

Würzburger
Schiller-Vorträge
2005

Herausgegeben von
Jörg Robert

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2007

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg

Bindung: Buchbinderei Diehl+Co. GmbH, Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-3410-7

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Vorträge einer Ringvorlesung an der Universität Würzburg, die im Sommersemester 2005 von den Lehrenden des Instituts für Deutsche Philologie gehalten wurden. ›Schiller – Zeitgenosse aller Zeiten? – unter diesem Titel wurde in Würzburg wie andernorts im Jubiläumsjahr 2005 nach der Modernität eines ›Klassikers‹ gefragt, der wie kein anderer das Problem *des* Modernen in seinen Texten reflektiert hat. Die Beiträge dieses Bandes nähern sich Schillers Werk von verschiedenen Seiten: zu Wort kommt der Dramatiker (CERSOWSKY, ROBERT), der Kunsttheoretiker (PFOTENHAUER), der Historiker (BÖSMANN) und Zeitkritiker (ALT), vor allem aber der ›Anthropologe‹ und ›philosophische Arzt‹ Schiller (RIEDEL). In der Ausrichtung auf das Projekt einer ›literarischen Anthropologie‹ liegt denn auch der besondere Akzent des vorliegenden Bandes. Sein Titel – ›Würzburger Schiller-Vorlesungen 2005‹ – verleiht der langjährigen, konzertierten Arbeit der Würzburger Neugermanistik auf diesem prosperierenden Gebiet des Faches programmatischen Ausdruck.

Denn wenn es ein thematisches Zentrum in Schillers Werk gibt, ist dies die Frage nach dem *commercium mentis et corporis*, dem ›Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen‹, so der Titel von Schillers dritter medizinischer Dissertation an der Stuttgarter Hohen Karlsschule (1780). Anthropologischen Problemen widmen sich Schillers ästhetische Schriften wie dramatisches Werk; anthropologische Annahmen über Triebnatur und Naturstaat stehen hinter den Reaktionen und Reflexionen im Umkreis der französischen Revolution, sie bestimmen aber auch Schillers historische Analysen der Psychomechanik der Macht, etwa in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*.

Sollte es den Beiträgern gelungen sein, mit ihren Überblicksdarstellungen und Einzelanalysen die Aktualität des literarischen und ästhetischen Anthropologen Schiller zu vermitteln, wäre das Ziel der Ringvorlesung wie des vorliegenden Bandes erreicht. Sein Charakter ist erklärtermaßen einführend – ›propädeutisch‹. Damit verbindet sich jedoch die Hoffnung, den einen oder anderen neuen Akzent, die eine oder andere produktive Synthese in die Schiller-Forschung einzubringen.

Viele haben zum Gelingen der Vorlesung wie des Bandes beigetragen. Gedankt sei vor allem den Initiatoren und Organisatoren der Tagung, insbesondere Prof. Dr. Peter-André ALT (inzwischen FU Berlin), Prof. Dr. Wolfgang RIEDEL und Prof. Dr. PFOTENHAUER, aber auch den übrigen Beiträgern des Instituts für deutsche Philologie. Für ihre engagierte Hilfsbereitschaft bei der sachverständigen Einrichtung des Typoskripts sei Frau Isabel FRAAS, M.A. und Herrn Dr. Christian NASER (EDV-Philologie) gedankt, für Mithilfe und Entgegenkommen bei der Drucklegung dem Verlag Königshausen & Neumann, für die Bereitstellung der Bildvorlagen Frau Dr. Lisa Völling.

Schillers Werke werden in der Regel nach der ›Würzburger‹ Ausgabe: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von H.G. GÖPFERT hg. von P.-A. ALT, A. MEIER und W. RIEDEL, München 2004 zitiert (Sigle HA).

Ergänzend werden die Bände der *Schiller-Nationalausgabe* (Weimar 1943ff., begr. v. J. PETERSEN, fortgeführt von L. BLUMENTHAL und B. v. WIESE, seit 1992 im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach a. Neckar hg. von N. OELLERS) herangezogen (Sigle NA).

Würzburg, im Oktober 2006

Jörg Robert

Inhalt

Vorwort	V
Die anthropologische Wende: Schillers Modernität von WOLFGANG RIEDEL	1
Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. Schiller und die Politik von PETER-ANDRÉ ALT	27
›Ein fröhliches Gefühl seiner selbst zu erwecken‹. Schiller als Historiker von HOLGER BÖSMANN	47
Rückwärtsgewandte Moderne: Der Klassizismus in den ästhetischen Schriften Schillers von HELMUT PFOTENHAUER	73
Schillers Volksstück: <i>Wilhelm Tell</i> von PETER CERSOWSKY	93
Selbstbetrug und Selbstbewusstsein: <i>Demetrius</i> oder das Spiel der Identitäten von JÖRG ROBERT	113
Bildnachweise	142
Die Autoren	143

Selbstbetrug und Selbstbewusstsein *Demetrius* oder das Spiel der Identitäten

VON JÖRG ROBERT



Abb. 14: Modellentwurf des Schiller-Denkmal Adolf Donndorfs
aus dem Jahre 1905; ausgeführt in Marmor im Jahre 1913.

1. »Ein tolles Sujet«

»Ein großes, ungeheures Ziel des Strebens, der Schritt vom Nichts zum Throne und zur unumschränkten Gewalt.«¹ Mit diesen Worten umreißt Schiller das Faszinosum eines Stoffes, der ihn bis zu seinem Tode nicht mehr loslassen wird, gemeint ist der *Demetrius*. Auch Schillers letztes Projekt folgt wie fast alle seine klassischen Dramen (außer der *Braut von Messina*) einem historischen Stoff, betritt jedoch einen (für Schiller wie die deutsche Literatur) neuen literarischen Kontinent, das Zarenreich an der Schwelle vom 16. zum 17. Jahrhundert. *Demetrius* – das ist die Geschichte der ebenso charismatischen wie dubiosen Figur des entlaufenen Mönchs Gregori Otrjopjew (Otrepjew), jenes »falschen Zaren«, der 1604 mitten in den anarchischen Wirren nach dem Tode Iwans des Schrecklichen vor dem polnischen Reichstag (*Seim*) mit dem Anspruch auftritt, der vermeintlich ermordete Zarensohn Dimitri zu sein, und der in der Folge durch Charisma wie Intrige, »durch Glück und Naturgewalt«² auf den Zarenthron gelangt. Für das Sujet spreche, so Schiller in einer erhaltenen Notiz, »daß das meiste daran schon erfunden« sei.³ Und tatsächlich folgt die Handlung des Stücks im Wesentlichen dem historisch verbürgten Geschehen um den falschen Zaren, das Schiller einer Fülle von Quellenwerken zur russischen Geschichte entnahm:

1584 war Zar Iwan IV., genannt der Schreckliche, verstorben; seinen ältesten Sohn hatte er im Jähzorn erschlagen, an seine Stelle rückte sein jüngerer Sohn Feodor (Fjodor). Dieser war jedoch geistesschwach, daher musste Iwan ein Regentenkollegium einsetzen, in dem der Reichsverweser Boris Godunow, der Schwager des Zaren, noch zu Lebzeiten des Feodor faktisch die Regierung übernahm. Nachdem dieser 1598 kinderlos verschieden war, wird Boris Godunow mit der Unterstützung von Kirche und Bojaren zum Zar erhoben. Bereits unmittelbar nach Feodors Thronbesteigung hatte er den dreijährigen Sohn Iwans zusammen mit seiner Mutter, der siebten Gattin

¹ HA III, 98.

² HA III, 98.

³ HA III, 100.

Maria Nagoije, nach Uglitsch verbannt, wo ihn Boris nach allgemeiner Überzeugung ermorden ließ; Maria wird unter dem Namen Marfa in ein Kloster gesteckt. Schon 1601 kursierten jedoch Gerüchte, ein untergeschobenes Kind, nicht der Zarewitsch Dimitri sei ermordet worden. An dieser Stelle lässt Schiller seinen *Demetrius* beginnen: 1603 tritt nämlich am litauischen Hof ein Prätendent auf, der verschiedene Beweise seiner zarischen Identität vorweisen kann (edelsteinbesetztes Taufkreuz, körperliche Merkmale). Er findet die Unterstützung Mnischeks (bei Schiller: Meischek), des Wojewoden (Woiwoden) von Sendormir (Sendomir), der ihm seine Tochter Marina anverlobt und ihm die Unterstützung des polnischen Adels vermittelt. Boris versucht dagegen ohne Erfolg, Dimitri als entflohenen Mönch zu entlarven. Mit Hilfe der Polen und Don-Kosaken fällt Demetrius in Rußland ein, wird aber 1605 trotz anfänglicher Erfolge vernichtend geschlagen. Da jedoch Boris – vermutlich durch Gift – verstirbt und sein Sohn wie seine (vermeintliche) Mutter ermordet werden, wird Demetrius gerettet. Im Juni 1605 zieht er in Moskau ein, zwingt seine Mutter Marfa ihn anzuerkennen, lässt sich zum Zaren ausrufen und heiratet Marina. Boris' Tochter Axinia wird drei Tage als Geliebte gehalten, dann in ein Kloster verstoßen. Die beiden Fürsten Schuiskij (Zusky) streuen den Verdacht aus, Demetrius sei ein Betrüger und werden daraufhin von Demetrius vor die Reichsversammlung gebracht und zunächst zum Tode, schließlich zur Verbannung verurteilt. Der eine Fürst Schuiskij initiiert schließlich anlässlich der Hochzeit des Demetrius einen Aufstand der Bojaren, bei dem dieser ermordet, Marina gefangen genommen und Schuiskij selbst zum Thronfolger ausgerufen wird. Bereits im folgenden Jahr tritt ein neuer Demetrius auf, der sich als der ermordete ausgibt, im folgenden Jahr ein dritter, der 1613 hingerichtet wird. Im selben Jahr wird Michael Feodorowiz Romanow, der Großcousin Feodors, zum Zaren erhoben. Er, Romanow, wird bei Schiller zur einzig positiven (Heils-)Gestalt (vergleichbar der Johanna von Orleans), an der »ein erhabenes Ahnen höherer Dinge«⁴ im alles verschlingenden Malstrom der Geschichte sichtbar wird. Romanow ist, so Schiller in einer Charakterskizze, »eine reine, loyale, edle Gestalt, eine schöne Seele.«⁵

Das *Demetrius*-Sujet war, wie Schiller durchaus kritisch vermerkt, »abenteuerlich und unglaublich.«⁶ In einer erhaltenen Aufstellung verzeichnet der Autor dieses »Fremde« und »ganz Neue des Stoffs, welcher noch nie auf der Bühne gewesen«, jedoch ausdrücklich unter den Vorzügen des Sujets (»Pro«).⁷ Leitmotivisch kehren »die Größe des Vorwurfs« und des »Ziels« neben seiner Neuartigkeit und Exotik in den weitläufigen Reflexionen wieder, die Schiller zum *Demetrius* hinterlassen hat. »Es muß so viel geschehen, es ist so viel zu zeigen«, vermerkt der Autor zugleich fasziniert und resigniert.⁸ Diese Extension des Stoffs war zu-

⁴ HA III, 61; vgl. 71: »Doch ists, als ob höhere Mächte diesen jungen Helden beschützten.«

⁵ HA III, 59 Anm. 1.

⁶ HA III, 100.

⁷ HA III, 99. Schiller irrt in diesem Punkt; das Thema des falschen Prinzen war bereits mehrfach im 17. und 18. Jahrhundert behandelt worden, zuletzt von Kotzebue. A. GELLHAUS, *Geschichte und Intrige. Schillers »Demetrius«-Projekt*, Marbach 1991, S. 26–29 verzeichnet knapp Vorgeschichte und Nachfolge des Demetrius-Stoffs.

⁸ HA III, 48 Anm. 1.

gleich das wesentliche Problem seiner dramatischen Realisierung, führte sie doch dazu, dass das Drama »kaum zu übersehen« war. Hinzu kam die praktische »Schwierigkeit, es zu exekutieren auf den Theatern.«⁹ In der Tat: mit dem *Demetrius* hatte sich Schiller an ein hinsichtlich stofflich-theatralischer Opulenz beispielloses Projekt gewagt, vergleichbar nur der *Wallenstein*-Trilogie. Zu keinem anderen Stück haben sich derartig umfangreiche Vorstudien erhalten. In der kritischen Edition des *Demetrius* im Rahmen der Schiller-Nationalausgabe füllen Schillers historische Exzerpte, Studien, Skizzen und Szenare zusammen mit den vollendeten Partien des ersten und zweiten Aktes (bis zu II, 3) allein einen ganzen Band von mehr als 400 Druckseiten.¹⁰

Anders als sein themenverwandter Vorläufer *Warbeck* zählt der *Demetrius* nicht zu den beiseite gelegten Projekten, anders als die *Maltheser* wird er nicht Opfer einer klassizistischen »Vertilgung« des Stoffes durch die Form. Die ausgearbeiteten Partien, der vollendete erste und der halb vollendete zweite Akt, lassen erahnen, dass der *Demetrius* keineswegs jener »Menge und Zerstreuung der Personen«¹¹ zum Opfer gefallen wäre, die etwa Schillers Projekt eines Großstadtdramas über das Paris des ausgehenden 17. Jahrhunderts mit dem Titel *Polizey* (abweichend: *Die Kinder des Hauses*) oder auch die Pläne zu verschiedenen *See- und Stücken* vereitelt haben. So erhellend das Scheitern einzelner Dramenentwürfe für sich ist; eine »Poetik« der Fragmente als Fragmente (d.h. als Ausweis »ästhetischer Negativität« im Sinne Adornos¹²) wie deren Lektüre als integrales Gegenprojekt – gewissermaßen als der »andere«, inoffizielle Klassiker¹³ – bricht sich im Falle des *Demetrius* an der selbstzerstörerischen Intensität, mit der Schiller buchstäblich bis zum letztem Atemzug an der Fertigstellung seines Unternehmens arbeitet. Caroline von Wolzogen berichtet, ihr Mann habe »den Monolog der Marfa [...] auf Schillers Schreibtisch« gefunden (Abb. 15). »Es waren wahrscheinlich die letzten Zeilen, die er geschrieben.«¹⁴ Der *Demetrius* – eine Art dramatisches »Vermächtnis« also?

⁹ HA III, 100.

¹⁰ NA, Bd. 11, hg. von H. KRAFT, Weimar 1971.

¹¹ HA III, 100.

¹² ADORNOS Aussagen zur »Kategorie des Fragmentarischen« wie: »Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische« (Th.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 11992, S. 221) oder: »Die Kategorie des Fragmentarischen [...] ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist Teil der Totalität des Werkes, welche ihr widersteht« (S. 74), zielen im Falle des *Demetrius* gerade ins Leere.

¹³ Gesamtdeutungen der Fragmente bieten H. KRAFT, *Um Schiller betrogen*, Pfullingen 1978; M. OEHME, *Schillers dramatische Entwürfe – Zur historischen Orts- und Funktionsbestimmung der Dramaturgie und Dramatik Schillers nach dem »Wallenstein«*, Diss. Leipzig 1985; F. SUPPANZ, *Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses*, Tübingen 2000 sowie M. SPRINGER, *Legierungen aus Zinn und Blei. Schillers dramatische Fragmente*, Frankfurt/M. u.a. 2000.

¹⁴ NA 11, 428.

2. Genese und Struktur

Zunächst zur Genese des Fragments.¹⁵ Ein erster Hinweis auf die Geschichte des ›falschen Prinzen‹ Demetrius findet sich im sog. *Marbacher Dramenverzeichnis*,¹⁶ in dem ein Stück mit dem Titel »Bluthochzeit zu Moskau« erwähnt wird (auf 1802/03); die »kleine Dramenliste« (vom Frühjahr 1804) enthält bereits den Hinweis auf den *Demetrius*, erst am 10.3.1804 jedoch notiert Schiller in seinem Kalender: »Mich zum Demetrius entschlossen.«¹⁷ Der neue Plan fällt, dies wird durch den Bericht Caroline von Wolzogens bestätigt,¹⁸ mit dem Abschluss des *Wilhelm Tell* zusammen und gerät zunehmend in Konkurrenz zum thematisch-strukturell verwandten *Warbeck*-Stoff, den Schiller seit 1799 konzipiert und noch einige Zeit parallel zum Abschluss des *Demetrius* verfolgt. Den entscheidenden Anstoß gibt die für den Herbst 1804 geplante Heirat des Erbprinzen Carl Friedrich mit der russischen Großfürstin Pawlowna.¹⁹ Die Verhandlungen in Petersburg wurden von Schillers Schwager Wolzogen geführt und waren wiederholt Gegenstand der Gespräche mit diesem und seiner Frau Caroline. Schillers Arbeit am *Demetrius*-Plan vollzieht sich in vier Arbeitsphasen. Zunächst (vom 10.3. bis zum 25.4.) werden auf der Grundlage umfangreicher Quellen-exzerpte Überlegungen zur dramatischen Gesamtstruktur entworfen. Der größte Teil der Vorarbeiten entsteht in der zweiten Arbeitsphase zwischen dem 22.5. und 12.7.1804 und geht ein in das ›Studienheft‹, das eine *Collectanea*-Mappe und ein eigentliches Studienheft umfasst.

Die sog. *Collectanea*-Mappe gewährt einen singulären Einblick in die Werkstatt des Dichter-Historikers Schiller. Sie stellt eine Sammlung noch ungeordneter Exzerpte aus den historischen Quellen dar, die bereits in diesem frühen Stadium auf eine mögliche Verwendung im Stück durchgespielt werden.²⁰ Hier finden sich ausgedehnte Notizen zum historischen Zeit- und Lokalkolorit, werden Eigenheiten des polnischen wie russischen Nationalcharakters, der Religion, Gesellschaft und Politik festgehalten. Eine »anschauliche Darstellung des Lokals, der Umstände, der Zustände« soll dafür sorgen, dass, wie Schiller betont, die Aktion »vor dem Verstande gerechtfertiget werde.«²¹ Mehr noch: die weitläufigen Skizzen verraten ein ethnologisches, völkerpsychologisches Interesse, das von scheinbar nebensächlichsten Details der Sprache und Kleidung (»Weiber tragen

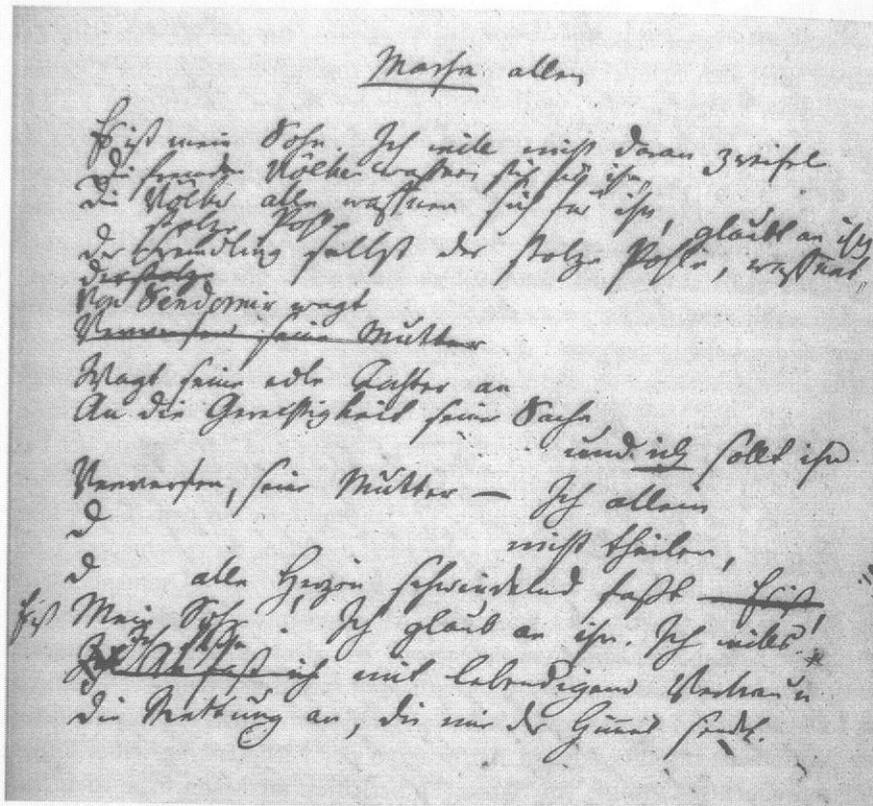


Abb. 15: Friedrich von Schiller, *Demetrius*, Monolog der Marfa – Faksimiledruck. Stiftung Weimarer Klassik.

¹⁵ Die vollständigste Dokumentation der Werkentstehung bietet KRAFT im Kommentar zu NA 11, bes. 420–436.

¹⁶ NA 12, 623f.

¹⁷ NA 11, 421.

¹⁸ NA 11, 420.

¹⁹ Vgl. NA 11, 420.

²⁰ KRAFT in NA 11, 432 nennt sie eine »Sammelstelle für Exzerpte, über deren Verwendung noch keine Klarheit besteht.«

²¹ NA 11, 128.

auch lange Ueberröcke wie die Männer mit Borden etc an den Litzen. Die Ärmel sind oben am Leib offen, dass sie die Ärmel heraus strecken können«²² bis zur Sammlung »russische(r) Sprichwörter« reicht,²³ in denen sich Züge des Nationalcharakters verdichten sollten. Dieses reiche aber noch diffuse Material tritt ganz in den Dienst einer dramatischen Opulenz, die Schiller ausdrücklich als Vorzug des Stücks verbucht: »Günstig ist der Stoff wegen seiner mancherlei sinnlichen und zum Teil prächtigen Darstellungen«. Die ausgearbeiteten Teile zeigen deutlich, dass Schiller die Handlung geradezu aus diesen »viele(n) glänzende(n) dramatische(n) Situationen« entwickelte;²⁴ ausdrücklich erwähnt werden »der polnische Reichstag, die erleuchtete Hauptstraße, der Balkon des Schlosses, das Feldlager, der Einzug in Moskau und die zarische Hochzeit«, aber auch »Züge brutaler Zergewalt, Mordtaten, Schlachten, Siege, Zeremonien«²⁵ gewannen als autarke »Gemälde« und Szenarien dramatisches Eigengewicht. Hier sollte sich eine Tendenz zu opernhafter Sinnenfülle fortsetzen, wie sie Schillers klassische Dramatik seit dem *Wallenstein* durchgehend bestimmte. Mit vollem Kalkül wird auf jene »stoffartige Wirkung« abgehoben, die in einem Brief an Körner vom 13.7.1800²⁶ noch als unangemessen für die »wahre« Tragödie bezeichnet worden war. Doch Schiller ist zu sehr Mann des Theaters, um sich nicht von seinem Stoff in Bann schlagen zu lassen. Die »abenteuerliche Expedition des falschen Demetrius« sei »ein tolles Sujet«, schreibt er an Wilhelm von Wolzogen (16.6.1804), »aber ich unternehme es mit großer Lust.«²⁷

Ausgehend von den disparaten Notizen der *Collectanea* unternimmt Schiller im eigentlichen »Studienheft« erste Überlegungen zu Struktur- und Dispositionsfragen (variierte Akteinteilungen und Szenenfolgen, Gedanken zu Charakteren und Figuren, Vorzüge des Stoffes), die bis hin zu Überlegungen zur Rollenverteilung im Hinblick auf die Weimarer Theaterverhältnisse reichen.²⁸ Die epische Breite der Aktion vor Augen, ermahnt sich der Autor wiederholt, es müsse »der Faden der Handlung recht entschieden durchlaufen und alles faßlich

²² NA 11, 75.

²³ NA 11, 82.

²⁴ HA III, 100.

²⁵ HA III, 98.

²⁶ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hg. von K.L. BERGHAIN, München 1973, S. 305f. Hier steht das Stoff-/Formproblem im Hintergrund, wie es Schiller im 22. der *Briefe über die ästhetische Erziehung* erörtert: »Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.« (HA V, 639f.).

²⁷ NA 11, 422.

²⁸ NA 11, 105 (Rand).

und klar seyn.«²⁹ Die aristotelische Tragödienformel³⁰ – Schiller hatte 1797 zusammen mit Goethe die *Poetik* gelesen³¹ – soll einen modernen, zu Unübersichtlichkeit und Abstraktion neigenden Stoff ordnen und strukturieren. Trotz der erreichten Fortschritte bricht Schiller die Arbeit am *Demetrius* am 12.7.1804 ab. Erst Anfang November 1804 tritt der *Demetrius*-Stoff wieder in Schillers Gesichtskreis, als er zum Empfang der Großfürstin Pawlowna als »Prolog« das Festspiel *Die Huldigung der Künste* verfasst. Eine dritte Arbeitsphase beginnt am 10.12.1804. Schiller versucht zunächst, auf der Grundlage des Studienhefts und weiterer Quellen (vor allem Olearius) den kulturhistorischen Kontext Rußlands auszuleuchten. Ausgehend von den »Skizzen« entwirft Schiller einen »Szenar«, um die Makrostruktur des Stückes und den Inhalt einzelner Szenen zu fixieren. Ein »heftiger Catarh«³² unterbricht diese dritte Arbeitsphase, die Schiller mit »Nebenarbeiten«, d. h. der Übersetzung von Racines *Britannicus* und *Phädra*, überbrückt. Der Plan einer Dramenausgabe bei Cotta enthält den *Demetrius* neben *Tell* im fünften Band.³³ Mitte Januar 1805 wird die Arbeit am *Demetrius* auf der Grundlage des Szenars fortgesetzt und trotz zwischenzeitlicher Erkrankung sowie der Arbeit an den *Kindern des Hauses* nicht mehr aufgegeben. Schiller überführt nun die Aufzeichnungen teilweise in Prosodialoge und versucht sich an einer Versifizierung der sog. Samborszenen, die den Demetrius vor seiner Entdeckung und Erweckung zum (vermeintlich) legitimen Zaren im Hause des Woiwoden von Sendomir in Sambor zeigen.

Es bedeutet eine einschneidende Wende für das Gesamtprojekt, als Schiller sich Ende Februar/Anfang März dazu entschließt, den Samborakt zugunsten einer Exposition zu verwerfen, die sogleich zur Sache kommt. Die sog. »Reichstagsfassung« setzt ein mit der entscheidenden Sitzung des Seim zu Krakau, in der Demetrius seine königliche Identität enthüllt und die polnischen Stände darum ersucht, ihm mit militärischen Mitteln zur Durchsetzung seines legitimen Anspruchs auf die russische Zarenkrone zu verhelfen. Im Hintergrund standen poetologische Erwägungen und solche der dramatischen Struktur und Ökonomie. Sie umkreisten die Frage der »Classicität«, die Schiller zur selben Zeit wiederholt mit Wilhelm von Humboldt, vor allem aber in Gespräch und Briefwechsel mit Goethe austrug. Gegenüber letzterem hatte Schiller schon 1797 betont, er könne sich nach dem Vorbild von Sophokles' *Oedipus rex* und Shakespeares *Komödie der Irrungen* »solche dramatische Stoffe recht wohl denken, [...] wo die Exposition gleich auch Fortschritt der Handlung« sei.³⁴

²⁹ NA 11, 117.

³⁰ HA V, 388 (*Über die tragische Kunst*): »Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.«

³¹ Brief an Körner vom 3.6.1797; BERGHAIN [Anm. 26], S. 265f.

³² NA 11, 424.

³³ NA 11, 425.

Zweifellos bedeutete die Entscheidung für die Reichstagsöffnung einen doppelten Gewinn. Sie sicherte, nicht unbedeutend bei einem weitläufigen Stoff, die Prägnanz der Handlung, indem sie die erste Erkennungsszene (Anagnorisis) des Stückes – die Entdeckung der königlichen Identität des *Demetrius* in dem Augenblick, da er als Mörder des Palatinus von Lublin hingerichtet werden soll – nicht mehr *dramatisch* zeigte, sondern *narrativ* rekapitulierte.³⁵ Nachdem so das Problem der Exposition gelöst war, arbeitet Schiller zunächst jene Entwürfe der Reichstagsszene aus, welche die unmittelbare Vorstufe der Versfassung darstellen. Am 1.5.1805, ca. eine Woche vor seinem Tod, muss er die Arbeit jedoch endgültig einstellen. Goethe, der intensiv an Konzeption und Ausarbeitung des Dramas Anteil genommen hatte und in diesem den verstorbenen Freund »lebendig« vor sich sah, erwog zunächst den Plan einer Fortsetzung, um ihn jedoch rasch zu verwerfen: »Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf.«³⁶

Die verwickelte Entstehung des *Demetrius* bietet eine Chance für die Interpretation. Wie bei kaum einem anderen Dramenprojekt gewähren Schillers Entwürfe einen tiefen »Einblick in die Werkstatt des Dichters.«³⁷ Vernichtete der Autor für gewöhnlich nach erfolgter Publikation alle Aufzeichnungen zu seinen Stücken, so lassen die erhaltenen Vorarbeiten zum *Demetrius* Leitprämissen und Arbeitsmethoden des Theatermanns Schiller erkennen. Reflektiert wird hier über Fragen der Wirk- und Rezeptionsästhetik, über Pro und Contra des Stoffes,³⁸ historisch-politische Zusammenhänge, Charaktere und Charakterumschwünge sowie über Aspekte der dramatischen Struktur und Ökonomie. Immer wieder finden sich, oft zu Schlagworten verdichtet (»dramatisch«, »interessant«, »rührend«),³⁹ Splitter der Dramenästhetik und -poetik der Neunziger Jahre,

³⁴ Brief vom 25.4.1797 (NA 29, 68). Im Aufsatz *Über die tragische Dichtung* definiert er: »Es kommt also darauf an, daß wir die vorgestellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daß wir sie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äußerer Umstände hervorfliessen sehen.« (HA V, 389).

³⁵ Über den wirkpoetischen Primat szenischer Darstellung gegenüber Erzählung und Bericht reflektiert Schiller ebenfalls im Aufsatz *Über die tragische Kunst* (HA V, 383): »Ungleich stärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen sind, als solche, die wir erst durch Erzählung oder Beschreibung erfahren.« Schiller wiederholt hier beinahe wörtlich einen Passus der *Ars poetica* des Horaz (AP 180–182): »segnius inritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator.« (»Was durch das Ohr aufgenommen wird, packt den Zuschauer nicht so wie das, was er mit verlässlichen Augen sieht und was er unmittelbar wahrnimmt.«)

³⁶ NA 11, 428.

³⁷ KRAFT in NA 11, 414.

³⁸ HA III, 100.

³⁹ HA III, 98–100.

die nun lakonisch auf die dramatische Praxis bezogen werden.⁴⁰ Mehr als einmal werden Bezüge zu eigenen Projekten oder klassischen Modellen assoziiert, die zeigen, wie sehr Schiller Figuren von Charaktertypen und Handlungskonstellationen her entwirft. Genannt werden u.a. die *Johanna von Orleans* (Krönungszug),⁴¹ die Homerische *Odysee* (Nausikaa – Lodoiska)⁴² oder *Macbeth*, den Schiller selbst für die Bühne bearbeitet hatte (1800).⁴³

Anders als nach ihm Friedrich Hebbel⁴⁴ macht Schiller den Demetrius-Stoff zur Geschichte des »betrogenen Betrügers«. Das Sujet wird auf die leitmotivische Trias von Legitimität – Identität – Betrug (bzw. »Rolle«) gebracht. Damit sind drei Bereiche angesprochen, die Schillers späte Dramatik prägen: Politik (bzw. Geschichte), Anthropologie und Ästhetik. In diesem Spektrum hat die Forschung vor allem Schillers Analyse von Macht, Politik und Geschichte betont;⁴⁵ mit dem neuen Interesse an Fragen der Anthropologie bzw. der »literarischen Anthropologie«⁴⁶ ist aber auch diese Seite des *Demetrius* verstärkt in den Blick gekommen. Peter-André ALT hat das Fragment als »Tragödie des Bewußtseins«⁴⁷ gedeutet, Helmut PFOTENHAUER spricht von einer »Genealogie der Identität.«⁴⁸ Zuletzt hat Barbara MAHLMANN-BAUER die »Psychopathologie« des Demetrius »mit Seelenmodellen oder Fallbeschreibungen« in Verbindung gebracht, »die aus der Fachliteratur der »philosophischen Ärzte« stammen.«⁴⁹

⁴⁰ Exemplarisch W. GROHMANN, »Prägnanter Moment und punctum saliens«. Zwei Begriffe aus Schillers Werkstatt, in: Acta Germanica 7 (1972), S. 59–76.

⁴¹ HA V, 68: »Damit diese Szene nicht dem Krönungszug in der Jungfrau von Orleans begegne, muß sie sowohl ganz anders eingeleitet als auch ganz verschieden geführt und disponiert werden.«

⁴² HA III, 77; 96.

⁴³ HA III, 58.

⁴⁴ D. ARENDT, Demetrius – der heimliche Prinz und die Weltgeschichte (Bemerkungen zu Schillers und Hebbels *Demetrius*-Tragödie), in: Hebbel-Jahrbuch 1985, S. 9–56.

⁴⁵ So der Akzent in den neueren Gesamtinterpretationen von F. MARTINI, Demetrius, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hg. von W. HINDERER, Stuttgart 1983, S. 316–347; J. TELLER, Sturz vom letzten Gipfel: »Demetrius«, in: Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen, hg. von Hans-Dietrich Dahnke, Leipzig 1982, S. 268–296; SUPPANZ [Anm. 13], S. 294–387.

⁴⁶ W. RIEDEL, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur (IASL), 6. Sonderheft: Forschungsreferate – 3. Folge, 1994, S. 93–157; DERS., Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung, in: W. BRAUNGART, K. RIDDER, F. APEL (Hg.), Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie, Bielefeld 2004, S. 337–366 sowie H. PFOTENHAUER, Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes, Stuttgart 1987.

⁴⁷ P.-A. ALT, Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 2, S. 596–607.

⁴⁸ H. PFOTENHAUER, Genealogie der Identität. Schillers späte dramatische Fragmente, in: DERS., Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik, Tübingen 1991, S. 179–199.

⁴⁹ B. MAHLMANN-BAUER, Die Psychopathologie des Herrschers. Demetrius, ein Tyrann aus verlorener Selbstachtung, in: G. BRAUNGART/B. GREINER (Hg.), Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen. Hamburg 2005, S. 107–137, hier S. 108.

Auch die folgenden Überlegungen nähern sich dem *Demetrius* vom Aspekt (s)einer dramatischen Anthropologie her. Denn wie in den Dramen und Erzählungen der Achtziger Jahre figuriert das Theater noch im *Demetrius* als Ort der Aufklärung, entspricht es doch – so Schillers Credo in der Vorrede der *Räuber* – »der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen.«⁵⁰ Noch in der klassischen Dramatik wird jene »Gerichtbarkeit« der Bühne geübt, die »bis in die verborgensten Winkel des Herzens« reicht und jeden »Gedanken bis an die innerste Quelle« verfolgt.⁵¹ In gut anthropologischer Manier sind es denn auch im *Demetrius* die extremen Affekt- und Charakterumschwünge, die »großen Verbrechen« und »Verirrungen«, aus denen der dramatische Menschenforscher gleichsam »analogisch« auf die Mechanik der Normalpsyche hochrechnet.⁵² Der Zusammenhang zur frühen Anthropologie offenbart sich im Falle des *Demetrius* schon im anthropologischen Erzählgestus jener erhaltenen Skizzen, in denen Schiller als »personaler Erzähler«⁵³ Charaktervignetten seiner Protagonisten entwirft. In ihrer Suche nach dramatisch-psychologischen Plausibilitäten lesen sie sich wie Fortschreibungen der narrativen Psychologie etwa des *Verbrechers aus Infamie* (1786), der Erzählung *Spiel des Schicksals* (1788) oder auch des *Geistersehers* (1786–1789).

Nach einem kursorischen Blick auf den Zusammenhang von Politik, Macht und Geschichte sollen zwei Aspekte von Schillers »dramatischer Anthropologie« diskutiert werden, die zu den wichtigsten Konstanten seines Werkes zählen. Beide betreffen das, was man den Betrugskomplex nennen könnte. Zunächst geht es um eine Theorie der »gefühlten« Identität, die einerseits Schillers medizinische Anthropologie (soweit diese Theorie der »dunklen Empfindung« ist), andererseits die anthropologische Ästhetik der Essays *Über naive und sentimentalische Dichtung* und (vor allem) *Über Anmut und Würde* voraussetzt. Ihr Zentrum bildet das Thema der Hypokrisie, die Topik von Schauspieler und Theater – verstanden als anthropologisches, ja existentielles Modell. Der *Demetrius* enthält nicht nur eine Poetik der (verborgenen oder dunklen) Identität,⁵⁴ sondern auch eine Poetik des Betrugs und der Intrige, die – um Schillers eigene Wendung abzuwandeln – den Autor selbst »bei seinen geheimsten poetischen Operationen« zu ertappen gestattet.

⁵⁰ HA I, 484.

⁵¹ HA V, 822 (*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*).

⁵² HA V, 13 (Vorrede zu *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*).

⁵³ MAHLMANN-BAUER [ANM. 49], S. 108.

⁵⁴ Zur Natur im *Demetrius* und anderen Fragmenten vgl. I. GRAHAM, Die Kinder des Hauses: A Model of Schiller's Imagination, in: *The Modern Language Review* 66 (1971), S. 628–648, hier S. 638 (»the problem of hidden identity«).

3. Legitimation und Geburt

Zunächst zu den (tages-)politischen Aspekten, die Schiller dem *Demetrius*-Sujet abgewinnt. In der bereits zitierten Bilanz der Vor- und Nachteile des Stückes vermerkt Schiller kritisch, »daß es eine Staatsaktion« sei.⁵⁵ Dieses Manko wurde durch die Entscheidung für die Reichstagsszene als Exposition gegenüber dem ursprünglichen Sambor-Akt noch verschärft. Erschien *Demetrius* in der ursprünglichen Fassung »im Privatstand«, so sollte er in der revidierten Fassung »vor dem Reichstag die ganze Sache ab ovo exponieren.«⁵⁶ Die Ersetzung des bloß Privaten durch die, wie es in der Einleitung zum *Fiesco* hieß, »kalte, unfruchtbare Staatsaktion«⁵⁷, eröffnete jedoch eine Reihe dramaturgischer Vorzüge. Zunächst schuf sie, und dies gleich zum Auftakt, eine jener »sinnlichen und zum Teil prächtigen Darstellungen«, unter denen ausdrücklich der »polnische Reichstag« erwähnt wird.⁵⁸ Hier lag eine ästhetische Antwort auf die in der Vorrede zur *Braut von Messina* diagnostizierte Abstraktion und Anonymisierung des modernen Gemeinwesens, in deren Folge »der Palast der Könige [...] jetzt geschlossen [ist], die Gerichte [...] sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen [haben]«. Wenn Schiller demgegenüber fordert, »der Dichter muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freiem Himmel herausführen«⁵⁹, so ist damit der dramaturgische Sinn der Reichstagsszene im *Demetrius* – auch sie eine verkappte »Gerichtsszene«! – treffend charakterisiert.

Wie der *Wallenstein* ist der *Demetrius* ein eminent (tages-)politisches Stück, das Verwerfungen der post-revolutionären Ära ins dramatische Tableau bannt.⁶⁰ Es geht hier um überaus virulente Fragen der Staats- und Gesellschaftstheorie, um Legalität, Legitimität und Gerechtigkeit. Vor allem die Reichstagsszenen dienen dem Ziel, das kontroverse Thema der besten Staatsverfassung zu inszenieren. Im Für und Wider der Parteien wird zugleich die Konkurrenz der Staatsformen – polnische Adelsrepublik (als konstitutionelle Monarchie) und russisch-zaristische »Despotie« – diskutiert. Bereits die Regieanweisung schlägt hier den Ton an, auf den der folgende Disput gestimmt ist: Wenn vom Publikum »angenommen wird, daß es im Reichstag mitsitze«⁶¹, wird Politik zum Theater,

⁵⁵ HA III, 100.

⁵⁶ NA 11, 253.

⁵⁷ HA I, 641.

⁵⁸ HA III, 98.

⁵⁹ HA II, 820.

⁶⁰ Zu Schillers dramatischer Auseinandersetzung mit der französischen Revolution H. KOOPMANN, Die Tragödie der verhinderten Selbstbestimmung. Schillers Aufklärungsdramen, die Französische Revolution und »Wallenstein« als politische Antwort, in: DERS., Freiheitssonne und Revolutionsgewitter, Tübingen 1989, S. 13–58; vgl. den Beitrag von P.-A. ALT in diesem Band.

⁶¹ HA III, 10 (nach v. 31); vgl. die Regieanweisung zum Einzug in Moskau: »Da die Zuschauer in dieser Szene eine Rolle mitspielen, so kann ihnen auch mehr Raum gegeben werden.« (HA III, 68)

Theater zur politischen Schau-Bühne, auf der sich an der Frage der Legitimität des Demetrius die Partikularinteressen der verschiedenen Fraktionen entzünden. Was Schiller hier wie im weiteren Verlauf der Handlung vorführt, ist ein »Schauspiel« (v. 501), in dem nahezu alle Akteure im Zwielficht persönlicher Ambitionen erscheinen und ihre Interessen an der Spielfigur Demetrius haben. Um den vermeintlich legitimen Privat-Anspruch des Demetrius zu erfüllen (»Herr Erzbischof, ich stehe hier, ein Reich zu fodern und ein königliches Szepter«⁶²), brechen die Polen leichthin bestehende Verträge und lassen sich zu einer von König Sigismund geduldeten Kampagne gegen das vertragstreue zaristische Rußland anstacheln: »Was kümmert Eur Vertrag uns! Damals haben / Wir so gewollt, und heute wollen wir anders!« (v. 413f.). Leo Sapieha, der auf dem Grundsatz der Vertragstreue insistiert, provoziert durch seine Integrität und prophetische Skepsis gegen »dies Geweb der Arglist« die Spaltung (d.h. die Beschlussunfähigkeit) des Reichstages. Beginnt das Stück mit einem eindrucksvollen, in einer breiten Regieanweisung gezeichneten Bild politisch-ständischer Hierarchie und Symmetrie, so versinkt die Reichsversammlung am Ende in »allgemeine(m) Aufstand« und »tumultuarische(m) Getöse«⁶³, in dessen Folge der Opponent Sapieha von den aufgebrachten Landboten beinahe ermordet wird. Sapieha reagiert mit einer viel zitierten Demokratieschelte aus aristokratisch-oligarchischem Geist: »Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn, / Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen« (v. 469f.).

Im Zentrum der Szene steht Demetrius' Prachtrede *pro domo*, eine dramatische Reflexion Schillers auf die Macht der Rhetorik.⁶⁴ Einsatz in diesem Spiel der Überredung ist Demetrius' zarische Identität, eine fragile, von außen gestiftete Identität, die entscheidend von der Wirkmacht des Wortes abhängt. Demetrius erscheint als begnadeter Redner, der in dem Moment, als er die wunderbare Entdeckung seiner zarischen Herkunft referiert, tatsächlich »naiv«⁶⁵ und »im Stand der glücklichen Unschuld«⁶⁶ auftritt. Diese Naivität gibt sich dem Menschenkenner und Physiognomiker sowohl in »seiner schlichten Rede« als auch in seiner »reinen Stirn« kund. »Er glaub' an sich, so glaubt ihm auch die Welt« (v. 652), so Marina, die zukünftige Braut des Demetrius. Als »hellsehende politische Intrigantin«⁶⁷ hat sie gar nicht die Absicht, die rätselhafte »Dunkelheit« in Demetrius' Herkunft zu erhellen. Auch sein Glaube an eine »Götter-

⁶² V. 38f.; HA III, 11.

⁶³ Regieanweisung HA III, 23.

⁶⁴ G. UEDING, Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition, Tübingen 1971.

⁶⁵ HA III, 48 Anm. 1.

⁶⁶ HA III, 102.

⁶⁷ HA III, 92. Vgl. K. MANGER, Schillers Marina – Tyrannin aus Lust, in: A. AURNHAMMER u.a. (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, S. 447–459.

stimme [...], die ihn treibt«, wird lediglich als Faktor der Intrige behandelt, kommt es doch für Marina allein darauf an, »mit kluger Kunst« aus seinem »Namen« und seiner »Begeisterung« den Funken des eigenen Erfolgs zu schlagen.⁶⁸ Auch für den Zuschauer bleibt die Identität des Demetrius zunächst ein beinahe kriminalistisches Rätsel. Diese für das analytische Drama charakteristische Rätsel- und Spannungsstruktur war ausweislich der Notizen eine der wesentlichen Leitprämissen bei der Ausarbeitung des Stoffes. Mit ihr folgt der *Demetrius* (wie auch die *Braut von Messina*, *Warbeck* und andere klassische Entwürfe) dem idealen Dramentypus des Sophokleischen *Oedipus rex*, dem »Tragische(n) Sujet des entdeckten Verbrechers.«⁶⁹

Doch bleiben wir noch ein wenig bei den »Motiven« des Demetrius. Gegenüber der Samborfassung hat Schiller sie in der Reichstagszene verdeckter, temperierter gefasst. Ursprünglich sollte an Demetrius noch deutlicher ein ins Manische gesteigerter Enthusiasmus hervortreten; dieser äußert sich etwa in einem (bereits versifizierten) Monolog, in dem sich Demetrius zum Beherrscher zweier Weltteile aufwirft.⁷⁰ Es ist der »Wille doch allein«⁷¹, buchstäblich ein Wille zur Macht, der den Prätendenten angesichts einer »Karte des russischen Reichs«⁷² bizarr verstiegene Machtphantasien hegen lässt. Die im weiteren Verlauf mehrfach wiederholte Berufung auf eigene »Kraft« und göttliche Sendung (»den Szepter schwingen, den mir Gott gegeben«⁷³) soll die fehlende Fundierung des Machtanspruchs in der Legitimität der Geburt kompensieren. Diese Selbstbeauschung an der Macht erscheint im Reichstagsakt – aus rhetorischem Kalkül – gedämpft. Demetrius beruft sich zwar ständig auf »sein« Recht und Erbe und betont dabei die im »Blut« besiegelte königliche Deszendenz, bemäntelt jedoch seine Restitutionsansprüche, indem er sich wiederholt auf »schöne Menschlichkeit«, Freiheitsidealismus (»Ich will aus Sklaven »freie« Menschen machen, / Ich will nicht herrschen über Sklavenseelen«; v. 596f.), ja auf eine providentiell gelenkte Mission (»Ging ein Gerücht umher von meinem Dasein, / so hat geschäftig es ein Gott verbreitet«; v. 154f.)⁷⁴ beruft, die sich im Licht der entdeckten Intrigenmaschine tragisch-ironisch bricht. Schiller zeichnet Demetrius in seinem »naiven« Selbst- und Sendungsbewusstsein als messianische Figur, als säkulare Heils- und Erlösergestalt, deren Wirkung auf die Außenwelt auf rhe-

⁶⁸ HA III, 29 (v. 648–660).

⁶⁹ NA 12, 364. M. OEHME, »Tragisches Sujet des entdeckten Verbrechers. Moderner Stoff und klassische Form in Dramenfragmenten Schillers, in: Impulse 10 (1987), S. 45–74.

⁷⁰ HA III, 94: »Auf zwei Weltteilen meine Füße ruhn, / Europa, Asien mir untertänig.«

⁷¹ HA III, 93.

⁷² HA III, 94.

⁷³ HA III, 94.

⁷⁴ Vgl. v. 938–40: »Prinz Dmitri, Iwans Sohn, / Den wir als tot beweinen sechzehn Jahr, / Er lebt, er ist in Polen aufgestanden.«

torischem Charisma beruht. Hier liegt und lag der Bezug zu einer anderen charismatischen Figur der Zeit nahe – Napoleon.⁷⁵ Im Hinblick auf dessen Russlandfeldzug sollte sich der *Demetrius*-Stoff als bestürzend helllichtig erweisen. Die »freie«, polnische »Republik« verhilft unter dem Vorwand, Russland vom Joch des Despotismus zu befreien, den fragwürdig legitimierten, nicht minder despotischen Interessen eines selbsternannten politischen Messias zur Durchsetzung – und dies unter Verletzung geschlossener Verträge. Wie schon im *Wallenstein* inszeniert Schiller hier die politische Legitimationskrise der postrevolutionären Ära, und dies so, dass sich alle Formen der Legitimität (oder Illegitimität) von Herrschaft wechselseitig desavouieren.⁷⁶ Wie Wallenstein vertritt Demetrius in diesem Spektrum den Typus des politischen Genies oder, einer begrifflichen Unterscheidung Max WEBERS zufolge, der »charismatische(n)« Herrschaft⁷⁷ im Gegensatz zur »traditionale(n)« wie zur »Herrschaft kraft »Legalität.«⁷⁸ Wenn WEBER zu den Repräsentanten einer solchen »Autorität der außeralltäglichen Gnadengabe« neben dem »Prophet(en)« oder dem »gekorene(n) Kriegsfürst(en)« auch den »große(n) Demagoge(n)« zählt,⁷⁹ so trifft auch dies auf Schillers Protagonisten zu. Im *Demetrius* verschränken sich charismatische und traditional-dynastische Legitimität. Demetrius zieht sein »Charisma« aus dem »naiven« Glauben an sein durch »Blut« und Herkunft begründetes Recht. Sobald ihn jedoch der anonyme *fabricator doli* von seiner wahren Herkunft und mithin seiner »Nullität« in Kenntnis setzt, verflüchtigt sich zugleich auch sein Charisma, der ent-täuschte Held und betrogene Betrüger mutiert zum Despoten: »Schon ist er der alte nicht mehr, ein tyrannischer Geist ist in ihn gefahren.«⁸⁰

Man hat diese Handlungslogik zu Recht als Votum gegen den politischen »Subjektivismus und die auf Inthronisierung des autonomen Subjekts gerichtete Genie-Ideologie« verstanden.⁸¹ Erhellend ist sie aber auch für Schillers Legiti-

⁷⁵ ALT [Anm. 47], S. 606f.; MAHLMANN-BAUER [Anm. 49], S. 136f.: »Die Hypothese sei gewagt, daß sich aus Schillers Perspektive die Franzosen, die mehrheitlich Napoleons Streben nach der höchsten weltlichen Ehre guthießen und damit die revolutionäre Errungenschaft – die Abschaffung des Königtums und die Beseitigung der Adelstitel – wieder rückgängig machten, wenig von den Moskovitern um 1600 unterschieden.«

⁷⁶ J. SCHMIDT, »Subjektive Prinzen«. Der politische Reflex des Genie-Denkens in der Nachrevolutionären Legitimationsproblematik, in: DERS., Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, Darmstadt 21988, S. 451–466.

⁷⁷ SCHMIDT [Anm. 76], S. 455f.

⁷⁸ M. WEBER, Politik als Beruf, hg. von W.J. MOMMSEN und W. SCHLUCHTER, in: M. WEBER, Gesamtausgabe Abt. I, Bd. 17, Tübingen 1992, S. 113–252, hier S. 160; vgl. F.J. LAMPORT, The Charismatic Hero: Goethe, Schiller, and the Tragedy of Character, in: Publications of the English Goethe Society, New Series 58 (1987/88), S. 62–83.

⁷⁹ WEBER [Anm. 78], S. 160.

⁸⁰ HA III, 64.

⁸¹ SCHMIDT [Anm. 76], S. 458.

mations- und Standesdenken insgesamt. Brandmarkt Wallenstein noch das Beharren auf traditionaler Herrschaftslegitimation, repräsentiert im Kaisertum, als »ewig gestrig«, so erweist sich dynastische Legitimität im *Demetrius* als letztgültig und alternativlos. Ohne pejorativen Beigeschmack ist dies als eine »wesentlich restaurative Position« zu bezeichnen.⁸² Sie ist jedoch gerade in Schillers später Dramatik kein Einzelfall, wie die *Maria Stuart* oder die Spätfragmente *Warbeck* und *Die Gräfin von Flandern* zeigen. Das dynastische Prinzip – Legitimität durch Nobilität – bleibt in diesen Stücken unangefochten, wird jedoch flankiert von bürgerlichem Leistungs- und Aufstiegsdenken: »Doch meiner eignen Kraft will ich verdanken / Aufs neu, was die Geburt mir einst gegeben«⁸³, so lässt sich Demetrius vernehmen. Am deutlichsten wird diese Ausgleichsposition im ritterromantischen Dramenfragment *Die Gräfin von Flandern*. Hier erwirbt sich der jugendliche Held Florisel zwar »das höchste Verdienst um das Land«, Voraussetzung seines Aufstiegs ist jedoch, dass er »Sohn eines sehr edeln, aber herabgekommenen Geschlechts« ist.⁸⁴ Schiller deutet das Märchenschema als Prozess einer Nobilitierung, die eine ohnehin vorhandene »hohe fürstliche Gesinnung«⁸⁵ und gnadenhaft-naive Disposition im Stile der heiligen Johanna (»die Gnade Gottes und ein kindliches Herz«)⁸⁶ nur mehr vollendet. In eine ähnliche Richtung weist das Fragment *Die Prinzessin von Celle*, dessen Protagonistin Sophia Dorothea zwar aus niederem Adel stammt, in ihrer »schönen freien Menschlichkeit« jedoch bürgerliche Wertvorstellungen und Humanitätsideale gegenüber einer von Kälte und Intrige geprägten höfischen Sphäre widerspiegelt.⁸⁷ Es scheint nicht illegitim, von einer thematischen Obsession zu sprechen, die sich reizvoll von ihren biographischen und sozialpsychologischen Voraussetzungen her lesen ließe – was die Schiller-Forschung kaum getan hat. Schon in den genannten Fragmenten, spätestens aber im *Demetrius* ist die Trias von Geburt, Erziehung und Leistung zum Schema geronnen. Das Schicksal wird dabei wie etwa in der frühen Erzählung *Spiel des Schicksals* zur Chiffre sozialen Auf- und Abstiegs. Von den frühen Erzählungen bis zur späten Dramatik ist das Schillersche Werk von solchen Phantasien erhoffter Nobilität und sozialer Mobilität durchzogen.⁸⁸ Die niedrige (*Johanna*) oder dunkle (*Demetrius*, *Warbeck*),

⁸² SCHMIDT [Anm. 76], S. 459.

⁸³ HA III, 94.

⁸⁴ HA III, 231.

⁸⁵ HA III, 236.

⁸⁶ HA III, 247.

⁸⁷ H. KIESEL, Bei Hof, bei Höll. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller, Tübingen 1979.

⁸⁸ Auf die rekurrente Rolle des Usurpatoren bei Schiller weist G.-L. DARSOW, Friedrich Schiller, Stuttgart 2000, S. 4 nebenbei hin. Dass die »Emporkömmlinge, die Usurpatoren, die außergewöhnlichen Erscheinungen, die das Sanguinitätsprinzip der durch Geburt sanktionierten Legitimation politischer Herrschaft durcheinanderbringen«, Schiller nachhaltig beschäftigten, betont auch PFOTENHAUER [Anm. 48], S. 184.

namen- oder vaterlose Herkunft (*Verbrecher aus verlorener Ehre*) der Protagonisten bildet ein konstantes Strukturschema, ein »psychodramatisches Substrat« in Schillers Werk.⁸⁹ Im *Demetrius* wird Vater- und Herkunftslosigkeit zum Signum des Außerordentlichen (»Laß ihm nur jene Dunkelheit bewahren, / Die eine Mutter großer Taten ist«), zum Ferment des Charisma. Es bleibt hier bei dem, z.B. in der Novelle *Spiel des Schicksals* (1788) abgesteckten Strukturschema bürgerlicher Aufstiegsideologie. Zur »fürstlichen Geburt« müssen sich »Erziehung«, »glückliche(s) Naturell«⁹⁰ sowie »schöne Kenntnisse und noch mehr eine königliche Gesinnung«⁹¹ gesellen. Tatsächlich fällt in den Skizzen zum *Demetrius* auf, welche Rolle der höfischen Erziehung am kometengleichen Aufstieg des Prätendenten zukommt.⁹² Diese garantiert erst, was Demetrius leitmotivartig bescheinigt wird: Eine in Körpersprache und Gebaren zutage tretende königliche Herkunft. Auf dieser Linie hätte Schiller den *Demetrius* (wie er es in der *Gräfin von Flandern* getan hat) als märchenhafte Aufstiegs- und Nobilitierungsgeschichte erzählen können, an deren Ende sich Herkunft gegenüber Erziehung und Verdienst als irrelevant erwiesen hätte. Doch so ist es weder hier noch im themenverwandten *Warbeck* gekommen. Was im *Demetrius* »Natur« scheint, ist in Wahrheit »Kunst«, freilich ohne – wie zunächst im *Warbeck* – »Verstellung« oder »Betrug« zu sein. Zu den Paradoxien dieses Schemas gehört, dass »echte« Nobilität von »falscher« oder »erlernter« oberflächlich ununterscheidbar wird – auch für Demetrius selbst. So zeigt Schiller seinen Protagonisten in einem Wahn befangen, den Freud ein gutes Jahrhundert später als »Familienroman der Neurotiker« bezeichnen wird: Die Phantasie, Kind vornehmerer oder besserer Eltern zu sein.⁹³

4. Identität(en)

Damit ist die Kernproblematik angesprochen, auf die Schiller seine Version des *Demetrius*-Stoffes ausrichtet. Der *Demetrius* ist, wie der ihm vorausgehende

⁸⁹ P. von MATT, Anwendung psychoanalytischer Erkenntnisse in der Interpretation: Das psychodramatische Substrat, in: *Psychoanalytische Textinterpretation*, hg. von J. CREMERIUS, Hamburg 1974, S. 29–45.

⁹⁰ HA III, 101.

⁹¹ HA III, 92.

⁹² Darauf weist Mirjam SPRINGER [Anm. 13], S. 156–178 und 230–236 in ihrer marxistisch inspirierten *Demetrius*-Lektüre hin.

⁹³ S. FREUD, Der Familienroman der Neurotiker, in: *DERS., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. London 1941 (Ndr. Frankfurt/M. 1999), Bd. VII, S. 227–231, hier S. 229: »Um die angegebene Zeit beschäftigt sich nun die Phantasie des Kindes mit der Aufgabe, die geringgeschätzten Eltern loszuwerden und durch in der Regel sozial höher stehende zu ersetzen. Dabei wird das zufällige Zusammentreffen mit wirklichen Erlebnissen (die Bekanntschaft des Schlossherrn oder Gutsbesitzers auf dem Lande, der Fürstlichkeit in der Stadt) ausgenützt.«

Warbeck-Entwurf, Spiel um Sein und Schein, »dramatische Experimentalpsychologie«⁹⁴ und anthropologisch fundierte Theorie der Identität bzw. der »dissoziierte(n) Persönlichkeit.«⁹⁵ In ihm kreuzen sich Elemente der philosophischen Essays der Neunziger Jahre (*Über Anmut und Würde, Über naive und sentimentale Dichtung*) mit der Anthropologie der frühen Dramen und den medizinischen Spekulationen des jungen Karlsschülers.

Doch was heißt Identität? Schiller umschreibt sie mit Wendungen wie »sich selbst bewußt« (oder »unbewußt) bzw. »fremd« sein, »sich selbst kennen« oder »erkennen«, »an sich selbst glauben« oder – negativ gewendet – »mit sich selbst zerfallen sein«. Dieser Ich-Dissoziation steht die Einheit des Individuums mit sich selbst, seiner unverwechselbaren »Person« und »Natur« gegenüber.⁹⁶ Sie wird im Stück sukzessive auf die Probe bzw. vor Gericht gestellt, mit rhetorischen Mitteln wahrscheinlich und evident gemacht, um am Ende, in der Begegnung mit dem anonymen Intriganten, als inszenierter »Betrug« bzw. »Selbstbetrug« entlarvt zu werden. Schon die Reichstagsszene zeigt, dass die Identität des Demetrius weniger auf objektivem Wissen denn auf subjektiver Gewissheit, auf Treu und Glauben ruht. Einerseits dem Glauben des Demetrius an sich selbst, mehr noch dem Glauben der Außenwelt an Demetrius. Der Identitätsnachweis ist so ein komplexes Verfahren: Ein ganzes Bündel heterogener »Evidenzen« (im technischen Sinne von Beweisen) muss Demetrius' Identität beglaubigen, dem Schein seiner Person Gewissheit verleihen. Denn den *einen* Beweis gibt es nicht, erst »so vieler Zeugnisse vereinter Kraft / muß sich der Zweifel überwunden geben« (v. 279f.). Immerhin kann Demetrius (wie sein dramatischer Doppelgänger Warbeck) noch keine standesamtliche Geburtsurkunde, keinen Reisepass oder Personalausweis, keinen Fingerabdruck, keine DNA-Analyse und keinerlei biometrische Daten vorweisen. Der in der Reichstagsszene vorgeführte Versuch, Demetrius durch kumulativen Beweis zu identifizieren, ist daher im Lichte jener vormodernen Strategien der Identitätskontrolle zu lesen, die Valentin Groebner als Vorläufer der formalisierten und standardisierten Identitätsnachweise, wie wir sie heute kennen (und in ihrer informationellen Recht- und Verfassungsmäßigkeit neu diskutieren), nachgezeichnet hat.⁹⁷ Schillers literarisches Lebensprojekt »einer Geschichte des Betrugs« (so in der Vorrede zum *Geisterseher*)⁹⁸ situiert sich historisch in einer Übergangsphase zur modernen,

⁹⁴ PFOTENHAUER [Anm. 48], S. 194.

⁹⁵ Ebd., S. 190.

⁹⁶ »Person« bezeichnet bei Schiller den Wesens- und Identitätskern eines Menschen oder auch, metaphorisch auf die Objektwelt »projiziert«, eines Gegenstandes: »Es ist gleichsam die Person des Dings, wodurch es von allen andern Dingen, die nicht seiner Art sind, unterschieden wird.« (HA V, 411).

⁹⁷ V. GROEBNER, Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters, München 2004.

⁹⁸ HA V, 48.

verbrieften Identifizierung, eine Epoche, die nicht nur den Personalausweis, sondern auch den Heuchler und Hochstapler, die *impostores* (man denke an Cagliostro), hervorbringt.

Was verbürgt nun die Identität des Demetrius im Stück? Zunächst meint Identität im *Demetrius* – dies bringt der Prätendentenstoff mit sich – immer Herkommen und Abstammung, mit einem Wort: »Blut«. Diese genealogische Identität wird im *Demetrius* empfunden oder erkannt, geglaubt oder (und sei es nur scheinbar) gewusst. Das (Selbst-)Bewusstsein der Person unterliegt (sinnlichen) Täuschungen und (rationalen) Ent-Täuschungen, Identität ist, mit einem Wort, eine subjektive oder objektive Tatsache. Der *Demetrius* ist damit ungleich mehrschichtiger als jener antike Text, der das Strukturmodell der »tragischen Analysis« bereitstellte, um das Schillers klassische Dramatik der Jahre 1798–1805 kreist: der *Oedipus rex* des Sophokles. »Möchtest du nimmer erfahren, wer du bist!«⁹⁹ – Dieser Appell der Iokaste, den Schiller bereits in den *Philosophischen Briefen* (gedruckt 1786) zitiert, könnte auch für den *Demetrius* gelten. Liest man das Drama in dieser intertextuellen Perspektive (eigentümlicherweise hat es die Schiller-Forschung nie konsequent getan¹⁰⁰), so wirkt der *Demetrius* wie eine Inversion des Sophokleischen Dramas, wie ein umgekehrter *Ödipus*. Dies gilt für einzelne Korrespondenzen, etwa die Figur des hellstichtigen, den Betrug des Demetrius benennenden Leo Sapieha in der Reichstagszene, wie für strukturelle Affinitäten (bzw. Unterschiede) gegenüber dem griechischen Modell. So findet im *Demetrius* – anders als im *Oedipus rex* – nicht eine Anagnorisis (und damit Peripetie) statt, sondern gleich deren zwei: die »dunkle« Identität wird zunächst erhellt, die neue, strahlende verliert sich allerdings (Anagnorisis *invers*) im »Dunkel« einer namen- und herkunftslosen »Nullität«.

Zu den äußeren Evidenzen, die Schiller in einem erhaltenen Quellenexzerpt akribisch registriert,¹⁰¹ zählen neben den »Bürgen« und »Eideshelfern« die sichtbaren »Beweise« und »Zeichen« (v. 125 bzw. 127), die im Moment der drohenden Hinrichtung in Sambor an Demetrius/Grischka gefunden werden – ein »Kreuz von Gold mit kostbaren Edelsteinen« mit »neun Smaragden, die mit Amethysten durchschlungen waren« (v. 185–200). Identität ist auf *Sichtbarkeit* angelegt, sie bedarf besonderer Merkmale und Eigenschaften sowie einer überschaubaren Welt, in welcher der individuelle Gegenstand (die antike Poetik nannte ihn *γνώρισμα*) Identität verbürgen und bezeichnen kann. Der *Demetrius* rückt die Lesbarkeit dieser (äußerlichen) Zeichen in den Mittelpunkt, man

⁹⁹ HA V, 341.

¹⁰⁰ Wenig erhellend F. PRADER: Schiller und Sophokles, Zürich 1954, S. 127–137. Dem Strukturtyp der »tragischen Analysis« (Schiller an Goethe am 2.10.1797) als Grundmuster der Schillerschen Dramenfragmente geht M. ΟΕΗΜΕ [Anm. 13 bzw. 69] nach.

¹⁰¹ NA 11, 265 (Rand).

könnte von einem Drama der Repräsentation sprechen. Die »Sprache«, die diese Zeichen konstituieren, ist jedoch eine »Sprache der Verstellung.«¹⁰² Die Requisiten der Macht, die dem Demetrius verliehen werden, begründen eine lediglich geliehene Identität, gewissermaßen eine Identität durch Investitur.¹⁰³ Dazu passt der (historisch verbürgte) Auftritt eines »zweite(n) Demetrius« nach dem Abtritt des ersten, »welcher das zarische Siegel sich zu verschaffen gewusst hat oder zufällig dazu gelangt ist«, und der »in diesem Fund ein Mittel [erblickt], die Person des Demetrius zu spielen.«¹⁰⁴ Die »Person« ist also, was man vorzeigen oder (hier scheint die lateinische Grundbedeutung von *persona* – »Maske« – durch), was man repräsentieren kann. Identität ist zunächst die sichtbare Rolle, die man bei Hofe spielt. Zu diesen (vermeintlich) objektiven Zeichen kommen, bereits auf unseren Personalausweis vorausdeutend, die distinktiven körperlichen Merkmale (unsere »besonderen Kennzeichen«), im Fall des Demetrius etwa, »daß ich / am rechten Arme kürzer bin geboren« (v. 209f.).¹⁰⁵ »Haltung« und »Ansehen«, mithin die Natursprache des Körpers (*eloquentia corporis*), ergänzt das Geflecht äußerer Evidenzen. Ihr korrespondiert die Lektüre durch den physiognomisch geschulten Menschenkenner, der in der Lage ist, Aufrichtigkeit von Verstellung und Hypokrisie zu unterscheiden. »Daher wird man«, so hatte Schiller im Essay *Über Anmut und Würde* auseinandergesetzt, »aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für was er will gehalten sein, aber das, was er wirklich ist, muss man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen Gebärden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu erraten suchen.«¹⁰⁶ Dies könnte, zwölf Jahre zuvor verfasst, unmittelbar auf Demetrius gemünzt sein. Die authentische Person – »das, was er wirklich ist« – gibt sich in der Natursprache des Körpers, nicht in der Kunstsprache der Worte kund. Allein die »Stimme der Natur« (im Fall der Marfa im *Demetrius*) oder die Sprache der Gesten verbürgt Aufschluss über die wahren Intentionen und Dispositionen des Menschen, seine momentanen wie seine habituellen und angeborenen. Im Übrigen bleibt es bei der prekären Dialektik der Sprache, unabdingbares, aber stets auch verstellendes Medium zu sein – eine Problematik, die in Schillers Reflexion seit den *Kallias-Briefen* durchgehend präsent ist.¹⁰⁷

¹⁰² U. GEITNER, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

¹⁰³ Dies spiegelt sich in der Übergabe der »zarische(n) Kleidung«, der »Schlüssel der Städte und andre(r) zarische(r) Insignien« (HA III, 61). Vgl. HA III, 71: »Romanow, unkenntlich und verkleidet, kommt nach Moskau, die Axinia suchend.«

¹⁰⁴ HA III, 76.

¹⁰⁵ Vgl. GROEBNER [Anm. 97], S. 68–84.

¹⁰⁶ HA V, 450.

¹⁰⁷ M. JOLLES, Dichtkunst und Lebenskunst. Studien zum Problem der Sprache bei Friedrich Schiller. Hg. von A. GROOS, Bonn 1980; künftig J. ROBERT, Schein und Erscheinung: Schillers Theorie der Repräsentation in den Kallias-Briefen, in: L. EHRLICH/G. BOLLENBECK (Hg.), Der unterschätzte Theoretiker Schiller, Weimar 2006.

So entwirft der Essay *Über Anmut und Würde* (1793) eine Art Zweisprachentheorie, die zwischen Wort- und Begriffssprache auf der einen und Körpersprache auf der anderen Seite streng unterscheidet. Muss das »dargestellte Objekt« in der Wortsprache erst »durch das abstrakte Gebiet der Begriffe *einen sehr weiten Umweg nehmen*, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlicher Kraft) verliert«¹⁰⁸, so teilt sich die Sprache der Physis unwillkürlich und ohne Reibungsverluste mit, muss sie doch nicht erst in ein ihr wesensfremdes Medium übersetzt werden. Nur von dieser im ästhetischen und anthropologischen Diskurs um 1800 allgegenwärtigen Kritik an den künstlichen, »gemachten« Sprachen aus wird die Bedeutung erklärlich, die im *Demetrius* den Natur-sprachen zugemessen wird. Nur sie entziehen sich dem Sog der *allgemeinen* wie der spezifisch *höfischen* Sprachentstellung. Den Grundgedanken dieser zukunftsweisenden Sprachskepsis fasst Schiller im Epigramm *Die Sprache* in eine paradoxe Dichotomie: »Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen! / *Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr.«¹⁰⁹ Gesucht wird eine Sprache jenseits der Sprache, deren Zeichen nicht lügen können. Zu den eindeutigen (oder von den Figuren für eindeutig gehaltenen) Zeichen zählen die äußeren Erkennungszeichen, vor allem aber die Körpersprache als eine unwillkürliche und unverstellte Sprache der Natur. Anders als das Wort kann der Körper nicht lügen. Aus der »reinen Stirn« gibt sich dem geübten Physiognomen die »Wahrheit« kund. Die von Schiller inszenierte Ironie des Handlungsplanes will es jedoch, dass die Physiognomik als Aufklärungsinstrument ebenso scheitert wie heute der Lügendetektor an Demetrius scheitern würde. Denn beide Verfahren setzen auf die unwillkürlichen Bewegungen der Seele und ihr (hirn-)physiologisches Substrat, das also, was sich der bewussten Kontrolle und Verstellung entzieht. Der Lügendetektor ist, darin der Physiognomik des 18. Jahrhunderts vergleichbar, keine Wahrheitsmaschine, sondern ein Messinstrument der Lüge, das dort scheitern muss, wo der Betrüger selbst »naiv« betrügt und, wie der Erzbischof von Gnesen in seinem »Verhör« mutmaßt, »selbst der *Betrogene*« ist (v. 268).

Für Demetrius wird die subjektive Gewissheit seiner Herkunft zur wesentlichen Stütze seines Selbst- und Sendungsbewusstseins, aber auch seiner Selbsttäuschung. »Nicht bloß an Zeichen, die betrügerisch sind, in tiefster Brust«, sondern an »seines Herzens Schlägen« (v. 257f.) wird er seiner zarischen Abkunft gleichsam physisch inne. »Besiegt von dieser Zeugnisse Gewalt« erhellt sich für Demetrius das »Dunkel« seiner Erinnerung, steigt das »Bewußtsein« aus dem Unbewussten hervor.

¹⁰⁸ HA V, 432.

¹⁰⁹ *Xenien und Votivtafeln* (HA I, 313).

Und jetzt fiels auch wie Schuppen mir vom Auge!
Erinnerungen belebten sich auf einmal
Im fernsten Hintergrund vergangner Zeit;
Und wie die letzten Türme aus der Ferne
Erglänzen in der Sonne Gold, so wurden
Mir in der Seele zwei Gestalten hell,
Die höchsten Sonnengipfel des Bewußtseins (v. 232–238).¹¹⁰

Demetrius' grandioser Erinnerungsmonolog¹¹¹ lässt erahnen, wie der Anthropologe Schiller im Dramatiker fortlebt. Vorgeführt wird die prekäre Mechanik der Einbildungskraft, der schon der junge Mediziner in seiner fragmentarisch erhaltenen zweiten Dissertation mit dem programmatischen Titel *Philosophie der Physiologie* nachgespürt hatte. Was an Demetrius gezeigt wird, entspricht präzise der Funktionsweise der »Assoziation«, wie sie Schiller 1779 beschreibt.¹¹² In der Vermögenspsychologie der Zeit bildet sie eine Art Unterinstanz der Einbildungskraft; diese wiederum ist sowohl reproduktiv als auch produktiv, sowohl Erinnerung als auch frei kombinierende, mithin vor allem poetische Imagination, die aus den gespeicherten Eindrücken und Vorstellungsbildern (»den materiellen Ideen der Phantasie«) neue, nie dagewesene, imaginäre oder eben: dichterische generiert.¹¹³ Vernimmt man ein Wort (in Schillers Beispiel das Wort »Quelle«), so weckt dieses »die schlummernde materielle Idee der Quelle« in der Imagination, aber auch ihre »Nachbarin« und setzt so nach dem Prinzip der »Verwandtschaft nach Zeit und Ort« ein »Kettensystem« von Ideen, eben die Assoziation, in Gang.¹¹⁴ Schiller versteht Assoziation vor allem als »Mechanik« des Erinnerens, der »Reminiszenz gehabter Vorstellungen«, wie es in der Matthisson-Rezension heißt.¹¹⁵ Die mentalen Bilder, die durch ein bestimmtes Wort assoziiert werden, haben damit – anders als im Falle des Demetrius – ihr reales und biographisches Korrelat in der Geschichte des Individuums. »Nun sind aber«,

¹¹⁰ Zur Stelle MAHLMANN-BAUER [Anm. 49], S. 115–118.

¹¹¹ Vgl. die Prosaskizze (HA III, 89f.): »Endlich erwacht Demetrius aus einem langen Erstaunen, und es ist, als ob eine Binde von seinen Augen fielle. Alles Dunkle in seinem Leben erhält ihm auf einmal Licht und Bedeutung. Die frühesten Eindrücke kommen zurück, er erinnert sich des Brandes, der Flucht, er erinnert sich einzelner Worte, die für ihn bedeutungsvoll waren und jetzt einen Sinn erhalten.« Eine weitere Vorstufe findet sich in den »Entwürfen« (NA 11, 264): »Und jetzt fiels auch wie Schuppen mir vom Auge (1).+ (2), und in den fernsten Hintergrund der Zeit fiel ein Strahl des Lichts – Erinnerungen belebten sich, ich besann mich wie eines Traums, wie (1) di(e)+ (2) der unbestimmten Nebelschatten, daß ich als Kind in Wohlstand und Hoheit gelebt.«

¹¹² § 9 und 10 (HA V, 262–267).

¹¹³ G. DÜRBECK, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998.

¹¹⁴ Dazu VERF., *Die Kunst der Natur. Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon*, in: G. BRAUNGART/B. GREINER (Hg.), *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, Hamburg 2006, S. 139–154.

¹¹⁵ HA V, 1001.

wie schon der junge Schiller weiß, »die Assoziationen äußerst willkürlich, unendlich zufällig und mancherlei« (HA V, 264). Assoziieren heißt nicht nur, »gehabte Vorstellungen« zu reanimieren, sondern auch neue, nie dagewesene zu »verdichten«. Die Grenze zwischen »Erinnern« und »Erdichten«, zwischen »bloß« reproduktiver und produktiver (d.h. imaginärer) Einbildungskraft ist fließend; jeder Akt des Erinnerns ist instabil, bedroht vom potentiell »fessellosen« Spiel der Einbildungskraft, dem auch Demetrius in seinem Erinnerungsmonolog erliegt. Erinnerungsfragmente und Einbildungskraft vermengen sich zu einer imaginären Kindheitserinnerung, die sich als assoziativer Fehlschluss und anamnestische Fehlleistung erweist, wie sie der von Schiller rezipierte Johann Georg Sulzer lange vor Freud in den Sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Studien zur »Psychologia empirica« (später »Erfahrungseelenkunde« genannt) entwickelt hatte.¹¹⁶ Sulzers »Tiefen-Psychologie«, wie sie Wolfgang RIEDEL genannt hat, seine Theorie des »fundus animae«, setzt bei einem »Dualismus von Denken und Empfinden«¹¹⁷ an, der nun nicht mehr die Vernunft zum Herrscher im »Haus« der Seele bestellt, sondern diese gerade entmachtet. »Es ist also gewiß«, so Johann Georg Sulzer, »daß der Mensch nicht Herr über die ersten Bewegungen seiner Seele ist. Es bleibt ihm nicht die geringste Freyheit übrig, zu empfinden, oder nicht zu empfinden.«¹¹⁸

Diese Depotenzierung des »klaren« Intellekts durch die »dunklen« Vorstellungen umschreibt nun präzise die Bewusstseinsstrübung, der Demetrius in unserer Szene unterliegt. Die »untere Erkenntniskraft« der Imagination bringt gerade nicht Aufklärung ins Dunkel seiner Herkunft, sondern entwirft aus »dunklen Vorstellungen« und rationalen Fehlschlüssen eine imaginäre Biographie, hinter der die authentische »im fernsten Hintergrund der Zeiten« verschüttet und dem Zuschauer wie dem Pseudo-Demetrius selbst unbekannt bleibt.¹¹⁹ Demetrius

¹¹⁶ Einen Überblick über das Feld der Psychologie im späten 18. Jahrhundert gibt W. RIEDEL, Erster Psychologismus. Umbau des Seelenbegriffs in der deutschen Spätaufklärung, in: Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung, hg. von J. GARBER und H. THOMA, Tübingen 2004, S. 1–17. Zu Schillers Kenntnis und Rezeption vor allem der Sulzerschen Psychologie der »dunklen« Empfindungen W. RIEDEL, Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 198–219. Vgl. den Beitrag von W. RIEDEL in diesem Band.

¹¹⁷ RIEDEL, Aufklärung und das Unbewußte [Anm. 116], S. 217; eingehend DERS., Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer, in: H.-J. SCHINGS, Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1994, S. 410–439.

¹¹⁸ J.G. SULZER, Vermischte philosophische Schriften, Leipzig 1773, S. 242.

¹¹⁹ Wie vollkommen die »Nullität« des Demetrius ist, zeigt sich daran, dass sie bis zum Verlust des eigenen, des »eigentlichen« Namens reicht: In einer Gegenüberstellung der »wahren« mit der »fingierten« »Geschichte des Demetrius« in den Skizzen, trägt der falsche Prinz bereits den Namen des echten und nur diesen: »Demetrius ist ein Sohn der Wärterin des wahren Demetrius« (HA III, 100). Die »wahre« Person des falschen Demetrius ist von Anfang an zugunsten seiner Rollen-

wird – in den Kategorien der »psychologia empirica« gesprochen – Opfer einer »fixen Idee«,¹²⁰ d.h. einer pathologischen Fixierung (»Heftung«) der »Aufmerksamkeit« auf eine alles dominierende (Wahn-)Vorstellung.¹²¹ Welche Bedeutung dieser »fixen Idee« innerhalb der anthropologischen Diskussion um die Einbildungskraft zukam, erhellt aus Ernst Platners *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (1772), dem Gründungsdokument jener neuen Wissenschaft vom »ganzen Menschen«,¹²² die, so Platner in der viel zitierten Vorrede seines Traktats, »Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen betrachten« will.¹²³ Platners Bestimmung der »figierten Erinnerung« wirkt wie eine Vorwegnahme der Fehlleistung des Demetrius: »Die Erinnerung nenne ich figiert, wenn sich eine Idee, entweder allein, oder mit gewissen Nebenideen dem Gedächtnisse so lebhaft darstellt, daß die Seele nicht im Stande ist, dieselbe zu entfernen, oder andere Ideen zu denken. Die figierte Erinnerung hat verschiedene Grade, Tiefsinn, Enthusiasmus, Schwermuth, Raserey.«¹²⁴ Damit ist treffend das Charakterprofil des Demetrius umschrieben:

denität, seiner künstlichen Person getilgt. Die Frage des enttarnten Demetrius – »Wessen Sohn bin ich denn?« (HA III, 62) – bleibt daher (notwendig) unbeantwortet.

¹²⁰ RIEDEL, Erster Psychologismus [Anm. 116], S. 8.

¹²¹ Das Seelenvermögen der »Aufmerksamkeit« (»attentio«) zählt zu den kardinalen Themen der Psychologie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Zur Theoriegeschichte D. BRAUNSCHWEIGER, Die Lehre von der Aufmerksamkeit in der Psychologie des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1899 sowie knapp O. NEUMANN, Art. Aufmerksamkeit, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1 (1971), Sp. 635–645. Zur Bedeutung für Ästhetik und Anthropologie des 18. Jahrhunderts die Studien von H. ADLER, Bändigung des (Un)Möglichen: Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung, in: J. STEIGERWALD/D. WATZKE (Hg.), Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter, Würzburg 2003, S. 41–54 und im selben Band B. THUMS, Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert, ebd. S. 55–74. Schiller selbst setzt sich mit der Aufmerksamkeit in seiner ersten medizinischen Dissertation, der *Philosophie der Physiologie* § 10 (HA V, 265–267), auseinander. Vgl. L.-H. PIETSCH, »Vielleicht, dass der Anblick seinen Genius wieder aufweckt.« Die »umschlägliche« Figurenpsychologie in Schillers frühen Dramen und die anthropologische Theorie der Aufmerksamkeit, in: BRAUNGART/GREINER [Anm. 114], S. 87–105.

¹²² Die klassische Formulierung geht auf Schiller zurück (*Über Bürgers Gedichte*): »Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt.« (HA V, 971f.).

¹²³ E. PLATNER, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*, Leipzig 1772 (Ndr. Hildesheim u.a. 1998), S. XVII. Vgl. ebd. S. 112f. (§ 363): »Ist die Aufmerksamkeit wegen der (269. 270.) angezeigten Ursachen figiert, (252.) so kann entweder gar nichts, oder doch nur sehr wenig, und mit vieler Mühe gefaßt werden; solche Objekte ausgenommen, welche mit der herrschenden Idee ein Verhältnis haben. Dies sieht man bey solchen Personen, die in Gedanken, Entwürfe u.s.f. vertieft sind, ferner in die Melancholie, und bey solchen Leuten, die eine traurige, ernsthafte, oder lächerliche herrschende Idee haben.«

¹²⁴ PLATNER [Anm. 123] S. 153; § 466. Vgl. ebd. S. 465 (= S. 165) § 501: »daß nicht alle in der

Zugleich Genie und Schwärmer durchläuft er nach der Erkennungsszene, die ihm seine gefühlte Identität nimmt, einen Wandel von Enthusiasmus zu Resignation und Melancholie.¹²⁵

5. Anthropologische Modelle

Scheint die erste Anagnorisis des Demetrius vor dem polnischen Reichstag durch »sprechende« Beweise wie durch rhetorische Selbstgewissheit des Demetrius gesichert, so bringt die Begegnung mit der vermeintlichen Mutter Marfa die Brüchigkeit des öffentlichen Beglaubigungssystems an den Tag. Schiller arrangiert diese zweite, letztlich scheiternde (oder verweigerte) Anagnorisis als Kontrastspiegelung zur verhör- und prozessähnlichen Reichstagsszene. Marfa, der bereits zuvor »ihr Glaube an die Person des Demetrius [...] fast ganz verschwunden« ist, erspürt intuitiv, gewissermaßen mit dem Sensorium ihres Leibes, dass es nicht ihr Sohn ist, der vor ihr steht – *natura non loquitur* – »Ein Unbekanntes tritt zwischen beide, die Natur spricht nicht, sie sind ewig geschieden.«¹²⁶ Schiller inszeniert diese missglückte Anagnorisis als großartige dramatische Aposiopese, als beredtes Verstummen (»Das Stillschweigen der Marfa ist selbst eine Handlung«),¹²⁷ das in den Ausruf »Ach, er ist es nicht!« mündet.¹²⁸ Alles Flehen des Demetrius, der an dieser Stelle schon durch den namenlosen Intriganten von seiner »Nullität« erfahren hat, verhallt ungehört. Als Marfa in die wortlose Sprache der Tränen ausbricht, stilisiert er, der eben noch »keine Heuchelei, keine Lüge« gefordert hatte, den privaten Gefühlsausbruch zur öffentlichen Beglaubigung seiner Pseudo-Identität: »Erkenne mich an vor dem Volk. Es steht draußen, mit gespannter Erwartung. Folge mir zu ihm. Gib mir deinen Segen. Nenne mich deinen Sohn, und alles ist entschieden.«¹²⁹ Bühne

Seele erregten Vorstellungen, in vorhergegangenen Vorstellungen gegründet sind« (weiter § 502, ebd.): »Beispiele solcher Ideen sind die unerwarteten Einfälle [...], die Ideen im Traume und in allerley Krankheiten.« Vgl. auch Schillers Lehrer an der Stuttgarter Karlsschule, Jacob Friedrich Abel, *Philosophische Sätze über den Selbstbetrug*, in: J.F. ABEL, Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hg. von W. RIEDEL, Würzburg 1995, S. 107–114, hier S. 110: »Oder wenn wir uns der Untersuchung nähern, so hindern die durch Leidenschaft hergeführte Schnelligkeit, Lebhaftigkeit und der plötzlich vorüberschwindende Strom der Ideen ein anhaltendes, klares sc. kurz richtiges Nachdenken.«

¹²⁵ Die Polarität zwischen Melancholie (»Resignation«) und Enthusiasmus zählt zu den stereotypen Figuren in Schillers frühen »weltanschaulichen« Texten, die nicht ohne Grund vielfach in Dialog- oder Briefdialogform gehalten sind, z.B. *Der Spaziergang unter den Linden* (HA V, 327–332) oder die *Philosophischen Briefe* (V, 336–358).

¹²⁶ HA III, 65.

¹²⁷ NA 11, 201.

¹²⁸ HA III, 66.

¹²⁹ HA III, 67.

frei für ein Theater auf dem Theater, ein Spiel im Spiel: »Am Schluß dieser Szene läßt er das Zelt fallen und zeigt der Versammlung seine Mutter.«¹³⁰ Indem Demetrius die Sphären von privat und öffentlich, von familiärer und höfischer Kommunikation, die Sprache des Herzens mit der Sprache der Verstellung vermengt, wandelt er sich vom »naiven« Anwalt seiner selbst zum Schauspieler und Betrüger. Was Natur war (oder sein sollte), wird Kunst und Verstellung, eine Komödie für die anwesenden russischen Gesandten, die sich sogleich von der Vorführung überzeugen lassen und sich unterwerfen.

Dieser Charakterwandel setzt anthropologische Modelle aus Schillers theoretischen Schriften der Neunziger Jahre voraus. So erinnert schon der Hinweis auf den »glücklichen Zustand der Unschuld«, der den Demetrius vor seiner Entdeckung »naiv«¹³¹ handeln lässt, an den dreiteiligen Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (erschienen 1795/96).¹³² Relevant für den *Demetrius* sind vor allem die Ausführungen zum »Naive(n) der Denkart«. Demetrius im »glücklichen Stande der Unschuld« vor dem polnischen Reichstag könnte zu jenen »kindlich gesinnten Menschen« zählen, von denen Schiller sagt, »sie handeln und denken oft mitten unter den gekünstelten Verhältnissen der großen Welt naiv; sie vergessen aus eigener schöner Menschlichkeit, daß sie es mit einer verderbten Welt zu tun haben, und betragen sich selbst an den Höfen der Könige mit einer Ingenuität und Unschuld, wie man sie nur in einer Schäferwelt findet.«¹³³ Demetrius, der charismatische Redner in eigener Sache – das könnte dramatische Reprise jenes Typus des naiven Dichter-Genies sein, dem »die Natur die Gunst erzeugt [hat], immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbständiges und vollendetes Ganze zu sein und die Menschheit, ihrem vollen Gehalt nach, in der Wirklichkeit darzustellen.«¹³⁴ In diesem Sinne repräsentiert Demetrius das »politische« aber in seiner oratorischen Macht (vergleichbar der *Johanna*) auch das »dichterische« Genie.¹³⁵ Viele der Charakteristika, die im Essay dem Genie beigelegt werden, ließen sich *mutatis mutandis* auf Demetrius übertragen. Das Genie werde »bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet«¹³⁶, heißt es da. »Die verwickeltesten Aufgaben« löse »das Genie mit anspruchloser Simplizität und Leichtigkeit«, es triumphiere »durch Einfalt über die verwickelte Kunst«, »seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes«¹³⁷, vergleichbar jener »Götterstimme«, die

¹³⁰ HA III, 68.

¹³¹ HA III, 48 Anm. 1.

¹³² SCHMIDT [Anm. 76], S. 457f.

¹³³ HA V, 702.

¹³⁴ HA V, 751.

¹³⁵ SCHMIDT [Anm. 76], S. 457.

¹³⁶ HA V, 704.

¹³⁷ Ebd.

Demetrius vernommen haben will (v. 651). Vor seiner Enttarnung als Betrüger ist er eine ›naive‹ Person: »Das Sentiment [sc. des Demetrius] muß immer *naiv* bleiben. Er glaubt an sich selbst; in diesem Glauben handelt er, und daraus entspringt das Tragische. Gerade diese Sicherheit, womit er an sich selbst glaubt, ist das Furchtbare.«¹³⁸ Im Sambor-Akt heißt es sogar ausdrücklich, »er folgte dem Genius, der ihn seiner Bestimmung entgegtrieb.«¹³⁹ Wie der falsche Demetrius bis zur Entdeckung seiner vermeintlichen Identität »sich selbst unbekannt« ist, bleibt auch »das Genie immer sich selbst ein Geheimnis.«¹⁴⁰

Näher an die Konstellation des *Demetrius* heran führt ein anderer Essay der Neunziger Jahre, *Über Anmut und Würde* (1793). Demetrius im »Stande der Unschuld« ist nicht nur ein »naiver« Held, sondern auch ein »anmutiger«, sofern Charisma und ›Charis‹ (χάρις) – die griechische Entsprechung des deutschen ›Anmut‹ wie des lateinischen ›Grazie‹ – schon begrifflich zusammengehören. Wie das Konzept der Anmut steht das der Identität im *Demetrius* an der Grenze zwischen Ästhetik und Anthropologie. Anmut, definiert als »bewegliche Schönheit«¹⁴¹, ist nicht so sehr objektive, substantielle Eigenschaft einer Person oder eines Gegenstandes; sie ›geschieht‹ oder erscheint epiphanienhaft-transitorisch im Auge des Betrachters, der etwa einem tanzenden Paar von der Galerie aus zusieht.¹⁴² Anmut ist auf Ansicht berechnet, sie teilt sich weniger durch »betrügerische« Worte denn als *eloquentia corporis* mit. In diesem Lichte ließe sich Demetrius' naive Einheit mit sich selbst als Spielart von Anmut verstehen. Bis zur entscheidenden Anagnorisis bleibt er eine solche »schöne«, weil mit sich identische »Seele« im Sinne von *Über Anmut und Würde*,¹⁴³ und es scheint auf den Demagogen Demetrius vorauszuweisen, wenn Schiller von der »schönen Seele« sagt: »Musik wird die Stimme sein und mit dem reinen Strom ihrer Modulationen das Herz bewegen.«¹⁴⁴ So ließe sich die gesamte Handlungslogik des *Demetrius*, die doppelte Peripetie von der geglaubten zur gespielten Identität, von der leitenden Unterscheidung von *Über Anmut und Würde*, dem Gegensatzpaar von »theatralischer« und »wahrer« Grazie aus fassen. Wo der Mensch sein inneres Zentrum einbüßt und »mit sich zerfällt«, wird er zum »Taschenspieler«, aus Anmut wird endlich Hypokrisie, »theatralische« Grazie oder schlicht »Betrug« und »Lüge«, wie es schon im Essay heißt.¹⁴⁵

¹³⁸ HA III, 48 Anm. 1.

¹³⁹ HA III, 101.

¹⁴⁰ HA V, 705.

¹⁴¹ HA V, 434.

¹⁴² Vgl. die Elegie *Der Tanz* (HA I, 237f.).

¹⁴³ HA V, 468.

¹⁴⁴ HA V, 469.

¹⁴⁵ HA V, 450: »Aber an einem solchen Menschen ist dann auch alles Lüge, und alle Natur wird von der Kunst verschlungen.«

6. Hypokrisie – Theater – Intrige

Mit diesem Begriff der *Hypokrisie* (in seinem Doppelsinn von Schauspielkunst und Verstellung) ist einer der wichtigsten diskursiven Knotenpunkte in Schillers Werk und Denken benannt. Im Modell des Theaters wie des Schauspielers berühren sich die Ebenen von Ästhetik und Anthropologie, Sprach- und Identitätsreflexion. Wenn Demetrius seiner zarischen Identität entkleidet ausruft: »In einer Lüge bin ich befangen, zerfallen bin ich mit mir selbst«¹⁴⁶, so ist dies die Situation des Schauspielers, der in der Darstellung nach »Objektivität«, d.h. nach der Auslöschung seiner (für das Spiel irrelevanten) Identität hinter der Maske zu streben hat. »Der große Künstler« – so Schiller an einer bemerkenswerten, für den *Demetrius* aufschlussreichen Stelle der sog. *Kallias-Briefe* an Körner – »zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität).«¹⁴⁷ Schiller verdeutlicht dies an Akteuren seiner eigenen Zeit: »Wenn Ekhof oder Schröder den Hamlet spielten, so verhielten sich ihre *Personen* zu ihrer *Rolle* wie der Stoff zur Form, wie der Körper zur Idee, wie die Wirklichkeit zur Erscheinung. Ekhof war gleichsam der Marmor, aus dem sein Genie einen Hamlet formte; sein Genie besteht darin, dass »seine [des Schauspielers; J.R.] Person in der künstlichen Person Hamlets völlig unterging.«¹⁴⁸ Auf die Verhältnisse des *Demetrius* umgelegt, könnte man sagen: Die Tragik des Demetrius folgt der Logik des Schauspielers. Auf ihn trifft zu, was Schiller für die gelungene Kunst als Repräsentation insgesamt einfordert, dass »das Repräsentierende durch völlige Ablegung oder vielmehr *Verleugnung* seiner Natur sich mit dem Repräsentierten vollkommen ausgetauscht zu haben scheint.«¹⁴⁹

Wie das vergleichbare *Warbeck*-Fragment ist der *Demetrius* ein Spiel um Sein und Schein, in dem der ästhetische und theatralische Schein sich (im Sinne des *Wallenstein*-Prologs) »der Wahrheit [...] betrügerisch unterschiebt.«¹⁵⁰ *Demetrius* wie *Warbeck* lassen indes diese saubere Trennung zunichte werden. Beide Stücke zeigen, dass eine Unterscheidung zwischen logischem und ästhetischem Schein, zwischen »Spiel« und »Betrug«¹⁵¹ dort scheitern muss, wo die Wirklichkeit selbst

¹⁴⁶ HA III, 64.

¹⁴⁷ HA V, 430.

¹⁴⁸ HA V, 430.

¹⁴⁹ HA V, 429.

¹⁵⁰ HA II, 274. Vgl. den 26. der *Briefe über die ästhetische Erziehung*: »Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er selbständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken und kann nichts für die Freiheit des Geistes beweisen.« (HA V, 659).

¹⁵¹ HA V, 657.

theatralisch wird und ihre Spielregeln der Sphäre des Schauspiel(en)s entlehnt. In dieses Bild fügt sich, dass die Intrige, deren Werkzeug Demetrius wird, immer wieder als »Spiel« (bzw. als »Gaukelei«, »Gaukelwerk« u.ä.) bezeichnet wird. Der anonyme, bei Schiller nur mit der Funktionsvariable »X«¹⁵² bezeichnete Intrigant wird als Drahtzieher der Betrugsaktion gleichsam zum Spielleiter, wenn man will: zum Stellvertreter des Dichters im Stück.¹⁵³ Ist die Handlung nach Aristoteles »Seele der Tragödie«¹⁵⁴, so könnte man die Intrige wiederum als »Seele der Handlung« bestimmen, als ihr dynamisches Moment. Der Intrigant und *fabricator doli* füllt auf der Ebene der Handlung die Position aus, die für das Stück insgesamt dem Dichter zukommt. Er ist Autor, d.h. Urheber des Intrigenspiels. Wie der Dichter selbst ist er ein zweiter Gott, der seinen Figuren ihre Rollen zuweist: »Ich habe dich dazu erschaffen, du bist durch mich, und du sollst es auch ferner bleiben.«¹⁵⁵ Mit solch biblischem Pathos rückt die inszenierte »Zarwerdung« des Demetrius in die Nähe der Menschwerdung durch den *poeta creator*. Wie der Autor Schiller die Handlungsführung kalkuliert, so ist der Intrigant »X«, sein Komplize auf der »Spielebene« der Figuren, ein »kühl kalkulierender Bösewicht«,¹⁵⁶ der seine Kreaturen verdeckt ins Spiel bringt – freilich am Ende durch die Hand einer seiner Kreaturen – Demetrius – fällt. Peter-André ALT hat kürzlich in einem wichtigen Beitrag zur Soziologie der Intrige im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts auf die »quasi-providentielle[] Regieinstanz« des Intriganten als Signum eines (vielleicht des einzigen) handlungsmächtigen Individuums hingewiesen.¹⁵⁷ Und in der Tat: der Intrigant bzw. die Intriganten

¹⁵² Zur neuzeitlichen »Karriere« dieser Funktionsvariable vgl. W. STEGMAIER, Das Zeichen X in der Philosophie der Moderne, in: Zeichen-Kunst, hg. von W. STEGMAIER, Frankfurt 1999, S. 231–256.

¹⁵³ M. SCHUNICHT, Intrigen und Intriganten in Schillers Dramen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963), S. 271–292 (ohne Hinweis auf *Demetrius*).

¹⁵⁴ Aristoteles, *Poetik*, Kap. 6, 1450a38; hg. von M. FUHRMANN, Stuttgart 1989, S. 22.

¹⁵⁵ HA III, 63. Strukturelles Äquivalent zum allwissenden Intriganten ist im Fragment *Polizey* die Allwissenheit der Polizei, verkörpert in ihrem Chef Argenson und seinem »alles durchdringenden Auge«, das für die ästhetische Transparenz einer undurchsichtigen Großstadtwelt zu bürgen hat. Hier manifestieren sich Phantasmen des Sehens und Observierens, wie sie Michel FOUCAULT für die Strategie der modernen Justiz- und Überwachungsorgane beschrieben hat. M. FOUCAULT, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 142002.

¹⁵⁶ P.-A. ALT, Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur (IASL) 29 (2004), S. 1–28, hier S. 27. Alt weist auf eine Stelle aus dem Fragment *Die Kinder des Hauses* hin: »Charakter des Helden. Er ist ein verständiger Bösewicht. Die Heucheley ist nicht bloß eine dünne Schminke, der angenommene Charakter ist ihm habituell ja gewissermaßen natürlich geworden« (NA 12, 115). Dazu auch der anregende Essay von Peter von MATT, Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur, München 2002; von Matt spricht (S. 35–47) von »Schillers Intrigenpassion« (zum *Wallenstein* und zu den *Polizei*-Fragmenten). Vgl. JETZT DERS., *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München u.a. 2006.

¹⁵⁷ ALT [Anm. 156], S. 1.

sind im *Demetrius* die einzigen handlungsmächtigen Individuen, während die übrigen dies nur zu sein glauben. Allein eine Intrigantin wie Marina kann zur »Bewegerin der ganzen Unternehmung [werden], die den ersten Impuls hineinbringt.«¹⁵⁸ Der Intrigant also als »erster Beweger«, als dramaturgisches *primum movens* – hier verschränkt sich ein aristotelisches Weltbild mit der mechanistischen Metaphorik der zeitgenössischen Dramenpoetik. Alle anderen, Demetrius zumal, bewegen nicht, sondern werden bewegt, bzw. »dem Glück und dem Unglück zugeschleudert.«¹⁵⁹ Schillers Poetik der Intrige ist lesbar als Dramenpoetik in nuce, die Einblick in das aristotelische Kalkül des Dichters und seine theatralische Weltsicht gewähren kann.¹⁶⁰ Denn wenn es eine Lehre hinter dem sinistren Geschichtspessimismus des *Demetrius* gibt, dann die, dass die Unterscheidung von Schein und Sein selbst nur Schein, Täuschung und Illusion ist. Es gibt keine Wahrheit hinter der Rolle, keine Wirklichkeit hinter dem großen Welt-Theater, das Schiller uns – hätte er es denn vollendet – mit dem *Demetrius* eindrucksvoll und ein wenig desillusionierend vor Augen geführt hätte.

¹⁵⁸ HA III, 79.

¹⁵⁹ HA III, 102.

¹⁶⁰ Diese Spiegelungsstruktur betont ALT [Anm. 156], S. 13 für Lessings *Faust*-Fragment: »Die Struktur der Intrige entfaltet sich analog zu jener des Trauerspiels.«

Bildnachweise

- Abb. 1–7 und 12–14: GeistesSpuren. Friedrich Schiller in der Württembergischen Landesbibliothek, hg. von J. ENNEN und V. TROST, Stuttgart 2005.
- Abb. 8–10: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winkelmann, Mengs, Heinse, hg. von H. PFOTENHAUER, M. BERNAUER und N. MILLER, Frankfurt/M. 1995.
- Abb. 11: Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano, Mailand 2002.
- Abb. 15: Faksimiledruck. Stiftung Weimarer Klassik, Weimar 1993.

Die Autoren

Prof. Dr. Peter-André Alt

Schwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit, Literatur um 1800, klassische Moderne, Literatur und Wissensgeschichte, Literatur und Politik.

Publikationen: Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns ›Der Zauberberg‹ und Robert Musils ›Der Mann ohne Eigenschaften‹, 1985, ²1989. – Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung, 1994. – Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller, 1995. – Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Nach den Ausgaben letzter Hand. 3 Bde., 1994–1995 (Hg.). – Aufklärung, 1996, ²2001. – Schiller, Leben – Werk – Zeit, 2 Bde., 2000. – Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, 2002. – Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, 2002 (Mhg.). – Friedrich Schiller – Goethes großer Freund. Texte zur gegenwärtigen Einschätzung des Dichters, 2002 (Hg.). – Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts, 2004 – Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 5 Bde., 2004 (Mhg.). – Franz Kafka – Der ewige Sohn; eine Biographie, 2005. – Traum-Diskurse der Romantik, 2005 (Hg.).

Zahlreiche Aufsätze zur deutschen Literatur des 17.–20. Jahrhunderts, zur Geschichte des Trauerspiels, zur literarischen Allegorie, zum Imaginationsbegriff, zur Ästhetik des Bösen, zu Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, George, Hofmannsthal, Sternheim, Musil, Kafka, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno u.a.

Dr. Holger Bösmann

Schwerpunkte: Literatur und Wissen um 1800; Gegenwartsliteratur.

Publikation: ProjektMensch. Anthropologischer Diskurs und Moderneproblematik bei Friedrich Schiller, 2005.

Aufsätze zu Schiller, Hölderlin, Herta Müller, Popliteratur.

Prof. Dr. Peter Cersowsky

Schwerpunkte: Literatur des 17.–20. Jahrhunderts, deutsch-englische Literaturbeziehungen.

Publikationen: ›Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet.‹ Franz Kafka im Kontext der literarischen Dekadenz, 1983. – Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, ²1989. – Magie und Dichtung. Zur deutschen und englischen Literatur des 17. Jahrhunderts, 1990. – Johann Nestroy. Eine Einführung, 1992.

Zahlreiche Aufsätze zur Literatur des 17.–20. Jahrhunderts, zu Ben Johnson, Johannes Praetorius, Bürger, Moritz, Schiller, Goethe, Hoffmann, Poe, Kubin, Kafka, Traki, Heym, L. Frank, Th. Mann u.a.