworden sind. Die Art, wie Franz den Vater – nach Verstoßung des Bruders - zu beseitigen sucht, offenbart medizinische Kenntnisse. Er verfremdet jedoch aufklärerische Denkmuster, indem er sein diesbezügliches Wissen für verbrecherische Zwecke nutzt. Sein Ziel ist die Zerstörung des Körpers durch das Erwecken von Leidenschaften (Angst und Verzweiflung), die sein *Gehäuse* niederdrücken und den Tod der *Maschine* hervorrufen.[209] Das *Revolutionäre* an dieser Vorgangsweise von Franz, der von Schiller ersonnenen Schurkenfigur, ist in diesem Fall die *Modernität* der Tarnung eines Verbrechens mit wissenschaftlichen Argumenten, welche seine Legalität, zumindest im Begreifen des Täters, plausibel machen soll. Als tragische Ironie erscheint es, dass sowohl der eigentliche Tod des Vaters – nach dem gescheiterten Verbrechen, – als auch

[206] Vgl. Steinhagen, Harald, Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant, Aufklärung und Idealismus, DVjs 56 (1982) 140-152
[207] Vgl. NA 3, 123
[208] Vgl. NA 3, 95
[209] Vgl. NA 3, 38

der vorangehende Selbstmord des Bösewichts Franz, von den, zuvor beleuchteten, psychophysischen Gesetzen gesteuert werden, wobei zum Ausdruck gebracht wird, wie stark die Verzweiflung auf das Reagieren des Menschen einwirken kann. Das Fachwissen, über welches der Medikus Schiller verfügte, ermöglichte es ihm, den Seelenzustand des verbrecherischen Psychopaten Franz, im Detail, zu analysieren: Die drohende Vergeltung, zu deren Vollstreckung Karls Vertrauter *Schweizer* auf ihn angesetzt ist, suggeriert seiner überreizten Einbildungskraft die *hellen Triller* der *Hölle*, sowie die *Nattern des Abgrunds*,[210] und lässt ihn den Freitod wählen. Franz' materialistische Weltauffassung wird damit, als *Philosophie der Verzweiflung*, entlarvt.

Pastor Moser, die Gegenfigur zu dem obrigkeitshörigen Pastor der Szene II, 3, deckt die „Spinnweben von Systemen" hinter Franz' Materialismus auf. Sein Name erinnert an den, pietistisch orientierten, Juristen Johann Jacob Moser, der die Rechte der württembergischen Landstände gegen Carl Eugens Willkür selbstbewusst verteidigte.[211] Er entlarvt die *Verzweiflung* als Triebkraft für Franz' Lehre des Egoismus. Sein Schreckbild der religiösen Vergeltung ist von Elementen eines *endzeitlichen Geschichtsdenkens* getragen.

Franz Moors Widerpart, sein Bruder Karl, lässt sich, als neuer *Robin Hood*, von einer sozialen Utopie leiten. Im Gespräch mit dem, als Repräsentant des Staates auftretenden, Pater, der ihn gegen die Bande auszuspielen versucht, formuliert er kurz und bündig sein Engagement gegen die bestsehende Ordnung: „Sag ihnen, mein Handwerk ist Wiedervergeltung – Rache ist mein Gewerbe."[212] Er revoltiert gegen die feudalistische Ständegesellschaft, Ämterverteilung, Pharisäertum einer korrupten Kirche, höfische Günstlingswirtschaft, Menschen verachtende Gesetze, aristokratische Willkür, wie sie der „Fall Kosinsky" dokumentiert. Die Ringe seiner Opfer, die er an der Hand trägt, demonstrieren seinen Kampf gegen Opportunismus, Gewinnsucht und Intoleranz derer, die sie besaßen. Karls Kampf für die Benachteiligten wird vom aufgeklärten Reformgeist getragen, welcher in den Staatstheorien des ausgehenden 18. Jahrhunderts zutage tritt. Als Leitziel für ein vernünftig ausgeübtes Herrschertum formulieren Autoren wie Johann Heinrich Gottlob Justi und Joseph von Sonnenfels das Sichern von Glück und Wohlstand der Untertanen, sowie Verantwortung für materielle Gerechtigkeit. Diese wird zunächst noch nicht mittels juristischer Verankerung, wohl aber als Element einer aufgeklärten Regierungsarbeit, akklamiert. Wie von Sonnenfels 1777 erklärt, habe „jeder Bürger ein Recht, vom Staat den bestmöglichen Wohlstand zu

[210] Vgl. NA 3, 126
[211] Vgl. FA II, 990
[212] Vgl. NA 3, 71

fordern.“[213] In solchen Gesellschaftstheorien der Spätaufklärung finden zwar nicht die Mittel, wohl aber die Zielvorstellungen der *Räuber* ihre Rechtfertigung. Karls Stil als Bandenführer krankt jedoch an Inkonsequenz. Der Lobrede auf die Republik im ersten Monolog widerspricht das Despotische seiner Führung. Die Bande ist und bleibt hierarchisch organisiert, auf Karl, den Führer eingeschworen, woran auch Meuterer wie Spiegelberg nichts zu ändern vermögen. Der in Szene I, 2 geleistete Treueeid, eine mündliche Verabredung, steht in Widerspruch zum bürgerlichen Vertragsrecht. Karl erneuert ihn in Szene III, 2 und begibt sich damit in eine Abhängigkeit, die seinen Rückweg in die Familie verunmöglicht. In zunehmendem Maß kultiviert Karl nun Weltschmerz, Melancholie und Selbstekel, seit seine Position als erfolgreicher Bandenchef unangefochten ist, und auch keine unmittelbaren Gefahren von außen mehr drohen, bzw. auch der Familienkonflikt keine unmittelbare Bedrohung bildet. Moor ist zwar *außerhalb* der *Gesellschaft,* aber deshalb noch nicht *out*. Begrifflich ist Karl Moor nicht, wie Erwin Piscator es nennt, ein romantischer Narr, sondern ein Opfer der Aufklärung. Er steht, nach wie vor, unter dem Handlungszwang des steckbrieflich verfolgten Verbrechers, wodurch seine gesellschaftliche Isolation nicht mehr aufgehoben werden kann. In Szene II, 3 gewinnt Karl – unter dem Eindruck der barbarischen Verbrechen bei der Plünderung der von seiner Bande eingenommenen Stadt – erstmals eine Vorstellung von den, ihm gezogenen, Grenzen. Er sieht sich plötzlich als „Knabe, der sich anmaßte, mit Jupiters Keilen zu spielen, und Pygmäen niederwarf, da er Titanen zerschmettern sollte.“[214] Karl verfällt damit einer Krise des Selbstbildes, die den Abschied von der mythischen Verklärung seines *Ich* inkludiert. Spätestens an diesem Punkt überführte Schiller sein „Drama des Räubers Moor“ von der sozialkritischen Moritat in die Tragödie des aufgeklärten Denkens. Die beiden Schlussakte demonstrieren ein Drama der wachsenden Selbstkritik des Räubers Moor, das sich auf eine Reihe von *Szenen der Entdeckung* stützt, die - als Elemente der aristotelischen Tragödienpoetik – die Handlung effektvoll durchziehen. Wesentliche Phasen sind die Wiederbegegnung Karls und Amalias, die Entlarvung durch Franz, das Begreifen des Mechanismus der, gegen ihn gesponnenen, Intrige und die Aufdeckung des Verbrechens am Vater. Angesichts seiner ausweglosen Lage überkommen Karl Selbstmordgedanken, die er philosophisch durchleuchtet: Vollkommenheit lässt sich einzig durch autonome Verfügung über das eigene Leben erreichen, gemäß dem Prinzip der inneren Ehre, jener „honestas interna“, wie sie Kant später in der „Metaphysik der Sitten“ (1797/98) als Grundgesetz einer selbständigen, von sozialen Zwängen gelösten, Steuerung individuellen Handelns beschreibt. Zum Himmel der Autonomie tritt nun aber die Hölle der

[213] Vgl. Sonnenfels, Joseph v., Politische Abhandlungen (1777), Aalen 1964, 91
[214] Vgl. NA 3, 65

moralischen Verantwortlichkeit. Das Prinzip der *inneren Ehre* findet seine paradoxe Erfüllung in Karls Plan, sich der Obrigkeit zu stellen. Die Absicht, sein Opfer durch die Begünstigung eines Taglöhners zum Akt ökonomischer Gerechtigkeit werden zu lassen wirkt jedoch insofern regressiv, als sie von der Annahme auszugehen scheint, dass der Bau der sittlichen Welt mit der bestehenden Gesellschaft gleichzustellen sei. Die Mannheimer Trauerspielfassung lässt diesen Gesichtspunkt noch deutlicher werden, indem sie Moor zum Anwalt einer bürgerlichen Reformpolitik stilisiert, als sie ihn zu den Räubern sagen lässt: Gehet hin und opfert eure Gaben dem Staate. Dienet einem König, der für die Rechte der Menschheit streitet.[215]

Der Verzicht auf eine folgerichtige Lösung ist ein intellektueller Grundzug der *Räuber*. Sie sind vielleicht weniger „eine Art poetischer Mordbrennerei mit schlechtem Gewissen", als vielmehr ein literarischer Versuch über gesellschaftliche Autonomie unter erschwerten Bedingungen. Zu Scharffenstein sagte Schiller bezüglich der *Räuber*: Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muss!"[216] Die Zensur setzte der Aufführung des Dramas, vor allem in Bayern und Österreich, massiven Widerstand entgegen. Zu Lebzeiten Schillers wurde es, in Hinblick auf seinen revolutionären Charakter, aus Rücksicht auf die Obrigkeit, niemals in seiner ursprünglichen Gestalt gespielt.[217]

4. 4. Schillers Flucht aus Stuttgart

Als Schiller am 25 Mai 1782 erneut, ohne Urlaubsbewilligung, zu einer Reise nach Mannheim aufbrach um eine weitere Aufführung der *Räuber* zu sehen, die jedoch kurzfristig abgesagt wurde da einige der beteiligten Schauspieler sich bereits im Urlaub befanden, war seine nächste - entscheidende – Auseinandersetzung mit Herzog Carl Eugen damit bereits vorprogrammiert. Seine Hoffnung, der Herzog würde die viertägige Escapade nicht registrieren, weil er sich zu dieser Zeit auf einem zehntägigen Besuch in Wien befand um dem Kaiser für die Erlaubnis zur Erhebung der Karlsschule in den Universitätsrang zu danken, erwies sich alsbald als trügerisch, denn Carl Eugen erfuhr Ende Juni durch eine, bisher ungeklärte, Indiskretion von Schillers unerlaubter Reise nach Mannheim und befahl ihn zu einer Audienz nach Hohenheim. In diesem Audienzgespräch musste sich Schiller gegen Anschuldigungen verschiedenster Art, unter anderem der Konspiration mit einem aufrührerischen Obristen, zur Wehr setzen, wobei ihm der Herzog mit Festungshaft, sowie der

[215] NA 3, 235
[216] NA 42, 16
[217] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 302

Amtsenthebung seines Vaters, drohte und ihn schließlich übellaunig, unter Ankündigung von, nicht näher genannten, Sanktionen, entließ. General Augé wurde noch am selben Tag angewiesen, Schiller für die Dauer von 14 Tagen in Arrest zu nehmen.[218] Da ihm Schreibzeug zur Verfügung gestellt wurde, benutzte Schiller die Haftzeit – von 28. Juni bis 12. Juli 1782 - zur Arbeit an seinem *Fiesco*. Nach der Entlassung aus der Haft wandte er sich umgehend an Dalberg und bat ihn um eheste Entscheidung wegen des Mannheimer Engagements, erhielt jedoch keine Antwort. Dafür zog sich bereits, im August 1782, ein neues Gewitter über Schillers Haupt zusammen, nachdem Herzog Carl Eugen, durch Vermittlung seines Garteninspektors Johann Jakob Walter, ein Protest der „Bündnerischen ökonomischen Gesellschaft" zur Kenntnis gelangt war, welcher sich auf eine Formulierung in Szene II, 3 der *Räuber* bezog, worin es u. a. heißt, Graubünden sei das „Athen der heutigen Jauner."[219] Diese satirische Textpassage hatte in der apostrophierten Region für einiges Aufsehen gesorgt und den Arzt Johann Georg Amstein veranlasst, in der Churer Zeitschrift *Der Sammler* diesbezüglich eine – von Schiller unbeantwortete – Apologie zu schreiben. Der Herzog nahm dieses Vorkommnis zum Anlass, den Revolutionär Schiller neuerlich nach Hohenheim zu zitieren, wo er ihm kategorisch, ohne jede Widerrede, Schreibverbot erteilte. Schillers briefliche Bitte vom 1. September 1782, das Schreibverbot, wegen der, ihm dadurch erwachsenden, finanziellen Einbußen, aufzuheben, beantwortete der Herzog – unter Androhung von Arrest – mit dem Verbot jeder weiteren Bittschrift an ihn. In dieser Situation rückte für Schiller der Gedanke an Flucht aus dem Machtbereich des Herzogs von Württemberg, als einziges Mittel, einem – nach seiner Vorstellung – menschenunwürdigen Dasein zu entkommen, in unmittelbare Nähe. Eine Antwort Dalbergs auf seine briefliche Bitte um ein Engagement in Mannheim war ausgeblieben; auf diese Chance konnte Schiller demnach nicht bauen. Aber es blieb ihm keine andere Wahl als Flucht. Der Herzog durfte nichts von Schillers diesbezüglichen Absichten in Erfahrung bringen, sonst drohte der Hohenasperg. Schubarts Schicksal stand warnend vor seiner Seele. Wem durfte er trauen?

Am 23. November 1800 schrieb der, damals 41 jährige, Schiller – er hatte gerade noch viereinhalb Lebensjahre vor sich – an Charlotte von Schimmelmann: „Was ich Gutes haben mag ist durch einige wenige vortreffliche Menschen in mich gepflanzt worden, ein günstiges Schicksal führte mir dieselben in den entscheidenden Perioden meines Lebens entgegen, meine Bekanntschaften sind auch die Geschichte meines Lebens."[220] Zu diesen, für die

[218] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 303
[219] Vgl. NA 3, 55
[220] Vgl. NA 30, 213

Geschichte von Schillers Leben entscheidenden, Bekanntschaften gehörte offensichtlich auch jene mit dem Musiker Andreas Streicher, dem Sohn eines Stuttgarter Steinmetzen, der Schiller erst seit Ende 1780, von einer öffentlichen medizinischen Disputation her, an der er, aus Neugier, teilgenommen hatte, kannte. Nicht nur die äußere Erscheinung Schillers prägte sich Streicher hierbei ein, sondern auch die Tatsache, dass er sich offensichtlich der Gunst des Herzogs erfreute, der bei dieser Gelegenheit mit ihm huldvoll sprach. Schiller weihte nur Streicher, zu dem er unbedingtes Vertrauen hatte, in seinen Fluchtplan ein. Er fasste den Entschluss zur Flucht nach Mannheim. Streicher, der im Frühjahr 1783 ein Musikstudium bei Philipp Emanuel Bach in Hamburg beginnen wollte, sollte ihn begleiten. Eingeweiht wurden hiervon nur Schillers Mutter und seine Schwester Christophine, nicht aber der Vater, der, als Offizier, sein Ehrenwort geben musste, davon nichts gewusst zu haben. Schillers Gepäck wurde sukzessive, unauffällig, in Streichers Wohnung gebracht. Auch noch am Fluchttag, dem 22. September 1782, erfüllte Schiller den, ihm obliegenden, Lazarettdienst. An diesem Tag erhellte nachts ein Feuerwerk, zu Ehren des Besuches von Großfürst Paul, dem nachmaligen Zaren Paul I., dessen Gemahlin, Maria Fedorowna, eine Nichte Carl Eugens war, die ganze Stadt. Zur Verschleierung des angestrebten Flucht-Ziels verließ das Fluchtfahrzeug Stuttgart durch das südöstliche Tor, obgleich Mannheim im Norden lag. An der Grenzstation, die um 22 Uhr erreicht wurde, gab sich Schiller, der Zivilkleidung trug, als *Dr. Wolf* aus; als Ziel wurde Eßlingen angegeben, eine Passkontrolle unterblieb; der Wageninhalt wurde nicht näher untersucht; der langjährige Freund Scharffenstein, der zu dieser Stunde, was Schiller bekannt war, zum Wachpersonal gehörte, übersah die beiden durchziehenden Reisenden. Gegen Mitternacht passierte das Fahrzeug die Solitude auf der geraden Ludwigsburger Ausfallstraße und die Insassen konnten das, zu Ehren des russischen Großfürsten veranstaltete, grandiose Feuerwerk beobachten.[221] Die beiden Freunde ließen Stuttgart hinter sich und strebten neuen Ufern zu. Sobald sie Württemberg verlassen hatten, und sich in dem, nördlich angrenzenden, Baden befanden, waren sie in Sicherheit. Der Herzog aber hatte anderes zu tun, als einem versprengten Flüchtling nachzujagen, der seine – mit gesichertem Einkommen verbundene – berufliche, wie gesellschaftliche, Existenz als angesehener Regimentsmedicus an den Nagel gehängt hatte, um – als mittelloser Revolutionär gegen herzogliche Willkür – seinen Ambitionen als, vorläufig brotloser, dramatischer Dichter nachgehen zu können. Denn seine Zukunft in Mannheim, an die sich seine Hoffnung klammerte, musste, angesichts Dalbergs bis dahin ablehnender Haltung, ungewiss erscheinen und die einzigen Aktivposten, auf welche er in absehbarer Zeit hoffen

[221] Vgl. Streicher, Andreas, Schillers Flucht, hg, v. Paul Raabe, Stuttgart 1959, 113

konnte, waren das Fragment seines *Fiesco,* das er mit sich führte, und das Geld seines Freundes Streicher, auf dessen Leih- oder besser Gebefreudigkeit er seine Hoffnung setzte.

4. **5**. **Die Verschwörung des Fiesco zu Genua** (1782)

4. **5**. **1**. **Die politische Intrige in Genua**

In einem Brief, den der Hamburger Regisseur Friedrich Ludwig Schröder Ende Mai 1784 an Dalberg schrieb, wird Schillers Drama *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* als *Raritätenkasten* apostrophiert, der *aufs höchste* gespannte *Leidenschaften* vorführe.[222] Das Drama wird von einer Atmosphäre des Wechsels beherrscht. Schon am Beginn folgt auf ein grelles Maskenfest eine Szene von empörten Verschwörern, welche – anlässlich der erfolgten Vergewaltigung einer Frau (Berthas, der Tochter Verrinas) - ein Bündnis schließen, das gegen Gianettino Doria, den Neffen Andreas Dorias, des Dogen von Genua, gerichtet ist.[223] Der zweite Akt zeigt Fiesco in seinem Palast, wie er den, von Gianettino gedungenen, Mohren Muley Hassan, als Informanten in eigener Sache, zu nutzen und zuletzt, die aufgebrachten Genueser demagogisch für sich zu gewinnen weiß. Andreas Doria, der sich den Anschein von Macht zu geben sucht, verfügt in Wahrheit über keine eigentliche Autorität. Der dritte Akt bereitet, in zeitlich parallel zu denkenden Szenen, den Eklat im Intrigenspiel der Protagonisten in den unterschiedlichen Lagern vor. Während Verrina den jungen Bourgognino von seiner geheimen Absicht unterrichtet, Fiesco, wegen seiner diktatorischen Gelüste, letztendlich zu beseitigen, fasst dieser den – wohlweislich geheim gehaltenen - Entschluss, sich die Herzogswürde anzueignen.[224] Schließlich löst Gianettino die – schon seit langem unterschwellig gärende – *Revolution* aus, indem er sich, mit Hilfe spanischer Truppen, der Stadt bemächtigt.[225] Im vierten Akt wird der, von Fiesco raffiniert inszenierte, Auftritt der Rebellen gezeigt, ergänzt durch Julias öffentliche Entlarvung.[226]

Das, bereits in der Exposition aufscheinende, Maskenfest durchzieht das ganze Drama und erzeugt eine kaum entwirrbare Handlung. Der letzte Akt spielt sich auf Genuas Straßen ab, wo, im tumultiösen Gedränge, Gianettino, Leonore und Hassan hingerichtet werden.[227] Die Volksszenen versinnbildlichen das Chaos eines nicht mehr beherrschbaren Aufstandes.

[222] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller: München 2000, Bd. I, 334
[223] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, I, 10-13
[224] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, III, 2-6
[225] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, III, 8-11
[226] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, IV, 1-15
[227] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, V, 3-11

Theatralische Einlagen, vom Maskenball bis zur Umsturz-Vorbereitung, sind dramaturgische Elemente, die das Wesen des Konflikts beleuchten. Täuschung, Lüge und Betrug sind prägende Bestandteile der Handlung in diesem Drama. Sie bestimmen nicht nur Fiescos politische Manöver, sondern sind, wie Schiller es sieht, die maßgeblichsten Hilfsmittel für die Installierung und Aufrechterhaltung des *Terrors der Regierenden*. In verschlüsselter Form revoltierte Schiller in *Fiesco* gegen die Unmoral jener Machtausübung, die er in Württemberg, durch den Herzog und sein Instrumentarium – in grotesker Weise – hautnah selbst erfahren durfte. Es erhebt sich hier die Frage: Was ist Politik? Schillers Auffassung dazu ist: Wer politisch agiert, bleibt von strategischem Denken geprägt, ohne die Triebfedern seines Tuns zu offenbaren. Täuschung, Lüge und Betrug sind daher die Herrschafts-Ingredienzien der Mächtigen.

Die *Machtstruktur* wird von Schiller in diesem Drama mit unerhörter Präzision dargestellt. Walter Benjamin bemerkte dazu: „Im Ablauf der politischen Geschichte schlägt die Intrige den Sekundentakt, der es bannt und fixiert.“[228] Fiescos Agieren wird, durch die Maskenspiele der Verstellung, quasi als eine Haupt- und Staatsaktion abgestempelt. Wirklichkeit und Schein liegen in *Fiesco* so knapp beisammen, dass sie sich kaum trennen lassen; nach Schillers bitterer Erfahrung sind dies typische Merkmale neuzeitlicher Herrschaftsstrategie. Wie gibt sich Fiesco in der Gesellschaft? In Schillers Drama bewegt er sich – als Gastgeber eines großen Maskenballs – mit aristokratischer Nonchalance und imponiert mit üppiger Prachtentfaltung. Der, im Drama anklingende Plan einer Versklavung der Menge erscheint durch die, im fortschreitenden Geschehen zutage tretende, Täuschung begünstigt.

Am Schluss des Dramas weicht der - kaum noch beherrschbare - Aufstandslärm der unheimlichen Ruhe einer tödlichen Begegnung zwischen Verrina und Fiesco, die am Hafen stattfindet. Unbeschadet dieses - problematischen - Schlusses weist Fiesco, nach dem Urteil zeitgenössischer Leser, wie etwa Hölderlin, eine beachtliche dramatische Ökonomie auf. Es sei ein „Musterstück der szenischen Komposition.“[229] Beachtlich erscheinen die theatralischen – von Maskenball über Fabelerzählung bis zur effektvollen Umsturz-Vorbereitung reichenden - Einlagen in diesem Drama. Die zahlreichen politisch agierenden Figuren sind offensichtlich von strategischem Denken geprägt, ohne jedoch die Hintergründe ihres Tuns offen zu legen.

[228] Vgl. Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, hg, v. Tiedemann, Rolf u. Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/M. 1972-87, Bd. I, 77
[229] Vgl. NA 38/I, 155

Schiller lässt seinen Helden *Fiesco* ambivalent erscheinen, indem er diesen mit Metaphern und Motiven der Kunst operieren lässt. In seinem Palast zeigt er z. B. dem, über Gianettinos Manipulation der Prokuratorwahl empörten Zibo eine florentinische Venusstatue und fordert ihn auf, eine lebende Gestalt von vergleichbarer Schönheit zu suchen. Mit diesem Manöver beabsichtigt er aber nicht etwa, wie er behauptet, „den verjährten Prozess der Natur mit den Künsten“[230] neu aufzurollen, sondern er interessiert sich einzig für die Mehrdeutigkeit des Kunstwerks, das gerade deshalb, weil es die Wirklichkeit *abgewandelt* darstellt, die Phantasie des Betrachters in seinen Bann schlägt.

Schillers Fiesco ist ein begabter Spieler, in dessen Phantasie Wirklichkeit und Illusion verschmelzen. Neben das Charakteristikum eines aristokratischen Machtverständnisses tritt bei ihm ein, für die Genieära typisches, Streben nach Selbstdarstellung, welches besonders in seinen beiden großen Monologen zum Ausdruck kommt, die, trotz widersprüchlicher Aussagen, das Machtbewusstsein seiner Persönlichkeit eindrucksvoll kennzeichnen.[231] Im ersten dieser Selbstgespräche, die den Charakter von Ich-Inszenierungen tragen, heißt es zunächst: „Ein Diadem erkämpfen ist groß, es wegzuwerfen ist göttlich. Geh unter Tyrann! Sei frei, Genua, und ich dein glücklicher Bürger!“[232] Kurz darauf ergreifen andere Vorstellungen von Fiesco Besitz, die er in die Worte fasst: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen. Nicht der Tummelplatz des Lebens – sein Gehalt bestimmt seinen Werth. Zerstücke den Donner in seine einfachen Sylben, und du wirst Kinder damit in den Schlummer singen; schmelze sie zusammen in einen plötzlichen Schall, und der monarchische Laut wird den ewigen Himmel bewegen – Ich bin entschlossen![233] Aus diesen Monologen wird die Problematik von Fiescos Zwiespältigkeit offenkundig: Anpassung an die republikanische Ordnung, oder deren Liquidierung in einem Staatsstreich. Schillers Fiesco erscheint hiermit erwählt, über jene Voraussetzungen zu verfügen, die sein Lehrer Abel, in einer am 14. Dezember 1776, vor dem Herzog und den Eleven der Karlsschule gehaltenen, Rede als Kriterien des Genies angeführt hat: Beweglichkeit, Intelligenz, rasch entzündbare Einbildungskraft und tiefdringender Verstand.[234]

[230] Vgl. Schunicht, Manfred, Intrigen und Intriganten in Schillers Dramen, ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie 82, 1963, 276
[231] Vgl. II, 19, III, 2
[232] Vgl. NA 4, 64
[233] Vgl. NA 4, 67f.
[234] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 341

4. 5. 2. Fiescos Beeinflussung durch die von Niccolo Machiavelli verbreitete Lehre

Fiesco ist die erste eines Reigens von Figuren, denen Schiller Charakterzüge verliehen hat, die auf Elemente der, von Niccolo Machiavelli entwickelten Staatskunst zurückgreifen.[235] Die Lehren Machiavellis sind, im Wesentlichen, in dessen berühmtem *Principe* (1513) formuliert. Schillers Fiesco, der die Lehren Machiavellis gründlich studiert hat, kann vor allem deshalb als *Revolutionär* gelten, weil er ein Fuchs ist, der dem Volk Fabeln zu erzählen weiß in denen er sich selbst zum Löwen stilisiert. Damit entsteht – seine Person betreffend – der Eindruck eines Strategen nach dem Modell machiavellistischer Machtpolitik eines aus dem *Principe* entlehnten Typs. Den Hinweis auf eine diesbezügliche Analogie gibt Schillers „Geschichte des Abfalls der Niederlande", worin Machiavellis *Principe* erwähnt wird."[236]

Fiescos Gegenspieler im Kampf um die Macht in Genua, Gianettino Doria, der Neffe des amtierenden Dogen Andreas Doria, ist die Personifikation des absolutistischen Machtstrebens unter totaler Missachtung der republikanischen Idee. Der eigentliche, weil intime, Feind Fiescos ist aber Verrina, der, bürgerlich denkend, vom Ideal der Machtteilung durchdrungen ist. Seine diesbezügliche Vorstellungswelt ist weit entfernt von jener, welche Fiesco diesbezüglich hat. Schon die Maskenfeier im ersten Akt wird von ihm missbilligt. Zu Bourgognino, einem jungen Mitverschworenen, äußert er diesbezüglich: Der Tyrann wird Fiesco stürzen, das ist gewiss! Fiesco wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser![237] Als Untermauerung von Schillers Demokratieverständnis steht im Titel der Schwanschen Buchausgabe des *Fiesco* eine von Sallusts *Die Verschwörung des Catilina* entlehnte Überschrift: *De conjuratione Catilinae, IV, 4*. Dieser mehrsinnige Hinweis auf den römischen Historikers Sallust, welchen der Eleve Schiller sehr geschätzt hat, ist seitens des *Revolutionärs Schiller* in den Titel seines *Verschwörungsdramas Fiesco,* vermutlich nicht ohne hintergründige Absicht, eingeflossen.[238] Dem politischen Denken, das Verrina in dem Drama hervorkehrt, legte Schiller offensichtlich die, in Montesquies *De l' esprit des Lais* (1748) geoffenbarte, fortschrittliche, Rechtsauffassung seiner Zeit zugrunde. In diesem Sinn erstrebt Verrina – mit Bezugnahme auf tradierte Vorgangsweisen - die Wiederherstellung eines Dogensystems, welches einen beständigen Wechsel an der Regierungsspitze vorsieht. Verrina erblickt in Andreas' unbegrenzter Alleinherrschaft eine Verletzung der republikanischen Rechtsordnung, die zu bekämpfen er sich verpflichtet fühlt. Öffentliche und

[235] Vgl. Aurnhammer, Achim u. a. (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, 320
[236] Vgl. NA 17, 70
[237] Vgl. NA 4, 66
[238] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 345f.

private Politik sind für ihn untrennbar. Bis das Herzblut Gianettinos, des Vergewaltigers seiner Tochter, vergossen ist, hat diese, entsprechend seiner Anordnung, in einem *lichtlosen Kellergefängnis* zu schmachten: „Genuas Los ist auf meine Bertha geworfen. Mein Vaterherz meiner Bürgerpflicht überantwortet.“[239]

4. 5. 3. Verrinas politisches Verständnis im Vergleich zur Lehre Montesquieus

Verrina ist oberster Sittenrichter; nicht nur im privaten, sondern auch im öffentlichen Bereich. Der von ihm ausstrahlende Rigorismus ist Maßstab für den Diskurs über die Aufklärung des späten 18. Jahrhunderts.[240] Verrina ist von der Idee besessen, die Ehre seiner Tochter mit der Freiheit Genuas gleichzuschalten, auch wenn es sich um zwei durchaus unterschiedliche Problemstellungen handelt. Er befindet sich damit im Begriffsbereich von Montesquieus „De L’ esprit des Lois“, dessen unleugbarer Logik auch die Vertreter der Regierung, hinsichtlich Moral und Gesetz, unterworfen bleiben.[241] Schiller hatte Montesquieus Werk bereits auf der Akademie kennen gelernt und danach noch genauer studiert. Mit der, von Verrina erhobenen, Forderung folgte er offensichtlich den Zielsetzungen Montesquieus. Der *Fall Bertha* wird von Schiller durch die, von Verrina, ihrem Vater, verfügte Einkerkerung ganz speziell thematisiert. Seine politische Tragödie erhält damit – in Analogie zu Lessings „Emilia Galotti“ – als Randerscheinung, den zusätzlichen Charakter eines bürgerlichen Trauerspiels.[242]

4. 5. 4. Die Problematik des Dramenendes

Die Gestaltung des Dramenendes wurde für Schiller zu einem gewichtigen Problem, das er nie befriedigend lösen konnte, obgleich er um eine passende Schlussszene gerungen, sie aber nie gefunden hat. In der Vorrede zur Mannheimer Buchausgabe wird dieses Manko damit erklärt, dass „noch kein Tragischer Dichter diesen Stoff bearbeitet hat“, sowie aus dem Zufallscharakter, dem der Tod des historischen *Fiesco* gehorcht.[243] Die bei Schwan 1783 verlegte Druckfassung des *Fiesco* lässt diesen von *Verrinas* Hand sterben, der ihn von einer Planke in das Meer stürzt. Diese Tat kommentiert er mit den Worten: „Das fürstliche Schelmenstück drückt wohl die Goldwaage menschlicher Sünden entzwei, aber du hast den

[239] Vgl. NA 4, 35
[240] Vgl. Hinderer, Walter (Hg.), Schillers Dramen, Interpretationen, Stuttgart 1992, 81f.
[241] Vgl. Montesquieu, Charles-Louis, *De L’ esprit des Lois*, Paris 1961, Bd. I, 73f.
[242] Vgl. Hinderer, Walter (Hg.), Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, Würzburg 1997, 77f.
[243] NA 4, 9

Himmel geneckt, und den Prozess wird das Weltgericht führen.“[244] Mit dem Schlusswort: „Ich gehe zum Andreas“,[245] bekundet *Verrina* seine Überzeugung, dass die tradierte Ordnung der Machtausübung durch einen ambitionierten, aber moralisch dubiosen, *Revolutionär* vorzuziehen sei. Für Walter Benjamin ist die Erstfassung des *Fiesco* ein Trauerspiel, das die zerstörerische Folgerichtigkeit historischer Vorgänge, als gleichsam naturgesetzlichen Mechanismus, abbildet.[246] In einer, im Herbst 1785, für eine Inszenierung in Leipzig bestimmten, letzten Bühnenfassung Schillers ersticht Verrina Fiesco, liefert sich aber nicht an Andreas Doria aus, sondern an das Volk Genuas, das über ihn, selbstbestimmt, richten darf.

Das Drama wurde, bis zum Ende der 80er Jahre des 18. Jh., auf annähernd 50 deutschen Bühnen gespielt. Besonderer Beliebtheit erfreute sich die, am 8. März 1784 erstmals gezeigte, Berliner Inszenierung.[247] Schiller betrachtete Plümickes Berliner Inszenierung aber als Verhunzung. Er konnte jedoch nicht verhindern, dass sie von anderen Bühnen nachgespielt wurde. In der, am 25. Januar 1784 erstmals in Wien gespielten Fassung gibt sich Fiesco den Freitod. Durch den Verkauf seiner Rechte an den Verleger Schwan, im November 1783, war für Schiller jede Chance verloren, aus den massenhaften Aufführungen dieses Werkes irgend einen Profit zu ziehen. Nach 1789, unter dem Einfluss der Französischen Revolution, nahmen deutsche und österreichische Theater gegenüber den *Fiesco-Aufführungen* eine zunehmend ablehnende Haltung ein, die sich - unter dem Druck verschärfter Zensur - verstärkte. Ein Eklat ereignete sich im Dezember 1793, als jugendliches Publikum, bei einer Aufführung am Wiener Kärntnertor-Theater, heftig akklamierte. In Österreich wurde, nach diesem Vorkommnis, nur noch die Aufführung einer *verstümmelten Textvariante* zugelassen.[248]

[244] NA 4, 119
[245] NA 4, 121
[246] Vgl. Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, hg. v. Tiedemann, Rolf u. Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/M. 1972, 87
[247] NA 24, 10
[248] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, 350f.

4. 6. **Kabale und Liebe**, **ein bürgerliches Trauerspiel** (1784)

4. 6. 1. **Das Kopfgeld zur Konsolidierung der Staatsfinanzen**

Schiller hat – ohne direkte Bezugnahme auf die Regierungspraxis des Herzogs Carl Eugen – ein besonders erschreckendes Beispiel für das Selbstverständnis eines Souveräns, der, für ein Kopfgeld, - zum Zweck der Konsolidierung der zerrütteten Staatsfinanzen - Landeskinder an die britische Krone verkauft, in der *Kammerdienerszene* von *Kabale und Liebe*, an den Pranger gestellt.[249]

Diese Szene, die bitterste und blutigste Anklage des „*Politikers Schiller*“, in welcher der Kammerdiener des Herzogs Lady Milford, der Mätresse, den Brillantschmuck bringt, der mit dem Blutgeld von 7.000 Landeskindern gekauft ist, durfte – angesichts ihres revolutionären Charakters – erst am 3. Mai 1784 in der *Freien Reichsstadt Frankfurt* gespielt werden, nachdem die Uraufführung schon am 13. April 1784 stattgefunden hatte. Wenn Ferdinand, der fürstlichen Mätresse gegenüber, die „ungeheure Pressung des Landes“[250] beklagt, so hat dies durchaus reale Hintergründe. Durch seinen Vater war Schiller darüber unterrichtet, dass Carl Eugens Ämterpatronage und Pfründewirtschaft üble Blüten trieben und selbst *Richterstellen* an *Meistbietende* verkauft wurden. Besonders suspekt war das System der Steuereintreibung: Jahrelang wurden die Steuern doppelt erhoben: Einerseits durch Vertretungen des Landadels, als Offizialbeauftragte des Herzogs, und andererseits auch noch durch diesen direkt. Getreidevorräte wurden hoch besteuert und, im Fall zögerlicher Zahlung, sofort geplündert. Von Pferdebesitzern wurden *Akzisen* gefordert.[251]

Mit *Louise Millerin,* die - auf Ifflands Vorschlag hin - in *Kabale und Liebe* umbenannt wurde, suchte Schiller populären Geschmacksrichtungen Rechnung zu tragen, zugleich aber die theaterpraktischen Möglichkeiten seiner Zeit zu nutzen. Bei fast allen zeitgenössischen Aufführungen musste jedoch auf die brisante Kammerdiener-Szene,[252] deren unverhüllte Kritik absolutistischer Herrscherwillkür, gerade wegen ihrer aktuellen Bezüge, die Grenzen staatlicher Toleranz überschritt, verzichtet werden. Am 3. Mai 1784 wurde sie allerdings in Frankfurt – mit Iffland als Kammerdiener –, freilich in abgemilderter Fassung, gespielt.

[249] Vgl. Schiller, Friedrich, Kabale und Liebe, II, 2
[250] Vgl. NA 5, 33
[251] Vgl. Wehler, Hans-Ulrich, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. I, München 1987, 245ff.
[252] Vgl. Schiller, Friedrich, Kabale und Liebe, II, 2

Kabale und Liebe unterscheidet sich von Schillers früheren Bühnenwerken durch eine, fast symmetrische, Bauform. Einheit der Handlung und Zeit bleiben gewahrt. Der fallweise Wechsel des Ortes unterliegt einem geometrischen Ordnungsprinzip; auf die Darstellung von Nebenereignissen, die vom tragischen Hauptgeschehen ablenken könnten, wird bewusst verzichtet. Das Trauerspiel beginnt am Morgen und endet in den letzten Stunden desselben Tages.[253] Handlungsorte sind - variierend - die Stube der Familie Miller, der Saal des Präsidenten und die Gemächer der Lady Milford, wobei Szenen im bürgerlichen Milieu mit solchen im Hofmilieu - zumeist unmittelbar - wechseln. In der Mitte jeden Aktes findet, mit Ausnahme des Schlussaufzuges, jeweils ein Ortswechsel statt. Diese strikte Balance der Form folgt dem Theater Lessings eher als dem Shakespeare –Theater. Sie ermöglichte es Schiller, das zügige Fortschreiten der Aktion planmäßig vorzuführen, wobei allerdings die von sozialen Zerreißkräften, Gewalt, Betrug und Intrige geprägte Handlung mit dieser Harmonie der Form kontrastiert. Ihren bezeichnendsten Ausdruck findet diese Dissonanz in Ferdinands Angriff auf die Violine Millers, deren Seiten er zerreißt, als ihm Louise ihren Entschluss zur Entsagung mitteilt.

4. 6. 2. Das Sittenbild eines deutschen Duodezfürstentums im 18. Jahrhundert

Hinsichtlich der reichhaltigen Regiebemerkungen, welche Hinweise auf Physiognomie, Haltung und Gestik der Figuren bieten,[254] knüpfte Schiller, wie schon in den *Räubern*, an die in Klingers *Zwillingen* inspirierte Dramaturgie der Körpersprache an. Gestützt auf Erkenntnisse der zeitgenössischen Physiognomik wird hier der Leib des Menschen als Schauplatz seiner psychischen Kräfte demonstriert. Anders als *Die Räuber* offeriert *Kabale und Liebe* diesbezüglich eine fein abgestimmte, wenig explosive, Ausdruckskunst. Gegenüber den wilden Gebärden der *Räuber* wirkt das „in Wut Auffahren“ Ferdinands eher moderat.[255]

„Kabale und Liebe“ entstand nur wenige Jahre vor dem Ausbruch der großen Französischen Revolution. Das *Revolutionäre* dieser Tragödie ist darin begründet, dass sie, illusionslos, ein getreues Sittenbild der Zustände wiedergibt, wie sie zu jener Zeit an einem der zahlreichen deutschen Fürstenhöfe vorherrschten, der sich, unweit der Grenze zu Frankreich gelegen, die dortigen Zustände als Vorbild dienen lassen konnte. Dem Genie Schillers gelang hier, in facettenreicher Darstellung, die Wiedergabe eines getreuen Bildes der Abgründe in der

[253] Vgl. Borchmeyer, Dieter, Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang mit seiner politisch-ästhetischen Theorie und die rhetorische Tradition, München 1973, 77
[254] Vgl. Bender, Wolfgang (Hg.), Schauspielkunst in 18. Jahrhundert, Stuttgart 1992, 260
[255] Vgl. Kosenina, Alexander, Anthropologie und Schauspielkunst, Tübingen 1995, 260

Hofgesellschaft eines deutschen Duodezfürstentums im ausgehenden 18. Jahrhundert, aber auch der kleinbürgerlichen Enge im Haus des Musikers Miller. Die Kammerdienerszene ist eine, für die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts einzigartige, politische Anklage; denn die Juwelen, welche der Fürst seiner Mätresse als Geschenk überreichen lässt, sind mit dem Kopfgeld aus dem Verkauf von Soldaten an die britische Kolonialmacht bezahlt.[256] Zu diesem Verbrechen gegen die Menschlichkeit kommt noch die Pression der Meinung, denn, so fährt der Diener fort: „Es traten wohl etliche vorlaute Burschen vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? Aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Platz aufmarschieren und die Maulaffen niederschießen.“[257] Es wird hier auf die damals gängige Praxis angespielt, im Rahmen von Subsidienverträgen, nicht unbeträchtliche Mengen von Soldaten für militärische Unternehmungen zur Verfügung zu stellen. Während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges vermieteten deutsche Fürsten mehr als 30.000 Untertanen an die britische Krone, die auf dem fremden Kontinent mit den gut gerüsteten Siedlerheeren kämpfen mussten. Nur knapp 12.000 von ihnen kehrten in die Heimat zurück. Zynischer Weise erhielt der Landesherr, für jeden Toten oder Schwerverletzten der von ihm solcherart Vermieteten, vertraglich eine Abfindung, welche seiner eigenen Kasse zugute kam. Diesbezüglich berüchtigt war der Landgraf von Hessen, welcher, durch den Verkauf von 17.000 Soldaten, zwölf Millionen Taler verdiente.[258]

Herzog Carl Eugen von Württemberg beteiligte sich zwar nicht an der Verschacherung von Menschen an die britische Kolonialmacht, veräußerte aber, während des Siebenjährigen Krieges, der nicht nur in Europa, sondern auch – zwischen England und Frankreich – in erheblichem Ausmaß, in Nordamerika, und in Indien ausgefochten wurde, fast 12.000 Landeskinder, zur Aufbesserung seines, notorisch überzogenen, Haushaltsbudgets, an Frankreich. Der Holländisch-Ostindischen Compagnie stellte Carl Eugen außerdem, noch im Jahr 1786, ein vollzähliges Infanterieregiment, sowie Artillerietruppen, zur Verfügung.[259] Mit derart inhumaner Herrscherpraxis, die Untertanen zu Sklaven herzoglicher Willkür herabwürdigte, verstand es der Herzog, sein barockes Potentatentum noch in einer Zeit zu entfalten, die heute den Namen *Aufklärung* trägt. Natürlich ist es auch schon damals, als noch keine Offenlegung von Akten möglich war, ein offenes Geheimnis gewesen, dass deutsche

[256] Vgl. Mann, Thomas, Essays, hg. v. Kurzke, Hermann u. Stachorski Stefan, Frankfurt/M. 1993ff., 310
[257] Vgl. NA 5, 28
[258] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 359
[259] Vgl. Wehler, Hans-Ulrich, Deutsche Gesellschaftsgeschichte Bd. I, vom Feudalismus des alten Reichs bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815, München 1987, 245ff.

Fürsten, generell, durch unlautere Einnahmen aus Subsidienverträgen, ihre Kassen füllten.[260] Christian Schubart, der, auf herzoglichen Befehl hin, ohne jedes Gerichtsurteil, von 1777 bis 1787, auf der Festung Hohenasperg gefangen gehalten wurde, veröffentlichte 1776 in seiner „Deutschen Chronik“ unter dem Titel „Probe der neuesten Menschenschatzung“ Zahlen über das Söldnerwesen in Hessen, Braunschweig, Mecklenburg und Bayern.[261] Um die Zensur nicht herauszufordern, wurde in den ersten *Kabale*-Inszenierungen zumeist die Szene II, 2 weggelassen.[262] Bei der Aufführung in Frankfurt, am 3. Mai 1784, wurde diese Szene in einer gekürzten Fassung gespielt.[263] Streicher berichtete, Schiller fasse *Kabale und Liebe* als Medium auf, mit dessen Hilfe er sich in der bürgerlichen Sphäre etablieren wolle.[264]

Kabale und Liebe ist eine *Tragödie des Gefühls* zweier Individuen, die weniger der Standesgegensatz trennt als vielmehr die Tatsache, dass aristokratische wie bürgerliche Sozialordnung ihrer Leidenschaft gleichermaßen die Verwirklichung versagen. Der damit vorgegebene Hinderungsgrund ist, unter den bestehenden Vorraussetzungen, legal nicht überbrückbar. Aus dem, kategorisierten, Denken der beiden Zentralfiguren, Louise und Ferdinand, resultieren ihre entscheidenden Fehler: Louise erwartet die Erfüllung ihrer Bedürfnisse einzig im Jenseits. Ferdinand jedoch ist *Revolutionär* und erhebt den Anspruch, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen: Wenn Gott nicht mehr Souverän seiner Schöpfung ist, so argumentiert er, dann ist der Mensch aufgerufen, den Schauplatz der Macht selbst zu besetzen.[265] Gerade weil die bestehende Welt nur die *Vorstufe* einer besseren ist, muss der Mensch sie umbauen und verbessern. Er will sein Liebesideal verwirklichen; selbst gegen die - durch den Präsidenten vertretene - soziale Konvention. „Ich will seine Kabalen durchbohren – durchreißen will ich alle diese eisernen Ketten des Vorurteils – frei wie ein Mann will ich wählen, dass diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln.“[266]

[260] Vgl. Gruenter, Rainer, Despotismus und Empfindsamkeit, Zu Schillers *Kabale und Liebe*, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1981, 207-227
[261] Vgl. FA II, 1453
[262] Vgl. Kraft, Herbert (Hg.), Schillers *Kabale und Liebe*. Das Mannheimer Soufflierbuch, Mannheim 1963, 132ff.
[263] Vgl. NA 23, 134
[264] Vgl. Streicher, Andreas, Schillers Flucht aus Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim. hg. v. Paul Raab, Stuttgart 1959 (zuerst 1836), 138
[265] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 367
[266] Vgl. NA 5, 40

4. 6. 3. Ferdinands Unfähigkeit die Intrige zu durchschauen

Wie bei Karl Moor verwandelt sich auch bei Ferdinand das legitime Streben nach Selbstbestimmung in schuldhafte Anmaßung, indem er – anfänglich nur durch seine Sprache – unbedingte Besitzansprüche erhebt, die in hemmungslose Despotie umschlagen, nachdem er sich, durch Wurms Intrige in die Irre geführt, von Louise betrogen glaubt. In rasender Eifersucht fordert er nun vom Schöpfer, er möge ihm das Amt des Richters übertragen, um sich derart zum Herren fremden Schicksals zu ernennen. Damit erinnert Ferdinand an Karl Moors Vermessenheit, mit welcher dieser sein Verlangen nach einer tief greifenden Korrektur der weltlichen Ordnung zum Ausdruck bringt. Erklärt Ferdinand zunächst noch, er wolle sich zwischen Louise und ihr Schicksal werfen,[267] so fordert er, nach Entdeckung des, von Wurm erpressten, Briefes: „mich lass' allein machen, Richter der Welt! ... sollte der reiche, vermögende, Schöpfer mir eine Seele geizen, die noch dazu die schlechteste seiner Schöpfung ist? – Das Mädchen ist mein! Ich, einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!"[268] Ähnlich Karl Moor, der sich selbst *Himmel und Hölle* nennt, ist Ferdinand „Gott und Teufel" zugleich. Ferdinand nimmt – anders als Karl – niemals Abschied von seiner angemaßten Rolle als oberster Richter in Sachen *Liebe*; denn er ist weit entfernt davon, sich des wahren Sachverhalts, dass er einem – der Konvention dienstbaren - Intriganten aufgesessen und selbst, als Mörder einer Schuldlosen, zum Verbrecher geworden ist, bewusst zu werden. Er agiert vielmehr als besinnungsloser und bedingungsloser, hirnverbrannter *Revolutionär*, nicht nur gegen jede Rechtsordnung, sondern auch wider alle Vernunft.[269]

4. 7. Don Carlos (1787)

4. 7. 1. Die Auswertung historischer Grundlagen

Eine schwungvolle Mischung aus revolutionärem Pathos und psychologischer Porträtkunst sichert diesem letzten Jugenddrama Schillers noch heute einen festen Platz im deutschsprachigen Theater. Der Text ist, nach neueren Erkenntnissen, nicht nur als Zeugnis idealistischen Denkens, sondern auch als Lehrstück über die Ordnung der Macht, zu interpretieren. Leitmotive und Themen sind, wie in Schillers Jugenddramen üblich, gebündelt. Herausragende Charaktere exponieren sich in Extremsituationen.

---

[267] Vgl. NA 5, 15
[268] Vgl. NA 5, 71
[269] Vgl. Michelsen, Peter, Ordnung und Eigensinn. Über Schillers *Kabale und Liebe*, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1984, 198ff.

Das Spannungsfeld zwischen Idealismus, Menschenliebe, Leidenschaft und Machtgier legt die Anatomie des widerspruchsvollen Subjekts frei. Die nervöse Diktion der, dauernd unter Hochdruck stehenden, Kunstcharaktere wird hier, erstmals, durch die neue Form des freirhythmischen Blankverses kontrolliert, welche Schillers späteres Dramenwerk bestimmt. Pathetische Selbstdarstellungen vollziehen sich damit in einer balancierten Form klassizistischer Prägung.[270]

Schiller, der, zu Beginn des Jahres 1783, vor dem finanziellen Ruin gestanden war, hatte sein Überleben, in den ersten Monaten des thüringischen Exils, nachdem das ihm von Schwan für *Fiesco* bezahlte Honorar verbraucht war, der großzügigen Unterstützung Henriette von Wolzogens, der Mutter von zwei ehemaligen Kollegen, die gleich ihm Eleven an der Karlschule in Stuttgart waren, zu verdanken gehabt: Sie hatte ihm laufend das Geld zur Deckung seines Monatsbedarfs geliehen und ihm Unterschlupf auf ihrem Gut in Bauerbach bei Meiningen gewährt, wo er mit Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald, dem Meininger Hofbibliothekar, bekannt wurde.

Der Carlos-Stoff, welcher Schiller schon seit Herbst 1782 beschäftigte, wurde von ihm, im Winter 1782/83, in Bauerbach erstmals bearbeitet. Reinwald übersandte ihm hierzu aus der Meininger Bibliothek, unter anderem auch Schriften des Abbé Saint Réal, auf dessen *Histoire de Don Carlos* ihn bereits Dalberg in Mannheim hingewiesen hatte.[271] Die historische Wahrheit dürfte zwar anders ausgesehen haben als sie von Saint Réal dargestellt ist – Don Carlos plante, zuverlässigen Quellen zufolge, mehrfach Attentate auf seinen Vater und stand daher, seit Januar 1568, unter dauernder Bewachung; er starb, nach zeitweiliger Verweigerung der Nahrungsaufnahme, auf natürliche Weise, am 24. Juli 1568, an einer schweren Magen- und Darminfektion; doch erscheint die Mordhypothese, angesichts seines, in sämtlichen Quellen hervorgehobenen, revolutionären Charakters und der daraus erwachsenen Konfliktsituation gegenüber dem König, seinem Vater, nicht ganz abwegig. Auch bei anderen französischen Geschichtsschreibern wird daher die These vertreten, Carlos und Elisabeth von Valois, die ihm nach drei Monaten in den Tod folgte, seien Opfer der Inquisition gewesen. Schillers revolutionäre Phantasie konnte sich demnach auf reichhaltigen literarischen Nährboden stützen. Im überlieferten *Bauerbacher Entwurf* findet sich, für den vierten Akt, das Stichwort: „König entdeckt eine Rebellion seines Sohnes.“[272] Mit Reinwald erörterte Schiller die spanische Geschichte, wobei er von Plänen hinsichtlich eines

[270] Vgl. Borchmeyer, Dieter, Tragödie und Öffentlichkeit, München 1973, 83ff.
[271] Vgl. NA 23, 56
[272] Vgl. NA 7/II, 184

Theaterstückes über die Ketzerverfolgung sprach. In einem Brief von 14. April 1783 bekundete er seine Absicht, die *prostituierte Menschheit* durch Anprangerung der Inquisition zu rächen.[273] Die zwei Jahre später in Mannheim begonnene *Thalia*-Fassung lässt darauf schließen, dass der Infant zunächst als Fürsprecher des - durch Egmont, Hoorn und Oranien organisierten – Aufstandes der flandrischen Provinzen gegen das Mutterland fungieren sollte. Diese Rolle des Thronfolgers ist aber historisch nicht nachweisbar. Der 1567 von Herzog Alba blutig niedergeschlagene Aufstand endete mit der öffentlichen Exekution von dessen Anführern. Schillers, zum Anwalt der Menschenrechte stilisierter Held war vom historischen Carlos, einem pathologischen Gewaltmenschen, jedenfalls weit entfernt. Dalberg gegenüber suchte Schiller die politisch revolutionäre Brisanz seines Sujets abzuschwächen, wobei er in einem Brief vom 17. Juni 1784 erklärte, es handle sich um ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause; die schreckliche Situation eines Sohnes, der, bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt, ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, was *höchst interessant ausfallen* müsste.[274] Diese, taktisch motivierte, Darstellung gegenüber dem Intendanten darf jedoch nicht über Schillers, bereits in den Bauerbacher und Mannheimer Konzipierungsphasen bestehende, politische Aspiration hinwegtäuschen.

4. 7. 2. Die Einführung der Versform

Unter dem Einfluss von Wielands *Briefen an einen jungen Dichter*[275] entschloss sich Schiller im Sommer 1784, abweichend vom ursprünglichen Plan, zu einer Textfassung in Blankversen, worüber er sich, in einer Vorrede zum Abdruck des ersten Aktes, in der *Rheinischen Thalia* äußerte. Auslösender Faktor für diese Entwicklung war vermutlich die Abhandlung *De La Litterature allemande* (1780) des preußischen Königs Friedrich II., worin dieser die zeitgenössische deutsche Poesie scharf kritisierte. Wielands *Briefe* empfahlen, in stilistischer Hinsicht, einen maßvollen Klassizismus, der psychologische Geschmeidigkeit mit Stilkultur verbinden sollte.[276] Auch Karl Philipp Moritz stützte in seinem, 1786 veröffentlichten, *Versuch einer deutschen Prosodie* die Position Wielands, indem er das Wesen des Verses, unter Hinweis auf seine metrische Ordnung, wie auch auf seine Ausdrucksqualität, näher erläuterte. Bemerkenswert ist, dass Schiller in *Don Carlos*, als einer der ersten deutschen Autoren, noch vor Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1787), den Ratschlägen Wielands und Moritz' folgend, den, innerhalb weniger Jahre durchlaufenen, formalen

[273] Vgl. NA 23, 81
[274] Vgl. NA 23, 144
[275] Vgl. NA 6, 345
[276] Vgl. Wieland, Christoph Martin, Aufsätze zu Literatur und Politik, hg. v. Lohmeier, Dieter, Reinbek b. Hamburg 1970, 103f.

Geschmackswandel vollzog, womit er seine Dichtung von vorsätzlicher Negierung der sprachlichen Ordnung, wie etwa in *Die Räuber*, unter Verwendung des Blankverses, der sich aufrührerischen Phrasen nach Art der früheren Dichtwerke widersetzt, zur Klassik führte. An die Stelle von freizügiger Phantasie trat nun intensives Quellenstudium, unter Verwendung des Quellenmaterials der Meininger Hofbibliothek, welches ihn den zu eruierenden Geschichtsdarstellungen Spaniens und seines Herrschergeschlechtes gründlich nachspüren ließ.[277] Für das *Audienzgespräch* im dritten Akt, worin Posa Philipps absolutistischer Machtvorstellung entgegentritt, diente Schiller Merciers 1785, veröffentlichtes *Portrait de Philippe second, roi d' Espagne*, als Quelle. Ein weiteres Fundament war für Schiller zu dieser Zeit die, 1777 erschienene, französische Ausgabe von Robert Watsons *The History of the reign of Philip the Second, King of Spain*. Anders als bei Mercier erscheinen hier die gewalttätigen Züge des Königs von Unsicherheit überlagert. Parallel zum Arbeitsfortschritt ließ Schiller Ausschnitte seines Werks in der Zeitschrift *Rheinische Thalia* abdrucken. Das kaum lesbare Manuskript wurde hierzu durch drei – von Körner bezahlte – Schreiber in die Druckvorlagen übertragen.[278]

4. 7. 3. Die Ideenkonzentration

Ende Juni 1787 erschien *Don Carlos* bei Göschen in Leipzig in einer Buchausgabe. Im selben Jahr bearbeitete Schiller das Drama mehrfach für die Bühne. Das erwies sich deshalb als notwendig, weil die, über fünf Stunden dauernde, Gesamtfassung des Stückes die Aufnahmefähigkeit des zeitgenössischen Publikums überfordert hätte. Aber auch die Zensur verlangte Änderungen: Die vorletzte Szene, welche eine unüberhörbare Kritik der Inquisition enthält, wurde, aus Rücksichtnahme auf die katholische Kirche, zumeist gestrichen, während der *königliche Beichtvater* Domingo zumeist in einem *Staatssekretär* verwandelt wurde, weil zahlreiche Höfe die Darstellung geistlicher Personen auf dem Theater untersagten. Bei der ersten Inszenierung, welche am 29. August 1787, unter der Regie Schröders, in Hamburg stattfand, übernahm dieser selbst die Rolle des Philipp.[279] Am 6. April 1788 folgte, in Mannheim, eine von Dalberg überarbeitete Jambenfassung. Schiller selbst hatte ein eher nüchternes Verhältnis zu dem Text seines *Don Carlos* und nahm wiederholt Dialogänderungen, Kürzungen und szenische Umstellungen vor. Im Herbst 1801 veröffentlichte Göschen einen, um 834 Verse gekürzten, Neudruck, der die Grundlage für eine, im November 1802, auf Velinpapier gearbeitete, Prachtausgabe des *Don Carlos* bildete.

[277] Vgl. Böckmann, Paul, Schillers Don Karlos, Stuttgart 1974, 407ff.
[278] Vgl. Fambach, Oscar, Hg., Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit, Berlin 1957, 37f.
[279] Vgl. Braun, Julius W. (Hg.), Schiller und Goethe in Urteil ihrer Zeitgenossen, Leipzig 1882, Bd. I, 190

Wie Schiller im April 1787 an Körner schrieb, betrachtete er seinen *Don Carlos* zu diesen Zeitpunkt als überladen.[280]

Tatsächlich erscheint das Werk durch zahlreiche Konfliktlinien mit unterschiedlichen intellektuellen Ausgangspositionen gekennzeichnet. Gemeinsam ist ihnen das Kreuzen bzw. Tangieren im politischen Bereich. Die politische Machtposition des *Einzelnen* ist jedoch ein unverrückbarer Faktor in dem gesellschaftlichen Gefüge, innerhalb dessen die individuellen Verstrickungen zwischen Carlos, Philipp, Posa, Elisabeth und der Eboli ihren Lauf nehmen. Posas gefährliches Spiel, das auf den Umbau der Macht zielt, bleibt an die Gesetze der Politik ebenso gebunden, wie Philipp, der, zunehmend in die Rolle des Opfers einer, von ihm selbst geschaffenen, Hofwelt des Misstrauens, des Souveräns ohne Souveränität gedrängt, sich vor einem Abgrund von Heuchelei, Betrug und Verrat gestellt sehend, abstürzt. Abweichend von den scharfen Kontrastierungen in seinen früheren Dramen verwendet Schiller in *Don Carlos* Schattierungsformen, die auch prinzipiell dunkel gezeichneten Figuren, wie Alba, Domingo, oder Eboli, menschliche Züge verleihen. Der Aufbau ist, anders als in *Kabale und Liebe*, nicht völlig symmetrisch; die Konfliktbereiche sind hingegen insofern deutlich gegliedert, als im ersten und zweiten Akt vornehmlich das Drama der Liebe zwischen Carlos und Elisabeth dargestellt wird, während die Handlung der beiden folgenden Akte, ausgehend von der Ideenwelt des Marquis Posa, den Hang nach deren Umsetzung, bis zu den Ansätzen einer Verschwörung, erkennen lässt. Der fünfte Akt mündet schließlich in die Katastrophe: Die Verhaftung des Infanten und die Ermordung Posas führen zum Aufruhr in Madrid, wodurch sich der König genötigt sieht, den Großinquisitor einzuschalten, welcher, in der elitären letzten Szene, eindrucksvoll offen legt, in wessen Händen sich die wirkliche Macht befindet. Er macht dem König, anklagend, zum Vorwurf, den revolutionären Freigeist Posa eigenmächtig, hinterhältig, beseitigt zu haben, anstatt ihn, den Gesetzen der heiligen Kirche entsprechend, dem Foltertod zu überantworten, indem er die bedeutungsvollen Worte spricht: „Das Blut/ Das unsrer Ehre glorreich fließen sollte,/ Hat eines Meuchelmörders Hand verspritzt./ Der Mensch war unser – Was befugte Sie,/ Des Ordens heil'ge Güter anzutasten?/ Durch uns zu sterben war er da." Die eindrucksvollen Vorhaltungen bekehren den König und veranlassen ihn, die berühmten Schlussworte zu sprechen: „Kardinal, ich habe/ Das Meinige gethan. Thun Sie das Ihre.[281]

[280] Vgl. NA 24, 93
[281] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2000, Bd. I, 456

4. 7. 4. Die Strategie des Marquis Posa

In seinen, 1788 in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichten, zwölf *Briefen über Don Carlos* stellte Schiller die Fragwürdigkeit seiner *Posa-Figur* zur Debatte. Posa verkörpert demnach in diesem Drama die *revolutionäre Komponente* und nicht etwa der – in hoffnungslose Liebe zur Königin verfallene, zum Spielball zwischen dieser und der Fürstin Eboli herabgewürdigte – Carlos. Posa verkörpert für Schiller, offensichtlich, eine gesellschaftliche Schicht, deren politischer Machtanspruch zu seiner Zeit nicht zu übersehen war: Die der *Illuminaten*. Im zehnten Brief heißt es geheimnisvoll: „Ich bin weder I noch M aber wenn beide Verbrüderungen einen moralischen Zweck mit einander gemein haben und wenn dieser Zweck für die menschliche Gesellschaft der wichtigste ist, so muss er mit demjenigen, den Marquis Posa sich vorsetzte, sehr nahe verwandt sein.“[282] Die Bedeutung der beiden Abkürzungen (I und M) wurde von Schiller vier Jahre später, in seinen *Kleinen Prosaischen Schriften,* aufgeklärt: I steht für *Illuminaten*, M für *Maurer*.[283] Die Illuminaten sind ein Ableger der Freimaurer, welche 1717 in England gegründet wurden und sich, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, auch in Deutschland, stark verbreiteten. Die Freimaurervereinigungen (Logen) galten als kosmopolitisch, kirchen- bzw. dogmenkritisch und liberal. Der Illuminatenbund wurde 1776 in Ingolstadt durch den bayrischen Professor Rudolf Weishaupt gegründet. Im Gegensatz zu den Logen verfolgte er, von Anfang an, politische Ziele mit weitreichender Substanz. Sein erklärtes Ziel war die Reform des Staates von oben her, im Wege einer aufgeklärten Fürstenerziehung, bzw. die Beseitigung des *Ancien Régime* und dessen Ersetzung durch einen gesellschaftlich reformierten Verfassungsstaat, der zunächst von einer selbsternannten Elite regiert werden sollte. Das Fernziel der Illuminaten war jedoch ein, die Völkergrenzen überschreitender, Vernunftstaat unter der Leitung besonders begabter Ordensoberer. Dem, Mitte der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts etwa 2.000 Mitglieder zählenden, Orden gehörten elitäre Persönlichkeiten, wie die Herzöge Karl August von Sachsen-Weimar, Ernst II. von Gotha, Ferdinand von Braunschweig, Karl von Hessen-Kassel, Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, sowie Künstler und Intellektuelle wie Goethe, Herder, Nicolai, Jacobi, Hufeland, nicht jedoch Schiller, an, der sich vielleicht von der illiberalen Tendenz des Ordens abgestoßen fühlte[284]. 1785 sprach die bayrische Landesregierung ein Verbot der Illuminaten aus und begründete diesen Schritt mit dem Verdacht des Hochverrats. Hausdurchsuchungen förderten

[282] Vgl. FA III, 461
[283] Vgl. NA 22, 168
[284] Vgl. Schings, Hans-Jürgen, Die Brüder des Marquis Posa, Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996, 19

kompromittierende Schriften, aus der Feder des Ordensgründers Weishaupt, zutage, welche auf verbrecherische Absichten der Illuminatenpolitik schließen ließen. Zu dieser zählten insbesondere die Bespitzelung der Mitglieder, Nötigung und Erpressung, groß angelegte Betrugsmanöver, Mordpläne und Attentatsvorhaben, als Elemente eines politischen Terrors. Daraufhin galten die – sich selbst als humane Aufklärer darstellenden – Illuminaten fortan als kriminelle Verschwörerclique mit weltweiten Verbindungen. Genährt wurde diese Beurteilung durch Aussagen früherer Mitglieder, zu welchen vor allem auch der Freiherr von Knigge zählte, welcher den Orden, nach einem Zerwürfnis mit Weishaupt, verlassen hatte.[285]

Schiller arbeitete zu dieser Zeit an der Fertigstellung von *Don Carlos* und verfolgte die Entwicklung bei den Illuminaten mit großer Aufmerksamkeit. Er stellte mit Befremden fest, dass die Öffentlichkeit dazu überging, die Verbrechen des Gründers, unter Hinweis auf die gute Sache der Staatsreform, zu rechtfertigen und bekannte sich entschieden zur politischen Ethik.[286] Diese Aufsehen erregenden Vorkommnisse regten Schiller zu einem Vergleich zwischen der Diplomatie seines Marquis Posa und den dunklen Winkelzügen der Illuminaten an. Im elften *Karlos-Brief* vermerkte er diesbezüglich: „Nennen sie mir den Ordenstifter oder auch die Ordensverbrüderung selbst, die sich – bei den reinsten Zwecken und bei den edelsten Trieben – von Willkürlichkeit der Anwendung, von Gewalttätigkeit gegen fremde Freiheit, von dem Geist der Heimlichkeit und der Herrschsucht immer rein erhalten hätte?“ Schillers psychologische Analyse führte zu dem Ergebnis, dass Posas *revolutionäre*, aber von mangelnder Affektkontrolle und exzentrischer Unruhe gesteuerte, Eingriffe in das Netz der Ordnung neue Gewaltverhältnisse erzeugten. Die Entfernung von *individuellen Gefühlen* zugunsten *allgemeiner Abstraktionen* könne zu politischen Verirrungen führen, „denn nichts führt zum Guten was nicht natürlich ist.“[287] Das Drama *Don Carlos* lanciert – im Vorfeld der Französischen Revolution – eine, sachkundig beurteilte, *Sphäre der Macht* auf die Bühne. Posas Rolle lässt hierbei ein bemerkenswertes Zusammenspiel von fortschrittlichem und machiavellistischem Politikverständnis erkennen, das Schiller, in souveräner Manier, durchleuchtete, indem er – durch Posa - die illusionslose Darstellung einer radikalen, stufenweisen, Prinzipienänderung, die von devot–rücksichtsvoll bis zu diktatorisch-machiavellistisch reicht, offerieren lässt.[288]

[285] Vgl. Wilson, Daniel W., Geheimräte gegen Geheimbünde, Stuttgart 1991, 49ff., 68ff.
[286] Vgl. NA 24, 153
[287] Vgl. NA 22, 171ff.
[288] Vgl. NA, 5, 12, 16, 17

Indem sich der Marquis, wie Fiesco, im Fahrwasser einer Täuschungsstrategie bewegt, wie sie Machiavellis *Il principe* zum wesentlichen Gebot der Herrscherkunst stilisiert, kommt er zu dessen logischer Folgerung: „Jeder sieht was du scheinst und nur wenige fühlen was du bist.[289] Er beherrscht die Gabe, so zu agieren, dass niemand die wahren Hintergründe seines Tuns zu durchschauen vermag. Auch sein, zu Carlos' Entlastung inszeniertes, *Selbstopfer* führt letztlich nur zu dessen Überantwortung an die *Inquisition*. Die Königin, welcher er seine Absichten zu erklären versucht, zweifelt – nicht zu Unrecht – an deren Lauterkeit, indem sie ihm antwortet: „Mögen tausend Herzen brechen,/ was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet!/ O jetzt – jetzt lern' ich Sie verstehn: Sie haben/ nur um Bewunderung gebuhlt.“[290] Mit diesem, massiven, Vorwurf rügt die Königin nicht nur das Pathos von Posas Selbstbezichtigung sondern, nicht zuletzt, auch die Motivationen für sein Vorgehen, als dessen Triebfeder sie nicht Idealismus, sondern das Streben nach *Macht* erkennt.[291]

Es wäre denkbar, dass Schiller zu dieser Charakterisierung seiner Posa-Figur, als einen von Machthunger beherrschten Mann, durch eine Rede seines Psychologie-Lehrers Abel, die dieser 1777 in der Karlsschule gehalten hatte, angeregt wurde. Darin hatte Abel erklärt: „Alle Handlungen, die der starke Geist, um seinen Entschluss auszuführen, vornimmt, sind, durchdacht und richtig, schnell oder langsam, einförmig oder veränderlich, mehr oder weniger feurig, wie seine Vernunft heischt.“[292] Es kann als wahrscheinlich gelten, dass die, von Abel an der Karlsschule vorgetragene, Philosophie ihren Einfluss, schon in Charakterisierungen der *Groß-Mann-Sucht* einzelner Figuren in den vor *Don Carlos* entstandenen Dramen Schillers, *Die Räuber* und *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua,* ihren Niederschlag gefunden hat; wie etwa in den Monologen Fiescos, die machtlüsternen Geltungsdrang und sublimes Freiheitsstreben ähnlich widerspiegeln, wie Posas Charakterisierung seiner zweideutigen Politik. Die Grundstrukturen des *Machiavellismus*, Staatsraison und Herrscherkunst, machen diese Dramen, in Verbindung mit prunkvoller Gedankenarchitektur, zu beredten Zeugnissen des politischen Idealismus im Vorfeld der Französischen Revolution. In vertiefender Beleuchtung dieser Thematik betonte Schiller in seinem elften Karlsbrief „dass der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch, aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendem Glück, sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil

[289] Vgl. Machiavelli, Niccolo, Der Fürst, Stuttgart 1978, 74
[290] Vgl. Schiller, Friedrich, *Don Carlos,* V. 5185ff.
[291] Vgl. Aurnhammer, Achim (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, 390f.
[292] Vgl. Abel, Jacob Friedrich, eine Quellenedition zum Philosophiestudium an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782), Würzburg 1995, 234

der Gegenstand von beiden Bestrebungen *in* ihnen, *nicht außer* ihnen, wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem inneren Geistesbild modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streit liegt, als dieser, dessen letztes Ziel sein eigenes Ich ist.“[293]

4. 8. Die Wallenstein-Trilogie (1.800)

4. 8. 1. Entstehungsgeschichte

Schillers Arbeit an *Wallenstein* fällt in eine Zeit, als sich seine Lebensverhältnisse gegenüber jenen, als seine vier *Jugenddramen* entstanden, erheblich verändert bzw. verbessert hatten. Eine, nicht unwesentliche, Voraussetzung für seinen gesellschaftlichen Aufstieg bildete ein, 1794 zustande gekommenes, Bündnis mit Goethe, zu dessen Bekräftigung – auf den Vorschlag Goethe vom Dezember 1795 hin – die Gemeinschaftsarbeit an den *Xenien*, kurzen satirischen, aus jeweils einem Distichon bestehenden, Gedichten, nach dem Vorbild der *Epigramme* Martials (40-104 n. C.), erfolgte.[294] Schillers Pläne zu einer dramatischen Bearbeitung des Wallenstein-Stoffes gehen vermutlich schon auf die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Materie, im Rahmen der Ausarbeitung seiner „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs“ zurück, dessen zweites Buch er im September 1790 zum Abschluss brachte. Die Rolle Wallensteins, als Befehlshaber der größten Armee des Kaisers, beeindruckte Schiller und regte ihn zu einer dramatischen Bearbeitung an. Am 12.1.1791 schrieb er diesbezüglich an Körner, dass er die Idee zu einem Trauerspiel, mit historischem Sujet, im Kopf habe.[295] Eine Konkretisierung dieser Idee erfolgt jedoch erst im Frühjahr 1794, wie aus einem weiteren Brief an Körner vom 17.3.1794 hervorgeht.[296] Die Ursache für Schillers langsames Vorgehen in der Bearbeitung des neuen Dramenentwurfes dürfte, neben seiner jahrelangen literarischen Enthaltsamkeit nach Aufnahme der Lehrtätigkeit an der Universität in Jena (Mai 1789), auch in seiner Erkenntnis der Notwendigkeit einer dramatischen Umorientierung zu sehen sein, die mit einem wachsenden Widerwillen gegen seine früheren Arbeiten in Zusammenhang stand.[297] Eine konkrete Textbearbeitung an *Wallenstein* wurde von Schiller daher erst im Spätherbstr 1796 in Angriff genommen.[298] Das Schiller verfügbare historische Material widersetzte sich jedoch der Ökonomie, weil es nur

[293] Vgl. NA 22, 170
[294] Vgl. NA 36/1, 63
[295] Vgl. NA 26, 71
[296] Vgl. NA 26, 350
[297] Vgl. Alt, Peter Andre, Schiller, München 2000, Bd. II, 421
[298] Vgl. NA, 29, 17

eingeschränkt tragödientauglich erschien.[299] Andererseits kam der spröde Charakter des Titelhelden, nach Schillers Feststellung, seinem nunmehrigen Streben nach Objektivität insofern entgegen, als er ihn zu innerer Distanz zwang und damit seinen Drang nach Objektivität unterstützte. Wallensteins gewaltsames Ende am 25. Februar 1634 musste aber jedenfalls untragisch erscheinen, so lang es dem Dichter nicht gelang, einen, ihn seiner Schuld gegenüber Kaiser und Reich entlastenden, Wirkungszusammenhang zur Geltung zu bringen. Als diesbezüglich problematisch erwies sich der, von Schiller zunächst gerühmte, Realismus des Sujets, der, bei näherem Studium der historisch verbürgten Zusammenhänge, für die poetische Ausarbeitung eine kaum überbrückbare Barriere bildete. Wallensteins Untergang musste untragisch bleiben, solang nicht außerordentliche, seine Person moralisch entlastende, Argumente plausibel gemacht werden konnten. Dieser Erwägung Rechnung tragend, baute Schiller den - aus Quellen verbürgten - Sternenglauben Wallensteins, als psychologisch wirksames Leitmotiv, in die Handlung seines Dramas ein.[300] In dem, anlässlich der Wiedereröffnung der Schauspielbühne in Weimar, am 12. Oktober 1798 erstmals öffentlich gesprochenen, Prolog zu *Wallenstein* wird auf diese Problematik folgendermaßen eingegangen:

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch euren Herzen menschlich näher bringen.
Denn jedes Äußerste führt sie, die alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück,
Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größre Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.“[301]

Schiller äußerte sich zur dichterischen Auswertung des Themas *Astrologie*, die er als epochenspezifischen Indikator einer, fremd gewordenen, Geistesperiode betrachtete, indem er hierzu bemerkte: „Die Vermischung der chemischen, mythologischen und astronomischen Dinge ist hier recht ins Große getrieben und liegt wirklich zum poetischen Gebrauch da.“[302] Das Verhältnis von Freiheit und Abhängigkeit von dunklen Mächten wird damit zu einem

[299] Vgl. NA, 29, 15
[300] Vgl. NA, 29, 58
[301] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Lager, Prolog V. 102-110
[302] Vgl. NA 29, 58

Leitmotiv in Schiller *Wallenstein*. In der ersten Szene von *Wallensteins Tod* wird der Titelheld durch das günstige Sternbild, das den – ihm glänzend erscheinenden – Jupiter über das dunkle Reich Saturns, „der die geheime Geburt der Dinge in dem Erdenschooß und in den Tiefen des Gemüts beherrscht", triumphieren lässt, zunächst in Euphorie versetzt, die sich jedoch in Depression und tiefe Besorgnis verwandelt, als er, durch Terzky, die Nachricht von der Gefangennahme Sesinas erhält, seines Unterhändlers mit den Schweden und Sachsen, den Feinden des Kaisers, mit welchen er ein Bündnis in Erwägung zieht.[303]

4. 8. 2. Die These von Wallensteins Verrat

Schiller übernahm damit, dem historischen Wissensstand seiner Zeit entsprechend, weitgehend unkritisch, die allgemein verbreitete, obgleich nicht historisch streng belegte, These von Wallensteins Verrat an dem Kaiser, der zufolge über Wallenstein, der, im Dezember 1633, gegenüber dem, zu ihm entsandten, kaiserlichen Rat Trautmansdorff auf die Beendigung des Krieges durch einen Friedensschluss gedrängt hatte, gestützt auf einen dubiosen Geheimbericht des – ihm unterstellten - kaiserlichen Generals Piccolomini, in welchem Wallenstein revolutionärer Umsturzpläne bezichtigt wurde, letztendlich, per kaiserlichem Geheimdekret vom 24. Januar 1634, die Reichsacht verhängt wurde.[304] Dieses – hinterhältig erscheinende – Vorgehen gegen den, nach wie vor amtierenden, Oberbefehlshaber des kaiserlichen Heeres war, nach geltendem Reichsrecht, nur zulässig, wenn der hiervon Betroffene der *notorischen Reichsrebellion* für schuldig befunden worden war. Als Indiz für das Vorliegen dieses Tatbestandes diente den kaiserlichen Räten die *Solidaritätserklärung* der Offiziere Wallensteins, welche Schiller, im vierten Aufzug des zweiten Teils der Wallenstein-Trilogie, *Die Piccolomini*, als eine, von Wallensteins Vertrauten, Illo und Terzky, in seinem Einverständnis, inszenierte Manipulationsorgie an den, unter massiven Alkoholeinfluss gesetzten, Offizieren des kaiserlichen Heeres ablaufen lässt. Es erhebt sich hier jedoch die Frage nach der *Historizität* dieser Szene, an deren dramatischer Wirksamkeit kein Zweifel bestehen kann.

4. 8. 3. Die kompositorischen Prinzipien

Die bei Schillers *Wallenstein* verfolgte theatralische Idee kann, in diesem Zusammenhang, wie folgt umrissen werden: Schiller plante, mit seiner Wallenstein-Trilogie die Architektur dieses historischen Stoffes nach den Kategorien der Poetik auszurichten und hierbei die

[303] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 340f.
[304] Vgl. Helbig, Karl Gustav, Der Kaiser Ferdinand und der Herzog von Friedland, Dresden 1952, 33f.

formalen Umstände der Handlung, nicht aber die Charakterdisposition des Helden, zum Auslöser der Katastrophe zu machen. Die Handlung hatte, im Sinne der aristotelischen Theorie der Peripetie, wechselvoll gehalten, die Katastrophe zureichend vorbereitet, das Pathos angemessen dosiert zu werden. Zur Perfektionierung dieser kompositorischen Prinzipien in *Wallenstein* trug die neue Sprachform bei, eine Versifizierung, welche den Prosatext in Jamben überführt. Schiller entschloss sich hierzu im November 1797, in der Absicht, durch verstärkten Einsatz der Poesie die Distanz zum Stoff und dessen geschichtlichem Inhalt zu vergrößern. Diese Vorgangsweise kommentierte er mit der Feststellung, dass alle poetischen Personen symbolische Wesen seien, und dass sie, als poetische Gestalten, immer das *Allgemeine* der *Menschheit* darzustellen und auszusprechen haben.[305]

4. 8. 4. Die Stempelung Wallensteins zum *Revolutionär*

Welche Rolle spielt in diesem dichterischen Problemkreis *Der Revolutionär*? *Der Revolutionär*, welcher das Bündnis mit Schweden und Sachsen, den protestantischen Feinden des Kaisers, anstrebt, hat – bei Schiller - *Wallenstein* zu sein; anders wäre es, nach Schillers politischem Verständnis, und dem Wissensstand der Historiographie seiner Zeit, nicht denkbar gewesen. In der fünften Szene des Ersten Aufzugs von *Wallensteins Tod* verhandelt Wallenstein mit dem Schwedischen Oberst Gustav Wrangel. Er ist zu diesem Zeitpunkt, ohne es selbst zu wissen, nach seiner, durch das Reichsgericht in Wien erfolgten, Erklärung zum *notorischen Reichsrebell,* – lt. kaiserlichem Geheimbefehl - *gefangen zu nehmen oder zu töten*. Durch die Verhaftung Sesinas, seines Unterhändlers mit den Schweden, steht er – bei Schiller – nunmehr, nach eigener Erkenntnis, unter Zugzwang.[306] In dem Gespräch Wallensteins mit Wrangel zeigt sich der Letztere zunächst misstrauisch gegenüber der, von Wallenstein angedeuteten, Möglichkeit, sich mit den Schweden zu verbünden, indem er die gesamte Armee in das schwedische Lager führen könnte und gewinnt erst Zutrauen zu diesem Plan, als ihm Wallenstein die Solidaritätserklärung seiner Offiziere, mit deren Unterschriften, vorweist. In Unkenntnis der Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt über ihn bereits die Reichsacht verhängt ist, gebärdet sich Schillers Wallenstein in dem Gespräch mit Wrangel als Wahrer des Reichsbesitzes und weigert sich, auf dessen Forderung, Prag den Schweden abzutreten, einzugehen.[307]

---

[305] Vgl. NA 29, 266
[306] Vgl. Kampmann, Christoph, Reichsrebell und kaiserliche Acht, Münster 1993, 121
[307] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, I, 5

4. 8. 5. Veränderung der ursprünglichen Struktur

Im Spätsommer 1798 nahm Schiller eine einschneidende Strukturveränderung des – bis dahin weitgehend fertig gestellten – Dramenstoffes an *Wallenstein* vor, wobei der, ursprünglich als *Prolog* gedachte Teil zum eigenständigen *Vorspiel* umfunktioniert wurde; zu einem *sehr lebhaften Gemälde eines Wallensteinischen Kriegslagers*.[308] Damit beabsichtigte Schiller, soldatische Lebenswelt, in einem kunstvoll-realistischen Stil, der auch den Knittelvers verwendet, zur Anschauung zu bringen. Erst zu diesem Zeitpunkt entschloss sich Schiller zur Dreiteilung des Dramas, die von Goethe bereits 1797 empfohlen worden war. *Wallensteins Lager*, der erste Teil der Trilogie, an dessen Text Schiller bis zuletzt wie in Trance arbeitete, gelangte am 12. Oktober 1798, anlässlich der Wiedereröffnung des Weimarer Hoftheaters, zur Uraufführung. In dem vorangestellten Prolog prophezeit Schiller der Weimarer Bühnenkunst eine *neue Ära*. *Die Piccolomini,* den Mittelteil der Trilogie, vollendete Schiller, angetrieben von dem, eine baldige Aufführung wünschenden, Iffland, unter Anspannung aller Kräfte, am 24. Dezember 1798. Schiller überwachte persönlich die Proben für die Uraufführung zu *Die Piccolomini* am Weimarer Hoftheater, welche am 30. Dezember 1798, zu Ehren des Geburtstags der Herzogin, stattfand. Der Abschluss des letzten Teils der *Wallenstein-Trilogie, Wallensteins Tod*, ist in Schillers Kalender mit 17. März 1799 vermerkt; dessen Uraufführung erfolgte – mit großer Resonanz – am 20. April 1799 in Weimar.[309]

4. 8. 6. Wallenstein vertraut auf sein Glück

Die zeitgenössischen Kommentare zu Schillers *Wallenstein* lassen zwar, verständlicherweise, wegen mangelnder Publikationsmöglichkeit geheim gehaltener archivarischer Quellen, nicht allzu viel über die wahren, in Schillers Drama kaum spürbaren, Hintergründe der Ermordung Wallensteins erkennen, doch gibt der Text des Dramas einige Anhaltspunkte, die zu Fragen Anlass geben könnten. Eine Schlüsselrolle für die Aufklärung der Frage nach Wallensteins Rolle als Revolutionär bei Schiller kommt der siebenten Szene in *Wallensteins Tod* zu, in welcher sich die Gräfin Terzky bemüht, Wallenstein, gestützt auf die, nahezu einhellige, Solidaritätserklärung seines Offizierskorps, und das vorangegangene Kontaktgespräch mit dem schwedischen Oberst Wrangel, zur revolutionären Agitation, bzw. zum Abfall vom Kaiser, zu bewegen. Diese Bemühung der Gräfin erscheint aber erst erfolgreich, als sie mit der sieghaften Konstellation der Planeten argumentiert, indem sie Wallenstein vorhält: „Führt

[308] Vgl. NA 29, 280
[309] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, Bd. II, München 2000, 424-427

alle diese Zurüstung zu nichts, und ist kein Mark in dieser hohlen Kunst, dass sie dir selbst nichts gilt, nichts über dich vermag im Augenblicke der Entscheidung?“[310]

Jetzt erst rafft sich Wallenstein auf und verlangt nach dem schwedischen Oberst. Er scheint nun entschlossen, mit ihm eine verbindliche Abmachung zu treffen, welche dem – ihm vom Kaiser als bereits vollzogen unterstellten – Tatbestand eines „notorischen Reichsrebells“ entsprechen, bzw. seine – bereits erfolgte – Ächtung rechtfertigen würde. Dieser aber ist, auf rätselhafte Art, verschwunden und kann auch von Terzky und Illo, Wallensteins Vertrauten, nicht gefunden werden.[311] Der, in Wahrheit, ohne es selbst zu wissen, vom Kaiser bereits geächtete, Wallenstein muss sich verunsichert fühlen, zumal ihn der Kaiser weiterhin, auch noch in einem Handschreiben vom 13. Februar 1634, zwölf Tage vor seiner Ermordung, mit „Verehrter lieber Oheim und Fürst“ anspricht, und diesen Brief mit „Euer liebden gutwilliger Freund Ferdinand“ schließt.[312] Diese Umgangsform des Monarchen mit seinem – von ihm geächteten - Feldherrn lässt bei dem Ersteren auf eine – mit Furcht verbundene – Besorgnis schließen, die ihn, unter Verheimlichung seiner wahren Gefühle gegenüber Wallenstein, nach einer Gelegenheit suchen lässt, diesen, möglichst ohne Schädigung des eigenen Ansehens, zu beseitigen. Es handelt sich bei diesem Agieren des Kaisers gegenüber Wallenstein um ein hintergründiges, demnach auch typisch *revolutionäres* Vorgehen gegen einen – als sehr gefährlich eingeschätzten - Feind, der einer Täuschung, die hier letztlich auch zum Erfolg führt, zum Opfer fallen soll.

Nicht von Erfolg begleitet ist, dem gegenüber, das - gleichfalls *revolutionäre* - Agieren Wallensteins in Schillers Drama. In diesem scheitert der, von Wallenstein in Erwägung gezogene, durch die Solidaritätserklärung seiner Offiziere scheinbar abgesicherte, Plan, die gesamte Armee den Schweden zuzuführen, an seiner Heimatverbundenheit, die ihn daran hindert, die böhmische Hauptstadt Prag den Schweden zu übergeben. Mit seinem Mangel an Entschlossenheit, dem auch die Gräfin Terzky zunächst nicht zu steuern vermag, und dem Vertrauen, das er in falsche Freunde, wie Octavio Piccolomini, setzt, den er, wohlmeinend und ahnungslos, zu Gallas entlässt,[313] schaufelt Wallenstein selbst sein Grab. Sein *revolutionäres Agieren* gegen den Kaiser scheitert, wie Schiller es sieht, nicht etwa an mangelnder Vorstellungskraft, wohl aber am Vertrauen - auf falsche Freunde, auf die Weissagung der Gestirne, sowie – nicht zuletzt - auf die Beständigkeit seines Glücks, wovon

[310] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, I, 7
[311] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, II, 3
[312] Vgl. Toegel, Miroslav (Hg.), Der schwedische Krieg und Wallensteins Ende, Prag 1977, 236
[313] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, II, 1

ihn auch Seni, der Astrologe, kurz vor seiner Ermordung, unter Hinweis auf ein gräuliches Sternzeichen, nicht abzubringen vermag.[314]

4. 9. **Die Jungfrau von Orleans** (1.801)

4. 9. 1. **Johannas übernatürliche Sendung**

Schiller nahm die Arbeit an dem Drama *Die Jungfrau von Orleans*, das auf ein historisches Sujet aus dem Jahr 1429/30 zurückgreift, Mitte Juni 1800, unmittelbar nach der Premiere von *Maria Stuart,* in Angriff. Als Unterlage diente ihm, zunächst, vornehmlich das, in der Weimarer Hofbibliothek vorrätige, literarische Material, wobei er zu der Einsicht gelangte, dass die historische Belegbarkeit des Themas für die Ausarbeitung seines Werks grundsätzlich zweitrangige Bedeutung habe. An Körner schrieb er diesbezüglich am 28. Juli 1800: „Auf das Hexenwesen werde ich mich nur wenig einlassen und, soweit ich es brauche, hoffe ich mit meiner eigenen Phantasie auszureichen.“[315] An Goethe schrieb er am 26. Juli 1800: „Man muss, wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten,“[316] Die Arbeit erhielt zusehends die Struktur einer romantischen Tragödie, die den Weg Johannas, angereichert mit legendenhaften und phantastischen Elementen, spannungsvoll darstellte, worüber Schiller, am 24. Dezember 1800, neuerlich an Goethe berichtete: „Das Historische ist überwunden, und doch, so viel ich urtheilen kann, in seinem möglichen Umfang benutzt; die Motive sind alle poetisch und größtentheils von der naiven Gattung.“[317]

Schiller ließ diesem Drama einen - in vier Szenen gegliederten – Prolog vorangehen, in welchem das Wesen Johannas, der Heldin, in seinen Grundzügen charakterisiert wird: Ihr Vater, Thibaut d’ Arc, ein Gutsbesitzer, kritisiert an ihr, dass sie die fröhliche Gesellschaft ihrer Schwestern flieht, ihr nächtliches Lager vor dem Hahnenschrei verlässt, sich, gleich dem einsiedlerischen Vogel, ins grauliche Geisterreich der Nacht schleicht, auf den Kreuzweg hin tritt und geheime Zwiesprache mit der Luft des Berges pflegt.[318] Während sich Margot und Louison, ihre beiden Schwestern, mit Männern aus der Nachbarschaft vermählen, weist Johanna, die jüngste der Schwestern, den um sie werbenden Raimond zurück, denn sie ist

[314] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, V, 5
[315] Vgl. NA 30, 181
[316] Vgl. NA 30, 176
[317] Vgl. NA 30, 224
[318] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, Prolog, 2

kämpferisch gesinnt und will, wie sie in einem Monolog zu erkennen gibt, ihre ländliche Heimat auf ewig verlassen um, einer göttlichen Vision zufolge, ihre Glieder in rauhes Erz zu schnüren. Nicht Männerliebe darf ihr Herz berühren mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust; der Himmel habe ihr ein Zeichen verheißen, indem er ihr einen Helm sandte, dessen Eisen sie mit Götterkraft berühre.[319]

Johanna lässt hiermit die Absicht eines – für eine Frau ungewöhnlichen - revolutionären Handelns erkennen, ohne jedoch zunächst Genaueres über den Gegenstand ihrer Absicht zu äußern. Dieser wird erst in der zehnten Szene des ersten Aufzugs offenkundig, als Johanna, begleitet von Ratsherrn und vielen Rittern, im Hoflager des Französischen Königs Karl VII. zu Chinon in Erscheinung tritt, nachdem sie bereits das Wunder vollbracht hat, das französische Heer, durch ihr plötzliches Erscheinen bei Vermanton, zum Sieg gegen eine englische Übermacht zu führen.[320] Schiller verfügte hier souverän und wesentlich eigenmächtiger als in *Wallenstein,* über den historischen Stoff. Dies betrifft u. a. auch Johannas, von ihm dargestellte, Gewalttätigkeit bzw. das ihr auferlegte Liebesverbot.[321] Schiller verfolgte, wie er Wieland im Oktober 1801 erklärte, mit seiner exemplarisch hoch gestellten Johanna das Ziel, ein Gegenstück zu Voltairs abwertender *Pucelle* zu liefern.[322]

In welcher Hinsicht ist Schillers *Johanna* als *Revolutionärin* zu bezeichnen? Sie hat, schon von ihrer Kindheit an, die Vision, etwas anderes sein zu wollen, als die Ehefrau eines ländlichen Gutsbesitzers, und der Krieg Frankreichs gegen die Engländer – er ist als *Hundertjähriger Krieg* (1337-1453) in die Geschichte eingegangen - bietet ihr die Möglichkeit, ihre Phantasievorstellungen wahr zu machen. Ihrer Ausstrahlung gelingt es, der französischen Führung und dem Heer neue Zuversicht einzuflößen, und ihrem Engagement ist die Befreiung des - von den Engländern eingeschlossenen - Orleans zu verdanken. Als Symbol für erste Zweifel, die Johanna bezüglich der Korrektheit ihres Handelns kommen, hat der *Schwarze Ritter* zu gelten, der sie - in Szene III, 9 - vom Kampfplatz weglockt. Sie vollbringt – als Frau - etwas für ihre Zeit einmalig Revolutionäres, indem sie, ungeachtet des väterlichen Fluchs, ihre Heimat verlässt und bei *Vermanton*, wie Raoul, ein lothringischer Ritter, in Szene I/9 berichtet, zum maßlosen Erstaunen des gesamten französischen Heeres, plötzlich aus dem Gehölz tretend, als eine Jungfrau mit behelmtem Haupt erscheint, wie eine Kriegsgöttin, schön und schrecklich zugleich, welche die Stimme erhebt und spricht: „Was

[319] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, Prolog, 4
[320] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, I, 9-10
[321] Vgl. Shaw, George Bernard, Prefaces, London 1934, 594
[322] Vgl. NA 31, 65

zagt ihr tapfere Franken! Auf den Feind: Und wären sein mehr denn des Sands im Meer. Gott und die heil'ge Jungfrau führen Euch an!" Und schnell dem Fahnenträger aus der Hand reißt sie die Fahne und vor dem Zuge her, mit kühnem Anstand, schreitet die Mächtige. Wir, stumm vor Staunen, selbst nicht wollend, folgen der hohen Fahn' und ihrer Trägerin, und auf den Feind gerad an stürmen wir. Der, hochbetroffen, steht bewegungslos, mit weit geöffnet starrem Blick das Wunder anstaunend, das sich seinen Augen zeigt – doch schnell, als hätten Gottes Schrecken ihn ergriffen, wendet er sich um zur Flucht, und Wehr und Waffen von sich werfend, entschaart das ganze Heer sich im Gefilde."[323]

4. 9. 2. Johannas Begegnungen mit dem *Schwarzen Ritter* und mit *Lionel*

Johanna erscheint in diesem Drama von Anfang an von dem Bewusstsein durchdrungen, dass sie einen, vom Himmel kommenden Auftrag zu erfüllen habe. Erst die Erscheinung des *Schwarzen Ritters* bildet einen Störfaktor in der, ihr vorgezeichnet erscheinenden, Handlungswelt. Diese, plötzlich, anscheinend ohne jede Rationalität, in den ungehemmten Bereich ihrer Aktivität, selbstherrlich eingreifende Figur, welche sie spontan beseitigt wissen möchte,[324] stellt offensichtlich ein Sinnbild dar für die allmählich in ihr erwachende Skepsis über die Sinnhaftigkeit ihres gigantischen Engagements für die Sache Frankreich und seines Königs, in Bezug auf ihre eigene Person und den ihr zustehenden Dank der, von ihr vor dem Untergang Geretteten. Diese Frage wird von Schiller durch die Erscheinung des *Schwarzen Ritters,* in sehr dezenter, hintergründiger Form, bildhaft angeschnitten; sie erscheint jedoch – auch mit Bezug auf den Autor selbst – durchaus nicht unberechtigt. Auf diese Zwei-Personen-Szene folgt unmittelbar – als nächstes Zweipersonen-Tete á Tete Johannas - jenes mit Lionel, den sie zwar besiegt und entwaffnet, aber körperlich unbeschädigt ziehen lässt, weil sich die Jungfrau Johanna in ihn – als ersten Mann in ihrem Leben – während dieses kurzen Zweikampfes – verliebt und ihn daher – aus erotischen Motiven – nicht zu töten vermag, obgleich er sie sogar bittet, dies zu tun. Diese Art von emotionaler Handlung – bzw. Unterlassung – Johannas ist nicht nur eine schwerwiegende Übertretung des ihr, von himmlischen Mächten, als Voraussetzung für die – ihr gewährte – Unbesiegbarkeit auferlegten Keuschheitsgebotes, sondern, vor allem auch, die für den weiteren Kriegsverlauf entscheidende Negierung einer strategischen Notwendigkeit: Des Tötens - oder Inhaftierens - des feindlichen Oberbefehlshabers. Lionel ist, nach dem Schlachtentod Talbots,[325] der Anführer des, in Frankreich kämpfenden, englischen Heeres. Sein unbeschädigtes

[323] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, I, 9
[324] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, III, 9
[325] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, III, 6

Entkommen, weil die Jungfrau Johanna ihm erotisch verfällt, nachdem sie ihn im Kampf bezwungen hat, ist nicht nur ein Skandal, sondern Hoch- und Landesverrat.[326] Johanna ist, nach dem Kriegsrecht, - genau genommen - demnach des Todes würdig und kann von Glück reden, dass ihr nicht mehr passiert, als, bei der Krönung König Karls VII. in Rheims, offiziell geschnitten, bzw. ignoriert zu werden. Der *Schwarze Ritter*, Prophet oder Johannas Hinterkopf, sieht diese Katastrophe bereits voraus, indem er Johanna ratet, die Krönungsfeier in Rheims zu meiden.[327] Johanna aber ist verbohrt, wohl auch uninformiert über die möglichen Konsequenzen ihrer konterrevolutionären Inkonsequenz, die sie gegen ihre revolutionäre Überzeugung revoltieren lässt. Als sie in englische Gefangenschaft gerät, findet sie zu ihrem, selbsterwählten, revolutionären Ebenmaß zurück. Sie handelt korrekt, indem sie Lionels Angebot, die englische Fahne zu tragen, zurückweist und wird, für das Wiederfinden ihres angestammten revolutionären Profils, mit dem Heldentod belohnt,[328] nachdem sie sich - auf übernatürliche Art - aus den Fesseln der Gefangenschaft befreien und das französische Heer, neuerlich, zum Sieg führen konnte.

4. 9. 3. Johannas revolutionärer Drang

Das *Übernatürliche* ist bei Johanna mit dem *Revolutionären* eng verknüpft, denn sie entfaltet immer dann übernatürliche Kräfte, wenn sie etwas *Revolutionäres* vollbringt. Als *Revolutionärin*, im Kampf gegen übermächtige Kräfte, denen sich die führerlosen Massen unterwerfen, zu agieren, ist für sie ein unverzichtbares Lebenselixier. Diesem revolutionären Drang zu außergewöhnlichem Handeln verleiht sie in der letzten Szene des Prologs Ausdruck indem sie spricht: „In Kriegsgewühl hinein will es mich reißen, es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm, den Feldruf hör ich mächtig zu mir dringen, das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.“[329] Johanna bezeichnet sich metaphorisch als *Gefäß,* das empfängt was ihm zugetragen wird. Ihrer Willenssteuerung wird sie sich bewusst, als sie, nach der Tötung Montgommerys, *gedankenvoll*[330] über die *Unerbittlichkeit* ihrer *Kraft* reflektiert. Triebfeder für Johannas revolutionäres Handeln ist eine Art religiöser Heroismus, der an David Humes *vernunftjenseitige Mächte* erinnert, welche die konfessionellen Überzeugungen des Individuums steuern.[331] Sie hält sich, insoweit sie Herrin ihrer selbst ist, für das Medium ihr unbekannter Kräfte, welche ihr Agieren, ihr militärisches und diplomatisches Handeln,

[326] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, III, 10
[327] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, IV, 11
[328] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, V, 14
[329] Vgl. Schiller, Friedrich, Die Jungfrau von Orleans, Prolog, 4
[330] NA 9, 231
[331] Vgl. Hume, David, The rational history of religion (1757)

steuern und deren übersinnliche Ursprünge sie nicht in Zweifel zieht. Gerade die Überzeugung, einen religiös motivierten Auftrag zu erfüllen, setzt sie in den Stand, den Anforderungen gerecht zu werden, welche sie sich auferlegt. Offensichtlich ist es aber keine mystische Metaphysik der sich Johanna unterwirft, sondern eher, wie Körner es beurteilt, die Dynamik des *religiösen Heroismus*.[332] Die Aktivitäten der *Revolutionärin Johanna* sind demnach, David Humes Diktion entsprechend, von innerseelischen Kräften, Affekten und Einbildungen akkordiert, die Schiller von Abels Unterricht „Über die Analyse menschlichen Handelns aus spekulativen Motiven" reflektiert haben könnte. Schiller stellte demnach, wie er es in dem Gedicht „Das Mädchen von Orleans" deutlich machte, Johannas religiöse Überzeugung nicht als *Produkt des Wahns,* sondern als *Ausdruck ihres Glauben* dar.[333]

4. **10**. **Wilhelm Tell** (1.804)

4. **10**. **1**. **Die Landvögte in der Schweiz**

Dieses Drama Schillers über den – als *Revolutionär* gegen das *Despotentum* - berühmt gewordenen Nationalheros der Schweiz ist von zahlreichen Handlungslinien durchzogen. In einem Brief an Iffland vom 5. Dezember 1803 schrieb Schiller diesbezüglich: „So zum Beispiel steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie, am Schluss, mit der öffentlichen Sache zusammengreift."[334] Tell war – zu der Zeit, als das Drama entstand – für die Eidgenossen eine Figur, die mit Christus gleichgestellt wurde. Aus dieser Sicht ist die Abfassung der Szenen, in welchen Tell eine Rolle spielt, bzw. insbesondere des Tell-Monologs vor dem Attentat auf Geßler,[335] zu verstehen. Tell ist Einzelgänger und beteiligt sich nicht an Kundgebungen und Verbrüderungen, wie etwa an dem Rütli-Schwur. Als ihm aber der Tyrann Geßler die individuelle Freiheit raubt, sieht sich Tell, der Individualist, welcher für sich selbst zu sorgen weiß, zum Widerstand genötigt. Seine Familie steht für Tell im Mittelpunkt. Als Stauffacher Tell für das *Vaterland* zu gewinnen sucht lehnt er mit den Worten ab: „Ein jeder lebe still für sich daheim, dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden."[336] Die Landvögte in den Schweizer Kantonen des 13/14. Jahrhunderts sind jedoch, als typische Vertreter des Despotismus im Sinne Montesquieus, offensichtlich nicht bereit, private Rechte der Bürger anzuerkennen. Sie stellen diese Rechte nicht nur in Frage, sondern sind bemüht, deren

[332] Vgl. NA 39/I, 67
[333] Vgl. NA 2/I, 129
[334] Vgl. NA 32, 89
[335] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, IV, 3
[336] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, I, 3

angebliche Absurdität in geradezu grotesker Weise zu attackieren und an den Pranger zu stellen. Tell, der seinerseits ein konspiratives Vorgehen gegen diese abartige Form des Despotismus ablehnt, wird erst zum Täter, als er durch den – von Schiller in der Apfelschuss-Szene vorgeführten – perversen Übergriff auf sein und seines Kindes Leben dazu gezwungen wird.[337] Nicht minder erschreckend ist die am Beginn des Dramas dargestellte Situation, in welcher Konrad Baumgarten aus Unterwalden, der einen der Burgvögte erschlug welcher seine Frau bedrängt hatte, von Tell mit einem Boot über den, sturmgepeitschten, Vierwaldstättersee gerettet wird, um ihn, solcherart, der Verfolgung durch einen Trupp Landenbergischer Reiter zu entziehen.[338]

4. 10. 2. Der Apfelschuss

Aus dem letztgenannten Vorkommnis kann gefolgert werden, dass die in Szene III, 3, über Anordnung Geßlers, des Reichsvogts in Schwytz und Uri, erfolgte, provokative Aufstellung des Hutes auf der Stange, dem jeder Bürger seine Reverenz zu erweisen hat, nicht ohne Berechnung, vielleicht sogar in Hinblick auf die Person Tells, der als bester Schütze weit und breit gilt, und dessen Eigenwilligkeit man kennt, erfolgt ist. Tell muss, trotz – oder vielleicht gerade wegen – seines Einzelgängertums, von den in Schwyz, Uri und Unterwalden, im Namen des Reichs, regierenden Vögten als Gefahrenquelle angesehen werden, die es auszuschalten gilt. Der Hut auf der Stange könnte dafür, ohne dass dies ausdrücklich zur Sprache kommt, die geeignete Falle sein. Tell reagiert auf die Herausforderung des Hutes so, wie von Geßler, dem Regisseur in eigener Sache, erwartet: Als *Revolutionär*, indem er die Reverenz verweigert. Die, ihm auferlegte, Strafe ist ebenso raffiniert diffizil, wie der Anlass seines Vergehens. Nicht etwa Freiheitsentzug, wie ihn jeder kleine Verbrecher zu gewärtigen hätte; vielmehr soll Tell nun seine Kunst als Meisterschütze unter Beweis stellen, indem er dem eigenen Sohn einen, auf dessen Kopf gelegten, Apfel herunterschießt. Tell hat somit die Wahl zwischen dem – vermutlich lebenslänglichen – Verschwinden im Kerker seines Zwingherren, und dem Schuss, der jedoch die Gefahr in sich birgt, seinen Sohn damit zu töten. Der innere Kampf, dem Schillers Held hier ausgesetzt wird, ist schwer. Er bietet Geßler sein Leben an, indem er spricht: „Ruft eure Reisigen und stoßt mich nieder!“ Geßler antwortet ihm kühl: „Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuss…“[339] Worauf Tell schießt und den Apfel, nicht den Sohn, trifft; aber es ist Geßler nicht entgangen, dass Tell – außer den verschossenen – noch einen zweiten Pfeil in seinen Köcher gegeben hat. Das zahlreiche Volk,

[337] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, III, 3
[338] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, I, 1
[339] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, III, 3

welches sich, angelockt von der Auseinandersetzung um Tells Mißachtung der Grußformalität für den Hut, angesammelt hat, ist zum Teil empört über Geßlers Forderung eines Schusses, der Tells eigenes Kind treffen könnte, frohlockt jedoch nunmehr über den glücklichen – für den Landvogt blamablen – Ausgang, dessen Sieger – aus der Sicht des Volks – eindeutig Tell ist.[340]

4. 10. 3. Tells Gefangennahme und Selbstbefreiung

Durch diesen, scheinbar glücklichen, Ausgang der Auseinandersetzung zwischen Tell und dem Landvogt ist die, zwischen diesen beiden Hauptakteuren in Schillers Drama bestehende, Auseinandersetzung aber keineswegs beigelegt; vielmehr stellt Geßler jetzt die hochnotpeinliche Frage nach dem Zweck des zweiten Pfeils, den Tell in seinen Köcher steckte. Dieser sucht zunächst der Frage auszuweichen, indem er erklärt, es habe sich um eine, bei Schützen gebräuchliche, Maßregel gehandelt, was Geßler jedoch nicht akzeptieren will. Hierauf bequemt sich Tell zu dem Eingeständnis, der zweite Pfeil habe niemand anderem, als ihm, dem Landvogt, gegolten, wenn der erste Tells Sohn getroffen hätte.[341] Damit wird die latente, bisher aber noch versteckte, Feindschaft zwischen Tell und dem Landvogt virulent. Beiden muss es nun klar sein, dass nur einer von ihnen längerfristig überleben kann. Tell, der über kein anderes Machtmittel als seine Schießfertigkeit verfügt, steht jedenfalls unter Zugzwang. Er muss rasch handeln, sonst ist er verloren. Aber auch Geßler muss damit rechnen, dass er Tells zweitem Pfeil in absehbarer Zeit zum Opfer fallen wird, und er handelt - um mögliche Weiterungen des Konflikts zu unterbinden – sofort, indem er Tell gefangen nehmen, fesseln und auf ein Schiff bringen lässt, das ihn, auf dem Vierwaldstätter See, heimlich, aus Uri, seiner Heimat, fortbringen soll. Wieder lässt Schiller hier, wie schon in der ersten Szene des Dramas, ein Unwetter als *deus ex machina* fungieren, welches Tell die Möglichkeit bietet, aus der Gefangenschaft zu entkommen. Am östlichen Ufer des Sees besprechen gerade, bei Blitz, Donner und dem Rauschen des heftig bewegten Sees, drei Leute aus der Gegend, Kunz von Gersau, ein Fischer und dessen Knabe, die aktuellen Ereignisse: Das langsame Sterben des Altlandmanns Freiherrn von Attinghausen und die Gefangennahme Tells, den der Landvogt gezwungen hatte, auf das Haupt des eigenen Kindes zu zielen. Sie beobachten dabei ein Schiff, das – scheinbar führungslos – im Sturm herumtreibt und erkennen in ihm das Schiff des Landvogts, auf dem sich, wie sie wissen, auch Tell befindet. Zu ihrem Erstaunen tritt dieser plötzlich mit seiner Armbrust auf. Er wurde, wie

[340] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, III, 3
[341] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, III, 3

er berichtet, auf Befehl Geßlers, seiner Fesseln entledigt um die Steuerung des - vom Scheitern am Felsufer bedrohten - Schiffes zu übernehmen und nahm diese Chance wahr, sich, durch einen Sprung auf eine Felsplatte am Ufer, aus der Gefangenschaft zu befreien.[342]

4. 10. 4. Die hohle Gasse nach Küssnacht

Tell, der, schon seit dem geglückten Apfelschuss, ein Gehetzter ist, muss diese, vielleicht letzte, Chance, die ihm das Schicksal durch den Sturm auf dem See geboten hat, wahrnehmen und handeln. Es gibt keine andere Möglichkeit, um sich und seine Familie vor der Vernichtung zu retten. Die Familie kann ihm auch keinen Schutz mehr bieten, sondern ist vermutlich genauso gefährdet wie er selbst. Er erkennt diese, ihm aufgezwungene, Situation sehr genau und sucht nach einer Rettungsmöglichkeit, die letztlich nur in seiner Kunst, die Armbrust zu beherrschen, bestehen kann.[343] Tell, der im Prinzip ein friedfertiger Mensch ist, kann sich zu einer gewaltsamen Lösung des Problems mit Geßler, wie aus seiner Erzählung gegenüber dem Fischer zu entnehmen ist, durchaus nicht leicht entschließen. Sein Misstrauen gegenüber Geßler, welches Tell eigentlich erst nach dem geglückten Pfeilschuss gegen den, auf dem Kopf seines Sohnes liegenden Apfel, in zunehmendem Maß, befiel, wird besonders durch seine - absprachewidrige - Verhaftung bestärkt, aus der er sich nur durch den glücklichen Umstand befreien konnte, dass Geßler ihn, den gefesselten Gefangenen, welchen er, abspruchwidrig verhaften ließ, allein für fähig hielt, das steuerlose Schiff, auf dem sich beide Kontrahenten befanden, vor dem Scheitern an dem Felsenufer zu bewahren. Schiller hat diese Uferszene vermutlich insbesondere deshalb in das Drama eingefügt, um das weitere Vorgehen seines Helden gegen Geßler, das mit dessen Ermordung endet, durch genauere Beleuchtung seines Charakters, menschlich verständlich zu machen;[344] diese erfolgt aber auch in dem langen Monolog, welcher Geßlers Ermordung vorausgeht, und mit den Worten beginnt: „Durch diese hohle Gasse muss er kommen; es führt kein andrer Weg nach Küssnacht – Hier vollend' ich's." – Tell sieht sich auch jetzt noch veranlasst sein Gewissen zu prüfen, indem er u. a. – zu sich selbst – spricht: „Du hast aus meinem Frieden mich heraus geschreckt, in gährend Drachengift hast du die Milch der frommen Denkart mir verwandelt; zum Ungeheuer hast du mich gewöhnt. – Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte der kann auch treffen in das Herz des Feinds." Mit diesen Worten reflektiert Tell einen inneren

[342] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, IV, 1
[343] Vgl, Sautermeister, Gert, Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen, Stuttgart 1971, 126
[344] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, IV, 1

Konflikt, der sein bisheriges, unbeschwertes, Wesen verändert hat.[345] Genau genommen offenbart sich *Tell* damit als *Revolutionär wider Willen*; aber durch die Tötung Geßlers in der „hohlen Gasse, die nach Küßnacht führt," vollbringt er - nach der bestehenden Rechtsordnung - *eine revolutionäre* Tat, deren soziologische und politische Bedeutung, nicht nur von seinen Zeitgenossen, voll gewürdigt wird.[346] Den letzten Akt des Dramas beherrscht – zum überwiegenden Teil - eine konstruierte Idylle, die auf einen, von außen zugetragenen, Gewaltakt aufbaut, womit die Perspektive des klassischen, weil moralisch legalisierten, revolutionären Freiheitskampfes der Schweizer, für den der Geßlerhut, bis heute, ein Wahrzeichen ist, ein archaisches Element erhält, das mit dem ungeheuren, eingegrabenen Attentat Tells, den *Bismarck* in seinen jungen Jahren für einen *Rebell* und *Mörder* hielt, deutlich in Widerspruch steht.[347]

5. Bertolt Brecht

Der Dramatiker, Lyriker, Erzähler, Theoretiker und Regisseur Bertolt Brecht (1898-1956) hat die Entwicklung des Theaters im 20. Jahrhundert entscheidend beeinflusst. Nicht nur der ungeheuere Umfang seines Werks, sondern, insbesondere auch dessen praktische wie theoretische Konzeption, wurden zum prägenden Vorbild, aber auch zum provozierenden Gegenbild, wozu nicht nur das umfangreiche dramatische Werk an sich, sondern auch das, damit verbundene, theaterpraktische und theatertheoretische Konzept entscheidend beitrugen. Brechts episch-dialektisches Theater übte, in den fünfziger und sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, bedeutende Ausstrahlung durch politisch provozierende Inszenierungen und Tourneen des *Berliner Ensembles* aus, das von Helene Weigel geleitet wurde. Die dramaturgische Beurteilung der Werke Brechts erscheint, andererseits, aber auch zwiespältig, wobei auf – stellenweise auftretende – Überlängen mit lehrhaftem Anstrich hingewiesen wird. Diesbezügliche Kritiken stammen u. a. von Handke, Frisch und Dürrenmatt.[348] Brechts Arbeiten aus der Emigrationszeit, die erst nach erheblicher Wartezeit, durch das – im Theater am Schiffbauerdamm agierende – *Berliner Ensemble* einstudiert bzw. zur Aufführung gebracht werden konnten, wobei das *epische Theater* Brechts, vorübergehend, in stalinistischen Formalismusverdacht geriet,[349] gelten heute, als wichtiger Bestandteil seines Schaffens, bzw. als Welt-Kulturerbe. Brechts Stücke beinhalten einen

[345] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, IV, 3
[346] Vgl. Sautermeister, Gert, Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers, Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen, Stuttgart 1971, 147ff.
[347] Vgl. Bismarck, Otto v., Gedanken und Erinnerungen Bd. I, Stuttgart 1898,1
[348] Vgl. Pullem, Hans-Jürgen, Brechts episch-didaktisches Theater, Braunschweig 1985, 330
[349] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin, Weimar 1998, Brief Nr. 1364 v. 20.2.1949

Unterhaltungswert, der breite Volksschichten anspricht und damit die Frage der utopischen Hoffnung nach dem Widerstandspotential des *Revolutionärs* aufwirft, der die Umwälzung längst überholter, aber noch immer bestehender, gesellschaftlicher Verhältnisse bewirken könnte: „Nichts greift die Nerven derart an, wie so ein zäher Vordermann; der, längst schon reif am Baum der Zeit, nicht weichen will in Ewigkeit. Da haben es die Menschenfresser in diesem Fall erheblich besser: Steht so ein alter Kannibale im Weg den jungen Personale, so wird er von seinen Kameraden zu einem Liebesmahl geladen und dient – es ist dies Ehrenpflicht! – als Jubilar und Festgericht!“

5. 1. Brechts Einstellung zum Begriff *Revolutionär*, unter Berücksichtigung des derzeitigen Forschungsstandes

Brecht äußerte sich zu diesem Begriff, in mehr oder weniger direkter Form, unter anderem in seinen *Schriften zum Theater*, wobei er auf das Erfordernis eines Fortschritts hinwies und dazu bemerkte, Fortschritt sei nicht Fortgeschrittensein, sondern Fortschreiten. Wirklicher Fortschritt sei, was Fortschreiten ermögliche, oder, unter Mitbewegung angeschlossener Kategorien, in breiter Front erzwinge. Die Ursache eines wirklichen *Fortschritts* sei ein *unhaltbarer Zustand* und seine Konsequenz müsse daher dessen *Veränderung* sein. Ursachen der *Unhaltbarkeit* seien Schmerzen, Enttäuschungen und unhaltbare Lebensverhältnisse, zu deren Kompensation vielfach *Ersatzbefriedigungen* und *Rauschgifte* verwendet würden, welche die Beschwerden verringern, oder, wie die Rauschstoffe, gegen sie unempfindlich machen. Eine spezielle Art von Ersatzbefriedigung sei die *Kunst*, welche *Illusion* gegen *Realität* setzt und dadurch, in psychischer Hinsicht, nicht weniger zur Wirkung kommt, indem sie sich, im seelischen Bereich, der *Phantasie* bemächtigt.[350]

Am 17. Juni 1953, als es nur dem Eingreifen russischer Panzer zu verdanken gewesen war, dass sich das Regime der SED in der DDR hatte behaupten können, schrieb Brecht an den damaligen stellvertretenden Vorsitzenden des Ministerrates der DDR, Walter Ulbricht: „Werter Genosse Ulbricht, Die Geschichte wird der revolutionären Ungeduld der sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ihren Respekt zollen. Die große Aussprache mit den Massen über das Tempo des sozialistischen Aufbaus wird zu einer Sicherung der sozialistischen Errungenschaften führen. Es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen in diesem Augenblick meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auszudrücken“. Mit diesem Brief, welcher in den Medien der DDR umgehend publiziert

[350] Vgl. Brecht, Bertolt, Schriften zum Theater, Über eine nicht aristotelische Dramatik, Frankfurt/M. 1957, 26f.

wurde, stellte sich Brecht ostentativ hinter das, zu dieser Zeit durch einen Aufstand der Bevölkerung gefährdet erscheinende, DDR-Regime.[351] Daraus kann aber nicht gefolgert werden, dass sich Brecht auch in seinen Bühnenwerken grundsätzlich ablehnend gegenüber dem Begriff des *Revolutionärs* verhalten hätte. Als Musterbeispiel für seine, offensichtlich durchaus positive, Einstellung zur Rolle des *Revolutionärs* kann sein Drama *Leben des Galilei* gedeutet werden, von welchem drei Fassungen, aus den Jahren 1938, 1945/47 und 1955/56, existieren. Diese wiederholte, sich über einen Zeitraum von 18 Jahren erstreckende, progressive Befassung Brechts mit der Materie des *astronomischen Standard-Revolutionärs Galilei* lässt sein großes persönliches Engagement in Bezug auf den Begriff *Revolutionär* erkennen,[352] nicht zuletzt auch in Hinblick auf seine Person selbst. In späteren Anmerkungen zu *Galilei* äußerte sich Brecht unter anderem wie folgt: „Es entspricht der historischen Wahrheit, wenn der *Galilei* des *Stückes* sich niemals direkt gegen die Kirche wendet. Es gibt keinen Satz Galileis in dieser Richtung. Hätte es einen gegeben, so hätte eine so gründliche Untersuchungskommission wie die Inquisition, ihn zweifellos zu Tage gefördert: Und es entspricht ebenso der historischen Wahrheit, dass der größte Astronom des päpstlichen römischen Kollegs, Christoph Flavius, Galileis Entdeckungen bestätigte.[353] Aber auch der *Revolutionär Brecht* hat, dem Beispiel seines *Galilei* folgend, mit keinem Satz an der Führung des Staates, der ihn schließlich, nach sechzehnjährigem Exilantendasein, wieder aufnahm, öffentlich Kritik geübt.

5. 2. Baal

5. 2. 1. Die verfremdete Selbstdarstellung

In *Baal*, seinem ersten dramatischen Werk, das Brecht 1917 in Angriff nahm und immer wieder, bis 1955, bearbeitete, suchte sich Brecht, in dichterisch verbrämter Form, selbst darzustellen, indem er Baal als Dichter darstellte, nicht als Dramatiker, sondern als Lyriker, dem jedoch ein ganz besonderes, revolutionäres, Format eigen ist. Dieses kündigt sich bereits in dem einleitenden „Choral vom großen Baal“ an, einer - vorgreifenden - Verherrlichung der Leitfigur, in der eine poetische Selbstreflexion des Autors erblickt werden kann. Brecht bemerkte dazu, das Stück bereite jenen Schwierigkeiten, die nicht gelernt hätten dialektisch zu denken und deshalb darin eine Verherrlichung nackter Ichsucht erblickten, ohne zu erkennen, dass in diesem Stück ein *Ich* gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt

[351] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin Weimar 1998, Brief Nr. 1792 v. 17.6.1953
[352] Vgl. Knopf, Jan, Bertolt Brecht, Frankfurt/M. 2006, 102
[353] Vgl. Kesting, Marianne, Bertolt Brecht, Hamburg 1993, 134

kämpft, die nicht eine *ausnutzbare* sondern nur eine *ausbeutbare* Produktivität anerkennt. Baal wehrt sich in dem Stück demnach nicht gegen eine *Verwertung* seiner Talente, sondern gegen ihre *Verwurstung*. Dadurch, dass Baals Lebenskunst, wie Brecht erläutert, so wie alle Künste im Kapitalismus, befehdet wird, ist Baal asozial, aber auch, wie Brecht betont, in einer asozialen Gesellschaft lebend. Brecht erwähnt in diesem Zusammenhang noch die Geschichte von einem chinesischen Glücksgott, der, aus dem Osten kommend, nach einem großen Krieg in die zerstörten Städte einzog um die Menschen zu bewegen, für ihr eigenes Glück und Wohlbefinden zu kämpfen, und zu diesem Zweck Jünger um sich sammelte. Als einige von diesen zu lehren anfingen, die Bauern müssten den Boden bekommen, die Arbeiter die Fabriken übernehmen, die Bauernkinder die Schulen erobern, wurde er verhaftet und zum Tod verurteilt. Aber alle Hinrichtungsversuche scheiterten: Das Gift, das er trinken musste, schmeckte ihm; der Kopf, den man ihm abschlug, wuchs sofort nach und am Galgen vollführte er einen ansteckend lustigen Tanz. Damit will Brecht sagen: Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen zu ertöten. Brecht erwähnte in dieser – mit März 1954 datierten – Erläuterung zu *Baal*, dass er die erste und letzte Szene des Stückes, in der damit verbundenen Neuausgabe, geändert, das übrige Stück aber gelassen habe *wie es ist*, da ihm die Kraft fehle es zu verändern.[354]

Tatsächlich existieren von Brechts *Baal* fünf Fassungen (1918, 1919, 1922, 1926, 1955). Die Uraufführung fand 1923 in Leipzig statt. Als Vorbilder für Brecht bei der Abfassung des Stückes werden die Werke von Rimbaud, Verlaine und Wedekind vermutet. *Baal* ist, möglicherweise, eine Reinkarnation des syrischen Fruchtbarkeitsgottes. Er übernimmt, bei Brecht, die wechselvolle Rolle des stufenweisen Absturzes eines asozialen Genies, vom Poeten und Liebhaber zum Herumtreiber, und schließlich zum Mörder, der sich dem Zugriff der Exekutive durch Verbergen in einer – tief im Wald gelegenen – einsamen Holzfällerhütte zu entziehen sucht, wo er, von den Holzfällern schwer krank, liegen gelassen, eines einsamen Todes stirbt. Bemerkenswert an diesem Schluss erscheint, dass der sterbende *Baal* einem der Holzfäller, der sich zu ihm hinabbeugt, ins Ohr flüstert: „Es war sehr schön“: Diese letzten Worte Baals vor seinem Ende scheinen mit den letzten Versen des *Choral vom Grossen Baal*, der Brechts Stück einleitet, in Zusammenhang zu stehen. Sie lauten: „Als im dunklen Erdenschoß faulte Baal. War der Himmel noch so groß und still und fahl. Jung und nackt und ungeheuer wunderbar, wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.“

[354] Vgl. Brecht, Bertolt, Frühe Stücke, Frankfurt/M. 1967, 9f.

5. 2. 2. Der egozentrische Revolutionär

Baal ist Dichter, aber auch *Revolutionär*. Gegen wen revoltiert er? Gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre – geschriebenen und ungeschriebenen – Gesetze. Hätte er dies nicht getan, so wäre ihm ein Leben in ununterbrochenen Extremsituationen, welches er am Ende – rückblickend – dennoch als *sehr schön* empfindet, erspart geblieben. Man muss sich bei diesem Stück die Frage nach allfälligen autobiographischen Motivationen Brechts stellen. Hat sich Brecht vielleicht mit dieser Art von Darstellung extremer *revolutionärer Ungeduld*, die sich in Form unbegrenzter Genussucht und Brutalität äußert, ein ihn selbst bedrückendes Impressum von der Seele geschrieben, dessen revolutionäres *Sich-Ausleben* dem, aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammenden, wenngleich marxistisch-revolutionär gesinnten, Dichter dieses Dramas verwehrt blieb?[355] Für die Art der Komposition von *Baal,* in der vorliegenden Form eines pessimistischen Hedonismus, welche 1918/19, etwa gleichzeitig mit dem Entstehen seiner ersten pazifistischen Gedichte und Lieder, zum vorläufigen Abschluss gelangte, dürften, nicht zuletzt, auch die Lebensverhältnisse Brechts, unter welchen dieses Werk entstand, maßgeblich gewesen sein. Als Anhänger der Räterepublik, welche, im Mai 1919, von der Konterrevolution beseitigt wurde, war er, vermutlich, kurzzeitig auch Mitglied des Augsburger Arbeiter- und Soldatenrates. Er revoltierte damit, nicht zuletzt, auch gegen seine Familie, indem sein Bruder, Walter Brecht, ihm mit der Waffe in der Hand gegenüberstand. In *Baal* verleiht der Dichter Brecht seiner inneren Zwiespältigkeit damit ungehemmten Ausdruck, dass er seinen Helden zu einer, zwischen Extremen schwankenden, Ausgeburt des Wahns werden lässt; eines Poeten, der die Nähe der Frauen sucht, und sie nicht verträgt; der die Animalität verherrlicht und, aus Eifersucht, seinen besten Freund, im Affekt, ersticht.[356] Baal, der egozentrische lyrische Dichter, tötet Ekart, an den er homoerotische Besitzansprüche stellt, im Stadium der Volltrunkenheit, weil er, irrigerweise, glaubt, dass dieser mit der Kellnerin in dem Lokal, wo sich die Mordszene abspielt, flirtet; und weil er diese Kellnerin, gleichfalls irrigerweise, für Sophie hält, die ihn liebte, und von ihm geschwängert, aber dann verstoßen wurde. Wenn Baal, am Ende seines Lebens, als Todeskandidat, unter Holzfällern, denen er die Eier gestohlen hat um seinen Hunger zu stillen, ohne aber den Schnapsvorrat finden zu können, was bei ihm Entzugserscheinungen hervorruft, äußert, es sei *sehr schön* gewesen, so meint er damit, dass es ihm gelungen sei, *sein Leben*, das Leben eines, andere hemmungslos manipulierenden und tyrannisierenden, sich selbst lyrisch verherrlichenden, Egozentrikers, wenn auch nur als Naturmensch, unter

[355] Vgl. Brecht, Bertolt, Frühe Stücke, Frankfurt/M. 1967, 80
[356] Vgl. Brecht, Bertolt, Frühe Stücke, Frankfurt/M. 1967, 74ff.

relativ primitiven Verhältnissen, zu führen. Der *revolutionäre Ungeist Baal* offenbart damit autobiographische Aspekte des *Revolutionärs Brecht*, der darin seine Empfindungen gegenüber der Gesellschaft seiner Umwelt widerspiegelt, gleichzeitig aber auch eigene Wesenszüge zutage treten lässt.[357]

5. 3. Die heilige Johanna der Schlachthöfe

5. 3. 1. Johannas Position in der Auseinandersetzung um die Arbeitslosen bei den Schlachthöfen

Unter den, noch vor der Exilzeit in Angriff genommenen, epischen Theaterstücken Brechts nimmt *Die heilige Johanna der Schlachthöfe,* nicht zuletzt angesichts der, auf eigenartige Weise revolutionär erscheinenden, Wesenszüge der Titelfigur, eine besondere Stellung ein. Dieses Stück ist aus den Stücken *Happy End, Der Brotladen* und *Fleischhacker,* zwischen 1931 und 1938, hervorgegangen und liegt in mehreren Fassungen vor. Es wurde 1959, in Hamburg, unter der Regie von Gustav Gründgens, uraufgeführt. Das Hauptmotiv darin bildet der Wandlungsprozess des Wesens der Titelfigur von einem *idealistischen* in ein *revolutionäres* Bewusstsein. Ort der Handlung ist Chicago, wo der Fleichkönig Pierpont Mauler, der zugleich Monopolkapitalist und Philanthrop ist, das Szepter führt, wobei er, unbeschadet dessen, seinen stellungslos gewordenen Arbeitern jede Unterstützung verweigert. Die Handlung des Stückes wird von zwei gegenläufigen Prozessen beherrscht: In der, dem Entstehen dieses Stücks vorangegangenen, *Versuchsphase* seiner *epischen Dramatik* behandelte Brecht bevorzugt das Thema des *Lernprozesses* mit zumeist tödlichem Ausgang, wobei er sich an den großen zeitgenössischen Stoffen zu orientieren suchte. Das geplante Stück über Chicago wurde vorläufig noch nicht geschrieben; statt dessen befasste sich Brecht mit der Lektüre von Marx.[358] Die Vorgänge an der Weizenbörse in Chicago beschäftigten Brecht aber auch weiterhin in besonderem Maße, obgleich sie ihm, von der Vernunft her, zunächst nicht fassbar, daher unerklärlich erschienen.

Als völlig neue Elemente wurden in diesem Stück nunmehr, unter Bezugnahme auf die politische Ökonomie von Marx, die Börsenhandlung, sowie, insbesondere auch, die Aktivität der Heilsarmee, mit unterschwelligen Hinweisen auf Schillers *Die Jungfrau von Orleans,* eingebaut, bzw. zu inszenatorisch beherrschenden Elementen der Handlung gestaltet. Einen wichtigen Faktor für die Motivierung Brechts zur Aktivierung dieses Stoffes bildete die – mit

[357] Vgl. Kesting, Marianne, Brecht, Hamburg 1993, 14
[358] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 22, 138f.

dem *schwarzen Freitag* des Jahres 1929 ausgelöste – *Weltwirtschaftskrise*, welche, für den Marxisten Brecht, ein typisches Beispiel des kapitalistischen Krisenzyklus darstellte. Für Brecht bildete hierbei diese Krise den zentralen Auslöser von Widersprüchen mit gesellschaftsverändernder Wirkung.[359]

Brecht suchte das Wesen seiner *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* zu erklären, indem er dazu bemerkte es handle sich hier um die „großen geistigen Systeme, welche die Lebenshaltung in moralischer und religiöser Hinsicht zu gestalten suchen.“[360] Brecht hielt sich an Marx um die Weltwirtschaftskrise der Dreißigerjahre zu deuten, wobei er sich der Mitarbeit von Käthe Rülicke bediente.[361] Rülicke berichtet zur Entstehungsgeschichte der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, dass die Handlung Phasen erkennen lässt, die mit dem tatsächlichen – stufenweisen – Zusammenbruch der Weltwirtschaft in Einklang stehen. Brecht lässt seine Johanna von ihrer Ideologie - gleichfalls stufenweise – abrücken, womit sie sich von ihrer, freiberuflichen, Position eines Heilsarmee-Leutnants ideologisch sukzessive entfernt. Er beabsichtigte jedoch – nach eigener Aussage – keine Kritik des „inneren Wesens der Religion“ oder des Glaubens.[362] Johanna ist zunächst dem festen Glauben verhaftet, dass „die finstere Zeit blutiger Verwirrung, verordneter Unbotmäßigkeit, planmäßiger Willkür entmenschter Menschheit, gleichend einem Schlachthaus bei den Armen“, dem „Glauben an Gott und dem Sinn für das Höhere“ weichen werde. Drei „Gänge in die Tiefe,“ vollführt sie, damit die *arbeitslosen Untersten,* die keinen Sinn für *Gott* und für das *Höhere* haben, *bekehrt* werden; denn *Maulers Kampf* mit seinen Konkurrenten ist, für Johanna, die Ursache ihrer Arbeitslosigkeit.

5. 3. 2. Johannas Gutgläubigkeit

Weil Johanna unbedingt die Hintergründe dieser Wirtschaftskatastrophe in Erfahrung bringen will, beschließt sie – gegen den Rat ihrer Mitstreiter - als Soldat des *Lieben Gottes* weitere Nachforschungen anzustellen. Sie sucht *Mauler*, den *Fleischkönig Chicagos*, damit zu beeindrucken, dass sie, selbst besitzlos und ohne Besitzansprüche, dem Besitzenden ohne Furcht entgegentritt. Aber sie wird von ihm getäuscht, indem er sie glauben macht, er werde, von ihr als Mensch angesprochen, menschlich reagieren. Er überzeugt sie von der Richtigkeit seines Handelns, indem er ihr klar macht, dass „der Mensch prinzipiell schlecht“ und für

[359] Vgl. Kersting, Marianne, Brecht, Hamburg 1993, 66
[360] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 102
[361] Vgl. Rülicke, Käthe, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Sinn und Form 11/1959, 439-444
[362] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 103

Johannas Rettungsplan nicht reif sei. Er versteht es, ihr, am Beispiel von zwei armen Leuten, deren grundsätzliche *Schlechtigkeit* zu demonstrieren. Er erklärt hierzu, sie seien *tierisch, voll Verrat und Feigheit,* und daher *selbst schuld* an ihrem Unglück.[363] Johanna ist erschüttert über Maulers Erklärungen, nimmt sie aber für bare Münze, weil sie zu naiv ist um sich vorstellen zu können, dass ein so bedeutender, wortgewaltiger, Mann wie Mauler nicht die Wahrheit sagt. Dennoch kann sie seiner Pauschalverurteilung nicht beipflichten und entgegnet ihm: „Nicht der Armen Schlechtigkeit hast Du mir gezeigt, sondern der Armen Armut.“[364] Sie verficht, ihm gegenüber, die Auffassung, dass das *Neue Testament* als ökonomische Handlungsgrundlage zu dienen habe und dass der *Dienst am Kunden* zugleich als *Dienst am Nächsten* verstanden werden müsse. Nur damit könnten Unmoral, und die drohende Revolution, verhindert werden.

Weil Johanna jedoch nicht fähig ist, das *Corner-Manöver* Maulers zu durchschauen, scheitern in der Folge die Verhandlungen Snyders, des Majors der *Schwarzen Strohhüte,* mit den Packherren. Johanna treibt die Händler aus dem *Tempel der Schwarzen Strohhüte,* vertraut aber weiterhin auf den *reichen Mauler,* der, ihrer Überzeugung nach, „nicht ohne Furcht und guten Willens“ ist, in Wahrheit aber, wie sich zeigt, nur seine eigenen Interessen verfolgt, die auf eine *Erhöhung* der *Fleischpreise*, d. h. auf die *Schädigung* der *Armen*, abzielen.

Johanna unternimmt nun noch einen *Gang in die Tiefe,* indem sie sich den, vor den Schlachthöfen protestierenden, Arbeitern anschließt und an der Organisierung des geplanten *Generalstreiks* mitwirkt, wobei sie jedoch wieder jämmerlich versagt. Erst jetzt gelangt die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* zu der Einsicht dass *nur Gewalt helfen kann wo Gewalt herrscht*.[365] Damit führt Johanna ihr eigenes Dogma ad absurdum; denn der Kampf *gegen Gewalt* war, von Anfang an, der - religiös motivierte - Antrieb ihres Handelns. In ihrem, und ihrer Anhänger, Selbstverständnis steht, dass sie, als *Soldaten Gottes,* für ihren Glauben zu kämpfen berufen sind, was, nicht zuletzt, in den martialischen Kampfgesängen ihrer Organisation, der Schwarzen *Strohhüte*, zum Ausdruck kommt, die sich aber, prinzipiell, doch auch wider die *Gewalt* wenden. Diese droht nunmehr aber, im *Aufstand der Elenden*, als furchtbare Revolution der Massen, die selbst Mauler fürchtet, der, bei dem Anblick der Revoltierenden auf der Viehbörse, in Begleitung Johannas, in Ohnmacht fällt.[366]

[363] Vgl. Brecht Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 147
[364] Vgl. Brecht Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 154
[365] Vgl. Brecht Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 224
[366] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M, 1988-2000, 3, 166

5. 3. 3. Johannas gesellschaftliches Engagement

Brecht lässt in dem Stück alle an dem Fleischgeschäft beteiligten Interessensgruppen zu Wort kommen und ihre divergierenden Argumente gegeneinander ausspielen: Die Fleischfabrikanten, die Viehzüchter, die Packherren, die Aufkäufer, die Makler, die Spekulanten, die Arbeiter, die Armen, die Zeitungsleute. Mauler nimmt, als Fleischkönig von Chikago, eine vom unmittelbaren Tagesgetriebe abgehobene Position ein. *Johanna Dark* ist, in deutlicher Anspielung auf die, 1431 in Rouen als Hexe verbrannte, Jeanne d' Arc, engagierter Leutnant der *Schwarzen Strohhüte*, einer weltanschaulich organisierten Gruppierung, welche bemüht ist, die, von der ausgebrochenen Wirtschaftskrise aufgeheizten, materiellen Streitigkeiten der unterschiedlichen wirtschaftlichen Gruppierungen auszugleichen. Ihre – selbstgestellte – Aufgabe definiert Johanna folgendermaßen: „Damit nicht rohe Gewalt des kurzsichtigen Volkes zerschlag das eigene Handwerkszeug und zertrample den eigenen Brotkorb wollen wir wieder einführen Gott. Wenig berühmt nur mehr, fast schon brüchig, nicht mehr zugelassen an den Stätten des wirklichen Lebens; aber der Untersten einzige Rettung! Drum haben wir uns entschlossen für ihn die Trommel zu rühren."[367]

Die 12. und letzte Szene behandelt den Tod und die Kanonisierung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Woran stirbt sie? An einer Lungenentzündung, die sie sich durch Erkältung zuzog? Obgleich sich Johanna von den Menschen distanziert, versucht sie immer wieder ihnen zu helfen. Mehrmals gelingt es ihr, den *Fleichkönig Mauler* zu Maßnahmen zu bewegen, die den Armen scheinbar helfen, obwohl es sich bei diesen angeblichen *Reformmaßnahmen,* in Wirklichkeit nur um Schachzüge handelt, die Maulers eigenen *strategischen Plänen* dienen. Johanna ist *Revolutionärin,* indem sie gegen ihre eigene Überzeugung revoltiert, welche die Menschen für *kurzsichtig, roh*, *den eigenen Brotkorb zertrampelnd*, hält.[368] Sie ist mangelhaft informiert und weiß daher nicht, dass sich die schlechte Lage der Arbeiter durch die von ihr verfochtenen Reformen nur noch weiter verschlimmert. Johanna, die sich selbst für den *Engel der Armen* hält, revoltiert damit unbewusst, infolge ihres Informationsnotstandes, gegen ihre Mission, deren Ziel es ist, den *schlechten Menschen* aus ihrer *schlechten Lage* zu helfen.

[367] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 2 c
[368] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 2 c

5. 3. 4. Johannas Verrat

Als die Arbeiter einen *Generalstreik* organisieren wollen, der das letzte Mittel darstellen könnte, Maulers dunkle Machenschaften, die zu Preiserhöhung und zu Massenarbeitslosigkeit führen, zu durchkreuzen, erklärt sich Johanna schließlich zur Zusammenarbeit mit den Streikenden bereit. Sie verrät jedoch schon kurz darauf die von ihr eindeutig bekundete ideologische Position, wonach sie die Massenentlassungen von Arbeitern in den Fabriken verurteilt, indem sie einen ihr von dem *ersten Arbeiterführer* übergebenen *Brief* nicht, wie ihr aufgetragen wurde, einer Gruppe von drei Arbeitern, an einer, ihr näher bezeichneten Stelle, in einem Fabrikgelände, übergibt.[369] Johanna hält sich in Fabrikshöfen auf und beobachtet, wie ein gefesselter Arbeiterführer von Detektiven an ihr vorbeigeführt wird, und sie hat eine Vision, in der sie sich selbst, als Verbrecherin, außerhalb der vertrauten Welt, sieht, worauf sie sich die Frage stellt: „Die mir den Brief gaben – warum sind sie gefesselt? Was steht in dem Brief? Ich könnte nichts tun was mit *Gewalt* getan sein müsste und *Gewalt* erzeugen würde. Ein solcher Mensch stünde ja, voller Arglist gegen den Mitmenschen, außerhalb aller Abmachung, die unter Menschen gewöhnlich ist …“ Johanna sieht sich selbst, „von Stufe zu Stufe heruntersteigend, den Schlamm zu klären schreitend, dreitägig, am Ende vom Sumpf verschlungen.“ Sie sagt dazu: „Es war zu kalt.*“ Sie steht auf und geht, es schneit. Drei Arbeiter kommen, sehen sich nach jemanden um, finden ihn nicht und gehen wieder weg.*[370]

Im Schneetreiben treffen sich Johanna und Frau Luckerniddle. Frau Luckerniddle fragt Johanna ob sie den Brief abgegeben habe, was diese vermeint; Frau Luckerniddle fordert darauf die sofortige Rückgabe des Briefes. Johanna weigert sich, ihn herauszugeben und begründet dies damit, dass doch nur etwas Gewalttätiges darin stehe, was sie nunmehr ablehnen müsse. Johanna *revoltiert* damit gegen ihre vorherige Zusage, den Brief, an einer vorbezeichneten Stelle, drei danach fragenden Arbeitern auszufolgen, weil sie durch den Anblick des gefesselt abgeführten Arbeiterführers zu der Erkenntnis gelangt ist, dass Streik zu Gewaltanwendung führt und weil sie Grund zur Annahme hat, dass dieser Brief eine, mit dem geplanten Streik in Zusammenhang stehende, Mitteilung enthält. Frau Luckerniddle ist über Johannas plötzlichen Stellungswechsel empört und wirft ihr vor, ihr Vertrauen missbraucht zu haben.[371] Johanna läuft nun der Stadt zu, wobei sie hört, wie zwei Arbeiter, denen sie begegnet, zu einander sprechen, dass Mauler die Arbeit in den Schlachthäusern, von denen es geheißen habe, sie seien ruiniert und daher geschlossen, morgen wieder aufnehmen lassen

[369] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 9 e
[370] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 9 g
[371] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 9 h

wolle. Die Kommunisten hätten mit ihrer Meinung recht gehabt, dass die Massen nicht auseinander laufen dürfen, nachdem alle Chicagoer Betriebe für morgen den Generalstreik erklärt hätten. Das sei ihnen aber nicht mitgeteilt worden, weil ein Teil der Boten versagt haben. Wenn sie das erfahren hätten, wären viele, trotz der, von der Polizei ausgeübten Gewalt, geblieben.

5. 3. 5. Johannas Selbsterkenntnis und Ende

Die umherirrende Johanna wird nun von inneren Stimmen gequält, die ihr einflüstern, dass es keine Entschuldigung für den gibt, der nicht ankommt. Sie hätte einen Auftrag erhalten den sie ausführen oder auch verraten konnte. Habe sie ihn ausgeführt? Wo gewartet werde müsse auch angekommen werden. Die, sich nach einer Rettung vor den Stimmen umblickende Johanna wird von immer neuen Stimmen überfallen. Sie sagen ihr, dass das Netz, dessen eine Masche zerreißt, nichts mehr nütze, weil damit alle Maschen nutzlos werden. Die Stimme der Frau Luckerniddle wirft Johanna vor, dass sie ihr Vertrauen missbraucht habe.[372]

Während die, gegen ihre - freiwillig eingegangene – Verpflichtung, den Generalstreik der Arbeiter an den Schlachthöfen in Chicago zu unterstützen, revoltierende Johanna Dark von Gewissenszweifeln hin- und hergerissen wird, versteht es der Fleickhkönig Pierpont Mauler, auf raffinierte Tour, seine – bereits in Frage gestellte – Position wieder zu festigen, indem er bei den *Schwarzen Strohhüten* vorstellig wird. Mauler leitet seinen Versuch, auf dem transzendenten Sektor an Boden zu gewinnen, damit ein, dass er die *Schwarzen Strohhüte* wissen lässt, er werde für ihre Miete aufkommen und - mit ihnen zusammen - auch eine große Aktion für die Armen starten. Diese Hilfszusage Maulers kommt Snyder, dem Major der *Schwarzen Hüte,* sehr gelegen, zumal Maulberry, der Hauswirt, ihn unmissverständlich auffordert, die bereits überfällige Miete umgehend zu zahlen, oder das Lokal zu räumen. Dieser Forderung gibt der Hauswirt damit Nachdruck, dass zwei Männer bereits damit beginnen, die Möbel auf die Straße zu tragen. Ein *Schwarzer Strohhut* wirft die Frage auf: „Wo sollen wir denn jetzt das Publikum hintun, Major?“ Drei *Arme* treten in Erscheinung, unter ihnen *Mauler*, der sich zunächst aber nicht zu erkennen gibt. Sie werden von Snyder, der Mauler zunächst nicht erkennt, unwirsch zum Platznehmen auf einer Sitzbank gewiesen. Mauler legt nun, vor den *Schwarzen Strohhüten,* eine Art öffentliche Beichte ab, indem er sich, flankiert von zwei Strohhüten, auf einer Bußbank niederkniet: Keiner habe so niedrig wie er gehandelt. Man habe ihn um hundert Dollar gebeten und er habe nicht hundert Dollar,

[372] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 10

sondern zehn Millionen gegeben, die er damit weggeworfen habe. Er bittet die *Schwarzen Strohhüte* um eine Hymne, welche sie für ihn intonieren möchten. Snyder lässt sich das Haushaltsbuch mit den unbezahlten Rechnungen der *Schwarzen Strohhüte* bringen und brütet darüber, während sich Mauler der Ausbeutung, und des Missbrauchs der Gewalt anklagt: Sieben Tage habe er die Stadt Chicago am Hals gehalten. Bis sie verreckt sei, im Namen des Eigentümers alle enteignet, am siebenten Tage aber alles abgetan, sodass er ohne Habe dastehe, schuldlos, nicht aber bereuend. Auf Snyders Frage ob er *der Mauler* sei antworet er: „Ja, und von Reue zerfleischt." Ein Chor der *Schwarzen Strohhüte* kommentiert diese Orgie der Selbstbezichtigung mit den Worten:

„Wir haben erwartet mit Gebeten
Den reichen Mauler aber herein
Trat der Bekehrte.
Sein Herz Trug er uns entgegen, aber sein Geld nicht
Darum ist unser Herz gerührt, aber
Unsere Gesichter sind Lang."[373]

Die erste Fassung von Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* ist 1931 bei Felix Blochs Erben erschienen. Die Entstehung des Stückes fällt in die Anfangszeit der, durch den New Yorker Börsenkrach am *Schwarzen Freitag*, dem 25.10.1929, ausgelösten, sich *global* ausbreitenden, *Weltwirtschaftskrise*, die - auf ihrem Höhepunkt - zur Arbeitslosigkeit von 30 Millionen Menschen führte und zum Teil, in Europa, erst durch die militärische Aufrüstung, in der 2. Hälfte der 1930er Jahre, überwunden werden konnte. Es erscheint naheliegend, dass Brecht in seinem Theaterstück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, in teilweise satirischer Form, auf Vorkommnisse im Gefolge dieser Wirtschaftskrise, die bereits in Upton Sinelairs *Der Sumpf* und *Die Börsenspieler* ihren literarischen Niederschlag gefunden hatten, als Gegenentwurf zu Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, Bezug nimmt.[374]

Johanna irrt durch die, fast leeren, Schlachthöfe und fragt überall ob drei Leute vorbeigekommen seien, die nach einem Brief gefragt haben. Von hinten ertönt plötzlich Geschrei, das sich nach vorn fortpflanzt, und es kommen fünf, von Soldaten eskortierte, Männer, die abgeführt werden. Als Johanna sich wendet, wird sie von Zeitungsleuten angesprochen die ihr mitteilen, dass der Generalstreik abgeblasen wurde und die

[373] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, Szene 10
[374] Vgl. Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985, 335

Schlachthäuser wieder aufmachen, aber nur für Zweidrittel der Belegschaft, und zu einem Zweidrittellohn. Johanna fällt darauf in Ohnmacht.

Die letzte Szene von Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* beginnt damit, dass Johanna, die immer wieder verzweifelt gegen sich selbst *revoltierende Revolutionärin*, gestützt von zwei Polizisten, die sie – in erkranktem Zustand – in den Schlachthöfen aufgelesen haben, als eine *Obdachlose*, in das – mittlerweile neu aufgebaute, in Sektionen unterteilte und mit neuen Fahnen geschmückte - Haus der *Schwarzen Strohhüte* gebracht wird, damit sie dort Asyl finden möge. Sie ist nicht allein, sondern befindet sich in Begleitung eines Haufens Armer. Den *Brief*, jenes *Menetekel*, dessen - nicht erfolgte - Weitergabe an die Arbeiterführer den geplanten Generalstreik zum Scheitern brachte, hält sie, als Wahrzeichen ihrer Schuld, in der Hand und hält ihn hoch, als wollte sie ihn jetzt, da es zu *spät* ist, doch noch abgeben. Dabei spricht sie, trostlos, vor sich hin: „Nimmer, nimmer nimmt mir der Untergegangene meinen Brief ab. Kleinen Dienst guter Sache zu dem ich all mein Leben geben würd, einzigen! Habe ich nicht ausgerichtet.“ [375]

Johanna stirbt schließlich, nachdem sie einen, ihr gereichten, Teller Suppe ergriffen, die Suppe dann aber verschüttet hat. Zuletzt wird ihr, auf Maulers Befehl hin, die Fahne gereicht, die ihr entfällt. Als logische Erklärung ihres Todes könnte gelten: Johanna, die für das irdische Leben zu edelmütige Revolutionärin gegen die – von ihr als zielführend erkannte - Revolution, die durch Sabotage der - von ihr als notwendig erkannten - Briefabgabe den Generalstreik, und das damit verbundene Blutvergießen, verhinderte, dafür aber die Weltwirtschaftskrise auslöste, wird von einer höheren Macht dem Erdendasein entrückt, weil sie für das irdische Dasein zu gut, oder, anders gesehen, zu *gefährlich* ist.

5. 4. Die Maßnahme

5. 4. 1. Das Parabeltheater

Brecht, der bereits in Zusammenhang mit *Dickicht der Städte* (1923) in der bürgerlichen Presse, in Hinblick auf die von ihm formulierte Gesellschaftsanalyse, als *revolutionär* oder *kommunistisch* denunziert wurde, geriet Anfang 1927, mit der Uraufführung von *Mann ist Mann* endgültig, zumindest hinsichtlich der Apostrophierung seiner Person im bürgerlichen Feuilleton, in den Geruch, ein bolschewistischer Agitator zu sein. Tatsächlich gibt es aber, bis

[375] Vgl. Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962, 140

zur Veröffentlichung des Stückes *Die Maßnahme,* keinen Text Brechts, der seine Identifikation mit dem Kommunismus eindeutig erkennen lässt.

Für Brechts nunmehr folgende Stücke wird der Stil des *epischen Theaters*, dessen Theorie von ihm, in den Anmerkungen zu *Mahagonny,* formuliert ist, maßgeblich. Vereinfacht ausgedrückt entspricht sie der Theorie eines *Parabeltheaters*, in welchem, mittels des dramatischen Bildes, etwas gezeigt wird, dessen Handlung nicht mehr den Spannungsverlauf des klassischen Theaters, mit Zuspitzung eines Konflikts, bzw. Auslösung der Katastrophe, aufweist, sondern Situationen episch aneinander reiht und dadurch Gelegenheit zu *Einlagen,* wie etwa Adressen an das Publikum, Songs, etc. gibt, die mit der eigentlichen Handlung nicht unmittelbar zusammenhängen, diese aber kommentieren. Brecht plante, mit seinem *Parabeltheater* ein *Weltanschauungstheater* aufzubauen, das die Umfunktionierung des Theaters in eine *pädagogische Disziplin* einleiten sollte. Das *Parabeltheater* Brechts verwendet die Bühnenmittel, sowohl des klassischen, als auch des naturalistischen Theaters; vornehmlich in der *Parodie*, wobei Brecht die *Realität* im *Provokatorischen* abgebildet sah. Mit seiner zunehmenden Akzeptanz des Marxismus erfolgte, relativ abrupt, eine Verwandlung der Theatervorstellung Brechts von einem - bis dahin noch in Rudimenten vorhandenen - romantisch-exotischen Milieu zu der nüchternen und provokanten Sphäre der *Lehrstücke,* als deren, durch Provokation Hervorstechendstes, *Die Maßnahme,* ein Beispiel des abstrakten Einverständnisses mit dem Fluss der Dinge, darstellt.

Brecht verwendete für dieses Werk die charakteristische epische Form des *Parteigerichts*, welches durch den *Kontrollchor,* ähnlich dem *Chor* im *Jasager* bzw. im *Badener Lehrstück,* repräsentiert wird. Der Inhalt des Lehrstücks *Die Maßnahme* stellt sich wie folgt dar: Kommunistische Agitatoren stehen vor einem – von einem Massenchor repräsentierten – Parteigericht. Sie haben in China kommunistische Propaganda getrieben und hierbei, zur Wahrung ihrer eigenen Sicherheit, ihren jüngsten Genossen töten müssen.[376]

5. 4. 2. Die Auflösung der Persönlichkeit im Kollektiv

Die, aus Moskau kommenden, Agitatoren benutzen ein, an der Grenze zu China liegendes, Parteihaus als Basis für ihre Arbeit. Sie verlangen weder materielle Hilfe noch Instruktionen, jedoch personelle Unterstützung für ihre Arbeit in China. Der ihnen hierzu beigegebene *Junge Genosse* ist ein überzeugter Kämpfer, dessen Herz für die Revolution schlägt und der an die,

[376] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 100f.

marxistisch gesteuerte Zukunft der Menschheit glaubt. Da die Arbeit der Agitatoren illegal ist, müssen sie ihre Gesichter hinter Masken verbergen, bzw. ist eine *Auslöschung* ihrer jeweiligen Persönlichkeit erforderlich. Sie agieren als „*leere Blätter*, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt."[377] Bei dieser Art von Tätigkeit hat sich das Individuum im Kollektiv aufzulösen, das persönliche *Ich* hat zu verschwinden; nicht nur zeitweise, sondern ständig und perfekt.

Die Maßnahme ist demnach kein gewöhnliches Theaterstück, sondern hat als absolutes *Lehrstück* zu gelten. Diese Tatsache wird, nicht zuletzt, auch durch den Stil der Handlung und die personelle Applikation zum Ausdruck gebracht: Es handelt sich um eine dramatische Komposition, die von einem Massenchor und vier Schauspielern exequiert wird. Darin stehen vier kommunistische Agitatoren vor einem Parteigericht, welches durch den Massenchor repräsentiert wird. Gegenstand der Gerichtsverhandlung ist die erfolgte Tötung des *jungen Genossen,* dessen Verhalten in den verschiedenen politischen Situationen, im Verlauf der Verhandlung demonstriert wird. Diese, posthume Verhaltensanalyse lässt erkennen, dass der *junge Genosse* gefühlsmäßig ein *Revolutionär* war, aber zu wenig Disziplin hielt und seinen Verstand zu wenig sprechen ließ, sodass er – ungewollt – zu einer schweren Gefahr für die revolutionäre Bewegung wurde.[378] Das Lehrstück bezweckt damit, durch das Aufzeigen eines politisch fehlerhaften Verhaltens und der daraus zwangsläufig entstehenden Konsequenzen, richtiges Verhalten zu lehren. Die Frage des politischen Lehrwerts wird, im Rahmen der Veranstaltung, eindrucksvoll zur Diskussion gestellt: Während sich das Parteigrenium (der Kontrollchor) von vornherein mit der erfolgreichen Arbeit der Agitatoren einverstanden erklärt, verlangen diese zusätzlich eine Beurteilung ihrer *Maßnahme*, welche den Tod des jungen Genossen zur Folge hatte, wonach sich eine – im epischen Sinn – retrospektive Konstellation, in Form eines Berichts, ergibt, in dessen Verlauf die vier Agitatoren das Verhalten des Getöteten, in einem Rollenspiel, dergestalt vergegenwärtigen, dass sie wechselweise dessen Rolle übernehmen. Er ist damit im Spiel präsent, wenn auch nur illusionistisch, in der Demonstration seiner Verhaltensweisen. Der *junge Genosse*, welcher erklärt: „Mein Herz schlägt für die Revolution", versagt aber in der konkreten Arbeit, weil er sich, von Mitleid, Gerechtigkeitsgefühl und revolutionärer Ungeduld gedrängt, zu Verhaltensweisen hinreißen lässt, welche der längerfristigen Strategie der erfahrenen Agitatoren zuwider läuft. Das, vom Kontrollchor versinnbildlichte, Parteigremium ist jedoch, im Verlauf der, auf diese Sachlage aufbauenden, Diskussion zunächst geneigt, das Verhalten

[377] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 104
[378] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 87

des *jungen Genossen* zu billigen, zumal dessen Fehlverhalten noch nicht eindeutig ersichtlich ist: Für die Zustimmung zum *Auslöschen des jungen Genossen* ist das Einverständnis von drei der vier Spieler erforderlich, da einer von ihnen die Rolle des Leiters des Parteihauses innehat und daher für die Beurteilung der Frage des *Auslöschens* ausscheidet. Von den verbleibenden drei Spielern können es aber nur zwei ausdrücklich als notwendig erklären. Der Kontrollchor, zu dessen Agieren eine musikalische Untermalung von Hanns Eisler existiert, welche ihm einen, die geschäftsordnende Funktion untermalenden, heroischen Charakter verleiht, lässt diese Frage zunächst noch offen, indem er die radikalste Unterwerfung des Individuums im Kollektiv, in dem Chor *Lob der Arbeit,* betont, worin es u. a. heißt: „Schön ist es/ Das Wort zu ergreifen im Klassenkampf/ Laut und schallend aufzurufen zum Kampf die Massen/ Zu zerstampfen die Unterdrücker, zu befreien die Unterdrückten,/ …Sterben, aber/ Zu verstecken den Tod./ Wer täte nicht viel für den Ruhm, aber wer/ Tut's für das Schweigen?"[379]

Das persönliche *Ich* ist demnach nicht mehr gefragt, und auch noch so erfolgreiches Handeln hat – dem Diktus der Partei entsprechend – im Schweigen der Anonymität zu verschwinden. Wie aber ist die Situation, wenn ein, fraglos ambitioniert agierender, Genosse, aus welchen Gründen immer, von anderen Genossen, angeblich aus zwingenden Gründen, getötet wird? Im Verlauf der Darstellungen der *erfahrenen Genossen* ist der *Kontrollchor,* als höchste Instanz des Parteigerichts, zunächst geneigt, das Verhalten des *jungen Genossen* zu goutieren, indem er die Situation u. a. wie folgt beurteilt: „Aber ist es nicht richtig zu unterstützen den Schwachen/ Wo immer er vorkommt, ihm zu helfen/ Dem Ausgebeuteten in seiner täglichen Mühsal/ Und der Unterdrückung!" Die Agitatoren antworten darauf: „Er hat ihm nicht geholfen, aber uns hat er gehindert, Propaganda zu treiben im unteren Stadtteil." Der Kontrollchor ist mit dieser Erklärung einverstanden.[380] Mit Bezugnahme auf dieses – im Text des Stückes erklärte - Einverständnis muss jedoch bemerkt werden, dass die damit verbundene Aussage insofern möglicherweise Widersprüche enthält, als von den vier Schauspielern einer der Leiter des Parteihauses ist und damit, indem er die *Auslöschung* des *jungen Genossen* einfordert ohne dafür – in seiner Leiterfunktion – kompetent zu sein, seine Befugnisse überschritten hat. Daraus kann eventuell gefolgert werden, dass nur zwei der verbliebenen drei Agitatoren die *Auslöschung* forderten, bzw. dass eine ordnungsgemäße Beschlussfassung hierüber im Parteigericht nicht erfolgt ist. Diese Auslegung würde

[379] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 22
[380] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 36

bedeuten, dass die *Auslöschung* illegal erfolgt ist und sich demnach möglicherweise, als - von den Agitatoren verübtes – Verbrechen darstellt.

5. 4. 3. Das Fehlverhalten des *Jungen Genossen*

In diesem Zusammenhang erhebt sich die Forderung nach einer Konkretisierung der, dem *jungen Genossen* zur Last gelegten, Fehler. Was ihm zur Last gelegt wird erläutern die vier Schauspieler anhand einer Anzahl von Beispielen, wobei einer jeweils den jungen Genossen darstellt, während die drei anderen, einheimische Chinesen verkörpern, mit welchen er, in Erfüllung seiner - selbst gewählten – Aufgabe als kommunistischer Agitator, Gespräche führt.[381] Das Ergebnis dieser, von dem jungen Genossen selbst gewählten, Arbeit entspricht jedoch in keiner Weise den Erwartungen: Indem er sich, motiviert durch übersensibilisiertes Gerechtigkeitsgefühl und revolutionäre Ungeduld, zu Verhaltensweisen hinreißen lässt, welche die Erfolge einer längerfristigen Strategie erfahrener Agitatoren zunichte machen, muss er sich schließlich belehren lassen, dass in der konkreten Situation falsch ist was ihm richtig erscheint. Der Kontrollchor votiert hierzu: „Klug ist nicht, der keine Fehler macht, sondern/ Klug ist, der sie schnell zu verbessern versteht.“[382] Der, das oberste Parteigericht repräsentierende, Kontrollchor zeigt zunächst noch Verständnis für die Situation des jungen Genossen. Er hatte sich von den erfahrenen Agitatoren belehren zu lassen, dass in der konkreten Situation falsch ist was prinzipiel richtig scheint. Der junge Genosse, welcher nach jedem Fehler einen Erkenntnisprozess vollziehen soll, kündigt aber schließlich die geforderte Disziplin auf und ergreift eine Gelegenheit zu *revolutionärem Handeln* ohne Rücksicht auf Verluste, indem er die von den Agitatoren hochverehrten Schriften der Klassiker mit den Worten zerreißt: „Mein Herz schlägt für die Revolution … Ich bin für die Freiheit… Darum trete ich vor sie hin/ Als der, der ich bin und sage, was ist.“[383]

Als in der Stadt im Norden Chinas, wo die kommunistischen Agitatoren tätig sind, Unruhen ausbrechen, die – nicht zuletzt – auf ihre Agitationen zurückzuführen sind, müssen die Agitatoren fliehen. Der *junge Genosse,* welcher aus seiner revolutionären Einstellung gegenüber dem bestehenden sozialen Gefüge zuletzt kein Hehl mehr machte, stellt eine Gefahrenquelle dar und muss daher getötet werden. Die Agitatoren verlangen und erhalten von ihm sein Einverständnis zu der *Maßnahme* seiner Tötung und spurlosen Beseitigung; denn diese letztere muss so perfekt erfolgen, dass niemand hiervon etwa ahnt. Der *junge*

[381] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 26-36
[382] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 36
[383] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 69f.

Genosse erscheint durch sein erklärtes Einverständnis mit der *Maßnahme* seiner Genossen, welchen sein revolutionäres Verständnis des Marxismus zuletzt sehr problematisch erscheinen musste, wieder voll rehabilitiert. *Der Kontrollchor* billigt die *Maßnahme* mit den Worten: „Nicht ihr spracht ihm sein Urteil, sondern/ Die Wirklichkeit … Nur belehrt von der Wirklichkeit können wir / Die Wirklichkeit ändern.“[384]

Zu einer Aufführung der *Maßnahme* in Wien am 20.9.1932 schrieb Brecht Anfang / Mitte September 1932 an das „Proletarische Theater,“ Wien u. a.: „Werte Genossen, wir haben ihre Striche sehr gründlich überprüft, wie das ja bei einem solchen Werk unbedingt nötig ist. Wir sind von vornherein bereit, um unseren österreichischen Genossen die Aufführung zu ermöglichen, ein Maximum an Konzessionen zu machen. Der Kontrollchor, Verse 178-184, kann leider unter keinen Umständen entbehrt werden. Mitnahme und Verwendung des Jungen Agitators durch seine vier Genossen, sowie auch die Kritik seiner Fehler durch den Kotrollchor wäre im höchsten Grade unberechtigt, wenn er nicht diese Belehrung erhielte.“[385]

Bezugnehmend auf das, mit seiner erzwungenen Emigration verbundene, Gefühl des *Ausgestoßenseins* schrieb Brecht am 28.6.1933 an Johannes R. Becher, den nachmaligen Kulturminister der DDR: „… Ich habe beinah überall stärkste Entmutigung und Verwirrung angetroffen. Getrennt vom Proletariat, mehr und mehr beschäftigt, ihren nackten Lebensunterhalt zu verdienen, was nur durch Kompromisse in allen entscheidenden Dingen möglich ist, dazu über eine Reihe weit auseinander liegender Städte verstreut, werden die proletarischen Schriftsteller ihre revolutionäre Produktion nur sehr schwer weiterführen können … Die linken bürgerlichen Schriftsteller richten sich im allgemeinen auf *lange Emigration* ein, sondieren wohl auch noch die Möglichkeit der Rückkehr und haben für einen Kampf mit dem Faschismus keinen Standpunkt … Dabei gäbe gerade der Umstand, dass sie ihre Standpunktlosigkeit und Wehrlosigkeit jetzt zum Teil empfinden, uns bei ihnen eine wirkliche Chance, deren Zeit allerdings begrenzt sein dürfte …“[386]

Brecht schneidet mit dieser Einstufung der Situation, in welcher sich die *linken bürgerlichen Schriftsteller* Deutschlands nach der Machtübernahme durch das *Dritte Reich* befinden, als der einer *langen Emigration,* ein Thema an, das er drei Jahre vorher in seinem Stück *Die Maßnahme* bereits gründlich analysiert hat; dort heißt es ausdrücklich, dass die Agitatoren nur mit den „theoretischen Lehren der Klassiker“ agieren dürfen. Der Frage, ob sie Munition oder

[384] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 81
[385] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 453
[386] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 485

Traktoren mitgebracht hätten, setzen die Agitatoren ein – durch Eislers Musik verstärktes – *Nein* entgegen, denn sie haben nicht den Ausgebeuteten den Weg zu weisen, oder gar offen Propaganda für die Revolution zu machen, sondern nur das *Unübersehbare* so weit zu verdeutlichen, bis die Ausgebeuteten selbst, aus eigener Initiative, handeln. Der Fall des *jungen Genossen*, der zu Beginn des Lehrstücks bereits tot und in einer Kalkgrube versenkt ist, wird von den übrigen Agitatoren rekonstruiert, indem seine Rolle, abwechselnd, durch einen von ihnen, theatralisiert wird. Die Philosophie von Marx kann, durch diesen Kunstgriff Brechts, als *gesellschaftliche Wirklichkeit* empfunden werden. Mit dem Einverständnis zu seiner Tötung, das der Kontrollchor mit den Worten kommentiert: „Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir/ Die Wirklichkeit ändern", offenbart er zuletzt ein ideologiefreies Begriffsvermögen des Realen.[387]

5. 4. 4. Generelle Aussage des Lehrstücks *Die Maßnahme*

Das Lehrstück *Die Maßnahme* enthält demnach die gravierende Aussage, dass, durch Aufzeigen von politisch unrichtigem Verhalten, richtiges Verhalten gelehrt wird. Die, von Hanns Eisler komponierte, Musik soll, nach Brechts Vorstellung, dem Anfang des Stückes *rühmenden Charakter* verleihen, in der Folge aber eine geschäftsordnende Haltung, mit heroischen Anklängen der Handlung, betonen.[388] Zur *Lehrstücksdiskussion* bemerkt Brecht, dass dieses lehrt indem es, in zutreffender Art gespielt, nicht bloß gesehen oder gelesen wird. Dem Lehrstück liegt die Erwartung zugrunde, dass der Spielende durch bestimmte Handlungen, Haltungen, Reden, gesellschaftlich geprägt erscheint. Es braucht sich hierbei keineswegs nur um gesellschaftlich positiv zu bewertende Handlungen und Haltungen zu handeln, zumal von derartigen – möglichst großartig zu gestaltenden – *Handlungen* und *Haltungen* grundlegende *erzieherische Wirkung* erwartet werden kann.[389]

5. 5. Leben des Galilei

5. 5. 1. Die Historizität des Stücks

Das Stück liegt in einer dänischen Fassung von 1938/39 und in einer Berliner Fassung von 1954 vor, die in Forschungen, u. a. von Rülicke 1957, Schumacher 1965/1968, Buck 1978 und D. Müller 1981, kommentiert und analysiert wurden. Brecht selbst kommentierte sein *Leben des Galilei* mit dem Argument, es sei, ohne jede Absicht etwas zu beweisen, der

[387] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 125
[388] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, 2 Fassungen, Frankfurt/M. 1998, 87-90
[389] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 22, 351

überlieferten Geschichte folgend, geschrieben, als Gegenbeispiel zu den *Parabeln*, wo Ideen verkörpert würden. *Galilei* repräsentiere demgegenüber eine Materie, welche *gewisser Ideen* entbunden sei.[390] Brecht ist demnach bestrebt, sein Stück, als dem Genre der *Biographie* zugehörig, zu deklarieren, was, nach Ergebnissen der Forschung, insoweit es sich um historische Fakten handelt, akzeptiert werden kann; nicht aber, in Hinblick auf die Verfolgung bestimmter Ideen, welchen spezifische Bedürfnisse des Autors zugrunde liegen.[391] In einem Schreiben an Erwin Piscator vom 27. Mai 1940 erwähnt der, zu dieser Zeit in Helsingfors (Finnland) lebende, Brecht seinen Wunsch, ehestmöglich in die USA zu gelangen und, außer seiner Familie, auch seine Mitarbeiterin Margarete Steffin mitzubringen, die ihn bei der Verfassung seiner neuen Stücke, die er dort zur Aufführung zu bringen hoffe, sehr unterstützt habe. Wie Brecht hierzu bemerkt „ist sie Mitarbeiterin bei *Furcht und Elend*, *Galilei* und *Mutter Courage,* und genauso kannst Du sagen, dass sie bei den theoretischen Arbeiten mitgearbeitet hat.“[392]

In Hinblick auf die in den USA eingetretenen Schwierigkeiten, seine Werke dort zur Aufführung zu bringen schrieb Brecht am 9. Oktober 1941 aus Santa Monica/Californien an Curt Riess: … „Das Schwierige ist, Übersetzungen einiger Stücke zu bekommen (für die *Dreigroschenoper* interessieren sich einige Neger hier, für *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ein kleines aber sehr aktives Theaterchen und *Das Leben des Physikers Galilei* und *Der gute Mensch von Sezuan* wären nicht prinzipiell ohne Möglichkeiten.)“[393] Trotz seiner Verteidigung des ersten exildramatischen Entwurfs seines *Leben des Galilei* verfasste Brecht 1945/46 eine zweite (amerikanische) Fassung dieses bedeutenden Werks, wobei er eine einschneidende Veränderung der ersten Fassung (1938/39) vornahm, indem er den Inhalt nicht unerheblich neu gestaltete. Brecht äußerte sich hierzu wie folgt: … „ist der *Galilei* in meiner Produktion immerhin interessant als Gegenbeispiel zu den Parabeln. Dort werden Ideen verkörpert, hier eine Materie gewisser Ideen entbunden.“ Da die Ideenträger aber die Macht im Staat verkörpern ist *Ideen-Entbindung* ein *revolutionärer Akt*, der selbst aber nicht die Macht besitzt, der wissenschaftlich erkannten Wahrheit zu ihrem Recht zu verhelfen, zumal, im Fall *Galilei*, die Zeit für die Verifikation dieser Art von wissenschaftlichem Gedankengut noch nicht reif ist.[394]

[390] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 27, 227f.
[391] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 477
[392] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 923
[393] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 981
[394] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-200, 27, 227f.

Wer ist Galilei, lt. historisch-wissenschaftlicher Erkenntnis? Galileo Galilei ist der größte italienische Naturforscher, einer der größten der Weltgeschichte; geboren am 15.2.1564 in Pisa, gestorben am 8.1.1642 in Arcetri bei Florenz. Ab 1581 studierte er an der Universität Pisa; zunächst Medizin, dann Mathematik und Physik. Er erkannte, schon als Student, das Gesetz vom Isochronismus der Pendelschwingungen, wonach die Schwingungszahl eines Pendels nahezu unabhängig von dessen Ausschlag ist. Nach Abschluss des Universitätsstudiums widmete sich Galilei, ab 1585, zunächst mathematisch-physikalischen Studien unter der Leitung von Ostilio Ricci in Florenz. 1586 entdeckte er, angeregt durch die Schriften des Archimedes, die hydrostatische Waage; 1587 schrieb er die - vom Schwerpunkt verschiedener mathematischer Körper handelnde - „Theoremata circa centrum gravitatis solidorum", die 1638, als Anhang zu den „Dialoghi delle nuovi scienze," gedruckt wurden. 1589 wurde Galilei Professor für Mathematik an der Universität Pisa, wo er die Gesetze des freien Falls („Galileische Gesetze") formulierte, die er in den „Sermones de motu gravium" veröffentlichte. 1592 erhielt Galilei die Professur für Mathematik an der Universität Padua, wo er den Proportionalzirkel und, um 1597, das Thermoskop (Wärmeanzeiger) erfand. Seine Entdeckung eines neuen Sterns im Bild des *Schlangenträgers* 1604, der ein Jahr später wieder verschwand, provozierte seinen Widerspruch gegenüber der aristotelischen Lehre von der Unveränderlichkeit des Himmels, womit er großes Aufsehen erregte.[395]

Auf die Nachricht hin, dass der Holländer Hans Lipperskey ein Instrument konstruiert hatte, mit dem man ferne Gegenstände ganz nahe gerückt wahrnehmen konnte, entwickelte Galilei 1609 selbst ein Fernrohr, mit welchem er die Unebenheiten der Mondoberfläche, und die Zusammensetzung der Milchstraße aus einer ungeheuren Zahl von Sternen, konstatierte. Im Sternbild des Orion stellte Galilei, neben den 7, bis dahin bekannten, großen, hellen Sternen, noch über 500 neue, schwach leuchtende, Sterne fest, und bei den Plejaden konnte er die festgestellte Sternzahl von 7 auf 36 erhöhen. Als Galilei 1610 die Jupitertrabanten entdeckte konstatierte er aus deren Existenz die Möglichkeit der Bewegung eines Zentrums von Bewegungen. Nachdem Galilei die Phasen der Venus und den Ring des Saturn entdeckt hatte stellte er 1611 die Behauptungen auf, die Planeten seien keine selbstleuchtenden Himmelskörper, Venus und Merkur bewegten sich um die Sonne, welche sich um eine eigene Achse drehe. In seiner, 1613 erschienenen, Schrift über die Sonnenflecken verteidigte Galilei offen die Kopernikanische Lehre, ohne aber auf deren Verhältnis zur Bibel Bezug zu nehmen. Dennoch erfolgte 1615, seitens des Dominikanerordens, seine Denunziation bei der

[395] Vgl. Schröter, Klaus (Hg.), Galilei, Reinbek b. Hamburg 1969, 163f.

Inquisition. Galilei begab sich hierauf, im Dezember 1615, freiwillig von Florenz nach Rom, wo Anfang 1616 der erste Inquisitionsprozess gegen ihn, oder, genauer gesagt, gegen die Kopernikanische Lehre, stattfand. Als Ergebnis dieses Prozesses wurden einige, die Kopernikanische Lehre verteidigende Werke, sowie das Buch des Kopernikus, verboten. Die Schriften Galileis blieben aber zunächst unerwähnt. Ein neuer Eklat ergab sich jedoch 1632 durch die Herausgabe von Galileis - in Gesprächsform abgefasstem - Buch „Dialogo di Galileo Galilei", das Galilei, im Vertrauen auf die positive Haltung seines früheren Bewunderers, der als Urban VIII. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, verfasste, obgleich es das – von der Kirche verpönte – Kopernikanische Weltsystem vehement verteidigt. Galilei wurde nun des Ungehorsams gegen einen Befehl des heiligen Offiziums, den er bei Erlangung der Druckerlaubnis verschwiegen hatte, angeklagt. Der Druck wurde demnach verboten und Galilei neuerlich nach Rom zitiert, wo er der Kopernikanischen Lehre öffentlich und feierlich abschwören musste. Ende 1633 durfte er sich in seine Villa in Arcetri bei Florenz zurückziehen wo er, obwohl seit Dezember 1633 gänzlich erblindet, unermüdlich weiterarbeitete und in seinem zweiten Hauptwerk „Dialoghi delle nuove scienze" die Kohärenzlehre schuf, womit er die Fundamente zur mechanischen Physik legte. Seine, die Kopernikanische Lehr verteidigenden, Schriften wurden erst 1835 aus dem „Index verbotener Bücher" gestrichen.[396]

5. 5. 2. Galileis Kritik am katholischen Weltbild

In Brechts Stück „Leben des Galilei" vertritt die Titelfigur die Rolle des zweifelnden Experimentierers, der alle überkommenen Wahrheiten kritisch in Frage stellt, indem er einem Zeitalter bisher ungeahnter Naturbeherrschung entgegenstrebt, „in dem zu leben eine Lust ist."[397] Hierbei ist ihm durchaus bewusst, dass der prinzipielle Zweifel an, von der allmächtigen katholischen Kirche als *Gotteswerk* dogmatisierten Naturvorstellungen, als ein Leugnen des Glaubens an Gott gedeutet wird, und damit ein ketzerisch-revolutionäres Vorgehen gegen das kirchliche Herrschaftssymbol darstellt.[398]

Galilei verkörpert insofern die Rolle des *Revolutionärs* in Brechts Theaterstück, als er, gepeinigt von einem unausgesetzten Drang nach Wissen, von Natur aus geneigt ist, jede vorgängige Gewissheit in Zweifel zu ziehen, ohne diesen Wesenszug, angesichts seines Verhaftetseins in der Gesellschaft, zuzugeben, oder auch nur selbst wahrzunehmen, zumal er

[396] Vgl. Schröter, Klaus, Hg, Galilei, Reinbek b. Hamburg 1969, 165ff.
[397] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 193
[398] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 191

sich nicht vorstellen kann, dass die *Mächtigen* einen *frei herumlaufen* lassen, der die *Wahrheit* weiß, und sei es über die entferntesten Gestirne."[399]

Dennoch verlässt Galilei das Gebiet der Republik Venedig, wo er unbehindert, wenn auch nur für wenig Geld, forschen konnte und begibt sich nach Florenz, in den Machtbereich der Inquisition. Brecht zeigt in seinem *Leben des Galilei* den Widerspruch auf, in welchen die Kirche sich begeben hat, indem sie einerseits die Funktionen einer weltlichen Obrigkeit, mit der damit verbundenen Notwendigkeit einer Optimierung der praktischen Lebensbedürfnisse ausübt, andererseits aber einer Ideologie verhaftet bleibt, welche u. a. das – wissenschaftlich als zutreffend erkannte – Kopernikanische Weltbild weiterhin ablehnt. Der hieraus resultierende Interessenskonflikt kommt in der 12. Szene besonders deutlich zum Ausdruck, als der Inquisitor den - zunächst widerstrebenden - Papst mit seiner abschätzigen Argumentation gegenüber der Astronomie, die er als *abliegende Wissenschaft* bezeichnet, schließlich von der Notwendigkeit überzeugt, eine, der Verurteilung des Kopernikanischen Weltbildes widersprechende, Veröffentlichung von Galileis wissenschaftlichen Erkenntnissen zu untersagen. Unbeschadet der Bestätigung der Richtigkeit von Galileis Beobachtung durch Christopher Clavius, den Astronom des Collegium Romanum, wird die Kopernikanische Lehre auf den *Index* gesetzt, Galilei jedoch gestattet, diese Lehre „in Form einer mathematischen Hyperbel",[400] weiter zu bearbeiten.

5. 5. 3. Das korrupte Gesellschaftsverständnis des Klerus

Die 7. Szene ist insofern eine Schlüsselszene, als sie, im Rahmen eines Maskenballs, den geistlichen Würdenträgern die Möglichkeit bietet, ihr Gewissen dadurch zu erleichtern, dass sie dem genialen - gehassten wie bewunderten – Weltbilderneuerer Galilei mit der unverblümten Wirklichkeit konfrontieren. Das Karneval-Fest findet im Palais des Kardinals Bellamin in Rom statt und die, bereits anwesenden, sämtlich maskierten, Damen und Herren empfangen Galilei, den berühmten Physiker, bei seinem Eintritt mit Applaus. Im Verlauf der Festlichkeit wird die Stimmung immer ausgelassener und die anwesenden Kardinäle scheinen sich des Habitus der Geistlichkeit zu entledigen, indem sie eine weltoffene Sprache führen. In dieser Stimmung äußert Kardinal Barberini, der die Maske der Taube (des heiligen Geistes) trägt: „Wenn es keinen Gott gäbe, so müsste man einen erfinden." Das bedeutet, anders gesprochen, dass der Glaube nichts anderes als eine, zur Sicherung der christlichen Ordnung, als Wahrheit ausgegebene, Hypothese ist. Barberini, der Physiker des Collegium Romanum

[399] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 214
[400] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 239

und nachmalige Papst Urban VIII., bringt mit dieser - leichtfertig hingeworfenen – Äußerung indirekt die Konfrontation der Wahrheit mit der Macht zum Ausdruck. Noch deutlicher wird der *Hausherr*, Kardinal Bellamin, der, in der Maske des – Christus symbolisierenden – Lamms in Erscheinung tritt, als er äußert: „Bedenken sie einen Augenblick, was es die Kirchenväter, und so viele nach ihnen, für Mühe und Nachdenken gekostet hat, in eine solche Welt (ist sie etwa nicht abscheulich?) etwas Sinn zu bringen. Bedenken Sie die Rohheit derer, die den Bauern der Campagna halbnackt über ihre Güter peitschen lassen, und die Dummheit dieser Armen, die ihnen dafür die Füße küssen. Wir haben die Verantwortung für den Sinn solcher Vorgänge (das Leben besteht daraus), die sie nicht begreifen können, einem höheren Wesen zugeschoben, davon gesprochen, dass mit derlei *gewisse Absichten* verfolgt werden, dass dies alles einem *großen Plan* zufolge geschieht. Nicht als ob dadurch absolute Beruhigung eingetreten wäre, aber jetzt beschuldigen Sie dieses höchste Wesen, es sei sich im Unklaren darüber, wie die Welt der Gestirne sich bewege, worüber Sie sich im Klaren sind. Ist das weise?“[401] Als Schlussfolgerung dieser Auslassung des Kardinals Bellamin kann festgestellt werden, dass, die *nützliche Hypothese* des Glaubens, zur Erhaltung der Ordnung, als Wahrheit *konserviert* werden muss, und dass daher eine, ihr widersprechende, wissenschaftlich erhärtete, Wahrheit nur in der Form einer Hypothese zugelassen werden könnte. Galilei, der auf diesem Fest unmaskiert ist, wird seitens des – gleichfalls unmaskierten - Kardinalinquisitors, der alles Gesagte von seinem Sekretär aufschreiben lässt, genau beobachtet: Die Szene versinnbildlicht deutlich die Konfrontation der Wahrheit mit der Macht, welche aktiv in Erscheinung tritt, als, in der Gestalt Barberinis, ein Wissenschaftler, als Papst Urban VIII., auf den Heiligen Stuhl gelangt.[402] Barberini, selbst Physiker, muss, als Papst, aufgrund der Vorstellungen des Kardinalinquisitors, den anfänglichen Widerstand gegen Maßregelungen Galileis aufgeben und stimmt einer Androhung, ihn zu foltern, zu.

Szene 12, in welcher diese Regelung getroffen wird, endet mit den Sätzen: *Der Papst*: „Das alleräußerste ist, dass man ihm die Instrumente zeigt.“ *Der Inquisitor*: „Das wird genügen, Eure Heiligkeit. Herr Galilei versteht sich auf Instrumente.“ In der achten Szene lässt Brecht Galilei ein Gespräch mit dem *kleinen Mönch* führen, das er in seinem Stück mit nachstehender Überschrift versieht:

Galilei las den Spruch/ Ein junger Mönch kam zu Besuch/ War eines armen Bauern Kind/ Wollt wissen wie man Wissen find’t/ Wollt es wissen, wollt es wissen.

[401] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 138
[402] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 253

In diesem Gespräch widerlegt Galilei die Rechtfertigung der Geistlichkeit hinsichtlich des Elends der Campagnabauern, indem er darauf hinweist, dass, in diesem Fall, die Unwissenheit der Betroffenen deren Ausbeutung zur logischen Folge habe. Der die Wahrheit Erforschende müsse, so erklärt ihm Galilei, den naiven Glauben an die Selbsttätigkeit der Vernunft aufgeben: „Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch als *wir* durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein.“[403]

5. 5. 4. Triumph der Macht über die Wahrheit

Brecht, der seit dem Beginn seines Exils, die Intellektuellen stark kritisiert, indem er sie als *Vermieter des Intellekts* brandmarkt, entgeht es nicht, dass die, anfänglich stark wachsenden Erfolge des *Dritten Reichs* in erheblichem Maß auf die Einstellung ambitionierter und erfahrener Wissenschaftler zurückzuführen sind, deren Bereitschaft sich, auch wider besseres Wissen, in den Dienst des Nazi-Regimes zu stellen er als empörende Charakterlosigkeit betrachtet. Dies steht in krassem Gegensatz zu Galileis Haltung, in Hinblick auf die von Galilei wissenschaftlich umfassend überprüfte, und für richtig erkannte Lehre des Kopernikus, obgleich diese von der Kirche, aus unwissenschaftlichen, traditionsgebundenen Gründen, nicht akzeptiert wird und obgleich auch Galilei – wider besseres Wissen – den Standpunkt der Kirche, welche die Lehre des Kopernikus auf den Index setzt, offiziell akzeptieren muss. Brecht erstellte, nach der 1938/39 geschaffenen, ersten (dänischen) Fassung von *Leben des Galilei,* ab 1944, noch eine zweite (amerikanische) Fassung dieses Stückes und stellte hierzu fest: „Ich prüfte die Moral noch einmal nach, die mich immer beunruhigt hat; gerade weil ich hier der Geschichte zu folgen versuchte und keine moralischen Interessen hatte, ergibt sich eine Moral, und ich bin nicht glücklich damit. Ich höre mit Unwillen, ich hätte es für richtig gehalten, dass er widerrufen hat, um insgeheim seine Arbeit fortsetzen zu können. Das ist zu flach und zu billig. Galilei zerstörte schließlich nicht nur sich als Person, sondern auch den wertvollsten Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit. Galilei gab den eigentlichen Fortschritt preis, als er widerrief, er ließ das Volk im Stich; „die Astronomie wurde wieder ein Fach, Domäne der Gelehrten, unpolitisch, isoliert.“[404]

Brecht revoltiert hier mit beachtlicher Emotionalität gegen sein Idol, den vom Index über Kopernikus in seiner revolutionären Gesinnung blockierten Revolutionär Galilei. In der Schlusszene dieser (amerikanischen) Fassung formuliert – bemerkenswerter Weise – Galilei

[403] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 246
[404] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 27, 183

selbst, folgerichtig, die, von der Geschichte entbundene, *Idee* als *Moral* der Arbeit, unter Hinweis darauf, dass er als Repräsentant des wissenschaftlichen Zeitalters zu gelten habe, dessen kritische, und zweifelnde, Methode auch für die Zukunft vorbildlich sein müsse. Dem Schüler Andrea erklärt er, dass es in der Wissenschaft keine Werke gibt, die nur einen einzigen Urheber haben, und er, der große Revolutionär in der Wissenschaft, vertraut dem Schüler auch an, dass er nur widerrufen habe aus einer „zu großen Furcht vor dem Tode."[405]

Brecht erläutert hierzu: „Die einzigen Schwierigkeiten bereitet die letzte Szene. Ähnlich wie in der *Johanna* brauchte ich am Schluss einen Kunstgriff, um, auf jeden Fall, dem Zuschauer den nötigen Abstand zu sichern. Selbst der unbedenklich sich Einfühlende muss, zumindest jetzt, auf dem Weg der Einfühlung, selbst in dem Galilei den V-Effekt verspüren. Bei streng epischer Darstellung kommt eine Einfühlung erlaubter Art zustande."[406]

In *Leben des Galilei,* dessen letzte Fassung von 1955/56 vom *Berliner Ensemble* 1957 zur Uraufführung gebracht wurde, setzt Brecht, der sich, in Zusammenhang mit der Schöpfung dieses Werks, sehr intensiv mit Wissenschaftsgeschichte vertraut gemacht hatte, der tradierten Methode des Erlangens der Herrschaft über die Natur durch Brechung ihrer Regeln, eine „vernünftige Art der Wissensvermehrung" gegenüber, indem hier Wissen durch anpassende Beobachtung gewonnen, und den vortheoretischen Kenntnissen, in diffiziler Arbeit, korrigierend, beigefügt wird. Am Beispiel Galileis, der schließlich doch dem Druck der Inquisition nachgibt, aber, im Exil, immer weiterarbeitet, schildert Brechts Stück das Lebensschicksal eines genialen Wissenschaftlers, der, für die Anerkennung der von ihm eindeutig erkannten Wirklichkeit, als revolutionärer Wahrheitsfinder – bis zu den ihm durch die Macht der Herrschenden im Gesellschaftsgefüge gesetzten Grenzen – eintritt, schließlich aber resignieren, und den Rest seines irdischen Daseins, verstummt und scheinbar vergessen, in der Zurückgezogenheit eins Landhauses in der Nähe von Florenz verbringen muss.

Dem *Leben des Galilei* verwandte Themen klingen in zwei weiteren, wenig später entstandenen, *Theatertexten* Brechts an. Es handelt sich hier um *Prometheus* (1949/52) und *Leben des Einstein* (1955). Sie reflektieren jeweils unterschiedliche, von der Geschichte bisher nicht bewahrheitete, Auswege in Extremsituationen: Vorreflexionen eines Wissenschaftlers bzw. Inanspruchnahme der Erkenntnisse durch das Volk. Der Atombombenabwurf auf Hiroshima am 6.8.1945, welcher über 200.000 Tote und 100.000 Verwundete forderte, ist, ob militärisch gerechtfertigt oder nicht, das Ergebnis einer,

[405] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 5, 100
[406] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 326

dreihundert Jahre währenden, systematischen mathematisch-physikalischen Forschungsarbeit an der Substanz einer Materie, die mit den umwälzenden Erkenntnissen des, von der Kirche zum Widerruf seines Wissens gezwungenen, Galileo Galilei, einsetzte. Schon Galilei erkennt aber, dass die modernen Naturwissenschaften, indem sie sich zu Spezialdisziplinen verkürzen lassen, einerseits verhindern, dass sich ihr Erkenntnisprinzip den gesellschaftlichen Verhältnissen anpasst, und andererseits ihr Wissen den Mächtigen ausliefern. Brecht führt hierzu u. a. nachstehendes aus: „Die Kenntnis der Natur der Dinge … ist ohne die Kenntnis der Natur des Menschen … nicht imstande, die Beherrschung der Natur zu einer Quelle des Glücks für die Menschheit zu machen. Weit eher wird sie zu einer Quelle des Unglücks. So kommt es, dass die großen Erfindungen und Entdeckungen zu einer immer schrecklicheren Bedrohung der Menschheit geworden sind, so dass heute beinahe jede neue Erfindung mit einem Triumphschrei empfangen wird, der in einen Angstschrei übergeht.[407] Mit dieser pessimistischen Feststellung nimmt Brecht auf die militärische Anwendung neuer, physikalischer Erkenntnisse, nicht aber auf deren Einsatz auf dem zivilen Sektor, wie etwa die Raumfahrttechnik, Bezug.

5. 6. Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui

5. 6. 1. Die Reflexion von Geschichte als Jahrmarktspanorama

Brecht verfasste dieses Parabelstück, dessen Uraufführung 1958 in Stuttgart stattfand, im Frühjahr 1941, unter Mitarbeit von Margarete Steffin, während er, in Finnland, sehnsüchtig auf das Einreisevisum in die USA wartete. Die bewusst gewählte Übertreibung der Ambitionen des *Revolutionärs Arturo Ui* artet hier in eine Persiflage aus: Die respektheischende Aura, welche den machtgierigen Ui umgibt, wird von Brecht in diesem Stück durch groteske Amtshandlungen, zu welchen nicht selten auch die Tötungen von Gegnern gehören, in das Absurde geführt.

Die Handlung umfasst den Aufstieg des kleinen, miesen Gangsters Ui und seines Gangs, dem Leute wie Chicago, Dutch, Schultz, Al Capone und ihre Verbindungen zu Business, Gewerkschaften und politischen Gewährsleuten angehören, die den Rahmen der Handlung bilden. Da Politik und Unternehmertum durch unlautere Machenschaften erpressbar geworden sind gelingt es den Gangstern, in den *Karfioltrust* einzusteigen, und sie können sich schließlich diesen Trust, nachdem sie sich einen bürgerlichen Habitus zugelegt haben, auch

[407] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 22, 549

noch aneignen. Damit leiten sie einen Siegeszug des Monopolismus ein. In diesem Kontext werden teilweise Anklänge an den Aufstieg Hitlers, in parabelhafter Form, zitiert und die kapitalistische Konkurrenzwirtschaft wird - in parodistischer Art – angeprangert, indem Geschichte als Jahrmarktspanorama zur Reflexion gelangt, wobei Sprache und Ritual einer emotionsgeladenen Demagogie gebraucht werden. Das Thema dieser bemerkenswerten Art von Schaubühne ist die, vom deutschen Nationalsozialismus, in der, ihm eigentümlichen Ästhetisierung der Massenwünsche virtuos bewerkstelligte Emotionalisierung der Volksseele, womit eine, das Theater voll und ganz beherrschende, Theatralik der Demagogie in Szene gesetzt werden soll. Brecht setzt damit der sinnverwirrenden Technik des – von Gründgens, Fehling und anderen beherrschten – *Göring-Theaters* die Intuition einer Bühnenkunst entgegen, die, indem sie politische Wirklichkeit verarbeitet, eine ihr eigentümliche Art von Ästhetik zur Anschauung bringt, welche zu Fragestellungen nach den Zusammenhängen einer divergierenden, politischen und ästhetischen, Entwicklung führen muss. Brechts Absicht, *das Parabelstück Ui* zu schreiben um damit den, bis dahin üblichen, Respekt vor den gewissenlosen, über Berge von Opfern hinweg ihren politischen wie ästhetischen Zielen fanatisch nachstrebenden, diktatorischen Machthabern Paroli zu bieten, indem er ihre Praktiken ins Lächerliche zieht, erscheint unverkennbar.[408]

5. 6. 2. Die Begünstigung einer Machtergreifung durch eine Weltwirtschaftskrise

Das Stück ist in 17 Szenen gegliedert. In seinem Hintergrund steht die, Ende 1929 in den USA ausgebrochene und sich sehr rasch weltweit ausbreitende Weltwirtschaftskrise, welche es der NSDAP unter Hitler 1933 ermöglichte, Macht in Deutschland an sich zu reißen und die infolge der Krise eingetretene enorme Arbeitslosigkeit durch ein gigantisches Investitionsprogramm, welches, nicht zuletzt, die Aufrüstung der - neu geschaffenen – *Wehrmacht* beinhaltete, zu beseitigen. Die *Machtergreifung,* welche zur Gründung des *nationalsozialistischen deutschen Führungsstaates* und des *Dritten Reichs* führte, verlief aber keineswegs so reibungslos, wie es in der Öffentlichkeit den Anschein hatte, sondern war mit Problemen personeller und materieller Natur verbunden, von welchen nur wenige - eingeweihte – Personen eine Ahnung hatten, sodass man sich fragen muss, aus welchen Quellen Brechts, erstaunlich genaue, Kenntnis dieser, hintergründig-diffizilen, Einzelheiten im Führungsapparat des *Dritten Reiches* stammen, welche er, mit erstaunlicher ironischer Feinfühligkeit, hintergründig verzerrt, in die vielfältigen Detaildarstellungen seines Parabelstückes einzuarbeiten weiß. Nicht nur die *Machtergreifung* in Deutschland, mit ihren

[408] Vgl. Brecht, Bertolt, Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965, 130-134

dämonisch-fatalistischen Begleit- und Folgeerscheinungen, wie dem *Reichstagsbrand,*[409] spielen darin eine exquisite Sonder-Rolle, sondern auch der *Anschluss Österreichs* mit seinen bemerkenswerten, bis heute weitgehend unbekannten, Attributen.[410]

5. 6. 3. Verschärfung der Darstellung durch die Parabelform

Man sollte sich aber auch – nicht zuletzt anhand von Brechts Stück – vergegenwärtigen, woran Ui gescheitert ist. Diesbezüglich ermöglicht ein Parabelstück, gegenüber einer Prosasatire, eine erhebliche Verschärfung der Handlung, wobei berücksichtigt werden muss, dass der Hitler-Faschismus, seit dem Beginn des Krieges, in eine neue Dimension gewachsen ist, die schließlich, aufgrund der ungeheueren Opfer und der totalen Niederlage, zwangsläufig zur vollständigen Abwendung der Deutschen vom Hitler-Faschismus und der Idee des *Tausendjährigen Reiches* führte. Zur Entstehungsgeschichte seines *Ui* berichtet Brecht: „An das amerikanische Theater denkend, kam mir jene Idee wieder in den Kopf, die ich einmal in New York hatte, nämlich ein Gangsterstück zu schreiben, das gewisse Vorgänge, die wir alle kennen, in die Erinnerung ruft. Natürlich muss es in großem Stil geschrieben werden.“[411]

Brecht, der, nach gelungener Flucht in die USA, seinen Aufenthalt in Santa Monica, Californien, genommen hatte, schrieb von dort aus, im Herbst 1941, an Berthold Viertel: „Lieber Viertel, Natürlich wäre ich an einer Aufführung des *Ui*, von Ihnen gemacht, sehr interessiert, ob in der Schauspielschule, oder außerhalb. Man müsste vielleicht nur einen guten *Ui* haben. Könnten sie nicht Homolka schreiben? Er hat das Stück, liest es aber nicht. Er könnte es sich leisten. Die Übersetzung können sie besser beurteilen als ich es kann. (Bitte bringen Sie doch in Erfahrung, was Hays dafür bekommen muss an Prozenten. Ich muss ihm einen Vorschlag machen.) Den Übergang von dem *Roma*-Mord zur *Dullfeet*-Begegnung werde ich nochmals sehr genau durchgehen. Vielleicht ist der Tod des alten *Dogborough* zu nebenbei?“[412] Brecht betrachtete sich, als er seinen *Ui* ausarbeitete, als Vertreter der historischen Avantgardebewegung, wobei er aber stets sein Festhalten an der *Kunst* betonte. Er stand damit im Gegensatz zu Lukács, dessen *Totalitätsbegriff* er als überholt betrachtete. Daraus entwickelte sich, im sozialistischen Lager, eine Art *Kulturkampf*, der Brecht veranlasste, an Johannes R. Becher, den damaligen Chefredakteur der Zeitschrift *Internationale Literatur* und nachmaligen Kulturminister der DDR, am 8. September 1938 u.

[409] Vgl. Brecht, Bertolt, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965, 68-78
[410] Vgl. Brecht, Bertolt, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965, 79-93
[411] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 468
[412] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 983

a. zu schreiben: … „Ich habe mit Befremden beobachtet wie in der *Internationalen Literatur* mehr und mehr mit langen und autoritativ geschriebenen Artikeln eine literarische Richtung zu Wort kommt, die den Begriff des *sozialistischen Realismus*, den wir für unseren antifaschistischen Kampf alle für notwendig halten, außerordentlich eng und ganz formal definiert, … dass ein großer Teil der zeitgenössischen revolutionären Literatur (darunter auch meine Arbeiten) nicht mehr als sozialistische realistische Werke gelten können … In Heft 7 der *Internationalen Literatur* steht nun gar ein Aufsatz Georg Lukács's in dem, mit Namensnennung, meine Arbeiten ohne weiteres in die Schublade der bourgoisen Dekadenz gelegt werden …"[413] Lukács's Kritik bezieht sich offenbar speziell auf Brechts Parabeln, wobei er zu übersehen schien, dass die Parabel, in ihrer artifiziellen Struktur, erst durch Reduzierungen zu voller Wirksamkeit gelangt. Gerade aus diesem Grund hat Brecht vermutlich die Parabelform für seinen *Aufstieg des Arturo Ui* gewählt: Weil sie ihm als geeignetstes Medium für die Bloßstellung des Faschismus erschien. Die Verschärfung der Kritik gegenüber der Prosasatire, durch die Parabelform, ist Brecht zu dem Zeitpunkt, als er das Stück verfasste, nicht zuletzt in Hinblick auf die bevorstehende Flucht nach Amerika und auf das amerikanischen Theater, vermutlich zu einem dringenden Bedürfnis geworden. Er reflektierte damit die, seit seinem Aufenthalt in New York im Jahr 1935 verankerte, Idee einmal ein Gangsterstück zu schreiben, wofür ihm nunmehr die Recherchen über den Aufstieg des Nationalsozialismus den Stoff liefern sollten.[414] Die, für den *Aufstieg des Arturo Ui* von Brecht gewählte, inhaltliche Form der Parabel ist eine Art Gleichnis, das nicht in allen Details mit den historischen Fakten übereinstimmen muss, obgleich es, in großen Zügen, den wirklichen Ablauf, in theatralisch wirksamer Form, wiedergibt, wenn auch in fabelhafter Verzerrung, mit geänderten Bezeichnungen von Sachverhalten, Begriffen, Orten und Personen. Gerade das Erfinden dieser, unzutreffenden, Begebenheiten verleiht diesem Stück jedoch den ihm eigenen Reiz, der sich, weil auf in damals jüngster Zeit erfolgte Vorkommnisse bezogen, aus Neugierde, Witz und Spannung zusammensetzt.

5. 6. 4. Aufgaben der Schauspielkunst

In seinen *Schriften zum Theater* bemerkt Brecht zu dieser Art von Theatralik: „Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen ist das Hauptgeschäft des Theaters. Und nicht alles muss der Schauspieler machen, wenn auch nichts ohne Beziehung auf ihn gemacht werden darf. Die *Fabel* wird ausgelegt, hervorgebracht, und ausgestellt vom

[413] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 847
[414] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 468

Theater in seiner Gänze, von den Schauspielern, Bühnenbildnern, Maskenmachern, Kostümschneidern, Musikern und Choreographen. Sie alle vereinigen ihre Künste zu dem gemeinsamen Unternehmen, wobei sie ihre Selbständigkeit freilich nicht aufgeben … So seien alle die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein *Gesamtkunstwerk* herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren, sondern sie sollen, zusammen mit der Schauspielkunst, die gemeinsame Aufgabe in ihrer verschiedenen Weise fördern und ihr Verkehr mit einander besteht darin, dass sie sich gegenseitig verfremden."[415] Brecht selbst weist – in Zusammenhang mit seinem *Arturo Ui-Stück* - auf die Problematik der Figurencharakterisierung hin, indem er schreibt: „Im *Ui* kam es darauf an, einerseits immerfort die historischen Vorgänge durchscheinen zu lassen, andererseits die Verhüllung (die eine Enthüllung ist) mit Eigenleben auszustatten, d. h. sie muss, theoretisch genommen, auch ohne Anzüglichkeit wirken. Unter anderem wäre eine zu enge Verknüpfung der beiden Handlungen (Gangster- und Nazihandlung), also eine Form, bei der die Gangsterhandlung nur eine Symbolisierung der anderen Handlung wäre, schon dadurch unerträglich, weil man dann unaufhörlich nach der Bedeutung dieses oder jenes Zuges suchen würde, bei jeder Figur nach dem Urbild forschen würde. Das wäre besonders schwer."[416]

5. 6. 5. Uis Rolle als politischer Zuhälter

Brecht will mit seinem *Ui*-Stück nicht in erster Linie – bzw. direkt – das *Verbrecherische* der Nazis in den Vordergrund stellen, sondern ist vor allem bemüht, das *Lächerliche* ihres Verhaltens hervorzukehren bzw. aufzuzeigen, womit es ihm gelingt, die bekannten Vorgänge in einem neuen Licht erscheinen zu lassen: Ohne gerufen zu sein drängt sich *Ui* der Partei auf, wobei ihm sein Wissen über Wirtschaftskriminalität gute Dienste leistet. Er handelt damit als *politischer Zuhälter,* ohne das Entgelt für seine Dienste vorläufig zu verlangen.[417] Er ist bestrebt, sich unentbehrlich zu machen und überlebt, wider Erwarten, obgleich er als *schnell sinkender Stern zweiter Größe* gilt.[418] *Ui* versteht sich jedoch auf Selbstinszenierung, welche er in der 7. Szene, durch den Unterricht eines Schauspielers in *Deklamation* und *edlem Auftreten,* erlernt. Seine Kumpane, die sein Gebaren *unnatürlich* finden, weist er barsch zurecht mit der Begründung, dass alles was und wie er es tue, *bemerkt* werden müsse. Er legt z. B. ostentativ die Hände, beim Gehen, vor dem Geschlechtsteil zusammen.[419]

[415] Vgl. Brecht, Bertolt, Schriften zum Theater, Frankfurt/M. 1957, 169ff.
[416] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 469
[417] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 19, 386
[418] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 7, 26
[419] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 7, 50

5. 6. 6. Die Theatralik des Nationalsozialismus

Brecht studierte intensiv die faschistische Theatralik des Nationalsozialismus, weil er in ihr die Inspirationsquelle für die Massensuggestion erkannte, der das deutsche Volk erlegen war. Er studierte systematisch die diesbezüglichen Fotos in allen ihm verfügbaren Veröffentlichungen. In einem hinterlassenen Manuskript der Ui-Texte befinden sich eingeklebte Texte verschiedener Art, die zum Teil grotesk wirken. Dem entsprechend studiert und kontrolliert *Ui* laufend seine Haltung um ihre Wirkung auf die Menge der Volksgenossen, deren Stimmen er benötigt, zu ergründen. Wesentlich für die Wahlen, die der Nationalsozialismus laufend abhält um damit, dem eigenen Volk und der ganzen Welt seine Popularität beweisen zu können, ist nicht, „was der *Professor* so denkt, der/ oder jener Überschlaue, sondern wie sich der kleine/ Mann halt seinen Herrn vorstellt. Basta.“[420] Ui übt sich aber auch an Shakespeare; denn, um ein großes Volk, wie das deutsche, zu verführen benötigt er nicht nur die Stimmen des *kleinen Mannes*, welche in ihrer Masse den Großteil der Bevölkerung bilden, sondern auch jene *der Reichen* und *Einflussreichen in der Gesellschaft,* und vor allem auch der Industrie, denen er klar machen muss, dass es nicht etwa die stagnierende Weltwirtschaft ist, welche die Massenarbeitslosigkeit in Deutschland provozierte, sondern der Vernichtungsfriede von Versailles eines Georges Clemenceau, den die Franzosen jetzt, weil Deutschland den gigantischen Reparationsforderungen nicht mehr nachkommen kann, als Vorwand benutzen, das zu Deutschland gehörende Land westlich des Rheins zu besetzen.

5. 6. 7. Die Kunst des Deklamierens

Um diese Ungeheuerlichkeit dem Volk, und vor allem den *Reichen* und *Einflussreichen*, richtig zu explizieren, muss Ui die Kunst des Deklamierens in perfektester Form beherrschen und er versucht dies am Beispiel der *Antonius-Rede* in Shakespeares *Julius Caesar*, die als Musterbeispiel einer demagogischen Volksrede gelten kann. Nach diesem Vorbild hält der Gangster Ui seine Reden an das Volk, wobei er sich hier wieder vornehmlich an die *kleinen Leute* wendet, indem er – in der 8. Szene - erklärt: Der Arbeitsmann ist aus der heutigen Welt/ Ob man ihn billigt oder nicht, nicht mehr/ Hinwegzudenken. Schon als Kunde nicht./ Nicht schändet, sondern aufbaut und Profit bringt./ Und hiermit nötig ist. Der einzelne Arbeitsmann/ Hat meine volle Sympathie. Nur wenn er/ Zusammenrottet und sich anmaßt/ Da dreinzureden wo er nichts versteht/ Nämlich, wie man Profit herausschlägt und so weiter/ Sag ich: Halt,

[420] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 7, 52

Bruder, so ist's nicht gemeint./ Du bist ein Arbeitsmann, das heißt. Du arbeitest. Wenn Du mir streikst und nicht mehr arbeitest, dann/ Bist Du kein Arbeitsmann mehr, sondern ein/ Gefährliches Subjekt und ich greif zu.[421]

Brechts „Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" ist episches Theater mit einer grundsätzlichen Affinität zur Komödie, welches immer wieder auf Zeitereignisse, in versteckter Form, Bezug nimmt. Ein besonderes Merkmal Uis ist seine schauspielerische Ader, die in der Szene mit dem Schauspieler (7. Szene) kultiviert wird. Dieser Szene kommt daher eine Schlüsselfunktion in Brechts *Ui* zu, zumal das Stück, in wesentlichen Szenen, wenn auch durchwegs verfremdet, auf geschichtlich nachweisbare Vorgänge Bezug nimmt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der – in Blankversen abgefasste – literarische Stil des Stückes. Brecht spricht, bezugnehmend auf *Ui*, von einer *Doppelverfremdung* mittels „Gangstermilieu und großer Stil."[422]

5. 6. 8. Die Vorbildwirkung Al Capones

Details über die Allüren *Uis*, des abgewandelten *Tui*, gewann Brecht aus der Biographie von *Al Capone*, von dessen Kumpanen *O'Banion*, der bei Brecht Givola=Goebbels heißt und, so wie dieser, einen Klumpfuß hat. Auch mit dem Schauspielunterricht folgt Ui dem Beispiel Al Capones. Brecht trachtete demnach in seinem *Ui*, die Analogie zu den historischen Vorgängen möglichst sichtbar zu machen, die Handlung aber, unbeschadet dessen, thematisch mit einem Eigenleben auszustatten um sie, auch ohne die versteckten Anzüglichkeiten, wirkungsvoll zu gestalten.[423] Roma (Röhm) wird in Szene 12, nach dem Muster des *Handabhacke-Ritus,* hinterhältig ermordet: Ui gibt Roma die Hand, damit Givola den dadurch wehrlos Gemachten erschießen kann. Nachdem nun Chicago fest in der Hand der Gangster ist, wird auch die Nachbarstadt Cicero (Österreich) angeschlossen. Brecht sucht mit dieser Darstellung den dichterischen Nachweis zu erbringen, dass der Aufstieg Nazi-Deutschlands im wesentlichen eine Folgeerscheinung der ökonomischen Entwicklung ist. Dass „Krieg also nichts anderes ist als *Handel mit anderen Mitteln*; und dass es letztlich nur eines, über den eingeschränkten Menschenverstand hinausragenden, *Revolutionärs* vom Schlage *Uis* bedarf, um diese gewalttätige Form von Ökonomie in eine, die Welt an den Rand des Abgrunds führende, Katastrophe ausarten zu lassen. Diese Ausartung des deutschen (und österreichischen) Nationalsozialismus in der Zeit des *Zweiten Weltkrieges* wird, nicht zuletzt,

[421] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 7, 57
[422] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 469
[423] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 20, 269

durch eines der zahlreichen *Kampflieder* verdeutlicht, die schon jeder zehnjährige *Hitlerjunge* herunterplärren musste, welches lautet: „Es zittern die morschen Knochen der Welt vor dem großen Krieg. Wir haben die Ketten zerbrochen, für uns war's ein großer Sieg. Wir werden weiter marschieren, wenn alles in Scherben fällt. Denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt."

5. 6. 9. Die formale Ausgestaltung

Mit der, fast durchgängigen, Abfassung des Stücks in Blankversen suchte Brecht offenbar plausibel zu machen, dass Politikgangster keine gewöhnlichen Verbrecher sind, zumal ihr Agieren keine gewöhnlichen, sondern unabsehbare Desaster zeitigt.[424]

Die Intuition Brechts, mit dem Parabelstück *Ui* die üblichen, respektvollen, Formen der historischen Beurteilung des deutschen Nationalsozialismus, mit seinen unzähligen Brüchen der gesellschaftlichen Konvention, zu zerstören, indem er die Handlung in das Gangstermilieu Chicagos verlegte, und die *Braune Front* in einen *Gemüsetrust* verwandelte, der es, in verwandelter Gestalt, versteht, selbst den Reichspräsidenten, Feldmarschall von Hindenburg, für seine Zwecke, zu korrumpieren, muss jedenfalls als genial bezeichnet werden, zumal den historischen Fakten damit in keiner Weise Abbruch getan wird. Hinsichtlich der Ortswahl und, zum Teil, auch, des Milieus seiner Darstellung, kehrte Brecht mit dem *Ui* damit 1941 dorthin zurück, wo er zehn Jahre vorher mit der *Heiligen Johanna* begonnen hatte: In das Land der *Trusts* und *Gangs*, die sich, zum Teil, blutig bekämpfen. Ui, der große Revolutionär, der, am Beginn seiner Laufbahn, noch das *Reden* lernen muss, besiegt schließlich alle Gegner; nicht zuletzt indem er sie in Grund und Boden redet, sie aber auch, im richtigen Moment, auf geeignete Art, zu beseitigen weiß. Dem entsprechend lautet der Epilog des Stückes:

„Ihr aber lernet wie man sieht statt stiert
Und handelt statt zu reden noch und noch
So etwas hätt einmal fast die Welt regiert!
Die Völker wurden seiner Herr, jedoch
Dass keiner uns zu früh da triumphiert –
Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch.[425]

[424] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 316f.
[425] Vgl. Brecht, Bertolt, Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965, 124

6. Gegenüberstellung der Epochen und Revolutionäre bei Schiller und Brecht

6. 1. Übersicht der Epochen in welchen Schiller bzw. Brecht lebten

Zu einer, literaturhistorisch erfassbaren, Einordnung der Zeit, in der Schiller bzw. Brecht die vorangeführten Werke dichteten, welche – im Besonderem - den *Revolutionär* zu einem Gegenstand ihrer Handlung machen, erscheint es notwendig, die *Epochen,* in denen sie wirkten, im Weg einer Analyse ihrer politischen, technischen und wirtschaftlichen Kriterien zu untersuchen, wobei auch auf ihr Werk, in angemessener Weise, Bezug zu nehmen ist.

6. 1. 1. Friedrich Schiller

Friedrich Schiller **(**1759-1805) hat das deutschsprachige Theater zu einem unbestrittenen Höhepunkt geführt, welchem erst durch Bertolt Brecht (1898-1956) Paroli geboten wurde. Wie, unter welchen materiellen Verhältnissen, lebte Schiller? Er wurde am 10.11.1759, in Marbach am Neckar, geboren und starb am 9.5.1805 in Weimar. In den Daten seines Lebens spiegelt sich auch die politische, technische und wirtschaftliche Geschichte der Epoche, in welcher er lebte. Es war eine Zeit, welche sich, in Bezug auf politisches Verständnis, Technik und Wirtschaft, von der heutigen erheblich unterschied: *Patrizierhäuser*, zu dieser Zeit Gegenstand der Bewunderung, waren das Resultat von Städtebünden; sie standen im Eigentum von Adeligen oder Handelsherren und galten als Symbol für wirtschaftliche Macht. Entscheidend für Macht und Einfluss war aber letztlich nicht der *Reichtum,* sondern der *Bildungsanspruch*, gemäß dem damals bereits bestehenden, *Trend* der *modernen Zeit*.

6. 1. 1. 1. Der Familienbegriff

Das Wort *Familie,* im 18. Jahrhundert zunächst noch eine Art Fremdwort, bürgerte sich erst sukzessive ein und erlangte 1793, in Wörterbüchern umgangssprachliche Bedeutung als Begriff, der die *Hausangehörigen* umfasste. Nicht der *Familien–* sondern der *Hausvater* war die, für das Funktionieren des Haushalts verantwortliche, Person.

6. 1. 1. 2. Die technischen Mittel

In *technischer* Hinsicht spielte, schon zu Schillers Zeit, das *Eisen* eine sehr wichtige Rolle, wobei zu dessen Herstellung zunächst - in einfachen Öfen - ein Gemisch von Erz und Holzkohle zur Entzündung gebracht, sowie, unter Einblasen von Luft mittels Blasebalg, zum

Schmelzen gebracht wurde. Das solcherart erschmolzene Erz glich einem Stück Teig und musste, zu seiner praktischen Verwendung erst ausgehämmert werden. Gegenüber einem Hochofen von heute, der täglich weit über 100.000 t Eisen bringt, lieferte ein *Stückofen* aus dem 18. Jahrhundert im Tag etwa 6 Zentner Eisen.[426]

6. 1. 1. 3. Die Transportmittel

Als Transportmittel standen Karren und Kutschen zur Verfügung, die auf Straßen und Wegen verkehrten. Es bestanden jedoch bereits Überlegungen hinsichtlich eines Verkehrs von Fahrzeugen auf Schienen, die aber nicht in den Boden eingelassen, sondern hoch liegend angeordnet werden sollten. Als Vorbild hierfür konnten die, bereits im 16. Jahrhundert in Goldgruben angelegten, *Bahnen* dienen. Sie bestanden aus hintereinander gelegten glatten Baumstämmchen auf denen, von Pferden gezogene Karren mit darunter befestigten, ausgekehlten, Rollen liefen. Diese, hölzernen Wagenbahnen sind aus mehreren Beschreibungen, darunter dem, 1556 erschienenen, Werk *De re metallica* von *Gregorius Agricola,* bekannt. Überlegungen hinsichtlich eines Schienenverkehrs dieser Art fußten auf der angestrebten Erhöhung der Zugkraft, zumal die, damals sehr holprigen, Straßen das Ziehen von nur einem Wagen durch ein Pferd zuließen, während bei auf Schienen laufenden Wagen der Widerstand viel geringer war. Pferdezüge wurden nur für Gütertransporte, zumeist innerhalb von Gruben, zur Förderung von Erzen und Kohle, verwendet, wobei bereits im 18. Jahrhundert die Holzschienen durch Eisenschienen ersetzt wurden. Hierbei wurden die – aus zwei Metallplatten bestehenden – Schienen entweder zwischen Steinen, nach dem Prinzip der späteren Straßenbahnen, angeordnet, oder die Räder des darauf verkehrenden Fahrzeuges mussten mit einem *Spurkranz* versehen sein. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts setzte sich offensichtlich die letztere Variante durch.

6. 1. 1. 4. Der Schienentransport

Der Schienentransport wurde in der Folge, besonders in den englischen Gruben, stark ausgebaut, womit sich England zunehmend als Mutterland der *industriellen Revolution* profilierte. 1803 wurde hier die erste öffentliche Eisenbahnstrecke der Welt errichtet. Sie diente vorwiegend der Personenbeförderung, führte von der Themse bei Wandsworth bis Croyden und hatte eine Länge von zehn Kilometern. Der Schienenstrang dieser Bahn bestand

[426] Vgl. Döbler, Hannsferdinand, Stadt Technik Verkehr, München 1973, 111f., 123f., 191

aus Eisenplatten mit Spurrändern, die auf Steinblöcke genagelt waren. Die Züge wurden zunächst noch von Pferdegespannen gezogen.[427]

Das Bestreben, den Verkehr von der Straße auf die Schiene zu verlegen, ist vor allem aus dem schlechten Zustand der damaligen Straßen erklärlich, der nur ein minimales, Verkehrstempo zuließ und damit ein ungeheueres Handicap für das gesamte Wirtschaftsleben darstellte. Paul Valéry schrieb diesbezüglich: „Napoleon kommt ebenso langsam voran wie Julius Cäsar.“[428]

6. 1. 1. 5. Ingenieurberuf und Gewerbe

Der *Ingenieurberuf* wurde, in der Epoche des 18. Jahrhunderts in Europa sukzessive durch eine systematische Ausbildung etabliert. Diesbezüglich erfolgte 1743 die Eröffnung der *Ēcole des Ponts et Chaussées* in Paris, welcher 1783, nach dem Vorbild der, 1765 in Freiberg gegründeten *Bergakademie* die Ēcole des Mines in Paris folgte. Das Handwerk erfuhr im 18. Jahrhundert eine fortschreitende Spezialisierung: Während Diderots Encyclopédie 250 Gewerbe aufzählt, führt das Verzeichnis des Londoner Hauses Pigot, für 1826, bereits 846, in der Weltstadt London ansässige Gewerbe an.[429]

6. 1. 1. 6. Die gesellschaftliche und politische Komponente

Das Pendant zu dieser *materiellen* Umwelt der Epoche, in der Schiller lebte, ist deren gesellschaftspolitische Komponente. Sein Vater, Johann Kaspar Schiller, war Offizier, zuletzt Major, im Dienst des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, der dieses Land, von 1744 bis 1793, als Despot, regierte. Voraussetzung für diesen - eigenständigen - Regierungsstil waren die – hauptsächlich über Betreiben Frankreichs – im Westfälischen Frieden von 1648, welcher den Dreißigjährigen Krieg beendete, den deutschen Fürsten ausdrücklich zugestandenen, und bestätigten, Rechte gegenüber dem Kaiser. Der Kaiser musste sich nunmehr mit der Anerkennung seiner Rechte in Böhmen und Ungarn zufrieden geben, womit das Österreichisch-Ungarische Reich, innerhalb des Heiligen Römischen Reiches, Gestalt annahm. Das Ziel Richelieus, ein politisch zerstückeltes, durch den Konflikt zwischen Fürsten und Kaiser, sowie die Spannungen zwischen dem protestantischen Norden und dem katholischen Süden zerrissenes Reich zu schaffen, um damit Frankreich vor der Bedrohung

[427] Vgl. Pörtner, Rudolf, Sternstunden der Technik, Düsseldorf/Wien 1986, 408ff.
[428] Vgl. Braudel, Ferdinand, Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts, Der Alltag, München 1990, 461
[429] Vgl. Braudel, Ferdinand, Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts, Der Alltag, München 1990,461, 470

durch ein geeinigtes Deutschland zu bewahren, erschien damit erreicht und Frankreich trat an die Stelle Spaniens als Vormacht im kontinentalen Europa.[430]

6. 1. 1. 7. Aufgeklärter Absolutismus und territoriale Vielgestaltigkeit

Als Schiller geboren wurde tobte gerade der Siebenjährige Krieg, der blutigste Krieg dieser Epoche, zwischen Preußen und Österreich, welcher – in wirtschaftlicher Hinsicht – auch das übrige Deutschland in Mitleidenschaft zog. Sein Ausgang, der Schlesien endgültig in den Besitz Preußens brachte, stärkte auch dessen Einfluss im übrigen Mitteleuropa. Unter Kaiser Josef II., der 1780 unumschränkter Alleinherrscher in Österreich wurde, demonstrierten Glanz und Elend eines *aufgeklärten Absolutismus* letztlich nur bürokratischen Regelungszwang und außenpolitische Unsicherheit, während, zur gleichen Zeit, in Frankreich eine Entwicklung ihre Blüten trieb, die zum Sturm des Volks auf die Bastille führte. Das von dem Rechtstheoretiker Samuel von Pufendorf als *irregulärer und einem Monstrum ähnlicher Körper* apostrophierte *Heilige Römische Reich Deutscher Nation*[431] umfasste Mitte des 18. Jahrhunderts rd. 300 Territorialstaaten, fast 1500 selbständige Reichsritterschaften, 51 Reichsstädte und 17 Bistümer. Im Bereich der Kunst pausten die Deutschen dieser Epoche die wesentlichsten Materien von ihren Nachbarn ab: Von Italien übernahmen sie den Barockstil und von Frankreich das Rokoko. Gegen Ende der Epoche kam, mit Chippendale und Sheraton aus England, noch ein weiterer, leichterer, Stil dazu.

6. 1. 1. 8. Kultur und Politik im deutschen Reich des 18. Jahrhunderts

Deutschland brillierte andererseits, wie keine andere Nation außer Italien, mit seiner Musik, die im Lehrplan der Schulen fast den gleichen Rang innehatte wie Religion. Kammermusik, die in vielen Haushalten geübt wurde, verschwand jedoch im ausgehenden 18. Jahrhundert allmählich im Rang zugunsten von Wissenschaft und Philosophie, während sich auf dem Musiksektor der Schwerpunkt von Kirchenchören allmählich zu Liedern, Singspielen und Opern hin verlagerte, wobei auch bereits das Volkslied in Erscheinung trat. Von den deutschen Potentaten entwickelte der preußische König Friedrich II. (*Der Große*) gegen Ende seines Lebens – er starb 1786 – schließlich die größte Unbeliebtheit bei seinem eigenen Volk. Von Angst vor einer österreichischen Revanche besessen schrieb er 1782: „Wenn nach meinem Tod mein Neffe ganz verweichlicht, dann sage ich voraus, dass Monsier Joseph ihn

[430] Vgl. Durant, Will, Kulturgeschichte der Menschheit, München 1961, 11, 372f.
[431] Vgl. Pufendorf, Samuel von, Die Verfassung des deutschen Reichs. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort v. Denzer, Horst, Stuttgart 1976

zu Fall bringen und dass es in zehn Jahren weder ein Preußen noch ein Haus Brandenburg geben wird.“ Die Pressefreiheit, welche er 1756 weitgehend gewährt hatte, reduzierte er auf ein Minimum, wozu Lessing 1769 an den Schriftsteller Friedrich Nicolai schrieb: „reduziert sich einzig und allein auf die Freiheit, gegen die Religion so viel Sattisen zu Markt zu bringen, als man will … Lassen Sie es aber doch einmal einen in Berlin versuchen, über andere Dinge so frei zu schreiben … lassen Sie einen in Berlin auftreten, der für die Rechte der Untertanen, der gegen Aussaugung und Despotismus seine Stimme erheben wollte … und Sie werden bald die Erfahrung haben, welches Land bis auf den heutigen Tag das sklavischste Land Europas ist.“[432]

Goethe war, anlässlich seines Besuchs in Berlin im Jahr 1778, von der Unbeliebtheit des Königs überrascht. Dieser erkrankte 1786 und starb am 17. August desselben Jahres. Sein Wunsch, im Schlossgarten von Sanssouci bestattet zu werden, wurde nicht erfüllt; stattdessen erfolgte die Beisetzung Friedrichs des Großen in der Garnisonskirche von Potsdam.

6. 1. 1. 9. Wielands Vorbildwirkung auf Schiller

Der Epoche des zu Ende gehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts sind – wie Schiller - sehr wohl bekannte, wenn auch in anderem Sinne als Friedrich der Große berühmt gewordene, Persönlichkeiten, wie Kant, Herder, Wieland, zuzurechnen, von welchen Schiller besonders mit Cristoph Martin Wieland eine Art persönlicher Freundschaft verbunden zu haben scheint. Wieland (1733-1813) war einer – und vielleicht der lebhafteste – der vier *Weimarer Klassiker*, die Weimar zur unsterblichen Metropole der deutschen Literatur erhoben. Er war der Sohn eines Pastors aus Oberholzheim bei Biberach in Württemberg; demnach quasi Landsmann Schillers, was ihre Annäherung möglicherweise erleichterte. Er fand, analog zu Schillers Anfängen bei *Don Carlos*, die Quelle seines Wissens in der umfangreichen Bibliothek eines adeligen Gönners; hier des Grafen Stadion. Sie ermöglichte es ihm, sich in die französische und englische Literatur zu versetzen. Sein dichterisches Idol war aber zunächst *Klopstock*; dann wandte er sich *Voltaire* zu. Wieland war aber – nicht zuletzt – auch einer der besten Shakespeare-Übersetzer seiner Zeit, der 20 Prosaübersetzungen von Theaterstücken Shakespeares, in der Zeit von 1762 bis 1766 lieferte und damit den Deutschen erstmals einen Gesamteindruck dieses einmaligen theatralischen Phänomens vermittelte, was seinen Eindruck auf die Epoche, in der Schiller lebte, nicht verfehlte.

[432] Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim, Ges. Werke, II, 11, 5

6. 1. 1. 10. Die Rolle Goethes in Schillers Werdegang

Nicht zu vergessen ist, für die Epoche des zu Ende gehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, in Hinblick auf das Geistesleben in Deutschland, jedenfalls aber auch der Einfluss, welchen *Goethe* (1749-1833) ausübte. Er war das älteste von sechs Kindern, von welchen nur er und seine Schwester Cornelia überlebten. Die Mutter war von freundlicher, humorvoller Natur, während sich der Vater als pedantischer Zuchtmeister aufspielte, der sich den Kindern durch barsche Ungeduld entfremdete. Goethe bemerkte dazu, dass er es nicht vermocht habe, mit dem Vater ein gutes Verhältnis anzuknüpfen.[433] Die Steifheit, welche Goethe in seinem Leben oftmals zeigte, dürfte ein väterliches Erbe sein. Die Beziehung Goethes zu Schiller war, in den Anfängen ihrer Bekanntschaft, eine eher distanzierte. Sie kam zustande, als Schiller, der sich bereits mit seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande" einen Namen als Historiker gemacht hatte, getrieben von latenten Geldnöten, seine allfällige Bereitschaft zur Übernahme eines akademischen Amtes an einer Universität im Herzogtum Weimar zu erkennen gab. Demzufolge präsentierte Goethe, am 9. Dezember 1788, im *Geheimen Consilium* des herzoglichen Hofes, ein *Promemoria,* worin vorgeschlagen wurde, Schiller den Ruf einer außerordentlichen Professur für Philosophie an der Universität Jena zu erteilen. Den drei übrigen Landesregierungen des Herzogtums, in Coburg, Gotha und Meiningen, welche die Finanzierung der Universität mittrugen, wurde die Zustimmung zur offiziellen Ernennung Schillers zum *Extraordinarius* empfohlen. Nach Ankündigung seiner bevorstehenden Ernennung durch die Regierung in Weimar, stattete Schiller Goethe am 15. Dezember 1788 einen offiziellen Dankesbesuch ab, bei welchem er Zweifel an seiner Befähigung für das Lehramt äußerte, worauf ihm Goethe entgegenhielt: *Docendo discitur*.[434] Goethe war zu dieser Zeit Leiter der Agenden für Finanzen, Bergbau und Militärwesen am Weimarer Hof, zu welchen später noch das Theater- und das Bildungswesen kamen. Die Beziehung Schillers zu Goethe war damit zunächst zwar hergestellt; vorläufig jedoch auf rein geschäftlicher Basis. Ein engeres Verhältnis zwischen den beiden großen Dichtern entwickelte sich erst etwa 5 Jahre später, im Rahmen des Gemeinschaftsprojekts der *Xenien*-Produktion, welches 1794 zu einer Art Bündnis der beiden Dichterfürsten führte. Mit den, von Schiller und Goethe gemeinsam verfassten, *Xenien*, kurzen Spottgedichten nach dem Muster der *Epigramme* Martials, suchten die beiden Dichter eine Anzahl ihnen unliebsamer Personen bloßzustellen.

[433] Vgl. Goethe an Lavater, Ende Dez. 1783, in Werke Bd. XVIII, 756
[434] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 25, 163

6. 1. 1. 11. Schillers Ernennung zum Ehrenbürger der französischen Republik

Aber auch das *revolutionäre Frankreich* nahm Anteil am Werk des *Revolutionärs Schiller,* des Autors von *Die Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe,* und *Don Carlos*: Am 26 August 1792 wurde Schiller, in Zusammenhang mit den Ereignissen, welche zum Sturz der Monarchie in Frankreich und, wenige Monate danach, zur Tötung König Ludwig des XVI. auf der Guillotine führten, gemeinsam mit 16 anderen, als *Revolutionäre* eingestuften, Ausländern, darunter Klopstock, Campe, Pestalozzi, und George Washington, von der Pariser Nationalversammlung zum *Ehrenbürger* der französischen Republik ernannt. Schillers *Die Räuber* gelangte zu dieser Zeit, in einer Bearbeitung von Jean Martin Lamarteliere, unter dem Titel *Robert, Chef de Brigards,* im *Theatre du Marais* in Paris, mit großem Erfolg zur Aufführung.

6. 1. 1. 12. Die Aufnahme des französischen *Citoyen* in den Adelskalender

Das Schiller übereignete, auf den Namen *Gilles* ausgestellte Ehrendiplom stufte ihn als dem Kreis jener Menschen zugehörig ein, „die, durch ihre Schriften und ihren Mut, der Sache der Freiheit gedient und die Befreiung der Völker in die Wege geleitet haben". Schiller fühlte sich durch diese *revolutionäre Urkunde* offensichtlich geehrt. Dies zeigte er nicht zuletzt darin, dass er es, nach seiner, im Herbst 1802 über Antrag von Herzog Karl August durch Kaiser Franz II. erfolgten Erhebung in den erblichen Adelsstand, zum Ärger des Herzogs, nicht verabsäumte, auch den Ehrentitel des französischen *Citoyen* in den Adelskalender von 1803 aufnehmen zu lassen, in welchem zu lesen steht: „Herr D. F. v. Schiller, Bürger von Frankreich, Herzoglich Großmeiningischer Hofrat."[435]

6. 1. 1. 13. Die Prägung von Schillers Epoche durch wissenschaftliche und politische Umwälzungen des 17. Jahrhunderts

Die Epoche, in welcher Friedrich Schiller lebte, war geprägt von vielfältigen Umwälzungen in Europa und in außereuropäischen Gebieten, die von Europa beeinflusst wurden. Diese Umwälzungen, welche, nicht zuletzt, auch von neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen ausgelöst oder beeinflusst wurden, gehen in ihren Anfängen in das 17. Jahrhundert zurück, in welchem geniale Wissenschaftler, wie Galilei und Isaac Newton (1645-1727) durch ihre Erkenntnisse gravierende Veränderungen des Weltbildes provozierten, die ihrerseits, dem Grundsatz der Kettenreaktion entsprechend, die politischen Aktionen indirekt beeinflussten.

[435] Vgl. Schiller, Friedrich, in: Adelskalender 1803

Zu diesen politischen Aktivitäten zählten, im 17. Jahrhundert, einerseits die Ausdehnungsbestrebungen der Türkei, welchen erst 1683, durch die Schlacht vor den Mauern Wiens, Einhalt geboten werden konnte, andererseits das aggressive Machtstreben Frankreichs unter seinem König Ludwig XIV. (1643-1715), den sein Hofprediger, Jacques-Bénigne Bossuét, mit den großen Kaisern Konstantin, Theodosius und Karl verglich.[436]

6. 1. 1. 14. Die Entwicklung der Aufklärung im 18. Jahrhundert

In der Epoche des 17. Jahrhunderts bewirkten neue wissenschaftliche Entdeckungen, darunter die Forschungsergebnisse und Denkmuster Isaak Newtons, René Descartes', Francis Bacons und John Lockes, die Bildung eines neuen Vertrauens in Hinblick auf die Möglichkeit des Entdeckens von Wahrheit mit Hilfe wissenschaftlicher Methoden. Gleichzeitig wurde der - bis dahin dominierende – blinde Glaube an tradierte Wahrheiten von einem kritischen Skeptizismus verdrängt, der die alte Rechtsgläubigkeit in Frage stellte. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich das Zeitalter der Vernunft, die *Aufklärung*, zu voller Blüte. Philosophen, die sich an die Öffentlichkeit wendeten, brachten die neuen Ideen dem Volk nahe, indem sie das Buch interpretierten, das zur *Bibel der Aufklärung* wurde: Diderots *Encyclopédie,* welche den Rationalismus und den Skeptizismus der fortschrittlichen Zeit zusammenfasst, indem sie wissenschaftlichen Fortschritt, industrielle Technik und Neuorientierung im Denken als logistische Einheit interpretiert. Sie fungierte als das entscheidenste Dokument der Aufklärung, indem sie geheiligte, unantastbare, Einrichtungen in Frage stellte. Ihre Angriffe beinhalten eine – nicht zu übersehende – Kritik an der Monarchie, indem sie feststellen: „Ein Souverän, so absolut er auch sein mag, ist nicht befugt, das festgesetzte Recht eines Staates anzutasten, so wenig wie seine Religion. Er ist verpflichtet, den Gesetzen der Gerechtigkeit und der Vernunft zu folgen."[437]

6. 1. 1. 15. Die politische Konstellation des Herzogtums Württemberg im 18. Jahrhundert

Im Herzogtum Württemberg bestand zur Regierungszeit des Herzogs Carl Eugen (1744-1793) ein fürstlicher Absolutismus, dessen Charakter, in Analogie zu Frankreich unter König Ludwig XIV., durch die Eigenart des Herzogs vorgegeben war. 1790 hatte das Herzogtum eine Einwohnerzahl von 600.000, bei einer flächenmäßigen Ausdehnung von 9.500 qkm, womit es der größte Kleinstaat im Südwesten Deutschlands war. Im Unterschied zu Preußen

[436] Vgl. Weidenfeld, George, Abenteuer Welt Geschichte, Herrsching 1990, Bd. 2, 403
[437] Vgl. Weidenfeld, George, Abenteuer Welt Geschichte, Herrsching 1990, Bd. 2, 412ff.

verfügte Württemberg über ein, großteils zusammenhängendes Staatsgebiet, das jedoch bevölkerungsmäßig keinen einheitlichen Charakter aufwies, sondern vielmehr in unterschiedliche politische Gruppierungen zersplittert war, welche zahlreiche, unabhängige, d. h. *reichsunmittelbare,* Enklaven bildeten, die das württembergische Territorium durchsetzten. So etwa lagen die *Freien Reichsstädte* Esslingen, Reutlingen und Weil auf württembergischem Gebiet. Darüber hinaus reichten auch Herrschaften reichsfreier Ritter, Freiherrn und Grafen, sowie Teile Vorderösterreichs und Bayerns weit in das Territorium des Reichslandes Württemberg hinein. Dass ein derart – politisch wie geographisch - verworrenes Land nur durch eine straffe, zentralistische, Verwaltung zusammengehalten werden konnte, erscheint nahe liegend. Hierzu bedurfte es aber auch eines staatlich domestizierten Adels, eines absolutistischen Beamtentums, sowie einer starken, auch nach innen wirkenden, Militär- und Polizeigewalt. Es wäre jedoch verfehlt, Württemberg ein preußisches Modell zu unterstellen. Die gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Integration Württembergs war – im Gegenteil – von jenen Preußens, in dieser Zeit, grundverschieden und blieb es bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. In Württemberg waren, im ausgehenden 18. Jahrhundert, der Herzog und die von ihm ernannten obersten weltlichen und geistlichen Verwaltungsorgane, nach außen hin, die Repräsentanten staatlicher Macht. Die oberste rechtliche und faktische Gesetzgebungskompetenz hatte der Herzog, indem er das Heer befehligte, und zugleich Chef der Beamtenschaft war. Die ihm zufließenden Kammereinkünfte sollten – im Frieden – die Staats– und Hofbedürfnisse befriedigen. Sie reichten aber nicht mehr aus, als die Herzöge, im 18. Jahrhundert, die Staatsausgaben, für barocken Lebensstil und barocke Hofhaltung, sowie den Ausbau von Verwaltung und Armee, erheblich steigerten.[438]

Fürstlicher Absolutismus nach dem Vorbild des französischen Königtums war zu dieser Zeit, auch in Deutschland, eine durchaus gängige Modeerscheinung. Dennoch hat sich der revolutionäre Absolutismus preußischen Musters in Württemberg, selbst in der Regierungszeit des Herzogs Carl Eugen, nicht durchsetzen können. Auch die von ihm mehrfach vorgenommenen gewaltsamen Verfassungsbrüche konnten sich auf die Dauer nicht durchsetzen. Die Verfassungsbrüche des Herzogs um, mit Hilfe von Militäreinsätzen und zahlreichen Einkerkerungen, illegale Steuern und Truppenaushebungen zu erzwingen, verhalfen ihm letztlich nicht zum Erfolg. Selbst Subsidienverträge mit auswärtigen Staaten, und hohe Anleihen bei privaten Geldgebern, wie etwa bei dem *Aufklärer und Geschäftsmann*

[438] Vgl. Pehle, Walter, Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Frankfurt/M. 1990, 53f.

Voltaire, genügten nicht zur Erreichung der vom Herzog, auch in finanzieller Hinsicht, angestrebten unabhängigen Herrschaftsbasis.

6. 1. 1. 16. Der eingeschränkte Modus einer ständisch-parlamentarischen Vertretung

Dennoch gelang es in Württemberg, als einem der wenigen Territorien des *Ersten Deutschen Kaiser-Reiches*, einer ständischen Parlamentarischen Vertretung, der so genannten *Landschaft*, wesentliche Mitbestimmungsrechte in der Ausübung der Landesherrschaft gegenüber dem Landesherren nicht nur zu wahren, sondern sogar, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, noch auszuweiten, indem es der *Landschaft*, nach erbitterten Auseinandersetzungen, schließlich gelang, ihre *Privilegien,* im so genannten *Erbvergleich* von 1770, zu verbriefen. Der vom Herzog angestrebte *Absolutismus des Fürsten* kam somit in Württemberg nicht zustande, vielmehr, kam es zur Ausbildung eines *zwiefachen Absolutismus*, der sich aus *herzoglicher Landschaft,* und *oligarchischer bürgerlicher Standesherrschaft* zusammensetzte. Die *Landtage* gingen aus *Wahlen* hervor, doch waren sie keineswegs eine ständisch-parlamentarische Vertretung von allen erwachsenen Landesuntertanen, oder auch nur deren männlichem Anteil, sondern sie waren nur die Repräsentanten des „Corpus der privilegierten Untertanen". Nur wenige tausend der 600.000 Landeseinwohner waren berechtigt, die weltlichen Landschaftsabgeordneten, in so genannten *Amtsversammlungen*, zu wählen. Die Gewählten waren fast ausschließlich, ständische Amtsträger, zumal nur sie das *passive* Wahlrecht hatten. Bei ihnen handelte es sich um Mitglieder der städtischen Gerichte, Räte, die einer streng oligarchischen Körperschaft mit lebenslanger Mitgliedschaft entstammten, die sich immer wieder selbst ergänzte, wodurch die Herrschaft einzelner Familien, über Generationen hinweg, zementiert war.

6. 1. 1. 17. Aktives Wahlrecht in Amtsversammlungen und imperatives Mandat

Dem gegenüber bestand ein *aktives* Wahlrecht in den Amtsversammlungen, das auch für Vertreter der ländlichen Gemeinden (Dörfer und Flecken) galt, und gemeinsam mit Vertretern der städtischen Magistrate wahrgenommen wurde. Vor allem aufgrund des großen Gewichts der ländlichen Gemeinden bei der Steuerzahlung erreichten die Vertreter des flachen Landes, im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts, in Württemberg ein zunehmend stärkeres Mitspracherecht in den Urwahlversammlungen. Die gewählten Landtagsabgeordneten erhielten ein imperatives Mandat, womit sie den Instruktionen ihrer Wähler, bis hin zur Rückrufung im Fall der Nichtbefolgung, unterworfen waren. Diese vermehrte Mitsprache kann als Zeichen eines umfassenden ökonomischen, sozialen und kulturellen Aufstieges des

Landes, im 18. Jahrhundert, gelten. Dieser, sich auch auf andere Teile Deutschlands erstreckende, Aufstieg nahm in Württemberg eine besondere, politische und kulturelle, Prägung an. Ein zeitgenössischer Reisender bemerkte hierzu; „Der Fleiß der Einwohner Wirtembergs ihr Land nützlich zu machen und so viel wie möglich anzubauen, geht in vielen Gegenden so weit, dass sie die Erde in Körben auf die Felder tragen.[439]

6. 1. 1. 18. Die Herrschaft des *engeren Ausschusses* ab 1.770

Bei diesem Aufstieg des Landes Württemberg, der Heimat Friedrich Schillers, im l8. Jahrhundert, handelte es sich um eine vorübergehende Entwicklung, welche durch die Umbrüche des 19. Jahrhunderts, vor allem durch die, auf Städte konzentrierte, *industrielle Revolution*, bald wieder beendet wurde. Nach dem Erbvergleich von 1770 wurde der Landtag, bis zum Jahr 1797, nicht mehr einberufen. An seine Stelle trat die Herrschaft des *Engeren Ausschusses* der Landschaft, welcher zwar, der Form nach, ein repräsentatives Gremium war, das sich aus sechs Vertretern der Städte und der Ämter des Landes, sowie zwei Prälaten zusammensetzte, doch galt die Mitgliedschaft im Ausschuss auf Lebenszeit. Als Folge dieser zunehmend oligarchischen Regelung wurde der Ausschuss, gegen Ende des 18. Jahrhunderts, von immer weniger Familien beherrscht. Am Ende des 18. Jahrhunderts war der Ausschuss, nach den Worten seines eigenen – aufgrund seiner *revolutionären* Einstellung entlassenen – Rechtskonsulenten, Johann Jakob Moser, zum *Familien-Erbgut* einer einzigen, mächtigen Sippe, der Familie Stockmayer, geworden. Die andere Seite dieser oligarchischen Politik waren Nepotismus, Bestechlichkeit, Käuflichkeit eines erheblichen Teils der, vom *Engeren Ausschuss* kontrollierten, Steuereinnahmen.

6. 1. 1. 19. Oligarisierungstendenzen verhindern eine Reform-Bürokratie in Württemberg

Von den, zwischen 1770 und 1796 eingenommenen, 32 Millionen Gulden flossen 2 ½ Millionen, in Form von *Zahlungen, Verehrungen, Diäten* und *Geschenken* aus der *Geheimen Truhe* der Landschaftskassa an die *Ausschussverwandten*, *Agenten* und *Interessenvertreter* des *Ausschusses*, oder an andere höher gestellte Persönlichkeiten, zu welchen auch der *Herzog Carl Eugen* zählte. Der Herzog fungierte nur in sehr beschränktem Maß als Gegengewicht gegen die *Vetternwirtschaft* des *Engeren Ausschusses*, zumal auch die oberste herzogliche Regierungsbehörde, der *Geheime Rat*, ähnliche Oligarisierungstendenzen

[439] Vgl. Pehle, Walter, Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Frankfurt/M. 1990, 57f.

verfolgte. Solcher Art blieb Württemberg den Aspirationen einer Reform-Bürokratie verschlossen so lang das *ancien Régime* dort an der Macht blieb, obgleich es sich hier nicht um einen - vom Absolutismus geprägten - Beamtenstaat nach preußischem Muster handelte.[440]

6. 1. 1. 20. Weimar wird Deutschlands kulturelles Zentrum. Schillers erste Eindrücke

In Hinblick auf sein Verhältnis zu Friedrich Schiller ist Herzog Carl Eugen von Württemberg eine ambivalente Rolle zuzumessen. Bedeutsamer für Schillers Weg zur Unsterblichkeit war seine Beziehung zu Carl August, dem, von 1775 bis 1828 regierenden, Herzog von Sachsen-Weimar, dem das Verdienst zuzumessen ist, seine Hauptstadt Weimar zum Kulminationspunkt der deutschen Literatur, in der Zeit ihres höchsten Glanzes, erhoben zu haben. Welche glücklichen Umstände bewogen ihn zu dieser epochalen Tat? Das deutsche Reich verfügte über keine Hauptstadt, in welcher sich, so, wie etwa in Frankreich, ein kulturelles Zentrum hätte entwickeln können. Im Siebenjährigen Krieg waren Berlin und Leipzig stark in Mitleidenschaft gezogen, Dresden weitgehend zerstört worden; Hamburg konzentrierte den kulturellen Aufwand auf Oper und Theater. Weimar, die Hauptstadt des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, war, Mitte des 18. Jahrhunderts, eine Kleinstadt von etwas über 6.000 Einwohnern. Das Herzogtum wurde 1758 von Herzogin Anna Amalia, einer Nichte des Preußenkönigs Friedrichs des Großen, regiert, nachdem sie, durch den Tod des Herzog Konstantin, im Alter von neunzehn Jahren zur Witwe geworden war. Sie übernahm die Regentschaft für ihren, damals erst einjährigen, Sohn Carl August. Ihrer Einladung folgend kam Wieland nach Weimar, um die Erziehung ihrer Söhne zu übernehmen. Schiller schrieb 1787 über seine Eindrücke in Weimar: „Die hiesigen (Weimarer) Damen sind ganz erstaunlich empfindsam; da ist beinahe keine, die nicht eine Geschichte hätte oder gehabt hätte; erobern möchten sie gerne alle … Eine stille, kaum merkliche Regierung lässt einen so friedlich hinleben und das Bischen Luft und Sonne genießen. Will man sich anhängen, eindrängen, brillieren, so findet man allenfalls seine Menschen auch.“[441]

[440] Vgl. Pehle, Walter, Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Frankfurt/M. 1990, 59f.
[441] Vgl. Schiller an Körner, 29. August und 10 September 1787, In: Schiller an Körner, Briefwechsel Bd. I, 135, 138

6. 1. 1. 21. September 1.792 in Paris: Die Massaker an eidverweigernden Priestern

Im revolutionären Paris erreichte die fiebrige Erregung, welche schon seit Wochen in der Bevölkerung gärte, am 2 September 1792 ihren Höhepunkt. Ihre Hauptursache war der, sich immer mehr zuspitzende, Konflikt zwischen Religion und Staat, bzw. der daraus erwachsene Versuch einer Konfliktsbereinigung in Form einer Begriffskonvergenz, wobei der *Staat* zur *Religion* avancieren sollte. Dieses *revolutionäre Vorhaben* fußte, insbesondere in der Vorstellung der – die Revolution eskalierenden - *Radikalen*, welche keinesfalls die Verbreitung einer Lehre – auf Staatskosten – akzeptieren wollten, die, obgleich von der Monarchie sanktioniert, in Wahrheit nur der Verbreitung eines orientalischen Mythos diente. Diese *revolutionären Gesichtspunkte* der *Radikalen* fanden Eingang in die Klubs und wurden auch von der Gesetzgebenden Versammlung sanktioniert. Als Resultat wurde eine Reihe von Maßnahmen beschlossen, welche, infolge ihrer Kirchenfeindlichkeit, und der daraus resultierenden Widerstände der kirchengläubigen Vertreter des Bürgertums, eine Bedrohung der Revolution befürchten ließen. Der König hatte es, durch seine versuchte Flucht, verdient, zunächst einmal abgesetzt zu werden. Wenige Stunden nach seiner Absetzung übersandte die Kommune den Sektionen eine Namensliste jener Priester, die konterrevolutionärer Gesinnung verdächtig waren. Sie wurden, soweit man ihrer habhaft werden konnte, verhaftet und auf verschiedene Gefängnisse verteilt, um dortselbst – baldmöglichst - getötet zu werden, Die Deportation aller Priester, welche dem Staatsgesetz über die Geistlichkeit nicht Gehorsam geschworen hatten, wurde, am 28 August 1792, von der Nationalversammlung verfügt. Mehr als 25.000 Priester flüchteten hierauf in andere Länder, wo sie die Propaganda der Emigranten verstärkten. Die, bisher vom Klerus geführten, Register über Geburten, Eheschließungen und Todesfälle mussten nunmehr weltlichen Organen anvertraut werden. Da jedoch ein Großteil der Bevölkerung darauf bestand, derartige Ereignisse, wie bisher, in kirchlicher Hand zu belassen, vertiefte sich, speziell in diesem Punkt, die Kluft zwischen dem Festhaltewillen des Volks am Althergebrachten, und den jakobineschen Säkularismusfanatikern, die glaubten, aus der Aufopferung für die junge Republik eine Volksreligion machen zu können. *Vater, Sohn* und *Heiliger Geist* sollten nunmehr, nach dem neuen Ritus, *Freiheit*, *Gleichheit und Brüderlichkeit* heißen. Hauptziel der *neuen Trinität* war die *neue Sozialordnung*. Die Gründung der jungen Republik wurde auf den 22. September verlegt, den *ersten Tag* des *neuen Jahres* in dem, alles Verstaubte beseitigenden, *Revolutionskalender*.

6. 1. 1. 22. Das Eindringen Preußischer und Österreichischer Truppen in Frankreich Ende August 1.792, und seine Konsequenzen im revolutionären Paris

Am 19. August 1792 überschritten preußische und österreichische Truppen, unter Führung König Friedrich Wilhelm II. und des Herzogs von Braunschweig, die Grenze zu Frankreich, in Begleitung einer kleinen Streitmacht französischer Emigranten, die den Revolutionären Rache geschworen hatten. Sie eroberten am 23. August, angeblich begünstigt durch französische, aristokratische Offiziere, die Festung Longwy. Die Preußen und Österreicher setzten ihren Vormarsch fort und eroberten, am Nachmittag des 2. September, die, bis dahin für uneinnehmbar gehaltene, Festung Verdun, womit der Weg nach Paris für die Feinde der Revolution offen zu liegen schien. Der Herzog von Braunschweig sprach bereits davon, in Paris dinieren zu können.[442] Der überraschend schnelle Vormarsch einer ausländischen Macht gegen das Herz Frankreichs provozierte zwangsläufig Aufstände in verschiedenen, weit von einander entfernten, Regionen Frankreichs, die sich gegen die Revolution richteten. Die schrecklichsten Reaktionen auf das überraschende Vordringen der ausländischen Feinde der Revolution zeigten sich aber in Paris, ihrem Zentrum: Als erste Gegenmaßnahme wurden, am 2. September, 30 eidverweigernde Geistliche vor dem Abbaye-Gefängnis, wohin sie gebracht werden sollten, von einer johlenden Menge, unter Beteiligung der Gefängniswärter, mit Stöcken und anderen Gegenständen erschlagen. Am 3. September zogen Richter und Henker zu den anderen Gefängnissen, La Forre und Conciergerie, wo sie die Ermordung der Gefangenen fortsetzten.

Unter den am 3 September 1792 Geköpften befand sich auch die Prinzessin von Lamballe, eine intime Freundin der Königin Marie Antoinette, die bei der Vorbereitung zur versuchten Flucht der königlichen Familie aus Frankreich am 21. Juni 1791 mitgeholfen hatte. Die Morde an Gefängnisinsassen waren von Exzessen perversester Art begleitet. Sie dauerten bis zum 6. September 1792 an, wobei weit über tausend Menschen getötet wurden. Die Befürworter der Revolution suchten diese *Septembermorde* in Paris mit der kolportierten Drohung des Herzogs von Braunschweig zu rechtfertigen, er werde in Paris Ordnung schaffen und die Revolution gewaltsam niederschlagen. Die Gesetzgebende Versammlung entsandte Delegierte zu den Schauplätzen der Ausschreitungen, die mit der Mitteilung zurückkehrten, dass es unmöglich sei, die Metzeleien zu beenden. Girondisten und Montagnards wurden sich hierauf darin einig, dass es am sichersten sei, den vorgefallenen Exzessen zuzustimmen. Als der Justizminister, George Danton, gebeten wurde die Metzeleien zu beenden bemerkte er:

[442] Vgl. Carlyle, Thomas, French Revolution, New York 1991, Bd. II, 174

„Warum soll ich mich über diese Royalisten und Priester aufregen, die nur auf die Ankunft fremder Truppen gewartet haben um uns zu massakrieren? Wir müssen unseren Feinden Schrecken einjagen.“[443]

6. 1. 1. 23. Das Gefecht bei Valmy und der Rückzug der Verbündeten

Am 20. September 1792 fand bei dem Dorf Valmy, zwischen Verdun und Paris, ein Gefecht zwischen einer französischen Armee unter Dumouriez, und preußisch-österreichischen Linientruppen, unter dem Kommando des Herzogs von Braunschweig, statt. Dieses Treffen endete unentschieden, wurde aber insofern zu einem französischen Sieg, als der König von Preußen, nach der Schlacht, die Aufgabe von Verdun und Longny, sowie den Rückzug seiner angeschlagenen Regimenter vom französischem Territorium befahl. Den eigentlichen Grund für den, hiermit eingestandenen, Misserfolg der – im Kampf gegen das revolutionäre Frankreich verbündeten – deutschen Mächte bildete jedoch ihre Gegnerschaft, im Rahmen der, zu diesem Zeitpunkt im Gang befindlichen, Teilung Polens zwischen Russland, Preußen und Österreich, bei welcher jede dieser Mächte bemüht war, den größten Brocken zu gewinnen.[444]

6. 1. 1. 24. Das *Bürgerliche Zeitalter* in Deutschland zur Zeit Schillers

Als in Frankreich bereits die Revolution in ihren grauenhaftesten, und – für heutige Begriffe – perversesten Auswüchsen wütete, herrschte in Deutschland, der Heimat Friedrich Schillers, noch das *Bürgerliche Zeitalter*, in welchem *Pfarrhaus* oder *Lehrhaus* die gesellschaftlichen Mittelpunkte bildeten. Der Begriff *Familie*, erst 1793 umgangssprachlich registriert, umfasste, außer dem Hausherrn und seiner Eheherrin, die Kinder, Großeltern, das Gesinde, und, allenfalls, noch sonstige abhängige Personen, wobei die *eigentliche Familie* nur eine beiläufige Rolle innerhalb des Hauswesens spielte. In diesem bürgerlichen Gemeinschaftsleben, das sich im wesentlichen an der Bibel orientierte, spielten Romane, Aufführungen leichtfertiger Theaterstücke, anrüchige Werke der bildenden Kunst, nur insoweit eine Rolle, als kein rechtschaffener Bürger und Hausvater sein Selbstverständnis an derart minderwertigen kulturellen Werten orientiert hätte. Was sich jedoch zu Schillers Zeit bereits anbahnte, war der Übergang vom *Haus* zur *Familie*, als Folgewirkung einer, damals noch neuartigen, kapitalistischen Produktionsmethode. Das Haus produzierte nunmehr nicht nur den Eigenbedarf; vielmehr verlagerte sich die Produktion von der häuslichen Werkstatt in

[443] Vgl. Mathiez, Albert, The French Revolution, New York 1964, 183
[444] Vgl. Kaemmel, Otto, (Hg.), Spamer Illustrierte Weltgeschichte, Leipzig 1902, Bd. VIII, 219, 307f.

die Manufaktur, in die Fabrik. In den, schnell wachsenden, Großstädten wurde das patriarchalische Familienemblem sukzessive zu Fall gebracht. Was übrig blieb war allenfalls, gerade noch die Einheit von Eltern und Kindern, als Rest der ursprünglichen Großfamilie. Dieser soziale Entwicklungsprozess, den man auch als *Verstädterung* bezeichnet, vollzog sich, sukzessive, im 19. Jahrhundert, im Verlauf von etwa hundert Jahren nach dem Tod Friedrich Schillers.[445]

6. 1. 1. 25. Kultur- und weltgeschichtliche Ereignisse, die für Schillers Epoche besonders kennzeichnend sind

Die Epoche, in welcher Friedrich Schiller lebte, zeichnete sich jedoch nicht nur durch revolutionäre politische und gesellschaftliche Entwicklungen aus, sondern auch durch das Einsetzen eines, bis dahin ungekannten, geistigen und wirtschaftlichen Aufschwungs. Zu den bedeutenden Erfindungen dieser Zeit zählen das fliegende Weberschiffchen Johann Kays, welches 1733 patentiert wurde, und dreißig Jahre später in der Textilindustrie zur allgemeinen Anwendung gelangte. Während die Schriften Rousseaus die Romantik einleiteten und Diderot die Gattung des bürgerlichen Rühr- und Trauerspiels erfand, erfolgte, fußend auf Kolumbus' und Magellans Entdeckungen außereuropäischer Kontinente, 1776, durch den Zusammenschluss von 11 Staaten jenseits des Atlantik, die Grundsteinlegung der heutigen „Vereinigten Staaten von Amerika", die sich, innerhalb von eineinhalb Jahrhunderten, zur beherrschenden Wirtschaftsmacht der Welt entwickeln sollten. Eine wesentliche Voraussetzung für diese stürmische Entwicklung war die technische Verbesserung der Schifffahrt, welche die – auf das Wachstum der europäischen Bevölkerung zurückzuführende – Auswanderung nach Übersee so bedeutend förderte, dass sich die Zahl der Europäer in fernen Kontinenten zwischen 1801 und 1900 verzehnfachte. Damit wurden die europäischen Auswanderer, welche die Kultur und Zivilisation ihrer Heimatländer in alle Welt verpflanzten, zu einem weltweit bedeutenden Kultur- und Wirtschaftsfaktor. Die Zeit einer massiven europäischen Bevölkerungsexpansion währte über das gesamte 19. Jahrhundert. Zu Beginn dieses Jahrhunderts stand die Führungsrolle Frankreichs, das letztlich aus den Wirren der Revolution gestärkt hervorging, außer Frage, nachdem der, 1792 von Seite Preußens und Österreichs unternommene Versuch, die junge französische Republik zu beseitigen, an politischer und militärischer Führungslosigkeit gescheitert, und auch die Bedrohung Frankreichs durch Korruption und Unfähigkeit in der Zeit des Direktoriums, überwunden war. Der, aus Ägypten zurückkehrende General Buonaparte übernahm im Oktober 1799 die Macht

[445] Vgl. Döbler, Hannsferdinand, Stadt, Technik, Verkehr, München 1973, 124f.

als Erster Konsul, beendete, nach kurzer Zeit endgültig die Revolution, und stellte das Vertrauen des Volkes zur Regierung wieder her, indem er Frankreich, im zweiten Koalitionskrieg, als Sieger hervorgehen ließ. Nach den Friedensschlüssen von Luneville und Amiens war Frankreich gebietsmäßig größer als jemals vorher unter einem seiner Könige. Die damit vorgegebene Ehrfurcht gegenüber Frankreich wurde nunmehr noch durch seine friedlichen Kunstwerke gesteigert, die es, während der vierzehn Friedensmonate, zeigte, welche ihm der Vertrag von Amiens gewährte. In dieser kurzen Zeit des Friedens wussten die Galerien des Louvre, und der Musiksaal des Odeon ihre Schätze zu präsentieren. Bonaparte aber nutzte die friedliche Feststimmung in Frankreich und Europa für sich persönlich, indem er sich, durch eine Verfassungsänderung, mit nachfolgender Volksabstimmung, zum *Ersten Konsul auf Lebenszeit* erheben ließ. Die angebliche Aufdeckung einer Verschwörung ermöglichte es ihm sodann, mit Hilfe seines Polizeiministers Fouché, den Widerstand gegen seine Alleinherrschaft zu brechen, indem er führende Royalisten und Republikaner, unter dem Vorwand einer *gemeinsamen Verschwörung,* verhaften ließ. Der diesbezügliche Prozess führte zur Hinrichtung von dreizehn – vermutlich schuldlosen – Angeklagten, an deren Spitze sich der Duc d' Enghien befand. Der Prozess und seine Ergebnisse wurden von dem *Revolutionär Bonaparte* bis zum Äußersten propagandistisch ausgeschlachtet, indem er sich als *Retter des Vaterlandes* darzustellen wusste, dessen schnellem Zugriff die Bewahrung des Staates vor einem blutigen Bürgerkrieg zu verdanken war. Das von Bonaparte nunmehr eingesetzte *Scheinparlament* beschloss, im Mai 1804, die französische Republik in ein erbliches Kaiserreich, unter der *Dynastie der Bonaparte*, umzuwandeln und ließ diesen Beschluss durch eine Volksabstimmung legitimieren. In Gegenwart des Papstes setzte sich der *Erwählte* hierauf, am 2.12.1804, in der Kathedrale von Notre Dame selbst die Krone auf das Haupt. Dieser Weg des Kaisers Napoleon I. zur Alleinherrschaft wurde beispielhaft für zahlreiche Revolutionäre des 19. und 20. Jahrhunderts, die es, wie er, verstanden, mittels einer *Scheinlegalität*, welche sie sich durch Manipulieren der Volksmenge, und durch außenpolitische Erfolge, verschafft hatten, eine *plebiszitäre Diktatur* zu errichten.[446]

6. 1. 1. 26. Das Ende Friedrich Schillers

Schiller, der gehofft hatte, das 50. Lebensjahr, bei leidlicher Gesundheit, zu erreichen, wurde am 1. Mai 1805, in Weimar, auf dem Weg vom Theater zu seinem Haus, von schwerem Schüttelfrost ergriffen, der ihn nur mit Mühe das Bett erreichen ließ. Der zur Behandlung zugezogene Arzt hielt die akute Lungenentzündung fälschlich für eine Rippenfellreizung und

[446] Vgl. Boesch, Joseph, Vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis 1914, Zürich 1990, 104ff.

verordnete Kampfer, sowie Brustpflaster, um den schleimlösenden Husten zu aktivieren. Nach einer durchfieberten Nacht empfing Schiller am nächsten Tag Genast, der sich über seinen Zustand entsetzte. Am 3. Mai zwang sich Schiller, mit letzter Kraft, an den Schreibtisch und trieb, unter Aufbietung der letzten Kräfte, den Monolog der *Marfa* im 2. Akt des *Demetrius* voran. Nach dem 5. Mai traten immer häufiger Bewusstseinstrübungen auf. Schiller phantasierte zuletzt im Fieber, ohne seine Umwelt noch wahrnehmen zu können. Kräuterbäder, die Huschke, als Mittel gegen eine Herzbeutelentzündung, verschrieb, schienen den Kranken vorübergehend zu beruhigen. In den Nächten steigerte sich jedoch das Fieber und die Atmung wurde unregelmäßig. Die Sprache versagte ihm und er konnte sich zuletzt nur noch durch Gesten verständlich machen.

6. 1. 1. 27. Die Todesanzeige

Am 15. Mai 1805 meldete das *Weimarer Wochenblatt:* „Den 12ten Mai des Nachts 1 Uhr wurde der in seinem 46. Lebensjahr verstorbene Hochwohlgeb. Herr, D. Carl Friedrich von Schiller, F. S. Meiningischer Hofrath, mit der ganzen Schule, erster Classe, in das Landschafts-Cassen Leichengewölbe beigesetzt und Nachmittags 3 Uhr der vollendeten Todesfeyer mit einer Trauerrede von Sr. Hochwürd. Magnificenz, dem Herrn General-Superintendent Vogt, in der St. Jacobskirche begangen und von Fürstl. Capelle vor und nach der Rede eine Trauermusik aus Mozarts Requiem aufgeführt.“[447]

6. 1. 1. 28. Zu Schillers epochenspezifischer Positionierung

Während sich das europäische Mittelalter nicht mehr im Kosmos eingebettet sah sondern das Dasein durch Arbeit oder Spiel zu organisieren hoffte, wobei sich Konflikte und Harmonien die Waage hielten, rückte Schiller das Spiel, weitab von dem furchtbaren Bereich der Kräfte und Gesetze, in ein fröhliches Reich des Scheins, das den Menschen von allem, was Zwang heißt, entbindet; sowohl im physischen wie im moralischen Sinn. Der noch nicht von Zwängen der industriellen Revolution geprägte Historiker Schiller konnte sich als Richter über die Zeiten empfinden, weil er das, was er von der Vergangenheit erblickte, sich von der Zukunft erwartete. Nicht der vor zweihundert Jahren sich als *modern* Empfindende, sondern, wie Foucault es prophezeite, der *postmoderne* Mensch von heute, hat die besten Chancen zu verschwinden „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“[448]

[447] Vgl. Braun, Julius, W. (Hg.), Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen, Leipzig 1882, Bd. I, 3, 442
[448] Vgl. Borst, Arno, Barbaren, Ketzer und Artisten, München 1998, 465ff.

6. 1. 2. Bertolt Brecht

6. 1. 2. 1. Wesenszüge epochaler Veränderungen

Bertolt Brecht (10.2.1898-14.8.1956) gehörte einer Zeit der *Umwälzungen* an, in der sich das Weltbild, nicht zuletzt aufgrund der Ergebnisse und Folgeerscheinungen von zwei Weltkriegen, innerhalb weniger Jahrzehnte radikal veränderte. Von diesen Umwälzungen sind nicht nur die politischen und gesellschaftlichen Konstellationen in weiten Teilen der Welt betroffen, sondern auch wissenschaftliche und technische Hilfsmittel, welcher sich die Streitparteien bedienen mussten um ihre Siegeschancen zu verbessern. Dieser kriegsbedingte, technische wie gesellschaftliche Fortschritt setzte sich auch zwischen und nach den Kriegen fort, wofür, als wesentliches Kriterium, die Drohung eines weiteren großen Weltenbrandes gelten darf, die sich erst mit der, in Tschernobyl eingetretenen Explosionskatastrophe eines Atomkraftwerkes wesentlich verminderte. Die technischen und wissenschaftlichen Fortschritte des 20. Jahrhunderts könnten, im Rückblick, als eine ununterbrochene Kette schockierender Vergewaltigungen des angestammten abendländischen Kulturlebens verstanden werden. Die gravierendsten davon sind: 1903 das Flugzeug; 1906 die Radioröhre; 1922 der öffentliche Rundfunk; 1940 die Antibiotika; 1942 die Atomenergie; 1943 der Computer; 1945 die Atombombe; 1950 das weltweit öffentliche Fernsehen; 1953 die Entdeckung der Genstruktur. Dazu kommen – als Dauerbrenner – die Weltraumfahrt und die Astronautik, deren Konsequenzen, oder Enderkenntnisse sich, auch heute, noch nicht annähernd abschätzen lassen. Sie entspringen dem Streben des modernen Menschen nach neuen astronomischen Erkenntnissen mit Hilfe der *Raketentechnik,* zur praktischen Erweiterung des Wissens über das All und die Himmelskörper. Die *Raketentechnik* kann, ihrer Substanz nach, als Medium der Ingenieurtechnik, der exakten Wissenschaft und einer intuitiven Kunst des Forschens nach verborgenen Geheimnissen des Universums, bezeichnet werden. Die Idee der Astronautik besteht bereits seit Jahrhunderten. Ihre Realisierung scheiterte lange Zeit am Fehlen einer ihr entsprechenden Raketentechnik. Heute existieren – schon jahrzehntelang – Projekte, auf dem Planeten Mars, welcher der Erde am nächsten liegt, zu landen und dort eine – auf Dauer zu besetzende – Raumstation zu errichten. Woran scheiterte ihre, erst kürzlich angebahnte Verwirklichung? An materieller Insuffizienz - angesichts der Weltwirtschaftskrise? An Bedenken hinsichtlich der technischen Realisierbarkeit? Oder etwa an nationalem Konkurrenzdenken?

6. 1. 2. 2. Vergleich der Epochen

Worin liegt demnach der wesentlichste, erkennbare, epochale Unterschied zwischen Schiller und Brecht? Vielleicht in den technischen Fortschritten welche mittels Eisenbahn und Flugzeug, schnelle Ortsveränderung ermöglichen. Vielleicht auch im Raumfahrtsgedanken, dessen Verwirklichung heute, nach Landungen auf Mond und Mars, noch in den Kinderschuhen steckt, dessen technische Durchführbarkeit jedoch grundsätzlich gegeben bzw., auch aus wirtschaftlichen Erwägungen, erstrebenswert ist.[449]

6. 1. 2. 3. Brecht verlebt die ersten beiden Jahrzehnte seines Daseins in der Gründerzeit-Epoche

Als Bertolt Brecht, am 10.2.1898, in Augsburg, als *Sohn* des leitenden Angestellten einer Papierfabrik, demnach in gutbürgerlichen Verhältnissen, geboren wurde, befand sich Deutschland in der Kulturepoche der *Gründerzeit;* einer Zeit, die 1871, mit der *Reichsgründung* (der Gründung des *Zweiten Deutschen Kaiserreichs* durch Bismarck) begonnen hatte und im November 1918, mit der militärischen Niederlage Deutschlands und der Abdankung bzw. Flucht des letzten Deutschen Kaisers, Wilhelm II., endete. Diese, äußerlich glanzvoll erscheinende, *Gründerzeit* lässt jedoch, historisch-soziologisch betrachtet, erhebliche Missstände erkennen, zumal emporgekommene Schichten von *Gründern* und Kapitalisten, die in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, schnell und unmäßig, zu Reichtum gelangt waren, sich in der Folge hektisch bemühten, mit den erspekulierten und fabrikmäßig erworbenen Vermögenswerten den Lebensstil der traditionell hochrangigen Klassen zu imitiere. Diese Art von Imitation bediente sich häufig des Anscheins eines Unternehmertums, dessen Machtausübung den Willen zur Expansion auf wirtschaftlicher Ebene inkludierte, wofür ihm ungezählte Arbeitssklaven, als Machtinstrument, dienen sollten. Die hiermit angestrebte *wirtschaftliche Machtausübung* kopulierte mit der Begierde nach politischem Einfluss und dem Zugang zu regierenden Schichten, bzw. nach dem Einstieg in die vornehme Gesellschaft, im Weg über studentische Verbindungen und Offizierskorps, um, letztendlich, über Geldheiraten, Kredite, Aktien und Börsenspekulationen, zu größtmöglichem Einfluss zu gelangen. Von den Künstlern, Dichtern, Philosophen dieser Epoche wurde der bedenkliche Charakter einer derartigen gesellschaftspolitischen Entwicklung, in ihren Werken, – Friedrich Nietzsche eingeschlossen – geflissentlich übersehen. Eine grundlegend neue Wertung, die sich am Phänomen der Leistung, des Werkes und der – hierzu benötigten -

[449] Vgl. Pörtner, Rudolf (Hg.), Sternstunden der Technik, Düsseldorf/Wien 1989, 539ff.

Arbeit, orientiert, hätte hierzu erfolgen müssen; doch blieb die - rückhaltlose - Darstellung der Realität, wie sie der Schweizer Maler Arnold Böcklin (1827-1901), etwa in seiner *Toteninsel*, geschaffen hat, im Deutschland der *Gründerzeit* aus, denn in dieser Zeit ging es vornehmlich um gesellschaftliche Gleichstellung mit der übergeordneten Kaste, durch Geld oder Genie.[450]

6. 1. 2. 4. Brechts dichterischer Kommentar zu dem Kriegsgeschehen

Als der Erste Weltkrieg, im August 1914, ausbrach, fand die *Gründerzeit-Euphorie* ein abruptes Ende. Der damals im 17. Lebensjahr stehende, pazifistisch gesinnte, Bertolt Brecht musste zwar zunächst noch nicht Kriegsdienst leisten, nahm aber doch, von seiner Warte aus, Anteil an den Kriegsereignissen. In einem Brief vom 10. November 1914 schrieb er, unter anderem, an seinen Freund Caspar Neher: … „Ich hätte so ein Gedicht *Motiv*: Am Abend ist der Feind geschlagen. Die Telegraphendrähte/ melden es./ Hüben Freude, Jubel, Beten./ Drüben Angst, Verzweiflung, Hass./ In der Nacht werden die Toten begraben. Die/ Telegraphendrähte melden es./ Die Mütter weinen in dieser Nacht./ Hüben – und drüben.“[451] Am 3, November 1917 schrieb Brecht an Caspar Neher unter anderem: „Russland scheint krank und vernünftig zu werden. Es wäre wunderbar wenn wir hier zusammen sein könnten. Arbeiten! Wir brauchen überhaupt keine anderen Leute mehr! Ich bin voll Ideen, die alle dahinsiechen.“[452]

6. 1. 2. 5. Brecht wird, als Sanitätsoldat, zum Militär eingezogen

An Heinz Hagg schrieb Brecht am 23. November 1917 aus München: … „Es wäre schrecklich wenn ich Zeit hätte, darüber nachzudenken. Aber ich bin ins Rennen geraten. Von 8 - 11; von 12 - 13; von 3 - ½7; von 7 - 10½ im Laboratorium, Universität und Theater. Täglich. Ich fresse alles Erreichbare hinein und lese unheimlich. Ich verdaue es dann beim Militär. Freue mich immer auf Augsburg wo ich 1 ½ Tage faul sein kann. Hier komme ich aus einem System von Verspätungen nicht heraus, Nachts 11 Uhr; 24 + 15 Stunden. Usw. Nächstens stehe ich in der Früh einfach nicht mehr auf. Basta. Hoffe Dich in Augsburg wieder zu treffen …“[453] Als Kommentar zu diesem Brief ist festzustellen: Der Adressat, Heinz Hagg, war ein Jugendfreund Brechts aus Augsburg. Ihre Väter waren, durch die gemeinsame Mitgliedschaft in einem Gesangsverein, mit einander verbunden. Das, von Brecht erwähnte Theaterspiel war möglicherweise Shakespeares *Coriolan.* Brecht äußert in

[450] Vgl. Hamann, Richard/Hermand, Jost, Gründerzeit, München 1977, 193f.
[451] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 5 vom 10.11.1914
[452] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 22 vom 23.11.1917
[453] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 23 vom 23.11.1917

dem Brief, in brüsker Form, die seine Ablehnung deutlich macht, seine *revolutionäre Einstellung* zu der militärischen Dienstverpflichtung, welcher er, als Sanitätssoldat, zu der Zeit, als er diesen Brief verfasste, unterworfen war.[454]

Die vorstehend zitierten Briefe Bertolt Brechts lassen erkennen, dass er dem Ersten Weltkrieg, jenem Krieg, welchen Deutschland und Österreich-Ungarn, zuletzt fast gegen alle militärisch potenten europäischen Mächte und - nicht zuletzt – auch gegen die Vereinigten Staaten von Amerika, führten, von Anfang an durchaus negativ gegenüberstand, womit er seine Fähigkeit einer, gefühlsmäßig realistischen Einschätzung der militärpolitischen Gesamtsituation, aber auch sein sensibles menschliches Empfinden, unter Beweis stellte. Brecht war Dichter, kein Politiker, verfügte jedoch über ein, für die Epoche, in der er lebte, beachtlich sensibles politisches Gespür. Es erscheint deshalb auch logisch, dass sein Werk von einer durchgängigen Bezugnahme auf die Substanz seiner Epoche durchleuchtet ist. Die hintergründige gesellschaftspolitische Darstellung des eigenen Erlebens ist von den Werken Brechts nicht wegzudenken, wobei sich dieses Phänomen offensichtlich nicht nur auf die Formulierung, sondern auch auf die Themenauswahl erstreckt. *Der Revolutionär* spielt hierbei, in den meisten Fällen, vorder- oder hintergründig, eine unübersehbare Rolle. Es lässt sich bei Brecht nicht, wie bei Schiller, dessen Leben sich, unbeschadet seiner Auseinandersetzungen mit dem Herzog, und seiner – von diesem erzwungenen – Flucht aus Stuttgart, die sich aber innerhalb der Grenzen und Botmäßigkeiten des, von Karl dem Großen begründeten, *Ersten Kaiserreichs* vollzog, ohne weiteres von *einer einheitlichen Lebens-Epoche* sprechen. Vielmehr handelt es sich bei Brechts Leben um eine Abfolge durchaus unterschiedlicher, aus politisch bedingter Notwendigkeit erzwungener, mit weiträumigen Ortsveränderungen verbundener, grundlegender Umstellungen seiner Lebensverhältnisse, welche ihn, zum Teil fluchtartig, auf abenteuerliche Weise, in Regionen gelangen ließen, die ihm bis dahin fremd waren. Die, gegenüber Schillers Epoche, wesentlich verbesserten Verkehrsverhältnisse und Kommunikationsmöglichkeiten gestatteten es ihm aber immer wieder, nicht nur neue Beziehungen anzuknüpfen, sondern auch die, für seine Theaterarbeit unerlässliche, Verbindung mit alten Bekannten, die sich in unterschiedlichen Weltregionen aufhielten, aufzunehmen bzw. den Kreis seiner Bekanntschaften weiter auszubauen.

[454] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Briefe, Kommentare zu Brief Nr. 23

6. 1. 2. 6. Brecht begründet, in Zusammenwirken mit Erwin Piscator, das *Epische Theater*

Zu Brechts engerem Freundeskreis zählte auch Erwin Piscator, mit welchem ihn eine andauernde, enge Zusammenarbeit, sowohl im Theater, als auch im Kino ihrer Zeit, wie etwa in den Inszenierungen Frank Castorfs an der Berliner Volksbühne, oder in dem Film *Dogville* Lars von Triers, verband. Durch ihr dramaturgisches Zusammenwirken gelten Brecht und Piscator als die Begründer des *Epischen Theaters,* für dessen Konzeption die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges maßgeblich waren. Piscator erlebte diesen Krieg als Soldat an der Westfront, und er vermochte seine dort gemachten, für seine spätere Theaterarbeit grundlegenden, Erfahrungen in seinem Buch *Das Politische Theater* (1929) aufzuzeigen. Nach dem Kriegsende agierte Piscator in einem *Soldatenrat* und trat der KPD bei. Der, einige Jahre jüngere, Brecht kam zwar nicht mehr an die Front, wurde aber in Augsburg als Sanitäter eingesetzt und studierte gleichzeitig Medizin an der Universität in München. Seine Stücke *Trommeln der Nacht* und *Fatzer* nehmen auf den Krieg Bezug, der für ihn *Der große praktische Anschauungsunterricht für das neue Sehen der Dinge* war.[455]

6. 1. 2. 7. Deutschlands Machtpolitischer Gestus vor dem 1. Weltkrieg

Brechts Erdendasein verlief in einer Epoche von außerordentlicher Vielschichtigkeit. Im Zeitpunkt seiner Geburt befand sich sein Heimatstaat Deutschland auf dem Wirtschaftsektor in einer, vorher kaum absehbaren Wachstumsphase. Das Deutsche Kaiserreich war zu einer, militärisch, und wirtschaftlich führenden Macht des europäischen Kontinents aufgestiegen und wurde nur von England übertroffen. Die wesentlichste Voraussetzung für diese steile Aufwärtsentwicklung war die *Reichsgründung,* und die, damit bewirkte Einigung Deutschlands unter Führung der Hohenzollerndynastie und ihres ersten Reichskanzlers, des Fürsten Otto von Bismarck, im Jahr 1871. Die gesellschaftliche Entwicklung in diesem *Zweiten Deutschen Kaiserreich* zeichnete sich, primär, durch ein gigantisches Wachstum der Bevölkerungszahl aus; diese stieg, bis zur Jahrhundertwende, von 40 auf 60 Millionen an, sowie durch eine, damals schon einsetzende, *Verstädterung*. Während, zum Zeitpunkt der *Reichsgründung,* 1871, noch 65% der Deutschen in Orten mit weniger als 2.000 Einwohnern lebten, waren es 1910 nur noch 40%. Der Anteil der Großstadtbewohner an der Gesamtbevölkerung stieg in dieser Zeit von 4,8% auf 21,3% an. Die Streckenlänge der deutschen Eisenbahnen stieg gleichzeitig von 19.000 km auf 52.000 km an, ihre

[455] Vgl. Schwaiger, Michael, (Hg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator, Wien 2004, 9f.

Förderleistung *versechsfachte* sich dabei. Schulen und Universitäten expandierten ebenso, wie Krankenhäuser, in welchen sich die Bettenzahl von 100.000 auf 255.000 erhöhte. Neue Großzechen des Ruhrgebiets reichten in mehr als 1.000 m Tiefe hinab, die deutsche chemische Industrie wurde weltweit führend, die Fabrikanlagen befanden sich in ständigem Ausbau, ihr Rauch diente als Sinnbild für Aktivität und Fortschritt. *Eine große* Erfindung folgte der *anderen*, und was im 20. Jahrhundert so etwas wie eine Allgegenwart des Menschen schuf, welche ihn binnen Stunden die Erdkugel umkreisen und sein Wort innerhalb Minuten um die Erde, bis an die Sterne, tragen ließ, entstand, in Anfängen, die einen manchmal lächerlichen, Eindruck hervorriefen, schon im 19. Jahrhundert, wie etwa Auto, Flugzeug, Luftschiff, elektrische Straßenbahn, Untergrundbahn, Schwebebahn.

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, befand sich ganz Europa in einem Zustand taumelnder Verzückung und des erlösenden Rausches. Unter einem Meer von Blumen, getragen vom Jubel fessellos begeisterter Menschenmassen, zog das Aufgebot der Völker in die Schlacht. Man trat zum Feldzug an „als ginge es zu einem Gottesdienst“ … In der großen Verfinsterung des Abendlandes begannen sich alle Formen aufzulösen und das menschliche Antlitz schien seine Gestalt zu verlieren. Die Künstler spürten zuerst, dass die bestehenden Formen zerbrachen, die alten Bilder ihre Geltung verloren. Sie gestalteten, was sich eigentlich jeder Gestaltung widersetzt und scheuten sich darum nicht, dem Augenschein zu widersprechen. Die Menschen wurden, in den Darstellungen dieser, *Futuristen* genannten, Maler, *zerstückelt*.[456]

6. 1. 2. 8. Die innen- und außenpolitische Konstellation Deutschlands vor dem Ersten Weltkrieg

Wie kam es zu diesem, für Europa und die Welt schicksalhaften*, Ersten Weltkrieg*? Es könnte als ein Symptom der Weltordnung bezeichnet werden, dass aufsteigende, neue, Mächte Veränderungen der internationalen Ordnung fordern, deren Fortbestand den älteren, etablierten, Mächten zum Vorteil gereicht. Das *Zweite Deutsche Kaiserreich*, eine aufgrund der *Einigungskriege* der Jahre 1866 und 1870/71 hervorgegangene, politisch und geographische Neubildung, musste sich, angesichts seiner geographischen Situierung, und seines rasanten wirtschaftlichen Wachstums, spätestens zur Zeit des *fin de siecle,* eingeengt fühlen, zumal es, in der Mitte des Kontinents liegend, mindestens zwei Großmächte gleichzeitig zu bedrohen schien. Angesichts dieser Situation stellt sich die Frage, ob das

[456] Vgl. Freund, Michael, Abendglanz Europas, Stuttgart 1967, 356

Deutsche Reich daran etwas ändern konnte, ohne eine zu große Opposition anderer Staaten zu provozieren. Das Unbehagen, und die Eifersucht, welche der plötzliche Aufstieg des *Zweiten Reiches* geweckt hatte, waren Bismarck nicht entgangen, und er suchte die anderen großen Mächte, besonders die Flankenmächte, Russland und Großbritannien, davon zu überzeugen, dass Deutschland keine weiteren territorialen Ansprüche verfolge. Bismarcks Nachfolger, wie auch der Kaiser, zerstörten jedoch diese Vertrauensbasis durch chaotisch-labiles Vorgehen in der Innen- und Außenpolitik. Besorgnisse der Junker-Elite über den relativen Niedergang der Landwirtschaft, die Aktionen der organisierten Arbeiterschaft und der wachsende Einfluss der Sozialdemokratie, in einer Zeit des industriellen Booms, ließen innenpolitische Probleme erkennen. Man trieb in Deutschland, Ende des 19. Jahrhunderts, aus populistischen Gründen, aber auch *Weltpolitik,* weil man glaubte, damit von der innenpolitischen Zerrissenheit ablenken zu können. Im Zeichen dieser – damals populären – *Machtpolitik* kamen Deutschland jedoch einige besondere Merkmale von großer Bedeutung zu, indem es die einzige Großmacht war, welche die moderne industrialisierte Kraft der westlichen Demokratien mit dem autokratischen Charakter der Entscheidungsfindung in den östlichen Monarchien verband. Es war die einzige Großmacht, die ihre Grenzen nur auf Kosten ihrer mächtigen Nachbarn im Osten oder Westen ausdehnen konnte und damit ein Land, dessen zukünftiges Wachstum das europäische Gleichgewicht, eher direkt als indirekt, untergrub.[457]

6. 1. 2. 9. Die *Weimarer Verfassung* begründet eine neue politische Legitimität

Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg und der Flucht des Kaisers gab sich das, auf demokratischer Basis neu gegründete Deutschland, mit der *Weimarer Reichsverfassung* vom 11. August 1919, eine neue politische Legitimität. Darin sind, im zweiten Hauptteil, die „Grundrechte und Grundpflichten der *Deutschen*" in fünf Abschnitten definiert. In dem Abschnitt *Das Gemeinschaftsleben* wurde speziell auf die *Sozialstaatlichkeit* Bezug genommen. Artikel 119 lautet: „Reinerhaltung, Gesundung und soziale Förderung der Familie ist Aufgabe des Staates und der Gemeinden." Artikel 120 bezeichnet „Erziehung des Nachwuchses zur leiblichen, seelischen und gesellschaftlichen Tüchtigkeit" als Recht der Familie, über dessen Ausführung der Staat zu wachen habe. Artikel 121 kompensiert die Benachteiligung unehelicher Kinder; Artikel 122 regelt Jugendschutz und Fürsorgeerziehung. Artikel 127-131 behandeln den *öffentlichen Dienst*.

[457] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 327ff.

6. 1. 2. 10. Erstmalige Erhebung sozialer Probleme in den Rang des höchsten staatlichen Rechts

In der Verfassung von 1919 wurde, erstmals, die öffentliche Regelung sozialer Probleme in den Rang des höchsten staatlichen Rechts erhoben. Daran ist nicht zu rütteln; auch wenn die praktische Umsetzung der Sozialgesetze in der *Weimarer Republik* schwerwiegende Mängel erkennen lässt, die, in historischer Betrachtung, auf massive Widersprüche, Unterlassungen und Krisen im Vollzug der Gesetze, hinweisen. Zum Verständnis dieser gesetzgeberischen Mängel müssen die Jahre des Zweiten Deutschen Kaisertums, vergleichsweise, in die Betrachtung einbezogen werden. Unabhängig von den Debatten über die *Krise des Sozialstaates* durch Nachrichten über Veränderungen in Höhe und Auszahlungsmodus bestimmter Leistungen, wie Rentenzahlung und Arbeitslosengeld, steht die Tatsache der gesetzgeberischen Anordnung jedenfalls außer Frage.

6. 1. 2. 11. Die budgetäre Realisierbarkeit der Sozialleistungen erscheint nicht ausreichend definiert

Bei näherer Betrachtung der Verwaltungspraxis im Weimarer Sozialstaat ergeben sich nachstehende Fragen: 1. Auf welche sozialen Probleme reagierten die Erfinder des *Sozialstaates?* Antwort: Die Verfassung beanspruchte, nicht nur, wie es im 19. Jahrhundert der Fall war, Rahmendaten für das politische Leben zu setzen, sondern sie *sorgte* auch für die Gesellschaft, ja sogar für den persönlichen Lebensbedarf, unabhängig von der Entwicklung in der Weltwirtschaft.

Frage 2: Was wollten die Vordenker dieser – heute selbstverständlichen – Sozialleistungen damit erreichen? Antwort: Die Form der sozialen Hilfe war nicht personal, sondern institutionell insistiert. Das soziale Programm *Weimar* war auf zwei Brennpunkte konzentriert: Auf das öffentliche Interesse an einem sozial geordnetem Leben und auf einen Normalitätskatalog, der die Sollwerte des persönlichen und sozialen Lebens, wie das Grundgesetz des Staates, definierte.

Frage 3: Waren die Sozialleistungen des Staates nach der, 10 Jahre später eintretenden *Weltwirtschaftskrise* budgetär noch verkraftbar? Antwort: Wo die Weimarer Verfassung materielle Rechte garantierte, verwies sie immer wieder auf zu schaffende materielle Grundlagen. Die Verfassungsgarantien waren also nicht unmittelbar.

6. 1. 2. 12. Die Versicherungskasse für Arbeitslose ist, ab 1929 wegen Massenarbeitslosigkeit gesprengt

Einer kritischen Analyse des Verfassungstextes kann es nicht verborgen bleiben, dass sein Programm weder widerspruchsfrei formuliert war, noch als lückenlos realisierbar zu bezeichnen ist, zumal die Einlösung von Verfassungsversprechen von, noch zu beschließenden, Gesetzen abhängig gemacht wird. Das Sozialstaatsprogramm verfolgte demzufolge die Korrektur des, historisch gewachsenen, und entsprechend heterogenen, Bestandes an bisherigen sozialpolitischen Einrichtungen. 1927 wurden die Arbeitslosenversicherung und die öffentliche Arbeitsvermittlung, gesetzlich eingerichtet. Die Massenarbeitslosigkeit der Weltwirtschaftskrise ab 1929 sprengte aber bald die Versicherungskasse. Die sozialen Auffanggesetze erwiesen sich, angesichts der, gleichzeitig einsetzenden, staatlichen Sparpolitik, als unwirksam. Als nicht zielführend erwiesen sich, in dieser Krisensituation, auch die Arbeitslosenversicherung und das System der Erwerbslosenhilfe. Schon vor der Weltwirtschaftskrise gerieten wichtige Bereiche der sozialen Hilfe, wie etwa die Fürsorgeerziehung, in eine Legitimationskrise. Staatlich propagierte Erziehungsnormen und- Methoden erwiesen sich als betont kritikwürdig, zumal Heimerziehungsskandale für öffentliche Diskussionen sorgten. Als Folgeerscheinung dieser Missstände entstanden heftige Diskussionen um eine, der pluralistischen demokratischen Gesellschaft angemessene, Verwahrlostenpädagogik, in welche, 1933 der Nationalsozialismus eingriff, der diese endlose Debatte, zur Erleichterung der Konservativen, gewaltsam beendete. Mit der Machtergreifung des Nationalsozialismus, im Jahr 1933, war es scheinbar insofern gelungen, einen Ausweg aus der Krise des Sozialstaates zu finden, als die neuen Machthaber für alle drei Grundprobleme eine Lösung gefunden zu haben glaubten: 1. Die Erfolgsorientierungen der sozialen Hilfe durch rassenbiologische Scheidung von förderungswerten *Volksgenossen* und auszumerzenden *Gemeinschaftsschädlingen*. 2. Das nationalsozialistische Erziehungsideal des militäristisch gedrillten und autoritätshörigen zukünftigen Kriegers. 3. Das Durchbrechen der sozialpolitischen Grenzen durch kriegerische Grenzüberschreitung nach außen.[458]

[458] Vgl. Pehle, Walter, Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland, Frankfurt/M. 1990, 349, 361ff.

6. 1. 2. 13. Die Weimarer Republik als klassisches Beispiel für einen instabilen Staat

Nach einer klassischen Definition im Umfeld des Begriffes *Staat* von Max Weber kennzeichnet diesen insbesondere sein Monopol hinsichtlich des legitimen Gebrauchs von *Gewalt*, auf das sich alle Staaten und politischen Systeme stützen. Dieses, allgemein akzeptierte, *Gewaltmonopol* des *Staates* würde, wenn es, als normaler Bestandteil, der *Bürgerlichen Öffentlichkeit* zur Verfügung stünde, die Stabilität des politischen Systems, und des Staates, in Frage stellen. Das klassische Beispiel für einen instabilen Staat des letztgenannten Typs stellt die *Weimarer Republik* der Zwanziger-, und der beginnenden Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts dar, wobei es sich hier um einen Staat handelte, der faktisch nicht über dieses Gewaltmonopool verfügte, dieses vielmehr gewissermaßen ignorierte. Die Rolle von *Gewalt* kann vielfältiger Natur sein: Innerhalb der Familie, bei persönlichen oder wirtschaftlichen Auseinandersetzungen wie etwa Streiks, oder in Vertretung der bewaffneten Macht des Staates.

6. 1. 2. 14. Nicht gefestigtes Gefüge als Ursache für Gewalt im Staat

Die *Weimarer Republik* ist, als Staat in einer entwickelten Industriegesellschaft, deshalb besonders bemerkenswert, weil in ihr *Gewalt* nicht auf den persönlichen Bereich beschränkt blieb, oder durch den Staat ausgelöst wurde; vielmehr gewann sie zunehmend Bedeutung für die *politische Auseinandersetzung* innerhalb des Staatsgefüges. Diese Tatsache weist auf ein, nicht gefestigtes Gefüge innerhalb des Staates, aber auch in der Bürgerlichen Gesellschaft, hin. Von wem wurde Gewalt ausgeübt? Als *Kreuzritter* des *weißen Terrors* nach dem Ersten Weltkrieg gelten die *Freikorps*. Sie vor allem waren es, welche die revolutionären Agitationen der deutschen Arbeiter, im Auftrag der Regierung, blutig niederkämpften. Trotz finanzieller Unterstützung von Regierungsseite, damit sie die neue politische Ordnung sicherten, standen die Freikorps der jungen Republik überwiegend feindlich gegenüber. Viele ihrer Mitglieder waren im Weltkrieg Offiziere gewesen, und Offiziere bildeten einen viel größeren Anteil der Freikorpseinheiten als sonst in Heereseinheiten üblich war. In manchen Fällen bestand ein Drittel der gesamten Mitgliedschaft aus ehemaligen Offizieren.

6. 1. 2. 15. Die Rolle der von den Freikorps ausgehenden Gewalt wird von Brecht indirekt angesprochen

Die politische Gewalt, welche Deutschland in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg überzog, wobei die Freikorps eine wesentliche Rolle spielten, wird in der historischen Betrachtung mitunter als Auftakt für den erfolgreichen Feldzug der Nationalsozialisten gegen die Weimarer Republik gesehen. Der amerikanische Politologe Peter Merkl vertritt hierzu die zweifelhafte Auffassung, dass die schlimmste Konsequenz des Ersten Weltkrieges „die Misserziehung einer ganzen Generation, ihre Probleme in einer militärischen und autoritären Art zu lösen", gewesen sei.[459] Es kann aber, andererseits, nicht bestritten werden, dass die ganze Geschichte Weimar-Deutschlands von Gewalt durchzogen erscheint, woraus geschlossen werden kann, dass die Weimarer Republik systematisch auf ihr Ende programmiert war, zumal eine Reihe führender Männer des Dritten Reiches, darunter Reinhard Heydrich, Erich Koch, Manfred von Killinger, Martin Bormann, ihre innenpolitische Schulung in den Reihen der Freikorps erhielt. Aus dieser Feststellung ergibt sich die Frage, welche Rolle *Gewalt* in der nationalsozialistischen Kampagne zur Zerstörung der Weimarer Republik, um an ihrer Stelle ein *Drittes Reich* zu errichten, spielte. In verschleierter Form hat Brecht diese Frage in zwei dramatischen Werken, in „Die heilige Johanna der Schlachthöfe" bzw. in „Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui", die beide *den Revolutionär* in den Mittelpunkt stellen, dichterisch ventiliert.

6. 1. 2. 16. Der *Potempa-Mord* wird zur *Cause celebre*

Das Problem *Gewalt* wurde von führenden Vertretern des Nationalsozialismus oftmals positiv kommentiert; so etwa, als Joseph Goebbels sagte: „Der SA-Mann will kämpfen, und hat auch ein Recht darauf, zum Kampf geführt zu werden. Seine Existenz gewinnt erst im *Kampf* ihre Berechtigung."[460] Ein Beispiel zu dem Thema „Gewalt in der Weimarer Republik" ist der so genannte *Potempa-Mord;* die Ermordung eines arbeitslosen Sympathisanten der kommunistischen Partei durch eine betrunkene Bande von Nationalsozialisten in einem oberschlesischen Grenzdorf im August 1932. Dieser Mord wurde, aus zwei Gründen, zu einer *Cause célèbre*: Einerseits konnten nunmehr, aufgrund eines Sondergesetzes vom Sommer 1932, erstmals Gewalttäter, wegen Ermordung eines politischen Gegners, vor ein Sondergericht gestellt werden, und andererseits verkündete Adolf Hitler, der Führer der, damals bereits stimmenstärksten, Partei Deutschlands, der zugleich die größte Unterstützung

[459] Vgl. Merkl, Peter, The Making of a Stormtrooper, Princeton 1980, 15
[460] Vgl. Goebbels, Joseph, Kampf um Berlin, 9. Auflage, München 1936, 30

aus der deutschen Mittelschicht genoss, in aller Öffentlichkeit seine uneingeschränkte Sympathie mit den Mördern. Unbeschadet der Brutalität des Verbrechens und der öffentlichen Sympathie-Kundgebung hierzu seitens des Führers der größten - damals noch oppositionellen – politischen Partei, erhielt diese, bei den Reichstagswahlen von November 1932, noch mehr als 11 Millionen Stimmen. In seiner Arbeit über Volksmeinung im Dritten Reich stellte der Politologe Jan Kershaw diesbezüglich fest, „dass die brutale Kampagne gegen die Kommunisten in den ersten Wochen der Hitler-Regierung im Jahr 1933, bei der Mehrheit der einfachen bürgerlichen und ländlichen Schichten, kaum Kritik, sondern eher positive Aufnahme fand.“[461]

6. 1. 2. 17. Begünstigung von Hitlers Machtergreifung durch geschicktes Wahlverhalten und den *Reichstagsbrand*

Die *gesetzeswidrige* Einstellung vieler Deutscher in der Zeit vor der *Machtergreifung* durch die „NSDAP“ war *effektiv*, zumal sie sich innerhalb akzeptabler Grenzen bewegte. Die Nationalsozialisten hatten, ihrerseits, aus dem Scheitern ihres Münchener Putschversuches im Jahr 1923, gelernt und verzichteten, in Wahlschlachten des Jahre 1932, auf Attacken gegen Polizeireviere und Reichswehrkasernen. Namhafte Wirtschaftsführer intervenierten bei Reichspräsident, Feldmarschall von Hindenburg, für Hitler, der am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler ernannt wurde. Hitlers Weltanschauung war keine spezifische Ideologie, sondern ein Gemisch aus pseudo-wissenschaftlichen Rassenideologien, vulgärem Sozialdarwinismus und Geopolitik. Sie richtete sich, vor allem, gegen *Judentum* und *Marxismus*. Aufgabe des Nationalsozialismus sollte die Überwindung der *zersetzenden* Kräfte sein. Seine Ideen und Gedanken hatte Hitler in dem, nach seinem misslungenen Putschversuch vom November 1923, in der Landsberger Festungshaft entstandenen, Buch *Mein Kampf* niedergelegt. In seiner Wahlkampfstrategie gab sich Hitler zunächst den Anschein, den Sieg der nationalen Opposition, nicht aber eine *Machtergreifung* des Nationalsozialismus anzustreben. Diesen Eindruck verstärkte er, als Reichskanzler, bei jeder sich bietenden Gelegenheit dadurch, dass er, vor Hindenburg, dem greisen Reichspräsidenten, scheinbar ehrfürchtig, zurücktrat und das *Christentum* als *die Basis unserer Moral* bezeichnete. Nachdem er im Reichstag, neben sich als Kanzler, zunächst nur zwei nationalsozialistische Abgeordnete hatte etablieren können, erbrachten die Neuwahlen von 5. März 1933 einen Erfolg von 43,9% der Stimmen für die NSDAP. Als mitbeteiligt an diesem Wahlsieg kann der, 8 Tage vor der Wahl erfolgte, *Reichstagsbrand* gelten, als dessen

[461] Vgl. Kershaw, Jan, Der Hitler-Mythos, Stuttgart 1989,49

angeblicher Verursacher ein junger Niederländer verhaftet wurde, der bekannte, das Feuer, ohne fremde Anstiftung und Hilfe, gelegt zu haben. Hitler reagierte auf den *Reichstagsbrand,* indem er diesen als kommunistisches Fanal zum Bürgerkrieg deklarierte, womit er sich bei Hindenburg weitgehende Vollmachten für Polizeimaßnahmen verschaffen konnte. Diese setzten alle verfassungsmäßigen Garantien zum Schutz der persönlichen Freiheit außer Kraft, wodurch sie Hitler die Möglichkeit gaben, einige tausend kommunistische Funktionäre in - durch SA-Einheiten improvisierten - Konzentrationslagern (KZ) festzusetzen, sowie sämtliche KPD- und SPD- Zeitungen verbieten zu lassen. Obgleich die Nationalsozialisten von einer Zweidrittelmehrheit der Stimmen im Parlament noch weit entfernt waren, gelang es ihnen, am 23. März 1933, unter dem Eindruck des *Reichstagsbrands*, das vorbereitete *Ermächtigungsgesetz*, mit den Stimmen aller Reichstagsfraktionen, mit Ausnahme der SPD, „zur Behebung der Not von Volk und Reich", zur Annahme zu bringen. Damit wurde der Regierung das Recht zuerkannt, Gesetze, auch solche, die von der Verfassungsgrundlage abwichen, ohne Mitwirkung des Reichstages, zu beschließen. Diese Vollmacht war auf vier Jahre befristet. Ebenso, wie die *Notverordnung,* wurde das *Ermächtigungsgesetz* aber, bis zum Ende des *Dritten Reichs,* verlängert.

6. 1. 2. 18. Der *Dollfußmord* führt, aufgrund der Haltung Italiens, noch nicht zum Anschluss Österreichs

Das Wiederaufleben der deutschen Bedrohung im Jahr 1933 belastete die anglo- französisch-amerikanische Zusammenarbeit zu einem Zeitpunkt, als die Weltwirtschaftskonferenz gescheitert war, und die demokratischen Staaten ihre eigenen Währungs- und Handelsblöcke errichteten. Besonders England fühlte sich, mehr noch als das, direkter durch das nationalsozialistische Deutschland bedrohte Frankreich, in seiner Handlungsfreiheit eingeengt. 1934 stellten das Kabinett, wie auch das *Defence Requirement Committee*, fest, dass Japan zwar die unmittelbarere Gefahr, Deutschland aber eine größere, langfristige, Bedrohung darstelle. Die Imperialen und Maritimen in England wiesen darauf hin, dass es unmöglich sei, den französischen Befürchtungen über den deutschen Revanchismus den Rücken zu kehren, und dass es – nach 1935 – fatal wäre, die wachsende Bedrohung durch die *Luftwaffe* zu ignorieren. Deutschland erschien immerhin, auch 1935, noch immer militärisch beträchtlich schwächer als Frankreich oder Russland. 1934 hatte es sich, von Mussolinis Truppen, die am Brenner aufmarschierten, als Hitler, nach der Ermordung des österreichischen Bundeskanzlers Dollfuß, Miene machte Österreich zu besetzen, in die Schranken weisen lassen. Beruhigend wirkte auch die Aussicht, dass Italien mit den *Status-*

quo-Mächten zusammengehen könnte, wozu Frankreich 1935 versuchte, mit der *Stresafront* eine anti-deutsche Koalition ins Leben zu rufen. Die Sowjetunion trat 1935 dem Völkerbund bei und schloss außerdem Beistandspakte mit Paris und Prag, wonach Deutschland als von allen Seiten eingeschlossen erscheinen konnte. Eine effektiv kritische Situation entstand im Europa der Dreißigerjahre erstmals durch Hitlers Befehl zur Wiederbesetzung des, entmilitarisierten Rheinlandes, vom März 1936. Zu diesem Zeitpunkt, als die deutsche Wiederaufrüstung noch in den Anfängen steckte, hätten Frankreich und Großbritannien noch, ohne größeres Risiko, einen Schlag gegen Deutschland führen können, was jedoch eine totale Preisgabe des Locarno-Paktes bedeutet hätte. Der Völkerbund hatte sich bereits durch sein Versagen bei Mussolinis Aggression in Ostafrika 1935/36, diskreditiert und spielte im spanischen Bürgerkrieg kaum noch eine Rolle. Größere Veränderungen des territorialen Bestandes waren demnach nur, durch entschlossenes Eingreifen der großen *Status-quo*-Mächte gegen die *revisionistischen* Staaten, kontrollierbar. Die Aktivitäten der *Revisionisten* überrollten aber zunehmend diese Kontrolle: 1937 unterzeichneten Deutschland und Japan den Antikominternpakt, kurz nachdem Mussolini die Achse Berlin-Rom verkündet hatte. Die USA empörten sich über die japanische Invasion in China und die Bombardierung ihres Kanonenbootes *Panay*, konnten aber, wegen ihrer schlechten Wirtschaftslage, nichts dagegen unternehmen, was die anglofranzösischen Zweifel an der Verlässlichkeit der USA vermehrte. Frankreich, das wirtschaftlich gleichfalls stark geschwächt, und überdies politisch so zerrissen war, dass es vor einem Bürgerkrieg zu stehen schien, war, durch die deutsche Wiederbesetzung des Rheinlandes, und das Versagen seines komplizierten Sicherheitssystems, in seiner militärischen Potenz stark beeinträchtigt. Wie die Kriegsereignisse, anlässlich der deutschen Offensive im Mai 1940, bewiesen, war das Land durch die überlegene deutsche Luftwaffe stark gefährdet, der gegenüber die französische Luftwaffe veraltet war. Die Achse Rom-Berlin ließ zudem die militärische Gegnerschaft Italiens, im Falle eines Kriegs mit Deutschland, befürchten. Der Ausgang des Spanischen Bürgerkriegs nährte die Annahme der allfälligen Gegnerschaft eines weiteren, der Achse Rom-Berlin freundlich gesinnten, Staates in Frankreichs Rücken. In England war der, seit Mai 1937, als Nachfolger Baldwins, amtierende Premierminister Neville Chamberlain entsetzt über die Aussicht auf einen neuen großen Krieg und suchte den Diktatoren positive Angebote zu machen um sie zufrieden zu stellen. Misstrauen gegenüber der Sowjetunion, bzw. Verständnis für die französische Passivität, bestärkten seine Auffassung, dass der Völkerbund völlig ineffektiv sei. Durch seine, daraus resultierende, Strategie eines Friedens durch *Appeasement* hoffte Chamberlain den Krieg zu vermeiden, indem er in Berlin verlauten

ließ, dass London zu kommerziellen und kolonialen Konzessionen bereit sei, wobei England auch territoriale Änderungen in Europa erwäge.[462] Mit derartigen, eher vagen, Angeboten vermochte Chamberlain Hitler, dessen Ideen auf eine grundsätzliche territoriale Neuordnung hinzielten, jedoch nicht zufrieden zu stellen.

6. 1. 2. 19. General von Seeckt fungiert als Initiator der *Blitzkrieg-Idee*

Weder die britische, noch die französische, Regierung vermochten aus den Ereignissen der Krisen des Jahres 1938 die richtigen Schlussfolgerungen zu ziehen, obgleich bereits der Anschluss Österreichs an Deutschland, im Frühling dieses Jahres, die deutschen expansionistischen Absichten und Methoden, offen zutage treten ließ: Die Bestimmungen des Friedensvertrages von Versailles von 1919/20, in welchen u. a. der Umfang des deutschen Heeres auf 100.000 Mann, und jener der deutschen Marine auf 15.000 Mann, mit geringem Schiffsbestand, reduziert wurde, hatte in Deutschland eine völlig neue Epoche des militärstrategischen Denkens, die *Blitzkrieg-Epoche,* ausgelöst, als deren Schöpfer der, von 1919 bis 1926, als Chef des deutschen Truppenamtes tätige, General von Seeckt, gelten kann, der in dieser Zeit dafür verantwortlich war, etwas aus den Trümmern zu retten, welche die Bestimmungen des Versailler Vertrages hinterlassen hatten. Er betrachtete die Reichswehr als Kern einer mobilen *Schachstreitmacht*, deren *Beweglichkeit* im nächsten Krieg den dominierenden Faktor darstellen sollte.[463]

6. 1. 2. 20. Deutschland und Russland, die Geächteten Europas, rüsten gemeinsam

General von Seeckt vertrat die Auffassung, das deutsche Heer sei, im Ersten Weltkrieg, gegen Frankreich, an seiner Immobilität gescheitert, indem es versäumt habe, die französische Mobilmachung zu stören, und weil es die Grenzen der Infanterie zu Fuß, und des pferdebespannten Transports, nicht erkannt habe. Das Heer sei zur Führung einer entscheidenden Schlacht nicht schnell genug gewesen. In einem künftigen Krieg würde einer *Luftwaffe* die *Doppelaufgabe* zukommen, die des Gegners auszuschalten und seine Mobilmachung zu stören. Der Luftschlacht hätte die Berufsarmee zu folgen. Dementsprechend zeigte von Seeckt Interesse an der *Mechanisierung*, besonders an *Panzern*. Die Idee der *Panzerdivision* stammte von Hauptmann Heinz Guderian, dessen Überlegungen auf den Mitteilungen von Liddell Hart und Fuller, den Schöpfern der britischen *Tank*-Waffe im Ersten Weltkrieg, gegründet waren. General von Seeckt, der nicht im *Panzer* den idealen

[462] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 507f.
[463] Vgl. Messenger, Charles, Blitz Krieg, Bergisch Gladbach 1980, 88f.

Bestandteil für den Krieg der Zukunft zu erblicken vermochte, hat dennoch die Grundlage für die Idee der *Blitzkriegführung* geschaffen. Sein, vielleicht bedeutendster Beitrag dazu war das Geheimabkommen mit Russland, durch welches deutsche Offiziere praktische Erfahrung mit modernen Kriegsgeräten erhielten, die ihnen, nach den Bestimmungen des Vertrages von Versailles, verwehrt waren. Dieses Abkommen fußte auf der Überzeugung Seeckts, dass Deutschland und Russland, die beiden Geächteten Europas, einander nützen könnten. Als einigendes Motiv beider Staaten erwies sich zunächst die, beiden gleiche, Abneigung gegen das, im Oktober 1918 neu gegründete, Polen, dessen endgültige Grenzfestlegung aber erst, nach Auseinandersetzungen mit den Nachbarstaaten, am 18.3.1921 erfolgt war. Das deutsch-russische Abkommen, in dessen Konsequenz die Weimarer Republik Fabriken in der Sowjetunion baute und die dortige Herstellung von Flugzeugen, Unterseebooten und Munition überwachte, kam Ende 1922 zum Abschluss. Im Ausgleich gestatteten die Russen, dass die Deutschen in Lipetsk einen Übungsplatz für Flieger, eine Giftgas-Fabrik und Gaskampf-Ausbildungsschule in Samara, sowie später ein Panzerausbildungszentrum in Kasan, errichteten. Der Gebrauch der Anlagen erfolgte, indem deutsche Offiziere dorthin geschmuggelt wurden. Die größten Erfolge hatten diese, gegenüber den Westmächten streng geheim gehaltenen, Aktivitäten auf dem Luftwaffensektor, zumal sie letztlich, zur Verwirklichung des, von Seeckt verfolgten, Plans der Bildung einer deutschen Luftwaffe, als selbständige, unabhängige Waffengattung, führte, ohne deren schlachtentscheidendes Eingreifen am 13./14. Mai 1940, die Überquerung der Maas bei Sedan durch das Panzerkorps Guderian, welche in der Folge zum schnellen Zusammenbruch der französischen Widerstandskraft, im 2. Weltkrieg führte, nicht geglückt wäre.[464]

6. 1. 2. 21. England produziert, nach der Niederwerfung Frankreichs durch Deutschland, mehr Waffen und Flugzeuge als dieses

Durch die Siege in den Jahren 1939-1940 konnte die deutsche Kriegswirtschaft ihre Öl- und Rohstoffvorräte erheblich aufstocken, zumal Deutschland, nach der Niederwerfung Frankreichs, auch über eine Landverbindung zu Spanien verfügte, damit Zugang zu spanischen Rohstoffen besaß und, nach der Besetzung Dänemarks und Norwegens, schwedische Erze vor englischen Zugriffen zu sichern vermochte, während Russland, das insgeheim über Hitlers schnelle Erfolge entsetzt war, seine Lieferungen an Deutschland erhöhte. Das britische Empire, unter Churchill, produzierte jedoch 1941 mehr Waffen und Flugzeuge als Deutschland, und dem US-Präsidenten Roosevelt gelang es, die

[464] Vgl. Messenger Charles, Blitz Krieg, Bergisch Gladbach 1980, 92f, 231f.

Neutralitätsgesetze abzuschaffen, bzw. den Kongress davon zu überzeugen, dass die Unterstützung Großbritanniens, durch geeignete Maßnahmen, wie das Leih- und Pachtgesetz, den Handel *Zerstörer gegen Stützpunkte*, oder *Geleitschutz*, im Sicherheitsinteresse des eigenen Landes lag. Diese, neutralitätswidrige, Haltung der USA brachte ein Remis im Krieg, mit sich, indem keiner der beiden Gegner den anderen mehr entscheidend zu treffen vermochte, zumal dadurch insbesondere eine deutsche Invasion Englands, über den Kanal hinweg, verunmöglicht erschien, während, andererseits, bei dem vorherrschenden Ungleichgewicht der Landstreitkräfte, eine britische Landung auf dem europäischen Kontinent ganz außer Betracht stand, und auch die Angriffe des britischen Bomberkommandos auf Deutschland, in dieser Phase des Krieges, nur geringen Schaden verursachten. Die Aktivitäten des Landkrieges erstreckten sich demnach, im Frühjahr 1941, auf Nordafrika und den Balkan, der, einschließlich Griechenlands, von deutschen Truppen okkupiert wurde. Erst die schicksalhafte Entscheidung, Hitlers in Russland einzumarschieren, brachte, im Juni 1941, eine grundlegende Änderung der Dimension des Zweiten Weltkriegs: Deutschland, das nunmehr an mehreren Fronten kämpfen musste, befand sich nun annähernd in derselben Situation, wie 1914-1917. In erster Linie überforderte der neue Gegner die Luftwaffe; denn die deutsche Flugzeugproduktion lag 1941 deutlich unter jener Englands oder Russlands, ganz abgesehen von jener der USA. Ähnlich gravierend war die materielle Unterlegenheit Deutschlands gegenüber dem neuen Gegner bei den Panzern. Auch durch Tötung, oder Gefangennahme, von drei Millionen Russen in den ersten Monaten des Kampfes, konnte die deutsche materielle Unterlegenheit nicht kompensiert werden, und die Eroberung von einer Million Quadratkilometern russischen Landes erbrachte keinen entscheidenden Sieg. Da Japan sich, zugunsten einer Expansion nach dem Süden, gegen eine Teilnahme an dem Überfall auf die Sowjetunion entschieden hatte, konnte Stalin, Ende 1941, gut ausgebildete, winterfeste, Divisionen aus Sibirien abziehen um damit die deutsche Offensive zum Stillstand zu bringen und die deutschen, vor Moskaus Toren stehenden, Streitkräfte zurückwerfen.[465]

[465] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 514f.

6. 1. 2. 22. Die Weichen für den Ausgang des blutigsten aller Kriege werden schon dreieinhalb Jahre vor seinem Ende gestellt

Der Angriff Japans in Südostasien, welcher diesem vorübergehende territoriale Eroberungen, aber keine entscheidenden militärischen Siege, erbrachte, erwies sich für den Fortbestand der Achse Berlin-Tokio als ebenso verhängnisvoll, wie Hitlers leichtfertige Kriegserklärung an die USA. Im Dezember 1941 wurden demnach bereits die Weichen für den Ausgang des – bis dahin blutigsten – Krieges gestellt, der dann noch dreieinhalb Jahre dauern sollte, und erst, nach dem Abwurf einer Atombombe auf Hiroschima am 6.8.1945, sein Ende fand. Schon vor dem Ende des Krieges wurde die, ihm folgende, neue Ordnung, in einem Strategiepapier der Alliierten, folgendermaßen prognostiziert: „Die siegreiche Beendigung des Krieges gegen unseren derzeitigen Feind wird zu einer Welt führen, in der sich die Militär-Macht der einzelnen Nationen grundlegend gewandelt hat. – Nach der Niederlage Japans und Deutschlands werden die Vereinigten Staaten und die Sowjetunion die einzigen Militärmächte erster Ordnung sein. Bei beiden Ländern ist dies in der Kombination von geographischer Lage, territorialer Ausdehnung, und dem ungeheuren Rüstungspotential begründet.“[466]

6. 1. 2. 23. Die bipolare Weltordnung mit unterschiedlicher Wirtschaftsentwicklung

Die vielfach vorhergesagte, bisher aber nie endgültig realisierte, *bipolare Ordnung* schien nunmehr, zumindest auf begrenzte Zeit, erreicht. War das, gut hundert Jahre vorher, nach Napoleons Sturz, schon einmal so gewesen? Zwischen 1815 und 1945 scheinen Ähnlichkeiten insoweit zu bestehen, als an die Stelle Großbritanniens nun die USA getreten waren. Trotzdem war diese, nunmehr ideologisch begründete, Bipolarität etwas Neues. Aber auch die Entwicklung der Wirtschaft war in beiden Ländern, den USA und der UdSSR, durchaus unterschiedlich verlaufen. Die wirtschaftliche Macht spiegelte sich in der Militärmacht, die in den USA vor allem durch die Marine repräsentiert wurde, welche 1200 größere Kriegsschiffe umfasste, die sich um dutzende von Flugzeugträgern scharten. Damit war sie nun beträchtlich größer als die Royal Navy.

Das Gesamt-Bruttosozialprodukt der USA betrug 1950		381 Milliarden $, d. s.
	pro Kopf	2536 $
Das Gesamts-Bruttosozialprodukt der UdSSR betrug 1950		126 Milliarden $, d. s.
	pro Kopf	699 $[467]

[466] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 532f.
[467] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 550

In der französischen und in der italienischen Regierung gab es, nach 1950, Kommunisten. Ein tiefes Misstrauen in der Bevölkerung verhinderte jedoch, dass sie an die Macht kamen. Dieses Misstrauen wurde durch die konsequente Ausschaltung aller nichtkommunistischen Parteien in Osteuropa hervorgerufen. Obwohl es Stimmen gab, die eine Versöhnung zwischen Russland und dem Westen wünschten, tendierte die Realpolitik in die entgegengesetzte Richtung.[468]

6. 1. 2. 24. Der kalte Krieg zwischen zwei Machtblöcken

Die Hauptmerkmale des *Kalten Krieges* nach 1945 erscheinen insofern bedeutsam, als ihr Einfluss auf die internationalen Beziehungen bis in die Gegenwart festzustellen ist. Die Spannungen zwischen den beiden Blöcken in Europa traten nicht sofort nach 1945 auf, weil die Hauptaufgabe beider Gruppierungen von Besatzungstruppen zunächst die Wiederherstellung der Verkehrsverbindungen und öffentlichen Einrichtungen, die Nahrungsmittelversorgung der Städte, sowie das Unterbringen der Flüchtlinge, und das Aufspüren von Kriegsverbrechern, war, wobei sich die ideologischen Positionen vielfach verwischten. Streitigkeiten unter Besatzern waren hierbei eher sach- als ideologiebezogen. In ganz Europa wurden Volksvertretungen gebildet, welchen im Osten Sozialdemokraten und Kommunisten, im Westen Christdemokraten und Kommunisten angehörten. Die Kluft zwischen den beiden Machtblöcken begann erst Ende 1946 in der Öffentlichkeit sichtbar zu werden, indem das Ergebnis von Volksentscheidungen und Regionalwahlen erkennen ließ, dass Beeinflussungen der Wählerschaft seitens der Besatzungsmächte insofern stattfanden, als, dem politischen Gefüge nach, zwischen westlichen und östlichen Zonen, welche durch die politische Zugehörigkeit der jeweiligen Besatzungsmächte vorgegeben wurden, zu unterscheiden war. Die beherrschende Rolle, welche Tito in Jugoslawien spielte, wurde vom Westen als ein Schritt interpretiert, Moskaus systematischen Vorstoß nach Westen voranzutreiben. Die sowjetische Weigerung, dem internationalen Währungsfonds und der Weltbank beizutreten, löste in den USA, die auf gute Beziehungen mit Moskau nach dem Krieg gehofft hatten, Enttäuschung und Verbitterung aus, die den nahe liegenden Verdacht nährten, Stalin plane die Kontrolle auch über das westliche und südliche Europa an sich zu reißen, sobald die Verhältnisse es zuließen. In Zusammenhang mit dieser Besorgnis Washingtons stand die, 1946 erfolgte, Entsendung einer amerikanischen Flotteneinheit in das östliche Mittelmeer, welche, als Antwort auf den zunehmenden russischen Druck auf die

[468] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 532f.

Türkei, den Versuchen moskauhöriger Marionetten, die politischen Verhältnisse für ihre Zwecke auszunützen, einen Riegel vorschieben sollte. Besorgniserregend erschien auch die Lage in Griechenland, das durch einen, moskaugesteuerten kommunistischen Aufstand erschüttert wurde. Die griechischen Kommunisten, sowie Tito und Mao Tse-tung, kümmerten sich aber vorläufig noch um ihre lokalen Feinde und nicht um eine globale Ausbreitung des Marxismus, während dem gegenüber die Führer der Kommunisten im Westen immer auf die Stimmen ihrer Gefolgsleute reagieren mussten.[469]

6. 1. 2. 25. Ostblock und Nato, *COMECON* und *Marshall-Plan*

1946 und 1947 vergrößerte sich die Kluft zwischen Ost und West und das Gesicht Westdeutschlands begann sich deutlich von jenem Ostdeutschlands abzuheben. Mit der Übernahme der Garantien für Griechenland und die Türkei avancierten die USA in die Rolle des *Weltpolizisten*, der im Trauma einer Doktrin stand, welche keine regionalen Beschränkungen kannte. Die Lösung des Problems des Nahrungsmittel- und des Brennstoff-Mangels auf dem europäischen Kontinent bot der *Marshall-Plan*, der, nach seiner ursprünglichen Konzeption, ganz Europa, auch den kommunistischen Ländern, zugute kommen sollte, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass der zu jener Zeit dem sowjetischen Wirtschaftssystem angegliederte Ostblock zu den strengsten Formen der Sozialisierung und Kollektivierung zurückgekehrt war. Der sowjetische Außenminister Molotow verließ jedoch die Pariser Gespräche über den Marshall-Plan und setzte den gesamten Ostblock unter Druck, sich dem Hilfeangebot zu versagen. Die Milliarden Dollar schwere amerikanische Hilfe des Marshall-Plans bewirkte ein Aufleben der Wirtschaft in Westeuropa, das hiermit in das nordatlantische Handelsnetz eingebunden wurde. In Osteuropa sorgte hingegen das *Kominform*, das Informationsbüro der kommunistischen Arbeiterparteien, durch strenge Kontrollen dafür, diesem beizutreten, obgleich es kein *sowjetischer Marshallplan*, dafür aber ein Instrument war das ergründen sollte, wie die *Satellitenstaaten* des Ostblocks zu *melken* seien. 1947 als eine, nur mangelhaft getarnte Dependance der kommunistischen Internationale gegründet, stürzte es 1948 in Prag das dortige pluralistische Regime durch einen Staatsstreich und sah sich danach Säuberungswellen ausgesetzt, wodurch es Tito gelang, Stalins Zugriff zu entfliehen. Andere Satellitenstaaten, die 1949 gezwungen wurden, dem *Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe* (COMECON) beizutreten, begaben sich damit hinter eine, von Churchill schon 1946 als *Iron Curton* bezeichnete, Linie. Unter diesen Umständen votierten in den USA

[469] Vgl. Weiderfeld, George, Abenteuer Weltgeschichte; Herrsching 1990 2, 687

selbst isolationistisch gesinnte Senatoren für die Gründung der NATO (North Atlantic Treaty Organication), unter amerikanischer Beteiligung. Aus amerikanischer und britischer Sicht war es die wichtigste Aufgabe der NATO, dass die Unterzeichner des Brüsseler Fünfmächte-Abkommens sich gegenseitig unterstützten, und das Versprechen gegenseitiger Unterstützung auf solche Länder, wie Norwegen und Italien, ausweiteten, die sich ebenfalls bedroht fühlten. Ende der 50er Jahre wurde, trotz französischer Befürchtungen, beschlossen, westdeutsche Streitkräfte, im Rahmen der NATO, aufzubauen, um damit die Kluft der Truppenstärke gegenüber dem Ostblock zu verkleinern. Dieser Schritt hatte zur unmittelbaren Folge, dass die UdSSR eine ostdeutsche Armee aufstellte. Auch nach Stalins Tod bestand, noch über geraume Zeit, die *Moskauer Doktrin*, dass kein kommunistisch gewordenes Land diesem Glauben abschwören dürfe.[470]

6. 1. 2. 26. Brecht wird von Piscator, der bereits 1933 in die USA emigrierte, unterstützt.

In der Emigrationszeit, ab 1933, unterstützte der, aus Deutschland direkt in die USA emigrierte, und dort in angesehener Position lebende, Piscator den, 1940 noch in Skandinavien lebenden, Brecht hinsichtlich des Erhalts der Einreisevisa in die USA, für sich und seine Angehörigen, indem er die erforderliche Haftung für diese Personen übernahm. Brecht schrieb am 17. Mai 1940 diesbezüglich an Piscator: „Hier sah das gar nicht mehr so rosig aus und wir entschlossen uns, nach Helsinki zu gehen. Von Eurer Schule bekam ich einen Lehrauftrag und ich danke Dir und allen Freunden sehr für Eure Bemühungen. Ich hoffe, dass ich darauf das Touristwisum bekomme. An sich standen wir seit März 1939 auf der Quote, aber ich weiß nicht, wie lange wir noch zu warten hätten. (könnte man das dort in Erfahrung bringen?) Nun ist die ganze Lage noch dadurch erschwert, dass Heli und die Kinder nur dänische Flüchtlingspapiere haben, die im August 1940 ablaufen, ich müsste also unsere Reise (ob auf Touristvisum oder anderswie) sehr beschleunigen, hältst Du es für möglich, dass man da etwas machen kann von New York aus? Und ich höre auch zu meinem Schrecken, dass man evtl. eine ziemlich hohe Kaution hinterlegen oder nachweisen muss, weißt Du davon? Alle unsere Daten (ohne die der Grete) hat Eisler, falls Ihr sie braucht …“[471]

[470] Vgl. Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996, 563ff.
[471] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, Brief Nr. 922

6. 1. 2. 27. **Brecht punktet hinsichtlich des Einreisevisums in die USA mit seiner *Staatenlosigkeit***

Brecht übersandte Piscator, wie aus dem obigen Brief ergänzend hervorgeht, Manuskripte seiner Stücke, darunter *Furcht und Elend des III. Reiches* und *Leben des Galilei*. Piscator war zu dieser Zeit (Mai 1940) Direktor des, 1939 eingerichteten *Dramatic Workshop* an der New Yorker *New School for Social Research*. Die, unterschwellig in dem Brief an Piscator geäußerte, Hoffnung, dass, hinsichtlich einer Beschleunigung seiner Einreise, von New York aus etwas getan würde, erfüllte sich nicht, denn die, in den USA festgesetzte, jährliche Einwanderungsquote für Deutsche wurde, auch nach 1933, nicht verändert. Im Frühjahr 1939 wurden Wartelisten eingeführt. *Gewaltsamen Umstürzlern* (violent overthrows) wurden Einwanderungen verweigert. Zu diesen zählten Kommunisten, wie auch Personen, die einmal einer kommunistischen Partei angehört hatten. Brecht erhielt auf seinen Visumsantrag von März 1939 die Auskunft, dass er mit einer Wartefrist von mindestens zwei Jahren zu rechnen hätte. Da Brecht die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt worden war, konnte er bei der US-Einwanderungsbehörde geltend machen, nicht der Einwanderungsquote für Deutsche zugerechnet zu werden und kam demnach auf die Warteliste für Staatenlose. Durch die Intervention Piscators erhielt Brecht, vom Präsidenten der New Yorker New Scholl of Social Research, Alvin S. Johnson, eine Berufung als Lektor für Literatur an seinem Institut.[472]

6. 1. 2. 28. **Brecht gelangt, kurz vor Ausbruch des Krieges mit Russland von Wladiwostok in den Pazifik**

Brecht konnte, im Wege über Moskau, mit der Transsibirischen Eisenbahn Wladiwostok erreichen, wo er das amerikanische Schiff *Annie Johnsen* bestieg, das ihn und seine Familie nach San Pedro in Kalifornien brachte. Das Schiff befand sich noch auf der Fahrt über den Pazifik, als, am 22. Juni 1941, der Krieg zwischen Deutschland und der Sowjetunion ausbrach. Durch die Vermittlung von Marta Feuchtwanger gelangte die Familie Brecht nach Santa Monica an der Pazifikküste, wo sie die nächsten Jahre verbrachte. Dieser Lebensabschnitt Brechts war auf dem Theatersektor wenig produktiv; er befasste sich hauptsächlich mit der Bearbeitung von Film-Drehbüchern. Ein Grund für Brechts Stagnation auf dem Theatersektor während seines, mehr als sechsjährigen, Aufenthaltes in den USA, dürfte, neben den, mit der weitgehenden Änderung der Lebensverhältnisse zusammenhängenden, materiellen Besorgnissen, vor allem auch das Fehlen Margarete

[472] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 28, 638f.

Steffins, der bisherigen, seine Phantasie gravierend befruchtenden, künstlerischen Mitarbeiterin Brechts, die, bei der gemeinsamen Flucht aus Europa, schwer krank, in Moskau zurückgeblieben, und dort verstorben war, gewesen sein.[473]

6. 1. 2. 29. Brecht darf nach Kriegsende nicht aus den USA ausreisen, bevor er sich dem HUAC-Untersuchungsausschuss gestellt hat

Nicht zuletzt aus dem Bedürfnis, den künstlerischen Nährboden für seine vielseitige Begabung als Theaterfachmann so bald als möglich zurück zu gewinnen, trachtete Brecht, nach Kriegsende, so bald sich die verworrenen Nachkriegsverhältnisse in Europa einigermaßen geklärt zu haben schienen, nach Deutschland, in seine künstlerischen Heimat, zurückzukehren. Seiner Rückkehr nach Europa stellte sich jedoch zunächst insofern ein ernsthaftes Hindernis entgegen, als die USA nicht bereit waren, die Ausreise Brechts zu genehmigen, so lang er nicht vor dem *Ausschuss für unamerikanische Umtriebe* (HUAC), seine *politische Unbedenklichkeit* nachgewiesen hatte. Brecht, der in den USA von maßgeblichen Behördenorganisationen wegen seiner, aus einer Zeit, bevor er in die USA kam, stammenden literarischen Tätigkeit als *allfälliger Kommunist* eingestuft wurde, reiste am 26. Oktober 1947, in Begleitung von zwei Produzenten einer *Galilei*-Aufführung, von New York nach Washington und stieg dort in einem Hotel ab, wo achtzehn der – unter Beobachtung stehenden – *Unfriendly Nineteen* ihren Aufenthalt genommen hatten. Die Hotelzimmer wurden vermutlich abgehört. Im Hotel erfolgte, mit den beiden zur Verfügung stehenden Rechtsanwälten, die Absprache einer gemeinsamen Linie der Beschuldigten. Am Beginn seiner Einvernahme, die am 30. Oktober 1947 stattfand, las Brecht eine Erklärung vor, die mit den Worten endete: „Vielleicht sind wir die letzte Generation der Gattung *Mensch* auf dieser Erde.“[474] Die an ihn mehrmals gestellte Frage, ob er jetzt, oder jemals, Mitglied der Kommunistischen Partei irgendeines Landes gewesen sei, wurde von Brecht, vor dem Untersuchungsausschuss, nachdrücklich verneint. Hierauf nahm der Vorsitzende auf Brechts Stück *Die Maßnahme* Bezug, indem er die Frage stellte, ob in diesem Stück eine Person ermordet würde, weil dies zum Besten der Partei, und zwar der Kommunistischen Partei, gereiche. Brecht erklärte, das stimme nicht ganz, und wich von diesem heiklen Thema ab, indem er sich auf ein anderes Stück, den *Jasager,* bezog. Durch diesen Trick vermochte es der gewitzte Brecht, den Ausschuss derart zu verwirren, dass der Vorsitzende in das Mikrophon sprach: „Den Dolmetscher kann ich auch nicht besser verstehen als den

[473] Vgl. Fuegi, John, Brecht & Co., Hamburg 1997, 595
[474] Vgl. Fuegi, John, Brecht & Co., Hamburg 1997, 693

Zeugen."[475] Mit seiner raffinierten Fragebeantwortung vermochte Brecht, so wie *Galilei* in seinem Stück, sich persönlich zu salvieren, indem er gleichzeitig die Rolle der *Inquisition* (des *Ausschusses)* stärkte. Noch am 31. Oktober 1947 kehrte Brecht hierauf Amerika den Rücken und flog, mit der *Air France,* von New York nach Paris. Bald nach seinem Abflug erhielt das FBI, mittels einer Postkarte, eine anonyme Mitteilung, in welcher Brechts Behauptung, er sei nie Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen, als Falschaussage vor dem Ausschuss, bezeichnet wurde. Er habe damit einen Meineid geschworen. Der FBI-Apparat arbeitete jedoch so zögerlich, dass FBI-Chef Hoover erst drei Wochen später über Brechts Abreise aus den USA informiert wurde, bei welcher er alle, ihm zur Verfügung stehenden, Informationen über, ihm bekannte, gleichfalls der sowjetischen Agitation verdächtigte, Personen, wie Kheifets, Eisler, Stern, Chevalier, vermutlich mitgenommen, und damit der Aufdeckung entzogen hatte.[476]

6. 1. 2. 30. Brechts *Theatervorstellung*, vor dem Untersuchungsausschuss und seine Rückkehr nach Europa

Brecht schrieb auch in der Zeit des Exils in den USA einige Stücke, die jedoch erst nach seiner Rückkehr, in Europa, zur Uraufführung gelangten. Es sind dies *Die Gesichter der Simone Machard,* geschrieben im Winter 1942/43, in Gemeinschaftsarbeit mit Lion Feuchtwanger, *Schweyck im Zweiten Weltkrieg*, geschrieben im Sommer 1943, sowie *Der Kaukasische Kreidekreis*, geschrieben, zusammen mit Ruth Berlau, im Frühsommer 1944.[477] Zu dem Verhör Brechts durch den US-Untersuchungsausschuss in Washington am 30.10.1947, bemerkte der Maler und Graphiker (Dadaist) George Grosz: „Es verlief, einer Brechtischen Theaterszene nicht unähnlich, und Brecht führte dabei Regie, selbst wenn er dabei der Befragte war. Vorsichtig entzog er sich den, immer aufs neue gelegten Schlingen. Er erwies sich geschult auf dem Gebiet des Entwischens und gab lakonisch weise Antworten, die ein wenig an die Antworten seines *Schweyck* erinnern … Als man ihm zuspielte, er sei in den zwanziger Jahren als Dichter sehr revolutionärer Dramen und Gedichte bekannt gewesen, entgegnete er: „Revolutionär gegen die Nazis – gegen Hitler." An heikle Artikel, die in der Sowjetunion erschienen sein sollten, erinnere er sich nicht, er konnte nachweisen, dass die Lieder und Chöre aus der *Mutter* und der *Maßnahme* nicht richtig übersetzt worden waren, und erklärte, er sei nicht Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen, was der Wahrheit entsprach. Er habe für alle Arbeiter geschrieben, sagte er, für sozialdemokratische,

[475] Vgl. Fuegi, John, Brecht & Co., Hamburg 1997, 695
[476] Vgl. Fuegi, John, Brecht & Co., Hamburg 1997, 698f.
[477] Vgl. Rischbieter, Henning, Hg., Welt Theater, Braunschweig 1985, 342f.

katholische … und auf die Frage, ob er nicht der Kommunistischen Partei beitreten wollte, sagte er: „It is not my business.“ Das heißt, seine Sache war nicht, Parteiarbeit zu leisten, sondern zu schreiben. Brecht benutzte sein schlechtes Englisch deutlich dazu, Zeit zum Überlegen zu gewinnen. Die Antworten kamen zögernd, stockend, aber sehr präzise und geschickt formuliert. Kurz, der Untersuchungsausschuss konnte nichts Rechtes mit Brecht anfangen. Man sollte ihm bei seiner Heimkehr noch einige Schwierigkeiten bereiten, aber zunächst ließ man ihn frei und er benutzte die Gelegenheit, schnell ein Flugzeug zu besteigen und in die Schweiz zu fliegen, damals das einzige Land das ihn aufnahm! Freunde schafften seine Manuskripte und Bücher heraus, sein gesamtes Oeuvre trug er mit sich auf Mikrofilmen in der Tasche. Brecht flog über den Ozean, während in New York die *Galilei*-Premiere über die Bühne lief. Bei seiner Abreise aus New York hinterließ er ein bitteres Epitaph:

Den Tigern entronnen ich
Die Wanzen ernährte ich
Aufgefressen wurde ich
Von den Mittelmäßigkeiten.“[478]

Brecht mietete, nach seiner Ankunft in Zürich, zunächst ein kleines blaues Haus am Züberg, von dessen Terrasse der Blick weit über den Züricher See schweifen konnte. Er nahm mit Schweizer Dichtern Verbindung auf; mit Max Frisch, Günther Weisenborn und Friedrich Dürrenmatt. Vor allem nahm er auch Kontakt mit dem Züricher Schauspielhaus auf, das 1941 *Mutter Courage,* mit Therese Giehse in der Titelrolle, uraufgeführt hatte. Als sein neuestes Stück schrieb er, noch im Jahr seiner Rückkehr nach Europa, *Die Tage der Kommune*, für welches er, als Vorwurf, Nordahl Griegs *Die Niederlage* verwendete, zusätzlich aber auch die Schweizer Archive nach Dokumenten durchforschte. Als Ergebnis schuf Brecht ein Stück, das, als Umschreibung, Aktualisierung und Operationalisierung alter Texte entstanden, auf einer, den verstaubten Originalitätsbegriff souverän verachtenden, neuen Ästhetik begründet ist, die nicht auf einem Mangel an Inspiration beruht, sondern eine reflektierte literarische Strategie verfolgt. Auf vergleichbarer Ebene liegen die Anschuldigungen, welche aus der, für Brecht charakteristischen, von ihm eingestandenen, kollektiven Arbeitsweise abgeleitet wurden. Sie korrespondierten mit Brechts Überzeugung, dass der Individualismus, in jeder Hinsicht, überholt sei.

[478] Vgl. Kersting, Marianne, Bertolt Brecht, Hamburg 1993, 116ff.

6. 1. 2. 31. Im Bestreben, das durch 16 Emigrationsjahre verlorene Terrain aufzuholen, sucht Brecht in Deutschland neue Publikumskontakte

Brecht war aber nunmehr bestrebt, das aufzuholen, was ihm in den 16, extrem schwierigen, Jahren des Exils gefehlt hatte: Die Resonanz beim Publikum, welche er, als Theatermann, noch mehr als andere Schriftsteller, dringend benötigte; nicht nur Erfolg, sondern, zunächst, vor allem, neuen Kontakt mit seinem Publikum, nachdem sein Werk, im nationalsozialistischen Deutschland, in der Bücherverbrennung, am 10.3.1933, ausgelöscht worden war. Brechts exklusives Publikationsorgan, die Reihe *Versuche* des Gustav-Kiepenheuer-Verlags war eingestellt worden, sodass Brecht, im Exil, kaum noch veröffentlichen, und praktisch nur für die *Schublade* arbeiten konnte.[479]

6. 1. 2. 32. Die in der Exilzeit entstandenen Stücke werden ab 1949 im Suhrkamp-Verlag veröffentlicht

Aufführungen von Brecht-Stücken fanden in der Exilzeit nur in Ausnahmefällen statt. Brechts Situation im Exil wurde zusätzlich noch dadurch erschwert, dass er ständig dem Verdacht subversiver kommunistischer Agitation ausgesetzt war, sodass, schon in den skandinavischen Ländern, die Befürchtung einer Ausweisung bestand. In den USA wurde Brecht vom FBI beobachtet, und schließlich, vom Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen, verhört. Gewarnt durch den *Kunstverfall* im *Dritten Reich* und die *glänzende Technik des Göringtheaters*,[480] zögerte Brecht zunächst, seine Stücke in Deutschland zu veröffentlichen. Erst nachdem der Suhrkamp-Verlag, 1949, die Reihe der *Versuche,* in der gleichen Gestalt und Konzeption wie bis 1933 der Kiepenheuer-Verlag, wieder aufnahm, wurden die, in der Exilzeit entstandenen Stücke sukzessive zur Veröffentlichung gebracht. Die *Versuche* blieben damit ein exklusives *Publikationsorgan,* und erst 1953 wurde mit einer *Gesamtausgabe* begonnen, von welcher, bis zu Brechts Tod, die ersten vier Bände erschienen.

Die Aufführung seiner Stücke wollte Brecht nun unter seiner eigenen Kontrolle halten, wobei er, gleich nach seiner Rückkehr nach Europa, in Chur, einen neuen Text, die Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles, zur Aufführung brachte. Größeren Erfolg erzielte die Uraufführung der Parabel „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, am Züricher Schauspielhaus, die aber von der Kritik – missverständlich – als *harmloser Schwank* verstanden wurde. Eine Fortsetzung

[479] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 26, 332
[480] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 75

von Brechts Arbeit in Zürich scheiterte in der Folge, weil sein Aufenthalt in der Schweiz, aus „politisch-polizeilichen Gründen“, als *unerwünscht* bezeichnet wurde.[481]

6. 1. 2. 33. 1949 findet die sensationelle Aufführung von *Mutter Courage*, mit Helene Weigel in der Titelrolle, am Deutschen Theater in Berlin statt

Das Arbeiten in der amerikanischen Besatzungszone Deutschlands wäre für Brecht zwar aussichtsreich gewesen, zumal prominente Theaterleute sich dort um ihn bemühten; doch hatte er dort, wegen seiner FBI-Akte, mit Schwierigkeiten zu rechnen. Die besten Aussichten für erfolgreiche Theaterarbeit bot Brecht der sowjetische Sektor in Berlin, wo Alexander Rymschitz, der Kulturoffizier der sowjetischen Militäradministration, auf seine Rückkehr nach Berlin drängte. Demnach fand 1949, am *Deutschen Theater* in Berlin, jene Aufführung der *Mutter Courage* statt, welche für die Beteiligten, besonders für Helene Weigel in der Titelrolle, ein geradezu sensationeller Erfolg wurde. Im gleichen Jahr wurde, unter Leitung von Helene Weigel, das *Berliner Ensemble,* als erfolgreichstes Publikationsmedium des Brecht-Theaters, gegründet.

6. 1. 2. 34. Wie kann Brechts politische Einstellung beurteilt werden?

Die Versuche, Brecht politisch einzuordnen, ihn etwa mit *real existierendem* Sozialismus zu identifizieren, sind bis heute fehlgeschlagen. Als 1989 die *Mauer* fiel, welche *Ost und West* von einander trennte, blieben der Nimbus Brechts und seines Werks davon unberührt. Lehren politischer Art, die Brecht-Interpreten immer wieder aus seinen Stücken zogen, erwiesen sich als unhaltbar, da sie mit Brechts Kunst in Wahrheit kaum etwas zu tun hatten. Seine Lieder erscheinen, angesichts der, zeitlos herausfordernden, Eindringlichkeit ihrer Texte und der zahlreichen Möglichkeiten, sie in Musik zu setzen, bestechend und führen – dem Zeitgeschmack entsprechend – zu immer neuen Deutungen.

6. 1. 2. 35. Die Vieldeutigkeit von Brechts Theatertexten provoziert laufend Neuinterpretationen

Mit seinen Theaterstücken setzte Brecht Maßstäbe, die, so wie jene Schillers, weit über seine Epoche herausragenden, dauerhaften Charakter tragen. Harry Buckwitz, Intendant in Frankfurt/M., bemerkte hierzu, Brecht habe *revolutionäre Menschenbilder,* wie *Baal*, *Johanna, Arturo Ui*, *Mutter Courage*, erfunden, die sich *wie Archetypen einprägen*. Die

[481] Vgl. Wüthrich, Werne, Bertolt Brecht und die Schweiz, Zürich 2003

Offenheit und Vieldeutigkeit, welche fast alle Brecht-Texte auszeichnen, in seinen Stücken aber besonders ausgeprägt hervortreten und deshalb immer wieder zu Neuinterpretationen herausfordern, provozieren traditionsgemäß die Neigungen von Vertretern der Literaturwissenschaft, wie auch der Philosophie und Theologie, die Bedeutung dieser Texte, in Bezug auf Sinn, Glaube, Meinungen, Weltanschauung, zu durchforschen, wobei sie jedoch das *Spielerische* in diesen Texten übersehen und damit unkenntlich machen. Während sich demnach das *normale* Publikum die Brecht-Stücke unvoreingenommen ansieht oder liest, neigt die *Wissenschaft* oftmals dazu, die triviale *Wahrheit* durch *Verwissenschaftlichung* zu verkennen.[482]

6. 1. 2. 36. Brecht übersiedelt 1949 nach Ost-Berlin und zieht im März 1954 mit dem von Helene Weigel geleiteten *Berliner Ensemble* in das Theater am Schiffbauerdamm ein

Bertolt Brecht reiste, nachdem seine Bemühungen um einen Schweizer Pass bei den dortigen Behörden auf erhebliche Schwierigkeiten, die sich gegen seine Person richteten, gestoßen war, im Oktober 1948, über Prag nach Ostberlin und verhandelte hier über Aufführungen seiner Stücke bzw. die Möglichkeit einer, ihm zu übertragenden, längerfristigen Arbeit. Als Ergebnis dieser Gespräche fand im Januar 1949 im Berliner Deutschen Theater die Premiere von *Mutter Courage und ihre Kinder* statt, bei welcher Helene Weigel die Titelrolle spielte. Pfingsten 1949 übersiedelte Brecht endgültig nach Ost-Berlin. Das, von Helene Weigel geleitete, *Berliner Ensemble*, welches in den fünfziger und sechziger Jahren zahlreiche Tourneen, in verschiedenste Länder, unternahm, hatte seine erste Vorstellung am 12. November 1949. Im März 1954 zog das *Berliner Ensemble* in das Theater am Schiffbauerdamm ein, wo es, von diesem Zeitpunkt ab, seine Heimstätte besaß. Brecht, der, nicht zuletzt, auch auf dem Gebiet der Theatertheorie bekannt geworden war, reflektierte, u. a. in der *Neuen Technik der Schauspielkunst,* den Begriff der *Historisierung,* in Zusammenhang mit der Aufgabe des Schauspielers, die Vorgänge auf der Bühne als *historische*, das heißt historisch bedingte, und damit veränderbare, darzustellen, wobei er in seiner Theaterarbeit immer wieder von Caspar Neher (1897-1962) unterstützt wurde, dessen Bühnenentwürfe, bis zum Ende der Zwanzigerjahre und nach 1947, in enger Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, entwickelt wurden. Brechts Arbeit am *Berliner Ensemble* stand aber, angesichts des propagandistischen Charakters von dessen Darbietungen, in engem Konnex mit seinen Beziehungen zur Staatsführung der DDR; zu Ulbricht, Honecker und anderen Spitzenfunktionären der SED. Brechts *Verfremdungsästhetik* wurde von diesen als

[482] Vgl. Knopf, Jan, Bertolt Brecht, Frankfurt/M. 2006, 131-134

formalistische Verunstaltung des sozialistischen Realismus verstanden, bzw. kritisiert. Der, vom Sowjettheater inspirierte, *sozialistische Realismus* wurde aber von Brecht nie akzeptiert.[483]

6. 1. 2. 37. Brecht äußert sich 1956 zur Frage der Inszenierung zeitgenössischer politischer Stücke

Dass sich Brecht in seiner Tätigkeit als Theaterautor durch das Regime in der DDR behindert fühlte geht aus einer Bemerkung hervor, die er 1956 gegenüber dem britischen Übersetzer und Herausgeber John Willett machte, indem er auf dessen Frage, warum er keine zeitgenössischen politischen Stücke in der DDR inszeniere, antwortete : „Wenn ich Ulbrichts Politik hineinbringe, dann muss diese kritisiert werden. Ich schreibe nicht für Ulbricht als Schauspieler, ich schreibe dafür, dass er im Publikum sitzt und etwas lernt.“[484]

Besonders bemerkenswert erscheint bei Brechts Werk seine Offenheit und Vieldeutigkeit, die fast alle seine Texte, besonders aber seine Stücke, auszeichnen, welche auf dem Theater immer wieder neu interpretiert werden. Das Literaturforum in Berlin äußerte sich diesbezüglich, anlässlich der Brecht-Tage 2002, dahingehend, dass in Brechts marxistischem Geschichtsdenken ein *theologischer Glutkern* ruhe.[485]

6. 2. Gegenüberstellung und Vergleich der Epochen in Hinblick auf das Theater bei Schiller und Brecht

6. 2. 1. 1. Schiller stellt seine revolutionäre Wesensart durch seine abenteuerliche Flucht aus Stuttgart, aber auch andersartig, unter Beweis

Schiller, der, als Spross einer bürgerlichen Gesellschaft des *Ancien regime* in Württemberg, durch sein Genie zum weltberühmten dramatischen und lyrischen Dichter wurde, konnte dies nur auf *revolutionäre Art* zur Entfaltung bringen, indem er sich der Kontrolle des Herzogs Carl Eugen durch die Flucht aus Württemberg, nach Mannheim, entzog. Auf diese revolutionäre Aktion seines einstigen Lieblingsschülers, welche die Voraussetzung dafür schuf, dass dieser sich zum freischaffenden Dramatiker und, schließlich, zum weltweit bewunderten Schöpfer der *Weimarer Klassik,* entwickeln konnte, reagierte der Herzog verhältnismäßig modern, indem er darauf verzichtete, den Fahnenflüchtling, unter

[483] Vgl. Brauneck, Manfred, Die Welt als Bühne 5, Stuttgart, Weimar 2003, 412ff.
[484] Vgl. Fuegi, John, Brecht & Co., Hamburg 1997, 859
[485] Vgl. Knopf, Jan, Bertolt Brecht, Frankfurt /M. 2006, 133

Mobilisierung der, ihm zu Gebot stehenden, militärischen wie politischen, Möglichkeiten, konsequent zu verfolgen. Im Gegensatz zu seiner, sonst üblichen, Strategie des Einsatzes von Spitzeln und Geheimagenten begnügte sich der Despot, im *Fall Schiller* letztlich mit einem vermittelnden Vorgehen: Er beauftragte Schillers Regimentskommandeur, Augé, dem Flüchtling Briefe zu schreiben, in welchen ihm, für den Fall seiner Rückkehr, Generalpardon zugesichert wurde. Der Herzog verzichtete auch, ungewöhnlicher Weise, auf Vergeltungsmaßnahmen gegenüber Schillers Familie. Trotz der Enttäuschung, die Schiller ihm, durch sein literarisches Agieren, insbesondere die Verfassung seiner ersten vier Theaterstücke, sowie durch seine Flucht, bereitete, zeigte sich der Herzog, allem Anschein nach, an privater Rache nicht interessiert. Als Schiller, im September 1793, nach Ludwigsburg reiste, zog er vorher vorsichtshalber Erkundigungen ein, ob sein dortiger Aufenthalt geduldet werde. Obgleich er keiner direkten Antwort gewürdigt wurde, hörte er aus Hofkreisen, dass der Herzog ihn zu ignorieren gedenke. Als dieser, am 24. Oktober 1793, auf Schloss Hohenheim starb, soll Schiller, nach späterer Mitteilung seiner Schwester Christophine, tief betroffen gewesen sein.[486]

6. 2. 1. 2. Schiller reflektiert sein Andenken an den verstorbenen Herzog Carl Eugen

Mit Bezug auf die Hoffnungen, die sich an den Thronfolger Ludwig Eugen, den jüngeren Bruder des Herzogs Carl Eugen, knüpften, schrieb Schiller an seinen Freund Körner am 10. Dezember 1793: „Der Tod des alten Herodes hat weder auf mich noch auf meine Familie Einfluss, außer dass es allen Menschen, die unmittelbar mit dem Herrn zu thun hatten, wie mein Vater, sehr wohl ist, jetzt einen *Menschen* vor sich zu haben.“[487] Der Vergleich Carl Eugens mit Herodes stellt eine Anklage dar, welche kaum daran zweifeln lässt, dass die Gesinnung des ehemaligen Eleven Schiller gegenüber dem verstorbenen Herzog nach wie vor kritisch war; unbeschadet der Tatsache, dass Schiller, andererseits, sehr wohl wusste, was er dem ausgefeilten Bildungssystem der, von Herzog Carl Eugen geschaffenen, Akademie zu verdanken hatte. Vor allem Abel, der hervorstechendste unter den Karlschullehrern, hatte es verstanden, Schillers Denken maßgeblich zu beeinflussen, indem er sein Interesse an der Psychologie extremer Leidenschaften, die Lehre von der Seelenstärke, die Theorie des moralischen Sensoriums und der ethischen Fundamentalausstattung des Menschen, die Skepsis gegenüber einer erfahrungsunabhängig gewonnenen Erkenntnislehre, in Schillers theatralisches Werk einfließen ließ. Die Wirkung von Abels Vortrag auf Schillers Werk war,

[486] Vgl. Alt, Peter André, Schiller, München 2009, Bd. 1, 139f
[487] Vgl. Schiller, Friedrich NA 26, 336

nicht zuletzt, deshalb so nachhaltig, weil er seine Ideen in dialogischer Form vermittelte. Eine kleine Zahl seiner Zöglinge erwartete ihn häufig am Akademietor vor Beginn der Vorlesungen um mit ihm, auf dem Weg zum Hörsaal, politische Fragen zu erörtern. Schiller nutzte solche Gespräche zur Erweiterung seines literarischen Wissens; allgemein, und besonders mit Bezug auf das Werk *Shakespeares*. Schiller lernte Abels Denkstil aber nicht allein durch die Vorlesungen kennen, sondern auch durch die Thesen der Prüfungen, denen er sich unterzog. Besonders beeindruckte ihn Abels Erkenntnis über die Seelenzustände.[488]

6. 2. 1. 3. Schillers hypothetische Beziehung zu dem epochalen Ereignis von Napoleons militärischem Aufstieg und Zusammenbruch

Wenn Schiller auch, als Zeitgenosse, noch den Sturz des *ancien regime* durch die Revolution in Frankreich – aus der Entfernung – miterleben durfte, so hatte dies keinen Einfluss auf seine persönlichen Lebensverhältnisse, welche sich, ab 1790, nach Annahme einer Professur in Jena, der Verehelichung mit Charlotte von Lengefeld, dem Zustandekommen der Freundschaft mit Goethe, und seiner Übersiedlung nach Weimar, zunehmend in gesicherten Bahnen bewegten. Der – als Spätfolge der Revolution erscheinende - Aufstieg Napoleons zur Macht in Frankreich wurde von Schiller, in seinen Anfängen, noch miterlebt, doch blieb ihm die Kenntnisnahme von dessen faktischer Beherrschung Deutschlands, nach den Siegen über Österreich bei Austerlitz, am 2.12.1805, und über Preußen bei Jena und Auerstedt, 1806, durch seinen frühen Tod am 9.5.1805, erspart. Schillers persönliche Lebens-Epoche, welche 1759, im Zeichen eines, von ihm selbst hautnah erlebten, herzoglich-autokratischen Regimes über eine bürgerliche Gesellschaft in Württemberg, einem der rd. 300, weitgehend selbständigen, Territorialstaaten, aus welchen sich das *Erste Deutsche Kaiserreich* nach dem Westfälischen Frieden aus dem Jahr 1648 zusammensetzte, begonnen hatte, endete demnach, 45 Jahre später, in der Hauptstadt Weimar eines anderen dieser Territorialstaaten, als bereits die Gefahr zu bestehen schien, dass dieses Deutsche Kaiserreich durch einen, der Insel Korsika entstammenden, Usurpator, der sich den Titel eines *Kaisers der Franzosen* angeeignet hatte, demnächst ausgelöscht würde. Dass sich diese Befürchtung, in Schillers Lebenszeit, noch nicht bewahrheitete, verdankten die Deutschen dem wirtschaftlichen und operativen Zusammenwirken der beiden europäischen Großmächte, welche Kaiser Napoleon I. noch nicht seinem Herrschaftsbereich hatte unterwerfen können: Großbritanniens und des russischen Zarenreichs; aber auch der Maßlosigkeit des Korsen, der glaubte, den russischen

[488] Vgl. Abel, Jacob Friedrich, eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1778), hg. v. Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, 230

Bären, mit der Eroberung Moskaus durch sein Riesenheer, das sich aus allen Nationalitäten Kontinentaleuropas, nicht zuletzt aber auch aus Deutschen aller Länder, zusammensetzte, niederzwingen zu können. Hätte Schiller das Drama von Napoleons Katastrophe in Russland und seine bald darauf erfolgte Niederlage in der *Völkerschlacht bei Leipzig,* noch erlebt, so wäre er durch diese Ereignisse vermutlich zu einer bedeutenden theatralischen Reflexion angeregt worden.[489]

6. 2. 2. 1. Von Schiller zu Brecht. Der prinzipielle Unterschied ihrer Epochen

Hierzu ergeben sich nachstehende Fragen:

1. Wo liegt der Unterschied dieser Epochen in materieller Hinsicht?

2. Wo liegt ihr Unterschied in ideologischer bzw. in spiritueller Hinsicht?

3. Kann man bei Brecht, analog zu Schiller, angesichts seines mehrmaligen weiträumigen Standortwechsels und der damit verbundenen Änderungen seiner Lebensverhältnisse überhaupt von einer einheitlichen Epoche in der er lebte, sprechen?
4. Wo liegt der Standort des Betrachters bei den Fragestellungen 1-3? **Befindet er sich in einer neuen, von jenen Schillers wie Brechts abgehobenen Epoche** ?

Zu Pkt. 1: Wie aus 6. 1. „Übersicht der Epochen", hervorgeht, bestehen, in materieller Hinsicht, zwischen den Epochen 1 (Friedrich Schillers) und 2 (Bertolt Brechts), besonders auf dem technischen Sektor, bei Gebrauchsgegenständen, Bearbeitungsmethoden, Herstellungsverfahren, Verkehrsmitteln, und, daraus resultierenden, Möglichkeiten der Erzeugung materieller Güter bzw. der schnellen Ortsveränderung über große Entfernungen, enorme Unterschiede. Die bereits im beginnenden 19. Jahrhundert einsetzende Technisierung einer, bis dahin über Jahrhunderte stagnierenden, materiellen Kultur führte nunmehr zwangsläufig zu Veränderungen der, traditionell geübten, gesellschaftlichen Gepflogenheiten,.[490]

Zu Pkt. 2: Sowohl in Schillers, wie in Brechts Epoche haben große Revolutionen, die globale Auswirkungen zeitigten, von welchen die beiden Dichter mehr oder weniger, in ideologischer bzw. spiritueller Hinsicht, berührt wurden, eine Rolle gespielt. Beide haben von dem Gedankengut dieser epochalen, Ereignisse literarisch profitiert, indem sie deren Ideen, in

[489] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, München 2009, Bd. 2, 605ff.
[490] Vgl. Mommsen, Wolfgang J., Der autoritäre Nationalstaat, Frankfurt/M. 1998, 234f

unterschiedlicher Art, in ihre Werke einfließen ließen, was bei Brecht unverblümter erfolgte als bei Schiller. Hatte schon die Französische Revolution, im Jahr 1792, den Versuch einer radikalen ideologischen Umstellung gesellschaftlicher Verhältnisse unternommen, indem sie u. a. ein Staatsgesetz über die Geistlichkeit erließ und alle Priester deportierte oder tötete, die sich weigerten diesem Gesetz Gehorsam zu schwören, so gelangte der *Berufsrevolutionär Lenin,* als maßgeblicher Exponent der Russischen Revolution, 1922, in der Epoche Brechts, in Hinblick auf das Problem der Geistlichkeit, sowie der Wissenschaftler, zu, vielleicht noch radikaleren Vorstellungen.[491]

Zu Pkt. **3**: Diese Frage kann erst aufgrund genauerer Untersuchung der wechselvollen Umstände, unter welchen Brecht zu leben gezwungen war, unter besonderer Berücksichtigung dieser Umstände, eindeutig beantwortet werden.

Zu Pkt. **4**: Der Standort des Betrachters liegt heute, 2012, angesichts seiner, sowohl von jener Schillers, als auch Brechts, materiell wie politisch, bzw. gesellschaftlich, abgehobenen, Vorstellungswelt, allem Anschein nach, in einer neuen, von jener Schillers, wie Brechts, abgehobenen, Epoche.

6. 2. 2. 2. Das revolutionäre Gedankengut in Brechts dramatischem Werk

In Brechts radikal materialistischen Formulierungen äußert sich eine neue, über die Vorstellungen der Französischen Revolution hinausgehende, Denkstruktur. Anders als die Französische Revolution von 1789-93, die, nach dem Sturz Robespierres, in ein Direktorium mündete, das die revolutionäre Schreckensherrschaft beendete, wütete in Russland, unter Stalin, der 1922 Generalsekretär der kommunistischen Partei wurde und 1924 die Nachfolge Lenins antrat, der Terror gegen *reaktionäre Elemente,* auch nach Lenins Tod, unvermindert weiter. Das, im russischen Bolschewismus verankerte, revolutionäre Gedankengut kommt in Brechts dramatischem Werk, zum Teil ungeschminkt, zum Ausdruck.

6. 2. 2. 3. Der theoretische Gehalt in Brechts Stücken als Theorie politischer Kunst

Als Konsequenz des, durch den Ersten Weltkrieg ausgelösten Geschehens entstand in Deutschland die - von 1919 bis 1933 bestehende – *Weimarer Republik*, in welcher Deutschland, erstmals in seiner Geschichte, über eine parlamentarisch-demokratische Staatsform verfügte. Bertolt Brecht, der große sozialistische Dramatiker, suchte, obgleich

[491] Vg. Pipes, Richard, Die russische Revolution, Berlin 1992, Bd. 3, 57ff.

gutbürgerlicher Herkunft, seiner eigenen Intuition folgend, von Jugend auf ein ästhetisch-politisches Klima, wie es die Weimarer Republik bot, zu ermöglichen. Er erlangte die volle Entfaltung seiner künstlerischen Fähigkeiten durch den, von ihm in den Mittelpunkt seiner theoretischen Arbeiten gestellten, Begriff des *epischen*, später des *dialektischen,* Theaters, worin sich eine vielschichtige Form der Theaterpraxis und der, sie begleitenden, theoretisch-kritischen Reflexion, vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, zusammenfügt. Brechts theoretisches Werk umfasst die gesamte Epoche, vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, die, aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, unbeschadet aller, sie kennzeichnenden, politischen Friktionen, als eine Einheit angesehen werden muss. Die Komplexizität von Brechts Schaffen in dieser, von politischen wie von technischen Umwälzungen geprägten, Epoche erscheint bisher, weder in der inszenierungspraktischen Auseinandersetzung mit seinen Stücken, noch auch hinsichtlich des theoretischen Gehalts, ausreichend verifiziert. Letzterer stellt sich als Theorie politischer Kunst dar, die sich auf den dialektischen Materialismus und die marxistische Interpretation von Geschichte und Gesellschaft stützt, deren revolutionäre Konzeption die Beseitigung von Unterdrückung und sozialem Elend fördern soll. Die Glaubwürdigkeit von Brechts Ideen sollte durch Darstellung der Wirklichkeit untermauert werden. Demgegenüber erscheint nunmehr, aufgrund des epochalen Umbruchs im kommunistischen Staatenverband, wie auch in dessen politischer Doktrin gegen Ende des 20. Jahrhunderts, auch eine Neubefragung des Werks von Bertolt Brecht durchaus zeitgemäß, zumal dessen weitgehend politischer Charakter von der nunmehrigen Neuorientierung durchaus betroffen sein könnte.[492] In Hinblick auf diese Zusammenhänge, kann die Fragestellung gemäß Pkt. 3 dahingehend beantwortet werden, dass das, in einer Zeit der politischen, wie materiellen Umbrüche, zum Teil im Exil, entstandene dichterische Werk des, 1956 verstorbenen, Bertolt Brecht, dessen politische Gesinnung durch wiederholte Standortwechsel unverändert blieb, sehr wohl als einer einheitlichen Epoche zugehörig zu betrachten ist.

6. 2. 2. 4. Die Erstveröffentlichung Brechts

Brechts theaterästhetische Reflexionen bis 1919/21 erschienen erstmals, als die Augsburger Tageszeitung *Der Volkswille* von ihm verfasste Kritiken veröffentlichte. Brecht brachte darin seine Vorliebe für das *Volkstheater* zum Ausdruck, welches ihm, wegen seiner Distanz zum bürgerlichen Bildungs- und Literaturtheater, dessen *Lebensformen* von ihm angeprangert wurden, interessant erschien.

[492] Vgl. Brauneck, Manfred, Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 2009, 587

6. 2. 2. 5. Gegenüberstellung der Epochen (Brechts *Antiaristotelisches* Theater)

Vom Schicksal Schillers, der sich, im Alter von vierzig Jahren stehend, in engem Kontakt mit Goethe, als einer der beiden *Weimarer Götter*, im Zenit seiner künstlerischen Laufbahn befand, um einiges unterschiedlich, gestaltete sich jenes von Brecht, der, als er in diesem Alter war, als Exilant in Skandinavien lebend, nicht einmal seine Werke veröffentlichen. durfte. Damit wies auch Brechts Lebensstil, zwangsläufig, von jenem Schillers grundsätzlich abweichende Züge auf. Das, unter der Herrschaft der Hohenzollern-Dynastie befindliche, die von Habsburgern beherrschten Gebiete nicht mehr inkludierende, jedoch mit diesen verbündete, *Zweite Deutsche Kaiserreich*, in welchem Bertolt Brecht die ersten zwei Jahrzehnte seines Lebens verbrachte, entwickelte, wie bereits unter 6. 1. (Übersicht der Epochen) dargestellt ist, nicht zuletzt durch den Fortschritt auf dem Gebiet der Technik, aber auch durch den, ihm inhärenten, Herrschaftsstil, Lebensformen, welche sich, ihrem Charakter nach, erheblich von den, in der Epoche Friedrich Schillers feststellbaren, unterschieden. Der, von den verbündeten *Mittelmächten*, infolge ihrer materiellen Unterlegenheit letztlich verlorene *Erste Weltkrieg* schuf in Brechts Heimat Deutschland, über die nächsten knapp eineinhalb Jahrzehnte, zunächst einmal, in Form der *Weimarer Räterepublik,* eine Art von Demokratie, wie sie bisher in Deutschland unbekannt war. Nicht zuletzt aus Mangel an Erfahrung griff diese junge Republik, auf Strukturelemente des Kaiserreichs zurück, die ihr letztlich zum Verhängnis wurden, indem sie die *Machtergreifung* einer diktatorischen politischen Gruppierung, Hitlers *Nationalsozialistischer Deutscher Arbeiterpartei*, ermöglichten. Für Brecht stellte die Zeit der *Weimarer Republik* die vielleicht produktivste Schaffensperiode dar, in welcher er neue Formen, wie jene des *Epischen Dramas,* entwickelte, das einen Kulminationspunkt seiner künstlerischen Laufbahn repräsentiert.[493] Sein *Antiaristotelisches* Theater, welches in dieser Schaffensperiode entstand, ist dem *bürgerlichen* Kunst- und Theaterverständnis diametral entgegengesetzt.

Die Möglichkeit, in Berlin Fuß zu fassen, bot sich Brecht durch seine Bekanntschaften mit dem Theaterkritiker Herbert Ihering und mit Arnolt Bronnen, dessen Stück *Vatermord* er an der *jungen Bühne* in Berlin inszenierte. Auch die Zusammenarbeit mit Lion Feuchtwanger, an einer Inszenierung des Stücks *Leben Eduards des Zweiten,* erwies sich für Brechts zunehmende Bekanntheit als wertvoll. Den großen Durchbruch brachte ihm schließlich die Uraufführung der *Dreigroschenoper* im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin, am 31. August 1928, unter der Regie von Erich Engel. 1929/30 schuf Brecht mit den *Lehrstücken*

[493] Vgl. Meister, Monika, Theater denken, Wien 2004, 89-96

Flug der Lindberghs, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, *Die Maßnahme, Der Jasager und Der Neinsager,* eine neue Form des *politischen Experimentaltheaters*, dessen Zweck die Schaffung einer neuen Form theatralen Lernens war, in welcher ästhetische und politisch-kollektive Praxis, als Instrumente der Untersuchung gesellschaftlicher Zusammenhänge, kooperieren, und das System *Spieler-Zuschauer* aufgehoben werden sollten.[494] Diese neuen, bisher unbekannten, bzw. undenkbaren Formen eines politischen Experimentaltheaters standen, als Schöpfungen von Brechts genialem theatralischen Erfindungsgeist, in engem Zusammenhang mit einem, aus dem kaiserlichen Regime gewandelt hervorgegangenen, politischen Klima in der *Weimarer Republik*.

6. 2. 2. 6. *Verfremdungseffekt*. *Beeinflussung* statt *Einfühlung*

Zu den technischen Neuerungen, welche *Brecht* im Theater einführte, gehört der *Verfremdungseffekt* (V-Effekt), durch welchen, darzustellende Vorgänge dem Zuschauer *verfremdet* werden. Voraussetzung für seine Anwendung ist, dass keine *hypothetischen Felder* entstehen, d. h. dass Bühne und Zuschauerraum frei von allem *Magischen* sein müssen. Das Publikum wird weder, durch die Entfesselung von Temperament, *angeheizt,* noch durch Muskelspiel *in Bann gezogen*. Als Voraussetzung für das Hervorbringen des V-Effekts muss der Schauspieler demnach das, was er zu zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des *Zeigens* versehen. Die Techniken von *V-Effekt* und *Einfühlung* sind einander damit diametral entgegengesetzt, Der Schauspieler soll seine Rolle in der Haltung des *Staunenden* und *Widersprechenden lesen*. Bevor er die Worte memoriert soll er memorieren worüber er gestaunt und wobei er widersprochen hat. Der Schauspieler lässt es auf der Bühne nicht zur *restlosen Verwandlung* in die darzustellende Person kommen; er *zeigt* diese Person, bringt ihre Aussprüche so echt wie möglich; führt ihre Verhaltensweisen vor, so gut es ihm seine Menschenkenntnis erlaubt; aber er versucht nicht, sich restlos zu verwandeln. Drei Hilfsmittel können bei einer Spielweise mit nicht restloser Verwandlung, einer *Verfremdung* der Äußerungen und Handlungen der darzustellenden Person dienen: 1. „Die Überführung in die dritte Person“. 2. „Die Überführung in die Vergangenheit.“ 3. „Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren.“[495] Durch artistische Gestaltung von vorgeführten Vorgängen wird – lt. Brecht – die Nichtidentität des Dargestellten mit dem Darzustellenden demonstriert. Spannungen und Differenzen, wie Identifikationen, zwischen spielenden und gespielten Materien, bilden die Substanz der *Verfremdung*. Es erfolgt z. B. die Nachahmung

[494] Vgl. Brauneck, Manfred, Theater im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 2009, 589ff.
[495] Vgl. Rosselt, Jens (Hg.), Schauspiel Theorien, Berlin 2005, 278-281

eines Menschen; aber nicht so weitgehend, dass durch die Nachahmung die Persönlichkeit des Nachahmers ausgelöscht erscheint. Brecht äußerte sich hiezu u. a. in einem Aufsatz mit dem Titel: „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ aus dem Jahr 1935 dahingehend, dass die Einführung epischer Elemente in die dramatische Form die Aufhebung der aristotelischen Trennung dramatischer und epischer Darstellungsweisen unter der Voraussetzung gestatte, dass hiermit auch das Bedürfnis nach *Vergnügen* befriedigt werde, wobei er erläuternd feststellt: „Theater bleibt Theater, auch wenn es lehrhaft ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.“[496] Brecht reiste 1935, durch die Vermittlung von *Sergej Tretjakow*, nach Moskau, wo er dem chinesischen Schauspieler *Mei lan-fang* begegnete, welcher ihn über die Darstellungsweise des chinesischen Theaters informierte. Außerdem machte Brecht, in Moskau, die Bekanntschaft des Theoretikers *Viktor Sklovsky*, des Erfinders des Begriffs *Verfremdung*. Um die Spielweise Mei lan-fangs, den *Verfremdungseffekt* in der chinesischen Schauspielkunst, welchen Brecht in seinem Parabelstück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* zur Anwendung brachte, begrifflich zu erfassen, wird von ihm ein weitgehender Verzicht auf *Einfühlung* des Zuschauers, nicht aber auf seine *Beeinflussung*, vorausgesetzt; denn die menschliche Darstellung soll, aus gesellschaftlicher Sicht, gerade in diesem Stück, das diesbezügliche Verhalten des Zuschauers nachhaltig *beeinflussen*.[497]

6. 2. 2. 7. Brechts *Zum Ausdruck-Bringen des Gesehen-Werdens*

In diesem Zusammenhang nahm Brecht, in einem, 1935/36 entstandenen Text, unter dem Titel „Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst“ zur Frage der notwendigen Publikumsbeeinflussung mittels einer, von Leidenschaft geprägten *Kälte*, Stellung, wonach es diesbezüglich sinnvoll sein sollte, die von ihm propagierte, spezifisch gekennzeichnete, *Künstlichkeit* der fernöstlichen Stilmittel zur Anwendung zu bringen. Hierzu zählen vor allem auch das *zum Ausdruck-Bringen* des *Gesehen-Werdens* und das *Sich-Selber-Zusehen*. Durch diese Kunst des bewussten Zeigens verstand es Brecht, in Anlehnung an das chinesische Theater, die hergestellte *Täuschung* als *Erkenntnisinstrument* zu etablieren.[498]

[496] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 22, 112
[497] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 211
[498] Vgl. Meister, Monika, Theater denken, Wien 2009, 91

6. 2. 2. 8. Brechts kulturelle Wandlungsfähigkeit bei unverändertem politischen Gestus

Die Gegenüberstellung der Epochen von Schiller und Brecht lässt demnach folgende Dispersion erkennen: Während Schillers Vorstellung der Epoche, nicht zuletzt auch seinem Naturell entsprechend, in der Überzeugung verankert ist, dass sich der Mensch von der eigenen Kreatürlichkeit entfernen müsse, um, nach Ausbildung seiner Verstandeskräfte, in den Schoß der Natur zurückkehren zu können, wobei ihm das in der Schrift *Die Sendung Moses* als kulturhistorischer Vorgang explizierte, streng rationale Zweckdenken als Ausgangspunkt, zu dienen hat, muss die Epoche Brechts aus dem Verständnis einer unverkennbaren Vielschichtigkeit beurteilt werden, welche, dementsprechend, eine beachtliche kulturpolitische Wandlung innerhalb der Lebenszeit des Bühnenautors Brecht erkennen lässt. Als bemerkenswert erscheint, in Zusammenhang mit dieser Vielschichtigkeit der Epoche Brechts, seine, schon von Jugend auf erkennbare, Unveränderlichkeit des politischen Gestus, der ihn 1933 zur Emigration aus Deutschland zwang, auch in der, mehr als vierzehnjährigen Emigrationszeit keine Veränderung erfuhr, und letztlich 1949 zur Rückkehr in den sowjetischen Sektor Berlins führte, wo er, in dem, ihm angestammten, *Theater am Schiffbauerdamm* schlussendlich seine neuerliche Wirkungsstätte fand. Der Vergleich der Epochen von Schiller und Brecht lässt demnach einen gravierenden Unterschied, sowohl dieser Epochen, als auch ihrer beiden Repräsentanten, hinsichtlich ihrer jeweiligen Einstellung in Bezug zu diesem, erkennen: Bei Schiller das unbewusste Vorgefühl für den Ausgang eines, über ein Jahrtausend währenden, Staatsgebildes, des, von Karl dem Großen begründeten, Ersten Deutschen Kaiserreichs; bei Brecht das Ende eines, nur achtundvierzig Jahre währenden, in einem, bis dahin ungekannten, technisch-wirtschaftlichen Fortschritt prosperierenden, dann aber militärisch an seinem unmäßigen Weltmachtstreben gescheiterten, Zweiten Deutschen Kaiserreichs, und, in dessen Nachfolge, ein Chaos von Widersprüchen, das zu einem zweiten, noch aussichtsloseren, Weltkrieg, und zur Aufteilung Deutschlands in Besatzungszonen, führte. Für das Leben und Schaffen Brechts bringen diese politischen Veränderungen ungeheure Wechselwirkungen mit sich, indem sie ihn zu immer neuen Formen in seinem theatralischen Schaffen anspornen, um das – aus der Fülle des Erlebens gegriffene – Material seiner dichterischen Phantasie, in immer neuen künstlerischen Formen, inspiratorisch zu infiltrieren, ohne damit jedoch seine, von Jugend an eigenständig behauptete, weltanschauliche Position jemals grundlegend zu verändern.

6. 3. Gegenüberstellung der Revolutionäre im Theater bei Schiller und Brecht (I-V)

6. 3. I. Gegenüberstellung von *Franz Moor* aus „Die Räuber“ (Schiller) und *Baal* (Brecht)

Gemeinsame Charakterzüge von Franz Moor und Baal sind Egozentrismen, die sich bis zum Exzess steigern, und, bei Franz Moor, schließlich zu Halluzination und Selbstmord, bei Baal analog, jedoch nicht nüchternem Kalkül entsprechend, sondern, infolge Eifersucht und unter massivem Drogeneinfluss stehend, zu Mord an seinem engsten Vertrauten, Flucht vor der Polizei in ein entlegenes Waldgebiet, und anschließendes, mehr oder weniger bewusstes, Wegwerfen des eigenen Lebens führen, das er dennoch, in den letzten Zügen liegend, als *sehr schön gewesen* bezeichnet.

Beide Theaterstücke, Schillers *Die Räuber* und Brechts *Baal*, sind nicht nur Jugendwerke, sondern jeweils die ersten bedeutenden Stücke beider Autoren; jedoch mit dem Unterschied, dass Schiller in späteren Jahren keine Änderungen mehr an seinem Erstling vornahm, während Brecht, der *Baal* ursprünglich als Gegenentwurf zu Hanns Johsts *Grabbe*-Drama „Der Einsame. Ein Menschenuntergang“ (1917) verfasste, späterhin (1919, 1922, 1926, 1930, 1954) einschneidende Änderungen an *Baal* vornahm, wobei er von der ursprünglichen Interpretation sukzessive abwich. In der Vorrede zur Baal-Ausgabe vom März 1954 bemerkte Brecht: „Das Stück *Baal* mag denen, die nicht gelernt haben dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken. Jedoch setzt sich hier ein *Ich* gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt zur Wehr, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt. Es ist nicht zu sagen wie Baal sich zu einer Verwertung seiner Talente stellen würde: Er wehrt sich gegen ihre Verwurstung. Die Lebenskunst Baals teilt das Geschick aller anderen Künste im Kapitalismus. Sie wird befehdet. Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft.“[499] Brecht rechtfertigt hiermit das asoziale Verhalten Baals, indem er, unter Berufung auf die Lehre des Marxismus, die Schuld daran der asozialen kapitalistischen Gesellschaft zuschreibt.

Die Gegenüberstellung von Brechts *Baal* mit Schillers, annähernd hundertvierzig Jahre früher entstandenem, *Franz Moor* in seinem Schauspiel *Die Räuber* lässt folgende Zusammenhänge

[499] Vgl. Brecht, Bertolt, Frühe Stücke, Frankfurt/M. 1973, 9

bzw. Gegensätze erkennen: Franz Moor, der, als Sohn eines Reichsgrafen im *Ancien Regime* des *Ersten Deutschen Kaiserreichs,* einer privilegierten Schicht angehört, hat sich, motiviert durch die, in seiner exzentrischen Persönlichkeit liegenden, Habgier, ein materialistisches Bild des Menschen zu eigen gemacht, womit er die moralische Selbständigkeit des Individuums insofern negiert, als er, in Hinblick auf das Phänomen der Geschwister- und Elternliebe, die nachstehende, fundamentale, Frage aufwirft: „Wo steckt denn nun das Heilige? Etwa im Aktus selbst durch den ich erstand? Als wenn dieser etwas mehr wäre als viehischer Prozess zur Stillung viehischer Begierden? Oder steckt es vielleicht im Resultat dieses Aktus, der nichts ist als eiserne Notwendigkeit, die man so gern wegwünschte wenns nicht auf Unkosten von Fleisch und Blut geschehen müsste." In dieser monologischen, in späteren Auflagen fortgelassenen Auslassung gegen das, den ältesten männlichen Spross erbrechtlich bevorzugende Sozialsystem revoltiert Franz Moor, der sich benachteiligt fühlende, jüngere Bruder, gegen Karl, den Älteren, den er durch raffiniertes Intrigieren zu vernichten strebt. Darin spiegelt sich der, das ganze Stück durchziehende, selbstsüchtige moralische Standpunkt Franz Moors in besonders drastischer Art. Als zweiter Sohn eines regierenden Grafen im Ersten Deutschen Kaiserreich verfügt er zwar über erheblich geringere Herrschaftsrechte gegenüber Erbuntertänigen als sein älterer Bruder Karl, insofern dieser, unter normalen Umständen, die – in absehbarer Zeit zu erwartende – Erbfolge antreten kann; doch berechtigt ihn diese Tatsache keinesfalls zu Übergriffen der, in Schillers Theaterstück, drastisch dargestellten Art, bei welchen es sich um die Ausschaltung des Bruders, sowie die Tötung des Vaters handelt. Franz Moor glaubt sich berechtigt, diese Verbrechen, wie aus seinen Äußerungen hervorgeht, auf der Grundlage einer, von ihm konstruierten, naturrechtlichen Philosophie verüben zu können, wonach das *Phänomen* der *Blutliebe* eine moralisch abartige, dekadente, und daher verwerfliche, Erscheinungsform menschlicher Gefühle ist, deren Unwürdigkeit ihn berechtigt, sich, auch unter Anwendung von, in der menschlichen Gesellschaft wenig gebräuchlichen, Methoden, die, seiner Begabung angemessenen, Rechte, vor allem auch das Herrschaftsrecht über die reichsgräflichen Güter und ihre Untertanen, zu verschaffen.[500] Das Leben erscheint Franz Moor, als Ergebnis zufälliger Begierden, an sich wertlos, denn „der Mensch entsteht aus Morast und watet eine Weile im Morast und macht Morast, und gährt wieder zusammen in Morast bis er zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt.[501]

[500] Vgl. Wittkowski, Wolfgang (Hg.), Friedrich Schiller, Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium, Tübingen 1982, 18
[501] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 3, 95

Wogegen revoltiert Franz Moor? Vordergründig gegen die, ihn gegenüber dem erstgeborenen Bruder Karl materiell benachteiligenden, gesetzlichen Bestimmungen, obgleich es ihm, durch unwahre, hinterhältige, Agitationen bereits gelungen ist, die Enterbung und Verstoßung Karls beim Vater, dem regierenden Grafen Maximilian Moor, durchzusetzen. Aber er fühlt sich dennoch nicht sicher; denn der verstoßene Bruder Karl hat eine Räuberbande gegründet, als deren Hauptmann er fungiert und mit seiner Bande eine Stadt überfallen, die er einäscherte, um ein dort gefangen gehaltenes Mitglied seiner Räuberbande zu befreien. Franz, der, zu allem Überfluss, auch Amalia, der Verlobten des verstoßenen Bruders, nachstellt, die ihn jedoch zurückweist, muss daher mit Vergeltungsaktionen des Bruders rechnen, die sich schließlich auch, in Gestalt mehrerer Räuber, einstellen welche den Auftrag haben, Franz lebend gefangen zu nehmen. Durch Selbstmord entzieht sich Franz jedoch der Vergeltung, wobei ihm, als Vorstufe dieser Verzweiflungstat, seine überreizte Einbildungskraft die *hellen Triller der Hölle und die Nattern des Abgrunds*[502] vernehmen lässt. Sein – bis zum Exzess egozentrisches - Daseinsverständnis entpuppt sich damit, letztlich, als eine *Philosophie der Verzweiflung*.[503]

Demgegenüber erscheint *Baal,* die Titelfigur in Brechts, in einem Zeitalter fortgeschrittener Industrialisierung und sozialer Emanzipation, zwischen und nach zwei blutig verlorenen Weltkriegen, entstandenem gleichnamigen Stück, obgleich sie nicht weniger exzentrisch in ihrem Umweltverständnis ist als Schillers Franz Moor, zumindest um einiges maßvoller in seinen persönlichen Besitzansprüchen. Die Annahme von, in das Stück eingeflossenen, autobiographischen Zügen liegt hier insofern nahe, als Baal, wie ja auch Brecht, ein begabter lyrischer Dichter ist, für welchen diese Art dichterischer Selbstverwirklichung eine Lebensnotwendigkeit darstellt. Baals Gedichte sind dem Umkreis von Brechts *Hauspostillen-Lyrik* zuzurechnen, welche, etwa zur selben Zeit wie die erste Fassung von *Baal*, in Brechts Augsburger Freundeskreis entsteht, und dessen Lebensformen reflektiert. An den, im Feld stehenden, Caspar Neher schreibt Brecht, der damals schon hinter Paula Banholzer her ist, Anfang September 1917, aus Tegernsee, folgendes Gedicht: „Die jungen Mädchen lieben uns nicht – Wir Dichter/ Singen ja nur von der Liebe, zum Scherze …/ Und Lichter sind sie nicht, allerdings haben sie Lichter./ Aber vom Licht benützen sie nur die Kerze./ Unsere Träume zeigen eben nur dass wir – schlafen/ Und auch das im Traum nur und nicht – mit ihnen./ …“ In seinem *Baal*, der Name ist dem des semitischen Sturm- und Fruchtbarkeitsgottes angeglichen, zelebriert Brecht einen, aus schrankenloser Subjektivität abgeleiteten, Geniekult

[502] Vgl. NA 3, 126
[503] Vgl. NA 3, 122

des rücksichtslosen Genießers, dessen Dasein, unter völliger Missachtung jeder Art von Konvention, ausschließlich von der Natur bestimmt wird. Aus gesellschaftlicher Sicht, nicht zuletzt auch aus jener von Schillers Franz Moor, muss der, sich hemmungslos seinen Urtrieben überlassende, *Baal* nicht als Mensch, sondern, vielmehr, als ein hungriges Tier erscheinen, welches diesen Vorwurf nicht einmal als Beleidigung betrachten würde, denn seine diesbezügliche Forderung lautet: „Man muss das Tier herauslocken.“[504] *Das Tier*, welches er verkörpert, ist, für *Baal,* unverwüstliche Stärke, die ihn zwingt, zerstörerisch zu agieren, wie ein wild gewordener Elefant; und dieser angestammten Urtümlichkeit bleibt er, bis zuletzt verhaftet. Eine Schlüsselszene des Stückes ist Baals Gespräch mit dem Pfarrer über das, von letzterem vereitelte, üble Spiel, welches Baal mit den Bauern zu treiben im Begriff ist, indem er sich von diesen ihre Stiere vorführen lassen will, um sich, bei dieser Gelegenheit, auf Kosten der Bauern, wie üblich, mit Schnaps vollaufen zu lassen. Die Folge dieser - verhinderten - Übeltat ist die endgültige, bedingungslos akzeptierte, Verstoßung Baals aus der Gesellschaft. Seine dennoch versuchte Selbstbehauptung in dieser betrachtet Baal nunmehr als seine Leidensgeschichte, wozu er bemerkt: „Wer hat mehr gelitten als ich um ein bisschen Freude. Ich habe immer aus eigenem draufgezahlt, bekam nie etwas geschenkt.“[505]

Im Gegensatz zu Franz Moors ausgeklügeltem materialistischen Streben, in welchem keine widernatürliche Untat fehlen darf, um die Herrschaft in *seiner* Grafschaft anzutreten, strebt Baal nicht nach Ausschaltung *eines* Gegenspielers, sondern vielmehr nach dem Besitz eines Spielraums für sein zerstörerisches, monomanisches, Sichausleben, sodass Brecht das Stück von Anfang an als (halbe) Komödie verstand.[506]

6. 3. II. Gegenüberstellung von *Johanna*, aus „Die Jungfrau von Orleans“ (Schiller) und *Johanna* aus „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ (Brecht)

Es ist bemerkenswert, aber nicht verwunderlich, dass sich Brecht in seinem, sehr umfangreichen, Theaterschaffen dem, schon von Schiller verwendeten, Johanna-Sujet mit Vehemenz zugewendet hat, wobei es nicht zu vermeiden war, dass der Ort des Geschehens von ihm geändert und, wie könnte es anders sein, von Orleans nach Chicago, und von den Schlachtfeldern in die Schlachthöfe verlegt wurde. An Johannas Jungfräulichkeit ist, in beiden Fällen, nicht zu zweifeln, obgleich diese Tatsache bei Brecht – im Unterschied zu

[504] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1, 33
[505] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1, 55
[506] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 28, 50

Schiller – kein Thema ist. Dafür thematisiert Brecht ein anderes Problem, das wiederum Schiller, aus epochalen Gründen, nicht geläufig ist: Das des Generalstreiks, in Zusammenhang mit der, 1929 in Erscheinung getretenen, Weltwirtschaftskrise, welche in der Folge zu einer Flucht in die – als Heilmittel gegen die Arbeitslosigkeit dienende – Kriegsrüstung, zu einem Zweiten Weltkrieg, und zu atomarer Energieverwertung vielseitigster Art, führte. Auch Schiller verwendete schon einen Vorentwurf für seine *Johanna*, die er, nach eigener Aussage, „vielleicht zu hoch gestellt" habe.[507] Diesbezüglich bemerkte Schiller in seiner Erörterung „Ueber epische und dramatische Dichtung", literarische Texte müssten „die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale", im Medium sinnlicher Darstellung, erfassen und zur Anschauung bringen.[508] Neben dem, von Hume Johanna unterstellten, religiösen Fanatismus dürften für das Erdichten von Schillers Johanna vermutlich noch nationalenthusiastische Motive wirksam gewesen sein, zumal Schiller seine Heldin schon im Prolog seiner *Jungfrau von Orleans* ein flammendes Bekenntnis für die Freiheit Frankreichs ablegen lässt und einzelne Textstellen in Schillers *Die Jungfrau von Orleans* einen unverkennbar nationalpolitischen Charakter hervorkehren. Schillers Johanna agiert, bis zu Szene III, 9, im Sinne ihrer Sendung, ohne in ihrer Haltung eine Diskrepanz zu dieser erkennen zu lassen. Erst die Begegnung mit dem *Schwarzen Ritter* entriert bei ihr eine Differenz zwischen Subjektivität und Sendungsbewusstsein, welche prekäre Konsequenzen nach sich zieht. In welcher Funktion tritt dieser rätselhafte Ritter in Erscheinung? Vielleicht als Todesbote,[509] oder als Personifikation einer göttlichen Vorsehung,[510] vielleicht aber auch als Sinnbild einer wachsenden Skepsis, die Johanna, angesichts der Unüberblickbarkeit der, ihrer harrenden, Aufgaben befällt. Die Unsicherheit, welche dieser unheimliche Bote im Inneren von Schillers Heldin jedenfalls wachruft, ist vielleicht die Hauptursache ihres Fehlverhaltens, das sie im Verlauf der folgenden Ereignisse erkennen lässt. Schon das erste dieser Ereignisse bedeutet die eigentliche Katastrophe: Johanna reißt Lionel, dem englischen Feldherrn, den Helm vom Kopf, sieht sein Gesicht und erstarrt. „Sie bleibt unbeweglich stehen."[511] Sie tut etwas, was ihr bisher fremd war: Sie verrät ihr ureigenstes Anliegen, indem sie den englischen Feldherrn, den sie im Kampf besiegt und entwaffnet hat, möglicherweise gebannt von der widersprüchlichen Vision des *schwarzen Ritters*, den sie töten wollte, aber nicht konnte, unbeschädigt ziehen lässt.

[507] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 31, 65
[508] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 21, 58
[509] Vgl. Frey, John, Schillers schwarzer Ritter, in: German Quarterly 32 (1959) 302-315
[510] Vgl. Harrison, Robin, Heilige oder Hexe? Schillers Jungfrau von Orleans im Lichte der biblischen und griechischen Anspielungen, in: JDSG 30 (1986), 265-305
[511] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 9, 262

Schiller greift mit dieser, seiner, Darstellung der Hintergründe eines, für das weitere Schicksal seiner Heldin, und den Fortgang der Handlung in dem Stück, entscheidenden Moments, ein Thema auf, das auch für Brechts „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ möglicherweise richtungweisend gewesen ist, obgleich Brechts Stück, dessen Handlung zeitlich in seiner eigenen Epoche angesiedelt ist, einen, gegenüber Schillers *Jungfrau von Orleans* völlig unterschiedlichen Handlungsablauf zeigt. Am Beispiel der Schlachthöfe in Chicago demonstriert Brecht den gnadenlosen, mit den unlautersten Mitteln geführten, Kampf zwischen Unternehmertum und Arbeiterschaft, in der Zeit einer drohenden Wirtschaftskrise; naturgemäß einem Sujet, das zur Zeit Schillers noch kaum vorstellbar gewesen wäre. Brechts Johanna, die engagierteste Kämpferin für das Wohl der Armen, wird hier, analog zu Schillers, für die Selbstständigkeit Frankreichs gegen die Engländer kämpfender, Johanna, insofern zu einer Schlüsselfigur in dem Kampf der Armem gegen die Reichen, als man sie zur Überbringung jener Mitteilung der Arbeiterschaft an die Gewerkschaftsführung bestimmt, welche den Generalstreik, zur Durchsetzung der Arbeiterforderungen, auslösen soll. Wie Schillers Johanna versagt auch sie in dem entscheidenden Moment, indem sie sich vergegenwärtigt, dass der Generalstreik unweigerlich zu Gewaltanwendung seitens der Herrschenden, bzw. zu Opfern unter den Arbeitern, führen würde. Da jedoch die Unterbindung jeglicher Art von Gewalt für Brechts Johanna Dark das oberste Gebot darstellt, beschließt sie insgeheim, dieses, ihr, als vertrauenswürdiger Person, zur Ausfolgung an drei, ihr näher bezeichnete, Personen anvertraute Schriftstück nicht weiterzugeben, sondern verschwiegen in Verschluss zu halten. Im Gegensatz zu Maulers, des Fleichkönigs, Briefen aus New York, welche die, für ihn erfolgreichen Börsenmanöver ermöglichen, gelangt damit der Johanna anvertraute Brief, der den, der Massenarbeitslosigkeit steuernden, Generalstreik, auslösen soll, nicht an seine Adressaten, womit sie das sorgfältig geknüpfte Netz der Arbeitervertretung zerreißt.[512] Die geplante, jedoch nicht zur Ausführung gelangte, gewaltlose Widerstandshandlung des Generalstreiks wird nun, infolge Johannas Fehlverhalten, mit staatlicher Gewalt gebrochen, wobei auf den Schlachthöfen Schüsse fallen und die Streikführer verhaftet werden. Während Mauler, der Fleischkönig Chicagos, sein Börsenmanöver erfolgreich abschließt, gelangt Johanna nun endlich zur Erkenntnis ihres Fehlverhaltens, wofür sie, von Mauler und seinem Clan, zur „Ikone des richtigen Verhaltens“ und zur „lieben Frau vom Schlachthof“, bzw. zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* ernannt wird.[513]

[512] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 205
[513] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 3, 219

Sowohl Schillers als auch Brechts Johanna scheitern daran, dass sie jeweils, in einer entscheidenden Phase ihrer Laufbahn, gegen eine, sich selbst auferlegte, Verpflichtung revoltieren. Im Unterschied zu Schillers *Jungfrau von Orleans* (Jeanne d'Arc)*,* welche daran scheitert, dass sie sich, einer menschlichen Regung nachgebend, zu tief in das Irdische einlässt, macht Brechts Johanna Dark den Fehler, sich nicht tief genug mit der, ihrem sozialen Verständnis anvertrauten, Streikmaterie, und den möglichen, aus *Handeln* oder *Unterlassen* zu erwartenden, Folgewirkungen auseinander zu setzen. In beiden Stücken revoltieren die Heldinnen somit, indem sie ihnen obliegende Verpflichtungen sabotieren, womit sie, in unterschiedlicher Form, abstürzen. Wie Schillers Johanna, die den Heldentod in der Schlacht erleidet, stirbt auch Brechts Johanna Dark, nicht etwa an den vorgeblichen Folgen einer Erkältung, sondern vielmehr im Bewusstsein einer tiefen Depression, die sich bei ihr einstellt, als sie die negativen, wirtschaftsschädigenden Entwicklungstendenzen infolge des, durch ihr Versagen nicht zustande gekommenen Generalstreiks erkennen muss.

6. 3. III. Gegenüberstellung von *Ferdinand* aus „Kabale und Liebe" (Schiller) und *Der Junge Genosse* aus „Die Maßnahme" (Brecht)

Schillers *Kabale und Liebe*, sein drittes Jugenddrama, das er im Alter von annähernd 25 Jahren (1784) schuf, verfügt, in der Figur des *Ferdinand,* über eine theatralische Erscheinung, deren *revolutionärer* Charakter eine ganz spezifisch aggressive Note trägt, indem sich dieser blindwütig, unter Missachtung jeden Standesbewusstseins, gegen alles seiner Liebesleidenschaft im Weg Stehende und schließlich gegen sich selbst wendet. Nicht weniger *revolutionär* erscheint*,* in charakterlicher Hinsicht, *Der Junge Genosse* in Brechts, etwa 150 Jahre später entstandenem, Lehrstück *Die Maßnahme*, worin die, für das Geschehen maßgebliche, Figur, *Der Junge Genosse*, durch eigenwilliges Verhalten, seinen Untergang zwangsläufig herbeiführt. Unbeschadet dieser Parallelität im *Revolutionären* ist der Unterschied im Gedankengut, welches diese beiden Stücke beherrscht, so enorm, dass ein inhaltlicher Vergleich problematisch erscheint. Zu jener Zeit, als Brechts *Die Maßnahme* entstand (1930/31), gab es in Deutschland zwar noch Standesunterschiede, aber schon lang nicht mehr die, in Schillers *Kabale und Liebe*, noch durchaus wirklichkeitsnah aufgezeigten, *Herrscherrechte,* wie Mätressenwesen, Heiratsverbot mit einem bürgerlichen Mädchen, Verkauf von Landeskindern an eine ausländische Kolonialmacht. Andererseits wären, in der Epoche Schillers, kommunistische Agitationen der von Brecht in *Die Maßnahme* dargestellten Art, in irgendeinem Staat, genauso wenig denkbar gewesen. Einer genaueren Aufklärung bedarf in diesem Zusammenhang auch noch die Frage: Woran scheitert der *Junge*

Genosse? Ihn kennzeichnet, in Analogie zu *Ferdinand,* eine kolossale Eigenwilligkeit, die sich, in seinem Fall, jedoch ausschließlich auf die, von ihm angewendete, *Methode* der *politischen Agitation,* nicht aber auf deren *Zweck*, bezieht. Eine gemeinsame Konsequenz bei *Ferdinand* und dem *Jungen Genossen* ist das, in beiden Fällen unvermeidliche, Scheitern ihrer Absichten, das zu ihrem – selbst verschuldeten – Untergang führt, welcher bei *Ferdinand* durch Selbstmord, nach Ermordung seiner Geliebten, wegen eines, ihr zugeschriebenen, durch den Sekretär Wurm erpressten, Briefes, der ihre Untreue zu beweisen scheint, bei dem *Jungen Genossen* durch Erschießen, und spurloses Verschwinden in einer Kalkgrube, erfolgt.

Mit dem Lehrstück *Die Maßnahme* hat Brecht eine, vom bis dahin üblichen Theater abweichende, Form geschaffen, deren Zweck es ist, politisch unrichtiges Verhalten zu demonstrieren, und dadurch richtiges Verhalten zu lehren. Der Inhalt hat damit überwiegend politischen Charakter, indem er 4 kommunistische Agitatoren, die in China propagandistisch tätig waren, insofern zu Wort kommen lässt, als sie sich vor einem – durch einen Massenchor repräsentierten – Parteigericht zu verantworten haben, weil ihr jüngster Genosse, im Rahmen dieser Agitation, von ihnen beseitigt wurde. Zum Beweis ihrer Aussage demonstrieren die Genossen vor dem Parteigericht, wie sich der Junge Genosse in den verschiedenen politischen Situationen verhalten hat; dass er zwar prinzipiell *Revolutionär* war, aber undiszipliniert und unvernünftig handelte. Reaktionen auf den Theatertext seines Parabelstücks *Die Maßnahme* veranlassten Brecht und seine Mitarbeiter zu wiederholten nachträglichen Änderungen des ursprünglichen Textes: Während die Aufgabe der Agitatoren, im Vorabdruck von 1930, noch gelautet hatte: „in den Betrieben aufbauen die chinesische Partei“, wurde dieser Wortlaut, in der Neufassung von 1931 in „in den Betrieben unterstützen die chinesische Partei“ abgeändert. Nach der bisherigen Darstellung von drei, erfolglos verlaufenen, Einsätzen des *Jungen Genossen in* der ersten Textfassung, erhält er in der zweiten Fassung noch einen vierten Auftrag: Er soll den Kulis helfen, andernorts bereits eingeführte, die Arbeit erleichternde, Schuhe zu verlangen. Hierbei unterlaufen ihm insofern neue Fehler, als er, statt unter den Kulis politisch zu agieren, aus *Mitleid* hilft, und den, sich abzeichnenden, Erfolg, anstatt ihn propagandistisch auszuwerten, durch spontanes Mitleid untergräbt. Ein weiterer Auftrag, der dem *Jungen Genossen* erteilt wird, besteht darin, einen, bereits ausgebrochenen, Teilstreik zum *Massenstreik* zu entwickeln. Hierbei kommt es insofern zur Katastrophe, als *nicht* allein sein unüberlegtes Niederschlagen eines Polizisten, sondern auch das Beschimpfen eines Arbeitswilligen, und die Vertreibung der Streikposten, die Verhinderung des

angestrebten Massenstreiks bewirken.[514] Der *Junge Genosse* plädiert nunmehr für einen, unüberlegten, Sturm auf die Kasernen. Er lässt sich hierbei von rebellischen Vorstellungen der Arbeitslosenführer beeinflussen, womit er sich zum Protektor einer konkreten revolutionären Aktion aufwirft. Er vollführt mit diesen Fehlleistungen einen Alleingang, zumal die drei erfahrenen Agitatoren ihre Teilnahme an Aktionen verweigern; ausgenommen an solchen, die der Linderung des Elends von Arbeitslosen, Arbeitern und Bauern dienen. Damit agieren sie im Sinne der Politik der chinesischen Kommunisten, die 1928, auf dem Parteitag der Kommunistischen Internationale in Moskau, dementsprechende Beschlüsse gefasst haben. Die parteipolitische Fusionierung der kommunistischen Internationale kommt auch, in dem Dialog der drei Agitatoren mit dem Jungen Genossen zur Sprache.[515] In diesem Zusammenhang kommt es in Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* zu einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen dem *Jungen Genossen* und den *Drei Agitatoren*, wobei der Erstere erklärt: „Alles das gilt nicht mehr; im Augenblick des Kampfes verwerfe ich alles, was gestern noch galt, kündige alles Einverständnis mit allen, tue allein das Menschliche …“ Die Drei Agitatoren antworten: „Schweig!“[516]

Auf Basis der Fassung des Stücks von 1931 fand eine Anzahl von Aufführungen der *Maßnahme,* u. a. in Düsseldorf, Leipzig, Frnkfurt/M. Chemnitz, Köln, und am Proletarischen Theater, Wien, statt. In der Exilzeit Brechts, ab 1933, kam es, wie bei seinen andern Stücken, auch bei *Die Maßnahme* noch zu einigen gravierenden Änderungen, die vor allem die Figur des *Jungen Genossen* betreffen. Die 1935/36 in die Schluss-Szene aufgenommene, letztendliche, Perspektive des *Jungen Genossen* lautet: Der Junge Genosse: „Ja, ich sehe ein, ich habe falsch gehandelt“./ Die Drei Agitatoren: „Nicht immer“./ Der Junge Genosse: „Ich, der ich so sehr nützen wollte, habe nur geschadet“./ Die Drei Agitatoren: „Nicht immer.“./ Der Junge Genosse: „Aber jetzt wäre es besser, ich wäre nicht da“./ Die Drei Agitatoren: „Ja, willst Du es allein tun?“[517]

Im Rahmen einer vergleichenden Beleuchtung der beiden Theaterfiguren *Ferdinand* aus Schillers *Kabale und Liebe* bzw. *Der Junge Genosse* aus Brechts *Die Maßnahme* treten, unbeschadet der enormen, epochal bedingten, gesellschaftspolitischen Unterschiede, unübersehbare Parallelen in Erscheinung, die auf revolutionären Wesenszügen dieser, den Handlungsverlauf jeweils prägenden, Zentralfiguren basieren. Zu diesen Zügen gehört, in

[514] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M, 1998, 38-57
[515] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M, 1998, 65ff.
[516] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M, 1998, 68
[517] Vgl. Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M, 1998, 102

beiden Fällen, das idealistische, die Konventionen missachtende, Streben nach eigenständigem Handeln, das, in letzter Konsequenz, nicht zuletzt aus Mangel an Einsicht, scheitert und zum Untergang der beiden Helden führt.

6. 3. IV. Gegenüberstellung von *Wallenstein* aus der „Wallenstein-Trilogie" (Schiller) und *Galileo Galilei* aus „Leben des Galilei" (Brecht)

Welche Zusammenhänge bestehen zwischen *Wallenstein* und *Galileo Galilei*? Sie waren Zeitgenossen und, im Unterschied zu Schillers *Franz Moor, Johanna von Orleans, Ferdinand; bzw.* Brechts *Baal, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Der Junge Genosse,* sind sie geschichtliche Persönlichkeiten, deren Lebensabläufe historisch relativ genau belegbar sind. Der – möglicherweise – revolutionäre Charakter ihrer Aktivitäten harrt aber, teilweise, noch heute, einer genaueren Beurteilung. Schiller hat das Thema *Wallenstein* bereits in seinem historischen Werk „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges", dessen zweites Buch er im September 1790 zum Abschluss brachte, angeschnitten und er griff dieses Sujet 1794, in der Absicht einer Dramatisierung Wallensteins, der zentralen Persönlichkeit dieser Epoche, erneut auf.[518] Der historische Albrecht von Wallenstein, Herzog von Friedland, und Kaiserlicher Generalissimus seit 1625, lebte von 24.9.1583 bis 25.2.1634. Im Dreißigjährigen Krieg eroberte er, in militärischem Verbund mit Tilly, dem Feldherrn der Katholischen Liga, fast ganz Norddeutschland, wurde 1630, vorübergehend, entlassen, aber 1631, nach dem Sieg des Schwedenkönigs Gustav Adolf über Tilly bei Breitenfeld, wieder, als Feldherr des Kaisers, zurückberufen. Die Schlacht bei Lützen, 1632, in welcher sich Gustav Adolf und Wallenstein gegenüberstanden, endete zwar, nominell, mit einem Sieg der Schweden, doch verlor ihr König, Gustav Adolf, darin sein Leben, wodurch der protestantische Siegeszug in Deutschland zunächst sein Ende fand. Wallenstein, der seine Rückkehr in den Dienst des Kaisers, nach Tillys katastrophaler Niederlage bei Breitenfeld, welche den Verlust großer deutscher Gebiete mit den Städten Erfurt, Frankfurt und Mainz an die Schweden, nach sich zog, nur unter der Bedingung des Wiedererhaltes seiner früheren Vollmachten und Titel (*in absolutissima forma*) akzeptiert hatte, verstand sich nunmehr auf eine Politik des gegeneinander Ausspielens der, unter einander uneinigen Gegner des Deutschen Reiches, zu welchen Schweden, Frankreich, Sachsen und Brandenburg zählten. Indem er sich seiner militärischen Stärke sicher war, schien er nach eigenem Gutdünken

[518] Vgl. Schiller, Friedrich, NA, 26, 71

handeln zu wollen. Er verfolgte einen Generalplan, welchen er im Dezember 1633 mit den Worten erläuterte: „Man muss Frieden machen, sonst wird alles unsererseits verloren sein“.[519]

Schiller lässt Wallenstein als einen, von seinen Vertrauten Illo und Terzky nachhaltig beeinflussten, *Revolutionär wider Willen* erscheinen, dessen Revolution gegen den Kaiser an seiner Unentschlossenheit, letztendlich aber nur an der Unauffindbarkeit des, für die Perfektionierung des Abfalls kompetenten, Schwedischen Oberst Wrangel, in einer entscheidenden Verhandlungsphase, scheitert.[520] Voraussetzung für die Bereitschaft Wallensteins, die, angesichts der schwedischen Forderung auf Abtretung Prags, bereits abgebrochene Verhandlung mit den Schweden fortzuführen, ist hierbei, bemerkenswerter Weise, die Rolle einer Frau, der Gräfin Terzky, welche ihn auf die Sieghaftigkeit seiner Sternzeichen hinweist.[521] Schillers Wallenstein ist demnach nicht, wie der historische Wallenstein, das Opfer Octavio Piccolominis, seines engen militärischen Mitarbeiters, der, in einem Geheimbericht an den Wiener Hof, ein, gegen Wallenstein gerichtetes phantastisches Lügengebäude aufbaut, das sich auf, von dem Letzteren gelegentlich geäußerte, leidenschaftliche Phantasien und unfertige Planspiele gründet,[522] sondern er ist, dem Wissensstand von Schillers Zeit entsprechend, Revolutionär gegen seinen Kaiser, wobei der Dichter zwar persönlich offensichtlich von seiner Schuld überzeugt ist aber, wie es im Prolog zu „Wallensteins Lager“ heißt, *die größere Hälfte davon den Unglückseligen Gestirnen zuwälzt*. Schiller sucht mit dieser Art von *Schuldzuteilung* in *Wallenstein,* durch den Einbau einer astrologischen Symbolik in die Handlung, das Feld der, den Menschen regierenden äußeren Wirklichkeit, in seiner Ambivalenz und Zweideutigkeit bildhaft zu kennzeichnen, indem er dort Symbole verwendet, wo ihm die Darstellung der *Natur* nicht anwendbar erscheint.[523]

Im Rahmen einer analytischen Durchleuchtung der Persönlichkeiten von Brechts *Galilei* und Schillers *Wallenstein* ist zunächst anzumerken, dass, im Unterschied zu *Wallenstein,* die Rolle *Galileis* als *revolutionärer Geist*, vornehmlich auf dem Gebiet der Physik und insbesondere auch der Astronomie, seit dem Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn, unbestritten existent ist, zumal Galilei auch ein absoluter Verfechter des, von Kopernikus bereits erkannten, Heliozentrischen Weltsystems ist, dessen schriftliche Darlegung seitens der katholischen Kirche, auf den *Index librorun prohibitorum* gesetzt wurde. Auch Galilei, dieser

[519] Vgl. Lorenz, Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987, 364-370
[520] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, II, 3
[521] Vgl. Schiller, Friedrich, Wallensteins Tod, I, 7
[522] Vgl. Srbik, Heinrich, Ritter von, Wallensteins Ende, Salzburg 1952, 108
[523] Vgl. Schiller Friedrich, NA 29, 162

Revolutionär auf dem Gebiet der *Naturwissenschaften*, der, mit seinen Erfindungen und Erkenntnissen, um die Wende des sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert, die Voraussetzungen für den modernen Begriff des Universums, der Gravitation und der Raumfahrttechnik schafft, befindet sich, im Gegensatz zu dem Machtmenschentum Wallensteins, obgleich er weit davon entfernt ist, seine bahnbrechenden Erkenntnisse vor den Mächtigen seiner Umwelt, bei welchen es sich sämtlich um Vertreter der katholischen Kirche handelt, zu verstecken, in isolierter Position. Vorsicht erscheint ihm geboten, zumal der, 1473 geborene, und 1543 gestorbene, *Kopernikus* kurz vor seinem Tod sein Hauptwerk, „De revolutionibus orbium coelestium Libri", sechs Bücher über den Umschwung der himmlischen Kugelschalen, veröffentlicht hatte. Damit begründete er ein neues Weltsystem, welches 1559 den ersten Index verbotener Bücher, auf Anordnung von Papst Paul IV., nach sich zog. Seit 1597 steht der, als Professor an der Universität Padua lebende, Galilei in Briefkontakt mit Johannes Kepler, in welchem er sich erstmals dezidiert zum kopernikanischen Weltbild bekennt. Im gleichen Jahr entsteht sein „Traktat über die Himmelskugel oder Kosmographie." Mit seinem, 1609 konstruierten, Fernrohr erforscht Galilei 1610 die Mondoberfläche und entdeckt die vier Jupitermonde, die Dreigestaltigkeit des Saturn, die Sonnenflecken und schließlich die Phasen der Venus. Mit diesen epochalen Entdeckungen wird Galilei zum berühmtesten Astronom seiner Zeit. Besonderes Aufsehen erregt er mit seiner, 1611 getroffenen, Feststellung, dass die Planeten keine selbstleuchtenden Himmelskörper seien und dass sich Venus und Merkur um die Sonne drehen, woraus seine Idee von der Achsendrehung der Sonne resultiert. Diese Aufsehen erregenden Entdeckungen Galileis veranlassen Kardinal Bellamin, den Rektor des Collegium Romanum, der führenden Lehr- und Forschungsanstalt der katholischen Kirche in Rom und höchsten Instanz in allen Fragen der Wissenschaften, die Mathematiker über ihre Meinung nach Galileis Entdeckungen zu befragen, während gleichzeitig in Florenz der Dominikanerpater Lorini gegen Galileis Lehre von der Bewegung der Erde zu predigen beginnt. 1613 verteidigt Galilei, in seiner Schrift „Geschichte und Deutung der Sonnenflecken", die Lehre des Kopernikus. 1615 wird Galilei durch Lorini bei der römischen Inquisition denunziert. Er schreibt daraufhin Briefe zur Verteidigung des kopernikanischen Systems, worauf zwei Qualifikatoren des heiligen Offiziums die folgenden, von Galilei verfochtenen, Grundsätze für *philosophisch absurd und ketzerisch* erklären: 1. „Die Sonne ist der Mittelpunkt der Welt und darum unbeweglich" 2. „Die Erde ist nicht Mittelpunkt der Welt und nicht unbeweglich, sondern sie bewegt sich täglich um sich selbst."[524]

[524] Vgl. Brecht, Bertolt, Leben des Galilei, Berlin 1998, 137ff.

Die Gegenüberstellung von Schillers *Wallenstein* und Brechts *Galilei* läst somit nachstehende Fakten erkennen: Beide Figuren präsentieren sich, als theatralische Darstellungen von Zeitgenossen, in einer, durch revolutionäre Handlungen kriegerischer, bzw. das Weltbild der Menschheit verändernden Art, als hervorragende geschichtliche Persönlichkeiten. Indem jedoch die Autoren dieser beiden theatralischen Kunstwerke nicht Zeitgenossen, sondern, vielmehr, in epochaler Hinsicht, theatergeschichtlich und weltanschaulich, erheblich unterschiedliche Persönlichkeiten sind, ergeben sich, im Rahmen ihrer Gegenüberstellung zwangsläufig Differenzen im Verständnis zu dem Begriff des *Revolutionärs*: Während für Schiller diesbezüglich der *Abfall Wallensteins* vom Deutschen Kaiser Ferdinand II. durch ein versuchtes Arrangement mit den, die Interessen des Protestantismus in Deutschland verfechtenden, Schweden den Schwerpunkt der Handlung bildet, wobei der *revolutionäre Charakter* Wallensteins, infolge mangelhafter Quellenlage, übertrieben dargestellt sein dürfte, umreißt Brecht, in dem Theaterstück „Leben des Galilei", das zentrale Thema des erbitterten Gegensatzes zwischen, von Galilei wissenschaftlich erkannter, *absoluter Wirklichkeit* und, diese aus eigensüchtigen Motiven brutal negierender und unterdrückender realer Machtausübung seitens der allmächtigen katholischen Kirche. Wesensart wie Schicksal dieser beiden, einander gegenüber gestellten, *Revolutionäre* sind demnach durchaus unterschiedlich: Wallenstein, der, zwischen eigenen Zielvorstellungen und den Einflüssen seiner Vertrauten hin- und her Gerissene, seinem Glücksgestirn Vertrauende, zuletzt aber den Warnruf seines Astrologen Seni Ignorierende, ist zum Untergang verurteilt und fällt der Intrige und dem Mordanschlag jener, denen er vertraute, zum Opfer. Galilei hingegen, der die Wirklichkeit, im Weltbild wie in der Praxis des Lebens, sucht und findet, versteht es, den Fallstricken einer korrupten, auf Kosten der Armen mit der Lüge, lebenden Geistlichkeit zu entkommen und kann im Jahr 1642, 78 jährig, sein Leben, in der friedlichen Atmosphäre seines Hauses, in Arcetri bei Florenz, beschließen.

6. 3. V. Gegenüberstellung von *Wilhelm Tell* aus Schillers Schauspiel „Wilhelm Tell" und *Arturo Ui* aus Brechts Parabelstück „Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"

Wilhelm Tell, der Nationalheld der Schweiz, ist gleichzeitig der Titel von Schillers letztem vollendeten Theaterstück, dessen Manuskript er in der Zeit von August 1803 bis Februar 1804, demnach in erstaunlich kurzer Zeit, zu Papier brachte. Schiller verfasste dieses *Befreiungsdrama* zehn Jahre nach der Hinrichtung des letzten französischen Königs, Ludwig XVI. Es besteht Grund zu der Annahme, dass Schiller mit einschlägigen Szenen dieses

Stücks, wie etwa der Rüttli-Szene und der in ihr von Stauffacher vorgebrachten Meinungsäußerung, die sich gegen Anwendung von Gewalt richtet, eine aktuelle juristische Debatte berührte, indem er, indirekt, zu Umsturzhandlungen Stellung nahm.[525] Diesbezüglich wurde Schiller auch von Kant beeinflusst, der in seinen Darlegungen die Unantastbarkeit der staatlichen Ordnung mehrfach betonte. Die Denkstruktur, welche Kants Anti-Gewalt-Einstellung zugrunde lag, war offenbar, nicht zuletzt, auch von dem Eindruck, welchen die Pariser Schreckensherrschaft hervorgerufen hatte, beeinflusst. Schillers Drama bezieht dem gegenüber mit seiner positiven Darstellung des Umsturzes eine bemerkenswert fortschrittliche Position, welche indirekt auf die französische Menschenrechtserklärung vom August 1789, Bezug zu nehmen scheint, zumal im *Tell* der politische Widerstand, mit einer Beschränkung der Autonomie seitens der, durch die Habsburger eingesetzten Vögte, gerechtfertigt wird. Schiller distanzierte sich jedoch von der Grausamkeit der Französischen Revolution durch den naturhaften Charakter, welchen er seinem Stück verlieh; gleichzeitig brachte er darin aber auch die exemplarische Darstellung eines *Umbruchs* mit revolutionären Zügen deutlich zum Ausdruck. Schillers *Wilhelm Tell* weist auf den Vorteil situationsbedingter gesellschaftlicher Problemlösungen hin, indem dieses Drama die einhellige Entschlossenheit der Eidgenossen, die sich, ohne Überheblichkeit, erreichbare Ziele setzen, als Voraussetzung für den geglückten Umsturz, aufzeigt. Die in Schillers *Wilhelm Tell* dargestellten Ereignisse, welche, in zeitlicher Hinsicht, in das 14. Jahrhundert fallen, bilden das Strukturmuster der *Idylle*, besitzen aber auch, aus unterschiedlichen Gründen, den Charakter eines *Lehrstücks* für die Gegenwart, indem sie die historisch entrückte Wirklichkeit mit ihren engen persönlichen Bindungen und organisch gewachsenen Familienverhältnissen beispielhaft nachdrücklich hervorheben.

Wilhelm Tell, der Held des Stückes, ist ein *Einzelgänger*, der sich nicht an den Kundgebungen und Verbrüderungen der Eidgenossen beteiligt. Erst als der Tyrann Geßler ihm die individuelle Freiheit raubt, sieht Tell sich gezwungen, Widerstand zu leisten; und er wird schließlich zum Täter, als seines Kindes, und sein Leben, auf dem Spiel stehen. Aber er ist ein gewissenhafter Täter, der, als er, um sich selbst zu retten, bewaffnet mit der Armbrust, auf dem Weg, der nach Küssnacht führt, dem Landvogt auflauert, sein Gewissen prüft, indem er, mit Bezugnahme auf die *Apfelschuss-Szene*, zu sich selbst, spricht: „Du hast aus meinem Frieden mich heraus geschreckt, in gährend Drachengift hast du die Milch der frommen Denkart mir verwandelt; zum Ungeheuer hast du mich gewöhnt – wer sich des Kindes Haupt

[525] Vgl. Aurnhammer, Achim u. a. (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, 442

zum Ziele setzte, der kann auch treffen in das Herz des Feinds.“ Indem Tell diese, in einem längeren Monolog eingebauten, Worte zu sich selbst spricht, offenbart er sein empfindsames Wesen und reflektiert die Tatsache, dass er nur gezwungenermaßen zum Revolutionär gegen die Staatsgewalt geworden ist, um sein und seiner Familie Leben vor den Übergriffen Geßlers, des zu jeder Abscheulichkeit fähigen Reichsvogts in Schwyz und Uri, zu retten. Schiller folgte, in der Darstellung der Handlung seines Schauspiels *Wilhelm Tell* im wesentlichen den, von den Schweizer Geschichtsschreibern Tschadi und Johannes von Müller stammenden, Überlieferungen. Aus der Tell-Sage übernahm Schiller, in seinem Drama, jenen Charakterzug seines Helden, wonach dieser, „ohne sich weiter um Herrschaft oder Knechtschaft zu kümmern, sein Gewerbe treibend, nur die unmittelbarsten persönlichen Übel abzuwehren fähig und entschlossen ist.“[526]

Hundertachtunddreißig Jahre nach dem Entstehen des Schillers Schauspiels „Wilhelm Tell“, in den Jahren 1940/41, verfasste *Brecht* seine „große historische Gangsterkomödie vom Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui“, der vorgibt, den Geist zu schätzen, in Wahrheit aber nur dazu fähig ist, seine *Geistlosigkeit,* in Form von *Brutalität* auszutoben. Die revolutionären Allüren Uis sind bewusst und raffiniert gewählte Übertreibungen mit persiflierendem Unterton. Der machtgierige *Revolutionär* Ui weiß sich mit einer respektheischenden Aura zu umgeben. Hierzu dienen ihm groteske Amtshandlungen, in deren Verlauf mitunter Gegenspieler hingerichtet werden. Indem er sich einen bürgerlichen Habitus zulegt, leitet er seinen monopolistischen Siegeszug ein, wobei er kapitalistische Konkurrenzwirtschaft, in parodistischer Art, an den Pranger stellt. Unter, ihm eigentümlicher, Ästhetisierung der Massenwünsche versteht es Ui, die Volksseele seinen Vorstellungen anzupassen, womit er sich die Masse des Volkes so weit dienstbar macht, dass sie, aller anderen Fesseln ledig, im gleichen Schritt und Tritt hinter ihm her marschiert, in der euphorischen Vorstellung befangen, das *non plus ultra* der ideologischen Vorstellungskraft erreicht zu haben. Ui, der sich solcherart zum angebeteten Abgott von hundert Millionen Menschen zu stilisieren weiß, kommt, in materieller Hinsicht, die *Weltwirtschaftskrise* zugute, die, in den übrigen Teilen der Welt, Arbeitslosigkeit zur Folge hat, während Ui, in der unausgesprochenen Absicht, diese Welt zu erobern, durch ein gigantisches Kriegsrüstungsprogramm für Arbeit zu sorgen weiß. In Brechts *Aufstieg des Arturo Ui* finden sich diese, auf Deutschland bezogenen, Verhältnisse, in *Parabelform*, dergestalt angedeutet, dass sie, in das Gangstermilieu Chicagos verlegt werden, wobei, in veränderter Gestalt, u. a. historische Vorgänge aufgedeckt werden, wie

[526] Vgl. Schillers Werke, Leipzig 1900, IV, 5

etwa: *Die Machtergreifung* mit ihren Begleit- und Folgeerscheinungen, zu welcher der, im Februar 1933 erfolgte Brand des Reichstagsgebäudes in Berlin, und der, hierauf folgende, politisch ausgebeutete und aufgebauschte, Prozess gegen den mutmaßlichen Täter zählen; bzw. die Erpressung des Reichspräsidenten Hindenburg, der sich zunächst weigert, Hitlers Kanzlerschaft zu akzeptieren, durch Konfrontation mit der Tatsache, dass er, für das, ihm geschenkte, Gut Neudeck, Staatsgelder, die er nicht dem angegebenen Zweck zuführte, genommen hat. Im Prozess über den Reichstagsbrand wird ein gedopter Arbeitsloser zum Tod verurteilt, während die - unerkannten – Brandstifter frei ausgehen;[527] sowie die Besetzung Österreichs, welche im März 1938 erfolgte und, erst nach Ermordung von Bundeskanzler Engelbert Dollfuß, der in Brechts *Arturo Ui* unter dem Namen *Ignatius Dullfeet* in Erscheinung tritt, möglich wurde. Täterschaft und Hergang dieses Mordes erscheinen, auch heute noch, nicht restlos geklärt.

Die Gegenüberstellung von Schillers *Wilhelm Tell* und Brechts *Arturo Ui* könnte demnach, fußend auf Schillers Ansicht, folgendermaßen beurteilt werden: Wie Schiller in einem Brief an Iffland vom 5. Dezember 1803 schreibt … „steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift.“[528] Der *Revolutionär Tell,* welcher es bewusst unterlassen hat, Geßlers provokativ aufgestelltem Hut seine Reverenz zu erweisen und, als Strafe für diese Missachtung, gezwungen wurde mit seiner Armbrust einen Apfel vom Kopf seines Kindes zu schießen, muss Geßler töten, um sich und seine Familie vor weiteren Übergriffen des Despoten zu schützen. Er gibt durch diese Tat den Anstoß zur *eidgenössischen Erhebung* gegen den Machtmissbrauch der Vögte. Tells sagenhafte Erscheinung wird demnach, von den Eidgenossen, in Würdigung seiner heroischen Tat, die sich schon in der Eingangsszene von Schillers *Wilhelm Tell* ankündigt, als er den, von Landenbergischen Reitern verfolgten, *Baumgarten* mit dem Schiff über den sturmgepeitschten Vierwaldstätter See rettet, zur Erlöserfigur mit Christuszügen erhoben, woran auch das Attentat auf Geßler nichts zu ändern vermag. Diesem Attentat geht ein Monolog, in welchem Tell seine Gründe dafür, reflektierend erläutert, voraus, welchen Schiller, Iffland gegenüber, „als beste im ganzen Stück“ bezeichnete und sich gegen seine Kürzung verwahrte.[529] Tell ist selbstbewusster, wortkarger, Einzelgänger, der von sich selbst sagt: „Der Starke ist am mächtigsten allein;“[530] und er offenbart seine Einstellung zum Gesellschaftsleben mit den Worten: „Ein jeder lebe

[527] Vgl. Brecht, Bertolt, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965, 127
[528] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 32, 89
[529] Vgl. Schiller, Friedrich, NA 10, 457
[530] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, V. 437

still für sich daheim. Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden.“[531] Als Schiller diese Verse dichtete war er etwa 44 Jahre alt und sie entstanden in einer Epoche, als das nachrevolutionäre Frankreich, unter der Führung Napoleon Bonapartes, im Begriff stand dem von Karl dem Großen im Jahr 800 n. C. begründeten, *Ersten Kaiserreich* in Deutschland ein gewalttätiges Ende zu bereiten. Wilhelm Tell, Schillers letzter dichterisch vollendeter Held, der es sehr wohl versteht, sich seiner Haut zu wehren, indem er wirksamen Widerstand gegen die diktatorischen Machtgelüste eines, von habsburgischen Herrschern eingesetzten, Vogtes zu leisten weiß, ist jedoch persönlich von friedliebender Natur, und in diesem Punkt das gerade Gegenteil von Brechts, annähernd 140 Jahre später erdichtetem *Arturo Ui* der, seinem Wesen nach, fast in jeder Hinsicht als *Gegenstück* zu *Wilhelm Tell* zu bezeichnen ist. Ausgangspunkt für Uis Aufstieg ist eine neue, zu Tells Zeit noch unbekannte, Erscheinung: Die Weltwirtschaftskrise. Ui benutzt die Krisensituation, um sich, ohne gerufen zu werden, aufzudrängen. Er bietet seine Dienste an um, einmal im Geschäft, abzukassieren was nur möglich ist; er gewinnt dabei Einblick in die Wirtschaftskriminalität und benutzt sein Wissen um solche Dinge wie Subventionsbetrug, um sich unentbehrlich zu machen, aufzusteigen, und überlebt, wenngleich er anderenorts im Grunde schon als „schnell sinkender Stern von zweiter Größe“ gilt.[532] Seine Masche ist es, die – mit Schutzgelderpressung verbundene – Rolle des Beschützers zu spielen, womit er auch politischen Einfluss gewinnt, obgleich er, in erster Linie, auf Selbstinszenierung angewiesen ist. Der 7. Szene kommt diesbezüglich die Rolle einer Schlüsselszene zu. Darin führen zwei Leibwächter Ui, im Mammoth-Hotel, einen zerlumpten Schauspieler vor, bei dem er Stunden nehmen will; im Sprechen und im Auftreten. Brecht nimmt mit dieser Szene auf eine Mitteilung Bezug, wonach *Hitler,* dem Brecht für seinen Ui Vorbildwirkung zuweist, Unterricht in *Deklamation* und *edlem Auftreten* durch den Provinzschauspieler Basil erhielt.[533] Für Brecht kommt der Szene mit dem Schauspieler offensichtlich deshalb besondere Bedeutung zu, weil er in der Theatralik Hitlers und des Nationalsozialismus den Schlüssel für ihre erfolgreiche Massensuggestion erblickte.[534] Uis Aufstieg ist, für Brecht, jenem Hitlers absolut vergleichbar, das Ergebnis einer Selbstinszenierung von gigantischem Ausmaß, welche keineswegs nur von ihm selbst, sondern von sämtlichen Organen, bis zu den untersten Parteistellen, voluminös praktiziert wird. Dies konnte - bei Hitler - jedoch nur gelingen, indem er (der *Führer*), unter Verankerung seiner Ideen in der, historisch von der Volksseele als großartig empfundenen,

[531] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, V. 427
[532] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M.1988-2000, 7, 26
[533] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 7, 55
[534] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 22, 561-569

Epoche des Zweiten (Wilhelminischen) Deutschen Kaiserreichs, in Erscheinung trat und dem Volk, von einer geschickten Propaganda, als Vollender der, dem Deutschtum von der Vorsehung bestimmten, hervorragenden, Machtposition präsentiert wurde.

Brechts *Ui* ist mit Hitler auch insofern bedingt vergleichbar, als er sich aus dem Chicagoer Gangstermilieu zum Wirtschaftsboss empor arbeiten musste und er hat mit diesem auch noch andere Züge gemeinsam: Er versteht es, das ihm von Geburt anhaftende Gangstermilieu durch Sprechen und Auftreten in einem *Großen Stil*, aufzufetten und er bedient sich hierzu, in seiner Sprechweise, wo immer angängig, des Blankverses. Ui versteht es, wie Hitler, klassische Zitate parodistisch in seine Reden einzuflechten; so etwa aus Marthe Schwerdtleins Gartenszene oder aus Julius Cäsars Antonius-Rede, wobei er offensichtlich bemüht ist sein *hohes Bildungsniveau* durch klassische Redewendungen, hervorzuheben. Mit der ihm eigenen, aus Gangstermilieu und dem Milieu des seinem Publikum vertrautem Historientheaters resultierenden *Doppelverfremdung* weiß sich, wie Brecht es sieht, Uis Zerrbild Hitler glaubhaft den berechtigten Anspruch zu geben, in einer Person zwei völlig unterschiedliche Funktionen, korrekt und zu Recht bestehend, im ausschließlichen und alleinigen Interesse des Volks, zur Wahrung und Mehrung des Reichs, auszuüben berechtigt zu sein: Jene des angebetet Werdenden und jene des Töters. Satirisch groteske Darstellung dieser außergewöhnlichen Zusammenhänge erschien Brecht durchaus gerechtfertigt, wobei er zu diesem Punkt bemerkte: „Im allgemeinen gilt wohl der Satz, dass die *Tragödie* die Leiden der Menschen häufiger auf die leichte Achsel nimmt als die *Komödie*."[535]

Brecht selbst charakterisiert das Wesen seines *Ui* in einem Kommentar auf nachstehende Art: „… die Aufforderung an die Satire, sich hier nicht einzumengen, wo es sich um ernste Dinge handelt, ist damit noch nicht als unsittlich abgelehnt. Sie interessiert sich gerade für ernste Dinge. Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der *Lächerlichkeit*. Denn sie sind vor allem keine großen politischen Verbrecher, sondern die Verüber großer politischer Verbrechen, was etwas ganz anderes ist … Dazu kommt, dass das Verbrechen häufig Bewunderung auslöst. Die Kleinbürger meiner Heimatstadt hörte ich nie anders als mit Andacht von einem Massenmörder namens Kneisel sprechen, so dass ich seinen Namen bis auf den heutigen Tag behalten habe. Die Geschichtsauffassung der Kleinbürger (und der Proleten, solang sie keine andere haben) ist größtenteils romantisch. Der erste Napoleon beschäftigte die arme Phantasie dieser Deutschen natürlich nicht durch den Code Napoleon, sonder durch Millionen seiner Opfer … Dieser

[535] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 318

Respekt vor den Tötern muss zerstört werden“[536] Brecht dürfte, in dieser Hinsicht, auf der selben Linie wie Schillers *Wilhelm Tell* liegen, der, schon sechshundert Jahre vor Brecht, jeden Respekt vor Tötern vermissen ließ, wodurch er zwangsläufig zum *Töter* eines *Töters*, und damit zum Nationalheiligen der Eidgenossenschaft, wurde.

Es erhebt sich hier natürlich noch die Frage: Inwieweit ist Ui, bzw. Hitler, in diesem Stück überhaupt *Revolutionär*? Er hat gegen die, sozial fortschrittliche, nach nationalen Aspekten aber eher rückschrittliche *Weimarer Verfassung* revoltiert und versprochen, das durch den Vertrag von Versailles im Jahr 1919 gebietsmäßig erheblich demontierte *Deutsche Reich* wieder zu seiner, 1870/71 durch Bismarck geschaffenen Größe zu erheben, ohne allerdings Mittel und Wege, um dieses Ziel zu erreichen, näher definieren zu können. Er hat die, 1929 in Erscheinung getretene Weltwirtschaftskrise für seine Zwecke ausgenützt, indem er in Deutschland, als einzigem Staat der Welt, die Arbeitslosigkeit dadurch beseitigte, dass er, auf dem Bau- und Rüstungssektor, eine gigantische Investitionstätigkeit entfaltete und, zu diesem Zweck, selbstredend, alle von der *Weimarer Republik* angehäuften Finanzreserven verbrauchte. Hitler, das Idol aller Arbeitsloser des In- und Auslandes ein *Töter*? Davon konnte, mit Ausnahme weniger Weitsichtiger, zu denen Bertolt Brecht gehörte, bei niemand die Rede sein. Wer hätte es vordem für möglich gehalten, dass *Uis* leibhaftiges Gleichstück, ein aus proletarisch-ländlichen, inzestuösen Verhältnissen des niederösterreichischen Waldviertels stammender, zweimal bei der Aufnahmeprüfung für die Malakademie in Wien durchgefallener, ehemaliger Gefreiter des Ersten Weltkriegs, es schaffen sollte, das 1919 in einem Diktatfrieden niedergeknüppelte, wirtschaftlich darnieder liegende, von Arbeitslosen wimmelnde, Deutschland in eine Weltmacht ersten Ranges zu verwandeln, die, nachdem sie Polen und Frankreich überrannte, um’s Harr auch das britische Weltreich besiegt hätte?[537] So etwas *Revolutionäres* bühnenwirksam darzustellen ist, wie Brecht erkannte, nur in Form einer *dramatischen Parabel* möglich, die, nicht als Schlüsselstück, sondern vielmehr, als Anleitung zu einem historischen Urteil, zu verstehen ist. Für die Aufführung des Stücks gab Brecht nachstehenden Hinweis: „Dies Stück muss, damit die Vorgänge jene Bedeutung erhalten, die ihnen zukommt, in *großem* Stil dargestellt werden; am besten mit deutlichen Reminiszenzen an das elisabethanische Historientheater, also mit Vorhängen und Podesten. Es kann z. B. vor gekalkten Rupfenvorhängen, die ochsenblutfarben bespritzt sind, agiert werden, und Orgel-, Trompeten- und Trommeleffekte sind ebenfalls zulässig. Jedoch muss reine Travestie natürlich vermieden werden und auch im *Grotesken* darf die Atmosphäre des *Schauerlichen*

[536] Vgl. Brecht, Bertolt, Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965, 130ff.
[537] Vgl. Weltgeschichte im Bild, Bayreuth 1982, Bd. 2, 74-92

keinen Augenblick versagen. Nötig ist plastische Darstellung in schnellem Tempo mit übersichtlichen Gruppenbildern im Geschmack der alten Historienmalerei.“[538]

7. Schlussbemerkung

7. 1. Vorbildwirkung Schillers auf Brecht

Die Gegenüberstellungen gemäß 6. 3. I-V von jeweils einem Revolutionär aus einem Theaterstück von Schiller und einem von Brecht lassen die Unterschiede dieser beiden Autoren zu dem Verständnis des Begriffs *Revolutionär* erkennen, welche einerseits aus der Verschiedenartigkeit ihrer persönlichen Einstellung zu diesem Begriff, andererseits aber auch aus dem gewandelten epochalen Verständnis resultieren. Schiller wie Brecht haben sich, nicht zuletzt aufgrund ihres persönlichen Werdegangs, außergewöhnlich intensiv mit der Darstellung revolutionärer Charaktere, nicht nur männlichen, sondern auch weiblichen Geschlechts befasst, wobei im letzteren Fall die idealistisch-selbstlose Opferwilligkeit der *Heldinnen* besonders hervorsticht, welche jeweils, in einer entscheidenden Phase der Handlung, als Folge einer fatalen Erscheinung, einen tragischen Ausgang provoziert. Schiller hat hier offensichtlich Vorbildwirkung auf Brecht ausgeübt.

7. 2. Auswirkungen der von Brecht verwendeten Parabelform

Brecht verfolgt, vom Beginn der Dreißigerjahre des zwanzigsten Jahrhunderts ab, mit der von ihm neu verwendeten *Parabel* ein, Schiller noch nicht geläufiges, System, mit welchem er den Ernst und die Tragik einer Handlung, auf drastische Art, besonders eindrucksvoll deutlich macht, indem er sie in das *Lächerliche* zieht und ihren Schauplatz, zu diesem Zweck, in von dem wirklichen weit entfernte Gebiete und in ein anderes Milieu verlegt. Durch diesen Trick, den Brecht, besonders wirkungsvoll, in seinem Stück *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* zur Anwendung bringt, versteht er es, auf versteckte Art, in die aktuelle Politik einzugreifen, wobei er auf das, ihm verbrecherisch Erscheinende, hinweist, dessen Absurdität er hiermit wirkungsvoll anprangert. Die Gestalt des *Arturo Ui* erhält damit nicht bloß einen lächerlichen Anstrich, sondern sie lässt den Inbegriff der, bisher vielleicht größten Menschheitstragödie offenbar werden, deren mutmaßlicher Ausgang dem Ahnungsvermögen von Brechts Genius, bereits zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Stücks, offen gelegen haben muss.

[538] Vgl. Brecht, Bertolt, Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965,129

7. 3. Das Aufzeigen der Zeitlosigkeit des *Revolutionären* durch Gegenüberstellung

Die Gegenüberstellung von Schillers *Wallenstein* und Brechts *Galileo Galilei* erscheint insofern nahe liegend, als es sich bei beiden um historische Persönlichkeiten handelt, deren Schicksal es gewesen ist, gegen die Missgunst inferiorer, unter ihrem geistigen Niveau stehender, Verhältnisse ankämpfen zu müssen. Schiller lässt, im Sinne des historischen Verständnisses seiner Zeit, seinem Wallenstein zwar den, vom Reichsrat unterstellten, Tatbestand der *notorischen Reichsrebellion* zuerkennen, wälzt jedoch „Die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen“ zu.

Die Gegenüberstellung *Ferdinands* und des *Jungen Genossen* ist einerseits ein krasser Anachronismus, insoweit es die gesellschaftlichen Verhältnisse betrifft; sie soll jedoch die Zeitlosigkeit des Innovations-Dranges fanatischer jüngerer Menschen signalisieren, indem sie auf ein markantes Bedürfnis hinweist, ein ihnen vorschwebendes Ideal, gegen jede Vernunft, selbstmörderisch, befriedigen zu müssen, wobei die Unabsehbarkeit dieser Handlungsweise außer Diskussion gestellt wird.

Mit der Gegenüberstellung von *Franz Moor* und *Baal* wird das, gleichfalls zeitlose, Problem des, *sich allein alle Rechte zubilligenden, Egozentrismus*, wieder aus der Sicht zweier unterschiedlicher Epochen, bzw. auch durchaus unterschiedlicher materieller Verhältnisse, drastisch beleuchtet.

Die Gegenüberstellungen lassen hiermit die letztendliche Zeitlosigkeit des *Revolutionärs* im Theater zweier großer deutscher Dramatiker, anhand von, in ihren Werken angesprochenen, menschlichen Verhaltensweisen, deutlich werden.

7. 4. Das Gemeinsame und das Trennende bei Schiller und Brecht

Schiller und Brecht, zwei Antipoden? Was verbindet sie, was trennt sie von einander? Das ihnen Gemeinsame ist ihre revolutionäre Art des Dichtens, welche sich schon in ihren ersten dramatischen Werken äußert; denn nicht nur die dramatische Art des Dichtens war ihr spezifisches Anliegen, sondern auch das revolutionäre Element, das darin nicht fehlen durfte. Wogegen revoltierten sie in ihren Werken? Gegen Zustände in der, politisch motivierten, Gesellschaft, die sich ihnen präsentierte, auch wenn sie Stoffe behandelten, die, wie bei Schiller in *Wilhelm Tell*, oder bei Brecht in *Galilei*, weitgehend historisch geprägt sind.

Aber auch die Kritik der Gegenwart spielt in ihren Werken eine, nicht zu übersehende Rolle, selbst wenn es sich um historische Stoffe handelt, und auch dann, wenn sie sich nur hintergründig offenbart; wie etwa in Schillers Einstellung zu dem Bund der *Illuminaten*, die er in *Don Carlos,* versteckt, in der Darstellung seiner *Posa-Figur*, zum Ausdruck bringt; oder in Brechts Aufdeckung gesellschaftlicher Missstände, die, in *Leben des Galilei*, in Zusammenhang mit einem, längst als überholt erkannten, physikalischen Weltbild, von der, die Gesellschaft beherrschenden, katholischen Kirche, zur Aufrechterhaltung ihres materiellen Herrschaftssystems, als unabänderliche, weil gottgewollte Notwendigkeit, betrachtet werden und daher bestehen bleiben muss.

Weder Schiller noch Brecht scheuen sich, auch durchaus zeitnahe, aktuelle gesellschaftliche Materien, verschlüsselt, in ihr Visier zu nehmen; wie etwa Schiller das Problem der familiären, gesellschaftlichen, bis in die intimsten Details *durchleuchteten*, Auseinandersetzungen in *Die Räuber*, als deren Pendant, im gesellschaftlichen wie im psychischen Bereich, wenn auch deutlich epochal von diesen abstrahiert, Brechts *Baal* gelten darf.

Eine nicht zu übersehende Gegenüberstellung von zwei Frauenfiguren gleichen Namens sind Schillers und Brechts *Johanna*, welche beide als Kämpferinnen, wenn auch nicht mit gleichen Mitteln, in Erscheinung treten. Beide scheitern an einem fatalen Fehlverhalten in einer entscheidenden Phase ihrer Laufbahn, aus durchaus unterschiedlichen Motiven, welchen jeweils die Zuneigung, bzw. Abneigung, gegenüber einer, ihren Grundsätzen widersprechenden, Materie zugrunde liegt. Während Schiller in *Wallenstein* seinen Helden zu einem, astrologisch motivierten, Verräter werden lässt, der, aus Inkonsequenz, dem, vom Kaiser verordneten, Mordanschlag zum Opfer fällt, gelingt es Brechts *Arturo Ui*, unbeschadet seiner offensichtlichen, revolutionär orientierten Primitivität, über alle Gegenspieler zu triumphieren. Gemeinsam ist ihnen das Streben nach Herrschaft im Staat, in unterschiedlichen Epochen. Dementsprechend unterschiedlich sind die Mittel, deren sie sich, zur Erreichung dieses Ziels bedienen, wie auch ihr, Erfolg, der Wallenstein, den auf sein Glück Vertrauenden, zum Mordopfer werden lässt, während es Brechts Gangster Ui, mit Methoden, welche den Mord an Konkurrenten nicht ausschließen, gelingt, die Herrschaft seines Gemüsetrusts über das gesamte Staatsgebiet der USA zu erstrecken.

7. 5. Die Uneinsichtigkeit als Katastrophenauslöser

In Brechts *Die Maßnahme,* zeigt *Der junge Genosse* mehr Rückgrat als Schillers *Ferdinand* in *Kabale und Liebe*, indem er, nach Erkennen seines Fehlverhaltens, daraus die Konsequenzen zieht und sein *spurloses Verschwinden* selbst initiiert. Demgegenüber ist Schillers *Ferdinand,* in *Kabale und Liebe,* naiv und uneinsichtig, indem er nicht nur sich selbst das Leben nimmt, sondern auch die, zu Unrecht, der Untreue verdächtigte Geliebte, ermordet wobei er spricht: „Dieses schöne Werk des himmlischen Bildners – wer kann das glauben? Ich will dich nicht zur Rede stellen, Gott Schöpfer! – Aber warum denn dein Gift in so schönen Gefäßen?“

Die Gegenüberstellungen der Revolutionäre lassen demnach, nicht nur den Unterschied der Epochen von Schiller und Brecht, in Form der, damit verbundenen, verschiedenartigen Einstellungen ihrer Figuren zu beherrschenden psychisch-materiellen Verhaltensweisen, sondern, nicht zuletzt, auch das, gleichfalls epochal bedingte, aber der jeweiligen Psyche der Autoren zuzuschreibende, Fluidum ihrer persönlichen Ausstrahlung, deutlich werden.

7. 6. Politische Hintergründe des *Revolutionärs* in Wesen und Werk von Schiller und Brecht

Als Kaiser Franz II., am 6. August 1806, *Amt und Würde des Deutschen Kaisers* zurücklegte, bedeutete dieser Schritt die endgültige Aufgabe der habsburgischen Herrschaft in Deutschland außerhalb der österreichischen Erblande. Für den normalen Bürger in den zahlreichen Territorien, in welche das *Erste Deutsche Kaiserreich,* nach dem Dreißigjährigen Krieg, zerfallen war, - in einem von ihnen wurde, der Dichter Friedrich Schiller geboren – hatte die, hiermit eingetretene, *Kaiserlosigkeit* wenig zu bedeuten, zumal die kaiserlichen Rechte, mit ihrem Erlöschen, an die jeweiligen Territorialherren übergingen. Die, nunmehr weitgehend divergenten Kompetenzverhältnisse in Deutschland fanden erst 1871, mit der Gründung des, unter der Herrschaft der Hohenzollerndynastie stehenden, *Zweiten Deutschen Kaiserreichs,* in welchem Bertolt Brecht seine Jugendjahre verlebte, ein Ende.

Schiller und Brecht hatten, in ihren jungen Jahren, ein *herrschaftliches* Klima genossen, das bei Schiller ungleich prägender war als bei Brecht. Aber auch dieser erhielt, unbeschadet seiner, schon von Kind auf gezeigten, Eigenständigkeit, angesichts seiner - aus politischen Gründen erzwungenen - Exilierung, eine harte Schulung, die sein Wesen und sein Werk prägte.

Die Gegenüberstellung des dramatischen Werks von Schiller und Brecht lässt insofern verwandte Züge dieser beiden Dichter erkennen, als dem *Revolutionär,* im Werk Schillers wie Brechts, eine, ihrem jeweils außergewöhnlichen Werdegang zuzuschreibende, bedeutsame Rolle zukommt. Auf die, in der vorstehenden Arbeit, im Rahmen der Epochen-Übersicht analysierten, Details wird in diesem Zusammenhang verwiesen.

7. 7. **Der historische Gestus von Schillers Epoche**

Bereits Friedrich Schiller, der 1759 in Württemberg Geborene, lebte in einer Zeit des Umbruchs innerhalb des deutschen Reichs, das zwar noch einen Kaiser hatte, dessen politischer Einfluss auf den Ablauf des Geschehens in Deutschland jedoch insofern außer Diskussion stand, als seine Gemahlin, die Erzherzogin (und *heimliche* Kaiserin) Maria Theresia, in Wahrheit allein federführend für dessen, staats- wie militärpolitische, Aktivitäten war. Als Schiller geboren wurde, tobte in Deutschland gerade der Siebenjährige Krieg zwischen Preußen und Österreich um den Besitz Schlesiens, der als blutigster Krieg dieser Epoche gelten kann, und dessen erbitterte Gnadenlosigkeit ihren Einfluss auf ganz Mitteleuropa ausstrahlte. Gottfried August Bürger nimmt in seiner Ballade *Leonore* auf diesen Krieg Bezug, durch dessen Ausgang Preußen seine Machtposition in Deutschland erheblich stärken konnte. Nicht zuletzt als Folge dieses Krieges erlitt das *Heilige Römische Reich Deutscher Nation*, einen zusätzlichen Machtverlust, nachdem es bereits 1667, von dem Rechtstheoretiker Samuel von Pufendorf, als *einem Monstrum ähnlicher Körper* apostrophiert worden war.[539] Zu Schillers Zeit bildete in Württemberg die besitzlose Unterschicht, die sich aus Knechten und Mägden ohne eigenen Boden zusammensetzte, noch den größten Teil der Bevölkerung. Das städtische Bürgertum verfügte, vor dem Ende des 18. Jahrhunderts, kaum über politischen Einfluss. Die Bevölkerungszahl Württembergs stieg zwischen 1775 und 1794, von 516.000 auf 614.000 an.[540] Das stehende Heer, welches in Preußen im Jahr 1740 bereits 40.000 Mann umfasste, betrug in Württemberg, Mitte des 18. Jahrhunderts, 2500 Mann, von welchen die Hälfte auf Hausdragoner, zum Schutz des Landesherrn, entfielen. Der zu Schillers Zeit in Württemberg, seit 1744, regierende Herzog Carl Eugen hatte, im Zeitpunkt seines Regierungsantritts, schon eine bewegte Vergangenheit hinter sich, zumal er, als Erbprinz, zu dem Zeitpunkt, als sein Vater, Herzog Carl Alexander, 1737, starb, erst 9 Jahre alt, und somit noch unmündig war.

[539] Vgl. Pufendorf, Samuel von, Die Verfassung des Deutschen Reichs, Übersetzung von Horst Deuzer, Stuttgart 1976, 106
[540] Vgl. Wehler, Hans-Ulrich, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, München 1987, 70

7. 8. Die preußische Erziehung von Schillers späterem *Herrn Vater*

In Württemberg wurde nunmehr eine Interimsregierung gebildet, welche Carl Eugen und seine beiden jüngeren Brüder, 1741, zur weiteren Erziehung, nach Berlin, in die Obhut des Preußischen Königs Friedrich II., schickte. Dieser suchte nunmehr die Gelegenheit wahrzunehmen, die katholische, und mit dem Theresianischen Österreich verbundene, württembergische Herrscherlinie in sein Lager zu transformieren. Friedrich II. ließ die württembergischen Prinzen von hervorragenden Lehrern, unter ihnen der weltberühmte Mathematiker Leonard Euler und der Jurist Ernst Heinrich Mylius, wissenschaftlich unterrichten, womit er bei dem Erbprinzen Carl Eugen vermutlich den Grundstein für dessen spätere Idee der Gründung einer Militärakademie legte. Als Gast und Zögling des Preußischen Königs in Berlin zeigte Carl Eugen zwar rasche Auffassungsgabe, jedoch auch Unbeständigkeit, Zerstreutheit und Hast.[541]

Am 11. Januar 1744 wurde der, knapp 16 jährige, Carl Eugen von Kaiser Karl VII. mündig gesprochen und verließ, wenig später, mit seinen Brüdern, Berlin. Er verließ den König von Preußen, nicht ohne von diesem gute Ratschläge hinsichtlich seiner Finanzpolitik erhalten zu haben, die er aber nicht beherzigte. Vielmehr rissen in den folgenden Jahren, gerade auf diesem Sektor, bei Carl Eugen, dem neu ernannten Herzog, alsbald die eklatantesten Missstände ein. Seine – annähernd 50-jährige - Regierungszeit erscheint durch drei Phasen gekennzeichnet, deren erste, von 1744 bis 1752 währende, durch einen vorsichtigen Regierungsstil gekennzeichnet war. Daran schloss sich, bis etwa 1770, eine Phase des ungezügelten Despotismus und der Maßlosigkeit, die schließlich, 1770-1793, in ein vorsichtiges Orientieren an aufklärerischem Gedankengut überging, wobei sich der Herzog in besonderem Maße Fragen des Gemeinwohls, des Schulsystems und der universitären Ausbildung zuwandte. Der Lebenswandel von Herzog Carl Eugen brachte es mit sich, dass ihn seine Gemahlin, Elisabeth Friederike, eine Nichte des Preußenkönigs Friedrich II., die er 1748, als Zwanzigjährigen, geheiratet hatte, 1756 verließ und fortan, getrennt von ihm, in ihrer Heimat Bayreuth lebte.[542]

[541] Vgl. Alt, Peter-André, Schiller, Eine Biographie, Bd. 1, München 2009, 30ff.
[542] Vgl. Streicher, Andreas, Schillers Flucht, hg. v. Paul Raabe, Stuttgart 1959, 105f.

7. 9. Brechts Schicksal, einer multiplen Epoche anzugehören

Brechts Epochenbezug war, für seine Daseinsvorstellung, offensichtlich von Anbeginn prägend, indem seine Wahrnehmungen und kritischen Reflexionen, nicht nur im Kontext seiner literarischen Produktion, sondern auch aus der Perspektive seiner gesellschaftlichen Zielvorstellungen, von ihm als dialogische Perspektiven betrachtet wurden. Die daraus resultierende Vorstellung eines Kurzschließens der Darstellung politischer Komplexe mit ihren Gegenständen hat, besonders in der Zeit nach dem Fall des *Iron Curton* zwischen Ost und West, der mit dem Verschwinden eines sozialistischen Herrschaftsideals gleichzusetzen ist, zu einer politischen Rückstufung des Ideologen Brecht, vom marxistischen Aufklärer in die Rolle eines überschätzten Simplifikators geführt. Brecht, der engagierte und literarisch wirkungsvolle Verfechter von Standpunkten, die heute keine Zukunft zu haben scheinen, hat in diesem Zusammenhang, zu den Dramen Shakespeares bemerkt: „Die Hauptsache ist eben, diese alten Werke historisch zu spielen, und das heißt, sie in kräftigen Gegensatz zu unserer Zeit zu setzen. Denn nur auf dem Hintergrund unserer Zeit erscheint ihre Gestalt als alte Gestalt, und ich bezweifle, ob sie ohne diesen Hintergrund überhaupt als Gestalt erscheinen.“[543] Um solchen, in Brechts Werk gespeicherten, zeitlichen Hintergrund zu erschließen könnte es vielleicht sinnvoll sein, unter Anwendung aktueller Erkenntnisse der Geschichtswissenschaft, die in dem Werk schlummernde Voraussetzung seines Entstehens jeweils zu ergründen und die Gestalt dadurch nachvollziehbar wachzurufen um, Schillers Intention entsprechend, den Stückeschreiber als Sohn, nicht aber als Geschöpf seiner Zeit erscheinen zu lassen.

7. 10. Die Grundsätze Bertolt Brechts

Zu Brechts Grundsätzen zählten die Ablehnung bürgerlicher Literatur und des bourgeoiser Amüsiertheaters, sowie die vermehrte Akzeptanz gesellschaftsverändernder Medien, wie Film und Rundfunk, in deren Vergesellschaftung er die Voraussetzung für ihre sinnvolle Nutzung erblickte. Brecht glaubte, in der Veränderung der medialen Komposition die Voraussetzung für ihre sinnvolle Nutzung zu erkennen, und stellte, hierzu folgendes fest: „In der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen die Kopfarbeiter einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern zum Mittel gegen die Produzenten

[543] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 22, 807

wurde. Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat.“[544] Der, zu dieser Zeit bereits unter marxistischem Einfluss stehende, Brecht wollte mit dieser, gegen den *Amerikanismus* gerichteten, Äußerung, auf der Suche nach neuen Stoffen stehend, sein Verständnis der ökonomischen Zusammenhänge in der bürgerlich-kapitalistischen Wirtschaftsordnung interpretieren. Brechts Beschäftigung mit marxistischer Soziologie, ökonomischer Theorie und dialektischem Materialismus brachte ihn, in Verbindung mit der, teilweise in KPD und Arbeiterbewegung organisierten, Berliner linken Intelligenz, welche sich, teilweise, in Opposition zum sowjetrussischen Marxismus befand. Brechts diesbezügliche Einstellung entsprang seiner Skepsis gegenüber dem Charakter der Demokratie, durch welchen „dem Volk neue Rechte, aber nicht die Möglichkeit, sie wahrzunehmen, gegeben werden.“[545] Brecht, der Berlin unmittelbar nach dem Reichstagsbrand, am 28. Februar 1933 verließ, registrierte in den skandinavischen Exilländern deren Schwäche gegenüber der faschistischen Diktatur und widmete, Stücke und Gedichte schreibend, seine gesamte literarische Arbeit dem Kampf gegen den *Nazismus*. In diesem Zusammenhang, erscheint, für das Verständnis von Brechts Theater, die Tatsache gravierend, dass seine Emotionen keineswegs allgemein menschlich und zeitlos sind. Für das Verständnis von Brechts, in der Exilphase entstandenen, Theaterstücken ist das Verständnis der materiellen und gesellschaftlichen Situation, in der er sich zu dieser Zeit befand, von wesentlicher Bedeutung.[546] Hierbei frustrierte ihn der Umstand, dass ihm jeder Bühnenzugang, und damit die Möglichkeit einer Publikums—Beeinflussung, verwehrt blieb.[547] Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Bertolt Brecht wieder in Berlin, wohin er 1949, aus dem Exil, zurückkehrte. Er starb dort 1956, im Alter von achtundfünfzig Jahren.

7. 11. Der prinzipielle Unterschied des *Revolutionärs* bei Schiller und Brecht

In Hinblick auf die beiden Autoren, Schiller und Brecht, erhebt sich demnach die grundlegende Frage nach dem Charakter ihrer jeweiligen revolutionären Einstellungen, bzw. deren Unterschied. Ist dieser Unterschied nur epochal bedingt, oder bestehen dafür auch andere Motivationen? Die Gegenüberstellung der Revolutionäre lässt erkennen, dass Schiller seinen Begriff des Revolutionärs, dem Verständnis seiner Zeit entsprechend, in höherem Maß idealisiert als Brecht, der diesbezüglich, der marxistischen Ideologie gemäß, die materiellen Argumente in den Vordergrund stellt, indem er z. B. seinen Ui, in „Der Aufhaltsame Aufstieg

[544] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000 ,24, 75
[545] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 24, 74
[546] Vgl. Meister, Monika, Theater denken, Wien 2009, 89
[547] Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Berlin/Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000, 23, 60

des Arturo Ui“ sagen lässt: „Hab ich den Richter nicht in meiner Tasche/ indem er was von mir in seiner hat/ Bin ich ganz rechtlos. Jeder kleine Schutzmann/ Schießt mich, brech ich in eine Bank, halb tot.“[548] Die Botschaft von Johannas Tod in „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ wird von der Magd überbracht, wobei sie nur das Wort *tot* gefühllos mehrmals spricht. Für Brecht erscheint damit die Eigenart, einer materialistischen Transkription des *Revolutionärs* in das *Ausweglose,* charakteristisch.[549] Für seine materialistische Übertragung des *Revolutionären* in das *Hinterhältige,* bzw. *Ausweglose,* ist die Struktur dieser beiden Beispiele charakteristisch.

Friedrich Schiller, wie Bertolt Brecht, zählen zu den bedeutendsten Dramendichtern innerhalb des deutschen Sprachraums. Was in ihren Werken, in besonderem Maß, so ostentativ und vielfältig hervorsticht, dass es als prägendes Attribut bezeichnet werden könnte, ist das, ihr Theater in vielfältiger Form kennzeichnende, *revolutionäre Element*, dessen Charakteristik unterschiedliche Merkmale erkennen lässt, deren Divergenz, neben der epochalen Diskrepanz, in Herkunft, Erziehung, Charakter, politischem Begriffsverständnis dieser Autoren, und, nicht zuletzt, in der Verschiedenartigkeit ihrer Auffassungen des jeweiligen Sujets als Inspirationsquelle, bzw. in ihren Lebensumständen zum Zeitpunkt ihrer Kreation (Beispiele: „Die Räuber“, „Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui.“), begründet ist. Abgesehen von diesen Aspekten steht jedoch, in der gegenständlichen, prinzipiellen Frage des Unterschiedes, jedenfalls die Persönlichkeit des Autors, in ihrer spezifischen Wesensart, im Vordergrund, wie aus den vorstehenden, kurzen Beispielen aus zwei Brecht-Stücken zu entnehmen ist.

Wie verhält sich, im Gegensatz dazu, der *Revolutionär* bei Schiller? Tell, das klassische Beispiel des *Revolutionärs*, antwortet seinem Sohn, auf dessen Frage nach der Armbrust, mittels welcher er Geßler erschoss: „Du wirst sie nie mehr sehn./ An heil’ger Stätte ist sie aufbewahrt“.[550]

Was in den Werken Brechts, wie Schillers, so deutlich hervortritt, dass es als *prägendes Element* bezeichnet werden kann, ist die jeweils charakteristische Eigenart, in welcher der *Revolutionär* in ihrem Theater, wenn auch in unterschiedlicher Form, in Erscheinung tritt. Diese unübersehbare, grundsätzliche Divergenz im Charakter des *Revolutionärs* bei Schiller und Brecht, liegt neben der epochalen Diskrepanz, offensichtlich nicht zuletzt auch in ihrem

[548] Vgl. Brecht, Bertolt, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Szene 4
[549] Vgl. Meister, Monika, Theater denken, Wien, 2009, 94
[550] Vgl. Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, V, 2

persönlichen, gesellschaftspolitischen Begriffsverständnis begründet, welches den marxistisch orientierten Brecht zu modernistischeren, Schiller noch nicht geläufigen, theatralen Formen inspirierten.

Als bemerkenswert für den dichterischen Vergleich des *Revolutionärs* bei Schiller und Brecht ist noch festzustellen, dass beide Autoren im annähernd gleichen Lebensalter, von 43-44 Jahre, standen, als sie ihre *revolutionären Paradestücke*, *Wilhelm Tell,* bzw. *Arturo Ui*, schufen. Schillers Bearbeitung der Tell-Sage steht vermutlich in Zusammenhang mit seiner Vorliebe für helvetische Mythen, welche er bereits in seiner Studienzeit entwickelte. Dem gegenüber können bei Brecht die, in seinem „Ui" unverblümt zum Ausdruck gebrachten, anti-nazistischen Hassgefühle, welche vorwiegend in Parabelform zum Ausdruck gebracht werden, vermutlich auf seine, mit der Zerstörung seiner materiellen Existenz verbundene und die Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschat inkludierende Vertreibung aus Deutschland, seiner angestammten Heimat, zurückgeführt werden.

8. Verzeichnis der für die vorstehende Arbeit verwendeten Literatur

Abel, Jacob Friedrich, eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782) hg. v. Wolfgang Riedel, Würzburg 1995

Abel, Jacob Friedrich, Einleitung in die Seelenkunde, Stuttgart 1786

Alt, Peter-André, Schiller, München 2000

Arendt, Hannah, Über die Revolution, München, Zürich 1986

Aurhammer, Achim (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990

Bender, Wolfgang (Hg.), Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1992

Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, hg. v. Tiedemann, Rolf u. Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt/M. 1972

Bergmann, Adolf, in: Christian D. Grabbe, Don Juan und Faust, eine Tragödie in vier Akten, Stuttgart 1963

Bergmann, Adolf, in: Christian D. Grabbe, Scherz, Ironie u. tiefere Bedeutung, Ditzingen 2007

Biedermann, Karl (Hg.), Deutschland im 18. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1979

Bismarck, Otto v., Gedanken und Erinnerungen Bd. I, Stuttgart 1898

Bockhoff, Hermann, **Winzer**, Fritz (Hg.), Kulturgeschichte der Welt, Abendland, Braunschweig 1963

Böckmann, Paul, Schillers Don Karlos, Stuttgart 1974

Boesch, Joseph, Vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis 1914, Zürich 1990

Bollinger, Stefan (Hg.), Lenin, Wien 2006

Borchmeyer, Dieter, Tragödie und Öffentlichkeit, Schillers Dramaturgie in Zusammenhang mit seiner politisch-ästhetischen Theorie und die rhetorische Tradition, München 1973

Borst, Arno, Barbaren, Ketzer und Artisten, München 1998

Braudel, Ferdinand, Sozialgeschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts, Der Alltag, München 1990

Braun, Julius (Hg.), Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen, Bd. I, Leipzig 1882

Brauneck, Manfred, Theater im 20. Jahrhundert, Reinbeck bei Hamburg 2009

Brecht, Bertolt, Schriften zum Theater, Über eine nicht aristotelische Dramatik, Frankfurt/M. 1957

Brecht, Bertolt, Frühe Stücke, Frankfurt/M. 1967

Brecht, Bertolt, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Berlin 1962

Brecht, Bertolt, Die Maßnahme, Zwei Fassungen, Frankfurt/M. 1998

Brecht, Bertolt, Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, Berlin 1965

Brecht, Bertolt, Werke (GBA), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988-2000

Büchner, Georg, Werke und Briefe, München 1988

Budé, Georg, Europa im Umbruch, München 1981

Carlyle Thomas, French Revolution, New York 1991

Casanova, Jacomo, Memoiren, Bd. IV

Dahmer, Helmut (Hg.), Leo Trotzkij, Wien 2005

Dann, Otto (Hg.), Schiller als Historiker, Stuttgart 1995

Demandt, Alexander (Hg.), Das Attentat in der Geschichte, Köln 1999

Desiatyi s'ezt. KPR, Der 10. Parteitag der KPR, Moskau 1963

Dilthey, Wilhelm, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaft (1883)

Döbler, Hanns-Ferdinand, Stadt, Technik , Verkehr, München 1973

Dunn, Johann, Moderne Revolutionen, Stuttgart 1974

Durant, Will, Kulturgeschichte der Menschheit, München 1961

Engels, Friedrich, Geschichte des Bundes der Kommunisten, Berlin 1955

Engels, Friedrich, Die Bakunisten an der Arbeit, MEW XVIII

Fambach, Oscar (Hg.), Zit. Iffland, Stuttgart 1976, 58

Fambach, Oscar (Hg.), Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit, Berlin 1957

Fiebach, Joachim, Von Craig bis Brecht, Berlin 1975

Freund, Michael, Abendglanz Europas, Stuttgart 1967

Frey, Jahn, Schillers schwarzer Ritter, in: German Quarterly 32 (1959)

Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1931

Fuegi, John, Brecht & Co, Hamburg 1997

Furet, Francois; **Richet**, Denis, Die französische Revolution, Frankfurt/M. 1968

Gallo, Max, Robespierre, Stuttgart 2007

Gaxotte, Pierre, Die Französische Revolution, München 1949

Goebbels, Joseph, Kampf um Berlin, 9. Auflage, München 1936

Goethe, Johann Wolfgang, Werke Bd. XVIII, Schreiben an Lavater, Dezember 1783

Grimm, Reinhold (Hg.), Deutsche Dramentheorie, Wiesbaden 1980

Groschew, I. I., **Judenkow**, A. F., Strategie und Taktik der Bolschewistischen Partei im Kampf für die Diktatur des Proletariats (1903-1917), Moskau 1977

Gruenter, Rainer, Despotismus und Empfindsamkeit, Zu Schillers Kabale und Liebe, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1981

Hallwich, Hermann (Hg.), Wallensteins Ende, Leipzig 1879

Hamann, Richard; **Hermand**, Jost, Gründerzeit, München 1977

Harrison, Robin, Heilige oder Hexe? Schillers Jungfrau von Orleans im Licht der biblischen und griechischen Anspielungen, in: JDSG 30 (1986)

Hartmann, Julius, Schillers Jugendfreunde, Stuttgart, Berlin, 1904

Heidegger, Martin, Einführung in die Metaphysik (1953)

Helbig, Karl Gustav, Der Kaiser Ferdinand und der Herzog von Friedland, Dresden 1952

Helvetius, Claude Adrien, Vom Menschen, von seinen geistigen Fähigkeiten und von seiner Erziehung, Lübeck, Berlin, Weimar 1976

Hinderer, Walter, (Hg.), Schillers Dramen, Interpretationen, Stuttgart 1992

Hinderer, Walter, (Hg.), Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, Würzburg 1997

Hume, David, The rational history of religion (1757)

Jena, Detlef, Die russischen Zaren in Lebensbildern, Graz, Wien 1996

Kaemmel, Otto (Hg.), Spamer's Illustrierte Weltgeschichte, Leipzig 1902

Kampmann, Christoph, Reichsrebell und kaiserliche Acht, München 1993

Kennedy, Paul, Aufstieg und Fall der großen Mächte, Frankfurt/M. 1996

Kershaw, Jan, Der Hitler-Mythos, Stuttgart 1989

Kesting, Marianne, Bertolt Brecht, Hamburg 1993

Kittler, Friedrich, Dichter, Mutter, Kind, München 1991

Knopf, Jan, Bertolt Brecht, Frankfurt/M. 2006

Kosenina, Alexander, Anthropologie und Schauspielkunst, Tübingen 1995

Kraft, Herbert (Hg.), Schillers Kabale und Liebe, Das Mannheimer Soufflierbuch, Mannheim 1963

Kruse, Wolfgang, Die französische Revolution, Paderborn 2005

Laaths, Erwin, Geschichte der Weltliteratur, Bindlach 1988

Leixner, Otto v., Illustrierte Geschichte des deutschen Schrifttums, Leipzig, Berlin 1881

Lenin, Wladimir Iljitsch, Werke, Bd. 4, 5, 26, 30, 33, 35, 36, 56, 60, Berlin 1962

Lenin, Wladimir Iljitsch, Briefe Bd. V, Berlin 1968

Lenin, Wladimir Iljitsch, Briefe Bd. VIII, Berlin 1973

Lenk, Kurt, Theorien der Revolution, München 1973

Lessing, Gotthold Ephraim, Ges. Werke, II, Wien, Leipzig, Prag 1882

Lorenz Gottfried (Hg.), Quellen zur Geschichte Wallensteins, Darmstadt 1987

Machiavelli, Nicolo, Der Fürst, Stuttgart 1978

Mann, Thomas, Essays, hg. v. Kurzk, Herrmann u. Stachorski, Stefan, Frankfurt/M. 1993ff

Mathiez, Albert, The French Revolution, New York 1964

Meister, Monika, Theater denken, Wien 2009

Messenger, Charles, Blitz Krieg, Bergisch Gladbach 1980

Metternich, Tatjana (Hg.), Verschwundenes Russland, Wien, München 1980

Meyerhold, Wsewolod, Emiljewitsch, Schriften Bd. II

Michelet, Jules, Geschichte der Französischen Revolution, Frankfurt/M. 1988

Michelsen, Peter, Der Bruch mit der Vater-Welt, Studien zu Schiller „Räuber", Heidelberg 1979

Michelsen, Peter, Ordnung und Eigensinn. Über Schillers *Kabale und Liebe*, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiefts 1984

Mommsen, Wolfgang J., Der autoritäre Nationalstaat, Frankfurt/M. 1998

Montesquieu, Charles-Louis, *De l' esprit deslois,* Paris 1961

Müller, Ulrich Friedrich, (Hg.), Die Französische Revolution 1789-1799, Ein Lesebuch, München 1988

Paternaude, Bertrand, M., Trotzki, Berlin 2010

Pehar, Josef, Wallenstein 1630-1634, Berlin 1937

Pehle, Walter, bürgerliche Gesellschaf in Deutschland, Frankfurt/M. 1990

Pernaud, Georges, **Flaissier**, Sabine (Hg.), Die Französische Revolution in Augenzeugen-berichten, Düsseldorf 1962

Pipes, Richard, Die russische Revolution, Berlin 1992

Pipes, Richard, Russland vor der Revolution, München 1977

Pörtner, Rudolf, Sternstunden der Technik, Düsseldorf/Wien 1986

Preobraženskij, Emilian, A., Brief an Nikolaj Bucharin v. 29.7.1923, In: Izv, CK, 4/1989

Pufendorf, Samuel v., Die Verfassung Des deutschen Reichs, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Denzer, Horst, Stuttgart 1976

Pullem, Hans-Jürgen, Brechts episch-didaktisches Theater, Braunschweig 1985

Rischbieter, Henning (Hg.), Welt Theater, Braunschweig 1985

Rosselt, Jens (Hg.), Schauspiel Theorien, Berlin 2005

Ruge, Wolfgang, Lenin, Berlin 2010

Rülicke, Käthe, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Sinn und Form 11/1959

Sautermeister, Gert, Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen, Stuttgart 1971

Scheck, Werner, Geschichte Russlands, München 1977

Schiller, Friedrich, Werksausgaben: Na = Nationalausgabe; begründet von Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal u. Benno v. Wiese, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller Nationalmuseums Marbach von Norbers Oellers, Weimar 1943ff. FA = Schillers Werke u. Briefe in 12 Bänden im Deutschen Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1988ff.

Schiller, Friedrich (Hg.), Thalia, Bd. I, Leipzig 1787, Bd. II, Leipzig 1789, Bd. III, Leipzig 1790

Schiller, Friedrich, Werke IV, Leipzig 1900

Schings, Hans-Jürgen, Die Brüder des Marquis Posa, Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996

Schomachers Günter, Die Russische Revolution, München 1982

Schröder, Klaus (Hg.), Galilei, Reinbek b. Hamburg 1969

Schubart, Christian, Friedrich, Daniel, Leben und Gesinnungen, von ihm selbst im Kerker aufgesetzt, Erster Theil (1791), in: Schubarts gesammelte Schriften und Schicksale, Bd. I, Stuttgart 1891

Schunicht, Manfred, Intrigen und Intriganten in Schillers Dramen, ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie, 82, 1963

Schwaiger, Michael (Hg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator, Wien 2004

Shaw, George Bernard, Prefaces, London 1934

Sonnenfels, Joseph v., Politische Abhandlungen (1777), Aachen 1964

Srbik, Heinrich, Ritter v., Wallensteins Ende, Salzburg 1952

Steinhagen, Harald, Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant, Aufklärung und Idealismus, DVjs56 = Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1982)

Streicher, Andreas, Schillers Flucht, hg. v. Paul Raabe, Stuttgart 1959

Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1973-75, Bd. II

Thamer, Hans-Ulrich, Die Französische Revolution, München 2004

Toegel, Miroslav (Hg.), Der schwedische Krieg und Wallensteins Ende, Prag 1977

Trotzki, Leo, Geschichte der russischen Revolution, Frankfurt/M. 1973

Trotzki, Leo, Der Krieg und die Internationale, Zürich 1914

Trotzki, Leo, Mein Leben: Versuch einer Autobiographie, Frankfurt/M. 1981

Uhland, Robert, Geschichte der hohen Karlsschule in Stuttgart, Stuttgart 1953

Wehler, Hans-Ulrich, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. I, München 1987

Weidenfeld, George, Abenteuer Welt Geschichte Herrsching 1990

Weltgeschichte in Bildern, Bd. 15, Bayreuth 1981

Weltgeschichte im Bild, Bd. 2, Bayreuth, 1982

Wieland, Christoph Martin, Aufsätze zu Literatur und Politik, hg. v. Lohmeier, Dieter, Reinbek b. Hamburg 1970

Wilson, Daniel, W., Geheimräte gegen Geheimbünde, Stuttgart 1991

Wittkowski, Wolfgang (Hg.), Friedrich Schiller, Kunst Humanität und Politik in der späten Aufklärung, Ein Symposium, Tübingen 1982

Wolkogenow, Dimitri, Lenin, Düsseldorf 1994

Wüthrich, Werner, Bertolt Brecht und die Schweiz, Zürich 2003

Anhang

Zusammenfassung

Der Inhalt der vorliegenden Dissertationsarbeit zu dem Thema „Der Revolutionär im Theater bei Schiller und Brecht“ kann, in stark gekürzter Form, wie folgt zusammengefasst werden: Der Begriff „Revolutionär“ bedarf, angesichts seiner Vieldeutigkeit, insbesondere aus historischer und soziologischer, wie auch aus politischer Sicht, einer genaueren, sachbezogenen Festlegung. Als hervorstechende Beispiele für revolutionäres Agieren in den Epochen Schillers bzw. Brechts bieten sich die Französische Revolution im ausgehenden 18., bzw. die Russische Revolution im beginnenden 20. Jahrhundert an, welche jeweils, im Theater ihrer Zeit, wie auch noch danach, ihren unverkennbaren Niederschlag gefunden haben. In diesem Zusammenhang war besonders auf jene Epochen einzugehen, in welchen die in Rede stehenden beiden Autoren jeweils gewirkt haben. Den Lebensumständen beider Dichter ist gemeinsam, dass sie, um ihr dichterisches Ingenium in angepasster Form zur Wirkung zu bringen, gegen jene, deren Herrschaftsanspruch sie ausgeliefert waren, revoltieren mussten, wodurch sie sich genötigt sahen, fluchtartig, unter Verzicht auf ihre bis dahin garantiert erscheinenden, materiell gesicherten Lebensverhältnisse in neue, ihnen bis dahin ungewohnte Situationen zu emigrieren. Brecht, dessen Epoche, gegenüber jener Schillers, zeitlich um etwa hundertfünfzig Jahre später anzusiedeln ist, musste hierbei, in Anpassung an die mittlerweile weitgehend geänderten technischen wie sozialen Lebensverhältnisse, um sein Leben zu retten, erheblich größere Ausweichmanöver vollführen als dies bei Schiller vonnöten war. Schiller wie Brecht gelangten schließlich, gegen Ende ihres Daseins, wieder in geordnete Verhältnisse und konnten, Schiller in Weimar, Brecht in Berlin, ihre Theaterarbeit fortführen, wobei Schiller, der nur ein Lebensalter von 45 Jahren erreicht, durch den Tod aus einer Phase höchster theatraler Produktivität herausgerissen wurde.

Der Revolutionär spielt im theatralen Werk Schillers und Brechts, nicht zuletzt aufgrund ihrer außergewöhnlichen Lebensverhältnisse, eine besondere Rolle, wobei die Unterschiedlichkeit ihrer ethischen Aussagen zu teilweise unterschiedlichen Charakterdarstellungen in ihrem Werk führte. Schiller lässt Tell, seinen letzten theatralisch fertig gestellten Helden, erst nach genauer Prüfung seines Gewissens, zur Waffe greifen, mit der er Gessler, den abartig tyrannischen Landvogt, tötet. Brecht, der seine Hauptakteure nicht weniger diffizil psychologisch zu gestalten weiß, stellt in Stücken wie *Die Maßnahme,* oder *Der Aufhaltsame*

Aufstieg des Arturo Ui, die moralische Realität seiner Helden, wie er sie sieht, in den Vordergrund, wobei einerseits fanatisch-idealistischer Gestaltungswille, andererseits aber auch die krankhaft-abartige Machtgier eines Größenwahnsinnigen, in Parabelform, in Erscheinung treten. Der Unterschied der Denkstrukturen bei Schiller und Brecht kommt nicht zuletzt, auch in der Verschiedenartigkeit der Denkmuster im Johanna-Stoff zum Ausdruck. Während Schillers *Jungfrau von Orleans* (Jean d' Arc) das Objekt der Offenbarung einer höheren Macht ist, welche ihre übernatürlichen Kräfte, zur Besiegung der Feinde Frankreichs und seines Königs, verleiht, ist Brechts *Johanna Dark* das Opfer ihrer Naivität, welche sie, unbeschadet ihrer persönlichen Opferwilligkeit, daran hindert die wahren Hintergründe der, in den Schlachthöfen Chicagos eingetretenen Massenarbeitslosigkeit zu durchschauen. Wie Schillers Johanna stirbt auch sie, nicht so wie diese, den Heldentod in der Schlacht, sondern vielmehr, im Bewusstsein ihres Fehlverhaltens, das den Generalstreik verhinderte und damit die Weltwirtschaftskrise auslöste. Wie bei Schillers Heldin ist auch ihr Tod die Folge eines *Revoltierens* gegen geheiligte Grundsätze.

Auf Grund dieser Beispiele wird deutlich, dass Schiller wie Brecht durchaus verwandte Materien, mit jeweils revolutionären Aspekten, die aber, hinsichtlich der weltanschaulichen Einstellung ihrer maßgeblichen Figuren, weitgehende Divergenzen erkennen lassen, was zum Teil, auf epochal bedingte Veränderungen in der menschlichen Gesellschaft zurückgeführt werden darf, zu Gegenständen ihres revolutionären Impressums des Helden (der Heldin), als tragende Elemente der Handlungen werden lassen, wobei es sich hierbei vornehmlich um ein Revoltieren gegen – sich selbst auferlegte - Verpflichtungen handelt.

Abstract

The term "revolutionary" carries many meanings, as well in history and sociology, as it does in a political perspective. Most eminent examples for revolutionary action in the times of Schiller and Brecht are, respectively, the French Revolution in late 18th century and the Russian Revolution in early 20th century, both having a lasting impact on the theater of their time. This scholarly work is to regard the specific context of both époques, which impressed heavily on the authors, while analyzing the revolutionary as a figure in the works of Schiller and Brecht. Strikingly, both poets, to bring their talent to fruition, had to rebel against those who reigned over them, and suffer prosecution, which would disengage them from their previously comfortable, secured lives, and force them to emigrate. Brecht, temporally removed from the times of Schiller by over a century, and living in a sphere of rapidly

changing technical and social circumstances, had to go to much further lengths to save his life. Yet, both Schiller and Brecht, by the end of their life, managed to live in stable conditions and continue their dramatic writing, Brecht in Berlin and Schiller in Weimar. It was the latter who was interrupted his greatest phase of creativity in theatric production by his own death.

The "revolutionary" plays a crucial role in the works of Schiller and Brecht, not only because of their own extraordinary lives, but also in the outstanding moral position he has in their writing, juxtaposing him to other, more mundane characters. Schiller allows Tell, the last theatrical character he finished, to only use his weapon to kill Gessler, the tyrannical villain, after a profound examination of conscience. Brecht, who crafts his characters in a psychologically complex way, highlights in works like *Die Maßnahme* or *Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* the mental reality of his protagonists, thereby emphasizing, in a parable, their fanatical and idealistic will to form and create, as well as their perverse lust for power. The difference in the way of thinking of Schiller and Brecht expresses itself most visibly in their renditions of Jean d'Arc. In Schillers *Jungfrau von Oreleans*, a higher power manifest itself in the object of revelation; in Brechts *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, Johanna Dark is victim to her own naivety, which, despite her personal will for sacrifice, keeps her from learning the true reasons for mass unemployment in the slaughterhouses of Chicago. Just as with Schiller, Johanna dies unfulfilled, not perishing as a hero on the battlefield, but conscious of her failure, after she prevents a general strike, thereby leading to global economic crisis. Similar to Schillers protagonist, her death is the consequence of revolt against holy principles.

As I will show in my thesis, Schiller and Brecht use related material with revolutionary aspects, while betraying vastly different ideological mindsets in the leading characters. This in part can be explained with the changed circumstances in human society between the époques of the poets. But it is mainly the revolutionary imprint of the protagonists which sets apart the narratives, even when both authors write about the Revolt against – self-circumscribed – duties.

Lebenslauf des Autors

(mit Schwerpunkts auf dem wissenschaftlichen Werdegang)

Ich wurde am 5.2.1931 in Graz geboren. Meine Eltern waren beide berufstätig; der Vater als Beamter im höheren technischen Dienst des Landes Steiermark, die Muter als Lehrerin.

Nach der Volksschule absolvierte ich das Erste Realgymnasium in Graz, Lichtenfelsgasse, wo ich 1949 die Matura mit Auszeichnung ablegte. Anschließend studierte ich Bauingenieurwesen an der Technischen Hochschule Graz wo ich am 1.4.1957 die Standesbezeichnung Diplom-Ingenieur erwarb bzw. in der Folge, im Höheren Technischen Dienst des Landes Kärnten tätig war, wo mir, per Dekret vom 20. Dezember 1966, die Standesbezeichnung *Landesbaurat* zuerkannt wurde. In der Ausübung meiner Tätigkeit im Höheren Technischen Dienst des Landes Kärnten setzte ich gleichzeitig mein Studium an der Technischen Universität Graz fort, wo mir, per Dekret, vom 9. Dezember 1977, der Akademische Grad *Doktor der Technischen Wissenschaften,* zuerkannt wurde. In den Jahren 1983 bis 1990 fungierte ich als Leiter der Abteilung für die Fachlichen Angelegenheiten der Wasserversorgung, Abwasserbeseitigung, Kanalisation und Abfallbeseitigung im Bundesland Kärnten und befasste mich, nachdem ich 1991 als Beamter (Hofrat) in den Ruhestand getreten war, mit geisteswissenschaftlichen und völkerkundlichen Studien an der Universität Wien. Die Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien verlieh mir, aufgrund des Abschlusses der Studienrichtungen Geschichte, bzw. Völkerkunde, per Dekret vom 18. März 1997, den Akademischen Grad *Magister der Philosophie* Und Bestätigte Dieses Durch Das Siegel Der Universität Wien. Nachdem ich auch das *Doktorat* in den genannten Studienrichtungen – Betreuer war hierbei Professor *Lothar Höbelt* –, mit *Auszeichnung*, bestanden hatte, erhielt ich, auf meinen Antrag hin, mit Bescheid der Universität Wien vom 14.11.2008, die Zulassung zum Dr.-Studium der Philosophie (Dissertationsgebiet: Theater, Film und Medienwissenschaft). Die diesbezügliche Arbeit zum Dissertationsthema „Der Revolutionär im Theater bei Schiller und Brecht“ liegt nunmehr vor.