

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DRAMATURGIE DES BÜRGERKRIEGES: SCHILLER, GRILLPARZER, HEBBEL

A DISSERTATION SUBMITTED TO  
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES  
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF GERMANIC STUDIES

BY

PETER METZEL

CHICAGO, ILLINOIS

AUGUST 2023

## Inhaltsverzeichnis

|   |           |
|---|-----------|
| Abbildungsverzeichnis.....  | vi        |
| Acknowledgements.....   | vii       |
| Abstract.....   | ix        |
| <b>Prolog. 1946/1800: Begegnungen mit dem Vater aller Dinge .....</b>                     | <b>1</b>  |
| <b>Einleitung.....</b>  | <b>28</b> |
| I Definitionskämpfe. Für einen struktural-prozeduralen Bürgerkriegsbegriff.....           | 31        |
| II Der Bürgerkrieg als imaginativer Entwurf einer zerfallenden Gesellschaft .....         | 43        |
| III Kapitelübersicht .....  | 53        |
| <b>1 Wallenstein. Die Ästhetik des Bürgerkriegs.....</b>                                  | <b>60</b> |
| 1.1 Krieg und Revolution um 1800. Zu einer Ästhetik des unnatürlichen Naturzustandes..... | 67        |
| 1.1.1 Enthegung ohne Ideologie .....  | 70        |
| 1.1.2 Der Bürgerkrieg als Skandalon der Geschichtsphilosophie.....                        | 75        |
| 1.1.3 Die Dialektik von Schöpfung und Zerstörung.....                                     | 79        |
| 1.1.4 Schillers Poetik des unnatürlichen Naturzustandes .....                             | 82        |
| 1.1.5 Empörung der Teile gegen das Ganze: die Komik des Bürgerkriegs .....                | 98        |
| 1.1.6 Hegel: Partikularismus und Sittlichkeit .....                                       | 105       |
| 1.2 Die Phänomenologie des Lagers: Vom Unstaat zur Umwelt .....                           | 113       |
| 1.2.1 Pseudo-Sittlichkeit im Reich absoluter Partikularität .....                         | 117       |

|  |     |
|--|-----|
| 1.2.2 Der Wallensteinsche Augenblick: Piktualität als Pseudo-Raumzeit.....             | 125 |
| 1.2.3 Die Funktion des Nicht-Handelns für das Lager .....                              | 137 |
| 1.2.4 Übergang I: Von der Ästhetik zur Politik .....                                   | 148 |
| 1.3 Vom Krieg als geregeltm Spiel zum absoluten Spiel als Bürgerkrieg.....             | 155 |
| 1.3.1 Questenberg: Der Krieg als reguliertes Spiel.....                                | 162 |
| 1.3.2 Der Krieg als autonomes Spiel .....  | 169 |
| 1.3.2.1 Zwecke und Mittel. Der Krieg als autonomes Spiel bei Clausewitz und Schiller.. | 169 |
| 1.3.2.2 Oberst Buttler: Spiel, Zeit, Souveränität.....                                 | 178 |
| 1.3.3 Das absolute Spiel: korrupte Friedensutopie und internationaler Bürgerkrieg..... | 185 |
| 1.3.3.1 Bürgerkrieg! "Ist das der Name?" .....   | 187 |
| 1.3.3.2 Das absolute Kriegsspiel als Paroxysmus und Korruption .....                   | 191 |
| 1.3.3.3 Das absolute Spiel als prekärer Schwellenmoment .....                          | 199 |
| 1.3.4 Übergang II: Von der Schwelle zur Tat.....                                       | 207 |
| 1.4 Bann und Acht .....  | 214 |
| 1.4.1 Die Reichsacht als Dezision.....   | 215 |
| 1.4.1.1 Fallbestimmung. Octavio gegen Isolani .....                                    | 220 |
| 1.4.1.2 Feindbestimmung. Octavio gegen Buttler .....                                   | 223 |
| 1.4.1.3 Bürgerkrieg in Pilsen. Dezision I.....   | 226 |
| 1.4.1.4 Ausnahmezustand in Eger. Dezision II.....                                      | 230 |

|  |            |
|--|------------|
| 1.4.2 Wallensteins Tod. Staat und Menschlichkeit.....  | 235        |
| 1.4.2.1 Der Kammerdiener als <i>Homo sacer</i> .....   | 237        |
| 1.4.2.2 <i>Hostis humani generis</i> . Die verletzte Menschlichkeit.....                         | 242        |
| <b>2 Ehe und Bürgerkrieg. Grillparzers <i>Die Jüdin von Toledo</i> .....</b>                     | <b>263</b> |
| 2.1 1815-1848: Innerer Unfriede -- Liebe -- Monarchie.....                                       | 263        |
| 2.2 Grillparzers <i>Die Jüdin von Toledo</i> : Utopie und Unmenschlichkeit.....                  | 272        |
| 2.2.1 Grenzüberschreitungen: Auftritte im Garten zu Toledo .....                                 | 273        |
| 2.2.2 Liminalität und Souveränität: Im "Götzendienst der Liebe" .....                            | 282        |
| 2.2.3 Ein "Bild des Opfers": Sakrifizielle Krise und Krieg .....                                 | 296        |
| 2.2.4 Der Sündenbock und die Kontingenz der Gesellschaft .....                                   | 320        |
| <b>3 Gewalten ohne Grund. Profanierungen des Theaters bei Friedrich Hebbel .....</b>             | <b>325</b> |
| 3.1 Einleitung. <i>Demetrius</i> und die Kontingenz des Heiligen.....                            | 325        |
| 3.2 <i>Judith</i> . Unreine Gewalt .....   | 345        |
| 3.2.1 Holofernes. Die Kriegsführung zweckloser Transgression .....                               | 347        |
| 3.2.1.1 Absolute Transgression. Holofernes kontra Wallenstein.....                               | 351        |
| 3.2.1.2 Unsittliche Gewalt .....   | 356        |
| 3.2.1.3 "Opfer!" Der Furor des Profanen .....  | 362        |
| 3.2.1.4 Holofernes' semiologische Kriegsführung: Entfesselung von sakrifiziellen<br>Krisen ..... | 368        |

|  |     |
|--|-----|
| 3.2.2 Bethulien im Belagerungszustand: Der Furor des Sakralen .....  | 370 |
| 3.2.2.1 Die symbolische Ordnung Bethuliens .....   | 372 |
| 3.2.2.2 Die Bürgerszene.....   | 378 |
| 3.2.2.2.1 Gewaltpotentiale und mimetische Hysterie .....   | 381 |
| 3.2.2.2.2 Krise des Sakralen. Opfer und Kannibalismus .....  | 386 |
| 3.2.2.2.3 Die Ambivalenz des Sakralen. Dämonisch-göttliche Sprechakte.....                                   | 392 |
| 3.2.2.3 Reinigung durch Sünde.....   | 399 |
| 3.2.3 Transgressionen des Mythos. Judiths Geheimnis .....  | 403 |
| 3.2.4 Judiths Entscheidung als Ritual und Grenzgang.....   | 413 |
| 3.2.4.1 Überschreitung ohne Verunreinigung: punktuelle Liminalität im <i>Buch Judith</i> .....               | 413 |
| 3.2.4.2 Ausgedehnte Liminalität bei Hebbel .....   | 415 |
| 3.2.5 "welch ein Überfluß an Köpfen?!" Die multiplen Häupter des Holofernes .....                            | 423 |
| 3.2.5.1 Die biblische Enthauptung als Theater der Gewalt.....  | 423 |
| 3.2.5.2 Die Vergewaltigungsszene als rituelles Telos .....   | 431 |
| 3.2.5.3 Transzendente Theatralität: Judiths Wiederkehr.....  | 438 |
| 3.2.5.4 "Götter machen aus Dreck". Die Geburt des <i>Buches Judith</i> aus der semiologischen<br>Krise ..... | 444 |
| 3.2.6 Die Komik der heil'gen Stätte .....  | 453 |
| <b>Bibliografie</b> .....  | 457 |

## Abbildungsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| Abbildung 1: Johann Heinrich Ramberg: Titelkupfer für <i>Minerva</i> (1815) ..... | 20  |
| Abbildung 2: Symbolische Ordnung Bethuliens .....                                 | 373 |

## Acknowledgements

This dissertation would not have been possible without the people who have supported me and my work during my years in Chicago. I want to express my deep gratitude to the members of my dissertation committee, David Wellbery, Florian Klinger, and Catriona MacLeod. All of them have shaped my work in numerous ways. I am beyond grateful to the chair of the committee, David Wellbery, for his unparalleled mentorship. Without his patient encouragement and his trust in my work, I would not have completed this dissertation. Every conversation with him is a transformative experience, not only because of his inexhaustible expertise and his extremely detailed and thoughtful feedback. As every graduate student in the Germanic Studies Department at the University of Chicago can confirm, one often does not realize that one had a thought before expressing it to David Wellbery and hearing his response to it. I am also grateful to Florian Klinger for constantly pushing me to think through my concepts in terms of their significance in the here-and-now. He has also taught me that the task of formulating questions is at times more important than arriving at solutions, a mind-opening lesson I learned while writing a paper for him on the *Third Critique*. I also owe thanks to Catriona MacLeod for our engaging conversations and encouraging my enthusiasm for future projects that I find much more difficult to explain to other interlocutors. I leave all our conversations with just the idea or new materials that didn't know I was looking for.

There is a number of friends I want to thank for their support. Among them, one person has to be singled out, perhaps against his will. I am especially grateful to Owen Joyce-Coughlan. For years and particularly during the months leading up to the completion of this dissertation, Owen helped in any imaginable way: emotionally, intellectually, academically, and so on. He has been an unwavering one-man support network, bearing with me throughout any type of

crisis. He has also seen the dissertation project evolve from its earliest stages until the end, and his anticipated or explicit criticism, maybe unbeknownst to him, has influenced it substantially.

I also want to thank all the graduate students in the Germanic Studies Department for maintaining an extraordinary collaborative environment. I am especially grateful to Joe Haydt, Jennifer Jenson, and Yun Ha Kim, all of whom supported me through their friendship and by stepping in at the last minute (or even later) to read drafts of my work. There are many more friends that I owe thanks to for their support and our ongoing conversations. For now, I only want to mention Claudia Albrecht, Carsten Dittmann, Julian Fuhrmann, Ena Goyak, David Kretz, Gina Marich, Cinta Peleja, Elizabeth Ramsey and Ella Wilhelm, but I will extend my thanks to them and everyone else in person soon.

I am deeply indebted to Maeve Hooper and Colin Benert for helping me to become the enthusiastic teacher that I am today. Their help has been immeasurable. I am especially thinking of their detailed feedback on my third-year course on War and Poetry, a class that would have looked very different without them. I am also grateful to Nicole Burgoyne for making my first appointment in the LxC program possible, an experience which influenced my pedagogy and research in unforeseen ways. Emily Anderson deserves credit for organizing my defense and helping out on many occasions when I lost control of organizational tasks.

The last round of thanks goes out to my family. Without Astrid Haan; Roswitha Kuhlmann; Ursula, Sabine and Nina Metzel nothing would make sense.



## Abstract

This dissertation studies representations of civil war in nineteenth-century German drama. It marks the first systematic attempt in the field of German studies to employ the concept of civil war to generate new readings of individual dramas. I argue that bringing civil war and drama together not only sheds new light on these plays' aesthetic and socio-historical significance, but also enhances existing theories of civil war. My claim is that the category of civil war does not denote an objectively verifiable conflict but rather a conceptual device used to imagine a community's potential for cohesion at the moment of its disintegration. Political and theoretical approaches tend to overlook this imaginative element, but dramatic depictions of civil strife bring fully into view the imaginative quality of civil war and its relation to social cooperation. In close readings of individual works, I demonstrate this claim by showing that the social world created by a drama is as essential to its form as individual characters and their actions. Drawing from the theoretical approaches of René Girard, Victor Turner, Carl Schmitt, and others, I conceptualize dramatic civil strife as the interplay of two opposed dynamics that set the world of the drama into motion: destabilization, a result of the loss of differentiating social structures; and stabilization, which follows upon increased social differentiation. The dissertation deploys this differentiation-based framework to identify paradigmatic elements within dramatic representations of civil war, such as recurring mechanisms that bring about the end of a conflict through a strengthening of social distinctions (banishment, external war, scapegoating). Rather than emphasizing civil war's fatalistic destructiveness, these readings analyze how the social indeterminacy characteristic of civil war generates dramatic worlds. The suspension of civil life creates a space for aesthetic and utopian experiences as well as opportunities for social self-reflection across a range of social strata. In Friedrich Schiller's *Wallenstein*, civil war is

unleashed when the sovereign state loses control over its military. The army radicalizes and makes explicit a form of warfare implied by the logic of the state: war conceived as autonomous play. By challenging the distinction between war and civil war itself, this loss of social differentiation calls into question the categories that underly international warfare at the most fundamental level. Franz Grillparzer's *Die Jüdin von Toledo* depicts a latent civil war as a loss of social distinctions spreading from the state's sovereign core into all domains of social life. Here, the increasing degree of social indeterminacy not only escalates a political crisis, but also facilitates interpersonal encounters beyond the limitations of social structures. Friedrich Hebbel's *Judith* dramatizes a crisis of a religious-symbolic order. Civil war is caused by the community's increasing uncertainty regarding its own institutions. Overcoming this crisis brings about a strengthened cultural order that rests on the creation of new interpretive resources to respond to outbreaks of violence. Moreover, in its exposure of social contingency, Hebbel's theater becomes a means for society to reflect on its institutions and commitments without jeopardizing its internal cohesion.

## - Prolog -

### 1946/1800: Begegnungen mit dem Vater aller Dinge

Dichter und Philosophen, Historiker und Soldaten haben vom Kriege gesprochen. Leider erhält alles, was man vom Kriege sagt, erst im Bürgerkrieg seinen letzten und bitteren Sinn. Viele zitieren den Satz des Heraklit: Der Krieg ist der Vater aller Dinge. Wenige aber wagen es, dabei an den Bürgerkrieg zu denken.<sup>1</sup>

Das behauptet Carl Schmitt in einer Sammlung von Essays, die er während seiner Berliner Haft im Sommer 1946 verfasst und später unter dem Titel *Ex Captivitate Salus* veröffentlicht hat. Was er mit seiner Korrektur des Heraklit-Satzes meint, erklärt er nicht. Was auch immer den Bürgerkrieg in seinen Augen zum wahren Vater aller Dinge macht -- die Einführung des Begriffs erlaubt Schmitt die Inszenierung eines Wagnisses in der Isolation seiner Zelle. Das Aperçu ist zunächst eine Qualifikation des Gemeinplatzes, dass es die Sieger seien, die die Geschichte schreiben<sup>2</sup>. Schmitt sieht sich selbst in der Rolle eines Besiegten in einem Bürgerkrieg. Diese besondere Art der Niederlage erlaubt es ihm, die Zelle um sich mit Freunden zu füllen, denen Ähnliches widerfahren ist. Er denkt sofort an Tocqueville ("ein Besiegter des Bürgerkriegs"<sup>3</sup>), mit dem er sich identifizieren kann. Dann sind es vor allem Thomas Hobbes und Jean Bodin, die er gar seine "Brüder" nennt -- auch diese Zeugen der "konfessionellen Bürgerkriege". Sie gehören zu einer Gruppe von Rechtsgelehrten, die an der Aufstellung des "*jus publicum Europaeum*" arbeiteten, der Staatenordnung, die die geregelte Kriegsführung seit dem 17. Jahrhundert erlaubte, die "von den Elementen des Bürgerkrieges" gereinigt war und in der zwischen "Feind und Verbrecher"<sup>4</sup> klar unterschieden werden konnte. Mit Bodin, Hobbes und

---

<sup>1</sup> Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*. Köln: Greven Verlag (1950), p.26.

<sup>2</sup> Ibid., p.25.

<sup>3</sup> Ibid., p.30.

<sup>4</sup> Ibid., p.71.

Tocqueville ruft sich Schmitt die Freunde herbei, die ihn noch in der Einsamkeit seiner Zelle gegen den Feind unterstützen sollen. Am Ende ist ausgerechnet der Geist Max Stirners der Einzige, der Schmitt tatsächlich einen Besuch in der einsamen Zelle abstattet. Trotzdem schafft Schmitt es, eine imaginierte Gemeinschaft von Brüdern im Geiste in Erscheinung treten zu lassen, die ihn über die Rolle eines Repräsentanten des besiegten Deutschlands erhebt. Denn Schmitt spielt selbst eine Rolle in diesem kleinen Drama. Nicht nur hält er sich für den einzigen lebenden "Rechtslehrer dieser Erde, der das Problem des gerechten Krieges, einschließlich leider des Bürgerkrieges, in allen seinen Tiefen und Gründen erfaßt und erfahren hat."<sup>5</sup> Er versteht sich außerdem als ein Opfer eines Bürgerkrieges: "Zum Wesen des Bürgerkrieges gehört die Unterwerfung unter die Jurisdiktion des Feindes." Der Sieger im Bürgerkrieg ist "selbstgerecht" und zwingt dem Gegner sein eigenes Recht auf. Der Besiegte ist damit nicht nur bloßer Feind, sondern auch Verbrecher: "Man sitzt zu Gericht, ohne aufzuhören, Feind zu sein."<sup>6</sup> Schmitt hält das zweifellos für sein eigenes Schicksal. Seine Rolle als prominenter Rechtsprofessor Nazideutschlands tritt in den Hintergrund. Stattdessen re-dramatisiert er seine Gefangenschaft als eine Niederlage einer transhistorischen Gemeinschaft von Streitern wider den Bürgerkrieg.

Offensichtlich neigt Schmitt in diesen Passagen zu jenem Selbstmitleid, das in der Geschichte der jungen Bundesrepublik zum populistischen Schlagwort der 'Siegerjustiz' gerinnen sollte. Das imaginierte Drama des Bürgerkrieges in Schmitts Zelle dient aber nicht nur dazu, eine Gemeinschaft von Opfern in Szene zu setzen. Schmitts Selbstinszenierung kann auch als performatives Exemplum einer esoterischen Einsicht in den Bürgerkrieg verstanden werden, die er an weit auseinanderliegenden Stellen seiner Haftessays versteckt hat. Das Reden vom

---

<sup>5</sup> Ibid., p.12.

<sup>6</sup> Ibid., p.57.

Bürgerkrieg dramatisiert immer eine Krise des sozialen Selbstverständnisses. Eine Gesellschaft wird auf sich zurückgeworfen. Ist diese Situation einmal als Bürgerkrieg identifiziert, kann sie durch sie nicht hindurchgehen, ohne sich selbst fremd zu werden. Sie ist dann auf eine Relation zum Äußeren mehr angewiesen als auf das Eigene. Sie braucht keine Freunde, sie braucht einen Feind. In Schmitts Zelle wird dieses Drama des Bürgerkriegs zu einem Drama über den Bürgerkriegsbegriff potenziert.

Was den Bürgerkrieg laut Schmitt zunächst auszeichnet, ist die Gewalt zwischen Parteien, die eigentlich zusammengehören:

Der Bürgerkrieg hat etwas besonders Grausames. Er ist Bruderkrieg, weil er innerhalb einer gemeinsamen, auch den Gegner umfassenden politischen Einheit und innerhalb derselben Rechtsordnung geführt wird, und weil beide kämpfenden Seiten diese gemeinsame Einheit gleichzeitig absolut behaupten und absolut verneinen. Beide setzen den Gegner absolut und unbedingt ins Unrecht.<sup>7</sup>

Diese Stelle ist zunächst eine Elaboration des Schmittschen Theorems vom Weltbürgerkrieg, denn den Begriff des "absoluten Feind[s]"<sup>8</sup> wird er später in seiner *Theorie des Partisanen* entwickeln. Der absolute Feind wird "für verbrecherisch und unmenschlich erklär[t]"<sup>9</sup>, denn er fällt einer ideologisierten Kriegsführung vom Schlage Lenins, jenes "Berufsrevolutionär[s] des Weltbürgerkrieges"<sup>10</sup>, zum Opfer. Der Weltbürgerkrieg wird im Namen eines moralischen Universalismus geführt, der sich nicht von Staatsgrenzen aufhalten lassen kann. Damit beruht diese Form der Kriegsführung auf der Logik des Bürgerkriegs. Auch diese Aussage entspricht der Lage Schmitts, wie er sie selbst versteht: Er ist das Opfer des Weltbürgerkriegs und wird vom Sieger gerichtet. Hier beginnt die eigentliche Dramenhandlung in der Zelle, denn Schmitt

---

<sup>7</sup> Ibid., p.56.

<sup>8</sup> Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 2017, p.91.

<sup>9</sup> Ibid., p.95.

<sup>10</sup> Ibid., p.94.

muss sich nun neu positionieren. Die Formulierung in *Ex Captivitate Salus* ist ambivalent und suggeriert ein positives Moment des Bürgerkrieges, den Schmitt an anderen Stellen seines Werkes bloß negativ gezeichnet hatte. Die negative Variante des janusköpfigen Bürgerkriegs hat Schmitt im *Begriff des Politischen* 14 Jahre zuvor formuliert: "Krieg ist bewaffneter Kampf zwischen organisierten politischen Einheiten, Bürgerkrieg bewaffneter Kampf innerhalb einer (dadurch aber problematisch werdenden) organisierten Einheit"<sup>11</sup>. Der Bürgerkrieg wird hier bloß als Aufspaltung eines politischen Körpers gefasst. In *Ex Captivitate Salus* hingegen wird dieser Vorgang als eine Gleichzeitigkeit von Affirmation und Negation der Gemeinschaft beschrieben und die Brüderlichkeit der Feinde hervorgehoben. Die Grausamkeit des Bürgerkriegs kann nicht allein durch den Verlust einer Gemeinschaft erklärt werden, sondern nur durch deren gleichzeitige Affirmation. Die Gemeinschaft der Gegner wird in ihm sogar intensiviert. Was bedeutet diese Begriffsverschiebung aber für das Drama in Schmitts Zelle?

Sie bildet die Exposition für die Erkenntnishandlung, die Schmitt nun vollziehen muss. Die Option des Selbstmords hatte Schmitt bei seiner Betrachtung Kleists schon beiseite geräumt: dessen Suizid "war [...] keine Kampfhandlung eines Bürgerkrieges"<sup>12</sup>. Schmitts Kampfhandlung führt ihn durch den Begriff des Bürgerkriegs selbst. Das Problem führt die beiden Ebenen des Bürgerkriegsdiskurses in *Ex Captivitate Salus* zusammen: Einerseits inszeniert sich Schmitt als Angehöriger von gegen den Bürgerkrieg im Namen des eingehegten Staatenkriegs versammelten "Brüder[n]". Diese Gegnerschaft gegen den Bürgerkrieg wird mit dessen besonderer Grausamkeit erklärt. Diese wiederum entstammt der Gleichzeitigkeit von Intensivierung und

---

<sup>11</sup> Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und Corollarien*. Berlin: Duncker & Humblot (2015), p.31.

<sup>12</sup> Schmitt, *Ex Captivitate Salus*. A.a.O., p.43.

Negation einer Gemeinschaft: Der Bürgerkrieg wird als "Bruderkrieg" reflektiert. Wie soll sich der letzte der gegen den Bürgerkrieg vereinigten "Brüder" verhalten, wenn er den Bürgerkrieg als einen Bruderkrieg anerkennen muss? An späterer Stelle greift Schmitt das Motiv der Gemeinschaft, ja Brüderlichkeit zwischen Feinden auf überraschende Weise wieder auf. Er stellt sich hier die persönliche Frage: "Wer ist denn mein Feind?"<sup>13</sup> Ausdrücklich weist er die "pseudo-theologischen Feind-Mythen" des "Massenzeitalter[s]" zurück und stellt sich die Aufgabe, sie als trockener "Jurist", also in seiner Eigenschaft als Verbündeter von Hobbes und Bodin, zu beantworten, die den Bürgerkrieg zu bändigen geholfen hatten. Er spricht also im Namen des Krieges und nicht des Bürgerkrieges. Die Antwort auf diese persönliche Frage greift aber zugleich die Qualifizierung des Heraklit-Zitats wieder auf:

Wen kann ich überhaupt als meinen Feind anerkennen? Offenbar nur den, der mich in Frage stellen kann. Indem ich ihn als Feind anerkenne, erkenne ich an, daß er mich in Frage stellen kann. Und wer kann mich wirklich in Frage stellen? Nur ich mich selbst. Oder mein Bruder. Das ist es. Der Andere ist mein Bruder. Der Andere erweist sich als mein Bruder, und der Bruder erweist sich als mein Feind. Adam und Eva hatten zwei Söhne, Kain und Abel. So beginnt die Geschichte der Menschheit. So sieht der Vater aller Dinge aus."<sup>14</sup>

Hier ist also die Erklärung für die Behauptung zu finden, dass der Bürgerkrieg (und nicht der Krieg) der Vater aller Dinge sei. Alles beginnt, wenn man sich selbst im Medium des Feindes in Frage stellt. Zwischen Feinden besteht immer schon eine Gemeinschaft der Anerkennung und des Infragestellens zugleich. Man weiß nicht, wer man ist, wenn man keinen Feind hat: "*Der Feind ist unsre eigne Frage als Gestalt.*"<sup>15</sup> Diese Anerkennung des Feindes als Bruder ist überraschend, denn damit scheint Schmitt den Grundbegriff seiner politischen Theorie einer Revision zu unterziehen. In seinem *Begriff des Politischen* argumentierte er noch, dass jede

---

<sup>13</sup> Ibid., p.89.

<sup>14</sup> Ibid., p.89.

<sup>15</sup> Ibid., p.90. Hervorhebung im Original.

politische Gemeinschaft sich durch die Bestimmung des Feindes konstituieren und festigen: "Die Unterscheidung von Freund und Feind hat den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen [...]"<sup>16</sup> Der Feind ist hier aber "der andere, der Fremde"<sup>17</sup>. Die letzte Konsequenz der Feindbestimmung ist der Krieg. Zwischen den Feinden herrscht "Dissoziation", die wiederum die innere "Assoziation" der jeweiligen Gruppe ermöglicht. Der wahre Feind aber, das scheint Schmitt in der Haft 1946 konzedieren zu wollen, ist nicht bloß "der Fremde" -- er ist "mein Bruder". Damit wird der Relation von Dissoziation und Assoziation eine Dialektik hinzugefügt, die Schmitts früheres Werk noch nicht kannte: Die Dissoziation selbst assoziiert die Feinde. Der Krieg als Mittel der politischen Gemeinschaftsstiftung, bis zu seiner letzten Konsequenz durchgedacht, ist immer auch ein Bürgerkrieg, denn er ist Ausdruck einer Gemeinschaft des Zwists zwischen Parteien, die zusammengehören, weil sie auf ihre Infragestellung angewiesen sind. Ja, der Rückgriff auf Kain und Abel scheint zu suggerieren: Ohne den Bruderzwist hätte es nie zur Formierung von Gesellschaften kommen können, die einander bekriegen können. Der Bürgerkrieg ist auch der Vater des Krieges, der diese Erbschaft in sich trägt<sup>18</sup>. Ist der Bürgerkrieg der Vater auch noch des

---

<sup>16</sup> Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin: Duncker & Humblot (2015), p.26.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Vgl. insbesondere zu dieser Passage aus *Ex Captivitate Salus*, aber auch zu den Aporien in Schmitts Werk im Allgemeinen: Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2002), pp.202-207 *et passim*. Derrida stellt die Figur des brüderlichen Feinds in den Kontext absoluter Feindschaft, die Schmitt als Radikalisierung des Partisanenkriegs vor allem durch Lenin begreift. Diese sei, so Derrida, "schlimmer als ein Bürgerkrieg" (ibid., p.204). Derrida stellt keine Verbindung her zwischen dieser obskuren Stelle und dem eingangszitierten Heraklit-Kommentar. Ich würde stattdessen vorschlagen, selbst die moderne absolute Feindschaft als eine unter vielen möglichen Erscheinungsweisen des Bürgerkriegs im Krieg zu verstehen. Anhand einer Lektüre Platons hatte Derrida an früherer Stelle selbst die Entgegenstellung von *stasis* und *polemos* in Schmitts Frühwerk dekonstruiert, siehe ibid., pp.134ff.



Krieges, dann sind alle Kriege ebenso Bruderkriege, die ihre gemeinsame Vaterschaft verleugnen. Schmitt, der sich als Verfechter des Krieges versteht, erkennt den Feind in sich. Das ist das Wagnis der Wenigen, dem er im Eingangszitat die Bühne bereitet hatte.

Schmitt stößt auf die Sprengkraft, die dem Begriff des Bürgerkriegs innewohnt: "Every conception of civil war is paradoxical in its own way"<sup>19</sup>, wie es David Armitage in seiner Ideengeschichte des Bürgerkrieges ausdrückt. Schmitt meint den Begriff des Bürgerkriegs zwar als eine Diskreditierung der Sieger des Zweiten Weltkriegs, doch er kann ihn nicht anwenden, ohne in eine Gemeinschaft mit diesen Siegern zu treten: "To call a war 'civil' is to acknowledge the familiarity of the enemies as members of the same community: not foreigners but fellow citizens"<sup>20</sup>. Der weitverbreitete Gründungsmythos des Brudermords, den auch Schmitt aufruft, ist nicht zufällig ebenso eine der prominentesten Verbildlichungen des Bürgerkrieges<sup>21</sup>. Doch hier folgt die Brüderlichkeit erst der Gewalt, wenn diese retrospektiv als Bürgerkrieg interpretiert wird. Die Niederlage macht Schmitt seiner Unterscheidung von Krieg und Bürgerkrieg unsicher. Der Antagonismus lässt ihn gegen seinen Willen in der Haft eine neue Gemeinschaftlichkeit erkennen. Hobbes und Bodin, Tocqueville und Stirner können ihm nicht helfen; er braucht den brüderlichen Feind.

Nicht der Inhalt von Schmitts Gedanken allein ist entscheidend, sondern die dramatisch-imaginative Darstellungsweise, in der er die Krise seiner Begriffswelt mitteilt. Die dialektische Revision des Verhältnisses des Eigenen zum Fremden muss in dramatischer Form vollzogen

---

<sup>19</sup> David Armitage, *Civil Wars. A History in Ideas*. New York: Alfred A. Knopf (2017), p.44.

<sup>20</sup> Ibid., p.12.

<sup>21</sup> Siehe Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., p.10. Zum Bild der verfeindeten Brüder als Metapher für den Bürgerkrieg als Bruderkrieg siehe auch Michèle Lowrie und Barbara Vinken, *Civil War and the Collapse of the Social Bond*. The Roman Tradition at the Heart of the Modern. Cambridge: Cambridge University Press (2023), p.23 *et passim*.

werden. Statt die Niederlage Deutschlands zu diskutieren, lässt Schmitt eine Reihe von Charakteren auftreten, die eine Gemeinschaft bilden. Eine kleine Welt von Verbündeten wird entworfen, die metonymisch für eine verlorengelassene Ordnung einsteht. Die kleine Gemeinschaft besteht aus Denkern des Politischen; ihre Welt ist die Ordnung des Politischen, so wie Schmitt sie versteht. Diese Ordnung basiert auf einem System von dichotomen Begriffen (Freund/Feind; Krieg/Frieden; Feind/Verbrecher). Diese Begriffswelt wird destabilisiert und in diesem Verlust klarer Unterscheidungen besteht die eigentliche Manifestation des dargestellten Bürgerkriegsszenarios. Die Verunsicherung folgt einem Drama der Auseinandersetzung mit einem vermeintlich ganz Anderen. Die Handlungsmöglichkeiten des Individuums (hier: Schmitts) werden von diesem übergeordneten Prozess bestimmt und in eine Handlungskrise überführt. Am Ende wird eine Handlung vollzogen: die Bestimmung des Feindes. Diese Handlung ist aber mit einer Einsicht verbunden: dass der Feind selbst auf den, der ihn bestimmt, zurückwirkt. Das Individuum muss sich dem unterordnen, was es ausschließen will. Die angestrebte Entzweiung bringt eine ungewollte Synthese mit sich. Nicht nur entwirft Schmitt ein Drama des Bürgerkrieges; er entwirft eine Tragödie und er selbst ist deren Held.

Im Alleingang versucht Schmitt einer Krisenerfahrung Sinn zu verleihen. In dieser dramatisierenden Bewältigungsform enthüllt sich der Bürgerkrieg in einem anderen Sinne als Vater aller Dinge. Der Bürgerkrieg ist kein objektives Gewaltgeschehen, kein soziales Chaos in der rohen Wirklichkeit. Die Kategorie designiert zwar einen Verlust gesellschaftlichen Zusammenhalts; sie kann aber nicht angewandt werden, ohne gleichzeitig die Idee einer heilen Gemeinschaft zu entwerfen. Ihren Konzentrationspunkt hat sie nicht in der Katastrophe, sondern in der dynamischen Relation zweier sozialer Aggregatzustände: Zersplitterung und Ganzheit. Der "Bürgerkrieg" ist kein Akt tauber Gewalt, sondern eine produktive Deutung einer Krise.

Diese Krise veranlasst ein interpretatives *reenactment* der sozialen Wirklichkeit und erst in diesem *reenactment* wird sie zum Bürgerkrieg. Immer wenn das Wort "Bürgerkrieg" fällt, erschafft es um sich ein dynamisches Gesellschaftsbild, das der sozialen Wirklichkeit Sinn verleiht. Fasst man die Situation des gesellschaftlichen Zerfalls mit einer allgemeineren Terminologie als dem historisch spezifischen Bürgerkrieg, kann man in diesem Prozess einen der Ursprünge gesellschaftlicher Selbstreflexion sehen. Schmitts Drama muss mit den Augen des Anthropologen Victor Turners gelesen werden. Die performative Form solcher Sinngebungen entstammt dem dramatischen Charakter der sozialen Krise selbst.

Mit Turner kann man jede Krise einer Gemeinschaft als ein soziales Drama verstehen, das einer Struktur in vier Phasen folgt: "breach, crisis, redress, and *either* reintegration or recognition of schism. Social dramas occur within groups bounded by shared values and interests of persons and having a real or alleged common history"<sup>22</sup>. Die in sich geschlossene Gemeinschaft gibt die Regeln vor. Einer Transgression der Regeln folgt eine allgemeine Krise dieser Gemeinschaft. Auf diese wird in juristischer, ritueller oder kultureller Form eingewirkt. Am Ende festigt sich die Gesellschaft oder sie zerfällt endgültig in neue, aber nun wiederum in sich geschlossene Teile. Dieser Prozess folgt laut Turner einer dramatischen Struktur im, worauf er besteht, Aristotelischen Sinn, die in Krisensituationen von bestimmten Akteuren zur Aufführung gebracht wird. Dabei tritt die innere Ordnung einer Gesellschaft entlang von Konfliktlinien an die Oberfläche des andernfalls ruhigen Gesellschaftsalltags. Vom Bürgerkrieg, behaupte ich, kann nicht gesprochen werden, ohne diese dramatische Struktur in narrativer Form

---

<sup>22</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications (1982), p.69. Hervorhebungen im Original.

zu reproduzieren (Turner spricht in solchen Fällen von "narrated dramas"<sup>23</sup>) -- auch wenn im Einzelfall bestimmte Phasen des sozialen Dramas nur impliziert werden. Die Invokation des Bürgerkriegs ist aber keine objektive Wiedergabe der tatsächlichen Krise. Man kann keinen Konflikt einen Bürgerkrieg nennen, ohne dabei für grundlegende Überzeugungen über die Struktur der unter Druck geratenden Gesellschaft einzustehen. Das Reden vom Bürgerkrieg nimmt an dem von ihm redramatisierten sozialen Drama selbst teil: Es entstammt Turners "redress"-Phase, entweder als Intervention, um die Krise einem Ende zuzuführen oder um dem Geschehen Sinn zu verleihen -- oder beides. Turner beschreibt diese Phase der Krisenbewältigung als einen Augenblick gesteigerter gesellschaftlicher Selbstreflexion<sup>24</sup>, der eine Vielzahl von "genres of cultural performance"<sup>25</sup> generiert. Nicht zuletzt sieht er den Ursprung des "staged drama" (und anderer ritueller und narrativer Verarbeitungen von Krisen) in der "redress"-Phase wirklicher sozialer Dramen. In diesen Kulturpraktiken wird wie in allen Versuchen der Krisenbewältigung die zerbrechende Gesellschaft in ihrer Totalität reflektiert: "The redressive phase of social drama frames an endeavour to rearticulate a social group broken by sectional or self-serving interests"<sup>26</sup>. Diese heilsame Wirkung von Kultur beruht auf einer komplexen Relation zu der sozialen Wirklichkeit, der sie entstammt und auf die sie einwirkt. Das Verhältnis von sozialem Drama und "cultural performances" ist eine Wechselwirkung. Denn die Aufführungspraktiken nehmen einerseits die Strukturen sozialer Dramen in sich auf, umgekehrt prägen sie aber auch die Symbole, Motive und Muster sozialer Dramen vor<sup>27</sup>. Auch die Diskurse

---

<sup>23</sup> Ibid., p.87.

<sup>24</sup> Ibid., p.75.

<sup>25</sup> Ibid., p.72.

<sup>26</sup> Ibid., p.87.

<sup>27</sup> Ibid., pp.72f.

des Bürgerkrieges generieren solche Aufführungen, die dem Formverlust kollektiver Gewalt Sinn zu geben versuchen, indem sie ein narratives *reenactment* der geschichtlichen Situation entwerfen. Sie wirken dabei -- teils bewusst, teils unbewusst -- auf spätere Manifestationen sozialer Dramen ein. Krisensituationen können neue Entwürfe dessen hervorbringen, was die Gesellschaft zusammenhält. Das soziale Drama des Bürgerkrieges aber stellt sich die besondere Aufgabe, die Einheit der Gesellschaft gerade im Prozess ihrer Spaltung zu suchen. Die "eigene Frage" mag im "Feind" eine "Gestalt" finden -- der Feind muss aber selbst erst gestaltet werden. Diese Feindbestimmung ist in einen dramatischen Prozess eingebettet. Dieses Drama ist wichtiger für die "eigene Frage" der Gesellschaft als die Bestimmung des Feinds. Schmitt reagiert auf eine Krisenerfahrung mit dem imaginativen Entwurf einer angefochtenen Gemeinschaft in dramatischer Form. Dieses *reenactment* einer unsicheren Krise als ein Drama des Bürgerkriegs wird in *Ex Captivitate Salus* besonders greifbar, weil Schmitt von der konkreten Situation weitgehend abstrahiert. Dieser Vorgang lässt sich mit Turner generisch als Drama beschreiben und generalisieren. Darüber hinaus muss diese Art der überraschenden Reinszenierung einer Kriegserfahrung als Bürgerkriegsszenario in einen konkreten Traditionszusammenhang gestellt werden.

Der deutsche 'Bürgerkrieg' ist nicht der Vater aller Dinge, sondern ein Kind des 19. Jahrhunderts. Diese Genealogie enthüllt Schmitt, den Wahlverwandten einer Zeit aristokratisch-konfessioneller Klarheit, als Erben der ihm unliebsamen Geburtsstunde des komplexen Verhältnisses des modernen Liberalismus zu seiner Reaktion. Man muss das Zellen-Drama als ein Beispiel einer Gattung betrachten. Einige noch heute wirksame Varianten dieser Gattung narrativer Dramen lassen sich auf die Reaktionen auf das Umschlagen der Französischen Revolution in einen internationalen Staatenkrieg zurückführen. Die Klarheit der Formulierung

sollte nicht über die verwirrende Situation dieser Jahre hinwegtäuschen. Die Ereignisse um 1800 brachten die europäische Staatenordnung erstmals seit Errichtung des Westfälischen Systems in eine grundlegende Krise<sup>28</sup>. Schmitt steht in der Tradition dieser Versuche, sich den veränderten Dynamiken kollektiver Gewalt anzunähern. Obwohl das der Begriffsgeschichte noch nicht aufgefallen ist, scheint auch der bis heute verhängnisvolle Begriff des "Weltbürgerkriegs"<sup>29</sup> diesem Ereigniszusammenhang zu entstammen. Innerhalb von wenigen Jahrzehnten wurde der Begriff des Bürgerkriegs auf unerhört kreative Weise ins Feld geführt, um unterschiedliche Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeit in den Vordergrund zu rücken. An der jeweiligen Gestalt des Feindes in diesen Dramen des Bürgerkriegs *en miniature* lässt sich die Frage ablesen, die die Kommentatoren besorgt. Eine zu diesem Zeitpunkt noch konfuse Reorganisation des politischen Feldes findet in der Vielfalt dieser narrativen Dramen ihren Ausdruck. An dieser Vielfalt der Deutungsversuche wird deutlich, dass es sich beim Bürgerkrieg zuerst um einen imaginativen Gesellschaftsentwurf und nicht um eine objektiv fassbare militärische Handlung

---

<sup>28</sup> Siehe Herfried Münkler, *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft (2016), p.33.

<sup>29</sup> Die älteste Verwendung des Wortes, die ich auffinden konnte, ist Wolfgang Frölich, *Das neue Erd- und Himmelsgebäude mit kurzen Bemerkungen geprüft*. Augsburg: Joseph-Wolffische Buchhandlung (1802), p.133. Das Wort "Weltbürgerkrieg" bezeichnet hier ein Szenario, in dem sich die französischen "Kosmopoliten" an der restlichen Welt bereichern. Es hat hier also einen konterrevolutionären Sinn. Das ist deswegen brisant, weil der Begriff heute immer noch eine Rolle in politischen Debatten spielt. So sprach Giorgio Agamben in seinen kritischen Beiträgen zur Covid-19-Pandemie von einem "weltweiten Bürgerkrieg", siehe Giorgio Agamben, *An welchem Punkt stehen wir? Die Epidemie als Politik*. Wien: Turia + Kant (2021), p.93. In seinem Buch über den Bürgerkrieg wiederum behauptete Agamben, der Begriff sei zeitgleich von Carl Schmitt und Hannah Arendt geprägt worden. Siehe Giorgio Agamben, *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Stanford: Stanford University Press (2015), p.2. Sicher konnte Agamben die Vorgeschichte des Konzepts im frühen 19. Jahrhundert nicht bekannt gewesen sein. Aber dass die ursprüngliche Prägung des Weltbürgerkriegsbegriffs mitnichten auf die unverdächtige Hannah Arendt zurückgeht, dürfte ihm bewusst gewesen sein. Der Gedanke hat also immer noch allianzbildendes Potential.

handelt. Wenn es stimmt, dass alles, was sich vom Krieg sagen lässt, seine letzten Konsequenzen erst zeigt, wenn es auf den Bürgerkrieg angewandt wird, dann gilt das insbesondere für Clausewitz' berühmtes Diktum, dass der Krieg ein "wahres Chamäleon"<sup>30</sup> sei. Mehr als der Krieg ist der Bürgerkrieg der Vater aller Dinge, weil er Ausdruck einer ungewöhnlichen Intensität sozialer Selbstreflexion ist. Schmitts Zellen-Drama lenkt den Blick auf die Auseinandersetzung mit dem Eigenen als Fremdes; Turners Modell des sozialen Dramas macht die generische Verwandtschaft dieser Diskurse deutlich. Die schiere Variabilität der Ausgestaltung dieser Form gesellschaftlicher Selbstreflexion innerhalb kurzer Zeit hebt ihren imaginativen Aspekt hervor. Drei Beispiele aus dem Zeitraum zwischen 1789 und 1815 sollen diese Multiplizität von Fantasien des Bürgerkriegs illustrieren.

1) 1789. Im September 1789 veröffentlichte Christoph Martin Wieland einen Dialog, der die Ereignisse der anhebenden Französischen Revolution kommentiert. Zwei Parteien treffen in diesem Gespräch aufeinander: der progressive Walther, der die Position vertritt, dass die Revolution eine legitime Korrektur einer desavouierten Regierung vornehme, und der Royalist Adelstan, der vor allem am Konzept der Volkssouveränität Anstoß nimmt. Die Erhebung des Volkes in den Rang eines politischen Akteurs ist der "breach" im Sinne Turners in Adelstans Nachzeichnung des sozialen Dramas der Revolution. Statt den Durchbruch der Freiheit sieht er in den Ereignissen zu Paris nur "fürchterliche und Cannibalische Szenen"<sup>31</sup>. Adelstan betrachtet die Revolution als eine Art grausames Schauspiel. Die theatralische Metaphorik ist deswegen

---

<sup>30</sup> Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1973), p.212.

<sup>31</sup> Christoph Martin Wieland, "Über die Rechtmäßigkeit des Gebrauchs welchen die Französische Nation dermalen von ihrer Aufklärung und Stärke macht", in: Ders., *Meine Antworten. Aufsätze über die Französische Revolution 1789-1793*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft (1983), pp.7-24, hier: p.7.

bedeutsam, weil sie das Geschehen in den Rahmen einer gesamteuropäischen Öffentlichkeit einbindet. Denn Adelstans wahre Sorge gilt nicht dem französischen Volk, sondern der Reaktion der Beobachter, die nicht wie er bloße Zuschauer, sondern auch handelnde Charaktere in diesem Schauspiel sind. Er wagt eine düstere Prognose hinsichtlich der Konsequenzen der Revolution für den europäischen Kontinent. Die Revolution zeigt, dass die "Nation"<sup>32</sup> zu einem mächtigen politischen Akteur geworden ist. Der gewaltsame Umsturz zuvor als unantastbar geltender Konventionen wie "Erbrecht, [...] Krönung und Salbung" entblößt die Kontingenz aller europäischen Staatsordnungen. Adelstan stellt deshalb die rhetorische Frage: "Werden die übrigen Fürsten [d.h. die europäischen Souveräne] einer Revolution, die ihnen einen so fürchterlichen Spiegel vorhält, so gelassen wie einer Schauspieler-Tragödie zusehen?" In seiner Antwort artikuliert er den Umschlag der Transgression in die Krisenphase des sozialen Dramas: "Es ist nicht wahrscheinlich. Und wenn es denn endlich, wie man die größte Ursache zu befürchten hat, zu einem allgemeinen Bürgerkriege kommen wird, was wird das Schicksal von Frankreych seyn?" Der Ausdruck eines "allgemeinen Bürgerkriege[s]", mit dem Adelstan die Krise umschreibt, ist höchst ungewöhnlich. Was er befürchtet, scheint zunächst eine Kriegssituation zu sein, selbst dann, wenn sie auf den gesamten europäischen Kontinent übergreift. Wieder bereitet eine unerwartete Gemeinschaft sich auf einen Auftritt in einer Krise vor. Auch dieses Szenario hebt eine paradoxe Form kollektiver Gewalt hervor: Die Reaktion der europäischen Souveräne richtet sich ja nicht nur gegen Frankreich als Staat, dessen politische Konstitution eine Nebensache wäre. Was die Revolutionskriege, die Wieland 1789 also schon befürchtet, auszeichnet, ist die Ungleichheit der Gegner. Die europäischen Könige bekämpfen

---

<sup>32</sup> Alle folgenden Zitate *ibid.*, p.14.



keinen Staat, sondern einen Teil eines Staates. Der Feind ist nicht der in ihren Augen legitime Souverän Frankreichs, Ludwig XVI., sondern die französische Nation, insofern sie die Monarchie infrage stellt. Und nicht einmal diese an sich ist der wirkliche Feind, sondern das Prinzip, für das sie steht und das durch das Ereignis der Revolution zum Problem aller europäischen Staaten geworden ist. In einem solchen Schreckensszenario wird im Krieg gegen Frankreich tatsächlich der Feind im Innern bekämpft. Die gesellschaftliche Assoziation, die Adelstans Szenario des "allgemeinen Bürgerkrieg[s]" zugrunde liegt, ist eine europäische Gemeinschaft von Staaten auf Augenhöhe<sup>33</sup>. Diese steht für eine konventionelle Kriegsordnung: Gerade weil diese Staaten untereinander reguläre Kriege führen können, gerät ihre Reaktion auf die Bedrohung dieser Ordnung zu einem internationalen Bürgerkrieg. Besteht der "breach" dieses sozialen Dramas in der Erhebung eines politischen Zuschauers, des Volks, in den Stand eines Akteurs, so ist der "redress" ebenso die Formierung eines neuen Akteurs. In Adelstans Augen wäre dieser eine Allianz der alten Ordnung, die sich gegen ihre eigene Inklinaton zu einer Zweckgemeinschaft zusammenfinden muss. Adelstans ungewöhnliche Beschreibung der Koalitionskriege (die ja noch gar nicht begonnen haben) als einen Bürgerkrieg entwirft eine europäische Gemeinschaft, die erst im Augenblick ihrer Bedrohung Konturen annimmt. Adelstan hätte, mit anderen Worten, in Schmitts Zelle durchaus eine Nebenrolle spielen können<sup>34</sup>.

2) 1806. 17 Jahre nach der Veröffentlichung von Wielands Dialog wurde Adelstans Prognose scheinbar von der Wirklichkeit eingelöst, auch wenn sich seine vorgeschlagene

---

<sup>33</sup> Zum "Grundsatz der Gleichheit der Souveräne" siehe Carl Schmitt, *Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot (2011), p.128.

<sup>34</sup> Bei Wieland finden sich nach 1789 mehrere Bemerkungen, die auf Schmitts Weltbürgerkriegstheorem vorausdeuten. Siehe auch den unter 1.1.1 besprochenen Text aus dem *Merkur*.

Klassifizierung dieser Kriege als Bürgerkrieg nicht durchsetzte. Im Jahr 1806 wurden die Bündnisse, die einige deutsche Territorialstaaten mit Frankreich eingegangen waren, zum Rheinbund formalisiert. Dies hatte zur Folge, dass deutsche Soldaten an der Seite Frankreichs fochten, zum Teil gegen andere deutsche Truppen, die nicht Teil dieses Militärbündnisses waren. Im selben Jahr wurde das Heilige Römische Reich Deutscher Nation endgültig aufgelöst, das aber ohnehin ein solch loser Verband relativ unabhängiger Länder gewesen war, dass Hegel seine Verfassungsform bereits 1799 spöttisch als "Anarchie"<sup>35</sup> charakterisiert hatte.

Im Sommer 1806 verfasste Friedrich Schlegel ein Gedicht unter dem Titel *Huldigung*, in dem er eine hoffnungsvolle Klage über den Zerfall Deutschlands anschlägt. Indem es verschiedene Zeitebenen ineinander verwischt, entwirft das Gedicht Deutschland als eine Gemeinschaft, deren Schicksal die ewige Selbstzerrüttung ist. Der Krieg, der die deutschen Länder 1806 heimsucht, wird somit als eine Manifestation eines immer wiederkehrenden sozialen Dramas konstruiert. In der vierten Strophe wird dieses Drama als "Bürgerkrieg"<sup>36</sup> bezeichnet:

Als durch Bürgerkrieg im Reiche  
Dieses edle Volk zerfällt,  
Unter eigenem, grimme'm Streiche

---

<sup>35</sup> G.W.F. Hegel, *Frühe Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1983), p.452.

<sup>36</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 5. München u.a.: Ferdinand Schöningh (1962), p.379. Der Wechsel dieser Strophe zum Präsens steht in einer gewissen Spannung zur Konjunktion "als", die ein vergangenes Ereignis einzuführen scheint. Das Tempus der darauffolgenden Strophe über Rudolf I. beginnt in einem ambivalenten Präsens ("Lenkt"), um direkt darauf zum Imperfekt der dritten Strophe zurückzugehen ("umgürtete"). Es ist also nicht ganz klar, ob Schlegel sich in der vierten Strophe direkt auf die gegenwärtige Lage oder auf eine wiederkehrende Situation der deutschen Geschichte bezieht. Die mythologische Kontinuität, die das Gedicht evozieren will, suggeriert wohl ein ewig wiederkehrendes Schicksal der Selbstentzweiung Deutschlands. In jedem Fall legt das Gedicht (wie auch im Fall der Römerherrschaft) eine Analogie der Zeitumstände nahe. Das im darauffolgenden Jahr verfasste Gedicht *Rückkehr der Gefangenen* bezieht das Wort "Bürgerkrieg" unzweideutig auf die gegenwärtige politische Lage. Ibid., p.393.

Sich zerstört die deutsche Welt;  
Ja auch da noch blüht die Ehre,  
Und es geht vom Kaiserhaus,  
Wie die Zwietracht sich vermehre,  
Mancher hohe Retter aus.

Die Hoffnung, die Schlegel in dem Gedicht entwirft, ist in die Vergangenheit wie in die Zukunft gerichtet. Ähnlich wie Hegel, der auf einen "Eroberer"<sup>37</sup> hoffte, der dem "Wahnsinn"<sup>38</sup> des Deutschen Partikularismus ein Ende bereite, ersehnt sich Schlegel einen einheitsstiftenden militärischen Führer. Von der Zukunft erwartet Schlegel einen Retter, der "uns" befreie "von dem Feinde" und die "lang Getrennten"<sup>39</sup> zusammenbringe. Dieser "redress" ist ein klassisches Model zur Lösung des Bürgerkriegs durch Ablenkung der Gewalt auf einen äußeren Feind. Hoffnung schöpft Schlegel aber auch aus der Vergangenheit. Er verknüpft das gegenwärtige Geschehen mit der mythischen Vorwelt, die in den deutschen Wäldern weiterlebe. Einem zeitgenössischen Klischee entsprechend, offenbart das Gedicht die Präfiguration der politischen Situation Deutschlands im Freiheitskampf der Germanen gegen die Römer. In dieser Hinsicht ist das Bürgerkriegsszenario, das Schlegel hier entwirft, verwandt mit Kleists *Hermannsschlacht*. Kleist bezeichnet die Auseinandersetzungen zwischen den Germanen seines Dramas zwar nicht explizit als Bürgerkrieg. Diese Deutung seines Stoffes war für die Zeitgenossen jedoch denkbar<sup>40</sup>. Schlegel selbst zum Beispiel nennt den historischen Konflikt zwischen Marbod und Hermann an anderer Stelle und ohne Bezug auf Kleist einmal einen "Bürgerkrieg"<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.580.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.581.

<sup>39</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 5. A.a.O., p.380.

<sup>40</sup> Wie Barbara Vinken gezeigt hat, signalisieren auch die zahlreichen klassischen Referenzen die Thematisierung des Bürgerkriegs. Barbara Vinken, *Bestien, Kleist und die Deutschen*. Berlin: Merve Verlag (2011).

<sup>41</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 14. München u.a.: Ferdinand Schöningh (1960), p.100.

Erst in Kleists Drama wird der Endpunkt des bei Schlegel projizierten Bürgerkriegsszenarios sichtbar. Der eigentliche Sinn dieses Bürgerkriegs ist nämlich nicht die Wiederherstellung des Friedens oder die Vertreibung des Feindes, sondern die Konstitution einer Einheit. Diese wiederum ist nicht allein mit außerstaatlicher Feindschaft zu erreichen, sondern verlangt nach Blut in der eigenen, zum Problem gewordenen Gemeinschaft. Kleists *Hermannsschlacht* endet mit der Exekution Aristans, der bis zuletzt auf seinem souveränen Recht besteht, sich gegen andere germanische Stämme mit den Römern verbünden zu dürfen. Fusts höhnischer Jubel über den Exekutionsbefehl markiert die wesentliche Leistung Hermanns: "Was gilt's, er weiß jetzt, wo Germanien liegt?"<sup>42</sup>. Aristan kann sich nicht mehr retten, doch auch der letzte Ausdruck seiner Verzweiflung ist eine Bestätigung dieser einheitsstiftenden Leistung des Bürgerkriegers Hermann: "Hört mich, ihr Brüder -- !". Aristan ist noch immer der Feind, doch durch seine Anrufung der Germanen als Brüder erkennt er an, dass es sich bei seiner Hinrichtung nicht um eine reine Kriegshandlung handelt. In seinem vorherigen Redebeitrag hatte er noch auf dieser Sichtweise bestanden: "Jedoch was galt Germanien mir? / Der Fürst bin ich der Ubier, / Beherrscher eines freien Staats". Der souveräne Staat kann in einem Krieg besiegt werden; der Bruder aber wird ganz im Sinne Schmitts in einem Bürgerkrieg zugleich besiegt und gerichtet<sup>43</sup>. Das also ist das Ende des Dramas, das Schlegel vom Zaun bricht, wenn er die Lage Deutschlands 1806 als Bürgerkrieg charakterisiert.

---

<sup>42</sup> Alle Zitate aus: Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe*. Vol. 1. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag (1978), p.348.

<sup>43</sup> Diese Situation, in der die politische Einheit fragwürdig geworden war und gleichzeitig sich als deutsch verstehende Soldaten die Waffen aufeinander richteten, machte die Literatur auch für dumpfere Gewaltphantasien empfänglich. Die Suche nach Feindbildern in den eigenen Reihen fand später populären Ausdruck etwa in Ernst Moritz Arndts berühmtem Gedicht *Der Gott, der Eisen wachsen ließ*: "Doch wer für Tand und Schande ficht, / Den hauen wir zu Scherben, / Der

3) 1815. Die dritte Deutung der Koalitionskriege als ein Drama des Bürgerkriegs ist einem ekphrastischen Text entnommen. Diese Bildbeschreibung bildet zugleich das Vorwort der 1815er Ausgabe des jährlich erscheinenden Taschenbuchs *Minerva*. Der Kupferstich Johann Heinrich Rambergs (siehe *Abbildung 1*) zelebriert eigentlich zwei Ereignisse: den Sieg der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 und die endgültige Überwindung Napoleons 1815. Zur Zeit der Publikation tagte der Wiener Kongress, der diesem Ereignis eine noch größere Bedeutung zu versprechen schien. In dem besprochenen Kupferstich wird Minerva dargestellt, die Namenspatronin der Zeitschrift. Die selbst in militärischer Kleidung auftretende Göttin erhebt ihre Hände über eine Gruppe bewaffneter Putti, die sich in einen Lorbeerkranz einschließen lassen.

---

soll im deutschen Lande nicht / Mit deutschen Männern erben." Ernst Moritz Arndt, *Arndts Werke. Auswahl in zwölf Teilen*. Berlin u.a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. (1912), p.101.



Abbildung 1: Johann Heinrich Ramberg: Titelpuffer für *Minerva* (1815)

QUELLE: *Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1815* (7). Leipzig: Gerhard Fleischer d. Jüng.

Beschnittene Wiedergabe des Digitalisats der University of Illinois at Urbana-Champaign:  
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112081862929&view=1up&seq=6> (Letzter Zugriff:  
23. Juli 2023).

Die drei "Genien" im Vordergrund, diese Deutung liefert die Bildbeschreibung selbst, stehen für jene Monarchen, die schon 1813 ihre Kräfte vereinigt hatten und sich 1815 zur Heiligen Allianz verbanden: den russischen Zaren, den österreichischen Kaiser und den König von Preußen. Im

Hintergrund sind weitere Figuren zu sehen, die für die übrigen europäischen Völker stehen. Die Vereinigung unter den erhobenen Armen Minervas und innerhalb eines allgemeinen Siegerkranzes stellt einen neuen gesamteuropäischen Gesellschaftszustand dar, der auf einen bleibenden Frieden hoffen lässt:

Was konnte der Künstler durch diese liebliche Dichtung, die er so malerisch zusammenstellte, so schön gruppierte, anders ausdrücken wollen, als daß alle Völker Europas, deren Stellvertreter wir in jenen gewaffneten und bepurpurten Jünglingen, auch ohne Flügel leicht als Schutzgeister der Staaten erkennbar, so unbezweifelt entdecken, sich jetzt, wo nach unnennbaren Drangsalen die Sklavenketten gebrochen sind und wo eine neue Zeit der Freiheit und Gesetzlichkeit beginnen soll, um die Göttin des Rathes und der Weisheit versammeln.<sup>44</sup>

In einem durchweg optimistischen Ton beschreibt diese Allegorese die "reintegration"-Phase des sozialen Dramas der Napoleonischen Kriege. Der Durchlauf durch dieses Drama hat eine neue europäische Gemeinschaft hervorgebracht. Der Siegerkranz umfasst alle europäischen Kriegsparteien: "Wie sinnreich hat unser Künstler den so oft gemißbrauchten, in Blut und Thränen getauchten Lorbeer gleichsam entsündigt und geweiht, daß er ihn zum Bindemittel und Eintrachtsgürtel ausgesöhnter und sich nun auf immer befreundender Völker bestimmte!"<sup>45</sup> Noch die furchterregendsten Teile des Bildes erweisen sich als Zähmungen. So führt der Kommentar etwa aus, dass ein generelles Attribut der Minerva der auf der Brust befestigte Medusenkopf sei. Der Verfasser führt dies auf einen archaischen Brauch zurück, "den Feind zu scalpieren und den Scalp an die Brust zu hängen"<sup>46</sup>. Auch dieses Attribut wurde in die Allegorie auf die Ereignisse 1813-1815 aufgenommen, doch "verwandelte sich hier die furchtbare Medusenlarve in einen Leopardenkopf, über welchem der Dreizack drohend, warnend, abwehrend hervorblickt. Wer

---

<sup>44</sup> B. [Friedrich Alexander Bran?], "Minerva schirmt die Genien des europäischen Völkervereins. Zur Erklärung des Titelpfers" in *Minerva* 7 (1815), pp.I-XVI, hier: p.VIII.

<sup>45</sup> Ibid., p.XV.

<sup>46</sup> Ibid., p.XIII.

erkennt nicht darin sogleich die Wappeninsignien der erhabenen Britannia, welche für die Völker des festen Landes im Kampf gegen den nimmersatten Kronenräuber und Schöpfer des monströsen Continentalsystems so kräftig mitgewirkt [...] hat?"<sup>47</sup> Die Massakrierung des Feindes wird also durch eine intrikate Allianz gegen einen expansionistischen Gegner ersetzt. Der Kupferstich als Allegorie der Überwindung der Revolutionskriege durch das Konzert der europäischen Mächte entwirft ein Bild eines europäischen Völkerbundes. In dieser restabilisierten Gesellschaft kann das Leben von Neuem ansetzen, denn Minerva ist ja nicht nur die Überwinderin des "rohen Mars"<sup>48</sup>. Als Inkarnation der Pallas Athene im Parthenon ist sie außerdem die "ewige Stellvertreterin aller Vortrefflichkeit im Krieg und Frieden, im Gemeinwesen und im Hauswesen"<sup>49</sup> Oikos und Polis, Privatleben und Staatsleben werden in ein harmonisches Verhältnis überführt. Das soziale Leben Europas steigt nicht nur verjüngt, sondern auf nie zuvor gesehene Weise vereinigt aus den Kriegsflammen hervor.

Die kriegerischen Elemente der Darstellung werden von dem Verfasser des Vorworts als überwundene dargestellt. Die Qualen der überwundenen Krise werden mit klassischen Motiven des Bürgerkriegs ausstaffiert. Der Frieden erscheint zunächst nicht als Sieg über einen Feind, sondern als Überwindung einer Krankheit<sup>50</sup>. Zelebriert wird diese Überwindung nicht durch eine

---

<sup>47</sup> Ibid., p.XIV.

<sup>48</sup> Ibid., p.IV.

<sup>49</sup> Ibid., p.III.

<sup>50</sup> Die Metapher ist alt und findet sich bereits bei Thukydides, siehe Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., p.42. Diese Metaphorik bricht selbst in nüchternen Abhandlungen hervor. So spricht Rotteck vom Bürgerkrieg als einer "Krankheit des Gemeinwesens", Carl von Rotteck, "Krieg", in: Ders. und Carl Welcker (Hrsg.): *Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaften in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands*. Vol. 9. Altona: Johann Friedrich Hammerich (1840), pp.491-497, hier: p.493.



triumphale Geste<sup>51</sup>, sondern durch bewusstes Vergessen<sup>52</sup>. Die überwundene Gewalt wird gar in einen apokalyptischen Kontext gestellt<sup>53</sup>. In der Minerva wird das Ende der Krise zu einem fast schon rituellen Symbol verdichtet:

Den Speer unserer Minerva, wie sie Ramberg hier unserm Auge vorführt, sollen alle Völkerstämme und Nationen Europas als ein neues Zeichen des Heils erblicken, und wie dort in der heiligen Geschichte die von giftigem Gewürm gebissenen Israeliten durch den Anblick der Schlange gesunden, als sie auf einem hohen Spieß aufgerichtet wurde: so sollen auch die Völker unsers Continents beim ersten Blick auf diesen Speer und das Symbol, das ihn krönt, alle Leiden und Schmerzen vergessen, welche über sie ausgegossen wurden, als nach Eröffnung des vierten Siegels *der Tod kam und die ganze Hölle hinter ihm*.<sup>54</sup>

Die *Minerva* des Jahres 1815 entwirft ein Bild Europas als einer durch die gemeinschaftliche Kriegserfahrung geeinten Gesellschaft. Das Bild stellt den Augenblick der "reintegration"-Phase dar. Tatsächlich ist diese Restabilisierung der europäischen Gemeinschaft aber noch nicht erreicht, denn der Abschluss der "redress"-Phase wird noch vom Wiener Kongress erwartet. Das Bild nimmt somit selbst an diesem "redress" teil, indem es den Endpunkt des sozialen Dramas entwirft. Der Optimismus dieses Gesellschaftsentwurfs wird an keiner Stelle des Textes aufgegeben. Die negative Seite dieses gemeinschaftlichen Sieges muss dem Text regelrecht abgerungen werden. Selbst die Abgrenzung dieser neuen Gesellschaftsform nach außen wird nicht als gewaltsame, sondern als großzügige konstruiert. So wie die Griechen dem alten Europa

---

<sup>51</sup> Zu den Bedingungen des Triumphes im römischen Bürgerkrieg siehe Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.27.

<sup>52</sup> Zum "founding forgetting" nach griechischen staseis siehe Nicole Loraux, *The Divided City. On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books (2006), p.43 *et passim*.

<sup>53</sup> Als ein Beispiel für apokalyptische Vorstellungen des Bürgerkriegs kann wieder Carl Schmitt dienen. Schmitt versteht Grillparzers zaudernden Rudolf II. in *Ein Bruderzwist in Habsburg* als "Katechon", also den Verzögerer der Apokalypse. Schmitt sieht Rudolfs Verdienst darin, dass er "den Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges um Jahrzehnte aufgehalten und verzögert hat." Diese Figur wird bei Grillparzer ausdrücklich als ein Feind des Bürgerkriegs dargestellt. Carl Schmitt, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Stuttgart: Klett-Cotta (2020), p.80.

<sup>54</sup> B., *Minerva schirmt die Genien des europäischen Völkervereins*. A.a.O., p., XIII.

die Kultur schenkten, so soll das moderne Europa die "Wiege und Schule der gebildeten Menschheit"<sup>55</sup> werden. Auch wenn der Verfasser das als eine Gabe an die Welt zeichnet, deutet sich doch an, dass die alten Differenzen zwischen europäischen Mächten nun von einer neuen Differenz beerbt werden könnte: der zwischen Europa und "alle[n] übrigen Welttheile[n]"<sup>56</sup>. Auch wenn man dem ehrlichen Optimismus dieses Textes damit unrecht tut, lässt sich nicht ausschließen, dass die eigene Frage des vereinigten Europas hier schon zaghaft die Gestalt eines potentiellen Feindes der Zukunft anzunehmen beginnt.

Der Kommentar verweist zwar darauf, dass Minerva "in der Nähe eines dampfenden Craters, wie die aufqualmenden Rauchwolken anzudeuten scheinen"<sup>57</sup>, stehe. Doch selbst dieser vulkanische Grund wird nicht als Bedrohung dargestellt. Doch wer Turner gelesen hat, weiß das Bild des dampfenden Vulkans als den versteckten prägnanten Moment des Bildes zu deuten: "Social life [...], even its apparently quietest moments, is characteristically 'pregnant' with social dramas. It is as though each of us has a 'peace' face and a 'war' face, that we are programmed for cooperation, but prepared for conflict. The primordial and perennial agonistic mode is the social drama."<sup>58</sup>. Nur an einer einzigen Stelle wird angedeutet, welche Gestalt dieses neue soziale Drama annehmen könnte. Der Preis der Hoffnung auf Vereinigung, die das Bild darstellt, impliziert ein Drama der erneuerten Entzweiung. Denn auch diese neue europäische Verbrüderung basiert auf einem in der Zukunft möglichen Bürgerkriegsszenario:

Und aus dem Siege, welchem der Lorbeer seit drei Jahrtausenden stets als Symbol zugegeben ist, und aus der hier alle umschließenden und zum festen Völkerbund vereinigenden Lorbeer- und Laubbinde, entspringt *dies Mal* nicht neuer Völkerzwist und zerfleischender *Bürgerkrieg* -- denn ist ein Krieg zwischen den Völkerschaften Europas

---

<sup>55</sup> Ibid., p.III.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid., p.VII.

<sup>58</sup> Turner, *From Ritual to Theatre*. A.a.O., p.11.

nun, wo mit dem Einzug in Paris die große Sühne vollbracht wurde, etwas anderes, als Bürgerkrieg? -- sondern Eintracht und allgemeines Völkerglück.<sup>59</sup> Um Licht auf die Errungenschaften der Gegenwart zu werden, wird das Grauen eines möglichen Bürgerkriegs der Zukunft entworfen. Europa hatte sich seit dem Umschlag der Revolution in einen Staatenkrieg selbst zerfleischt. Doch in diesem Prozess der alle angehenden Gewalt hat sich der Kontinent als zusammengehöriges Ganzes formiert. Das wäre ohne den Durchgang durch die Koalitionskriege und die endliche Vereinigung gegen Napoleon nicht möglich gewesen. Der Krieg ist in dieser Sicht unter der Hand in eine Perspektive auf einen zukünftigen Bürgerkrieg transformiert worden, der die europäische Gemeinschaft überhaupt erst denkbar gemacht hat. Dadurch werden nun auch jene Attribute des Bürgerkriegs verständlich, die in das Bild integriert waren, ohne dass der Kommentar sie als solche gekennzeichnet hätte. Der zukünftige Bürgerkrieg ist eine Deutung der Ereignisse, die Europa gerade durchlaufen hatte. Die Kehrseite der Völkervereinigung ist der nur auf seinen Ausbruch wartende Bürgerkrieg.

In all diesen Bürgerkriegsszenarien von Schmitt bis zur *Minerva* handelt es sich zunächst um außergewöhnliche Krisenerfahrungen in Zeiten des Krieges und nicht des Bürgerkrieges in einem objektiv definierbaren Sinn. In diesen Fällen kommt es nicht auf eine objektive Klassifikation der Gewalt an, sondern darauf, welche soziale Einheit es ist, der die Rede vom Bürgerkrieg den Auftritt erlaubt. Je überraschender dabei die Verwendung des Bürgerkriegsbegriffs ist, umso deutlicher tritt diese Operation zutage. Dabei entwerfen die Kommentatoren nicht nur eine individuelle Fassung eines sozialen Dramas, das rekonstruiert werden kann. Sie selbst nehmen an einem sozialen Drama im Sinne Turners teil, in dem die Bande der Gesellschaft nicht nur reflektiert, sondern aufgeführt und neugeordnet werden. Das

---

<sup>59</sup> Ibid., p.VIII.

breite Spektrum unterschiedlicher Verwendungsweisen des Bürgerkriegsbegriffs entspricht der gleichzeitigen Multiplizität von Gesellschaftsentwürfen. Sie bieten Einblicke in das heftig umkämpfte Selbstverständnis der Gesellschaft. Immer wenn ein Drama des in den Bürgerkrieg umschlagenden Krieges entworfen wird, lässt sich nachverfolgen, welche Frage es ist, die die projizierte Gemeinschaft zusammenhält oder spaltet. Im Bürgerkrieg spielt sich die Gesellschaft das Drama ihrer eigenen Auflösung aus sich selbst heraus vor. Die jeweilige Verwendung des Bürgerkriegsbegriffs ermöglicht die szenische Hervorhebung unterschiedlicher Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeit. Den Blick für die Vielfalt dramatischer Gesellschaftsentwürfe gilt es zu schärfen. Dazu muss der Bürgerkrieg in seinem angemessenen Medium, dem Theater, beobachtet werden.

Turner hat offengelegt, dass seine Konzeption des sozialen Dramas einer doppelten persönlichen Vorliebe entsprang. Während seiner Aufenthalte in afrikanischen Dörfern hatte die Beobachtung dieser Dramen immer einen zweifachen Wert:

Something like "drama" was constantly emerging, even erupting, from otherwise fairly even surfaces of social life. For the scientist in me, such social dramas revealed the "taxonomic" relations among actors (their kinship ties, structural positions, social class, political status, and so forth), and their contemporary bonds and oppositions of interests and friendship, their personal network ties, and informal relationships. For the artist in me, the drama revealed individual character, personal style, rhetorical skill, moral and aesthetic differences, and choices proffered and made. Most importantly, it made me aware of the power of symbols in human communication.<sup>60</sup>

Diesen Blick des zugleich an ästhetischer Einmaligkeit und soziologischer

Verallgemeinerbarkeit interessierten Ethnologen macht sich diese Dissertation zu eigen. Die beiden Blickwinkel sind aufeinander angewiesen. Der Bürgerkrieg kommt an vielen Orten zur Aufführung: in der Theorie, in der Historiographie, in der Panik des politischen Kommentars.

---

<sup>60</sup> Turner, *From Ritual to Theater*. A.a.O., p.9.

Das Drama kann alle diese Diskurse in sich aufnehmen und sogar antizipieren. Nicht selten hat das literarische Drama aufgrund seines Imaginationsvorsprungs das Drama des Bürgerkriegs in anderen Diskursen vorgeprägt. Das Drama im engeren Sinn kann den Blick auf Bürgerkriegsszenarien jenseits des Theaters schulen. Wiederkehrende Typen von Akteuren, Handlungsverläufen und Eindämmungsmechanismen werden auf der Bühne in immer wieder neuen Konstellationen zusammengeführt. Die Einzelinterpretation literarischer Bürgerkriegsdramen rückt die akademischen Theorien ins rechte Licht. Theorien des Bürgerkriegs neigen dazu, ihren dramatisch-imaginativen Charakter zu verleugnen und ihren Gegenstand zu einem universalen Prinzip, einem grimmen Vater aller Dinge zu erheben. Setzt man sie in einen Dialog mit der Vielfalt literarischer Bürgerkriegsdramen, zeigt sich: Auch sie entwerfen nur eine mögliche Dramatisierung gesellschaftlicher Krisen. Ein anderer Dramenentwurf, der die Einheit der Gesellschaft anders denkt, ist immer möglich. Der Hang zum apokalyptischen Einheitsszenario wird dadurch gebrochen. Der Vielfalt von Szenarien gesellschaftlicher Selbstzerstörung, die die Dramen des Bürgerkriegs darstellen, korrespondiert eine Vielfalt unwahrscheinlicher gesellschaftlicher Kooperation. Diese Dissertation sucht deshalb den Bürgerkrieg an seinem genuinen Ort auf: im Drama.

## - Einleitung -

Es braucht nicht so sehr eine Theorie wie eine Dramaturgie des Bürgerkrieges. Dennoch setzen viele Behandlungen des Themas mit einer Klage darüber ein, dass eine Theorie des Bürgerkrieges, dass eine "Stasiologie" noch ausstehe<sup>1</sup>. Eine allgemein akzeptierte Theorie des Bürgerkrieges gibt es tatsächlich immer noch nicht, doch von einem "vernachlässigten Gegenstand"<sup>2</sup> kann keine Rede mehr sein. Insbesondere seit der Jahrtausendwende ist eine Reihe von übergreifenden Studien zur Theorie<sup>3</sup>, Ideengeschichte<sup>4</sup>, Politologie<sup>5</sup> und literarischen Tradition<sup>6</sup> des Bürgerkriegs erschienen. Darüber hinaus gibt es zahllose Untersuchungen zu epochenspezifischen Erscheinungsformen des Bürgerkriegs, etwa als *stasis*, *bellum civile* und *civil war*. Die Forschung zum deutschsprachigen Drama hat dieses gesteigerte Interesse für den Bürgerkrieg bisher -- bis auf wenige Ausnahmen abgesehen<sup>7</sup> -- noch nicht aufgenommen. Das

---

<sup>1</sup> So Giorgio Agamben, *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Stanford: Stanford University Press (2015), p.1, der wiederum zitiert: Roman Schnur, *Revolution und Weltbürgerkrieg. Studien zur Ouvertüre nach 1789*. Berlin: Duncker & Humblot (1983), p.121. Siehe auch David Armitage, *Civil Wars. A History in Ideas*. New York: Alfred A. Knopf (2017), p.7. Die älteste mir bekannte Verwendung des Wortes "Stasiologie" findet sich in Carl Schmitt, *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*. Berlin: Duncker & Humblot (1970), p.118.

<sup>2</sup> Schnur, *Revolution und Weltbürgerkrieg*. A.a.O., p.121.

<sup>3</sup> Agamben, *Stasis*. A.a.O., p.1

<sup>4</sup> Armitage, *Civil Wars*. A.a.O.

<sup>5</sup> Stathis N. Kalyvas, *The Logic of Violence in Civil War*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press (2009).

<sup>6</sup> Michèle Lowrie und Barbara Vinken, *Civil War and the Collapse of the Social Bond. The Roman Tradition at the Heart of the Modern*. Cambridge: Cambridge University Press (2023).

<sup>7</sup> Michael Auer analysiert das Zusammenspiel der irregulären Kriegsführung des modernen "revolutionären Bürgerkrieg[s]" mit spezifischen dramatischen Darstellungsverfahren (insbesondere der Verlegung des Geschehens hinter die Szene), Michael Auer, "Schillers Kriege", in: Ders. und Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart: J.B. Metzler (2018), pp.189-202, hier: p.191. Auch Barbara Vinkens an die römische Tradition anschließende Lektüre Kleists ist eine Ausnahme: Barbara Vinken, *Bestien, Kleist und die Deutschen*. Berlin: Merve Verlag (2011).

trifft nicht auf benachbarte thematisch bestimmbar Gruppierungen von Dramen wie das "Revolutionsdrama"<sup>8</sup> oder das "Kriegstheater"<sup>9</sup> zu. Für diese Zurückhaltung gegenüber dem Begriff des Bürgerkriegs insbesondere der deutschsprachigen Literaturwissenschaft gibt es gute Gründe, die mit dem schwierigen und ideologisch behafteten Charakter des Begriffes zu tun haben. Diese Dissertation wird von der Überzeugung getragen, dass der Bürgerkrieg ein dramatisches Phänomen ist und im Bühnendrama seinen genuinen Ort gefunden hat. Einer Dramaturgie des Bürgerkrieges, die dem imaginativen Charakter desselben Rechnung trägt, würde einer Stasiologie ihren notwendigen Rahmen geben. Die folgenden Kapitel können als erste Bausteine zu einer solchen Dramaturgie des Bürgerkrieges betrachtet werden.

Eine diskursübergreifende Dramaturgie des Bürgerkriegs zu entwickeln, ist nicht das Ziel dieser Dissertation. Dass eine solche möglich und notwendig ist, ist aber ihre Grundannahme. Mein unmittelbares Interesse ist ein bescheideneres: den Begriff des Bürgerkrieges als eine neue Kategorie der germanistischen Dramenanalyse zu umwerben. Die allgemeine Furcht vor Begriffsbestimmungen des Bürgerkriegs missachtend, werde ich einen heuristischen Bürgerkriegsbegriff vorschlagen. Dieser ist zweifach bestimmt: (I) prozedural-struktural und (II) imaginativ-antistruktural. Diesen Bürgerkriegsbegriff werde ich in der Einleitung erläutern. Das struktural-prozedurale Modell liegt der Struktur aller Kapitel zugrunde, doch seine paradigmatische Ausgestaltung ist in meiner Lektüre von Grillparzers *Die Jüdin von Toledo* im

---

<sup>8</sup> Für die ältere Literatur sei folgende Zusammenstellung und Kommentierung aufgeführt: Reinhold Grimm und Jost Hermand, *Deutsche Revolutionsdramen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1969). Vgl. neuerdings: Lars Friedrich, *Theorie des Revolutionsdramas. Politische Astronomie von Gryphius bis Heiner Müller*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (2023).

<sup>9</sup> Für die jüngere Literaturwissenschaft siehe Auer/Haas, *Kriegstheater*. A.a.O. Siehe aber schon Max Scherrer, *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist*. Zürich: Rascher & Cie, Verlag (1919).

zweiten Kapitel zu finden. Das imaginativ-antistrukturale Moment des Bürgerkrieges wiederum wird in der Vorbereitung meiner Lektüre *Wallensteins* im ersten Kapitel im Begriff des "unnatürlichen Naturzustands" genauer gefasst werden (1.1.4). Es informiert aber alle Lektüren in ihren Versuchen, ästhetische Darstellung und Gesellschaftsgeschichte zusammenzuführen. Der literaturwissenschaftliche Gewinn der Kategorie ist ein dreifacher: 1) Sie wird sich in erster Linie daran messen lassen, ob sie neue Einzellektüren zu generieren vermag. Die Interpretationen verstehen diesem Ansatz folgend jedes Drama als den Entwurf einer sozialen Welt. Darin besteht ihre methodologische Pointe. Durch die Konzentration auf gesellschaftliche Auflösungsprozesse werden sich bisherige Interpretationen immer wieder dadurch ergänzen lassen, dass individuelles Handeln als Ausdruck sozialer Dynamiken verstanden wird. Dabei soll keinem soziologischen Reduktionismus das Wort geredet werden, sondern es geht um eine Verschiebung des interpretatorischen Interesses auf eine dramatische Welt anstelle von dramatischen Personen. Der Entwurf einer dramatischen Gesellschaft, die in Bewegung versetzt wird, ist genauso Teil der ästhetischen Formelemente des Dramas wie die Handlung oder die Charaktere. 2) Durch diesen Ansatz wird ein Traditionstrang deutschsprachiger Bürgerkriegsdramen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennbar. Durch diese Neugruppierung kanonischer Texte lassen sich bisher übersehene Bezüge zwischen auf den ersten Blick unverwandten Dramen aufdecken. Der dramatische Bürgerkrieg bringt wiederkehrende Typen von Figuren, Darstellungsverfahren und Handlungsverläufen auf immer wieder neue Weise zur Aufführung. 3) Der Bürgerkrieg impliziert immer einen imaginativ-dramatischen Gesellschaftsentwurf. Da ich deshalb das Drama als den genuinen Ort des Bürgerkriegs ansehe, lassen sich neue Bezüge zwischen dem Drama einerseits und den theoretischen und historiographischen Diskursen des Bürgerkrieges andererseits aufzeigen. Das



Drama versteht die Gesellschaft besser als sie sich selbst. Dass das Drama selbst zu einer vermittelnden Instanz in gesellschaftlichen Umbrüchen werden kann, wird das dritte Kapitel zeigen (3.1).

### **I Definitionskämpfe. Für einen struktural-prozeduralen Bürgerkriegsbegriff**

Fast genauso häufig wie Klagen über den Mangel einer Theorie sind die Warnungen vor einer Definition des Bürgerkriegs. Der Bürgerkrieg ist schon deshalb schwer zu definieren, weil er dazu tendiert, andere Begriffe aufzulösen. Er ist ein wesentlich negatives, Paradoxa erzeugendes Phänomen. Wie soll auch ein Vorgang definiert werden, der die Kategorien, die ihn definieren, zerstört? So wird seit dem 17. Jahrhundert der Bürgerkrieg meist als bewaffneter Konflikt innerhalb eines Staates aufgefasst -- im Gegensatz zum Krieg, der zwischen zwei oder mehr Staaten ausgefochten wird. Doch der Staat wird gerade durch das, was er hier definieren soll, infrage gestellt. Das Definiendum verschlingt das Definiens. Obwohl der Bürgerkrieg immer wieder anders gedacht worden ist, konnte der Begriff diesem Problem nie entzogen werden: "Every conception of civil war is paradoxical in its own way"<sup>10</sup>. Doch David Armitage hebt hervor, dass der Bürgerkrieg gerade deswegen so "conceptually generative"<sup>11</sup> ist, weil er das Nachdenken über die Gesellschaft in unlösbare Probleme führt. Die Möglichkeit der Zerspaltung von Gemeinschaften, die zusammengehören, treibt gesellschaftliche Selbstreflexion an. Auch weil diese semantische Produktivität zum Charakter des Bürgerkriegs gehört, warnt Armitage vor Versuchen, ihm eine präzise Definition aufzupropfen<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Vgl. Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., pp.44f.

<sup>11</sup> Ibid., p.12.

<sup>12</sup> Ibid., p.18.

Ein weiteres Argument gegen Bürgerkriegsdefinitionen hat mit der polemischen Macht des Begriffs zu tun. Die bloße Charakterisierung eines Konflikts als "Bürgerkrieg" hat politische Konsequenzen. Das Wort selbst kann als eine "Waffe[...]" gegen einen Gegner gerichtet werden<sup>13</sup>. Die Klassifikation kann zur Delegitimierung oder vorgeblich neutralen Beschreibung von Aufständen dienen: "It's easy to perform the conjugation. *I am a revolutionary. You are a rebel. They are engaged in a civil war*"<sup>14</sup>. Umgekehrt hat der Leninismus den internationalen Klassenkampf emphatisch als Bürgerkrieg verstanden, um den Krieg in einen Raum jenseits der hergebrachten Staatenordnung zu bewegen<sup>15</sup>. Auch Michèle Lowrie und Barbara Vinken haben dieses Problem im Blick, wenn sie betonen: "To call an outbreak of violence 'civil war' is never an innocent act. The task of defining concepts is blind to the performative consequences of the act of naming. The definition of any war elicits conflict. To name violence warfare organizes phenomena according to graspable patterns."<sup>16</sup> Die Warnung hat einen ernstzunehmenden Kern. Schlegels Charakterisierung der Ereignisse 1806 als "Bürgerkrieg" folgte eindeutig politischen Intentionen. Dass diese Bezeichnung gedanklich die Legitimation von Gewalt vorbereiten konnte, habe ich an der Fortführung dieses Bürgerkriegsszenarios in Kleists *Hermannschlacht* angedeutet. Solche Probleme dürfen aber eine Arbeit am Begriff des Bürgerkrieges nicht unterbinden, auch wenn der Anspruch eines "innocent act" nicht einzuhalten ist. Den folgenden

---

<sup>13</sup> Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1979), p.87. Koselleck warnt, dass "Worte und ihr Gebrauch für die Politik wichtiger sind als alle anderen Waffen". Dennoch charakterisiert er selbst einen Absatz zuvor die Zeit "seit 1945" als eine "zwischen latenten und offenen Bürgerkriegen". Zur polemischen Kraft des Begriffs vgl. Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., pp.13f. und Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.19.

<sup>14</sup> Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., p.14.

<sup>15</sup> So forderte Lenin 1915 die "Umwandlung des imperialistischen Krieges in den Bürgerkrieg". Wladimir Iljitsch Lenin, *Werke*. Vol. 21. Berlin: Dietz Verlag (1960), p.388.

<sup>16</sup> Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.19.

Kapiteln liegt ein Konzept des Bürgerkriegs zugrunde, das Armitages Einwand aufnimmt, den von Lowrie und Vinken allerdings relativiert. Ich schlage vor, den Bürgerkrieg nicht inhaltlich, sondern durch seine prozedurale Struktur zu bestimmen. Victor Turners oben erläutertes Vier-Phasen-Modell sozialer Dramen möchte ich zur Vorstrukturierung meiner Lektüren zu einem Zwei-Phasen-Modell vereinfachen. Auf eine Phase sozialer Destabilisierung folgt im dramatischen Bürgerkrieg ein Akt der Restabilisierung. Diese Phasen werden noch genauer zu charakterisieren sein.

So unterschiedlich der Bürgerkrieg in der Forschung auch gefasst wird, die meisten Ansätze treffen sich in folgender Beobachtung: Der Bürgerkrieg ist eine soziale Dynamik, die Grenzen und Unterscheidungen verwischt, die das soziale Leben und die Ordnung der kollektiven Gewalt strukturieren. So halten Lowrie und Vinken fest: "Civil war violates boundaries: What should be kept outside forces its way in; what should be contained bursts out. Existing structures that form the social bond dissolve through internal violence; the internal enemy is externalized as other."<sup>17</sup> Giorgio Agamben versteht den Bürgerkrieg als einen Augenblick der momentanen "Indifferenz" von "unpolitischem" und "politischem" Leben: das Private wird "politisiert" und das Politische wird "depolitisiert"<sup>18</sup>. Er hält diesen Prozess von Depolitisierung und Politisierung für ein generelles "Paradigma" der Konstitution von Souveränität von der antiken *polis* bis zum heutigen Tag. René Girard wiederum hat

---

<sup>17</sup> Ibid., p.20.

<sup>18</sup> Agamben, *Stasis*. A.a.O., pp.22f.: "What is at stake in the relation between *oikos* and *polis* is the constitution of a threshold of indifference in which the political and the unpolitical, the outside and the inside coincide. We must therefore conceive politics as a field of forces whose extremes are the *oikos* and the *polis*; between them, civil war marks the threshold through which the unpolitical is politicised and the political is 'economised'". Für eine Kritik dieser Universalisierung von Souveränität vgl. Kapitel 3.1.

innergesellschaftliche Gewalt als Krisen der "Entdifferenzierung"<sup>19</sup> beschrieben, in denen die Mitglieder einer Gemeinschaft einander immer ähnlicher werden. Die Zyklen der Retribution eskalieren zu einer "sakrifiziellen Krise"<sup>20</sup>, einem Zustand, der sich durch einen "loss of distinctions"<sup>21</sup> auszeichnet. Die Krise wird schließlich durch die Einführung einer neuen Fundamentaldistinktion gelöst, indem sich die gesamte Gemeinschaft gegen ein Sündenbockopfer vereinigt.

Diese Ansätze erklären und verstehen die Krise innergesellschaftlicher Gewalt auf unterschiedliche Weise, aber sie treffen sich in der Diagnose eines Verlusts von Unterscheidungen. Ich verstehe deshalb die Destabilisierungsphase des Bürgerkriegsdramas als einen Moment des Verlusts sozialer Distinktionen. Ich werde insbesondere in Anlehnung an René Girard von einem Verlust semantisch-gesellschaftlicher Differenzierung sprechen, die auf verschiedenen sozialen Ebenen stattfinden kann: von der Differenzierung des Systems souveräner Staaten (*Wallenstein*) bis zur symbolischen-sakralen Ordnung einer Gemeinschaft (*Judith*). Die Restabilisierung erfolgt durch die Wiedereinführung von Strukturen. Dies kann auf unterschiedliche Weise geschehen, aber eine Reihe von Mechanismen ("redress" in Turners Terminologie), zur Restrukturierung können als wiederkehrende Paradigmen identifiziert werden. Lässt der Distinktionsverlust das Gewaltgeschehen diffus werden, so gibt die Wiedereinführung von Distinktionen der Gewalt eine Richtung. Die Zusammenwirkung beider Phasen bildet die Grundstruktur der Dramaturgie des Bürgerkriegs. Dieser Begriff des Bürgerkriegs als ein Drama von gesellschaftlichem Strukturverlust und Restrukturierung kann

---

<sup>19</sup> René Girard, *Violence and the Sacred*. London u.a.: Bloomsbury (2020), p.119.

<sup>20</sup> Ibid., pp.41-71.

<sup>21</sup> Ibid., p.58 u.ö.

andere Theorien und Definitionen des Bürgerkriegs in sich aufnehmen. Mit diesem Modell lässt sich nun ein neuer Blick auf das Definitionsproblem werfen.

Lowrie und Vinken melden nicht nur ideologische, sondern auch intellektuelle Vorbehalte gegenüber Bürgerkriegsdefinitionen an: "We view attempts to define civil war as an intellectual struggle to contain the uncontainable"<sup>22</sup>. Sowohl das Argument, dass die Benennung eines Konflikts als Bürgerkrieg selbst ein gewaltsamer Akt sei, als auch der Vorwurf, dass jede Definition das Unkontrollierbare zu kontrollieren versuche, sind nicht unberechtigt, doch sie sind unvollständig. Die bloße Verweigerung, den Bürgerkrieg beim Namen zu nennen, befreit noch nicht von der Verantwortung für Gewalt. In Schillers *Wallenstein* wird die Unbenennbarkeit seines Missbrauchs der Heeresgewalt zum Teil seiner Strategie. Octavio Piccolomini ist die einzige Figur in der *Wallenstein*-Trilogie, die den "bürgerliche[n] Krieg"<sup>23</sup> beim Namen zu nennen wagt. Mit dem struktural-prozeduralen Bürgerkriegsbegriff kann man auch außerhalb des Bühnendramas versteckte Dramen entbergen. So sind Definitionen des Bürgerkrieges eines von vielen Mitteln, diesen einzudämmen und der Gesellschaft eine verlässliche Struktur zu verleihen. Auch wenn sie dieses nicht immer ausbuchstabieren, liegt diesen Eindämmungsversuchen durch Definition eine Furcht vor einem bestimmten Drama des sozialen Strukturverlusts zugrunde. Eine Definition des Bürgerkriegs nimmt die Position eines Endpunkts innerhalb eines implizierten Dramas des Bürgerkriegs ein. Es geht diesen Definitionen nicht um objektive Erkenntnis, sondern um Gewalteinhegung. Auch wenn der Bürgerkrieg sich Definitionen entzieht, sollten Definitionsversuche nicht voreilig als intellektuelles Versagen abgetan werden.

---

<sup>22</sup> Ibid., p.16.

<sup>23</sup> Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2000), p.141.

Sie sind eines von vielen Mitteln der Bürgerkriegseindämmung und unter ihnen nicht das verächtlichste.

Das Fehlen einer Theorie des Bürgerkrieges im 19. Jahrhundert (bei gleichzeitigem Florieren der Kriegstheorie), bedeutet nicht, dass kein Interesse an dem Problem vorlag. An interessierten Definitionen des Bürgerkrieges gab es keinen Mangel. Das Problem der Einhegung war brennender als das Erkenntnisinteresse. Die wichtigste Frage dieser Definitionsversuche ist dabei immer die Abgrenzung des Bürgerkriegs von anderen Formen der Gewalt: etwa der Unterschied zur "Rebellion" durch das Kriterium der Rechtmäßigkeit des Widerstands<sup>24</sup> oder vom Staatenkrieg durch das Vorliegen einer übergeordneten richtenden Instanz<sup>25</sup>. Die Definition hat Konsequenzen für das Verhalten der Akteure, denn die scheinbare Formlosigkeit der Gewalt im Bürgerkrieg unterbindet die völkerrechtliche Regulierung der konventionellen "Kriegssitte"<sup>26</sup>. Der kühnste dieser Definitionsversuche sei hier exemplarisch aufgegriffen, um zu zeigen, dass die Definitionen sich in das strukturelle Modell des Bürgerkriegs integrieren lassen.

Der Schweizer Rechtsgelehrte Emer de Vattel hatte in seinem einflussreichen Traktat *Le droit des gens* (1758)<sup>27</sup> bereits eine neuartige Antwort auf die Frage gefunden, wie man den

---

<sup>24</sup> Siehe z.B. Christian Wolff, *Grundsätze des Natur- und Völkerrechts, worinn alle Verbindlichkeiten und alle Recht aus der Natur des Menschen in einem beständigen Zusammenhange dargelegt werden*. Halle: Rengerische Buchhandlung (1754), p.909 (§1233): "Von der Rebellion ist der bürgerliche Krieg, in welchem die Unterthanen die Waffen rechtmäßig wider den Regenten des Staats ergreifen, unterschieden. Dieser nun ist in einem jeglichen Falle, da man dem Regenten des Staats widerstehen darf, erlaubt"<sup>24</sup>.

<sup>25</sup> Siehe z.B. Wilhelm Traugott Krug, *System der Kriegswissenschaften und ihrer Literatur, enzyklopädisch dargestellt*. Leipzig: Wilhelm Rein (1815), p.4.

<sup>26</sup> *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*. Vol. 3. Leipzig: F. A. Brockhaus (1851), p.455: "Bürgerkriege sind in der Regel die furchtbarsten, und sagen sich nur zu leicht von den Milderungen los, welche die neuere Kriegssitte eingeführt hat."

<sup>27</sup> Zu Vattels Bürgerkriegsverständnis siehe Walter Rech, *Enemies of Mankind. Vattel's Theory of Collective Security*. Leiden/Boston: Martinus Nijhoff Publishers (2013), pp.216-220.

Bürgerkrieg definieren kann, um ihn völkerrechtlich handhabbar zu machen. Vattels Bestimmung des Bürgerkriegsbegriffs hatte zum Zweck, die mäßigende Wirkung des Kriegsrechts auf innerstaatliche Konflikte auszuweiten<sup>28</sup>. Seine Neuerung bestand darin, vom Kriterium der Gerechtigkeit eines Aufstandes weitgehend abzusehen. Stattdessen reduzierte er die Bürgerkriegsdefinition auf die faktische Widerstandskraft der Aufständischen. Sobald eine aufständische Partei eine hinreichende militärische "Stärke" entwickelt hat, um der Regierung Widerstand zu leisten, ist der Staat entzwei geteilt und die Situation des Bürgerkriegs liegt vor<sup>29</sup>. In diesem Augenblick ist der Staat aber aufgelöst und es treten zeitweise zwei "Völker"<sup>30</sup> an seine Stelle. Auf dieser Grundlage wurde der Bürgerkrieg letztlich zu einer besonderen Art des Krieges und konnte international als ein solcher behandelt werden -- zumindest in der Theorie. Wenn Vermittlungsversuche fehlschlagen und legitime Gründe vorlagen, hatten ausländische Souveräne laut Vattel das Recht, mit einer Bürgerkriegspartei ein Bündnis einzugehen und sich also an einem innerstaatlichen Konflikt zu beteiligen<sup>31</sup>. Mit dieser Bestimmung des Bürgerkrieges als Krieg ist die Krise sozialer Ungewissheit bereits beendet oder zumindest eingeehgt. Zwar ist damit die kollektive Gewalt noch nicht befriedet. Doch sie wird nicht mehr in der Form des Bürgerkriegs ausgetragen, wenn man diesen als eine Dynamik des Strukturverlusts versteht. Das große Verdienst von Vattels Definition ist, dass sie Souveränen

---

Armitage scheint mir die Bedeutung des Gerechtigkeitskriteriums für Vattel überzubetonen, siehe Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., pp.131ff. Vattel nennt nur jene Erhebungen eine bloße "Empörung", die gar "keinen Schein Rechtsens" haben. Siehe Emer de Vattel, *Des Herrn von Vattels Völkerrecht, oder: gründliche Anweisung wie die Grundsätze des natürlichen Rechts auf das Betragen und auf die Angelegenheiten der Nationen und Souveräne angewendet werden müssen*. Vol. 3. Frankfurt und Leipzig: o.A. (1760), p.374 (§292).

<sup>28</sup> Vgl. *ibid.*, pp.376-379 (§294).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.373.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.375. (§293).

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp.383f. (§296).

abverlangt, Aufstände von erheblicher militärischer Stärke mit der Humanität der Kriegskonventionen zu begegnen. Diese Definition ist aber nur der Endpunkt eines implizierten sozialen Dramas, das sie zu beenden versucht. Denn im Sinne der von mir vorgeschlagenen Restabilisierungsphase führt Vattels Definition zu einer Wiedereinsetzung einer Distinktion: Die Bürgerkriegsparteien sind nicht Teil einer ordnungslosen Gemeinschaft, sondern sie sind zwei Gemeinschaften. An einer Stelle in Vattels Traktat tritt der dramatische Charakter des Bürgerkrieges sogar deutlich hervor und die Destabilisierungsphase, auf die mit der Definition reagiert werden soll, nimmt Konturen an. Wenn der Bürgerkrieg nicht als Krieg angesehen wird, droht folgendes Szenario: "Wenn der Souverän befugt zu seyn glaubet, die Gefangenen als Rebellen henken zu lassen, so wird der Gegentheil Repressalien gebrauchen. Wenn er die Capitulationen, so mit dem Feinde eingegangen worden, nicht heilig beobachtet, so werden sie seinen Worten nicht mehr trauen. Wenn er senget und brennet, so werden sie ein gleiches thun"<sup>32</sup>. Im Bürgerkrieg droht eine Gewaltspirale, weil die Gegner einander nichts schuldig zu sein glauben und einen Akt der Gewalt mit einem neuen Akt der Gewalt beantworten. Dieses Szenario entspricht der Dynamik einer mimetischen Krise im Sinne René Girards. "Reciprocal action" führt zu einer Steigerung der Gegensätze der Feinde, doch diese Gegensätze sind nur scheinbar, denn tatsächlich werden die Kontrahenten in immer wiederkehrenden Vergeltungsschlägen einander immer ähnlicher<sup>33</sup>. Das klassische Kriegsrecht ist auch laut Girard ein Mittel der Differenzerzeugung<sup>34</sup>. Indem Vattel den Bürgerkrieg letztlich zum Krieg

---

<sup>32</sup> Ibid, pp.376f. (§294).

<sup>33</sup> René Girard, *Battling to the End. Conversations with Benoît Chantre*. East Lansing: Michigan State University Press (2010), p.56. Den Begriff borgt Girard von Clausewitz.

<sup>34</sup> Ibid., p.64: "We [...] have to complete what Clausewitz only glimpsed before he sought refuge behind a differentiated conception of conflict, which presupposes an interstate framework that no longer functions in conflicts today."



macht, gibt er ihm eine künstliche Differenz. Weil durch den Krieg das Kriegsrecht gilt, kann die mimetische Gewaltspirale unterbunden werden.

Definitionen sind ein verhältnismäßig humanes Mittel der Restabilisierung, doch sie sind nicht das einzige. Es gibt eine ganze Reihe von klassischen Mechanismen zur Unterbindung von Bürgerkriegen. Sie alle können als Stärkung oder Erneuerung gesellschaftlicher Distinktionen verstanden werden. Die Einrichtung einer Diktatur etwa unterwirft die Gesellschaft einer klaren Spitze; im 19. Jahrhundert nahm dieses Mittel zur Bürgerkriegseinhegung den Namen des Bonapartismus an<sup>35</sup>. Auch die Legitimierung von Gesellschaftsstrukturen durch unhinterfragbare Machtverteilung, etwa durch das Institut der "Erbfolge", kann "inneren Kämpfen"<sup>36</sup> vorbeugen. Vor allem aber kann diffuser Gewalt im Innern durch eine Bedrohung von außen eine neue Richtung gegeben werden. Die Distinktion von Innen und Außen ist seit dem 17. Jahrhundert die wichtigste Struktur der Gewaltlenkung. Seit der Einrichtung des Westfälischen Systems wird das gesellschaftliche Gewaltmonopol vom souveränen Staat verwaltet. Schmitt nennt das die "Überwindung des Bürgerkrieges durch den Krieg in staatlicher Form"<sup>37</sup>. Schon Hegel sah "daß

---

<sup>35</sup> Aufgrund ihres Gespürs für den Bürgerkriegscharakter der Konflikte ihrer Zeit konnten Diderot und Wieland die Napoleonische Diktatur (letzterer sogar namentlich) antizipieren, siehe Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2003) pp.211f. Zum Bonapartismus vgl. Dieter Groh, "Cäsarismus. Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus", in: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 1. Stuttgart: Klett Cotta (1972)., pp.726-771.

<sup>36</sup> So Friedrich der Große, *Die Werke Friedrichs des Großen. In deutscher Übersetzung*. Vol. 7. Berlin: Verlag von Reimar Hobbing (1912), p.268. Auf die Stelle verweist Koselleck, *Zeitschichten*. A.a.O., p.211.

<sup>37</sup> Carl Schmitt, *Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot (2011), p.112.

glückliche Kriege innere Unruhen verhinder[n]"<sup>38</sup> können und er ist sich hierin mit Kaiser

Rudolf in Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg* einig:

Fluch jedem Krieg! Doch besser mit den Türken,  
Als Bürgerkrieg, als Glaubens-, Meinungsschlachten.  
Hat erst der Eifer sich im Stehn gekühlt,  
Die Meinung sich gelöst ins eigne Nichts,  
Dann ist es Zeit zum Frieden [...]"<sup>39</sup>

Rudolf will das Konfliktpotential nach außen entladen, aber dass er dabei gerade auf die

"Türken" als Feind angewiesen ist, ist bereits ein Hinweis darauf, dass die inneren Konflikte schon nicht mehr so wichtig sind, wie er hofft. Der "oriental other"<sup>40</sup> ist, wie Lowrie und Vinken feststellen, eine klassische Projektionsfläche für die inneren Zerwürfnisse einer Gemeinschaft. In den Dramenwelten Grillparzers ist der Krieg gegen Muslime immer schon durch einen schwelenden Bürgerkrieg blockiert (vgl. 2.1 am Beispiel von *Die Jüdin von Toledo*). Ist der Bürgerkrieg einmal ausgebrochen, reicht die Externalisierung des Fremden im Eigenen oft nicht mehr aus. Dann muss eine neue innergesellschaftliche Distinktion gefunden werden. Die "innerstaatliche[...] *Feinderklärung*" als Ächtung oder andere Formen des Rechtsentzugs ist laut Schmitt "das Zeichen des Bürgerkrieges"<sup>41</sup>. Diese Feindschaft nach Innen ähnelt der Struktur nach Girards Sündenbockopfer und Agambens *Homo sacer*, auch wenn die jeweilige Konzeption dieser Feinde im Innern andere gesellschaftliche Dynamiken hervorhebt.

Die Liste von Mechanismen zur Eindämmung des Bürgerkriegs ließe sich fortführen. Die Typenbildung solcher Restabilisierungsmechanismen wird in den Dramen des Bürgerkriegs

---

<sup>38</sup> G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2015), p.493.

<sup>39</sup> Franz Grillparzer, *Dramen 1817-1828*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (1987), pp.422.

<sup>40</sup> Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.9.

<sup>41</sup> Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin: Duncker & Humblot (2015), pp.43f.

reflektiert, denn sie werden in ihnen zu wiederkehrenden Elementen des Handlungsverlaufs. Die Reichsacht zum Beispiel findet sich immer wieder in den Peripetien von so unterschiedlichen Dramen wie Schillers *Wallenstein*, Uhlands *Ernst, Herzog von Schwaben* und Hebbels *Agnes Bernauer*. So kann die Reichsacht als ein typologisches Signal für den dramatischen Bürgerkrieg gelten. Der strukturell und nicht inhaltlich gefasste Begriff des Bürgerkrieges kann dazu angewandt werden, Dramen zu gruppieren, deren Verwandtschaft andernfalls übersehen wird. Beide Phasen des dramatischen Bürgerkrieges werden mit wiederkehrenden Darstellungsverfahren inszeniert: strukturlosen Räumen, Geächteten, Sündenbockopfern, Mitteln der Grenzziehung. Die verschiedenen Situationen, in denen sie Verwendung finden, heben jeweils einen anderen Aspekt sozialer Dynamiken hervor. Darin besteht der literaturhistorisch-vergleichende Mehrwert dieses Ansatzes. Obwohl Bezüge zwischen den hier berücksichtigten Dramen hervorgehoben werden, soll diese komparatistische Arbeit eher vorbereitet als bereits vollzogen werden. Wenn etwa das erste Kapitel anhand von *Wallenstein* die Acht als ein Mittel zur Eindämmung des Bürgerkrieges verfolgt, das zweite Kapitel hingegen das Sündenbockopfer in *Die Jüdin von Toledo*, so könnte zukünftige Arbeit zum Bürgerkriegsdrama etwa darin bestehen, die eigenartige Kombination dieser beiden Mechanismen in *Agnes Bernauer* zu analysieren.

In den Bühnendramen werden Konflikte auf immer wieder neue Weise gelöst. Während Theorien und Definitionen dazu tendieren, ihre Problemdiagnosen und Lösungsvorschläge zu universalisieren, führt das Theater immer wieder neue Kombinationen von Elementen auf. Von der Perspektive des Dramas aus betrachtet, wird jede Theorie als ein Drama unter anderen erkennbar. Wenn ich mich in den Lektüren theoretischer Ansätze bediene, dann gehe ich immer davon aus, dass die Theorie und das Drama einander auf Augenhöhe begegnen. Besonders

ertragreich sind die Konfrontationen dann, wenn das Drama einer Theorie auf verblüffend genaue Weise zu folgen scheint, um dann plötzlich von ihr abzuweichen. An solchen Stellen wird die experimentelle Kraft des Dramas deutlich. Lowrie und Vinken haben gezeigt, dass die Narrationsgeschichte des Bürgerkriegs von Lucan bis zur Gegenwart die schicksalhafte Wiederkehr des Bürgerkriegs heraufbeschwört und "any declaration of closure"<sup>42</sup> lügen straft. Die Tradition der Dramatisierung des Bürgerkriegs zeigt im Gegenteil, dass er sich nie auf gleiche Weise wiederholt und dass Kooperation auf immer wieder neue Weise möglich ist.

Eine weitere Besonderheit der dramatischen Darstellung des Bürgerkrieges ist die relative Eigenständigkeit der Destabilisierungsphase. "Der bürgerliche Krieg zerreißt die Bande der Gesellschaft"<sup>43</sup>. Das tut auf gewisse Weise auch das Theater, wenn es seinen gegengesellschaftlichen "fingierten *Naturzustand*[...]"<sup>44</sup> erzeugt. Auf der Bühne des Theaters kann der ästhetische und zuweilen utopische Charakter dieses Zustandes erfahren werden. Der Vorteil des Bhndramas ist, dass es die Destabilisierungsphase weder zu tabuisieren noch zu rationalisieren braucht. Es kann sie offen ausstellen und mit ihrer Inszenierung die Fragen der Gesellschaft spielerischer und zugleich ehrlicher reflektieren als andere kulturelle Praktiken, die sich auf Einhegungsmechanismen konzentrieren müssen. Im theatralischen Bürgerkrieg kann die Gesellschaft mit einem Zustand in Kontakt treten, den Victor Turner "antistructure"<sup>45</sup> nennt. Im Theater trifft die Gesellschaft auf ihre Negation.

---

<sup>42</sup> Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.8.

<sup>43</sup> Vattel, *Des Herrn von Vattels Völkerrecht*. Vol. 3. A.a.O., p.375.

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie", in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Vol. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: De Gruyter (1999), pp.9-156, hier: p.55. Hervorhebung im Original.

<sup>45</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications (1982), p.33.

## II Der Bürgerkrieg als imaginativer Entwurf einer zerfallenden Gesellschaft

Der ästhetische und zugleich sozialreflexive Wert dieses Zustandes wird oft übersehen. Häufig lenken die dramatischen Figuren, die für die Destabilisierung der dramatischen Gesellschaft Verantwortung tragen, von dem übergeordneten sozialimaginativen Prozess ab. An der weitverbreiteten Geringschätzung gegenüber Hebbels Ungeheuern wird das besonders deutlich. So gab Otto Spielberg 1867 seinem Unwillen über die sittenzersetzende Eigenart der Hebbelschen Figuren Ausdruck: "Während wir nach Ausgleichung und Versöhnung aller Gegensätze streben, wühlt Hebbel das alte Chaos wieder auf, er scheint noch mitten im Urzustande zu leben und schickt die Tartaren in unsere Culturwelt." Spielberg wirft Hebbel vor, durch seine grotesken Zivilisationsfeinde von den Fragen der Zeit abzulenken. Diese "Eber", so Spielberg, hätten nichts "mit unseren Anschauungen, unsern Fragen, Existenzgeschichten und Daseinskämpfen"<sup>46</sup> zu tun und seien nichts weiter als "Runengestalten der Vorzeit [...], die gespensterartig in die Gegenwart hineinreichen"<sup>47</sup>. Spielberg kann dem Besuch der Gespenster des Urzustandes keinen Wert für die sozialen Harmonisierungsversuche der Gegenwart abgewinnen. Zweifellos hatte Hebbel eine ästhetische Vorliebe für soziales Chaos. Der "ächte Krieg" etwa, so schrieb er 1840 in seiner *Geschichte des dreißigjährigen Krieges*, darf nicht an seinen Resultaten gemessen werden, sondern an seinem antizivilisatorischen Ereignischarakter: "Er ist, mitten in der Civilisation, der imposante und unumgängliche Rückfall in den

---

<sup>46</sup> Otto Spielberg, "Friedrich Hebbel. Eine Skizze", in *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 17 (1867), pp. 267-271, hier: p.268. Hebbels Vorliebe fürs Monströse war zu dieser Zeit bereits ein Klischee, Vgl. etwa unter Bezug auf *Herodes und Mariamne* etwa Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Vol. 2. Leipzig: Friedrich Ludwig Herbig (1853), p.308.

<sup>47</sup> Spielberg, *Friedrich Hebbel. Eine Skizze*. A.a.O., p.270.

Naturzustand"<sup>48</sup>. Hebbel eröffnet seine Historiographie so, wie er seinen Dramen entfaltet. Die Ungeheuerlichkeit seiner dramatischen Figuren ist kein Selbstzweck, sondern sie tragen tatsächlich so etwas wie einen "Urzustand[...]" in die soziale Welt hinein, die ihr Drama entwirft. Spielberg läuft einem Missverständnis auf, weil er vom Theater die Darstellung von Charakteren erwartet, die mit tagespolitischen Problemen identifiziert werden können. Er hätte stattdessen in Hebbels Hang zur zivilisatorischen Zerstörungswut nach dem Gegenwartsbezug suchen müssen. Die Fragen der Zeit werden vom Drama nicht dadurch beantwortet, dass es sein Personal aus der zeitgenössischen Welt entnimmt. Die Aufgabe des Dramas ist es, die richtigen Fragen der Gesellschaft erst zu stellen, indem es die soziale Ordnung auf der Bühne nach und nach auflöst. Gesellschaftliche Selbstreflexion ist auf eine Vorstellung ihres Gegenteils angewiesen. Eine solche wird in der Destabilisierungsphase des Bürgerkriegsdramas zur Aufführung gebracht. Das Wechselverhältnis einer Gesellschaftsidee mit einem Szenario ihrer Auflösung ist es, was Spielbergs Gegenüberstellung von realer "Culturwelt" und theatralem "Urzustand" übersieht.

Die Destabilisierungsphase des Bürgerkriegsdramas entwirft das, was Judith Butler im Anschluss an Rousseaus Fassung des Naturzustandes eine "powerful fiction" nennt. Diese Fiktion eines Zustandes vor der Gesellschaft ist kein selbstgefälliges Gedankenspiel, sondern hat reale Konsequenzen:

It functions in many ways: for instance, it gives us a counterfactual condition by which to assess our contemporary situation; and it offers a point of view, in the way that science fiction does, from which to see the specificity and contingency of the political organization of space and time, of passions and interests, in the present.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Vol. 9. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), pp.73f.

<sup>49</sup> Judith Butler, *The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind*. London/New York: Vergo (2021), p.30.

Die Fiktion des Naturzustandes, das macht Butler klar, ist nicht auf eine Funktion beschränkt: Sie kann Argumente für die Stärkung des staatlichen Gewaltmonopols genauso dienen wie etwa der Inspiration eines Aufstands<sup>50</sup>. Sie kann außerdem bewusst als "fantasy" oder unbewusst und durch psycho-soziale Faktoren vorstrukturierte "phantasy" wirksam sein<sup>51</sup>. Das Konzept des Naturzustandes informiert soziales Handeln, sei es in politischen Bewegungen, sei es in der Theorie oder in der Literatur.

Butler erwähnt beiläufig, dass eine unter mehreren der Erscheinungsformen des Naturzustandes bei Hobbes auch der "civil strife"<sup>52</sup> ist. Man kann dafür argumentieren, dass erst im Bürgerkrieg das, was sie eine "powerful fiction" nennt, seine konsequenteste Ausgestaltung findet. Bürgerkriegsszenarien entgehen dabei immer schon dem Vorwurf Marx', den Butler referiert<sup>53</sup>: Es geht in ihnen nie um vorsoziale, isolierte Individuen, sondern um einen gesellschaftlichen Zustand, der seiner Struktur verlustig geht. Das unterscheidet diese Fiktion von jener, die Butler hier im Blick hat. Es geht nicht um den Blick der Gesellschaft auf das, was vor ihr war, sondern was in ihrem Untergang wäre: die Imagination eines post-sozialen Augenblicks.

Butlers Verweis auf Hobbes führt hier weiter. Denn tatsächlich sieht dieser im Bürgerkrieg nicht eine unter vielen Manifestationsformen des Naturzustandes. Eigentlich ist der Bürgerkrieg, wie Giorgio Agamben gezeigt hat, der paradigmatische Zustand, in dem die Gesellschaft in eine Relation mit ihrem angenommenen Naturzustand tritt. Jenen Lesern, die eine Vorstellung des, wie Hobbes zugesteht, nie allgemein verwirklichten Naturzustandes haben

---

<sup>50</sup> Ibid., p.34.

<sup>51</sup> Ibid., p.34.

<sup>52</sup> Ibid., p.32.

<sup>53</sup> Ibid., p.31.

wollen, empfiehlt er: "it may be perceived what manner of life there would be, where there were no common power to fear; by the manner of life, which men that have formerly lived under a peaceful government, use to degenerate into, in a civil war."<sup>54</sup> Es handelt sich zunächst um einen Akt der Wahrnehmung, einer Interpretation der sozialen Wirklichkeit, die die Annäherung an den Naturzustand erlaubt. Außerdem handelt es sich beim Bürgerkrieg nicht um die Phantasie eines vorsozialen Naturzustandes, sondern der Naturzustand manifestiert sich im Augenblick der Auflösung der Gesellschaft. Agamben hat das Verhältnis zwischen Bürgerkrieg und Naturzustand bei Hobbes genau herausgearbeitet. Tatsächlich sind die beiden Zustände nicht identisch. Der Bürgerkrieg selbst ist noch keine Annäherung an den Naturzustand. Vielmehr erlaubt der Bürgerkriegszustand einen besonderen Blick auf das politische Gemeinwesen, der den Naturzustand erkennbar macht:

The state of nature, as Hobbes explains in the preface to *De Cive*, is what appears when one considers the city as if it were dissolved [...], which is to say, from the perspective of civil war. In other words, the state of nature is a mythological projection into the past of civil war; conversely, civil war is a projection of the state of nature into the city: it is what appears when one considers the city from the perspective of the state of nature.<sup>55</sup>

Der Naturzustand ist also nur von der Perspektive der Gesellschaft aus sichtbar, während die Gesellschaft selbst für ihre eigene Kohärenz auf eine Idee ihrer Abwesenheit, also des Naturzustandes angewiesen ist. Im Bürgerkrieg wird diese doppelte Projektion vollzogen -- auch wenn Agamben nicht weiter an dem imaginativen Element dieser Operation interessiert ist. Das aber heißt, dass Butlers Argument über den fiktiven Charakter und das sozialimaginative Potential des Naturzustandes erst im Bürgerkrieg völlig aufgeht. Jede Invokation des

---

<sup>54</sup> Thomas Hobbes, *Leviathan*. Oxford: Oxford University Press (1996), p.85.

<sup>55</sup> Agamben, *Stasis*. A.a.O., p.53.



Bürgerkriegs ist ein Entwurf eines Bürgerkriegsszenarios als ein Mittel, um auf die Gesellschaft zu reflektieren<sup>56</sup>.

Dieses Potential wird im Drama des Bürgerkriegs entfaltet. In ihm ist ein Grund dafür zu finden, warum "einheimische Kriege"<sup>57</sup> zu einem der bevorzugten Stoffe der Dramengeschichte gehören. Dieses Potential erschließt sich der Rezeption jedoch nur, wenn sie das Drama als Entwurf einer sozialen Welt versteht. Spielbergs Enttäuschung über Hebbels monströse Charaktere hat auch damit zu tun, dass er diese soziale Totalität übersieht. Dieses Missverständnis ist typisch für die Rezeption Hebbels. So wies auch Julian Schmidt, einer der heftigsten Kritiker Hebbels, diese Zersetzungsphantasien zurück, um zugleich das Interesse am Individuum hervorzuheben: "Nicht der die ganze Zeit durchdringende Bruch der sittlichen Vorstellungen kann uns im Drama interessiren, sondern nur der Bruch in der Seele der Individuen"<sup>58</sup>. Schmidt sieht sich zu dieser Aussage gezwungen, weil er Hebbels Behauptung zurückweisen will, dass es vor allem Zeiten der "Selbst-Entzweiung"<sup>59</sup> seien, die zu Neuerungen der dramatischen Kunst führen. Hebbel denkt dabei an Sophokles und Shakespeare und er steht mit dieser Wertschätzung von Umbruchsphasen nicht allein. Auch Heine (der sich hier auf Cervantes und wiederum auf Shakespeare bezieht) meint einmal: "so erblüht die Poesie immer am herrlichsten nach einem Bürgerkrieg"<sup>60</sup>. Schmidt jedoch behauptet, dass Zeiten des

---

<sup>56</sup> So sehen auch Michèle Lowrie und Barbara Vinken die literarische Tradition der Verarbeitung der römischen Bürgerkriege als "a discourse that uses civil war as a locus to query the nature of the social bond and its collapse", Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.o., p.1.

<sup>57</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2021), p.351.

<sup>58</sup> Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. A.a.O., p.285.

<sup>59</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 11, Berlin: B. Behr's Verlag (1903), p.40.

<sup>60</sup> Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Vol. 10. Hamburg: Hoffmann und Campe (1993). Auch heute wird manchmal die Korrelation zwischen sozialen

Umbruchs kein großes Drama hervorbringen könnten, weil dieses auf Klarheit im Sittlichen angewiesen sei, "denn der dramatische Proceß verlangt ebenso wie der bürgerliche ein anerkanntes Gesetzbuch und ein Forum"<sup>61</sup>. Die Position, die Schmidt in seiner Kritik Hebbels vertritt, ist fast bis zur Karikatur überzogen. Mit sittlicher Eindeutigkeit ist es im neunzehnten Jahrhundert nicht nur im Drama des Bürgerkriegs längst vorbei. Weder das "Gesetzbuch" und dramatische Form noch der Ort des öffentlichen Auftretens waren in der Phase zwischen der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs und der Reichseinigung stabil. Alle diese Ebenen wurden gleichzeitig neu verhandelt und gerade im Gegenteil der Lage, die Schmidt für unabdingbar hält, liegt die historische Brisanz des klassischen deutschen Dramas.

Schmidts Position bildet zugegebenermaßen die Strohmann-Version einer allgemeinen Erwartungshaltung. Dennoch besteht einer der methodologischen Beiträge dieser Dissertation in der insistierten Zurückweisung der interpretatorischen Isolation dramatischer Charaktere. Ein Drama entwirft immer eine soziale Welt, die ihren eigenen Regeln und Dynamiken folgt. Dass diese Grundannahme tatsächlich noch heute neue Interpretationen hervorbringen kann, wird in den einzelnen Lektüren zu erweisen sein. Ich gehe in jeder Lektüre von der Annahme aus, dass individuelles Handeln einer Krise kollektiven Handelns untergeordnet ist. Der erste Schritt wird jeweils darin bestehen zu analysieren, wie das Drama seine Welt erschafft, wie es sie strukturiert und wie es seine Figuren innerhalb dieser Struktur in Bewegung versetzt. Alles Weitere folgt dieser Ausgangslage. Es geht darum, die ertragreichen psychologischen und

---

Umbruchsphasen und gesteigerter poetischer Produktivität bemerkt, siehe z.B. Nicholas McDowell, "Towards a Poetics of Civil War", in *Essays in Criticism* 65/4 (2015), pp.341-367, hier: p.343: "The experience of civil war in mid-seventeenth century Britain and twentieth century Ireland happens to correspond with peaks of poetic achievement in the English language, which may or may not be a coincidence [...]"

<sup>61</sup> Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*. A.a.O., p.286.

handlungsphilosophischen Interpretationen dieser Stücke um eine sozialästhetische Ebene zu ergänzen. Insbesondere anhand von Schillers Poetik des "unnatürlichen Naturzustand" (wie ich es nennen werde, siehe 1.1.4) wird der ästhetische Eigenwert dieser sozialkreativen Kraft des Dramas gezeigt werden können.

Die Destabilisierungsphase des dramatischen Bürgerkriegs ist ein spezifischer "Zustand"<sup>62</sup> dieser im Drama entworfenen sozialen Welt. Mit dieser imaginativ-antistrukturellen Fassung des Bürgerkriegs kann ein Blick auf die Relation des Dramas zu seinem historischen Kontext geworfen werden, den etwa der teleologische Revolutionsbegriff nicht erlaubt. Beim Bürgerkrieg handelt sich immer (im Drama wie außerhalb des Dramas) um die Annäherung einer imaginierten sozialen Welt an ihre eigene Auflösung in einen Naturzustand. Die Spezifität dieser Auflösung lässt Rückschlüsse auf den fiktiven Normalzustand dieser Gesellschaft zu. In der jeweiligen Ausgestaltung dieser Operation wird der Bezug des Dramas zu den Fragen seiner Zeit zu suchen sein.

Genauso wie die Restabilisierungsphase bildet auch der sozial-imaginative Charakter der Destabilisierungsphase wiederkehrende Darstellungsverfahren. So eröffnet der Prozess der sozialen Auflösung häufig einen innerdramatischen Raum, der von einem Teil der Figuren als ein utopischer wahrgenommen wird. Diese Räume ermöglichen eine Erfahrung von gesellschaftsloser, direkter Solidarität, eine Art "communitas"<sup>63</sup> im Sinne Turners. Der Satz

---

<sup>62</sup> Roman Schnur grenzt durch diesen Begriff den Bürgerkrieg von der Revolution ab, die eine teleologische "Dynamik" bezeichnen soll. Siehe Schnur, *Revolution und Weltbürgerkrieg*. A.a.O., p.125. Dieser Zustandscharakter trifft nur auf die Destabilisierungsphase meines Bürgerkriegsbegriffs zu. Vom Bürgerkrieg kann man nicht sprechen, ohne bereits ein potentiell Ende des Dramas in einem Restabilisierungsszenario zu entwerfen.

<sup>63</sup> Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter (1995), pp.96ff. u.ö.

"Hier ist kein Rang"<sup>64</sup> fällt in fast identischer Form in den sonst so unterschiedlichen Dramen *Wallenstein* und *Die Jüdin von Toledo*. In beiden Fällen verweist er auf ein Bürgerkriegsszenario, das als eine gegengesellschaftliche Utopie erfahren wird.

Auch zwischen Schillers und Hebbels Ausgestaltung dieses Zustandes lassen sich bisher übersehene Bezüge herstellen. Die Destabilisierung der sozialen Ordnung führt oft zu einem Verlust der Bewertungsmaßstäbe individuellen Handelns. Wallenstein ist etwa darauf bestrebt, einen Schwellenraum zu perpetuieren, in dem seine Tat zwischen "gemeine[m] Frevel" und "unsterblich[em] Unternehmen" oszilliert (siehe 1.3.3.3). Hebbel wiederum fasst diesen Augenblick als eine zu überwindende Krise, in der zwischen "Höllens-Freveln" und "Heldenthaten"<sup>65</sup> nicht mehr unterschieden werden kann (siehe 3.1). Diese sittliche Unbestimmtheit der individuellen Handlung ist ein generalisierbares Moment des dramatischen Bürgerkriegszustandes. Es ist eng verwandt mit dem Problem der Handlungslosigkeit inmitten politischen Aufruhrs. Die altgriechische Bezeichnung für den Bürgerkrieg, "stasis", vermittelt dieses Paradox<sup>66</sup>. Es bezeichnet einerseits die politische Auseinandersetzung zwischen zwei Parteien innerhalb der *polis*. Andererseits impliziert es die Handlungsunfähigkeit innerhalb dieses politischen Rahmens, einen "impasse"<sup>67</sup>. In jedem der hier besprochenen Dramen wird ein

---

<sup>64</sup> Franz Grillparzer, *Dramen 1828-1851*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (1987), p.498. In *Wallenstein* heißt es: "Es ist kein Rang hier!" Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.132.

<sup>65</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 6. Berlin: B. Behr's Verlag (1902), p.72.

<sup>66</sup> "Stasis bedeutet erstens: *Ruhe*, Ruhelage, Standort, status; der Gegenbegriff ist *kinesis*: Bewegung. *Stasis* bedeutet zweitens aber auch (politische) *Unruhe*, Bewegung, Aufruhr und Bürgerkrieg". Schmitt, *Politische Theologie II*. A.a.O., p.117.

<sup>67</sup> Armitage, *Civil Wars*. A.a.O., p.38.

solcher Augenblick stattfinden, in dem die Auflösung der Gesellschaftsordnung das Handeln der sich in ihr bewegenden Individuen blockiert.

Auch Spielbergs "Tartaren" sind ein Phänomen, das zum Baukasten dieser Darstellungsverfahren gehört. Der soziale Zustand, den das Bürgerkriegsdrama entwirft, wird häufig auf einzelne Figuren projiziert. Sie sind Personifikation des chaotischen Elements, das der Gesellschaft innewohnt. Auch Hebbels Ungeheuer müssen als solche Überbringer gesellschaftlicher Selbstzerstörung angesehen werden, die gespensterartig in den sozialen Alltag eindringen. Obwohl sie unterschiedliche gesellschaftsauflösende Prinzipien repräsentieren, eignet ihnen allen der Charakter von Unmenschlichkeit. Victor Turner beschreibt einmal eine Teufelsfigur in einer Umbanda-Zeremonie als die Verbildlichung der "indeterminacy that lurks in the cracks and crevices of all socio-cultural 'constructions of reality'"<sup>68</sup> Auch die Unmenschen der Bürgerkriegsdramen verkörpern solche Prinzipien, die den Zustand gesellschaftlicher Unbestimmtheit aus der Gesellschaft selbst heraus entfesselt haben. Um den Bürgerkriegszustand zu beenden, müssen die dramatischen Gemeinschaften eine Relation zu diesen Herolden des Chaos entwickeln. Das Chaos wird dabei nie bloß überwunden, sondern der Kontakt mit den chaotischen Kräften führt zu einer Transformation der jeweiligen Welt. So hat der "Unmensch"<sup>69</sup> Wallenstein den Krieg als Spiel entfesselt, der immer schon im Herzen des souveränen Staats lauerte. Er wird geächtet, aber er selbst versteht sich als „den *gemeinen* Feind / Der Menschlichkeit“<sup>70</sup>. Sein Tod im Namen der Menschlichkeit weist die Gemeinschaft des Staates über sich hinaus. Der König Alfonso in *Die Jüdin von Toledo* verursacht eine soziale

---

<sup>68</sup> Turner, *From Ritual to Theater*. A.a.O., p.77.

<sup>69</sup> Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.228.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.169.

Krise, weil er seinem Volk als erwachsenes Kind zu nahe steht. Er muss erst zu einem "Unmensch [...] gegenüber Gleichen"<sup>71</sup> werden, um souveräne Distanz zu seinem Volk zu gewinnen. In Hebbels *Judith* repräsentiert Holofernes, dieses gottähnliche "Ungeheuer"<sup>72</sup>, eine Form sittenzerstörender, von außen hereinbrechender Gewalt, mit der sich die gewaltunfähigen und auf sich selbst beschränkten Bethulier konfrontiert sehen. Holofernes wird zwar getötet, doch der Kopf als Symbol einer quasi-transzendenten Gewalt wird innerhalb der Stadt vergraben. Die Herolde des Chaos werden nie bloß aus der Gesellschaft entfernt, sondern die Gemeinschaften reorganisieren sich dadurch, dass sie in Kontakt mit ihnen treten. In ihnen nimmt tatsächlich ihre "eigne Frage", vielleicht in einem anderen Sinn als Schmitts, "Gestalt" an. Die Unmenschen erscheinen deshalb stets in einem ambivalenten Licht. In jedem Drama entwickeln diese Figuren ein besonderes Verhältnis zur Schwelle der Bühne. Die Hervorhebung der Bühnenschwelle setzt den grenzenverwischenden Charakter des Bürgerkrieges theatralisch um.

So wie narrative Genres ihre eigene "Metaphorologie"<sup>73</sup> des Bürgerkrieges haben, entwickelt das Drama seinen eigenen Fundus von Darstellungsweisen sozialer Auflösung. Eine zukünftige Dramaturgie des Bürgerkrieges müsste solche typenbildenden Prozesse, Figuren, Handlungsmuster und Szenenbearbeitungen in den Dienst einer Lektürepraxis stellen, die der Einmaligkeit des jeweiligen Auflösungsszenarios auf der Spur ist.

---

<sup>71</sup> Grillparzer, *Dramen 1828-1851*. A.a.O., p.547.

<sup>72</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 1. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), p.65.

<sup>73</sup> Siehe den metaphorologischen Ansatz von Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.20 *et passim*.

### III Kapitelübersicht

Alle Kapitel entwickeln eine neue Lektüre eines Dramas durch die Linse des dargelegten Bürgerkriegsverständnisses. Jedem Stück wird ein für die Dramaturgie des Bürgerkriegs paradigmatisches Element abgewonnen.

1) Das erste Kapitel zeigt anhand einer Lektüre von Schillers *Wallenstein*-Trilogie (1799), dass der Zustand einer Gesellschaft unter gewissen Bedingungen einen ästhetischen Charakter tragen kann. Ich schlage hierzu den Begriff des "unnatürlichen Naturzustandes" vor, den ich in Auseinandersetzung mit Schillers ästhetischer Theorie entwickle. Zwei Kriterien liegen dem unnatürlichen Naturzustand zugrunde: soziale Unbestimmtheit und soziale Abgrenzung. In ihm versammelt sich eine Gemeinschaft von *outcasts*, die einen Raum jenseits des Staates bewohnen. Dieser Zustand ist bei Schiller ein werkübergreifendes Phänomen und soll weitere Lektüren anregen, doch in der *Wallenstein*-Trilogie wird der unnatürliche Naturzustand in besonderer Deutlichkeit ausgestaltet. Wallensteins Art der Kriegsführung ist darauf ausgerichtet, diesen ästhetischen Gesellschaftszustand zu perpetuieren. Diese Welt des Krieges, Wallensteins Lager, bildet eine Gemeinschaft, die nur dadurch zusammengehalten wird, dass sie sich von der Welt des Zivillebens abgrenzt. Das Kapitel lässt sich zunächst auf die innere Logik dieser Kriegswelt ein, indem es eine phänomenologische Beschreibung seiner immanenten Raum-, Zeit- und Sittlichkeitsstrukturen entwickelt. Diese Phänomenologie des Lagers ergänzt die bisherigen Interpretationen der Trilogie dahingehend, dass Wallensteins Handeln als Individuum seiner Funktion innerhalb der von ihm erschaffenen Welt untergeordnet wird. Seine berühmte Handlungsverweigerung erweist sich so als ein notwendiger Mechanismus des Lagers, das keinem äußeren Zweck dienen kann. Dass es sich bei der Verselbständigung des Lagers um die Destabilisierungsphase eines Bürgerkriegsdramas handelt, wird aber erst ersichtlich, wenn

diese Innenperspektive durch eine Außenperspektive ergänzt wird. Die in *Wallenstein* dramatisierte Form des Bürgerkrieges ist eine Eskalationsstufe des regulären Krieges. Wallenstein isoliert den Krieg von allen ihm äußeren Zwecksetzungen. Durch Gegenüberstellung von *Wallenstein* und Clausewitz' *Vom Kriege* kann gezeigt werden, dass das Potential zur Loslösung des Krieges von allen politischen Zwecken in dem ihm immer innewohnenden spielerischen Element steckt. In Wallensteins Lager sieht sich der Staat mit einer Verselbständigung eines seiner wichtigsten Machtinstrumente konfrontiert. Der Handlungsverlauf wird durch den Konflikt zweier entgegengesetzter Kriegsauffassungen vorangetrieben: Wallenstein steht für den Krieg als ästhetisches Phänomen um seiner selbst willen. Für den Staat ist der Krieg immer auf die Erreichung politischer Zwecke ausgerichtet. In dem Augenblick, in dem der Krieg sich seine eigene Zweckgebung anmaßt, gehen all jene Unterscheidungen verloren, die den Krieg normalerweise einhegen, etwa die von Krieg und Frieden, Freund und Feind und die von Krieg und Bürgerkrieg selbst. Die Besonderheit dieser Art des Bürgerkriegs besteht darin, dass Wallenstein nicht zur Insurrektion voranschreitet, sondern einen Schwebezustand der Macht aufrechterhält. Sein Lager soll in einem Zustand der Potenzialität verharren. Diese lagerimmanent notwendige Entscheidungslosigkeit ist von der Perspektive des Staates aus gesehen eine besondere Provokation, denn mit einem solchen antidezisionistischen Verhalten kann er nicht umgehen. Der Staat reagiert mit der Verhängung einer Reichsacht über Wallenstein, die ihn zum innerstaatlichen Feind erklärt. Durch die Einführung dieser Fundamentaldistinktion, die alle Mitglieder des Staates zur Gewalt gegen ein Individuum aufruft, reklamiert der Staat seine Entscheidungsgewalt. Dadurch wird Wallensteins unbestimmter Handlungsmodus zu einem eindeutigen Tatbestand bestimmt. Erst durch diese Ausgrenzung wird Wallensteins Kriegsführung überhaupt erst als Bürgerkrieg für den Staat



fassbar. Das Kapitel endet aber nicht mit der Vereinnahmung dieser Perspektive des Staates. Wallenstein versteht sich selbst als ein von der Gesellschaft auszuschließendes Individuum, aber nicht im Sinn des Souveräns. Unter Rückgriff auf Naturrechtsdiskurse kann gezeigt werden, dass Wallenstein sich selbst als *hostis humani generis* versteht, einen Feind des Menschengeschlechts. Weil Wallenstein eine Verfehlung menschlicher Selbstbestimmung als den wahren Charakter seiner Tat erkennt, scheint in seinem Tod eine dritte soziale Ebene auf: die der Menschheit. Schillers *Wallenstein*-Trilogie ist ein Austragungsort für verschiedene Auffassung menschlichen Zusammenlebens und erlaubt die Einnahme verschiedener Perspektiven.

2) Das zweite Kapitel stellt anhand einer Lektüre von Grillparzers *Die Jüdin von Toledo* den strukturalen Bürgerkriegsbegriff in paradigmatischer Ausformung dar. In Grillparzers Drama bricht der Bürgerkrieg nicht aus, sondern er schwelt im Herzen der Souveränität und breitet sich von dort über die gesamte Gesellschaft aus. Der Verlust von gesellschaftlichen Distinktionen ist eine Folge eines vorgelagerten Bürgerkrieges, der dadurch beendet werden konnte, dass der infantile Alfonso übereilt zum König erklärt wurde. Der Bürgerkrieg wurde dadurch tatsächlich nur oberflächlich beendet, denn dem jungen König war es nicht möglich, Initiationsrituale zu durchgehen. Zum Zeitpunkt des Einsatzes der Dramenhandlung ist er innerlich ein Kind geblieben, was sich in seiner Unfähigkeit äußert, verschiedene Grenzüberschreitungen zu sanktionieren. Sein Staat gerät nun aber unter Druck, denn auf beiden Seiten der Grenze des Kastilischen Reiches kommt es zu diffusen Gewaltausbrüchen. Die unübersichtliche Situation lässt sich weder als Krieg noch als Frieden bestimmen. Eindeutigkeit ließe sich nur dadurch gewinnen, dass der Souverän die Grenzen des Staates durch entschlossene Kriegsführung nach außen festigt. Die Eskalation dieser Krise ist gleichzeitig ein erster Schritt hin zu ihrer Lösung. Alfonso verliebt sich in die Jüdin Rahel. Er zieht sich in diese Affäre zurück und wird damit

vollends regierungsuntauglich. Während seiner Abwesenheit droht Chaos über das Reich hereinzubrechen. Auf Victor Turners Konzept der Liminalität zurückgreifend, verstehe ich diese Affäre mit einer Außenseiterin als ein nachgeholtes Initiationsritual, in dem Alfonso kurzzeitig von der Gesellschaft völlig abgetrennt wird. Wie ein Novize in einem solchen Ritual verliert Alfonso alle die Distinktionen, die ihn gesellschaftlich verorten. Distinktionen wie die von kindlich/erwachsen, Krieg/Frieden, Souverän/Volk, innen/außen des Reiches waren von Beginn des Stückes an nur schwach ausgeprägt. Nun wird die Distinktionsschwäche dieser Gesellschaft radikalisiert. Diese Eskalation lässt sich mit René Girard als eine sakrifizielle Krise beschreiben. Die Krise wird schließlich mit einem paradigmatischen Mittel zur Überwindung innergesellschaftlicher Konflikte überwunden. Rahel wird als Sündenbock im Sinne René Girards geopfert. Die gesamte Gesellschaft vereinigt sich gegen eine Person. Damit wird einerseits das anfänglich diffuse Gewaltgeschehen gebündelt. Andererseits wird der König aus dem liminalen Raum der Affäre befreit. Doch die Affäre hat nicht nur die schwelende Krise angefacht. Durch die Affäre hat der Souverän jene liminale Erfahrung nachgeholt, die er als Kind überspringen musste. Der Bürgerkrieg, den seine verfrühte Inthronisation nur in eine latente Krise umwandeln konnte, ist damit überwunden. Durch seine Abwesenheit und soziale Unbestimmtheit war Alfonso für einen kurzen Zeitraum der Gesellschaft radikal entgegengesetzt. Das gibt ihm die für einen Souverän notwendige Distanz gegenüber seinem Volk. Mit Rahels Sündenbockopfer und der Distanzierung des Königs wird eine doppelte Distinktion vorgenommen, die schließlich die hierarchische Struktur der dramatischen Welt wiederherstellt. Am Ende ist das kastilische Reich wieder dazu in der Lage, die Gewalt nach außen zu richten und gegen die Mauren in den Krieg zu ziehen.

3) Das dritte Kapitel wendet sich einer Variante des Bürgerkriegs als Krise einer kulturell-symbolischen Ordnung zu. Friedrich Hebbels Dramen entwerfen Gemeinschaften, die darauf angewiesen sind, dass ihre innere Struktur als notwendig erscheint. Wenn dieser Schleier der Notwendigkeit gelüftet und die Gemeinschaft mit ihrem eigenen Mangel an transzendenter Begründung konfrontiert wird, kollabiert die kulturelle Ordnung. Diese Variante des Bürgerkrieges beginnt also nicht mit einer Souveränitätskrise, sondern mit dem Verlust der inneren Kohärenz einer durch Symbole strukturierten Sinnordnung. Die Abfolge von Destabilisierung und Restabilisierung ist hier eine der Enthüllung und Verhüllung der Kontingenz der Gesellschaft. Das Theater erfüllt für Hebbel die gesellschaftliche Aufgabe, diese Relation von Kontingenz und nur scheinbarer Notwendigkeit zu reflektieren. Das Kapitel entwickelt eine Lektüre von Hebbels Erstlingsdrama *Judith* (1840), die die Ausgestaltung dieses kulturellen Bürgerkriegsverständnisses unter Rückgriff auf Ansätze der symbolischen Soziologie als eine Krise des Sakralen versteht. Das Zusammenleben der Bürger Bethuliens wird durch eine von Beginn an prekäre Unterscheidung des Sakralen vom Profanen strukturiert. Bei der Belagerung durch den Assyrischen Feldherrn Holofernes wird Bethulien mit einer alles zersetzenden Form der Gewalt konfrontiert. Diese von außen hereinbrechende Gewalt zerstört so sinn- und grenzenlos, dass sie wie ein transzendentes Phänomen erscheint. In Holofernes' Lager nimmt das Profane eine absolute Gestalt an, die es dem Sakralen annähert. In Abgrenzung von Walter Benjamins Konzept der göttlichen Gewalt kann Holofernes' auf nichts als Transgression gerichtete Kriegsführung als eine unsittliche Gewalt charakterisiert werden. Göttlichkeit und bloße Unsittlichkeit werden ununterscheidbar. Aufgrund dieser Gewalterfahrung geht Bethulien seiner eigenen Strukturierung des Sakralen verlustig. Ihr eigener Gott scheint sich genauso dämonisch zu manifestieren wie Holofernes. Diese Ununterscheidbarkeit des Sakralen und

Profanen ist eine Krise sakraler Ambivalenz: gute und böse sakrale Mächte werden indistinkt und breiten sich in der Welt des Profanen aus. Während der Belagerung beginnt Bethulien einen Prozess der Selbstzerstörung, der die Bürger bis zum innerfamiliären Kannibalismus treibt. Symbolisch verdichtet wird der Verlust sakraler Strukturierung im Verlust der Opferpraxis: vom Essen der Opfertiere führt ein direkter Weg zum Essen von Menschenfleisch. Die Krise der sakralen Ordnung wird durch einen Opfertiergang gelöst. Judith geht in das Lager des Holofernes über und gerät damit wie ein Opfer in Kontakt mit einer Quelle des Sakralen in seiner dämonischen Form. Was von der Forschung meist als Judiths Begehren für Holofernes interpretiert wird, wird so als die Anziehungskraft des Sakralen erkenntlich. Vom Augenblick von Judiths Tordurchschreitung an verfolgt das Kapitel abwechselnd das Schicksal der Judith des Dramas und der Judith der Bibel. Im Vergleich wird ersichtlich, dass Hebbel in seiner Quelle eine rituelle Lösung einer sozialen Krise vorgefunden hat. Das Drama legt aber eine Verhüllungsstrategie des *Buches Judith* offen. An der Verschiebung der Hauptereignisse und begleitender Motive kann gezeigt werden, dass das *Buch Judith* das wahre Ziel dieses Rituals verschleiert hat. Das *Buch Judith* zelebriert einen Akt göttlicher Gewalt: Die Enthauptung Holofernes' demonstriert die Überlegenheit Gottes gegenüber weltlichen Machthabern. Das enthüllt Hebbel als eine nachträgliche Verarbeitung durch die Schrift. Andeutungen seiner Quelle folgend, legt Hebbel einen verhüllten Kern des *Buches Judith* frei. Judiths Übergang hatte ein Ritual der Verunreinigung zum Ziel. Im Drama ist nicht die Dekapitation das Hauptereignis, sondern Judiths Vergewaltigung durch Holofernes. Diese wird als ein Opferritual inszeniert, das den Bethuliern eine Neuordnung des Sakralen ermöglicht. Holofernes wird seiner sakralen Aura beraubt und diese wird auf das Opfer Judith übertragen. Hebbels Drama bringt damit eine selbst gewaltsame Enthüllung einer notwendigen Verschleierung durch die Schrift auf die Bühne.

Diese Verdeckung der in Hebbels Augen wahren Gewalterfahrung wird damit selbst als ein Schritt in der Lösung der symbolischen Krise dargestellt, als ein Akt kollektiver Verdrängung.

*Wallenstein*

**Die Ästhetik des Bürgerkriegs**

*Was sind überhaupt Reiche, wenn die Gerechtigkeit fehlt,  
anderes als große Räuberbanden?  
Augustinus, De Civitate Dei<sup>1</sup>*

Nicht nur der Wallenstein der Geschichtsschreibung, auch der Wallenstein in Schillers Drama ist eine Figur, die "schwankt" (Prol., v.103)<sup>2</sup>. Keiner, auch nicht seine Freunde und Verbündeten, sind sich dieses Trägers unzähliger "Masken" (Picc., v.848) sicher. Seine Absichten und Ambitionen bleiben den Interpreten wie den dramatischen Figuren ein Rätsel. Worin eigentlich die Verfehlung genau besteht, für die er fallen muss, ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Zwar erwägt der Feldherr des Kaisers seit langer Zeit, das kaiserliche Heer mit dem Feind zu verbinden. Doch Wallenstein verbleibt in diesem Zustand quasi-souveräner Entscheidungsgewalt, ohne den Plan in die Tat umzusetzen. Weil die Entscheidungsgewalt aber nur einer Instanz im Staat zukommen kann, muss diese projizierte Tat aus Sicht des Kaisers bereits ein Vergehen sein, auch wenn sie noch nicht getan ist. Verschiedene Begriffe fallen in dem Versuch, Wallensteins bis zum Schluss schwebende Tat zu einem Tatbestand zu verfestigen. Einige verstehen sie als ein Verbrechen, z.B. als "Empörung" (WT, v.770), "Verrat" (WT, v.773) oder als Verführung zu "Flucht und Felonie" (WT, v.325). Andere sehen sie als

---

<sup>1</sup> Aurelius Augustinus, *Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat*. Vol. 1. Kempten und München: Verlag der Jos Köfelschen Buchhandlung (1911), p.191.

<sup>2</sup> Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2000). Zitiert wird mit folgenden Kürzeln, gefolgt von der Verszahl: Prol. = *Prolog*, WL = *Wallensteins Lager*, Picc. = *Die Piccolomini*, WT = *Wallensteins Tod*.

Akte des Krieges: Staatliche Agenten befürchten einen "bürgerliche[n] Krieg / [...] de[n] unnatürlichste[n] von allen" (Picc., vv.2364f.). Wallenstein bezichtigt sich selbst einmal in diesem Sinne einer "unnatürlich frevelhafte[n] Tat" (WT, v.423), weil er zum "Feind" übergehen wolle, um "Wunden [...] dem eignen Vaterland" (WT, vv.420f.) zuzufügen. Die Tat, solange sie noch nicht vollendet ist, kann weder eindeutig als Verbrechen noch als kriegerischer Akt klassifiziert werden, denn sie stellt den Staat selbst infrage, der diesen Begriffen überhaupt erst Sinn verleiht<sup>3</sup>. Die bloße Möglichkeit der Tat trägt dennoch bereits den Charakter einer Tat, denn sie hat auch vor ihrer Aktualisierung Konsequenzen, indem sie dem Staat die Entscheidungshoheit streitig macht. Aber diese potentielle Tat entzieht sich dem Zugriff des Staates. Denn auf ein Verbrechen folgt die Strafe und ein Akt des Krieges wird mit Krieg beantwortet; eine Figur aber, die zwischen diesen beiden Arten der Gewaltanwendung schwankt, muss zunächst einmal auf den Begriff gebracht werden. Wallenstein ist vor allem ein Problem, das nicht beim Namen genannt werden kann: "Krieg! Ist das der Name?" (WT, v.727). Was jedoch alle Bewertungen Wallensteins durchzieht, sowohl seiner Freunde und Feinde wie seiner selbst, ist das Erstaunen über die Unerhörtheit dieser Gewalt, sei sie nun Krieg oder Verbrechen: "unnatürlich war und neuer Art / Die Kriegsgewalt in dieses Mannes Händen; / Dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich" (WT, vv.2488ff.). Was macht die Gewalt, für die Wallenstein steht, zu einem Problem, das der Staat kaum zu fassen bekommt, weil es seinen Rahmen sprengt? Was

---

<sup>3</sup> Hier sei schon auf die Verwandtschaft dieses Zwischencharakters Wallensteins mit dem des Piraten hingewiesen. Den dritten Zustand jenseits der Distinktion von Verbrecher und Kriegspartei und jenseits des Staates hat Daniel Heller-Roazen für die diese Figur bei Cicero beschrieben. Darauf wird unter 1.4.2.2 ausführlich zurückzukommen sein, weil Wallenstein durch Aufruf der völkerrechtlichen Kategorie des *hostis humani generis* sich selbst in einen genealogischen Zusammenhang mit dem Piraten stellt. Siehe Daniel Heller-Roazen, *Der Feind aller. Der Pirat und das Recht*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (2010), p.18 *et passim*.

ist das Verbrechen, für das sich keine Strafe finden lässt, weil es dem Raum des Rechts selbst den Krieg erklärt?

Mehr als um einen konkreten Akt, so meine These, handelt es sich bei Wallensteins Vergehen um die Kultivierung eines bestimmten (gegen-)gesellschaftlichen Zustandes. Dieses Kapitel entwickelt ein Verständnis für eine Sonderform des Bürgerkriegs, die *Wallenstein* dramatisiert. Wenn zwischen Krieg, Verbrechen und Bürgerkrieg nicht mehr klar unterschieden werden kann, liegt ein Zustand vor, in dem sich das ästhetische Moment kollektiver Gewalt entfesselt hat. Im Fall *Wallensteins* handelt es sich bei diesem Zustand um eine Eskalationsstufe des regulären Kriegs, der so weit enthegt ist, dass er in den Bürgerkrieg umschlägt. In diesem Augenblick scheinen die ästhetischen Elemente des Krieges auf, die zwar in ihm enthalten sind, durch den Staat jedoch normalerweise gebunden werden.

Das Ästhetische blitzt im Krieg dann auf, wenn dieser zum Selbstzweck wird. Aus der Sicht der Welt Wallensteins ist der Krieg etwas, das sich selbst immer wieder hervorbringen muss: „Der Krieg ernährt den Krieg“ (Picc., v.136). Dieser Krieg dient letztlich keinen externen Zwecken mehr, sei es dem Frieden oder der Erreichung politischer Ziele. Es handelt sich um eine Form der Gewalt, die keinem Ende zustrebt. Die Welt, die diese Kriegsführung hervorbringt, erfährt sich selbst als in sich erfüllte Gemeinschaft jenseits der Gesellschaft und ihrer Friedenshoffnungen. In *Wallenstein* sind aber zwei einander entgegengesetzte Kriegsbegriffe operativ. Die andere Sicht auf den Krieg ist jene des Staates: "Im Kriege selbst ist das letzte nicht der Krieg" (Picc., v.485), sagt Octavio Piccolomini, der falsche Freund und kaisertreue Gegenspieler Wallensteins. Der Krieg muss hier immer über sich hinausweisen. Der Krieg als ein Instrument des Staates impliziert immer seine Beendigung. Welchem politischen Zweck und Ende der Krieg zugeführt wird, mag bis zu einem gewissen Grade zwar offen bleiben; doch



wichtig ist, dass die Gewalt in den Bahnen einer teleologischen Struktur verbleibt. Diese beiden Kriegsverständnisse geraten in *Wallenstein* aneinander und die Austragung dieses Kampfes treibt die Handlung voran.

Die Struktur dieses Kapitels folgt einer Grundannahme über den Aufbau des Dramas: Die entgegengesetzten Verständnisse des Krieges korrespondieren einer doppelten Lesbarkeit der *Wallenstein*-Trilogie. Man kann *Wallenstein* einerseits vom Ende her lesen und fragen, ob sein Leben und seine Tat etwas bedeutet haben, das über sie hinausweist. Dies ist ein großes Problem der *Wallenstein*-Interpretation, seit Hegel darüber verzweifelte, dass die Trilogie nicht in einer "Theodizee", sondern im "Reich des Nichts"<sup>4</sup> ende. Am Ende trägt der Staat den Sieg über Wallenstein davon. Auch wenn das ein nichtiges Ende Wallensteins darstellen sollte<sup>5</sup>, entspricht diese teleologische Lektürehaltung dem teleologischen Kriegsverständnis des Staates, das den Krieg immer von seinem implizierten Ende aus betrachtet. Die zweite Möglichkeit der Lektüre besteht darin, die Welt, die Wallenstein in seinem Lager erschaffen hat, in ihrem eigenen Recht zu betrachten. Diese Welt des Krieges kann als in sich ästhetisch erfüllt angesehen werden. Auch wenn diese Kriegswelt als Selbstzweck, die ihrer Idee nach endlos sein soll, schließlich einem

---

<sup>4</sup> G.W.F. Hegel, *Frühe Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1983), p.618.

<sup>5</sup> Dass Hegel in der offensichtlichen Selbstbehauptung des Staates keine "Theodizee" findet, mag überraschen. In diesem besonderen Fall bestünde zwischen dem Triumph des Staates und der Bedeutungslosigkeit des Todes Wallensteins für Hegel allerdings kein Widerspruch, wie ein Blick auf seine Bewertung des historischen Stoffes der Trilogie nahelegt. In seiner Geschichtsphilosophie stellt er dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, das so oft als Geburtsstunde des modernen Staates angesehen wird, ein enttäushtes Zeugnis aus: "Der Kampf endigt ohne Idee, ohne einen Grundsatz als Gedanken gewonnen zu haben [...]. Der Ausgang ist nur *politischer* Natur". Unter 1.1.6 werde ich auf Hegels Diagnose des politischen Zustandes Deutschlands seit der Zeit der Konfessionskriege bis zur Zeit der Koalitionskriege eingehen, die seine überraschende Geringschätzung des Staates in diesem Fall erklärlich macht. Der Staat tritt in Wirklichkeit aus dem Dreißigjährigen Krieg nicht gefestigt, sondern als "*konstituierte Anarchie*" hervor. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1986), pp.516 u. 518.

Ende zugeführt wird, kann ihre Erfahrung nicht ungeschehen gemacht werden. Folgt man dieser Lektürehaltung, dann offenbart sich der erste Teil der Trilogie, *Wallensteins Lager*, als der wahre Sinn Wallensteins -- und nicht sein tragisches Ende. Diese Lektürehaltung kann aber nicht eingenommen werden, ohne die ästhetische Sicht auf den Krieg als Selbstzweck anzuerkennen. Ein solches Verständnis des Dramas wie des Krieges entzieht sich einer teleologischen Erwartungshaltung.

Das übergeordnete Ziel dieses Kapitels ist es, das ästhetische Element des Krieges geschichtlich, kriegstheoretisch, und poetisch zu konzeptualisieren und für eine Lektüre *Wallensteins* fruchtbar zu machen. Das ästhetische Kriegsverständnis kann dabei nur als Provokation seines Gegenteils, des zweckgerichteten Kriegsverständnisses, richtig verstanden werden. Darüber hinaus sollen Eigenschaften der dramatischen Darstellung des Bürgerkriegszustandes aufgezeigt werden, die sich generalisieren lassen und auf die in den späteren Kapiteln zurückgegriffen werden kann. *Wallenstein* wurde in vieler Hinsicht paradigmatisch für die Dramaturgie des Bürgerkrieges im 19. Jahrhundert. Wie in allen im Folgenden analysierten Darstellungen des Bürgerkrieges, dramatisiert auch *Wallenstein* den Prozess einer gesellschaftlichen Destabilisierung in der Form eines Strukturverlustes, auf die ein Gegenprozess der Restabilisierung dieser Strukturen folgt. Auch hier wird die Restabilisierungsphase ausgedehnt, doch sie vollendet sich durch die schlagartige Vollstreckung einer Minimalunterscheidung im Ausschluss eines Individuums. Das Besondere an *Wallenstein* ist aber, dass beide Phasen jeweils von den genannten Positionen aus nachverfolgt werden müssen. Die Trilogie ist eine Ausgestaltung des Kippunkts vom Krieg in den Bürgerkrieg und dieses Kippen wird nur deutlich, wenn beide Perspektiven eingenommen werden. Der Blick auf

den Bürgerkriegszustand wird erst vollständig, wenn er zwischen der Selbstwahrnehmung der Lagerwelt und der Außenperspektive des Staates changiert.

Dem Hin-und-Wider der beiden Positionen folgend, schreitet das Kapitel in vier großen Unterabschnitten dem Ende Wallensteins entgegen:

1) *Unnatürlicher Naturzustand*. Im ersten Unterkapitel entwickle ich ein sozial-ästhetisches Verständnis des Bürgerkriegs, das eine Lektüre des Dramas als einer sozialen Welt erlaubt, ohne das Geschehen soziologisch zu reduzieren. Die leitende Frage wird sein: Kann der Zustand einer Gesellschaft unter gewissen Umständen als ein ästhetischer verstanden werden? Ein Blick auf die Kriegsdiskurse um 1800 soll den geschichtlichen Augenblick als den eines Umschlagens der Revolution in den Krieg charakterisieren, der den Blick auf die ästhetische Kraft kollektiver Gewalt ermöglichte. In einer solchen Situation droht immer eine Form des Bürgerkriegs, in der diese Elemente sich zu einem quasi-ästhetischen Zustand des Sozialen verfestigen. Für diesen Zustand werde ich den Begriff des *unnatürlichen Naturzustands* einführen, der durch die Momente sozialer Unbestimmtheit und sozialer Abgrenzung seinen Charakter erhält. Dieses Konzept lässt sich generalisieren und in den Dienst einer Poetik des Bürgerkriegs stellen. 2) *Phänomenologie des Lagers*. Im zweiten Unterkapitel werde ich die Realisierung dieses Zustandes aus der Sicht der Welt Wallensteins beschreiben. In *Wallensteins Lager* formiert sich eine Gemeinschaft, die sich nur durch ihre Negation der Gesellschaft zusammenhält. Wie das möglich ist, wird die phänomenologische Betrachtung von Wallensteins Lager aufzeigen. Die übergreifende These ist, dass Wallensteins Lager eine Art korrumpierter Sittlichkeit ausbildet, die in ihm als Freiheit erfahren wird. Tatsächlich aber liegt hier eine Sonderform des unnatürlichen Naturzustandes vor: das Besondere wird hier in den Rang eines Allgemeinen erhoben, ohne seinen Charakter der Besonderheit aufgeben zu wollen. Wallenstein

als Individuum wird damit aus sozial-ästhetischer Sicht neu interpretiert werden. 3) *Der Krieg als Spiel*. Erst wenn die Perspektive des Staates mit einbezogen wird, stellt sich dieser Prozess als Krise der gesamtgesellschaftlichen Ordnung heraus. Diese Krise ist nicht auf den Staat beschränkt, sondern betrifft die zwischenstaatliche Strukturierung des Gewaltaustauschs. Verschiedene Verständnisse des Krieges als Spiel treten hier in Konkurrenz miteinander. Vom Staat aus betrachtet wird der Krieg als Selbstzweck als eine Korruptionsform des Spiels sichtbar. Dadurch dass sich der Krieg als Spiel die Würde des Ernstes verleiht, gehen der Staatenordnung alle jene Begriffspaare verloren, die den Krieg einhegen: Freund/Feind, Krieg/Frieden, Innen/Außen. Dies ist die Destabilisierungsphase des dramatischen Bürgerkriegszustandes aus der Sicht der konventionellen gesellschaftlichen Ordnung. Wie unter Verwendung der Clausewitzschen Kriegstheorie gezeigt werden soll, entstammt das Potential zur Enthegung des Krieges aber bereits dem Spielelement des konventionellen Kriegs selbst, wie er zum Kern des modernen Staates gehört. 4) *Bann und Acht*. Diese strukturzersetzende Destabilisierung muss nun wie in jedem Bürgerkriegsdrama durch die Wiedereinführung einer Fundamentaldistinktion überwunden werden. Dies geschieht in *Wallenstein* durch die Verhängung der Reichsacht über Wallenstein. Auf diese Weise vereint sich die gesamte Gesellschaft gegenüber einem Individuum, das aus ihr ausgeschlossen wird. Dem unnatürlichen Naturzustand wird durch den Staat ein Ende gesetzt. Schließlich wird die Frage zu beantworten sein, ob *Wallenstein* lediglich mit einer Herstellung des Status quo endet oder ob der Durchgang durch den dramatischen Bürgerkrieg in etwas resultiert, das sonst nicht stattgehabt hätte. Die Antwort auf diese Frage versucht eine Synthese der beiden entgegengesetzten Blickwinkel der Trilogie zu leisten, denn Wallenstein selbst nimmt seinen Ausschluss aus der Gesellschaft bereitwillig an. Weil er sich als *hostis humani generis* versteht, scheint in seinem Tod das Ideal der Menschheit auf -- wenn auch

bloß in seiner Verletzung. Damit werden sowohl die Welt des Lagers als auch die Welt des Staates für einen Augenblick transzendiert.

### **1.1 Krieg und Revolution um 1800. Zu einer Ästhetik des unnatürlichen Naturzustandes**

[...] *Aufgelöst  
Sind alle Bande, die den Offizier  
An seinen Kaiser fesseln, den Soldaten  
Vertraulich binden an das Bürgerleben*  
Octavio Piccolomini (Picc, vv.2347-2350)

In der Trilogie gibt es nur eine Stelle, an der ein Vertreter der zweckgerichteten Kriegsauffassung für einen Augenblick selbst in den Bann des ästhetischen Kriegserlebnisses gerät. Die Vertreter des Kaisers sind sich bewusst, dass Wallensteins alleinige Verfügungsgewalt über die Armee zum Problem des Staates wird: "Wo dann ein zweites Heer gleich finden / Um dieses zu bewachen!" (Picc., vv.281f.). In Ermangelung eines zweiten Heeres entsendet der Kaiser deshalb einen Inspekteur, um im Heer nach dem Rechten zu sehen und geheime Sicherheitsvorkehrungen zu treffen. Nach seiner Ankunft in Wallensteins Lager beschreibt Questenberg, der kaiserliche Gesandte, seinen Eindruck von dieser Welt. Der Repräsentant des Staates erfährt hier die Wirkkraft der Lagerwelt am eigenen Leibe und im Rückblick beschreibt er dieses Erlebnis als eine Art Kriegs-Amnesie:

In kein Friedländisch Heereslager komme,  
Wer von dem Kriege Böses denken will.  
Beinah' vergessen hätt' ich seine Plagen,  
Da mir der Ordnung hoher Geist erschienen,  
Durch die er, Weltzerstörend, selbst besteht,  
Das Große mir erschienen, das er bildet.  
(Picc. vv.86-91)

Selbst dieser spröde Bürokrat kann sich der Absorptionskraft des Lagers kaum erwehren. In Wallensteins Lager hat das Chaos des Krieges eine Form gefunden -- so paradox muss man es formulieren. "Weltzerstörend" und eine große Ordnung bildend zugleich: Questenberg findet

sich hier in einer Welt des Krieges, in der diese Gegensätze koinzidieren. Diese Dialektik von Zerstörung und Schöpfung ist jener Kern des Krieges, der sowohl für geschichtsphilosophische als auch ästhetische Dispositionen anschlussfähig ist. Der schöpferische Aspekt kann nämlich in den Dienst eines politischen Projekts gestellt oder ästhetisch auf sich zurückgebogen werden. Das ist hier der Fall, denn die "Ordnung", die der Krieg hervorbringt, ist die des Kriegslagers selbst.

An Questenbergs Beschreibung ist weiterhin hervorzuheben, dass er nicht dem Eindruck des charismatischen Feldherrn selbst erliegt, sondern der Faszinationskraft seines Lagers. Der Vorgang, der die doppelte Lesart der Trilogie ermöglicht, kann nicht verstanden werden, wenn Wallenstein bloß als Individuum betrachtet wird. Die doppelte Lesbarkeit der Trilogie kann nur durch den sich wandelnden Zustand der sozialen Welt des Dramas erklärt werden<sup>6</sup>. Die Welt *Wallensteins* ist eine, die von einer spezifischen Form der kollektiven Gewalt durchzogen wird. Die Dialektik von Schöpfung und Zerstörung tritt dann zutage, wenn der Krieg sich so weit von

---

<sup>6</sup> Bereits Goethe hob in seiner Besprechung der Weimarer Uraufführung von *Wallensteins Lager* hervor, dass insbesondere Wallensteins individuellste Äußerungen nur vor dem Hintergrund des sozialen Charakters seiner üblichen Handlungsweise, die eine "Wirkung auf andere" sei, verstanden werden können. Schiller habe "alles, was Wallensteins physische, politische und moralische Macht andeutet, gleichsam nur in die Umgebung gelegt". Meine Lektüre rückt den Fokus wieder auf diese "Umgebung". Zit. nach Abdruck in Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.828. In der Forschung gibt es bereits Ansätze, die Wallensteins Handeln einem übergeordneten Prozess unterordnen. Siehe zum Beispiel Wolfram Ette, "Wallenstein -- das Drama der Geschichte", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85/1 (2011), pp.30-46. Ette folgt einem systemtheoretischen Ansatz, der Wallensteins Handeln in ein "System" der "Geschichte als autonomer Prozess" (p.36). Er geht sogar so weit, Wallenstein als ein bloßes "Medium" und "Projektionsfläche der gesellschaftlichen Kräfte" (p.41) zu bezeichnen. Im Gegensatz dazu geht es mir weder um eine geschehenslogische Interpretation noch um eine soziallogische Reduktion des Individuums. Vielmehr will ich zeigen, wie das Drama *Wallenstein* eine soziale Welt entwirft, in der das Individuum Wallenstein auf eine Ebene sozialer Abstraktion erhoben wird, auf der es sich nicht halten kann, auf deren Einnahme aber diese soziale Welt angewiesen ist, soll sie nicht zerfallen.

der ihn regulierenden Ordnung losgelöst hat, dass er in den Bürgerkrieg umzukippen beginnt. In diesem Augenblick leuchtet das ästhetische Element des Krieges auf. Mit diesem ästhetischen Kern trägt der Krieg immer schon das Potential seiner eigenen Entthronung hin zum internationalen Bürgerkrieg in sich (vgl. hierzu auch 1.3.2.1). Bricht dieses Element hervor, dann wird der Krieg zu einem Phänomen, das sich teleologischen Dispositionen entzieht -- sowohl in der Geschichte als auch in der Tragödie. Ein Wallenstein, der einer "Theodizee" zustrebte, ginge seiner charakteristischen 'Größe' verlustig. Dieser Ästhetik des Krieges am Umschlagpunkt des Krieges in den Bürgerkrieg gilt es hier auf die Spur zu kommen. Dass es sich hierbei um eine dramatische Ausgestaltung eines Phänomens handelt, dem bereits in der geschichtlichen Wirklichkeit ein ästhetischer Charakter eignet, soll durch die Berücksichtigung des geschichtlichen Kontexts des Dramas und insbesondere der Reflexionen Schillers auf die Erschütterungen seiner Zeit aufgewiesen werden.

Um 1800 eskalierte die Französische Revolution zu einem internationalen Krieg, der die Regeln der Kriegsführung umzuwerfen drohte. Ich werde im Folgenden die Spuren verfolgen, die die Erfahrung dieser Entthronung des sozialen Gewaltaustausch in den ästhetischen, geschichtlichen und politischen Diskursen hinterlassen hat. Es gilt dabei zunächst zu etablieren, dass der Krieg sich hier tatsächlich dem Bürgerkrieg annäherte (1.1.1). Die zweite Aufgabe besteht darin, das ästhetische Element dieser Radikalisierung zu isolieren, selbst wenn es den Zeitgenossen nicht immer völlig bewusst war. Dazu werde ich auf alternative Sinngebungen des Krieges, die um 1800 populär waren, eingehen (1.1.1 und 1.1.2). Das Ziel dieses Abschnittes ist es schließlich, das Konzept des *unnatürlichen Naturzustandes* zu entwickeln (1.1.4), das in den Dienst einer Poetik des Bürgerkrieges (in Schillers Gesamtwerk und über dieses hinaus) gestellt werden kann. Es handelt sich dabei um einen zugleich gesellschaftlichen und ästhetischen

Zustand der Unbestimmtheit und Abgrenzung. In *Wallenstein* wird der unnatürliche Naturzustand auf Dauer gestellt und damit auf paradigmatische Weise ausgestaltet.

### 1.1.1 Enthegung ohne Ideologie

Im März 1799 beendete Schiller die Arbeit am *Wallenstein*. Die Ausarbeitung des Stückes überlagerte sich mit den Ereignissen des ersten Koalitionskrieges, der weitreichende Folgen nicht nur für die deutschen Länder, sondern generell für die Gestalt des Krieges in Europa mit sich brachte. In dem Augenblick, als die Revolution in einen Krieg umschlug, schienen sich die Regeln des sozialen Gewaltaustauschs zu ändern: „Nie ist ein Krieg an sich selbst abscheulicher und in seinen Folgen schrecklicher gewesen; nie hat ein Krieg ein allgemeineres Interesse gehabt; nie ist ein Krieg so sehr Sache eines Jeden, so sehr allgemeine Sache der Menschheit gewesen, – als der gegenwärtige“<sup>7</sup>. Christoph Martin Wieland erkannte bereits 1794, im dritten Jahr des Ersten Koalitionskrieges, die Gefahr, dass das fortdauernde Kampfgeschehen „das ganze Europa in einen allgemeinen Brand setzen“ könnte. Die Erfahrung des Revolutionskrieges hatte weltgeschichtliches Format. Der Krieg war nicht mehr lediglich die Sache mächtiger Fürsten. Seine Austragung war nicht mehr begrenzt auf den politischen Raum zwischen souveränen Staaten. Das Ereignis der Revolution katapultierte den Krieg von der Bühne der internationalen Politik auf jene der Menschheit.

In seinem Essay *Ueber Krieg und Frieden* entwickelte Wieland eine frühe Fassung dessen, was später zum Theorem des Weltbürgerkriegs entwickelt werden sollte. Nicht mehr ein gleichwertiger souveräner Staat galt als der zu bekämpfende Gegner, sondern ein Teil des

---

<sup>7</sup> Christoph Martin Wieland, „Ueber Krieg und Frieden“ in *Neuer Teutscher Merkur* (1794), pp.181-201, hier: p.182.



bekriegten Staates, der sich nicht dem eigenen Weltbild fügte. Er erkannte sofort, dass der Krieg in der Form des Revolutionskrieges nicht mehr seinen klassischen Regeln folgte. Wieland war bestürzt darüber, dass die Kriegsführung eine immer extremere Form annahm, weil sie zwischen Kontrahenten stattfand, die einander als illegitim wahrnahmen. Alle Kriegsparteien waren nun so weit ideologisiert, dass sie glaubten, „für die Sache der Menschheit“<sup>8</sup> und gegen „die wahre[n] Feinde des menschlichen Geschlechts“<sup>9</sup> zu kämpfen. Jene gemäßigten Kriegsziele, die man aus den Zeiten der Kabinettskriege gewohnt war, begannen nun, durch einen radikaleren Zweck ersetzt zu werden: der totalen Vernichtung des Gegners beziehungsweise der Prävention der befürchteten eigenen Vernichtung<sup>10</sup>. Gegnerschaft wurde zu existenzieller Feindschaft und jede Kriegspartei begann, in der „anderen einen unversöhnlichen Feind [zu sehen], der sein Daseyn allein durch ihren Untergang verlängern kann“<sup>11</sup>. Gleichzeitig war der Ausgang des Krieges vollkommen ungewiss, sodass sich die ideologisierten Kombattanten auch nicht durch Einsicht in die Notwendigkeit stoppen ließen. Das drohende Schicksal der vollständigen Vernichtung<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Ibid., p.183.

<sup>9</sup> Ibid., p.196. Diese letztere Formulierung ist als hypothetisches Argument der Alliierten gegen die Jakobiner gerichtet, denen vorgeworfen wird, die Welt „desorganisier[en]“ (ibid., p.195) zu wollen, weil sie keine andere Staatsform als die von ihnen eingesetzte zu akzeptieren bereit seien. Übrigens ist dies eine Variante der naturrechtlichen Kategorie des *hostis humani generis*, die ich unter 1.4.2 besprechen werde. Es ist in diesem Kontext bezeichnend, dass Wallenstein diese nicht auf seine Feinde anwendet, sondern auf sich selbst. Er versteht sich in einem Augenblick der Verzweiflung selbst als „den *gemeinen* Feind / Der Menschlichkeit“ (WT, vv.430f.).

<sup>10</sup> Wieland beschreibt hier jenes durch die Französische Revolution entfesselte Phänomen, das Clausewitz später „absoluten Krieg“ nennen wird, also einen Krieg, der nicht primär der Erreichung gemäßigter politischer Ziele, sondern der Vernichtung des Gegners dient (hierzu siehe 1.3.2.1).

<sup>11</sup> Ibid., p.184.

<sup>12</sup> Ein frühes Dokument für die auf Zerstörung ausgerichtete Eskalation der Revolutionskriegsführung ist das berühmte *Manifeste de Brunswick* von 1792, in dem die vollständige Zerstörung von Paris angedroht wird. Die Drohung wurde dazu genutzt, die

machte Friedensschlüsse irrational. In dieser eskalierenden Lage rief Wieland die Kontrahenten deshalb zu Mäßigung auf und warnte vor einer Verselbständigung des Krieges: „Der *Krieg an sich*, oder, was eben soviel ist, ein ewiger Krieg Aller gegen Alle, kann nie der Zweck polizierter Völker seyn: *Friede* ist immer die letzte Absicht des Krieges, und diese Absicht darf und muß also auch bey dem gegenwärtigen auf beyden Theilen vorausgesetzt werden“<sup>13</sup>. Klar beschreibt Wieland hier die drohende Situation eines Bürgerkriegs, der sich über die Grenzen eines Staates hinaus ausbreitet. Denn das drohende Szenario eines Krieges "Aller gegen Alle" ruft die zentrale Formel des Hobbeschen Naturzustandstheorems auf (siehe 1.1.4). Nur Völker, die nicht "poliziert" sind, also Völker ohne integren Staat, führen einen Krieg, der nicht den Frieden zum Ziel hat. Was Wielands Sorge also zugrunde liegt, ist die Gefahr einer Auflösung des Gesellschaftsvertrags, des Niedergangs des Staates im Bürgerkrieg. Wenn dieser Zustand nicht nur in einem einzelnen Staat eintritt, sondern in einem ganzen System degenerierender Staaten, drohen sich die Werte von Krieg und Frieden umzukehren. Der Friede wäre dann nicht mehr der Sinn des Krieges, sondern dieser selbst.

Wieland mahnte nun die Wiedereinhegung des Krieges an. Sein Vorschlag lief zu diesem Zeitpunkt auf eine Repolitisierung der internationalen Ordnung hinaus: welcher „große[n] Verbrechen“<sup>14</sup> sich die Repräsentanten des revolutionierten Frankreich auch immer schuldig gemacht haben, sie müssen als legitime Verhandlungspartner akzeptiert werden. Nur dadurch könne das drohende Übel eines ewigen Krieges, der keinem vernünftigen Zweck in einer

---

französische Seite im Gegenzug zu radikalisieren, vgl. hierzu Alexander Mikaberidze, *The Napoleonic Wars. A Global History*. Oxford: Oxford University Press (2020), pp.45f.

<sup>13</sup> Wieland, *Ueber Krieg und Frieden*, A.a.O., p.185. Den Begriff des ewigen Krieges bezieht Wieland von Jean-Gabriel Peltier, gegen den er hier argumentiert.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.194.

zukünftigen Friedensordnung mehr dient, abgewandt werden. Der Enthegung des Krieges durch Ideologisierung sollte also durch eine Restabilisierung politischer Strukturen entgegengewirkt werden. Denn die konventionellen Begriffsnetze (Feindschaft, Frieden, Staat), mit denen der Krieg eingehegt worden war, begannen ihre Bedeutung zu wandeln.

Folgendes ist an Wielands zeitgeschichtlichen Beobachtungen für ein Verständnis von Schillers *Wallenstein* erhellend: Beide Kriegsdarstellungen rücken die Auflösung der politischen Strukturen, die den Krieg einhegen, in den Fokus. In beiden historischen Situationen breitete sich der Krieg jenseits der durch binäre Unterscheidungen strukturierten Ordnung der "klassischen"<sup>15</sup> Kriegsführung aus. Tatsächlich schien es so, als würde im Augenblick der Französischen Revolution diese moderne Kriegsordnung, die ja gerade erst durch die Beendigung des Dreißigjährigen Krieges erreicht worden war, aufgehoben<sup>16</sup>. Der Prolog zu *Wallenstein* spricht diesen gegenwärtigen Verlust der Ordnung des Westfälischen Staatensystem explizit an (Prol., vv.70-74)<sup>17</sup>. Doch in einem signifikanten Punkt weichen Schillers und Wielands Darstellungen

---

<sup>15</sup> Klassisch in dem Sinn, in dem Carl Schmitt 1963 vom europäischen Staatsverständnis seit dem Ende der Konfessionskriege spricht: „Das Klassische ist die Möglichkeit eindeutiger, klarer Unterscheidungen. Innen und außen, Krieg und Frieden, während des Krieges Militär und Zivil, Neutralität oder Nicht-Neutralität, alles das ist erkennbar getrennt und wird nicht absichtlich verwischt. Auch im Kriege haben alle auf beiden Seiten ihren klaren Status. [...] Auch der Feind hat einen Status; er ist kein Verbrecher. Der Krieg kann begrenzt und mit völkerrechtlichen Hegungen umgeben werden.“ Schmitt, der hier freilich schon lange im Bann seines Weltbürgerkriegstheorems steht, richtet sich ebenso wie Wieland gegen revolutionäre Enthegungsbewegungen. Auch er sieht die Quelle für die Zerrüttung der Kriegsordnung in einer moralistischen Radikalisierung des Feindbegriffs, wie sie Revolutionen stets vorgeworfen wird. Siehe Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. A.a.O., p.11.

<sup>16</sup> Siehe Herfried Münkler, *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft (2016), p.33. Hierzu mehr in Unterkapitel 3.

<sup>17</sup> Auch Gerhard Schulz macht darauf aufmerksam, dass "Schreibzeit und beschriebene Zeit [sich] begegnen", Gerhard Schulz, "Schillers *Wallenstein* zwischen den Zeiten", in Walter Hinck (Hrsg.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1981), pp.116-132, hier: p.121.

des entheten Krieges voneinander ab. Es besteht nämlich eine weitere offensichtliche Ähnlichkeit der politischen Situationen während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und dem Zeitpunkt des Umschlags der Französischen Revolution in einen internationalen Krieg, für die sich Schillers Drama nicht zu interessieren scheint. Zu beiden Zeitpunkten wurden Kriege nicht nur aus machtpolitischen, sondern vor allem aus ideologischen Gründen geführt, nämlich als Konfessionskrieg einerseits und als Revolutionskrieg andererseits. Der daraus resultierende Verlust der Gleichwertigkeit der Feinde bildet den gedanklichen Kern des Weltbürgerkriegstheorems. Doch bemerkenswerter Weise spielt dies in der Trilogie keine Rolle. Im Gegenteil: Wallenstein ist an Religion nicht interessiert: "Weiß doch niemand an wen der glaubt!" (WL, v.594), wirft ihm der Kapuziner im Lager vor. Wallenstein selbst meint zum Konflikt zwischen Lutheranern und Katholiken: "Mir ists alles eins" (WT, v.2598). Fast alle Symptome eines Strukturverlustes der Kriegsordnung, die Wieland diagnostizierte, finden sich ebenso in Schillers Trilogie -- doch das Element der Ideologisierung fehlt gänzlich. Dabei ist es nicht so, als ob Schiller die Situation des internationalisierten Bürgerkriegs verkannt hätte. In seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* hebt er sie sogar deutlich hervor: „Durch die Reformation wurde der Bürgerkrieg entzündet“<sup>18</sup>. Und auch Schiller erkannte, dass in einem solchen Bürgerkrieg Unterscheidungen wie Freund und Feind bzw. Innen und Außen des Staates erodieren: „Religionskriege haben das Eigene, daß die Grenzen der Länder sie nicht beschränken, daß sie auf jedem neuen Boden sich verneuen, weil auf jedem neuen Boden Feind und Bundesgenosse wächst“<sup>19</sup>. Dasselbe hätte sich für die Sympathisanten und Gegner der

---

<sup>18</sup> Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen II*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2002), p.11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.75.

Revolution diesseits und jenseits der französischen Grenze sagen lassen. Dass *Wallenstein* diese Analogie der geschichtlichen Augenblicke ausblendet, ist signifikant. Denn trotzdem ist die Trilogie eine Dramatisierung einer internationalen Bürgerkriegssituation, in der die Spielregeln des Kriegs degenerieren. In *Wallenstein* wird das Umschlagen des Krieges in den Bürgerkrieg von ideologischen Erklärungsmodellen isoliert. Diese Ausblendung legt den Blick auf dem Krieg immanente Kräfte frei. Die Enthegung des Krieges entstammt hier aus einem Potential des Krieges selbst. Das Zusammenwirken von Kräften der Zerstörung und Schöpfung, wie sie Questenberg bemerkt, ist nicht auf eine ideologische Quelle angewiesen. Auf dieses der kollektiven Gewalt immanente Potential zur Auflösung der sie bindenden Strukturen werde ich in Kürze eingehen. Zunächst soll ein weiteres Erklärungsmodell für die entfesselte Gewalt ausgeschlossen werden, das sich Schiller hätte aufdrängen müssen. Dieses ist die Einbettung des Krieges in den Sinnzusammenhang der Weltgeschichte.

### **1.1.2 Der Bürgerkrieg als Skandalon der Geschichtsphilosophie**

Der auf das europäische Staatensystem übergreifende Bürgerkrieg erschreckte und faszinierte Schiller zugleich. „Mars wütet im eigenen Lande“, lässt er 1802 das personifizierte 18. Jahrhundert den Bürgerkriegszustand diagnostizieren, um daran die zweifelhafte Hoffnung anzuschließen: „Ewiger Friede der Welt und Herrschaft des heiligen Rechtes / Blühen dem Menschen noch einst auf aus der blutigen Saat“<sup>20</sup>. Dies ist der in die Ambiguität eines lyrischen

---

<sup>20</sup> Anita Dietze und Walter Dietze (Hrsg.): *Ewiger Friede? Dokumente einer deutschen Diskussion um 1800*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag (1989), pp.412f. Die Herausgeber geben allerdings keine Gründe für die Zuschreibung dieses Gedichts an Schiller an. Die maßgeblichen Werkausgaben haben es nicht aufgenommen.

Gesprächs zurückgezogene Versuch, selbst den Krieg im Innern des Staates, den Bürgerkrieg, in einem universalhistorischen Sinnzusammenhang zu verorten.

Nicht erst der Bürgerkrieg, sondern kriegerische Gewalt im Allgemeinen stellt jede Geschichtsphilosophie vor eine Herausforderung. Im achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhundert werden jene anthropologischen Faktoren, die Kant „Antagonism“ oder „ungesellige Geselligkeit“<sup>21</sup> nennt, in einen welthistorischen Zusammenhang aufgelöst. Das anthropologische Argument Adam Fergusons, dass der Krieg in der spielerischen Natur des Menschen verankert sei und Tugenden wie sozialen Zusammenhang stärke, reichte nicht mehr aus<sup>22</sup>. Die Gewalt muss nun in einen sinnvollen Zusammenhang mit dem Ganzen des als fortschrittlich gedachten Geschichtsverlaufs gebracht werden. Es wird postuliert, die Gewalt würde sozusagen über die Köpfe der Akteure des Augenblicks hinweg langfristig gesellschaftliche Ordnung generieren (im Falle Kants über die Zerstörung und Neubildung von Staaten letztlich zu einem Völkerbund führen<sup>23</sup>). Schiller selbst glaubte an die Herstellbarkeit dieses Sinnzusammenhanges zumindest

---

<sup>21</sup> Immanuel Kant, *Akademie Textausgabe*. Vol. 7. Berlin: Walter de Gruyter (1968), p.20.

<sup>22</sup> Schiller hat in jungen Jahren nachweislich Ferguson gelesen, obwohl nicht endgültig entschieden werden kann, dass seine Spieltheorie von ihm Anregungen erhalten hat: Fania Oz-Salzberger, „Did Adam Ferguson inspire Friedrich Schiller’s philosophy of play? An exercise in tracking the itinerary of an idea” in Stefanie Stockhorst (Hrsg.): *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi (2010), pp.315-337. Auf Wallenstein als Spieler wird unten (1.3) zurückzukommen sein: Sein Kriegsspiel ist deshalb tragisch, weil es weder geschichtsphilosophisch noch anthropologisch eingefangen werden kann.

<sup>23</sup> „Alle Kriege sind demnach so viele Versuche (zwar nicht in der Absicht der Menschen, aber doch in der Absicht der Natur), neue Verhältnisse der Staaten zu Stande zu bringen und durch Zerstörung, wenigstens Zerstückelung aller, neue Körper zu bilden, die sich aber wieder entweder in sich selbst oder neben einander nicht erhalten können und daher neue, ähnliche Revolutionen erleiden müssen; bis endlich einmal theils durch die bestmögliche Anordnung der bürgerlichen Verfassung innerlich, theils durch eine gemeinschaftliche Verabredung und Gesetzgebung äußerlich ein Zustand errichtet wird, der, einem bürgerlichen gemeinen Wesen ähnlich, so wie ein Automat sich selbst erhalten kann.“, Kant, *Akademie Textausgabe*. Vol. 7. A.a.O., p.25.

während seiner universalhistorischen Phase. In der Jenenser Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789), die er vor dem Ausbruch der Französischen Revolution verfasst hatte, ging er davon aus, dass das geheime geschichtsphilosophische Telos der Vielzahl europäischer Kriege deren eigene Einhegung gewesen sei. Ihr Ergebnis sei zunächst der „ewig geharnischte Krieg“<sup>24</sup> und später der europäische „Friedensgrundsatz“<sup>25</sup> gewesen. In einer weiteren 1789 verfassten Schrift erklärte Schiller den langfristigen Nutzen der nicht enden wollenden Gewalt des Mittelalters sogar mit dem bemerkenswerten teleologischen Sprung, sie hätte die Vernunft in der frühen Neuzeit sozusagen waffenfähig gemacht und ihr „kraftvolle Streiter erzogen“<sup>26</sup>. An dieser Stelle geht Schiller das Wagnis ein, nicht nur den Krieg, sondern die größte aller geschichtsphilosophischen Provokationen universalhistorisch zu rechtfertigen. Denn Schillers Lob der waffenfähigen Vernunft gerät hier sogar zu einer außerordentlichen Bewertung des Bürgerkriegs, der traditionell als das schlimmste aller politischen Übel angesehen wird: „Rom und Athen gehen aus dem Bürgerkriege zur Knechtschaft über – das *neue* Europa zur Freiheit“<sup>27</sup>. Schiller meint hier noch, diese Konstellation (die Gleichzeitigkeit von „Energie des Willens“ und „Licht des

---

<sup>24</sup> Friedrich Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen I*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2000), p.420.

<sup>25</sup> Ibid., p.424.

<sup>26</sup> Dies stammt aus einem Abschnitt der *Allgemeinen Sammlung historischer Memoires* (1789), der sich mit den Kreuzzügen beschäftigt – Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen I*. A.a.O., p.524. Es ist Wolfgang Häuslers Verdienst, auf diesen wenig beachteten Text hingewiesen zu haben. Allerdings soll meine Interpretation Häuslers Behauptung widerprechen, dass *Wallenstein* nahelege, dass Gewalt und Krieg „in einem höheren Sinne Durchgangsstufen der ‚Universalgeschichte‘“ seien. Wolfgang Häusler, „‘...und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde – das ist das Los des Schönen auf der Erde‘ Krieg und Tod in Friedrich Schillers *Wallenstein*-Tragödie“, in: Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner (Hrsg.): *Wir sind die Seinen lachenden Munds“ Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag (2010), pp.45-67, hier: p.63.

<sup>27</sup> Ibid., p.529.

Verstandes“<sup>28</sup>) habe nur einmal in der Weltgeschichte, nämlich am Ende des Mittelalters, vorgelegen. Es läge nahe hinzuzufügen, sie habe sich zum Zeitpunkt der Niederschrift jener Zeilen zum zweiten Mal ergeben.

Als Historiker legte Schiller also einen teleologischen Maßstab an die Schrecken des Krieges an<sup>29</sup>. Es muss nun festgehalten werden, dass der Dramatiker Schiller die Welt *Wallensteins* von diesem Erklärungsmodell ebenso wie von dem der Ideologie isoliert. Diese Differenz wird wiederum augenfällig, wenn man das Drama mit Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* vergleicht. Denn dieser stellt er eine den universalhistorischen Schriften verwandte Rechtfertigung des Krieges voran: „Aber Europa ging ununterdrückt aus diesem fürchterlichen Krieg, in welchem es sich zum erstenmal als eine zusammenhängende Staatengesellschaft erkannt hatte; und diese Teilnahme der Staaten an einander, welche sich in diesem Krieg eigentlich erst bildete, wäre allein schon Gewinn genug, den Weltbürger mit seinen Schrecken zu versöhnen“<sup>30</sup>. Im Drama jedoch offenbart Wallensteins Fall nach seinem egoistischen Versuch, sich gegen seinen Kaiser zu verschwören, auf den ersten Blick keine derartige Auflösung. In *Wallenstein* wird der Krieg bis zu einem gewissen Grade von seinem weltgeschichtlichen Kontext abgetrennt. Denn das Drama endet zwar mit einer Restabilisierung des Staates, doch diese geht in einer Rückkehr zum Status Quo auf. Die Trilogie endet gerade nicht in der Geburtsstunde des modernen Staatensystems, dem großen Telos von Schillers

---

<sup>28</sup> Ibid., p.525.

<sup>29</sup> Auch wenn das Element des Zufalls in den späteren historiographischen Schriften Schillers eine Rolle spielt, ist die Behauptung, dass Schiller die Geschichte "als Produkt willkürlicher Kräfte, die der Mensch in keiner Phase dauerhaft zu kontrollieren vermag", versteht, zu einseitig. So Peter-André Alt, *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. München: C.H. Beck (2008), p.167.

<sup>30</sup> Schiller, *Historische Schriften und Erzählungen II*. A.a.O., p.12.



*Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*. Nicht nur ist Wallensteins Verbrechen "ohne Beispiel in der Welt Geschichten" (WT, v.326), sondern sie ordnet sich auch der Reihe zukünftiger Ereignisse nicht unter. Wallensteins Tod scheint geschichtlich nicht über sich hinauszuweisen. Der Sinn seines Handelns muss in ihm selbst gefunden werden. Die Frage ist also, ob dem Krieg selbst etwas abgewonnen werden kann, das von ästhetischem Interesse ist, ohne zwangsläufig über ihn hinauszuweisen. Im nächsten Abschnitt werde ich mich auf ein Element konzentrieren, das sowohl dem universalhistorischen als auch dem ästhetischen Potential des Krieges zugrunde liegt: die Gleichzeitigkeit von Schöpfung und Zerstörung, die in *Wallenstein* sogar Questenberg bewundert. Das spezifisch ästhetische Potential dieser Dialektik werde ich in dem darauffolgenden Abschnitt entfalten.

### **1.1.3 Die Dialektik von Schöpfung und Zerstörung**

Auch aufgrund dieser Erschütterung der Spielregeln des Krieges sah das Ende der 1790er Jahre eine lebhafte Debatte über den wahren, nämlich den Ewigen Frieden. *Wallenstein* kann als Umkehrung der Fragestellung dieser Diskussion verstanden werden: Er dramatisiert den Krieg als Selbstzweck. Dieser in Wielands Worten "ewige[...] Krieg"<sup>31</sup> wird zwar auch in *Wallenstein* als eine zerstörerische Kraft dargestellt. Doch diese ist hier gleichzeitig eine schöpferische, die eine neue Welt aus sich hervorbringt. Dass der Krieg um 1800 in einer solchen Ambivalenz erscheinen konnte, war eine Folge der Überlagerung von Krieg und Revolution, die das Gefüge der europäischen Staatenwelt auf eine Weise infrage stellte, wie dies seit der Errichtung des Westfälischen Systems noch nicht geschehen war (siehe hierzu 1.3). Eine solche dialektische

---

<sup>31</sup> Wieland, *Ueber Krieg und Frieden*. A.a.O., p.185.

Wirkungskraft erhält der Krieg nur, wenn er eine Gestalt annimmt, die die soziale Organisation der opponierenden Kräfte unwillkürlich transformiert. Ich werde nun der Frage nachgehen, welche dem Krieg immanenten Kräfte es sind, die eine solche die Gesellschaft als Ganze transformierende Wirkung entfalten.

Die Wertschätzung des Krieges als einer schöpferischen Kraft hat zwar eine lange Geschichte. Doch in der deutschen Aufklärung war der Gedanke zunächst noch nicht populär. Im Jahr 1779, lange bevor die ursprünglich französische Debatte um den Ewigen Frieden endgültig in Deutschland angekommen war, war J.V. Embsers Parteinahme für die kreative Kraft des Krieges noch eine Ausnahme: „Hat der ewige Friede nicht notwendig schreckliche Folgen? und ist der Krieg nicht Triebfeder und in gewisser Absicht einzige Triebfeder menschlicher Größe? Ist er nicht Mörder und wiederum Schöpfer der Nationen zugleich?“<sup>32</sup> Erst seit der Französischen Revolution wuchs das Interesse für die Schöpferkraft kollektiver Gewalt. Zwar verschwand das Heilige Römische Reich Deutscher Nation 1806 endgültig von der politischen Bühne. Doch insbesondere im Zuge der Befreiungskriege erhoffte man sich die überfällige nationale Vereinigung Deutschlands. Dem Gewaltaustausch mit einem klar erkennbaren Feind wurde das Potential zugesprochen, aus einem brüchigen Gemeinwesen ein stabiles Ganzes zu formen. Hegels frühe *Verfassungsschrift*, auf die ich unter 1.6 eingehen werde, legt Zeugnis dafür ab, dass gerade dies in dem Augenblick, als das sterbende Alte Reich sich mit den hochorganisierten Revolutionsheeren konfrontiert sah, zu einem brennenden Problem wurde.

---

<sup>32</sup> Johann Valentin Embser, *Die Abgötterei unsres philosophischen Jahrhunderts. Erster Abgott. Ewiger Frieden*. Mannheim: J.F. Schwan (1779), p.4. Für eine Verortung Embsers in der Diskursgeschichte des europäischen Bellizismus und für weitere Literatur siehe Jörn Leonhard, *Bellizismus und Nation. Kriegsdeutung und Nationsbestimmung in Europa und den Vereinigten Staaten 1750-1914*. München: R. Oldenburg Verlag (2008), pp.208ff.

Die Überlagerung von Revolution und Krieg zeitigte aber auch einen dieser Vereinigungskraft entgegengesetzten Effekt. Das Geschehen lenkte die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf die Macht kollektiver Gewalt, die Organisationsformen gesellschaftlichen Lebens zu destabilisieren. Die handgreifliche Aufhebung der Gesellschaftsordnung legte die Kontingenz des Staates frei: „Wir haben Staaten decomponieren sehen, und können über ihre Composition Rechenschaft abgeben“<sup>33</sup>, erinnerte sich Adam Müller 1809. Da sich die Anwendung kollektiver Gewalt nicht mehr auf die Erreichung begrenzter Ziele beschränkte, sondern sich auf die Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens als Ganzes richtete, verlor die staatliche Ordnung ihre Selbstverständlichkeit. Gesellschaftliche Zustände jenseits dieser Ordnung und jenseits von Ordnung überhaupt wurden denkbar. So endet etwa Friedrich Schlegels Beitrag zur Diskussion um den Ewigen Frieden mit einer Auflistung von Negationsformen des Staates, etwa Insurrektionen in verfassungsmäßigen Republiken, die er *"formlose politische Zustände"*<sup>34</sup> nennt und die bis zu einer Spielform des "Despotismus" ausarten können, die einem "Antistaat" gleichkommt. Weiterhin differenziert er knapp verschiedene Varianten der "Anarchie", die wiederum auf Dauer gestellt werden und damit zu einer "permanente[n] Insurrektion" eskalieren können. Die Debatten, die sich um eine Beendigung des enthetgen Krieges bemühten, führten auch zu Gedankenexperimenten über soziale Gebilde, die deren Auflösung anvisierten. Das Nachdenken über die Einhegung des

---

<sup>33</sup> Adam Müller, *Elemente der Staatskunst*. Vol. 1. Berlin: Sander (1809), p.10.

<sup>34</sup> Alle Zitate aus: Friedrich Schlegel, "Versuch über den Begriff des Republikanismus veranlaßt durch die Kantische Schrift zum ewigen Frieden", in: Ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 7. München u.a.: Verlag Ferdinand Schöningh und Zürich: Thomas-Verlag (1966), pp.11-25, hier: p.24f.

Krieges war nun auch eine Reflexion auf die Erschütterbarkeit von Souveränität durch Rebellion und Bürgerkrieg geworden.

Einerseits stellte kollektive Gewalt also die Konventionen des Staates in ihrer Kontingenz bloß, andererseits aber schien sie auch das Versprechen eines mit größerer innerer Zweckmäßigkeit eingerichteten Staates zu bergen. Diese innere Spannung von Kreation und Negation ist ein Kennzeichen des Bürgerkrieges. Für einen Augenblick konnte es so scheinen, als könnten sich die Gesellschaften in eine Art Naturzustand zurückversetzen. Dieser Zustand konnte als Chance zur Errichtung einer vernünftigeren Ordnung begrüßt werden. Er konnte aber auch als Einbruch des Chaos gefürchtet werden. Der Zustand der Unbestimmtheit, den dieser drohende Rückfall in eine Annäherung an den Naturzustand mit sich führte, verlieh der politischen Lage aber auch ein spezifisches ästhetisches Potential. Diese Spannung zwischen geschichtsphilosophischer Provokation und ästhetischem Potential prägte Schillers Auseinandersetzungen mit dem Phänomen des Bürgerkriegs. Das spezifische Spannungsverhältnis zwischen diesen scheinbar unvermittelbaren Positionen zeichnet die Darstellung des Krieges in *Wallenstein* aus.

#### **1.1.4 Schillers Poetik des unnatürlichen Naturzustandes**

Um sich einem Verständnis des ästhetischen Potentials des Bürgerkriegs anzunähern, muss Schillers Konzeption des Naturzustandes in Erwägung gezogen werden. Denn der Bürgerkrieg ist der einzige historische Moment, in dem dieser Zustand sich in der Wirklichkeit ansatzweise manifestiert. Schon Thomas Hobbes gab zu, dass der "war of every man against every man", also

der von ihm noch nicht so genannte Naturzustand, wohl nie allgemein existiert hat<sup>35</sup>. Er nennt jedoch zwei Beispiele für Annäherungen an einen solchen Zustand. Jene "savage people", die sich nach seiner Ansicht noch nicht zu einem Staatswesen zusammengefunden haben, leben in einer Art ursprünglichem Naturzustand. Eine für Europäer greifbarere Annäherung an den Naturzustand eines Krieges aller gegen alle aber ist der Bürgerkrieg: "Howsoever, it may be perceived what manner of life there would be, where there were no common power to fear; by the manner of life, which men that have formerly lived under a peaceful government, use to degenerate into, in a civil war." Anhand des Bürgerkriegs lässt sich jener Zustand ablesen, der die anthropologische Grundlage für Hobbes' Theorie der Gesellschaft bildet. Die Erfahrung des Bürgerkriegs, den es um jeden Preis zu verhindern gilt, hat sich bei Hobbes in die Idee des Naturzustands eingebrannt. Durch den Bürgerkrieg erhält die Gesellschaft ein Muster, mit dem sie einen Zustand jenseits ihrer selbst imaginieren kann. Umgekehrt bringt die reale Gefahr des Bürgerkriegs gerade diesen imaginierten Zustand jenseits der Gesellschaft in diese hinein. Diese bidirektionale imaginative Bewegung hat Giorgio Agamben in seiner Lektüre Hobbes' vor Augen: "[...] the state of nature is a mythological projection into the past of civil war; conversely, civil war is a projection of the state of nature into the city; it is what appears when one considers the city from the perspective of the state of nature."<sup>36</sup>

Schiller hat ein klares Bewusstsein dafür, dass der Bürgerkrieg den imaginierten Naturzustand zur Erscheinung bringt. Der Augenblick, in dem die Natur sich entfesselt, weil die Schwelle der Gesellschaft durch Gewalt durchbrochen wird, kehrt in seinen Werken immer

---

<sup>35</sup> Alle Zitate aus: Thomas Hobbes, *Leviathan*. Oxford: Oxford University Press (1996), p.85.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Stanford: Stanford University Press (2015), p.53.

wieder. In *Wilhelm Tell* macht er den Vorgang explizit: „Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, / Wo Mensch dem Menschen gegenüber steht – / Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr / Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben“<sup>37</sup>. Für einen Augenblick steht der "Mensch dem Menschen" ohne die Verortung in einem politischen Raum "gegenüber". Trotzdem wird hier der Bürgerkriegszustand als ein "Mittel" zur Erreichung eines politischen Zwecks beschrieben. Doch Schiller dramatisiert diese Augenblicke nicht bloß, um sie einem Telos zuzuführen, sondern sie besitzen auch einen ästhetischen Eigenwert. Da dieser ästhetische Naturzustand niemals einen Ursprung markiert, sondern immer künstlich hervorgebracht wird, möchte ich ihn im Folgenden einen *unnatürlichen Naturzustand* nennen. Seinen ästhetischen Wert bezieht der dramatische Naturzustand aus zwei miteinander in Relation stehenden Momenten. Das ist 1) der Zustand der relativen Unbestimmtheit und 2) die Abgrenzung von der Gesellschaft. Im ersten Moment kann ein ästhetisches Element in der sozialen Wirklichkeit ausgemacht werden, im zweiten hingegen ein Element sozialer Wirklichkeit im Ästhetischen. Im unnatürlichen Naturzustand treffen sich Drama und Gesellschaft tatsächlich (und nicht bloß metaphorisch) in einem Punkt. Das ist der Grund dafür, warum der Bürgerkrieg einer der bevorzugten Zustände der dramatischen Dichtung ist.

1) *Sozial-ästhetische Unbestimmtheit*. Ich habe oben beschrieben, wie die Erfahrung des Krieges, der in den Bürgerkrieg umzukippen begann, die bestehende Ordnung in ihrer Kontingenz bloßstellte. Dieter Borchmeyer, auf dessen Arbeit ich im Folgenden aufbaue<sup>38</sup>, hat auf bahnbrechende Weise dargestellt, dass dieselbe Erfahrung sich in Schillers Augen auch

---

<sup>37</sup> Friedrich Schiller, *Dramen IV*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (1996), p.432.

<sup>38</sup> Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München: Wilhelm Fink Verlag (1973), pp.96-107.

durch ästhetische Erziehung und also ohne Gewalt erreichen lässt. Borchmeyer hat diese Entsprechung von politischer Gewalt (er spricht von "Revolution" und nicht von Krieg und Bürgerkrieg) und Ästhetik bei Schiller anhand einer Analyse des Naturzustands herausgearbeitet: "Der Naturzustand, von dessen Fiktion die Theorie der naiven und sentimentalischen Dichtung sowie der ästhetischen Erziehung ausgeht, liefert die kritischen Maßstäbe für die Beurteilung des herrschenden Kulturzustandes wie des bestehenden Staates; politische Theorie und Poetik gehen von den gleichen Prämissen aus [...]."<sup>39</sup> Indem ich mich auf Borchmeyers Lektüre des dritten Briefes *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* stütze, werde ich im Folgenden diese Konzeption des Naturzustandes nachzeichnen. Ich werde schließlich von Borchmeyer dahingehend abweichen, dass ich in der ästhetischen Erfahrung nicht bloß eine Kompensation für den gewaltsamen Umsturz sehe. Die den Staat gefährdende Gewalt selbst trägt darüber hinaus ein ästhetisches Element in sich. Das Drama nimmt bei Schiller dieses ästhetische Element der Gewalt in sich auf.

Um Schillers politisches Verständnis des Naturzustandes zu verstehen, muss die Komplexität seines Naturbegriffs berücksichtigt werden. Der Staat an sich ist nämlich den Fängen der Natur noch nicht enthoben. Im dritten Brief behauptet Schiller die historische Priorität von Staatlichkeit vor menschlicher Bewusstwerdung. Der Mensch befindet sich für Schiller nie in einem bloß natürlichen Naturzustand. Vielmehr kommt er immer schon in einem Staat zur Besinnung, den Schiller einen „Notstaat“<sup>40</sup> bzw. „Naturstaat“<sup>41</sup> nennt. Diese Form der

---

<sup>39</sup> Ibid., p.106.

<sup>40</sup> Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2008), p.561.

<sup>41</sup> Ibid., p.562.

Gesellschaftlichkeit ist Teil der „Naturbestimmung“<sup>42</sup> des Menschen, die er noch nicht nach eigenen Gesetzen zu formen Gelegenheit hatte. Es handelt sich um den nach willkürlichen Konventionen eingerichteten Staat, hier primär um den "feudalabsolutistische[n] Staat"<sup>43</sup>. Das, was gewöhnlich den Namen des Naturzustandes trägt, ist für Schiller kein eigentlicher Ursprung, sondern ein Durchgangsstadium vom unfreien Naturstaat hin zu einer frei gewählten, vernünftigen Staatsform. An dieser Stelle wird der kontraintuitive Charakter des Schillerschen Naturbegriffs besonders deutlich. Dem Menschen steht es frei, die hergebrachte Staatsform aufzulösen:

So holt er, auf eine künstliche Weise, in seiner Volljährigkeit seine Kindheit nach, bildet sich einen Naturstand in der Idee, der ihm zwar durch keine Erfahrung gegeben, aber durch seine Vernunftbestimmung notwendig gesetzt ist, leiht sich in diesem idealischen Stand einen Endzweck, den er in seinem wirklichen Naturstand nicht kannte, und eine Wahl, deren er damals nicht fähig war, und verfährt nun nicht anders, als ob er von vorn anfinde und den Stand der Unabhängigkeit aus heller Einsicht und freiem Entschluß mit dem Stand der Verträge vertauschte.<sup>44</sup>

Schillers Konzept des Naturzustandes ist also keine historische Ursprungs-konstruktion, sondern eine intentionale Auflösung mit der Aussicht auf eine Neukonstitution des gesellschaftlichen Zusammenlebens. In diesem Augenblick eröffnet sich die Möglichkeit zur sozialen Zwecksetzung. Im Sinne von Agambens Hobbes-Lektüre handelt es sich also um eine Projektion des Jenseits der Gesellschaft in die Gesellschaft hinein. Doch bei Schiller steht die Projektion des Naturzustands zunächst noch im Dienst des politischen Fortschritts. Denn es handelt sich um eine Projektion eines Ursprungs, die der Mensch mitten im Zustand einer unvollkommenen Gesellschaft von sich selbst entwirft und die es ihm ermöglicht, sich selbst zu bestimmen und seinen unvollkommenen Gesellschaftszustand zu überwinden. Schiller wurde zu dieser Einsicht

---

<sup>42</sup> Ibid., p.561.

<sup>43</sup> Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit*. A.a.O., p.97.

<sup>44</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O, p.561f.



durch die Erfahrung der Französischen Revolution inspiriert, auch wenn er sich von dieser zur Zeit der Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* bereits abgewandt hatte. In dem berühmten Brief vom 13. Juli 1793 an den Herzog von Augustenburg kommentierte er die Ereignisse in Paris noch so:

Eine geistreiche, mutvolle, lange Zeit als Muster betrachtete Nation hat angefangen, ihren positiven Gesellschaftszustand gewaltsam zu verlassen, und sich in den Naturzustand zurückzusetzen, für den die Vernunft die alleinige und absolute Gesetzgeberin ist. [...] Eine Angelegenheit, über welche sonst nur das Recht des Stärkern und die Konvenienz zu entscheiden hätte, ist vor dem Richtstuhl *reiner Vernunft* anhängig gemacht, und maßt sich wenigstens an, als ob sie nach *Prinzipien* abgeurteilt sein sollte.<sup>45</sup>

Der Naturzustand ist also zweierlei: Zum einen ist er eine Ursprungs konstruktion, durch die Reflexion auf vorhandene, noch kontingente Staatsformen möglich wird. Zum anderen ist er ein Durchgangsstadium, durch das der Mensch hindurchgeht, wenn er sich von dem kontingenten "Naturstaat" befreit, um ihn durch eine freigewählte politische Ordnung zu ersetzen. Die Dialektik von Schöpfung und Zerstörung ist im Begriff des Naturzustandes also bereits angelegt.

Dieter Borchmeyer hat nun auf Folgendes zuerst aufmerksam gemacht: Als ein temporäres Durchgangsstadium, das dem Menschen Möglichkeiten neuer Zwecksetzungen eröffnet, ähnelt dieser Naturzustand dem erhofften Ergebnis ästhetischer Erziehung. Beide Erfahrungen tragen Schwellencharakter: "Die 'Übergangs'-Funktion der ästhetischen Erziehung macht diese zum genauen und bewußten Analogon der Revolution."<sup>46</sup> Und: "Wie die Revolution den Rückgang hinter den 'positiven Gesellschaftszustand' in den Naturzustand bedeutet, so geht auch das Programm der ästhetischen Erziehung von der Fiktion eines Naturzustandes aus, von dem her der bestehende Staat kritisiert und ein neues Gemeinwesen entworfen wird."<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Ibid., p.499.

<sup>46</sup> Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit*. A.a.O., p.101.

<sup>47</sup> Ibid., p.103. Mit einem ähnlichen Ergebnis aber nicht vom transitorischen Charakter der ästhetischen Erfahrung ausgehend sagt Christopher Wild: "Durch ihre Verdoppelung führt der

Borchmeyer hebt nun den kompensatorischen Charakter der ästhetischen Erziehung hervor. Denn die Revolution erfordert, dass der Staat tatsächlich aufgehoben wird, um Platz für Neues zu schaffen. Dieser Augenblick birgt das Risiko eines Rückfalls in Chaos und Schiller war schließlich von den Geschehnissen in Paris entsetzt. Im dritten Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* kommt der ästhetischen Bildung jetzt deshalb laut Schiller die Aufgabe zu, als „Stütze“ der „Gesellschaft“<sup>48</sup> den Übergang vom Naturstaat zum nach Vernunftprinzipien eingerichteten Staat zu ermöglichen. Die ästhetische Erziehung soll, wie Borchmeyer sagt, den gewaltsamen Bruch der Revolution "ersetzen"<sup>49</sup>. Schiller strebt also mit seinem ästhetischen Projekt die Herstellung der Möglichkeitsbedingungen für eine langsame Transformation der Gesellschaft an, die den plötzlichen Umsturz verhindert, der immer auch ins Chaos umschlagen kann.

Borchmeyer ist in seiner Lektüre der ästhetischen Theorie Schillers nicht zu widersprechen. Schiller konzipiert die ästhetische Erziehung tatsächlich als eine Alternative zum revolutionären Umsturz. In dem transitorischen Moment des ästhetischen Spiels lernt der Mensch, mit Unbestimmtheit umzugehen, und wird darauf vorbereitet, neue Zwecke zu ergreifen, ohne das Vorgefundene bloß zu zerstören. Die ästhetische Erziehung eröffnet also dem Menschen die Möglichkeit zur Besinnung auf die Bestimmung seiner wahren Natur. In *Wallenstein* mag dies seinen Ausdruck in den unzähligen einander widersprechenden Evokationen der Natur des Menschen finden, die der Rezeption tatsächlich ein reflexives

---

ästhetische Schein die Manipulierbarkeit der Welt vor und stellt das So-Sein der Dinge in Frage." Siehe Christopher J. Wild, *Theater der Keuschheit -- Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag (2003), p.396.

<sup>48</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.563.

<sup>49</sup> Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit*. A.a.O., pp.103f.

Verhältnis zur Gesellschaft eröffnen. Die Analogie zwischen ästhetischem Prozess und politischer Auflösung kann aber zumindest theoretisch auch umgekehrt werden. Denn wenn man den ästhetischen Zustand als einen der "Bestimmbarkeit"<sup>50</sup> fasst, wie Schiller das im 21. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* tut, so kann der künstlich hervorgebrachte Naturzustand durchaus als ein ästhetischer Zustand des Sozialen betrachtet werden. Im Fall der Revolution wäre dies eine temporäre Wiederkehr des Naturzustandes, die den Weg frei machen soll für Neues. In ihm wird die Form der Gesellschaft aufgehoben und den Anfeindungen der Formlosigkeit künstlich ausgesetzt -- eben um eine neue Form zu gewinnen. Diesen Charakter einer Zwischenstufe, eines dritten Zustandes zwischen einem alten und einem neuen, man könnte auch sagen: diese Liminalität<sup>51</sup>, hat der Bürgerkrieg mit dem ästhetischen Zustand als Ausdruck des Spieltriebs gemein. Und doch ist dieser unnatürliche Naturzustand kein rein ästhetischer, weil sich in ihm die Ansprüche von Form und Natur radikalieren und nicht in einem harmonischen Zustand miteinander befinden. Der Künstliche Naturzustand hat zwar einen ästhetischen Charakter, doch er ist überspannt und sozusagen korrumpiert. Doch mehr noch als auf die Revolution, die ja auf ein direktes Ziel gerichtet ist, trifft dieser ästhetische Charakter auf einen extremen, jedoch typischen Moment des Bürgerkrieges zu, in dem der Ausgang des Gewaltaustauschs offen ist: Für einen Augenblick kann eine Tat hier zwischen "gemeine[m] Frevel" und "unsterblich[em] Unternehmen" (WT, vv.466f.) oszillieren, wenn sie dahin gerichtet ist, den sittlichen Rahmen zu ihrer Bewertung selbst aus den Angeln zu heben. Die Tat kann sich hier erst rückwirkend dadurch legitimieren, dass sie die soziale Welt erst hervorbringt, in der sie geschehen durfte. Dieser Moment der moralischen Indifferenz ist ein verallgemeinerbarer

---

<sup>50</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.635.

<sup>51</sup> Zum Bürgerkrieg als einem Zustand der Liminalität siehe Kapitel 2.

Moment des (dramatischen) Bürgerkriegszustandes und er findet sich in ähnlicher Weise etwa bei Hebbel (siehe hierzu 3.1). In *Wallenstein*, so wird später zu zeigen sein, wird dieser Augenblick isoliert und auf Dauer gestellt. Dieser Bürgerkrieg wäre dann eine Degenerationsform des ästhetischen Spiels. Es ist kein Zustand der Bestimmbarkeit mehr, also des bloß momentanen Mangels einer Bestimmung. Sondern hier schlägt die Bestimmbarkeit fast schon in "Bestimmungslosigkeit"<sup>52</sup> um, die Schiller von der ästhetischen "Bestimmbarkeit" unterschieden wissen will. Im Abschnitt 1.3.2.1 werde ich unter Rückgriff auf Clausewitz' Spieltheorie der Frage nachgehen, inwiefern ein solcher Umschlagpunkt bereits im regulären Krieg angelegt ist. Mithin ist das "Bestimmungslose"<sup>53</sup> ein seit Hegel bekanntes Merkmal von Wallensteins Charakter. Es geht beim dramatischen Bürgerkriegszustand nun aber gerade nicht zuerst um die notorische Unbestimmtheit Wallensteins als Individuum. Es geht nicht um seine psychopathologische Entschlusslosigkeit (siehe 1.2.3). Diese ist häufig, auch unter Rückgriff auf Schillers Spielbegriff, beschrieben worden. Es geht vielmehr um einen *sozialen* Zustand der Unbestimmtheit, um eine Gruppe von Individuen, die sich nur durch dieses ästhetische, d.h. gegen die Gesellschaft gerichtete Element zusammenfindet. Damit ist das zweite ästhetische Moment des Bürgerkriegs eingeführt: die Abgrenzung von gesellschaftlicher Wirklichkeit. Auch dieser Austritt aus der Gesellschaft kann mit dem Begriff des unnatürlichen Naturzustandes erfasst werden.

2) *Sozial-ästhetische Abgrenzung*. In seiner anonymen Selbstbesprechung im *Württembergischen Repertorium der Räuber* behauptet Schiller, dass der Zuschauer sich gerade deswegen für die theatralischen Räuberbanden interessiert, weil sie ein so fremdartiges "Korpus

---

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.619

[bilden], das sie der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber formieren"<sup>54</sup>. Das bloße Element der gesellschaftlichen Aus- und Abgrenzung, übersetzt in einen dramatischen Personenzusammenhang auf der Bühne, generiert einen ästhetischen Mehrwert. Diese gegengesellschaftlichen Räume gehen zwar nie einfach in ihrem ästhetischen Charakter auf -- oft genug erwächst aus dem Zustand der gesellschaftlichen Ortlosigkeit doch so etwas wie Selbstbestimmung<sup>55</sup>. Und dennoch ist dieser Zustand eben nicht nur für die Figuren selbst einer der ästhetischen Unbestimmtheit im unnatürlichen Naturzustand, sondern er generiert ebenso einen ästhetischen Zustand auf dem Theater, dessen Aufgabe es auch ist, das Publikum aus "des Bürgerlebens engem Kreis" (Prol., v.14) herauszureißen. Schillers Dramen entwickeln eine Szenographie des künstlichen Naturzustands, zu deren Verständnis dieses Kapitel nur einen ersten Beitrag liefern kann. In seinem dramatischen Gesamtwerk eröffnet Schiller immer wieder Räume, in denen sich die dramatischen Figuren in einem unnatürlichen Naturzustand aufhalten. Es handelt sich um Orte jenseits der Gesellschaft, die von wiederkehrenden Figurentypen bevölkert werden -- entweder von Individuen wie der "länderlose[n] Königin" und "Zwietrachtsgöttin"<sup>56</sup> Maria Stuart, von Verschwörern und Tyrannen oder von Banden gesetzloser Räuber, Piraten oder Krieger, die sich gerade durch ihren Gegensatz zur normalen Gemeinschaft zu einer Gegengemeinschaft konstituieren. Diese räumlich-politische Situierung eines Zustandes, der durch seine bloße Abgrenzung vom Raum der Gesellschaft einen

---

<sup>54</sup> Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 22. Weimar: Böhlau Verlag (1958), p.118. Auch Hegel erkennt dies als "Empörung gegen die gesamte bürgerliche Gesellschaft" und als Austritt "aus dem Kreise der Gesetzlichkeit". G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2021), p.255.

<sup>55</sup> Max Piccolomini, der so jung ist, dass er nichts als den Krieg kennengelernt hat, ist ein Beispiel für eine solche Figur, die aus diesem Zustand der Unbestimmtheit doch noch "mündig" (WT, v.711) herausgehen kann.

<sup>56</sup> Schiller, *Dramen IV*. A.a.O., p.432.

ästhetischen Charakter erhält, hängt mit dem zuerst besprochenen Moment der ästhetischen Unbestimmtheit zusammen. Die Figurengemeinschaften im unnatürlichen Naturzustand entziehen sich gesellschaftlicher Bestimmung. In Fällen wie den Räuberbanden wird diese gesellschaftliche Bestimmungslosigkeit paradoxerweise zur Bestimmung einer neuen Art Gesellschaft. Diese Gegengesellschaft trägt immer einen ästhetischen Zug. Das ästhetische Element der Unbestimmtheit wird zu einem realen sozialen Prozess, dieser wiederum wird im Bürgerkriegsdrama in den Raum des Ästhetischen zurückgeführt.

Dass die beiden Momente des unnatürlichen (bzw. künstlichen) Naturzustandes zusammenzudenken sind, scheint schon die Wortwahl der Schiller-Interpreten zu indizieren. Borchmeyer etwa spricht in seiner Analyse des dritten Briefes von einem "fiktiven Naturzustand"<sup>57</sup>. Dieser Begriff, dessen von Schillers Naturbegriff herrührenden paradoxen Charakter ich mit dem Konzept des unnatürlichen Naturzustandes pointierte, hat einen Vorläufer, auf den Borchmeyer allerdings nicht verweist. Friedrich Nietzsche nämlich nennt in seiner *Geburt der Tragödie* unter Verweis auf Schillers Vorwort zur *Braut von Messina* den Zustand, in dem sich der tragische Chor befindet, einen "fingierten Naturzustand[...]"<sup>58</sup>. Er gebraucht diesen Begriff, um den antizivilisatorischen Charakter des ästhetischen Raumes der Tragödie herauszustellen. In jenem Vorwort zur *Braut von Messina* (1803) entwickelt Schiller seine berühmte Theorie des Chors in der modernen Tragödie. Dieser erfüllt mehrere Funktionen, doch die bekannteste ist die von Schiller angestrebte Abgrenzung des tragischen Raums von der gemeinen Wirklichkeit, die Setzung einer ästhetischen Differenz. Bei dieser vom Kunstwerk

---

<sup>57</sup> Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit*. A.a.O., p.100.

<sup>58</sup> Friedrich Nietzsche, "Die Geburt der Tragödie", in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Vol. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: De Gruyter (1999), pp.9-156, hier: p.55. Hervorhebung im Original.

fernzuhaltenden Wirklichkeit hat Schiller in erster Linie die prosaische Politik der Moderne im Sinne. Der Chor kann in dieser Hinsicht als eines jener Mittel gelten, mit denen die Kunst sich gegen die Erwartung getreuer Naturnachahmung verwehren kann. So wie mit lyrisch gebundener Sprache kann auch mit dem Chor der Scheincharakter der Kunst gestärkt und ein von der materiellen Welt befreiender "Distanzierungseffekt"<sup>59</sup> erzeugt werden. In einer berühmten Passage vergleicht Schiller den Chor der modernen Tragödie mit einer "Mauer", die diese von der alltäglichen Wirklichkeit abgrenzt:

Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt -- und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.<sup>60</sup>

Durch den Chor kann der moderne Dichter aber "die gemeine Welt in die alte poetische verwandel[n]"<sup>61</sup>. Der Kunst kommt damit die paradox anmutende Aufgabe zu, die Künstlichkeit des modernen Menschen zu reduzieren und ihn seiner "innern Natur"<sup>62</sup> wieder anzunähern. Der Weg zur Natur des Menschen führt also für Schiller durch die Kunst. Diese Bewegung zur Natur durch die Kunst erinnert an die "künstliche Weise", mit der der Mensch laut dem dritten Brief *Über die ästhetische Erziehung* sich in einen Naturzustand zweiter Ordnung versetzen sollte.

Dieser Vorgang ist komplex und trägt mehrere Facetten, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann. Wichtig im gegenwärtigen Zusammenhang ist vor allem der ästhetische Effekt, den die Zusammenstellung des Chors erzeugt. Durch eine Gruppe von Figuren kann die Tragödie Distanz von der Wirklichkeit gewinnen. Für *Wallenstein* ist dies insofern von Relevanz, als

---

<sup>59</sup> Wild, *Theater der Keuschheit*. A.a.O., p.396.

<sup>60</sup> Ibid., p.285.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid., p.287.

Goethe noch während der Abfassung *Wallensteins* bemerkte, dass der später *Wallensteins Lager* genannte erste Teil der Trilogie "die Armee, gleichsam wie das Chor der Alten" etabliere<sup>63</sup>. Doch auch wenn das Lager einige Merkmale des Chors im Sinne des Vorworts zur *Braut von Messina* trägt -- im Ganzen entspricht er kaum diesem Modell. Zwar hebt sich die Kommunikationsweise des Lagers von außen betrachtet markant von der Wirklichkeit des Politischen ab, wie es Schiller im Vorwort beschreibt (Hinterzimmerintrigen, Abstraktion, Schriftlichkeit<sup>64</sup>) -- insbesondere wird Wallenstein, der "nichts Schriftliches" (Picc., v.854) preisgibt, gerade an der Schriftlichkeit der politischen Außenwelt zugrunde gehen (siehe 1.4.1). Doch auch wenn die Sprache der Soldaten ausschließlich in *Wallensteins Lager* künstlich gebunden ist, kann der raue Knittelvers doch wohl nicht als "lyrische Sprache"<sup>65</sup> bezeichnet werden. Die Soldaten kennen nicht "die Lehren der Weisheit"<sup>66</sup> und sind auch nicht "Repräsentanten ihrer Gattung"<sup>67</sup>. Und doch hat das Lager eindeutig Züge des Chors und wirkt wie eine "Mauer", die Wallenstein um sich "herumzieht". *Wallensteins Lager*, als erster Teil der Trilogie, führt das Publikum aus dem Alltag hinaus. Bemerkenswert ist nun aber, dass das Lager nicht nur für die Tragödie *Wallenstein* diese ästhetische Differenz herstellt. Die Abgrenzung von der Wirklichkeit findet auch innerhalb der dramatischen Welt statt. Nicht nur für das Publikum, sondern auch für die *dramatis personae* ist das Lager Wallensteins "Schattenbild" (Prol., v.114.). Nicht nur *Wallenstein* als Theaterstück führt aus der Welt des "Bürgerlebens" (Prol., v.14) heraus, wie der Prolog verspricht. Auch die

---

<sup>63</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*. IV. Abtheilung, Vol. 12. Weimar: Hermann Böhlau (1893), p.143. (Brief an J. H. Meyer vom Juni 1897), zit. nach Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. Vol. 2. München: C.H. Beck (2000), p.434.

<sup>64</sup> Schiller, *Dramen IV*. A.a.O., p.286.

<sup>65</sup> Ibid., pp.288f.

<sup>66</sup> Ibid., p.288.

<sup>67</sup> Ibid., p.290.



kriegerische Welt Wallensteins bezieht ihre Attraktivität aus einem anti-bürgerlichen Affekt: „Der Bürger gilt nichts mehr, der Krieger alles“ (Prol., v.87). Die Abgrenzung von der Welt des Bürgerlichen ist ein Anliegen, das Wallensteins Lager und Schillers Tragödie teilen. Die ästhetische Differenz der sozialen Abgrenzung trennt nicht nur die Tragödie von der Wirklichkeit ab, sondern innerhalb der Tragödie das Lager vom Zivilleben und vom Staat. Der Raum des Bürgerkriegs und der Raum des Theaters fallen hier in eins. Das ist nur möglich, weil der unnatürliche Naturzustand im gleichen Maße ein sozialer und ein ästhetischer Zustand ist.

Anhand von *Wallenstein* lässt sich deswegen zeigen, dass dieser Effekt der ästhetischen Differenzsetzung des Chors eigentlich der sozialen Wirklichkeit entstammt und dass dessen ästhetischer Effekt von der Tragödie bloß appropriiert wird<sup>68</sup>. Wenn eine Gruppe von Individuen sich von der sie umgebenden Gesellschaft abgrenzt und sich durch bloße Abgrenzung (also ohne weitere positive Bestimmung) zu einer neuen Gemeinschaft formiert, dann ist dies ein genuin ästhetischer Prozess. Anhand der Phänomenologie von Wallensteins Lager wird sich zeigen lassen, dass im Fall des Bürgerkriegsdramas eine soziale Lektüre keine soziologische Reduktion des literarischen Textes bedeutet. Vielmehr besteht der ästhetische Prozess dieses Dramas gerade in der Konstitution und schließlich der Destabilisierung einer sozialen Welt.

Wallenstein als Person ist diesem sozial-ästhetischen Geschehen untergeordnet: "sein Lager nur erklärt sein Verbrechen" (Prol. v.118). Das bedeutet nicht, dass Wallenstein als Individuum bedeutungslos wäre. Seine Individualität erfüllt eine soziale Funktion in seiner Welt, die von ihm abhängt, so wie er von dieser. Dieses zirkuläre Verhältnis von Individuum und

---

<sup>68</sup> Schiller selbst behauptet den sozialen Ursprung des Chors zumindest für die antike Tragödie, aber in einem ganz anderen Verständnis. Denn in der Antike eignete der Gesellschaft noch eine Öffentlichkeit, die der tragische Dichter "in der Natur" finden und in die Tragödie schlicht überführen konnte. Ibid., p.286.

Gemeinschaft lässt sich bereits an zwei unterschiedlichen Kommentaren Goethes zum Untergang Wallensteins ablesen. Bei Gelegenheit der Uraufführung der *Piccolomini* schrieb er 1799 in der *Allgemeinen Zeitung*: "Und so sehen wir von fern schon eine Kette von Unfällen aus einer unglücklichen That sich entwickeln und mit dem Einzigen, der alles hielt, alles zusammenstürzen."<sup>69</sup> Hier offenbart sich im Augenblick der Katastrophe die Funktion des Individuums als Kohäsionsstiftung für eine soziale Welt. Als Goethe ein Jahr zuvor *Wallensteins Lager* angekündigt hatte, hatte er noch ein umgekehrtes Verhältnis von Individuum und Welt angedeutet: "Ein solcher Mann steht und fällt nicht als ein einzelner Mensch; die Umgebung, die er sich geschaffen hat, trägt und hält ihn, so lange sie beisammen bleibt, oder läßt ihn, indem sie sich trennt, zu Grunde sinken."<sup>70</sup> Beide Behauptungen treffen zu.

Wallensteins Leistung besteht darin, dass er eine Form der Kriegsführung zu kultivieren versteht, die eine integrative Kraft entfaltet. Denn sein Lager besteht von Anfang an aus zwielichtigen Gestalten, die sich jenseits der Grenzen des Staates bewegen. Wie schon in Schillers Erstlingsdrama *Die Räuber* handelt es sich buchstäblich um *outcasts*, um den "Auswurf fremder Länder" (WT, v.310). Es gilt nachzuvollziehen, wie die Integration dieser Ausgeschlossen in ein (anti-)soziales Gebilde vonstatten geht, das den utopischen Charakter einer innerweltlichen Transzendenz in einem "ewig Haus"<sup>71</sup> (Picc., v.1046) annimmt. Zu zeigen, wie eine Gemeinschaftsbildung durch bloße Negation der Gesellschaft vonstatten gehen kann

---

<sup>69</sup> Abgedruckt in: Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.834.

<sup>70</sup> Ibid., p.764.

<sup>71</sup> Das ist eine klare Markierung des ästhetisch-utopischen Lebensthemas Schillers, dem Gerhard Kaiser eine einschlägige Publikation gewidmet hat. Darauf wird unten zurückzukommen sein, doch vgl. z.B. das Motiv des "unvergänglich Haus" in *Die Worte des Wahns*, zit. nach Gerhard Kaiser, *Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (1967), p.40.

und insbesondere welche dem Krieg immanenten Elemente diesen Vorgang ermöglichen, ist die übergreifende Aufgabe des nächsten Unterkapitels. Darüber hinaus gilt es die Erfahrungsweise der Mitglieder dieser Welt ernstzunehmen. Die sozial-ästhetische Integration in eine Gegengesellschaft birgt ein utopisches Potential, das nur verstanden werden kann, wenn diese Welt in ihrem eigenen Recht beschrieben wird.

Dass sich nicht nur die Soldaten Wallensteins als *outcasts* in einem unnatürlichen Naturzustand aufhalten, sondern dass dieser Zustand Wallensteins eigenem Verständnis seiner ominösen Tat entspricht, wird am Ende des Kapitels zu zeigen sein. Hier sei schon vorweggenommen, dass Wallenstein sich selbst als „den *gemeinen* Feind / Der Menschlichkeit“ (WT, vv.430f.) versteht. Wie ich unter 1.4.2 zeigen werde, ruft Wallenstein hier eine Figur des naturrechtlich grundierten Völkerrechts auf. Es handelt sich um den *hostis humani generis*, der auf alle jene völkerrechtlichen Subjekte angewandt wurde, die sich nicht in die Staatenordnung einordnen ließen, weil sie sich gewissermaßen im Raum jenseits der Staaten aufhielten. Weil *hostes humani generis* sich im Naturzustand so verhalten, dass die jeweils angenommene menschliche Natur verfehlt wird, kann durch sie ein Bild der Natur des Menschen entworfen werden. Eine Auflistung dieser *hostes humani generis* wäre fast identisch mit den von Schiller und anderen Bürgerkriegsautoren bevorzugten dramatischen Figuren: Piraten, Räuber, 'Wilde', Tyrannen und schließlich Kriegstreiber. Bei Kant wird der *hostis humani generis* von dem von ihm sogenannten "ungerechten Feind" beerbt. Er ist eine Person, deren Handlungsweise die äußerste Konsequenz zeitigen müsste, dass "kein Friedenszustand unter den Völkern möglich, sondern der Naturzustand verewigt werden müßte."<sup>72</sup> Genau dies trifft auf Wallenstein zu, weil

---

<sup>72</sup> Immanuel Kant, *Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2021), p.472.

er die Welt seines Lagers und mit ihm den unnatürlichen Naturzustand aufrechterhalten muss. Die Trilogie kann deshalb als Schillers paradigmatische Ausgestaltung seiner allgemeinen Poetik des unnatürlichen Naturzustandes gelten. Nur in diesem Drama wird dieser Zustand als Selbstzweck ins Zentrum gerückt. Was die Ausgestaltung des unnatürlichen Naturzustandes in *Wallenstein* von anderen ähnlichen Szenarien (etwa in *Die Räuber*) unterscheidet, ist die soziale Ebene, auf der er dargestellt wird. Die Gegengesellschaft ist nicht auf dunkle Wälder oder die See beschränkt, sondern droht, die Gesellschaft durch den Verlust der Kriegsordnung (siehe 1.3.3.2) in sich hineinzuziehen. Es ist, als würde der Naturzustand des Kriegs zwischen den Staaten auf die Staaten selbst übergreifen.

#### **1.1.5 Empörung der Teile gegen das Ganze: die Komik des Bürgerkriegs**

Das Problem, dessen Lösung durch den dramatischen Prozess erreicht werden soll, ist also, wie ein loser Verband, der sich nur durch Abgrenzung von der Gesellschaft zusammengefunden hat, selbst zu einer Art Gegengemeinschaft werden kann. Um eine Antwort auf diese Frage vorzubereiten, ist es hilfreich, das Phänomen abstrakter zu formulieren, nämlich als eine Relation von Teilen zu einem Ganzen. Wenn man den Bürgerkrieg in der besonderen Form des unnatürlichen Naturzustandes in die Terminologie von Teilen und Ganzen bzw. Partikularität und Allgemeinheit übersetzt, wird sie anschlussfähig für eine Theorie, die die Erzeugung eines sittlichen Ganzen mit dem Phänomen der kollektiven Gewalt in Beziehung setzt. Auf diese werde ich am Schluss dieses Unterkapitels eingehen.

Eine der Minimaldefinitionen des Bürgerkrieges folgt diesem Muster. Kant zum Beispiel versteht ihn als einen Zustand, in dem "ein Staat sich durch innere Veruneinigung in zwei Theile spaltet[...], deren jeder für sich einen besondern Staat vorstellt, der auf das Ganze Anspruch

macht"<sup>73</sup>. In diesem Szenario des Bürgerkriegs zerfällt also der Staat nicht bloß in seine Teile. Vielmehr empören sich die Teile gegen den Staat in dem Sinne, dass jeder der Teile sich selbst in den Stand des Ganzen emporzuheben versucht.

Der oben erläuterte unnatürliche Naturzustand kann als ein verwandter Prozess beschrieben werden: Ein Teil eines Gesellschaftsganzen grenzt sich nicht nur von diesem Ganzen ab, sondern verweigert sich der Unterordnung unter gesellschaftliche Ganzheitlichkeit überhaupt. Weil die zu diesem Teil gehörenden Individuen in der Ablehnung des Ganzen sich einig sind, formt der Teil selbst eine Art Ganzes. Dieses Ganze vereinheitlicht sich aber nur in seiner Ablehnung des Ganzen, hat also einen negativen Charakter. Er behauptet seine Partikularität im Gegensatz zum Allgemeinen, dem er entspringt, und diese Selbstbehauptung ist die einzige Form von Allgemeinheit, die er akzeptiert.

Diese Reformulierung des Problems als einer spezifischen Relation eines Teils zum Ganzen bzw. der Partikularität zum Allgemeinen hilft, Verbindungen herzustellen. Denn wenn eine solche Situation wirklich in *Wallenstein* vorliegt, wird eine Verwandtschaft der geschichtsphilosophischen Frustration über den Bürgerkrieg mit der Frustration des jungen Hegel über *Wallenstein* deutlich. Hegel schrieb bereits 1800/1801 eine kurze Reflexion auf den gerade erst gedruckten *Wallenstein*. Die Lektüre hinterließ ihn verstört, weil er einerseits die Größe Wallensteins erkannte, andererseits aber von seinem Schicksal entsetzt war. Wallenstein spaltete sich laut dem jungen Hegel in zwei Teile, wobei der erste „das Bestimmtwerden eines Entschlusses“ und der zweite „das Schicksal dieses Entschlusses“ darstelle. Beide bildeten "ein

---

<sup>73</sup> Immanuel Kant, *Akademie Textausgabe*. Vol. 7. A.a.O., p.346. Kant gibt diesem Zustand keinen Namen, doch die Umschreibung meint den Bürgerkrieg.

tragisches Ganzes"<sup>74</sup>, von denen ihm aber nur das erste "lebhaft vor"<sup>75</sup> Augen stand. während er den anderen nicht "befriedigend" fand, weil Wallensteins "Entschluss" im "Reich des Nichts"<sup>76</sup> endete. Wallensteins Entschluss hätte, sobald er sein "Unbestimmtsein[...]"<sup>77</sup> zurückgelassen hat, zu einem Resultat führen müssen, das die Handlungen der Tragödie in den Sinnzusammenhang eines Allgemeinen integriert hätte. In diesem Sinne vermisste Hegel eine "Theodizee" am Ende des Stückes. Für Hegel ist es generell die Aufgabe der Kunst (und insbesondere der Tragödie in Abgrenzung von der Komödie), dass „die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt, für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird“<sup>78</sup>. Wenn dies die Aufgabe eines tragischen Kunstwerks ist, dann ist Hegels Kritik an *Wallenstein* als ins Nichts führend auf das Herz des Dramas gerichtet. Vom Ende her betrachtet, müsste sogar das gelungene „tragische Ganze“ des ersten Teils neu bewertet werden.

Hegels Entsetzen über *Wallenstein* ist eng verwandt mit der geschichtsphilosophischen Kritik an einer Form des Krieges, die kein Telos hat, das die Gewalt im Rückblick rechtfertigt. Die im Krieg entfesselte Gewalt kann als partikulärer Selbstzweck nicht gerechtfertigt werden, sondern muss vom Geschichtsbetrachter als im Dienst eines Allgemeinen, des Ganzen der Weltgeschichte, stehend erkannt werden können. Die Verzweiflung Hegels aufgrund einer mangelnden „Theodizee“ am Ende von *Wallenstein* rührt deshalb von einer philosophischen Position her, die ebenso Ausdruck in seiner Geschichtsphilosophie findet: „Unsere Betrachtung

---

<sup>74</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.618.

<sup>75</sup> Ibid., p.619.

<sup>76</sup> Ibid., p.618.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2021), p.573.

ist insofern eine Theodizee, eine Rechtfertigung Gottes [...]. In der Tat liegt nirgends eine größere Aufforderung zu solcher versöhnenden Erkenntnis als in der Weltgeschichte<sup>79</sup>. Hegel gesteht allerdings zu, dass die Geschichte auf dem Wege zu diesem Telos sich in augenscheinlich unverständlichen Episoden und „Verwirrungen“ verlieren kann<sup>80</sup>. Wenn man nur auf das „Schauspiel“ des „partikulären Interesses“ in der Geschichte schaut, kann man nicht umhin, in tiefe „Trauer“ zu verfallen (auch seine Reaktion auf *Wallenstein* war: "trauriges Verstummen"<sup>81</sup>). Das Privatinteresse gerät in Konflikt mit der Ordnung und reißt in seiner „Gewalttätigkeit“ ganze Staaten mit sich<sup>82</sup>. Hegels Unbehagen an *Wallenstein*, einer dezidiert historischen Tragödie, ist deshalb verwandt mit dem Horror im Angesicht der „Schlachtbank“<sup>83</sup> der Geschichte. Als solche erscheint sie, wenn sie nicht durch eine reflexive Operation transzendiert wird, die „von jenem Bilde des Besonderen zum Allgemeinen aufzusteigen“<sup>84</sup> vermag.

Die Frage, ob Wallensteins Kriegsführung letztlich etwas hervorgebracht hat, das über den Tod Wallensteins hinaus allgemeine Bedeutung besitzt, ist verwandt mit dem ästhetischen Maßstab, den der verzweifelte junge Hegel an Wallensteins Größe anlegte: Am Untergang des Partikulären zeigt sich im Drama wie in der Geschichte, ob es für das Allgemeine gekämpft hat oder nur sich selbst diente. Ein Großteil dessen nun, was Hegel als "tragisches Ganzes" der

---

<sup>79</sup> G.W.F. Hegel, *Philosophie der Geschichte*. A.a.O., p.28.

<sup>80</sup> Ibid., p.33.

<sup>81</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.618.

<sup>82</sup> Hegel, *Philosophie der Geschichte*. A.a.O., p.34.

<sup>83</sup> Ibid., p.35.

<sup>84</sup> Ibid. Schiller formuliert diesen Anspruch lange vor Hegel ähnlich, wenn er seiner *Allgemeinen Sammlung historischer Memoires vom zwölften Jahrhundert bis auf die neusten Zeiten* (1789) Einleitungen voranstellt, die es dem Leser erleichtern sollen, „das Einzelne [...] auf das Allgemeine zurück[zu]führen“, Schiller *Historische Schriften und Erzählungen I*. A.a.O., p.515.

ersten Hälfte *Wallensteins* vorschwebte, besteht in der Ausgestaltung von Wallensteins Lager. Ironischerweise bezeichnete Schiller selbst den gleichnamigen ersten Teil der Trilogie als "Lustspiel"<sup>85</sup>. Hegels "tragisches Ganze" geht freilich über dieses "Lustspiel" hinaus, nämlich bis zu dem Punkt, an dem Wallenstein einen Entschluss ergreift. Dieser betrifft das Bündnis mit den Schweden, also eine souveräne Entscheidung, die das Lager zu einem eigenständigen politischen Akteur erhebt. Der Augenblick also, in dem das Lager zur souveränen Entscheidung geführt wird, fällt mit jenem zusammen, in dem in Hegels Augen sich eine eigenständige Tragödie vollendet. Die Logik des eben beschriebenen Bürgerkriegsszenarios greift damit auf den Gattungscharakter des Dramas über: so wie sich der Teil zum Ganzen aufschwingt, erhebt die Welt des Lustspiels sich in den Rang eines "tragischen Ganzen".

Dieser Vorgang geht über jenes Maß an Partikularität hinaus, das in der Form von historischer Spezifität und subjektiver Willkür von einer modernen Tragödie erwartet werden konnte. Partikularität an sich widerspricht noch nicht Hegels Analyse der allgemeinen Entwicklung der Tragödie als Gattung, auch wenn für ihn die Versöhnung der partikulären Kräfte im Absoluten, oder zumindest mit einem die Welt regierenden Schicksal, ausschlaggebend bleibt. Da laut Hegel das subjektive Element nicht nur in der Komödie der „romantischen“ Literatur eine zentrale Stellung einnimmt, ist das große Drama stets von der „Größe“ seiner Charaktere abhängig<sup>86</sup>. In der Entwicklung vom „klassischen“ zum „modernen“ Drama greift „Partikularität“ sowohl auf Handlung und Ereignisse als auch auf die Motivation der Charaktere über<sup>87</sup>. Was Hegels Diskussion jedoch nicht vorsieht, ist genau das, was in

---

<sup>85</sup> Brief an Körner vom 30. September 1798 in Friedrich Schiller, *Briefe II 1795-1805*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2002), p.416.

<sup>86</sup> Hegel, *Ästhetik III*. A.a.O. p.536.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.537.



*Wallenstein* geschieht. Die Diagnose der zunehmenden Partikularität im modernen Drama eröffnet die zumindest theoretische Möglichkeit, dass die Tragödie gerade diese Tendenz in sich aufnimmt und affirmiert. Die Tragödie könnte versuchen, *die Partikularität selbst in eine entscheidende dramatische Kraft umzuwandeln, so als wäre sie die Quelle eines substanziellen Konfliktes*. Diese Option ist für Hegel undenkbar. Ein solches Szenario hätte das zentrale Prinzip der Hegelschen Tragödienauffassung gestört, wie er es in dem Konzept der „*Versöhnung*“ durch „den Anblick der ewigen Gerechtigkeit [...], welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift“<sup>88</sup>, artikulierte. Partikularität und Subjektivität, wenn sie in der Tragödie nun einmal vorhanden sein müssen, sollen durch *nemesis* überwunden werden. Subjektivität, die sich ihrer selbst zu sicher ist, charakterisiert hingegen die Komödie<sup>89</sup>, wenn sie nicht dazu verdammt sein soll, über ihrer eigenen Endlichkeit zu zerbrechen, was schlicht „gräßlich“<sup>90</sup> ist. Der Effekt dieses Umschlagens ins Grauen ist identisch mit dem Gefühl Hegels, das er in seiner Besprechung *Wallensteins* dokumentierte: "Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich!"<sup>91</sup>. Dieses Entsetzen rührt daher, dass Schiller einen prekären Indifferenzpunkt zwischen Komödie und Tragödie in der Schwebe hält, bis er schließlich kollabiert.

*Wallensteins Lager*, könnte man sagen, ist ein "Lustspiel", das den Anspruch anmeldet, mehr als das zu sein. Die Lagerwelt reklamiert für sich Autonomie und kultiviert ein spezifisches Freiheitsgefühl, das zwar von außen betrachtet lächerlich wirkt, lagerintern aber als wirklicher Ausdruck der Zugehörigkeit der Individuen zu einem allgemeinen Ganzen erfahren wird (siehe

---

<sup>88</sup> Ibid., p.536.

<sup>89</sup> Ibid., p.552.

<sup>90</sup> Ibid., p.566.

<sup>91</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.620.

1.2.1). Diesem vermessenen Lustspiel ein Ende zu bereiten, es wieder auf den Platz des bloßen Spiels zu verweisen, wird zur Aufgabe der ernstesten Politik (siehe 1.3). Schließlich wird der Staat das Arsenal seiner antitheatralische Machtinstrumente -- Schrift, Aktion hinter der Bühne, Bestimmungszwang -- einsetzen, um den theatralischen Schwellenraum des unnatürlichen Naturzustandes wieder zu schließen (siehe 1.4.1). Das Changieren zwischen Komik und Tragik ist ein innerdramatisches politisches Problem so wie es ein ästhetisches Problem ist. Diese Überlagerung eines ästhetischen Problems mit einem politischen im Augenblick des Bürgerkriegs ist festzuhalten. Es wird sich im Folgenden herausstellen, dass Hegels Frustration über ästhetischen Partikularismus zumindest teilweise durch einen konkreten politischen Kontext inspiriert wurde. Es ist wieder die Erfahrung der Koalitionskriege, als die Revolution in den Krieg umschlug, die das Verhältnis von Teilen zu Ganzen innerhalb des Staates zu einem drängenden Problem machte und die Genese von Hegels Sittlichkeitsbegriff beeinflusste.

Dass sich *Wallenstein* einer "Theodizee" entzieht, ist mit einem Verweis auf seine abtrünnige Partikularität noch nicht erklärt. Dieser Partikularität muss eine Eigenschaft zukommen, die es ihr dauerhaft ermöglicht, sich der Unterordnung unter einem Allgemeinen zu entziehen. Der unnatürliche Naturzustand wird in *Wallenstein* nicht nur stabilisiert. Sondern die ihn bewohnenden heimatlosen Individuen werden so zu einer Gruppe integriert, dass sie dies gleichzeitig als Abgrenzung von der Gesellschaft und als Freiheit erfahren können. Ich werde im nächsten Unterkapitel dafür argumentieren, dass das Lager eine Form von 'Sittlichkeit' generiert. Diese Sittlichkeit wird sich zwar als eine entleerte herausstellen, gewissermaßen als eine Korruptionsform des idealistischen Sittlichkeitsbegriffs. Und dennoch erfüllt sie dieselbe Funktion wie dieser, denn sie setzt die Teile des Lagers zu einem handlungsorientierenden Verhältnis zu ihrem gemeinschaftlichen Ganzen. Gleichzeitig ist dieses Ganze wiederum nichts

weiter als ein losgebundener Teil des Staates. Insbesondere ist er jener Teil des Staates, der im Prozess seiner eigenen Sittlichkeitsausbildung eine zentrale Rolle spielen müsste: das Militär. *Wallensteins Lager* macht sich die sittliche Kraft des Krieges zunutze, um seine eigene Position jenseits der Gesellschaft zu stabilisieren. Bevor ich zu meiner Analyse von *Wallensteins Lager* fortschreite, soll abschließend dieser Zusammenhang von Sittlichkeit und Krieg, der in *Wallensteins Lager* auf sich selbst zurückgebogen wird, mit einem Blick auf Hegel geklärt werden.

### **1.1.6 Hegel: Partikularismus und Sittlichkeit**

1797, mit dem Ende des Ersten Koalitionskrieges, fielen die Territorien westlich des Rheins offiziell an Frankreich. Da die dadurch geschädigten weltlichen Fürsten mit klerikalen Gütern auf Reichsgebiet entschädigt wurden, hatte die revolutionäre Kriegsführung auch einen indirekten Einfluss auf die innerstaatlichen Angelegenheiten Deutschlands. Unter dem Eindruck des bereits anhebenden Zweiten Koalitionskrieges, der den Rastatter Kongress 1799 scheitern ließ, stellte Hegel fest, „daß Deutschland gar kein Staat mehr ist“<sup>92</sup>. Dieser Souveränitätsverlust ist jedoch nicht allein Resultat der militärischen Niederlage gegen eine revolutionäre Macht, die auf Ausbreitung ihrer eigenen Prinzipien bestand. Schon zuvor hielt Hegel den von Voltaire auf Deutschland angewandten Begriff der „Anarchie“ für die zutreffendste Klassifizierung der deutschen Verfassung<sup>93</sup>. Denn diese gründet sich historisch auf den Partikularinteressen Einzelner, die sich Rechtsansprüche gegenüber dem Staat erkämpft hatten. Dieser Hang zu

---

<sup>92</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.452.

<sup>93</sup> Ibid.

Vereinzelung ist laut Hegel historisch in einem spezifisch deutschen „Trieb zur Freiheit“<sup>94</sup> begründet. Der Stolz der Einzelnen bestand gerade darin, „nichts vom Allgemeinen, vom Staate als Ganzem zugeteilt erhalten [zu] haben“<sup>95</sup>. Die Schwäche der deutschen Staatsverfassung bestand also in jenem Partikularismus und Mangel an nationalstaatlicher Einheit, der im achtzehnten Jahrhundert immer wieder beklagt wurde<sup>96</sup>. Für Hegel beschränkt sich der deutsche Partikularismus allerdings nicht nur auf die Eigenmächtigkeit der Territorialherren, sondern er umfasst auch die Privatinteressen von Ständen und anderen Personenzusammenhängen: „das deutsche Staatsrecht [ist] eigentlich ein Privatrecht“<sup>97</sup>. Dieses Missverhältnis zwischen den starken Teilen des deutschen Staates und dem schwachen allgemeinen Ganzen ist der Grund für die rudimentäre Souveränität dieses Staatsgebildes. Das Ganze hat seine Berechtigung lediglich in der Sicherung der Ansprüche seiner Teile gegenüber diesem Ganzen. Der Staat legitimiert sich gewissermaßen durch eine Negation seiner selbst. Deutschland als Staat war deshalb

---

<sup>94</sup> Ibid., p.465.

<sup>95</sup> Ibid., p.454.

<sup>96</sup> Wieland zum Beispiel stimmt in diese Klage in seiner Vorrede zu Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* ein, die im *Historischen Calender für Damen für das Jahr 1792* abgedruckt wurde. Er erhofft sich sogar, dass Schillers Geschichtsschreibung einen Beitrag zur Überwindung der „Zertheilung“, also zur Nationalbildung, leisten könne. Abgedruckt in: Schiller, *Historische Schriften II*. A.a.O., pp.820-830, hier: p.829. Übrigens wurde das Grundproblem der Hegelschen Diagnose von vielen anderen Autoren ebenso erkannt, ja man kann fast von einem Klischee sprechen. Noch Fichte identifizierte 1807 in seinen *Reden an die deutsche Nation* als den Grund für den Niedergang Deutschlands, „daß in allen bisherigen Verfassungen die Theilnahme am Ganzen geknüpft war an die Theilnahme des Einzelnen an sich selbst, vermittelt solcher Bande, die irgendwo so gänzlich zerrissen, daß es gar keine Theilnahme für das Ganze mehr gab“. Sein Ansatz war dabei natürlich ein volkspädagogischer, während Hegel eher staats theoretisch argumentierte. Siehe Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe*. Vol. 1/10. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag/Günther Holzboog (2005), p.110. Die Ausführungen Hegels bieten allerdings eine systematischer entwickelte Terminologie im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Produktion *Wallensteins*.

<sup>97</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.454f.

paradoxerweise stets in einem „Zustand der Auflösung des Staats“<sup>98</sup> begriffen. Was üblicherweise als Merkmal des Bürgerkriegs beschrieben wird, das Zerfallen eines Staatsganzen in Teile, hatte in der deutschen Staatsverfassung eine stabile Form gefunden.

Hegel stellt nun fest, dass Deutschlands Verlust seiner Staatlichkeit zwar mit der Niederlage gegen Frankreich und den Bedingungen des Friedens unübersehbar geworden sei. Schon lange vorher aber war Deutschland ein „Volk“ ohne „Staat“<sup>99</sup>. Das entscheidende Erlebnis ist dabei die Kriegsführung. Das Reich war von alters her darauf angewiesen, dass die „kleinen Stände“ die Streitkräfte relativ unabhängig voneinander organisierten, „ein Stand den Trommler, der andere die Trommel“<sup>100</sup> lieferte. Im Krieg gegen das spätestens seit der *levée en masse* äußerst zentralisierte französische Heer war es immer noch dem Gutdünken der verschiedenen innerdeutschen Entitäten überlassen, wie sie sich am Krieg beteiligen wollten, ob und wie sie ihre Heere aushoben und sogar ob sie sich durch einen Partikularfrieden aus dem Kampfgeschehen verabschieden wollten<sup>101</sup>. Die Zerstreuung der militärischen Kräfte stand dabei in völligem Einklang mit deutschem Recht. Mit dieser rechtmäßigen Unfähigkeit zur „gemeinschaftlichen Vertheidigung“<sup>102</sup> kann Deutschland das Minimalkriterium der Definition eines Staates nicht erfüllen. Wenn Deutschland wieder zu einer Einheit gemacht werden soll, müsse, so Hegel, eine Regierungsgewalt zu einem neuen Mittelpunkt für das Staatsleben erhoben und das „deutsche Volk wieder in Beziehung mit Kaiser und Reich“<sup>103</sup> gesetzt werden. Diese Beziehung wird nicht durch Zentralisierung von Religion, Sitte, Verwaltung, ökonomischer

---

<sup>98</sup> Ibid., p.462.

<sup>99</sup> Ibid., p.466.

<sup>100</sup> Ibid., p.486f.

<sup>101</sup> Ibid., pp.469f. u. 489.

<sup>102</sup> Ibid., p.473.

<sup>103</sup> Ibid., p.577.

Vernetzung und anderen in dieser Hinsicht nebensächlichen gesellschaftlichen Problemen erreicht, sondern wesentlich dadurch, „daß alles Militär Deutschlands in *eine* Armee zusammengeschmolzen würde“. Die gemeinsame Wehrfähigkeit ist die Grundlage der Souveränität, da die Teile des Reiches hierdurch in ein unmittelbares Verhältnis zum Kaiser treten. Gelänge eine solche Reform, so würden die Teile wieder zu einem Ganzen. Hegel meint, dass ein solcher Vereinigungsprozess, der auf eine Zerstörung der „Besonderheiten“ hinausliefe, nicht ohne Gewalt vonstatten gehen könnte. Er hofft deshalb auf einen „Eroberer“, der den „gemeine[n] Haufen des deutschen Volks [...] in *eine* Masse“<sup>104</sup> umwandeln und dem „Wahnsinn“<sup>105</sup> des Partikularismus ein Ende bereiten könnte.

Hegels erste Formulierungen seiner Auffassung des Krieges um 1800 geschehen im Kontext seiner Gegenwartsdiagnose. Sie sind nicht zu trennen von seiner Staatsauffassung:

Die Gesundheit eines Staats offenbart sich im allgemeinen nicht sowohl in der Ruhe des Friedens als in der Bewegung des Kriegs; jener Zustand ist der des Genusses und der Tätigkeit in Absonderung, die Regierung eine weise Hausväterlichkeit, die nur Gewöhnliches an die Beherrschten fordert; im Kriege aber zeigt sich die Kraft des Zusammenhangs aller mit dem Ganzen, wieviel von ihnen fordern zu können er sich eingerichtet hat, und wieviel das taugt, was aus eigenem Triebe und Gemüte für ihn sie tun mögen.<sup>106</sup>

Der Krieg erfüllt für Hegel hier eine zentrale Vermittlerfunktion, die die Teile eines Staates mit dem Ganzen vereint. Dass diese Überlegungen zur Rolle des Krieges in der inneren Organisation des Staates Hegel nicht nur als politischen Kommentator beschäftigt haben, sondern in die Formation seines philosophischen Frühwerks eingingen, lässt sich an einem weiteren unveröffentlichten Text zeigen, den er 1802 verfasste. Das *System der Sittlichkeit* hat einen

---

<sup>104</sup> Ibid., p.580.

<sup>105</sup> Ibid., p.581. Es soll hier nicht übergangen werden, dass Hegel glaubt, dass nur ein Volk das Deutsche in diesem Wahnsinn übertreffe: das Jüdische.

<sup>106</sup> Ibid., p.462.

allgemeineren philosophischen Anspruch und ist weniger an politischer Analyse interessiert. Sittlichkeit fasst Hegel hier als eine handlungsbezogene Relation zwischen dem Individuum und dem Allgemeinen: „In der Sittlichkeit ist [...] das Individuum auf eine ewige Weise. Sein empirisches Sein und Thun ist ein schlechthin allgemeines, denn es ist nicht das Individuelle, welches handelt, sondern der allgemeine, absolute Geist in ihm.“<sup>107</sup> Im Sittlichen sind das Allgemeine und das Besondere im Handeln und Denken des Individuums eins. Im Staat wird nun „absolute Sittlichkeit“ erreicht. Hierzu muss der Staat in eine Relation zu anderen Staaten treten. Diese ist nun aber nicht eine der Freundschaft, des Handels, des Austausch usw., sondern eine kriegerische. Denn der Staat bedarf zur Konstitution seiner spezifischen Form der Sittlichkeit der klaren Abgrenzung. Durch einen Akt der Setzung einer Differenz erhält das Sittliche Vitalität und Selbstbewusstsein und es wird ein Ganzes in potentieller Beziehung zu anderen Ganzen:

Eine solche Differenz ist der Feind, und die Differenz, in Beziehung gesetzt, ist zugleich als ihr Gegentheil des Seins der Gegensätze, als das Nichts des Feindes, und dies Nichts auf beiden Seiten gleichmässig ist die Gefahr des Kampfes.<sup>108</sup>

Diese Feindschaft auf der Stufe der absoluten Sittlichkeit unterscheidet sich nun von vorangehenden Stufen der Sittlichkeit dadurch, dass sie persönliche Feindschaft ausschließt, da die Gegnerschaft von der Ebene der Familie auf die des Volkes erhoben wurde: „der Hass selbst [ist] indifferentiert, von aller Persönlichkeit frei. Der Tod geht ins Allgemeine hinein, wie er aus dem Allgemeinen kommt“<sup>109</sup>. An dieser Stelle findet sich eine frühe Formulierung des berühmten Lobes des Schießgewehrs, das Hegel später mehrfach wiederholen wird: „Das

---

<sup>107</sup> G.W.F. Hegel, *System der Sittlichkeit*. Osterwieck/Harz: A.W. Zickfeldt (1893), p.15.

<sup>108</sup> Ibid., p.20.

<sup>109</sup> Ibid., p.21. Carl Schmitt kann sich in seiner völkischen Politiktheorie nur so beiläufig auf diese – eigentlich recht obskure – Stelle im Werk Hegels beziehen, weil er verschweigt, dass sie durch Hegels tagespolitische Auseinandersetzungen in *Die Verfassung Deutschlands* vorbereitet wurde, die ja mit dem konkreten Problem der Vielstaaterei beschäftigt ist. Siehe Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot (1963), p.62.

Schiessgewehr ist die Erfindung des allgemeinen, indifferenten, unpersönlichen Todes, und es ist die Nationalehre das Treibende, nicht das Verletztsein eines Einzelnen“<sup>110</sup>. Der Staatenkrieg spielt in Hegels Entwicklung seines Sittlichkeitsbegriffs eine zentrale Rolle; durch das Element der staatlich organisierten Gewalt nach außen erhebt sich das Individuum zur Manifestation eines übergeordneten Ganzen, das sein Handeln bestimmt.

In diesem Verhältnis kehrt nun der oben dargestellte Gedanke wieder, dass sich ein Staat durch sein Militär konstituiert. Durch das Militär macht sich ein Staat zu einem Individuum, zu einem Volk, das einem anderen Volk gegenüber treten kann:

das Ganze ist Individualität. Seine [des Soldatenstandes] Geschäftigkeit für das daseiende Ganze, sein Denken desselben geht in das Selbst zurück. Das Ganze ist Individuum, Volk, das gegen andere gekehrt ist. Die Wiederherstellung des gleichgültigen Standes der Individuen gegen einander, Naturzustand: hier erst ist er real.<sup>111</sup>  
Der Staat konstituiert sich dadurch, dass er einen wirklichen Naturzustand gegenüber anderen Staaten herstellt. Er legitimiert durch den Krieg die in der Sittlichkeit begründete Möglichkeit des Verbrechens, das nun zu einem gegen den Feind gerichteten „Verbrechen für das Allgemeine“<sup>112</sup> wird. Diese Zerstörung im Namen des Staates verbleibt für Hegel aber stets auf der Ebene des Allgemeinen, ist also nicht von persönlichem Hass getragen, sondern gegen ein befeindetes Volk gerichtet. Durch diesen Prozess des Kampfes gegen einen Feind festigt sich der Staat zu einem Ganzen, eben dem Volk, und die Exekutivgewalt, „die Regierung, die Spitze des Ganzen vollendet“ sich.

Hegels frühe Formulierung einer Staatstheorie ist im Kontext seiner Analyse der politischen Situation Deutschlands zu verstehen. Er hegte die Hoffnung, dass das Übel der

---

<sup>110</sup> Hegel, *System der Sittlichkeit*. A.a.O., p.21f.

<sup>111</sup> G.W.F. Hegel, "Vorlesungen über die Philosophie des Geistes. Jena 1803-1806", als Anhang in: Ders., *System der Sittlichkeit*. A.a.O., pp.54-68, hier: p.67.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.67.



deutschen Staatsverfassung, die der Partikularität erlaubt hat, sich in ihr einzunisten, überwunden werden könnte. Der Krieg ist für ihn genaugenommen nicht nur ein Test der Staatlichkeit, er soll auch wie ein Pharmakon zur Elimination überschüssiger Partikularität im System wirken. In einem konkreten Sinne macht das den Krieg zu einem klassischen Mittel, den Bürgerkrieg (der eine Empörung der Teile eines Staates gegen das Ganze ist) zu befrieden. In genau diesem Sinne spricht Hegel auch in der Rechtsphilosophie davon, "daß glückliche Kriege innere Unruhen verhindert und die innere Staatsmacht befestigt"<sup>113</sup> haben.

Doch darüber hinaus rückt dieser Vorgang den Krieg in die Nähe jenes größeren, zugleich ästhetischen und geschichtsphilosophischen Problemkomplexes, den ich oben umrissen habe. Dem Krieg kommt damit eine herausragende Rolle in einem allgemeinen Kampf idealistischer Dispositionen gegen die Partikularität zu. Gleichzeitig stellt der Krieg ein herausragendes Skandalon dieser Disposition dar, denn gerade er ist es, der Partikularitäten allererst entfesselt.

In *Wallenstein* empört sich nun die im Krieg entfesselte Partikularität gegen das Ganze, dem sie eigentlich dienen soll, das sie aber durch sich selbst zu ersetzen droht. Dieser Aufstand des Sekundären gegen das Primäre (der Teile gegen das Ganze, der Mittel gegen die Zwecke, des Zufälligen gegen die Substanz, des Spiels gegen den Ernst) ist von so zentraler Bedeutung für *Wallenstein*, dass sich diese aus dem Krieg entstehende Provokation idealistischen Denkens auf die Form des Dramas selbst ausbreitet. Wallensteins Lager, ein bloßer lustspielhafter Prolog, wird -- so meine These -- zum eigentlichen Sinn des Dramas *Wallenstein*. Das Komische greift auf den Kern der Tragödie über. Der Bürgerkrieg dringt somit in die generische Form der

---

<sup>113</sup> G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2015), p.493.

Tragödie ein. Allen diesen Insurrektionsbewegungen liegt zugrunde, dass in der Welt von Wallensteins Lager die Partikularität sich von dem Allgemeinen abgegrenzt hat. Sie versucht sich nun nicht wie in einer regulären Insurrektion an die Stelle des Allgemeinen zu setzen, sondern ist in einem ständigen Kampf begriffen, ihre eigene Partikularität zu bewahren und sich gleichzeitig die Würde des Allgemeinen zu geben. Dies ist die unter 1.1.4 beschriebene Logik des unnatürlichen Naturzustandes: eine gesellschaftliche Abgrenzung, die sich auf Dauer stellt und damit zu einer Gegengemeinschaft formt. In *Wallenstein* erfolgt diese Perpetuierung durch die Konstruktion einer Art von Sittlichkeit, wie sie normalerweise die Relation des Krieges zwischen den Staaten festigt. Im ewigen Krieg findet die Gemeinschaftsbildung im unnatürlichen Naturzustand ihre Reinform. Im Folgenden soll der Prozess dieser Gemeinschaftsbildung vom Standpunkt des Lagers aus beschrieben werden. Nur in dieser phänomenologischen Betrachtung wird der zugleich ästhetische und utopische Charakter dieser Welt sichtbar. Die parodierte Sittlichkeit wird zur Grundlage einer bestimmten sinnlichen Seinsweise in einer Welt des perpetuierten *Hic-et-nunc*.

## 1.2 Phänomenologie des Lagers: Vom Unstaat zur Umwelt

*Der Krieg war dem Volke wiedergegeben, von dem ihm die stehenden Heere zum Teil entfernt hatten;  
er hatte die Fesseln abgeworfen, die eingebildeten Unmöglichkeiten überschritten.  
Carl von Clausewitz, Über das Leben und den Charakter von Scharnhorst<sup>114</sup>*

"Im Marke lebt die schaffende Gewalt,/ Die sprossend eine Welt aus sich geboren" (WT, vv.1793f.), meint Wallenstein noch, als seine "Welt", das Lager, bereits irreparabel zerspalten ist. Wallensteins Reputation beruht darauf, dass er ein „Heer wie aus dem Nichts hervorgerufen“ (WT, v.290) hat. In dieser schöpferischen Kraft ist Wallensteins zweifelhafte ‚Größe‘<sup>115</sup> begründet, auch wenn am Ende alles wieder in das Nichts zurückkehren soll, aus dem heraus es erschaffen worden war. Dieses „aus dem Nichts“ ist aber nicht bloß als der Anfangs- und Endpunkt der Trilogie zu verstehen: Das Nichts ist in diesem Drama ein dem Krieg eigenes schöpferisches Prinzip. Wallensteins Lager, das werde ich innerhalb dieses Unterkapitels in mehreren Schritten entfalten, vollführt eine fortwährende Negation seiner Umwelt.

Wallenstein bedient sich der schöpferischen Kraft des Krieges, in dem sich nach Vertretern einer „existentiellen“ Kriegsauffassung allererst jene gesellschaftliche Einheit festigt, um derentwillen der Krieg gefochten wird<sup>116</sup>. Gleichzeitig stellt Wallenstein sich nicht in den

---

<sup>114</sup> Carl von Clausewitz, „Über das Leben und den Charakter von Scharnhorst“, in: Ders., *Ausgewählte militärische Schriften*. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik (1980), pp.350-383, hier: p.371f.

<sup>115</sup> Schiller betonte in seiner Korrespondenz mit Freunden, dass Wallenstein „Größe“ im herkömmlichen Sinn fehle. Vgl. die Briefe an Humboldt am 21. März 1796 und an Kröner am 28. November 1796. Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 28. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger (1969), p.204 und Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 29. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger (1977), p.17.

<sup>116</sup> Der einleitend zitierte Embser vertrat eine radikale Version dieser Auffassung (die sich aber auch bei Kant, Fichte, Hegel und dem Clausewitz der *Bekanntnisdenkschrift* finden lässt): „Haben nicht die meisten Nationen sich erst durch Kriege mit wilden Thieren, mit Einwohnern und Nachbarn zu einer Nation schaffen müssen [...]?“; Embser, *Abgötterei*. A.a.O., p.133. Zur

Dienst einer Nation, sondern sein Heer dient nur ihm selbst. Er stellt die zentripetale Kraft des Krieges in den Dienst einer radikalisierten Form jenes Partikularismus, von dem Hegel in der *Verfassungsschrift* sprach, in dem sich ein bloßer Teil die Würde eines Ganzen verleiht<sup>117</sup>.

Radikalisiert ist dieser Partikularismus deshalb, weil Wallenstein nicht irgendeinen territorialen Teil des Reiches repräsentiert, sondern die Gewalt über dessen Militärapparat innehat.

Wallenstein steht *de jure* im Dienste seines Kaisers; als Feldherr kann er nur dessen politische Ziele mit militärischen Mitteln fortsetzen. Seine Position schließt die Verfolgung eigener Zwecke, die über das Persönliche hinausgehen, aus. Wallensteins Ehrgeiz lässt ihn genau diese Unterordnung unter die Zwecke des Staates, dem er dienen soll, herausfordern. Dies stellt ihn vor ein Problem: Er ist ein bloßes Individuum, doch er erhebt Anspruch darauf, nicht nur die Zwecke des Staates infrage zu stellen, sondern seine eigenen Zwecke so zu setzen, als hätten sie staatlichen Geltungsanspruch. Er will als Individuum nicht nur das Allgemeine des Staates herausfordern, sondern er versteigt sich dazu, das Allgemeine von seiner Individualität abhängig zu machen. Um diesen Zweck der Macht zur Zwecksetzung zu erreichen, muss Wallenstein ein gesellschaftliches Gebilde erschaffen, das mit dem Staat in Konkurrenz treten kann und dennoch in einem vollständigen Abhängigkeitsverhältnis zu ihm selbst steht. Dieses Gebilde ist sein

---

"existentiellen Auffassung des Krieges" siehe Herfried Münkler, *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft (2014), pp.91-115.

<sup>117</sup> Auch diese Selbstbezüglichkeit der Teile im politischen Partikularismus hat eine gewisse welterschöpfende Kraft: „In dieser Zeit der alten deutschen Freiheit stand der Einzelne in seinem Leben und Tun für sich; er hatte seine Ehre und sein Schicksal nicht auf dem Zusammenhang mit einem Stand, sondern auf ihm selbst beruhend. In seinem eigenen Sinn und Kraft zerschlug er sich an der Welt oder bildete er sie sich zu seinem Genuß.“ Und: „[...] was wir nur einen Teil nennen würden, [woran wir] also auch nur einen Teil unsrer selbst setzen würden, setzte er Leib und Leben und Seele und Seligkeit daran.“ Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.466.

Lager. Ich möchte dessen Anspruch, den Unterschied von Allgemeinheit und Partikularität *im Bereich der Partikularität* neu zu vereinen, im Folgenden beschreiben. Ich werde hierzu eine Art Phänomenologie des Lagers rekonstruieren, die dessen Welt zunächst von ihrem eigenen Standpunkt aus beschreibt. Zunächst ist diese Sekundärwelt des Krieges vor allem durch ihr negatives Verhältnis zum Staat gekennzeichnet. Doch die Erschaffung einer Welt des Krieges wird dem Prinzip der Negativität ein positives Antlitz verleihen. Die Zurückweisung des Staates im Lager kann letztlich nicht ohne Verkehrung der Welt geschehen. Wallensteins Lager wird so zu einem Reich absoluter Partikularität.

Hiermit ist ein weiteres Problem verbunden, das es in diesem Abschnitt zu bearbeiten gilt: Die spezifische Erhöhung des unnatürlichen Naturzustands (siehe 1.1.4) in *Wallenstein*. Die Mitglieder des Lagers halten sich jenseits der Grenzen der Gesellschaft auf. Im Kollektiv transzendieren die Soldaten den Raum sittlichen Handelns und jeder von ihnen wird durch Verkleinerung zur Parodie eines tragischen Helden, denn sie alle gebärden sich "ein wenig vermessen" (WL, v.6). Diese verzwergte Hybris bildet lediglich den sozialen Hintergrund für die Vermessenheit ihres Feldherrn im Großen. Dennoch wird sie im Lager als Freiheit erfahren. Wallenstein erschafft in seinem Kriegslager einen Raum, in dem alle noch so unwesentlichen Charaktere ihre Handlungen als transgressive Heldentaten empfinden.

Doch in *Wallensteins Lager* treten die Soldaten vor allem als kleinkriminelle Tunichtgute auf. Sie sind Trunkenbolde, Glücksspieler und Diebe. Wallensteins Schöpferkraft ist zunächst eine integrative, denn er vereinigt eine diffuse Gruppe von *outcasts*, den "Auswurf fremder Länder" (WT, v.310), zu einem Gebilde, das sich wie ein "ewig Haus" (Picc., v.1046) ausnimmt. In dieser Vokabel vom ewigen Haus scheint Schillers Lebensthema eines innerweltlichen

"Austritt[s] aus der Zeit"<sup>118</sup> auf. Der Ausdruck markiert dasselbe Ideal, das in *Die Worte des Wahns* als das Ziel des Menschen, des "Fremdling[s]" in der Welt, aufgestellt wird: "ein unvergänglich Haus"<sup>119</sup>. Trotz aller Niedrigkeit der Kriegswelt wird sie so mit dem Hauch einer Transzendierung des Fremden hin zum Bleibenden verliehen, das Schiller immer wieder zu gestalten versucht hat. Selbst dieser asozialen Lebensform, der Schiller persönlich keine Sympathie entgegengebracht haben kann, eignet noch ein ästhetisch-utopisches Potential. Bevor ich das Lager im nächsten Unterkapitel wieder in seinen politischen Kontext rücken werde, soll es hier deswegen in seinem eigenen Recht erscheinen.

Obwohl dem im ersten lustspielhaften Teil dargestellten Geschehen durchaus komische Züge eignen, besteht doch gerade in der Schöpfung der Lagerwelt die Größe Wallensteins, denn er hat, wieder mit Hegel zu reden, "über viele Menschen geboten"<sup>120</sup>. Es muss hier eine gewisse Transformation des Niedrigen stattfinden, die Wallenstein leistet. Diese Transformation ist eine ästhetische im Sinne Schillers. Schiller hat in der Darstellung des "Niedrigen" jenseits moralischer Gesichtspunkte ein großes Potential für die Tragödie erkannt. Die Darstellung des Niedrigen kann ästhetisch gerechtfertigt werden, wenn ihm "Kraft" hinzugefügt wird: Der "Mord" ist deswegen "ästhetisch [...] brauchbarer" als der Diebstahl, obwohl bzw. gerade weil er "moralisch [...] verwerflicher" ist<sup>121</sup>. Was mich in meiner Phänomenologie des Lagers interessiert, ist eine Annäherung an die Frage: Warum ist gerade das Lager, mit seinen normalisierten Akten der Kleinkriminalität, die Grundlage für Wallensteins Größe und Fall? Wie ist das Element der "Kraft" zu charakterisieren, das die Niedrigkeit des Lagers zu schrecklicher

---

<sup>118</sup> Kaiser, *Vergötterung und Tod*. A.a.O., p.7.

<sup>119</sup> Zit. nach *ibid.*, p.40.

<sup>120</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.618.

<sup>121</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.456.

Höhe erhebt? Die Antwort wird in der Transformation unmittelbarer Erfahrung zu suchen sein: Wallenstein erreicht eine Erhebung des Konkreten zu existentieller Würde. Sein Reich der Partikularität ist gegründet auf einer Erfahrung, die ich den *Wallensteinschen Augenblick* nennen möchte: eine Perpetuierung des Hier-und-Jetzt des Krieges (siehe 1.2.2).

### **1.2.1 Pseudo-Sittlichkeit im Reich absoluter Partikularität**

Wallenstein will den Eindruck erwecken, als ginge es ihm um die Wiederherstellung der gesellschaftlichen Ordnung und als wäre all sein Handeln lediglich das Mittel zum Zweck einer Selbsterfüllung menschlicher Vernunft. Wenn dieses Vorhaben gelingt, so lässt Wallenstein jeden hören, der es hören will, könnte es einen neuen Europäischen Frieden erwirken (siehe 1.3.3 zur Problematik dieser Friedensutopie). Auf dem vermeintlichen Weg dahin gibt er sich selbst Handlungsbefugnisse, die einem bloßen Feldherrn nicht zustehen. Er erschafft sich mit seinem Lager eine Organisation, die mit dem Staat in Konkurrenz tritt. Wallenstein nennt dieses soziale Gebilde „mein Volk“ (Picc. v.1243). Dieses Volk ist keine bloße Ansammlung von Menschen, die sich zu einem temporären Zweck zusammengefunden haben. Das Lager ist für seine Mitglieder selbst ein staatsähnliches Konstrukt – und zwar durchaus in dem begrifflich reichhaltigen Sinne, den Hegel dem Wort „Staat“ gibt:

Daß nun das Substantielle im wirklichen Tun der Menschen und in ihrer Gesinnung gelte, vorhanden sei und sich selbst erhalte, das ist der Zweck des Staates. Es ist das absolute Interesse der Vernunft, daß dieses sittliche Ganze vorhanden sei; und hierin liegt das Recht und Verdienst der Heroen, welche Staaten, sie seien auch noch so unausgebildet, gegründet haben. [...] Denn man muß wissen, daß ein solcher [Staat] die Realisation der Freiheit, d.i. des absoluten Endzwecks ist, daß er um seiner selbst willen ist; man muß ferner wissen, daß allen Wert, den der Mensch hat, alle geistige Wirklichkeit, er allein durch den Staat hat.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Hegel, *Philosophie der Geschichte*. A.a.O., p.56.

Wenn ich im Folgenden vom Lager als einem „Staat“ spreche, den Wallenstein erschafft, dann soll dieses Wort deshalb auch vermitteln, dass Wallensteins Lager eine (wenn auch primitive) Form von „Sittlichkeit“ besitzt, die im Lager als Freiheit erfahren wird. Im Unterschied zu Hegels Konzept von Sittlichkeit aber erfüllt die Sittlichkeit des Lagers die spezifische Funktion, eine automatisierte Reproduktion des Lagers selbst zu ermöglichen, die in jedem Handlungsakt eine Vermittlung seiner Teile mit dem Ganzen gewährleistet. Die Soldaten sind Repräsentanten eines übergeordneten Ganzen; das Lager verwirklicht sich in ihren Aktionen und sie selbst verstehen ihre Individualität nur in Beziehung auf das Lager. Wallenstein handelt so, als wäre er einer jener staatengründenden Heroen, die Sittlichkeit in die konkrete Form eines Staatsgebildes überführen.

Wallensteins Soldaten erkennen einander wechselseitig als zu Wallenstein gehörig an und erwarten voneinander diese Anerkennung. Diese wechselseitige Anerkennung wird besonders in dem Augenblick deutlich, in dem die Integrität des Lagers zum ersten Mal bedroht wird. Die Nachricht, dass der Kaiser das Wallensteinische Heer auflösen und Teile davon nach Spanien verlegen möchte, verursacht eine kleine Krise im Lager. In dem Gespräch zwischen den Soldaten, in dem sie sich auf einen gemeinsamen Aktionsplan einigen, wird sich das Lager seiner selbst bewusst, für manchen seiner Soldaten zum ersten Mal: „Das fiel mir mein Lebtag nimmer ein, / Daß wir so gut zusammen passen; / Hab mich immer nur gehen lassen“ (WL, vv.808ff.). Dieser Widerspruch ist nur ein scheinbarer, denn gerade diese Hingabe an den Augenblick ist es ja, was die Krieger zusammenbringt. Das Zurücklassen von Sittlichkeit ist es, worin ihre Sittlichkeit besteht.

Immer wieder ist in dem Disput von dem „Ganzen“ (WL, vv.729, 747, 768) die Rede, als das man Wallensteins Heer verstehen müsse. Weil sie ihr Lager als ein Ganzes betrachten – und



nicht mehr als einen dem Reich dienenden Teil – entwickeln sie ein Bewusstsein von Souveränität. Dieser Vorgang ist nicht frei von komischen Effekten der Inversion, etwa wenn ein Soldat sich dazu versteigt, die Pläne des Kaisers, das Heer zu teilen, als „Verschwörung“ (WL, v.815) zu bezeichnen. Stattdessen wird Wallenstein „absolute Gewalt“ (WL, v.848) und die Entscheidungshoheit über Krieg und Frieden zugesprochen. Die Krieger glauben nun, endlich für einen Zweck zu kämpfen, was ihrer Meinung nach den ehrenvollen Soldaten ausmachen sollte. Dass dieser neue Zweck ihres Kampfes schlicht in der Aufrechterhaltung des Kriegslagers selbst besteht, es sich also um keinen echten, über das Mittel hinausweisenden Zweck handelt, wird nicht reflektiert. Noch während der unaufhaltbaren Desintegration des Lagers in *Wallensteins Tod* wird Wallensteins Feldmarschall Illo den Aufruhr der Kaisertreuen in Wallensteins Heer nach dessen Abfall vom Kaiser als „Empörung“ (WT, v.2224) bezeichnen. Die gesellschaftliche Ordnung ist in ihr genaues Gegenteil verkehrt und die Verschwörer werden Anspruch auf jene Loyalität erheben, die sie selbst verletzt haben.

Das Lager lässt sich weder auf eine Ursprungsnation noch auf eine Konfession zurückführen. Es ist ein bunt zusammengewürfelter Haufen, der nur durch seine Ausrichtung auf Wallenstein zu einer Einheit wird. Die Soldaten und ihre Vorgesetzten leben gänzlich ohne moralische Überzeugungen jenseits ihrer absoluten Treue zu dem General von Friedland. Die Welt des Lagers ist für sie nicht nur ein politisches Konstrukt, sondern es fängt gerade auch ihre private Heimatlosigkeit auf. Durch seine Kultivierung des Krieges als kollektive Bildungserfahrung entwickelt das Lager maximale Integrationskraft, die das absolut Disparate auffangen kann. Im Zuge dieser Integration aller Fremdartigkeit wird im Lager der Unterschied zwischen privatem Leben und militärischer Öffentlichkeit aufgehoben. Weil sie alle als "Fremdlinge" jenseits der Gesellschaft leben, kann ihr "Dienst" auch ihre "Heimat" sein:

Die's befehligen, sind alle  
 In Eine Schul' gegangen, Eine Milch  
 Hat sie ernährt, Ein Herz belebt sie alle.  
 Fremdlinge stehn sie da auf diesem Boden,  
 Der Dienst allein ist ihnen Haus und Heimat.  
 Sie treibt der Eifer nicht fürs Vaterland,  
 Denn Tausende, wie mich [d.i. Buttler], gebar die Fremde.  
 [...]  
 Doch Alle führt an gleich gewalt'gem Zügel  
 Ein Einziger, durch gleiche Lieb' und Furcht  
 Zu Einem Volke sie zusammen bindend. (Picc., vv.220-233)

Der Ursprungsmythos der "Fremde" wird also nie durch einen neuen identitätsstiftenden Mythos ersetzt, sondern er ist maßgeblich in die Selbstwahrnehmung der Wallensteiner integriert. Das Lager ist ein "Volk" der Fremden. Dieses nationslose Volk vereint sich genauso wie jedes andere Volk gegen einen Feind: "Sehn wir nicht aus, wie aus Einem Span? / Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen? / Recht wie zusammengeleimt und gegossen?" (WL, vv.800ff.). Der Feind wird hier nicht weiter qualifiziert; wer er ist, scheint nebensächlich. Der Wachtmeister, der dies spricht, gibt sofort einen Hinweis darauf, dass hier das Konstitutionsprinzip der Feindschaft, wie Hegel es im *System der Sittlichkeit* beschrieb, korrumpiert wurde. "Wer hat uns so zusammengeschmiedet, / Daß ihr uns nimmer unterschiedet?" (WL, vv.805f.) Die Frage beantwortet er nicht mit Verweis auf seinen Souverän und sein Vaterland, sondern mit: "der Wallenstein!" (WL, v.807). Die Entscheidungsgewalt darüber, wer Freund oder Feind sei, geht dem nominalen Befehlshaber über das Heer, dem Kaiser, immer mehr verloren<sup>123</sup>. Diese protostaatliche Einheit, die durch die Separation des soldatischen Lagers vom „Bürgerleben“ verstärkt wird, stellt eine Bedrohung für die Autorität des Souveräns dar (vgl. Picc., vv.2347ff.).

---

<sup>123</sup> Genau genommen zerbricht Wallenstein die Freund-Feind-Unterscheidung erst bei seinen Unterhandlungen mit den Schweden (siehe 1.3.3.3). Doch zuvor schon hat er Gründe vorgeschützt, um dem Kaiser den Dienst zu verweigern, etwa als er zu Regensburg der befreundeten bayerischen Kriegspartei keine Unterstützung leistete.

Aber trotz der einheitsstiftenden Kraft Wallensteins, die das Heer zu einem Staat im Staate macht, kann natürlich von wirklicher Sittlichkeit nicht die Rede sein. Das Lager bestimmt sich hauptsächlich durch eine Negation des Zivillebens und der herkömmlichen Autoritäten. Es generiert nichts Positives außer seiner eigenen Einheit<sup>124</sup>. Ein stolzer Jäger im Lager gesteht dies unfreiwillig ein, wenn er die Regellosigkeit lobt, die ihm das Kriegsleben erlaubt: „Keine Ordnung gilt mehr und keine Zucht“ (WL, v.223). Es muss also eher von Anti-Sittlichkeit oder Pseudo-Sittlichkeit gesprochen werden, die gerade aus der systematischen Negation von Sittlichkeit ihre einheitsstiftende Kraft entwickelt. Der unnatürliche Naturzustand kennt kein Ordnungsprinzip außer dem Mangel von Ordnung.

Aber diese Art ‚Sittlichkeit‘, die sich im Lager manifestiert, kann Wallenstein selbst als bloßes Individuum nicht völlig einschließen, soll er zugleich auch ihr allgemeiner Zweck sein. Denn es scheint ein Teil von Wallensteins politischem Kalkül zu sein, für sich selbst die Position einer „allgemeine[n] Substanz“<sup>125</sup> zu reservieren, der die Individuen im „Reich der Sittlichkeit“<sup>126</sup> sich unterordnen. Doch da dies, strenggenommen, für ein Individuum unmöglich

---

<sup>124</sup> Es entwickelt dennoch so etwas wie Komplexität, auch wenn sie alle internen Strukturen der Militärlogik unterwirft. So werden im Lager zur Welt gebrachte Kinder zu Soldaten herangezogen und es gibt sogar eine eigene „Feldschule“ (WL, v.162). Sowohl „Familie“ als auch „bürgerliche Gesellschaft“, die nach Hegel im Staat integriert werden (G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [1970], p330), werden im Lager ihrer positiven Bestimmungen entledigt und in den Dienst der Reproduktion des Heeres gestellt. Dass die Wallensteinische Armee sich selbst reproduziert, war es gerade, was sie im Augenblick der Not für den Staat attraktiv gemacht hatte. Die Einsicht, dass ein relativ selbständiger Teil innerhalb des Staates alle anderen Teile bedroht, kommt zu spät. Dieses Problem spricht Questenberg aus der Perspektive des Staates an: „Für jeden Stand hat er [der Kaiser] ein gleiches Herz, / Und kann den einen nicht dem andern opfern“ (Picc., 195f.) und „Wo dann ein zweites Heer gleich finden, / Um dieses zu bewachen!“ (Picc., vv.280f.).

<sup>125</sup> G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2022), p.265.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.264.

ist, muss Wallenstein sich über sein Lager erheben. Er situiert sich durch seine Auflehnung gegen den Kaiser außerhalb des herkömmlichen Staates, kann aber keinen neuen Staat gründen, der nur auf seiner Persönlichkeit beruhen würde. Ein einzelner Mensch kann nicht die einsame Lichtquelle einer Mannigfaltigkeit von Sternen sein, um in der von Hegel gewählten Bildlichkeit zu bleiben, die der Metaphorik von Wallensteins Selbstbild entspricht<sup>127</sup>. Wallensteins Lager geriert sich als ein Staat und spielt sich eine Art Pseudo-Sittlichkeit vor, ohne wirklich in den Rang eines vollgültigen Staates aufzusteigen. Dennoch soll sich in jedem Soldaten Wallensteins Wille verwirklichen.

Wallenstein muss sich also bis zu einem gewissen Grade von seinem Lager abgrenzen, ohne deswegen die Welt des Lagers, die ja in sich geschlossen sein soll, zu verlassen. Auch deswegen sind Wallensteins Motive für alle dunkel. Er erscheint "geheimnisvoll, weil er kein Geheimnis hat"<sup>128</sup>, bemerkte schon Hegel in seiner Rezension. Selbst seine engsten Freunde und letzten Verbündeten haben kein Vertrauen in seine Aufrichtigkeit, sondern nur in sein Schlachtenglück und seinen starken Willen. Sein politisches Vorhaben beruht auf seinen persönlichen Ambitionen, doch es ist nicht klar, worin diese genau bestehen. Der Grund dafür ist, dass Wallenstein sich selbst mit einer Bedeutung versieht, die seine bloße Individualität übersteigt: Er erscheint in seinem Lager in der Rolle des Geistes im Gegensatz zur Materie, in dem Sinn, den Hegel diesen Begriffen in seiner Geschichtsphilosophie verleiht: "Die Materie hat ihre Substanz außer ihr; der Geist ist das *Bei-sich-selbst-Sein*. Dies eben ist die Freiheit, denn wenn ich abhängig bin, so beziehe ich mich auf ein Anderes, das ich nicht; ich kann nicht sein

---

<sup>127</sup> Wallenstein bezeichnet sich Max gegenüber selbst einmal als „Stern“ (WT, v.2186), seinem abtrünnigen Heer gegenüber als „Sonne“ (WT, v.2265).

<sup>128</sup> Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.618.

ohne ein Äußeres; frei bin ich, wenn ich bei mir selbst bin."<sup>129</sup> Die historische Transformation, die Wallenstein durch den von ihm erschaffenen Proto-Staat herbeiführt, wird durch die ihm unterstellten Soldaten repräsentiert, die sich zu ihm wie Körper zu Geist verhalten: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut, / Und Friedland wird sein Lager um sich füllen!“ (WT, vv. 1813f.). Wallenstein verleiht seiner eigenen Individualität die Funktion eines allgemeinen Zwecks. Er erfüllt mit seinem „Geist“ die Kontingenz des Augenblicks, der andernfalls von der materialistischen und brutalen Welt des Lagers, wie sie im lustspielhaften ersten Teil dargestellt wird, aufgehen würde. Er ist „Zweck und Ziel, [...] das gedachte *Ansich* aller Selbstbewußtsein“<sup>130</sup> des Lagers. Der Prolog wendet Wallensteins Geistcharakter elegant ins Ästhetische: Da Wallenstein der „Geist“ ist, der die „kühnen Scharen“ des Lagers „beseelt“, braucht er im ersten Teil auch nicht „auf dieser Bühne heut [...] zu erscheinen“ (Prol., vv.111-114). Sein Lager ist sowohl in der dramatischen Welt als auch auf der Bühne Wallensteins „Schattenbild“ (Prol., v.114.). In der Pseudosittlichkeit, die in *Wallensteins Lager* entfaltet wird, repräsentiert er in jedem der auftretenden Individuen den allgemeinen Zweck, den Geist des Lagers. Die soziale Kreation ersetzt hier den persönlichen Auftritt der dramatischen Figur auf die Bühne. Versprachlicht wird diese Geistigkeit dadurch, dass das komisch-materialistische Gerede von *Wallensteins Lager* durchgehend durch Endreime gebunden wird<sup>131</sup>. Der Knittelvers

---

<sup>129</sup> Hegel, *Philosophie der Geschichte*, A.a.O., p.30.

<sup>130</sup> So eine der Definitionen von Hegels Geistbegriff, G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. A.a.O., p.325.

<sup>131</sup> Vgl. hierzu den Brief an Goethe vom 24. November 1797, Schiller, *Briefe II 1795-1805*. A.a.O., pp.342f.: „Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses große und bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres innern Unterschiedes in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allem noch so charakteristisch-verschiedenem etwas Allgemeines, rein menschliches zu verlangen.“ Das muss natürlich auf die gesamte Trilogie bezogen werden, deren ursprünglich geplante prosaische Abfassung Schiller zugunsten einer

vereinheitlicht die dramatische Repräsentation des Lagers so wie Wallensteins Geist das Lager selbst vereinheitlicht.

In diesem Anspruch, aus der eigenen Besonderheit heraus ein Gebilde mit quasistaatlicher Souveränität zu erschaffen, liegt die Bruchstelle von Hegels doppelter Interpretation. Für sich selbst betrachtet, ist dies eine große Handlung. Vom Ende der Tragödie aus betrachtet, kann ein solches auf reiner Partikularität gegründetes Unterfangen nur auf eine restlose Vernichtung dieser Partikularität hinauslaufen -- denn es liegt nicht im Interesse des Lagers, sich wirklich zu einem neuen Staat zu erheben, der letztlich an der Herstellung eines stabilen Friedens interessiert sein muss. Dieses Projekt erhebt zwar Anspruch auf historische Größe. Doch für Hegel findet wahrer historischer Wandel auf der Ebene des Allgemeinen statt, während reine Partikularinteressen keine sittliche Transformation generieren können, also grundsätzlich ahistorisch sind. Wenn historische Veränderungen durch besondere Individuen vorangebracht werden sollen, dann müssen sie „welthistorische[...] Individuen“ sein, also „diejenigen, in deren Zwecken ein solches Allgemeines liegt“<sup>132</sup>. Doch Wallenstein besteht auf seiner Partikularität; es ist gerade diese *absolute* Partikularität, die ihm den Anschein von ‚Größe‘ gibt. Denn der Niedergang von Wallensteins Lager führt zu einer vollständigen Zerstörung dieses Systems, und nicht lediglich zu einer Reinigung einer allgemeinen historischen Bewegung vom notwendigen Übel der Partikularität ihres Helden und seiner zufälligen Vermittler. Wenn es stimmt, dass die „Idee [...] den Tribut des Daseins und der Vergänglichkeit

---

jambischen aufgegeben hat. Man kann den „Rhythmus“ hier aber durchaus als *pars pro toto* für die „poetische Funktion“ der Sprache nach Roman Jakobson auffassen, die bei Schiller in ein dialektisches Verhältnis mit dramatischer Referenz gebracht wird. Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 29. A.a.O., p.160.

<sup>132</sup> Hegel, *Philosophie der Geschichte*. A.a.O., p.45.

nicht aus sich, sondern aus den Leidenschaften der Individuen [bezahlt]<sup>133</sup>, dann war die welthistorische Idee, die Wallensteins Unternehmen repräsentierte, nichts als das Lager als Selbstzweck.

Dieser Anspruch ist mit der Schaffung eines Pseudo-Staates jedoch nicht einzulösen. Der Raum, in dem sich das Lager bewegt, ist nicht lediglich ahistorisch – er ist in einem gewissen Sinn anti-historisch. Doch wenn das Lager ein Negativbild des ihm übergeordneten Staates darstellt, was bewahrt es davor, in bloßer Negativität zu vergehen? Was macht dieses zerstörerische Ganze zu einem Geist, der auch tatsächlich erfahren wird? Die Soldaten fordern durchaus etwas Höheres, das es ihnen wert macht, um ihr "Leben [zu] spielen" (WL, v.914). An dieser Frage entschied sich schon für Hegel die Gültigkeit des sittlichen Ganzen. Was Wallenstein seinen Soldaten bietet, ist nun aber gerade nicht ein sittliches Ganzes, das den Krieg übersteigt. Sondern das Ganze ist die Kriegswelt selbst. Der Krieg beginnt sich hier selbst zu gebären, sich selbst zum Zweck zu setzen. Das Lager ist ein zirkuläres Konstrukt. Dennoch soll diese Kriegsführung als Freiheit erfahren werden. Doch wie ist die bloße Partikularität und die offenkundig gegensittliche Zügellosigkeit des Lagers mit diesem Pathosbedürfnis in Einklang zu bringen? Das Freiheitspathos speist sich wesentlich aus dem, was ich im Folgenden als den *Wallensteinschen Augenblick* charakterisieren will, eine spezifische Erfahrungsweise des auf Dauer gestellten Hier-und-Jetzt.

### **1.2.2 Der Wallensteinsche Augenblick: Punktualität als Pseudo-Raumzeit**

Das Lager bildet also nicht nur eine rudimentäre Form von Sittlichkeit aus. In ihm herrschen eigene zeitliche und räumliche Regeln. In diesem Sinne besitzt das Lager nicht nur Staats-,

---

<sup>133</sup> Ibid., p.49.

sondern Weltcharakter<sup>134</sup>. Dieser lässt sich in Analogie zur Pseudo-Sittlichkeit des Lagers beschreiben. Diese war zugleich entleert (da rein negativ) und maximal bestimmt (da auf der Individualität Wallensteins beruhend). Raum und Zeit der Welt des Lagers sind ebenso einerseits maximal bestimmt, nämlich auf ein einziges Hier-und-Jetzt beschränkt<sup>135</sup>: „Auf des Degens Spitze die Welt jetzt liegt“, heißt es in einer Strophe des *Reiterliedes*, die nicht in die endgültige Fassung der Trilogie eingegangen ist<sup>136</sup>. Andererseits wird dieses punktförmige Hier-und-Jetzt von jeder externen Bestimmung befreit und ausgedehnt: ein permanentes Hier-und-Jetzt des Krieges, das sich immer wieder selbst hervorbringt. Eine weitere Analogie zur Pseudo-Sittlichkeit besteht darin, dass auch das Element der ewigen Wiederholung des Gleichen bereits ein Element des konventionellen Staates ist, das das Lager in verkehrter Form in seine eigene Logik aufnimmt. Die vermeintlich außergewöhnliche Furchtbarkeit des Lagers entpuppt sich in Wallensteins Rechtfertigung als eine Inversion der normalen Welt: „Nicht was lebendig, kraft voll sich verkündigt, / Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz / Gemeine ist's, das ewig Gestrige, / Was immer war und immer wiederkehrt, / Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten“ (WT, vv.192ff.). Auch in seiner Zeitlichkeit bildet das Lager also eine Art Negativ der Welt des

---

<sup>134</sup> Das Wort „Welt“ entstammt dem Text selbst, zum Beispiel wenn Max seinen Vater warnt: „Denn dieser Königliche [d.i. Wallenstein], wenn er fällt, / Wird eine Welt im Sturze mit sich reißen“ (Picc., vv.2639ff.).

<sup>135</sup> Diesen Aspekt maximaler Bestimmtheit der Wallensteinschen Zeitästhetik scheint Vogl, mit dessen Analyse des Zauderns ich ansonsten übereinstimme, völlig auszublenzen, wenn er sagt: „Die Zeit dieses Ereignisses umschließt eine leere Zeit ohne Gegenwart, die sich von allen aktuellen, körperlichen Inhalten befreit und nur das enthält, was sich ereignet hat oder ereignen wird, aber im Augenblick nicht, nicht mehr oder noch nicht passiert“. Vogl interpretiert lediglich die Ereignislogik, die er Wallensteins Zaudern zugrunde liegen sieht. Dass Wallenstein zaudert, um sein Lager zu generieren, also um einen durchaus bestimmten Augenblick zu erzeugen, der gerade ohne Vergangenheit und Zukunft auskommen soll, kann diesem überraschenden Fokus aufs historische Individuum nicht auffallen. Zitat: Joseph Vogl, *Über das Zaudern*. Zürich: Diaphanes Verlag (2007), pp.61f.

<sup>136</sup> Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.1065.



Kaisers. Wallenstein ist kein Revolutionär – er verwirklicht nicht das Neue, sondern er verwirklicht eine genaue Negation dessen, was er das „ewig Gestrige“ nennt. Einer der Jäger beschreibt diese Erfahrung des immer wieder Neuen (und damit aber auch immer wieder Gleichen) im Wallensteinschen Augenblick so: "Flott will ich leben und müßig gehen, / Alle Tage was Neues sehn, / Mich dem Augenblick frisch vertrauen, / Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen" (WL, vv.242ff.). Das angeblich immer wieder Neue wird auf einen "Augenblick" im Singular reduziert, der sich tatsächlich von anderen Augenblicken nicht maßgeblich unterscheidet.

Wallensteins Lager ist ein selbstbezügliches, zirkuläres Konstrukt, das sich um das Zentrum seines charismatischen Führers bildet. Jede neue Situation ist prädestiniert als eine Weiterführung des ewig selben Moments, der nicht nur ständig wiederholt, sondern künstlich ausgedehnt wird. Die Zeitlichkeit des Soldatenlebens, die ständige Erwartung des Todes im immer selben Schlachtgeschehen, wird hier affirmiert und gegen die Normalzeit des Bürgerlebens mit seinen versicherungsbedürftigen Unwägbarkeiten ausgespielt. Besonders prononciert verleiht das *Reiterlied* diesem Erleben Ausdruck:

Des Lebens Ängsten, er [der Soldat], er wirft sie weg,  
Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen;  
Er reitet dem Schicksal entgegen keck,  
Trifft's heute nicht, trifft es doch morgen,  
Und trifft es morgen, so lasset uns heut  
Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit.  
(WL, vv. 1068-1075)

Gerade weil sich Morgen und Heute nicht unterscheiden, lässt sich Gegenwart besonders intensiv erfahren. Dennoch ist diese köstliche Gegenwart eine entleerte Zeit, denn sie ist auf einen punktuellen Augenblick zusammengeschrumpft, der sich unendlich wiederholt. Dieser leere Existenzialismus wurde nie wieder so gut wie von Germaine de Staël beschrieben:

„L’homme, dégagé de tous liens, sans regrets et sans prévoyance, fait des années un jour, et des jours un instant; il joue tout ce qu’il possède, obéit au hasard sous la forme de son général: la mort, toujours présente, le délivre gaiement des soucis de la vie“<sup>137</sup>. Auf die Elemente des Zufalls und des Spiels kann ich erst im nächsten Unterkapitel zurückkommen, weil das Spiel nur richtig beschrieben werden kann, wenn die Außenperspektive des Staates mit einbezogen wird. Nur so viel sei vorweggenommen: Im Lager wird nicht eigentlich gespielt, sondern vielmehr Formtrieb und Sachtrieb funktional vertauscht (der Stofflichkeit wird die Würde der Form zugesprochen, siehe 1.3.2.2). Im Tod, sagt Schiller, wird der Mensch „Form“<sup>138</sup>. Das Lager ist zwar radikal stofflich ausgerichtet. Aber durch die Perpetuierung des immer selben Augenblicks wird die Normalzeit innerhalb des Lagers gewissermaßen aufgehoben. Dadurch wird auch die Stofflichkeit des Stoffes (seine Veränderlichkeit) bis zu einem gewissen Grade sublimiert. Der Stoff selbst wird zur Form. Daher rührt letztlich auch die Verherrlichung des Todes bereits im Leben: die Gefahr des Todes im Augenblick des Kampfes wird auf Dauer gestellt. Die Soldaten sind gewissermaßen lebende Tote, die es sich zur Form machen, dem Sachtrieb zu frönen, und denen der Tod deshalb nichts gilt.

Viele Mitglieder des Heeres können sich nicht mehr an eine Zeit vor dem Krieg erinnern und verachten alle Menschen und Stände, die sich der zerstörerischen Unbestimmtheit des Kriegszustandes entziehen: „Es treibt sich der Bürgersmann, trüg und dumm, / Wie des Färbers Gaul herum. / Aus dem Soldaten kann alles werden [...],“ (WL, vv.425ff.). Die Bedingung dafür, dass aus dem Krieger "alles werden" kann, ist, dass aus ihm tatsächlich nichts Bestimmtes

---

<sup>137</sup> Mme la Baronne de Staël, *De l’Allemagne*. Vol. 1. Paris: Treuttel et Würz (1832). pp.371f.

<sup>138</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.633. Hierzu allgemein Kaiser, *Vergötterung und Tod*. A.a.O., *passim*.

wird. Das Hauptanliegen der Soldaten muss es sein, diese Unbestimmtheit des unnatürlichen Naturzustandes zu perpetuieren, indem sie an ständig wechselnden Orten kämpfen, die dadurch zugleich partikularisiert und generalisiert werden: "Frei, wie der Fink / Auf Sträuchern und Bäumen / In Himmels Räumen, / Heisa! Ich folge des Friedländers Fahn'!" (WL, vv. 393-396). Auch die Singularität des Raumes wird gerade deswegen besonders intensiv erfahren, weil diese Singularität aufgehoben ist: Es ist letztlich belanglos, wo genau der Kampf gemeinsam erlebt wird: "Heute da [...] und morgen dort" (WL, v.134). Räumliche Distanz wird durch die Konzentration im Wallensteinschen Augenblick indifferentiert; die Soldaten fühlen sich "[i]n einem Augenblick fern und nah" (WL, v.218). Sie folgen einer fortwährenden Bewegung durch Zentraleuropa, ohne ein bestimmtes Ziel vor Augen zu haben außer der Fortsetzung dieser ziellosen Bewegung selbst. Morgen und Heute gleichen einander; das nächste Schlachtfeld wird sich nicht wesentlich vom vorherigen unterscheiden, insofern das hic-et-nunc von jener einen Perspektive bestimmt wird, in deren Fokus Wallenstein als Warlord steht:

Und wie des Blitzes Funke sicher, schnell,  
 Geleitet an der Wetterstange, läuft,  
 Herrscht sein Befehl vom letzten fernen Posten,  
 Der an die Dünen branden hört den Belt,  
 Der in der Etsch fruchtbare Täler sieht,  
 Bis zur Wache, die ihr Schilderhaus  
 Hat aufgerichtet an der Kaiserburg. (Picc., vv. 234-240)

Wallenstein ist der unwidersprochene „Mittelpunkt“ dieser andernfalls diffusen Bewegung:

Geworden ist ihm eine Herrscherseele,  
 Und ist gestellt auf einen Herrscherplatz.  
 Wohl uns, daß es so ist! Es können sich  
 nur wenige regieren, den Verstand  
 Verständig brauchen – wohl dem Ganzen, findet  
 Sich einmal einer, der ein Mittelpunkt  
 Für viele tausend wird, ein Halt – sich hinstellt  
 Wie eine feste Säul, an die man sich  
 Mit Lust mag schließen und mit Zuversicht. (Picc. vv. 411-420)

Dieses Lob Wallensteins als der „Mittelpunkt“ dieser Welt von Soldaten stammt von Max Piccolomini, der jung genug ist, um diese Welt für selbstverständlich zu halten. Sein Vater, Octavio, bleibt kaisertreu und erinnert ihn daran, dass der Krieg niemals als Selbstzweck geführt werden kann, um den explosiven Augenblick, den er gebiert, endlos neu zu erschaffen: „Im Kriege selbst ist das letzte nicht der Krieg. / Die großen, schnellen Taten der Gewalt, / Des Augenblicks erstaunenswerte Wunder, / Die sind es nicht, die das Beglückende, / Das ruhig, mächtig Daurende erzeugen“ (Picc. vv.485-489). Die Referenz auf die religiöse Kategorie des Wunders verstärkt noch die quasi-transzendente Position, die Wallenstein dem Anschein nach einnehmen muss. Er ist „[d]es Lagers Abgott und der Länder Geißel“ (Prol. v.95), denn scheinbar gottgleich garantiert er die Ausdehnung eines glänzenden Augenblicks, den er vor dem wirklich „Daurenden“ des friedlichen Bürgerlebens und der Erfüllung mit Sinn abschirmt. Er gibt dem Lager eine eigene Gegenwart. Umgekehrt erhält Wallenstein vom Lager seine eigene Form von Gegenwärtigkeit. Auch in diesem Sinne ist die Bedeutung von Wallensteins Abwesenheit während des ersten Teiles der Trilogie zu verstehen: Wallenstein und sein Lager ermöglichen einander ein prekäres Gefüge von Gegenwärtigkeit und bleiben aufeinander angewiesen, um sich wechselseitig zur Erscheinung zu bringen.

Wallensteins Lager hängt von dieser Gegenwartsquelle ab und wird nur durch Wallenstein und die ewige Wiederkehr des sich selbst affirmierenden Hier-und-Jetzt des Krieges bestimmt. Aber auch diese beiden Faktoren sind zu partikularistisch, um sich dauerhaft selbst zu tragen: Das Lager ist durch seine instabile Dissoziation von der politischen Welt ständig gefährdet. Auch die Undurchschaubarkeit Wallensteins reicht nicht aus, um das Lager mit einem ausreichenden Ersatz für wahre Allgemeinheit zu versorgen. Es gibt deswegen zwei weitere

Quellen, aus denen heraus Wallenstein seine Welt der absoluten Partikularität mit Unbestimmtheit im Gewande scheinbarer Allgemeinheit speist: Astrologie und Nicht-Handeln.

Die Astrologie, weder „Wahn“ noch „Tiefsinn“<sup>139</sup>, wie Emil Staiger warnt, erfüllt eine stabilisierende Funktion in dieser losgelösten Welt. Die weltimmanente Ausdehnung des hic-et-nunc müsste kollabieren, wenn Wallenstein sein Schicksal nicht in einem realen Zusammenhang mit den Sternkonstellationen sehen würde. Auf diese Weise verknüpft er die universalisierte Partikularität der Raum-Zeit seines Lagers mit der Totalität des Weltalls. An der Stelle in der *Phänomenologie des Geistes*, wo Hegel die Dialektik der „sinnlichen Gewissheit“ konstruiert, schreibt er: „[d]as Jetzt, wie es uns gezeigt wird, ist ein *gewesenes*, und dies ist seine Wahrheit; es hat nicht die Wahrheit des Seins“<sup>140</sup>. Sowohl das Hier als auch das Jetzt können im Hegelschen Denken nur verstanden werden, wenn sie als durch das Allgemeine vermittelte begriffen werden. Sie sind nicht allein durch sich selbst bestimmt<sup>141</sup>. Das Hingeben an die konkrete Unmittelbarkeit des Hier-und-Jetzt führt laut Hegel stets zur leersten Allgemeinheit. Wallensteins Astrologe Seni besteht jedoch auf der Bedeutung des absolut Besonderen des Hier-und-Jetzt: „Nichts in der Welt ist unbedeutend. / Das erste aber und hauptsächlichste / Bei allem ird'schen Ding ist Ort und Stunde“ (Picc. vv. 615ff.). In einem solchen Weltbild verselbständigt sich der radikal bestimmte Augenblick und erhält eine universale Würde, die ihm eigentlich nicht

---

<sup>139</sup> Emil Staiger, *Friedrich Schiller*. Zürich: Atlantis Verlag (1967), p.32.

<sup>140</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. A.a.O., p.88.

<sup>141</sup> Vgl. zur Dialektik von Hier und Jetzt nicht nur Hegel, sondern vor allem Schiller selbst: „Ehe wir im Raum einen Ort bestimmen, gibt es überhaupt keinen Raum für uns; aber ohne den absoluten Raum würden wir nimmermehr einen Ort bestimmen. Eben so mit der Zeit. Ehe wir den Augenblick haben, gibt es überhaupt keine Zeit für uns; aber ohne die ewige Zeit würden wir nie eine Vorstellung des Augenblicks haben. Wir gelangen also freilich nur durch den Teil zum Ganzen, nur durch die Grenze zum Unbegrenzten, nur durch Leiden zur Tätigkeit; aber wir gelangen auch nur durch das Ganze zum Teil, nur durch das Unbegrenzte zur Grenze, nur durch die Tätigkeit zum Leiden.“ Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.626.

zukommt. Es handelt sich um eine Betrachtungsweise der Welt, in der Transzendenz durch Ästhetik ersetzt wird.

*Wallenstein* dramatisiert eine bestimmte Kodierung des sinnlich gewissen Hier-und-Jetzt. Das Hier und das Jetzt werden mit einer neuen Bedeutung versehen, die ihre bloße sinnliche Vermittlung scheinbar transzendiert. Die Bewegungen des Lagers spiegeln die Sternkonstellationen wider. Nur durch diese Verknüpfung der abgegrenzten Welt des Lagers mit dem Makrokosmos können Raum und Zeit, so wie sie in dieser Welt kodiert werden, konstant gehalten werden. Das Hier-und-Jetzt bestimmt sich für Wallenstein durch die Bewegung seiner Armee, und diese wiederum befindet sich in einem metonymischen Verhältnis zu den Sternen: Zwei Entitäten, deren Verhältnis zueinander kontingent zu sein scheint, werden als ein Ganzes konstruiert. Dadurch wird diesem Ganzen eine Bedeutung zugeschrieben, über die allein Wallenstein Deutungshoheit besitzt. Er konstruiert mit der Astrologie seinen eigenen absoluten Raum, der den partikulären Raum seines Lagers von der Welt abgrenzt, ja diesen Raum selbst zu einer Welt erhebt. Deswegen umgreift die totale Perspektive der Sterne alle anderen Partikularitäten der Welt. Auf diese Weise werden konkurrierende innerweltliche Systeme neutralisiert (beziehungsweise eben in bloße Partikularitäten verwandelt) – etwa das Netzwerk der Kaisertreuen. Wallenstein erhält durch die Astrologie Zugriff auf eine Perspektive, die anderen überlegen ist. Was seine Untergebenen als sinnliche Gewissheit wahrnehmen, wird von Wallenstein herabgesetzt, während seine eigenen astrologischen Deutungen seiner Welt in allen ihren Teilen eine höhere Bedeutung verleihen: “Du [Illo] kannst in die Geheimnisse nicht schauen. / Nur in der Erde magst du finster wühlen, / [...]. / Das Irdische, Gemeine magst du seh'n, / Das Nächste mit dem Nächsten klug verknüpfen; / Darin vertrau ich dir und glaube dir“ (Picc., vv. 969-975). Die Astrologie übersteigt den rein sinnlich-partikulären Horizont eines

Individuums vom bedeutungslosen Schlage eines Illo. Doch gleichzeitig kann Wallensteins Zugang zu astrologischem Wissen nicht auf eine Beziehung zu einer Welt der Transzendenz verstanden werden, die ihm universelle Werte lieferte. Vielmehr beruht dieses Weltbild auf der Annahme der Verbundenheit aller Partikularitäten im Universum: Die Sterne bestimmen sowohl Wetter und Jahreszeiten als auch das Schicksal, so als ob diese sich auf derselben ontologischen Ebene befänden – das Schicksal wird damit zu einer weltimmanenten Instanz. Die Astrologie bietet also einen Zugang zu dem „was geheimnisvoll bedeutend webt / Und bildet in den Tiefen der Natur, – / Die Geisterleiter, die aus dieser Welt des Staubes / Bis in die Sternenwelt, mit tausend Sprossen, / Hinauf sich baut, an der die himmlischen / Gewalten wirkend auf und nieder wandeln“ (Picc., vv. 976-981)<sup>142</sup>. Da Wallensteins Welt die Partikularität überhöht, ist sie aus dem Stoff des Zufälligen errichtet. Die Annahme eines weltimmanenten Schicksals dient der Verklärung des Zufalls, dessen scheinbar willkürliche Überkreuzungen im Hier-und-Jetzt eine ihnen ursprünglich fremde Bedeutungstiefe erhalten: „Es gibt keinen Zufall; / Und was uns blindes Ohngefähr nur dünkt, / Gerade das steigt aus den tiefsten Quellen“ (WT, vv.943ff.), lehrt Wallenstein einmal Illo und Terkzy, als er ihnen sein unendliches Vertrauen gegenüber Octavio verständlich zu machen versucht, das von einem Traum herrührt, der in Erfüllung gegangen war. Die beiden sind nicht zu überzeugen, doch Wallenstein besteht darauf:

Des Menschen Taten und Gedanken, wißt!  
Sind nicht wie Meeres blind bewegte Wellen.  
Die innre Welt, sein Mikrokosmos, ist

---

<sup>142</sup> Für das Motiv der "Geisterleiter" und seine hermetische Tradition siehe über meine eingeschränkte Interpretation weithinausgehend Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt am Main: Athenäum (1988), pp.64ff. Borchmeyers Deutung des astrologischen Motivs in *Wallenstein* steht im Dienst seiner Betrachtung Wallensteins als sich zunächst selbst verkennenden Melancholiker im Zeichen des Saturn (und nicht des Jupiter, wie er selbst glaubt). Meine Ausführungen hier sind auf die Funktion begrenzt, die die Astrologie für die Phänomenologie des Lagers erfüllt.

Der tiefe Schacht, aus dem sie quellen.  
Sie sind notwendig wie des Baumes Frucht,  
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln.  
Hab ich des Menschen Kern erst untersucht,  
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.  
(WT, vv.953ff.)

Wie der pathetische Kreuzreim am Ende der Szene suggerieren soll, wird hier Entscheidendes gesprochen. Doch die Rede ist doppeldeutig und nur teilweise auf Octavio zu beziehen, jenen Freund, der als Agent des Kaisers heimlich im Lager konspiriert. Wallenstein spricht hier in mehrfacher Hinsicht auch über sich selbst und sein eigenes Anliegen. Schon die ersten beiden Verse dieser Rede, „Seid nicht wie die Weiber, die beständig / Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort“ (WT, vv.950f.), spricht Wallenstein, während er sich selbst umkehrt, wie die Regieanweisung angibt. Vielmehr als auf Terzkys und Illos Unglauben könnten Wallensteins Worte auf seinen eigenen ewigen Wankelmut bezogen werden. Wichtiger jedoch in dieser Rede sind Wallensteins metaphysische Überzeugungen: Sein Glauben an die Kraft des Mikrokosmos, Notwendigkeit aus sich selbst hervorzubringen, findet in der Astrologie lediglich ein Symbol. Entscheidender als die Astrologie selbst ist, dass dieser Glaube zu einem Prinzip des Lagers geworden ist, in dem das Partikuläre – das konkrete Sein, das von außen betrachtet immer auch anders sein könnte – seine Zufälligkeit abzustreifen versucht. Wallensteins Welt des Zufalls erhebt den Anspruch, das Notwendige aus sich hervorzubringen. Den Zufall verklärt das Lager vermittels einer Ideologie der immanenten Transzendenz zur Pseudo-Notwendigkeit. Auch an diesem Anspruch wird Wallenstein zugrunde gehen, sobald das Lager seine Autonomie gegenüber der Umwelt, die es negiert, verliert. Ein Hinweis darauf findet sich in der weiteren Verwendung des Zufallsbegriffs an ebenfalls herausgehobener Stelle innerhalb der Trilogie. Als der Bote Sesina, mithilfe dessen Wallenstein mit den Schweden verhandelte, von den Kaiserlichen abgefangen wird, wird die abgeschlossene Welt des Lagers plötzlich aufgebrochen.



Von nun an weiß der Kaiser, dass Wallenstein mit dem Verrat spielt. Wallenstein kann nun nicht mehr zurück; die lange und schwingende 'Peripetie'<sup>143</sup> der Tragödie ist damit nicht beendet, aber unumkehrbar. An dieser entscheidenden Stelle, als Wallenstein von der Abfangung seines Boten erfährt, ruft er den Zufall an. Dreimal verwendet er das Wort in diesem dritten Auftritt des ersten Aufzugs von *Wallensteins Tod*: „Es ist ein böser Zufall“ (WT, v.92; vgl. WT, vv.98 u. 136).

Wallensteins Lager als eine Welt des verklärten Zufalls wird am Zufall selbst zugrunde gehen.

Was Hegel vom Krieg sagt, könnte auf Wallensteins Lager direkt angewandt werden: „Was von der Natur des Zufälligen ist, dem widerfährt das Zufällige“<sup>144</sup>.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Astrologie ermöglicht der Welt Wallensteins sowohl Transzendenz als auch radikale Immanenz. Einerseits sichert sie Wallenstein eine Position jenseits bloßer sinnlicher Unmittelbarkeit; andererseits wird nur durch sie die absolute Partikularität Wallensteins gesichert und vor dem Schicksal bewahrt, in leerer Allgemeinheit aufzugehen, also ein „Dies“ zu sein, das sich von allen anderen Diesheiten nicht wesentlich unterscheidet<sup>145</sup>. Gleichzeitig entzieht sich diese Transzendenzquelle nicht der Welt des Lagers und gefährdet nicht seine Autonomie. Doch die Astrologie allein ist noch keine hinreichende

---

<sup>143</sup> Die Forschung ist sich ziemlich einig darin, die Peripetie bei der Abfangung des Boten anzusetzen. Es ist bei diesem Begriff aber Vorsicht geboten, weil die Aufspaltung des Augenblicks der Entscheidung eines der zentralen Anliegen der Trilogie ist. Der Entschluss schwankt sogar noch nach dem berühmten Achsenmonolog Wallensteins, in dem er über den Zwang zur Tat reflektiert. Auch die Entscheidung des Souveräns, gegen Wallenstein vorzugehen, erfolgt in mehreren Schritten und der entscheidende Moment kann nicht lokalisiert werden (siehe 4.1). Der Zuschauer wird einer langen Sequenz von Kernszenen konfrontiert, die jeweils den Vollzug der Peripetie suggerieren (Ankunft der Liebenden im Lager, das Abfangen des Boten Sesina, Wallensteins mehrfacher Entschluss, Octavios Einweihung Buttlers, Max' Lossagung, Buttlers Auftritt in Eger). Die Peripetie hat hier nicht Ereignischarakter, sondern vielmehr wird ein Zustand in eine Art Schwingung versetzt.

<sup>144</sup> Hegel, *Philosophie des Rechts*. A.a.O., p.492.

<sup>145</sup> Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. A.a.O., p.92.

Bedingung für den Erfolg Wallensteins (und viele seiner Soldaten schenken ihr auch keinen Glauben).

Das Problem erscheint auf verschiedenen Ebenen innerhalb des Dramas, nämlich immer dann, wenn Wallenstein kurz davor zu sein scheint, wirklich eine Aufwertung von Partikularität, des Hier-und-Jetzt und seines eigenen Status als Individuum zu erreichen. Die radikale Partikularität des Lagers in seiner sittlichen Ausrichtung auf das Individuum Wallenstein und in seiner raumzeitlichen Erfüllung in einem maximal bestimmten Augenblick erzeugt eine prekäre Lage. Denn das Lager soll sich ja nicht in der reinen Partikularität, aus der es gemacht ist, auflösen. Das Konkrete muss mehr als nur dies sein; es bedarf einer Quelle für Allgemeinheit, die über die Astrologie hinausgeht und die dennoch keinen Anschluss an eine dem Lager externe Zweckmäßigkeit in Kauf nehmen müsste. Um nicht an seiner Partikularität zugrunde zu gehen und um sich weiter ständig selbst affirmieren zu können, muss das Lager mit neuen Handlungsoptionen versorgt werden. Es benötigt Zwecke, doch diese dürfen ihm nicht von außen zukommen, da es seine Selbstständigkeit nicht verlieren soll. Es kann seinen Zweck nur von Wallenstein erhalten. Max sagt einmal zu Questenberg: „Gebt ihm den Raum, das Ziel wird Er sich setzen“ (Picc., v.445). Doch das Lager braucht mehr als nur ein Ziel, um nicht an schierer Partikularität zu zerschellen. Dem Handlungsziel geht eine dem Lager eigene Handlungslogik voran. Denn wenn Wallenstein sich ein bestimmtes Ziel setzen würde, auf das er sein Handeln in der Wirklichkeit ausrichtete, wäre der Anschluss an die externe Welt der "tück'schen Mächte" (WT, v.190) und damit Fremdbestimmung nicht mehr zu verhindern. Er muss die Unbestimmtheit, die zur Definition des unnatürlichen Naturzustandes gehört, aufrechterhalten; doch gleichzeitig muss dieser Zustand ständig in Bewegung versetzt werden, so als ginge er einer Bestimmung zu.

### 1.2.3 Die Funktion des Nicht-Handelns für das Lager

Es ist ein klassisches Problem der *Wallenstein*-Philologie, dass Wallenstein sich einer Würdigung als tragischer Held versperrt. Wenn *Wallenstein* als Tragödie verstanden werden soll, dann führt kein Weg daran vorbei, das Handeln des Helden zu analysieren. Wallensteins Handeln entzieht sich aber den Erwartungen an einen tragischen Helden, denn es ist unklar, welchen Zwecken seine Taten überhaupt dienen. Noch schwerer wiegt, dass Wallenstein überhaupt nicht zu handeln scheint oder nur dann handelt, wenn er sich dazu gezwungen sieht. *Wallenstein* ist, wie sich herausstellen wird, gerade deswegen eine besonders moderne Tragödie, weil sie genau auf der Grenze zwischen Komödie und Tragödie zu verorten ist. Diese generische Grenzerscheinung ist keine neue Erkenntnis; sie wurde aber bisher noch nicht hinreichend erklärt. Hierzu wäre ein anderes Handlungsverständnis an den Text heranzutragen, das dazu in der Lage wäre, die komischen und die tragischen, die ernsthaften und die spielerischen Momente der Handlung *Wallensteins* zu verbinden. Dies ist meiner Meinung nach nur möglich, wenn der vorherrschende Fokus auf Wallenstein als handelndes oder zauderndes Individuum erweitert wird: Nur insofern Wallenstein *sozial* handelt, und zwar sozialkreativ und sozialdestruktiv zugleich, ist sein Handeln überhaupt tragisch bedeutsam.

Wallensteins Handeln ist der bisher am facettenreichsten analysierte Aspekt der Trilogie. Spätestens seit Max Kommerells kanonischer Studie *Schiller als Gestalter des handelnden Menschen* (1934)<sup>146</sup> kann keine Gesamtinterpretation *Wallensteins* mehr unternommen werden, die nicht auch dem Problem der Handlung in diesem Stück Rechnung trägt. Die bislang

---

<sup>146</sup> Siehe Max Kommerell, "Schiller als Gestalter des handelnden Menschen", in: Ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (1962), pp.132-174.

beachtenswertesten Interpretationen *Wallensteins* sind sogar dezidiert handlungsphilosophisch ausgerichtet. Das ist nicht überraschend, sind doch einige der beeindruckendsten Passagen des Schillerschen *Oeuvres* in Wallensteins Monologen über den selbstverursachten Zwang zur Tat zu finden<sup>147</sup>. Ich werde diesen Interpretationen im Folgenden nicht grundsätzlich widersprechen, sondern sie zu ergänzen versuchen. Ein aristotelisches Handlungsmodell vermag *Wallenstein* ergiebige Lektüren zu entlocken. Schiller selbst äußerte sich zwar zustimmend zu Aristoteles' Hervorhebung der Handlung als zentralem Element des Dramas<sup>148</sup>. Im Falle von Schillers Trilogie aber verdeckt ein solches Modell die Bedeutung des Lagers für die notorische Aktionslosigkeit des Protagonisten, die sich einem sozialen Handlungsverständnis erschließt. Es sind nicht die Taten Wallensteins, sondern die Handlung in Hinsicht auf dessen Erschaffung einer Welt und deren Dynamik im Augenblick ihrer Desintegration, die den Kern der dramatischen Entfaltung ausmachen.

Hartmut Reinhardt hat die Möglichkeiten des Aristotelischen Handlungsmodells ausgereizt. Er kennzeichnet in seiner von Kommerell beeinflussten Studie Wallensteins Größe als eine Affirmation der aus Möglichkeit in Notwendigkeit umschlagenden Rolle des Verräters: "Die 'reine Tat', das Wachsen einer geschichtlichen Möglichkeit, verwandelt sich und schließt den Täter unausweichlich in sich ein. Wallenstein erleidet diese Tatverwandlung, die ihn zum Verräter stempelt, und seine Größe besteht darin, daß er diese Bestimmtheit, Verräter zu sein und sonst nichts, übernehmen und doch dem Willen nach ein Handelnder bleiben kann"<sup>149</sup>. Diese

---

<sup>147</sup> Den Achsenmonolog werde ich erst interpretiert werden, wenn die Position des Gegenspielers Wallensteins etabliert ist, die bereits in ihn hineinbricht, siehe 1.3.4.

<sup>148</sup> Vgl. Hartmut Reinhardt, "Schillers 'Wallenstein' und Aristoteles" in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), pp.278-337, hier: pp.308ff.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.331.

Charakterisierung Wallensteins hat viel für sich, insbesondere da sie verständlich macht, wie eine Tat ihren Täter transformieren kann<sup>150</sup>. Aber diese Auslegung ist bereits vom Standpunkt des historischen Siegers aus getroffen – daher rührt auch das unaufgelöste Paradox des großen Verräters, auch wenn sich Reinhardt von moralisierenden Perspektiven distanziert. Dieser Standpunkt hat seine Berechtigung und kann nicht übergangen werden (ich werde unter 4.1 auf den Verrat zurückkommen); doch er übergeht die Maßstäbe, die Wallenstein als Feldherr seines Lagers an sein Handeln selbst ansetzt. In letzter Konsequenz impliziert diese Sichtweise, dass es Wallensteins Psychologie an Konsequenz gebricht<sup>151</sup>, da vorausgesetzt wird, dass es das direkte Resultat einer Handlung sei, was dieser Handlung in einer bestimmten Situation Bedeutung verleiht. Wenn dies alles wäre, was zu Wallensteins Unvermögen, eine Entscheidung zu treffen und ihr gemäß zu handeln, zu sagen wäre, dann wäre sein Charakter fast schon als bloß komisch

---

<sup>150</sup> Vgl. Staiger, *Friedrich Schiller*. A.a.O., p.41: Wallenstein „lernt [nicht nur], daß alles Handeln in dieser Welt zweideutig wird, sondern [sieht] allmählich sogar, er weiß nicht, wie es kommt, die Quelle des Wollens vergiftet“. Vgl. auch Fegers Lesart, die Wallensteins Dissoziation von „Willen“ und „Tat“ auf Kants Moralphilosophie bezieht: Hans Feger, "Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung", in: Ders. (Hrsg): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (2006), pp.249-286, hier: pp.269f.

<sup>151</sup> Gerade weil Reinhardt ein Argument entwickelt, das auf Psychologie zugunsten von Handlungslogik verzichten soll, kann er nicht umhin zu psychologisieren. Er erfasst Wallenstein als eine Figur, die gänzlich durch ihren Willen zum Handeln bestimmt wird. Wallensteins Entwurf von Handlungsmöglichkeiten holt ihn ein und transformiert ihn zu einem Charakter, der vor die Wahl gestellt wird, entweder gar nicht zu handeln oder so zu handeln, wie es sein verkannter Möglichkeitsentwurf verlangt: „Dieser Umschlag in die Bestimmtheit muß aber Unbestimmtheit voraussetzen, Möglichkeit, die noch nicht festgelegt ist, nach psychologischem Maßstab vielleicht sogar Widersprüchlichkeit“ (Reinhardt, *Schillers "Wallenstein" und Aristoteles*. A.a.O, p.335). Aus diesem Grund verharmlost Reinhardt auch das Motiv des Zögerns (vgl. *ibid.*, p.312). Am Ende gerät die vermeintlich depsychologisierende Handlungsorientierung zur Pathopsychologie der Handlung. Diese Paradoxie lässt sich nach meiner Auffassung vermeiden, wenn Wallensteins Handlungslosigkeit mit einem sozialen Handlungsverständnis konfrontiert wird.

zu bewerten, wenn man vom schrecklichen Ende absieht<sup>152</sup>. Es stimmt, dass Wallenstein nicht frei handelt; er selbst gesteht die Entfremdung von seinen eigenen Zwecken ein: “[...] Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte? / Nicht mehr zurück, wie mir’s beliebt? Ich müßte / Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht [...]?” (WT, vv. 138-41). Für Reinhardt besteht nun die Größe Wallensteins darin, dass er sich diesem Befund beugt und die Unausweichlichkeit der ihn selbst bestimmenden Handlung akzeptiert. Doch diese Lesart übersieht, dass mit der Erschaffung des Lagers der sittliche Rahmen des Handelns selbst doppelbödig wird. Innerhalb der Welt, die Wallenstein erschafft, fordert er nämlich durchaus vollständige Verantwortung und Freiheit ein – deshalb weigert er sich auch, schriftlich zu kommunizieren, da dies zu einem Kurzschluss mit der Legalität der Außenwelt führen könnte: „Ich geb’ nichts Schriftliches von mir“ (Picc., v.854), obwohl er gleichzeitig von den Angehörigen seines Lagers genau solche Garantien verlangt: „eidlich, schriftlich“ und „*unbedingt*“ (Picc., vv.895f.). Dieses „unbedingt“ bezieht sich dabei auf den erheischten Schwur, der das Treueverhältnis der Offiziere gegenüber Wallenstein über jenes zum Kaiser stellen soll.

Innerhalb seiner Welt ergibt dieser Anspruch durchaus Sinn, wie ein Vergleich zweier Interaktionen mit Max Piccolomini erhellt. In der ersten Stelle reagiert Wallenstein auf Max’ Versuch, ihn dazu zu bewegen, dem Kaiser die Treue zu halten, auch wenn dies seinen würdevollen Fall bedeuten würde; in der zweiten Stelle reagiert Wallenstein hingegen auf Max’

---

<sup>152</sup> Vgl. Hegel, *Ästhetik III*. A.a.O., p.552: „Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann: das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zuschanden wird, weil es aus sich selbst das Gegenteil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgermutheit verliert.“ Freilich fehlt in *Wallenstein* das wesentliche Element von „Wohlgermutheit;“ vgl. aber Hegels Formulierungen zu Wallensteins Verlust an Mitteln: *ibid.*, p.557.

Sorge über dessen eigene Verpflichtungen gegenüber dem Kaiser. Im ersten Fall bringt Wallenstein die Notwendigkeit der Geschehnisse in Anschlag, die ihn zu einer bestimmten Handlungsweise nötige: “[...] Wir handeln, wie wir müssen, / So laß uns das Notwendige mit Würde, / Mit festem Schritte tun“ (WT, vv.833ff.). Während hier Freiheit höchstens als Einsicht in die Notwendigkeit verstanden werden kann, scheint Wallenstein in dem zweiten Fall das Gegenteil zu behaupten. Hier besteht er auf der Authentizität seiner Handlungen, solange sie in die Logik des Lagers integriert sind. In der Negation der Freiheit eines anderen findet er seine eigene Freiheit wieder. Wallenstein spricht dies sehr direkt aus und in dieser Entgegnung lässt er wie beiläufig die klassische Schiller-Kantsche Unterscheidung von Pflicht und Neigung (auf die vor allem ältere Interpretationen des Stückes angewiesen sind) kollabieren. Max schwankt zwischen der Liebe zu seinem Freund und seinem Eid gegenüber dem Kaiser. Wallenstein weigert sich, den Konflikt anzuerkennen:

Pflicht gegen wen? Wer bist du?  
Wenn *ich* am Kaiser unrecht handle, ist's  
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst  
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,  
Stehst frei da in der Welt wie ich, daß du  
Der Täter deiner Taten könntest sein?  
Auf *mich* bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,  
Mir angehören, mir gehorchen, *das*  
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.  
(WT, vv.2178-2185)

Diesem Argument ist mit einem idealistischen Handlungsverständnis<sup>153</sup> schlicht nicht beizukommen. An dieser Passage ist nicht entscheidend, dass Wallenstein auf erhabene Weise

---

<sup>153</sup> Wenn man Wallenstein als „ein Drama, das die Frage, wie der Mensch verantwortlich handeln kann, ästhetisch umsetzt“, versteht, dann verschließt sich einem der sozial-ästhetische Gehalt des Stückes. Denn so wichtig Max' heldenhafter Tod auch ist, dieses Opfer ist als ein sekundäres Trauerspiel sozusagen in die übergreifende Tragödie eingebettet. Zitat: Rainer Godel, „Schillers *Wallenstein*. Das Drama der Entscheidungsfindung“, in Andre Rudolph und Ernst Stöckmann (Hrsg.): *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*. Tübingen: Max Niemeyer

seine Bestimmung zum Verräter annimmt. Für sein „Unrecht“ bürgt er; doch gleichzeitig erzeugt er einen Handlungsraum, innerhalb dessen dieses Unrecht nicht gilt. Dies ist die „Welt“, in der Wallenstein „frei“ stehen kann und „Täter seiner Taten“ sein kann. Jedwede Freiheit in diesem vom Verrat erzeugten Souveränitätsbereich ist dem ursprünglichen Unrechtsakt Wallensteins untergeordnet. Wallenstein tritt hier nicht als Handelnder auf, der sich den verkannten, aber notwendigen Konsequenzen seiner Taten beugt, sondern er tritt als die Notwendigkeit selbst auf, als „Naturgesetz“ in seiner Welt des künstlich erzeugten Naturzustandes. Innerhalb dieses Naturzustandes mag es Handlungsmöglichkeiten geben, die die Beteiligten als Freiheit erfahren können. Aber in Hinsicht auf die „Welt“ als Gesamtheit vorgelagerter Gesellschaftszusammenhänge ergeben sich lagerimmanent keine Handlungsmöglichkeiten. Wallenstein handelt für das Lager gegenüber der Außenwelt und darin erschöpft sich bereits sein individuelles Freiheitsverständnis. Sein Anspruch auf Freiheit wird nur verständlich, wenn sein Handeln als Erschaffung eines kollektiven Handlungsraumes verstanden wird. In der verkehrten Welt dieses Zustandes erscheint das allgemeingültige Gesetz des Staates (des Kaisers) als ein bloßer Fall, der so oder auch anders beurteilt werden kann (zur Umkehrung von Fall und Gesetz vgl. 1.4.1.1). Innerhalb der Welt gilt die kaiserliche Autorität nicht mehr; die Relation der Welt nach außen aber wird durch Wallenstein kontrolliert, der sich damit auf die gleiche Handlungsebene wie sein Souverän erhebt. Auch hier tritt das Besondere als Allgemeines auf. Diese Ebene der Handlung wird nur von der Perspektive der Lagerwelt aus sichtbar.

---

Verlag (2009), pp.105-135, hier: p.121. Zu Wallensteins Verweigerung gegen die Logik des bürgerlichen Trauerspiels, das sich um Max und Thekla zu entspinnen droht, vgl. auch Borchmeyer, *Macht und Melancholie*. A.a.O., p.103.



Auch geschichtsphilosophisch lässt sich Wallenstein nicht beikommen. Denn der Ehrgeiz eines solchen Anspruches ist durchaus kühn (und in seiner radikalen Selbstbestimmtheit vielleicht sogar heroisch zu nennen<sup>154</sup>); doch er ist schwerlich mit Hegels Konzeption historischer Bedeutsamkeit in Einklang zu bringen. Wallensteins Bestrebungen, historische Bestimmtheit zu transzendieren, läuft Gefahr, in historische Bedeutungslosigkeit umzuschlagen. Denn die Verlagerung der dramatischen Dynamik auf die soziale Ebene macht *Wallenstein* zu einem eher statischen Stück, in dem niemand wirklich handelt. Mehr noch: Das wesentliche Geschehen der Tragödie wäre nicht möglich, wenn Wallenstein nicht zauderte. Dies lässt sich nicht mit der Hegelschen Geschichtsphilosophie in Einklang bringen. Laut Hegel beruht historischer Wandel auf Taten: “Die Tätigkeit ist die Mitte, welche das Allgemeine und Innere übersetzt in die Objektivität“<sup>155</sup>. Dieser Übersetzung muss sich Wallenstein verweigern. Das Zaudern des Helden folgt einer Strukturnotwendigkeit seines Lagers, dessen eigene Handlungsfähigkeit auf die Handlungslosigkeit seines Generals angewiesen ist. Würde Wallenstein wirklich handeln, so würde sich seine Welt als das offenbaren, was sie tatsächlich ist: ahistorisch, auf einem uneinlösbaren Anspruch beruhend. Handlungslosigkeit ist hier nach meiner Lesart ein überlebensnotwendiger Mechanismus, der die Pseudo-Sittlichkeit des Lagers vor jeglicher Kopplung mit externen Zweckzusammenhängen bewahrt, und gleichzeitig durch die Erschaffung unbestimmt bleibender Zwecke die strukturbildende Kraft von Zweckmäßigkeit ermöglicht. Denn wenn Wallensteins Schöpfung funktionieren soll, muss sie auf ihre eigene Situation im Hier-und-Jetzt konzentriert werden.

---

<sup>154</sup> Vgl. Hegel, *Ästhetik I.* A.a.O., p.243f.

<sup>155</sup> Hegel, *Philosophie der Geschichte.* A.a.O., p.42.

Wallensteins Unentschlossenheit wurde häufig kritisiert. Noch im 21. Jahrhundert wurde das Zaudern des Generalissimus als ein Mangel an Erhabenheit und „Würde“<sup>156</sup> oder als psychologische Schwäche beziehungsweise eine Obsession, das Unvorhersehbare zu kontrollieren<sup>157</sup>, verstanden. Teilweise hat es den Anschein, als würde Wallenstein lediglich an mangelnder Einsicht in das Wesen des politischen Tagesgeschäfts<sup>158</sup> und nicht an den Folgen eines großen Verbrechens untergehen. Insbesondere seit Joseph Vogls vielzitiertem Kapitel zu *Wallenstein* wurde die Kategorie des Zauderns aber rehabilitiert. Vogl verdankt sich vor allem die Einsicht, dass das Zaudern Wallensteins Kontingenz in der Form von geschichtlichen Möglichkeiten generiert, weshalb er auch von Wallenstein im Plural („Wallensteine“<sup>159</sup>) spricht. Die Bedeutung dieser Multiplikation von Ereignisvarianten besteht für Vogl in einer Aufsplitterung des sich formierenden historischen Ereignisses hin zu einer „Hölle der Möglichkeiten“<sup>160</sup> und einer „Ent-Schöpfung der Welt“<sup>161</sup>. Die geschichtliche Zeit wird so aufgespalten in das reine bestimmte Geschehen und die „leere Zeit“<sup>162</sup> des Zauderns: „Das Ereignis bleibt von seinen unerledigten Varianten wie von einer Dunstschicht umspielt [...], die

---

<sup>156</sup> Dieter Krywalski, „‘König Ödipus in Böhmen.’ Zu Friedrich Schillers Gestaltung des Wallenstein“ in *Stifter Jahrbuch* 20 (2006), p.35.

<sup>157</sup> Vgl. z.B. Walter Hirsch, „Die Neuzeit macht sich auch ihre Tragödie neu. Ödipus und Wallenstein“, in: Ders., *Das Drama des Bewußtseins*. Würzburg: Königshausen & Neumann (1995), pp.13-22, hier: p.15. Vgl. auch Feger, *Wallenstein – Die Entscheidung*. A.a.O., p.275.

<sup>158</sup> Peter-André Alt hält Wallenstein etwa für befangen zwischen rationaler Taktik und Aberglauben. Die Entschlusslosigkeit wird bei ihm zu einer simplen Unfähigkeit, mit Kontingenz umzugehen, einem Mangel an "prudencia", siehe Peter-André Alt, *Klassische Endspiele*. A.a.O., p.178.

<sup>159</sup> Vogl, *Über das Zaudern*. A.a.O., p.56. So übrigens auch schon Borchmeyer im Vergleich von dramatischem und historischem Wallenstein, siehe Borchmeyer, *Macht und Melancholie*. A.a.O., p.13.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.69.

nicht weniger real ist, sondern nur weniger aktuell<sup>163</sup>. So interessant diese ereignisstrukturelle Interpretation ist, sie wird dem Zaudern als Element der dramatischen Darstellung nicht völlig gerecht. Im "Nichthandeln"<sup>164</sup> erreicht Wallenstein seine tragische Tat. Denn die Handlungslosigkeit als Kontingenzgenerator erfüllt eine spezifische Funktion innerhalb seiner Kriegswelt.

Aus lagerphänomenologischer Sicht kann man sagen: Wallenstein weigert sich zu handeln, um die Zeit und den Raum seines Lagers nicht durch fremde Bestimmtheit zu gefährden. Dies erst macht das Lager zu einer entwicklungsfähigen dramatischen Einheit. Handlungslosigkeit wird somit zur Ausgangslage und zum Medium der tragischen Entfaltung. Anstatt zu handeln, spielt Wallenstein bloß mit potentiellen Beweggründen zukünftiger Handlungen und lässt diese Zwecke zurück, sobald sie eine eindeutige Festlegung erfordern. Wenn Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* Handlung als ein „Bewußtsein des reinen Übersetzens *seiner selbst* aus der Nacht der Möglichkeit in den Tag der Gegenwart, des *abstrakten Ansich* in die Bedeutung des *wirklichen* Seins“<sup>165</sup> versteht, so scheint es fast, als würde Wallenstein diese Bestimmung umkehren: Er geht ständigen Erwägungen von Möglichkeiten nach, ohne dass diese je in konsistente Handlungsvollzüge mündeten. Sobald die Konkretheit seiner Lagerwelt erschaffen ist, ist nichts weiter nötig, als dieser Welt immer neue Möglichkeiten und potentielle Handlungsbegründungen zuzuführen, um sie vor der Bestimmtheit der Welt des Kaisers zu beschützen. Wallensteins spielerische Affirmation etlicher

---

<sup>163</sup> Ibid., p.71

<sup>164</sup> Dieses Wort verwendet 1857/8 bereits Otto Ludwig, um Wallenstein mit Hamlet zu vergleichen, siehe Otto Ludwig, "Schillers Wallenstein", in Fritz Heuer und Werner Keller (Hrsg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1977), pp.47-52, hier: p.47.

<sup>165</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. A.a.O., p.299.

Möglichkeiten verschafft dem Lager seine einzige Quelle von Allgemeinheit, die sie über reine Konkretheit hinausführt, ohne die ‚universale Partikularität‘ Wallensteins und dessen Geltungsanspruch aufzugeben. Wie schon auf den Ebenen von Sittlichkeit, Souveränität, Raum und Zeit liegt auch auf der Ebene des Handelns eine Position bloßer Negativität vor: Handeln ist Nicht-Handeln.

Innerhalb des Lagers wird noch in den untersten Rängen diese bestimmungslose Zweckmäßigkeit als Freiheit wahrgenommen: Solange sich nichts wesentlich ändert, kann das Lager zwar intern restrukturiert werden, um sich am Leben zu erhalten; aber es erhält sein Sein von keiner externen Instanz, sondern ausschließlich von Wallenstein. In diesem Sinne charakterisiert Hans Feger auch die Glorifizierung des Krieges im *Reiterlied* als einen Ausdruck der „Freiheitsvorstellungen dieser verkehrten Subjektwerdung“<sup>166</sup>. Die Soldaten des Wallensteinschen Lagers genießen ihre Partikularität in einer Art vulgärem Existentialismus: „Wohl auf Kameraden, auf’s Pferd, auf’s Pferd! / In’s Feld, in die Freiheit gezogen. / Im Felde, da ist der Mann noch was wert, / Da wird das Herz noch gewogen. / Da tritt kein anderer für ihn ein, / Auf sich selber steht er da ganz allein. [...] Der dem Tod in’s Angesicht schauen kann, / Der Soldat allein, ist der freie Mann.“ (WL, vv. 1052-1057 und 1063f.). Dass die Kriegsführung selbst schon ein solches Gefühl von Freiheit generieren kann, zeigt, dass das Lager mehr als nur ein Gebilde zum Zweck der Durchführung von Befehlen ist, die aus der Sicht des bunt zusammengewürfelten Heeres rein zufälligen Charakter haben. Es ist der Mann als Soldat, der frei ist, und nicht etwa beispielsweise der kämpfende Patriot. In dieser Freiheitsvorstellung wird jenes Argument bereits entleert, das später die Befreiungskriege inspirieren sollte: Dass das

---

<sup>166</sup> Feger, *Wallenstein – Die Entscheidung*. A.a.O., p.254.

Leben nicht Selbstzweck sei und der moralische (und bei Fichte: patriotische<sup>167</sup>) Mensch stets dazu bereit sein müsse, das Leben einem höheren Zweck aufzuopfern. Darin bestand für viele zur Zeit Napoleons und der Befreiungskriege ja gerade der Erlebnischarakter des Krieges. Auch Schiller meinte in *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (sich hier aber auf den inneren Kampf der Moral mit der Sinnlichkeit beziehend) noch: „das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig“<sup>168</sup>. Im *Reiterlied* wird diese Logik auf sich selbst zurückgebogen. Das Leben wird zwar auch den Kriegern zum bloßen Mittel, das aufgewandt und verfeuert wird. Doch der Zweck, dem dieses Leben aufgeopfert wird, ist das Leben selbst, allerdings das soldatisch entleerte Leben. Das Pathos der berühmten und häufig dekontextualisiert zitierten letzten Verse des Reiterliedes verleiht dieser Absurdität Ausdruck: „Und setzet ihr nicht das Leben ein, / Nie wird euch das Leben gewonnen sein.“ Auch anhand dieser entleerten Freiheitsvorstellung zeigt sich, dass eine gewisse Form von Pseudo-Sittlichkeit am Werk ist, die sich nicht aus einer Identifizierung mit der Sache der deutschen Katholiken erklären lässt. Diese Freiheitsvorstellung würde zurück in ihre ursprüngliche Nichtigkeit versinken, würde sie nicht ständig mit neuen Affirmationsgelegenheiten versorgt.

Wallenstein muss sein Heer mit neuen Zwecken versorgen, die sich aber letztlich aus der Logik des Lagers selbst speisen. Er spielt deswegen immer wieder neue Taktiken und Handlungsoptionen durch. Diese relative Offenheit für neue, teilweise untereinander

---

<sup>167</sup> Vgl. Fichtes achte Rede an die deutsche Nation: "Das Leben, bloß als Leben, als Fortsetzen des wechselnden Daseyns, hat für ihn [den edlen Menschen] ja ohne dies nie Werth gehabt, er hat es nur gewollt als Quelle des dauernden; aber diese Dauer, verspricht ihm allein die selbstständige Fortdauer seiner Nation; um diese zu retten, muß er sogar sterben wollen, damit diese lebe, und er in ihr lebe das einzige Leben, das er von je gemocht hat." Fichte, *Gesamtausgabe*. I,10. A.a.O., p.202.

<sup>168</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.243.

widersprüchliche Ziele kann nur dadurch aufrechterhalten werden, dass die Geschlossenheit des Systems bewahrt wird: „Der Krieg ernährt den Krieg“ (Picc., v.136). Die neuen Ziele, die sich Wallenstein spielerisch steckt, sind an sich willkürlich und produzieren nichts als Kontingenz in Form von Handlungsoptionen. Gerade dadurch dienen sie aber dem übergeordneten Zweck einer Perpetuierung des Krieges, der der einzige Zustand ist, in dem sich Wallensteins Welt erhalten kann.

#### 1.2.4 Übergang I: Von der Ästhetik zur Politik

Wallenstein kann nur insofern als tragischer Held betrachtet werden, als er danach strebt, der einzige bestimmende Faktor in dieser von ihm selbst erschaffenen Welt zu werden, ohne selbst von irgend etwas bestimmt zu werden. Tragisches Handeln ist deswegen in *Wallenstein* ein sozial-ästhetisches Handeln, das durch eine Gemeinschaft vermittelt wird, die es gleichzeitig selbst hervorbringt. Dieser tragische Held erschafft sich seine eigene dramatische Welt. Denn Wallenstein erzeugt selbst das Allgemeine, das er nach idealistischem Tragödienverständnis nur repräsentieren sollte. Aus diesem sozial-ästhetischen Blickwinkel wird ein weiteres Merkmal der antiken Tragödie (nach Hegels Verständnis) erkennbar, das Wallenstein selbst erschafft und auf das er dennoch angewiesen ist. Der tragische Chor ist laut Hegel jener „individualitätslose[...] allgemeine[...] Boden der Gesinnungen, Vorstellungen und Empfindungsweisen, auf dem die bestimmte Handlung vor sich gehen soll“<sup>169</sup>. Der "allgemeine" Charakter erschöpft sich jedoch in seiner Abgrenzung von der Welt des eigentlich Allgemeinen, ganz im Sinne des unnatürlichen Naturzustandes, dessen Begriff ich in Auseinandersetzung mit Schillers eigenem Chor-Begriff

---

<sup>169</sup> Hegel, *Ästhetik I*. A.a.O., p.251

entwickelt habe (siehe 1.1.4). Diese Leistung wird vom Lager und dessen Soldaten erfüllt, dieser nicht direkt darstellbaren "unendliche[n] Fläche"<sup>170</sup>, deren individuelle Differenzen für den Handlungsverlauf des Dramas belanglos sind. Die Partikularität ihrer Situation ist völlig von Wallenstein determiniert. Das Individuum erfüllt die Funktion eines über diese Welt hinausweisenden Allgemeinen, das sie tatsächlich nie wirklich transzendiert. In dieser bloßen Funktionsstelle erschöpft sich seine Individualität. Wallensteins Welt ist ästhetisiert, in ihrer Stofflichkeit scheint ein Allgemeines, doch dieses Allgemeine ist wiederum nichts als sie selbst: Die Lagerwelt erhebt ihre eigene Partikularität in den Rang des Allgemeinen. Obwohl das Lager keine bedeutende Handlung aus sich hervorbringt, besteht dennoch gerade in der Erschaffung und Desintegration dieses Lagers die zentrale Handlung der Tragödie. Wenn, wie Schiller in einem großen Fragment schreibt, die Tragödie „*Autonomie*“ und die Komödie gleichsam göttliche „*moralische Indifferenz*“<sup>171</sup> anstrebt, so liegt die *Wallenstein*-Trilogie wiederum auf dem Indifferenzpunkt dieser beiden Pole: Sie erzeugt eine leere Autonomie, die alles und nichts zugleich ist und Beginn und Ende von Moralität umfasst.

Diese ästhetische Disposition wird besonders deutlich in Wallensteins Vernachlässigung spezifischer Zwecke und seinem spielerischen Umgang mit Handlungsoptionen. Gleichzeitig ist es gerade diese Eigenschaft, die ihn von konventionellen tragischen Helden unterscheidet, denn sein Mangel an Aufrichtigkeit rückt ihn in die Nähe eines komischen Charakters, der zeigt, dass „es ihm in dem Ernste seines Zwecks und Willens selber nicht Ernst [ist], so daß dieser Ernst immer für das Subjekt selbst seine Zerstörung mit sich führt, weil es sich eben von Hause aus in

---

<sup>170</sup> Schiller an Körner (28.11.1796), abgedruckt in: Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.598.

<sup>171</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.1047, Hervorhebungen im Original.

kein höheres allgemeingültiges Interesse [...] einlassen kann“<sup>172</sup>. Diese Gleichzeitigkeit von Komik und Tragik lässt sich auch an dem zirkulären Abhängigkeitsverhältnis zwischen Wallenstein und seinem Lager erkennen. Wallenstein ist der Zweck seines Lagers; doch um diese Zwecksetzung zu erreichen, ist Wallenstein ebenso auf die Existenz seines Lagers angewiesen: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet“ (WT, v. 528). Er ist auf seine Untergebenen und sogar seine Freunde in dem Maße angewiesen, als deren Zwecke und Handlungen von Wallensteins Welt bestimmt werden. Der Schöpfer des Lagers erhält sich zwar seine Verfügungsgewalt über sein Kunstwerk als Gestalter dieses zirkulären Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem; doch er erkaufte sich diese Hoheit zu dem Preis, selbst in sein Kunstwerk hineingezogen zu werden.

In meiner Phänomenologie des Lagers habe ich versucht, dem ästhetischen Anspruch von Wallensteins Welt Rechnung zu tragen. Dieses kriegerische Kunstwerk, das Anspruch auf Autonomie erhebt, gerät in Konflikt mit jener politischen Umwelt, aus deren Negation heraus es entstanden war. Der Konflikt ist eine politische Reaktion auf das, was das Lager nach der phänomenologischen Beschreibung ausmacht. Die beschriebene Vermischung von Tragik und Komik ist dabei nicht bloß ein ästhetisches Phänomen für den Rezipienten, sondern sie wird innerhalb der dramatischen Welt zu einem politischen Problem in der Ununterscheidbarkeit von Spiel und Ernst -- darum wird es im nächsten Unterkapitel gehen. Schiller gelingt hier die Darstellung eines Nexus von Ästhetik und Politik. Um diesen Nexus verständlich zu machen, muss nun Wallensteins Unterfangen von der Perspektive der Politik aus beschrieben werden. Bei diesem Konflikt steht allerdings mehr auf dem Spiel als eine bloße Konkurrenz zwischen dem

---

<sup>172</sup> Hegel, *Ästhetik III*. A.a.O., p.553.



Kaiser und einem mächtigen Feldherrn. Wallenstein begeht ein Verbrechen, das eine grundsätzlichere Herausforderung der Welt des Politischen darstellt. Um die weitere Entfaltung der Tragödie bis zu ihrem Ende im "Reich des Nichts" nachvollziehen zu können, muss Wallensteins sozialkreativer Krieg wieder in seinen politischen Kontext eingebettet werden. Wallenstein fällt als ein politischer Verbrecher. Doch worin genau dieses politische Vergehen besteht, ist für die Figuren des Dramas selbst nicht völlig klar: "Krieg? ist das der Name?" (Max). Die Auffindung eines Namens für Wallensteins Untat wird zu einem umkämpften Problem und handlungsgenerierenden Element. Sein Fall ist komplizierter als der Vorwurf des autoritären Militarismus. Eindeutige politische Vorwürfe, die gegen den dramatischen Wallenstein erhoben worden sind, waren häufig vorschnell, weil sie Wallensteins Welt nicht aus ihrer eigenen Perspektive berücksichtigt haben.

Es nimmt nicht wunder, dass Schillers Drama als Antizipation Napoleons verstanden wurde. Wallenstein ist im Grunde ein Parvenü, der sich absolute militärische Macht anmaßt. Ihm eignen manche Züge eines Tyrannen<sup>173</sup>. Interpretationen Wallensteins als Militärdiktator können sich nicht nur auf Vorgänger in der zeitgenössischen Rezeption des Dramas, sondern auch auf innerdramatische Deutungen der Hauptfigur berufen. Der Jugendfreund Gordon zum Beispiel nennt Wallenstein einmal einen "Diktator" (WT, v.2574). Doch Wallensteins Herrschaft ist kein Beispiel für Bonapartismus oder Cäsarismus. Obwohl Wallenstein selbst sich an entscheidender Stelle mit Cäsar vergleicht (WT, v.836) und obwohl er kurz vor seinem Tod sich fast schon zum Führer einer messianischen Bewegung stilisiert („Die Erfüllung / der Zeiten ist gekommen [...] /

---

<sup>173</sup> Zu Schillers Verarbeitungen des Tyrannendiskurses siehe insbesondere Walter Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik. "Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe"*. München: C.H. Beck (2009). Im Falle *Wallensteins* bestreitet Müller-Seidel allerdings die Berechtigung einer Tyrannisierung der Hauptfigur, siehe *ibid.*, pp.122-146.

Die Hohen werden fallen, und die Niedrigen / Erheben sich“, WT, vv.2603ff.), hat Wallensteins Projekt wenig mit den plebiszitären Bewegungen des 19. Jahrhunderts gemein. Zwar wurde schon vor der Beendigung des *Wallenstein*-Manuskripts von aufmerksamen politischen Beobachtern der Übergang der Französischen Revolution in eine Militärdiktatur prognostiziert<sup>174</sup>. Doch fänden sich für die Behauptung, Schillers Wallenstein reihe sich in diese Vorwegnahmen Napoleons ein und wolle im Grunde ein proto-bonapartistisches Regime errichten, keine stichhaltigen Belege. Selbst eine Militärdiktatur hat noch immer die Beendigung des Kriegszustandes zum Ziel. Der Cäsarismus ist seinem Namensgeber getreu eines der klassischen Mittel zur Beendigung des Bürgerkriegs (hierzu siehe Einleitung der Dissertation). Eine solche Beilegung des Konfliktes liegt nicht in Wallensteins Interesse. Was Wallensteins Machtmodus vom Cäsarismus und jeder anderen Art der usurpatorischen, auf ein politisches Ziel gerichteten Gewalt unterscheidet, ist aber letztlich seine Verweigerung jener politischsten aller Handlungen: der Entscheidung. Eine kurze Abgrenzung Wallensteins von der Figur des cäsaristischen Usurpators kann deshalb helfen, die politische Provokationskraft dieser Figur präziser in den Blick zu bekommen.

Benjamin Constants *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leur rapports avec la civilisation européenne* (1814), jene „erste ausgearbeitete Theorie des Cäsarismus“<sup>175</sup>, beinhaltet einen Abschnitt zum Phänomen des Usurpators, dem Constant ein Zitat aus seiner eigenen freien

---

<sup>174</sup> Dieter Groh, „Cäsarismus. Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus“, in: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett Cotta (1972). Vol. 1, pp.726-771, hier: pp.733f. Zuvor fanden sich schon solche Überlegungen bei Diderot und Wieland, siehe Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2003), pp.211f.

<sup>175</sup> Groh, *Cäsarismus*. A.a.O., p.738. Siehe hier auch für eine weiterführende Diskussion der im Folgenden referierten Bestimmung der Usurpation nach Constant.

Übertragung von Schillers *Wallenstein* voranstellt. Constant hält hier zunächst fest, dass Monarchie und Usurpation dem Anschein nach eine große Ähnlichkeit aufweisen, da in beiden Fällen nur eine Person die Souveränität innehat. Er besteht trotzdem darauf, dass die usurpatorische Diktatur sich von der herkömmlichen Monarchie wesentlich unterscheide. Alle Nachteile des Usurpators, die Constant auflistet, lassen sich auf das Problem der Legitimität zurückführen. Der Monarch ist durch Tradition legitimiert; die Legitimität des Usurpators basiert allein auf seiner Individualität. Auf den ersten Blick scheint Wallenstein diesem Modell gut zu entsprechen: Er befindet sich in einem „état perpétuel de défiance et d’hostilité“<sup>176</sup>, muss restlose Unterwerfung aller einfordern und er muss sich vor allem als Militärführer ständig profilieren und generiert „des guerres sans cesse renouvelées“<sup>177</sup>. Doch in einer entscheidenden Hinsicht entzieht sich Wallenstein der Rolle des Usurpators. Ein Monarch muss sich nicht rechtfertigen, doch ein Usurpator ist dazu gezwungen, seine Herrschaft ständig durch neue Taten zu legitimieren. Dieses Prinzip der Handlungslegitimation setzt ihn unter Zugzwang: „L’inaction la plus raisonnable, la mieux motivée lui devient un danger“<sup>178</sup>. Stillstand kann er sich nicht leisten.

Dieses letzte Merkmal des ständigen Handlungszwangs erfüllt Wallenstein nicht. Es ist gerade, was seinen Charakter auszeichnet, dass er sich zu handeln weigert. Wallenstein kann deswegen nicht als Vorläufer eines modernen, cäsaristischen Usurpators verstanden werden, da in ihm das Element des Dezisionismus im Sinne Carl Schmitts nicht nur fehlt, sondern grundsätzlich negiert zu werden scheint. Ich möchte für diese Form eines antipolitischen Handlungsmodus den Begriff des Antidezisionismus vorschlagen. Was innerhalb der Lagerwelt

---

<sup>176</sup> Benjamin Constant, *Œuvres complètes*. Vol. 8/1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (2005), p.605.

<sup>177</sup> Ibid., p.609.

<sup>178</sup> Ibid., p.606.

als eine antiteleologische Handlungsform erschien, die durch Aufrechterhaltung von Unbestimmtheit ein utopisches Freiheitsgefühl ermöglichte, wird von der Außenperspektive aus als eine direkte Herausforderung der staatlichen Organisationsform der Gesellschaft sichtbar. Gerade in diesem Antidezisionismus, das ist die übergreifende These des folgenden Abschnitts, besteht Wallensteins eigentümliche Infragestellung nicht nur seines Souveräns, sondern von Souveränität überhaupt. Diesen Antidezisionismus, der der Entgrenzung des Krieges entstammt, werde ich im Folgenden schrittweise als Spiel zu charakterisieren versuchen. Es handelt sich dabei um ein spielerisches Element, das zwar dem Kern des souveränen Staates entstammt, das aber in seiner Verselbständigung den Staat zu destabilisieren droht. Wallensteins Spiel ist immer auch ein Spiel mit den Spielregeln, durch das er sich von jeglicher Bestimmtheit durch die Welt des Ernstes entzieht. Das in der Lagerphänomenologie beschriebene Paradox wird hier fortgeführt, aber nun von der Position der Schwelle zwischen Kriegslager und Staat aus beschrieben: Ein Partikuläres gibt sich die Würde des Allgemeinen. Es usurpiert aber nicht dessen Position, sondern es bewahrt seinen Charakter als Partikuläres, doch findet gerade in diesem radikalisierten Partikularismus seine allgemeine Dignität. Von außen betrachtet erscheint dies als Spiel, das sich ernster nimmt als seine ernste Umwelt. In dieser Verwischung des Unterschiedes zwischen kriegerischem Spiel und politischem Ernst besteht die staatstheoretische Bedeutung der besonderen Variante des Bürgerkriegs, die Schiller in der Trilogie dramatisiert hat. Ästhetischer Partikularismus, gerade weil er die Grenze von Spiel und Ernst, Komik und Tragik verwischt, muss schließlich aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden. Denn dieser Distinktionsverlust zwischen Ernst und Spiel markiert hier die Eskalationsschwelle des Übergangs vom eingehegten Krieg zum losgebundenen, Grenzen verwischenden Bürgerkrieg. Weitere Distinktionen, die für eine regelgeleitete Kriegsführung zentral sind, gehen in diesem

Übergang verloren. Dieser Prozess, in dem Wallensteins politische Bedeutung begründet ist, kann von der phänomenologischen Perspektive aus nicht mehr analysiert werden. Ich werde deswegen im nächsten Abschnitt dieses Kapitels Wallensteins (Nicht-)Handeln von einem übergeordneten Standpunkt aus neu bewerten.

### 1.3 Vom Krieg als geregelterm Spiel zum absoluten Spiel als Bürgerkrieg

*Drum kunte man an Wallenstein sehen /  
wie eine gebrechliche Sache es um Gewalt sey /  
die nicht aus sich selbst bestehet [...] /  
Samuel Pufendorf<sup>179</sup>*

Was bedeutet es, vom Krieg als einem Spiel zu sprechen? Seinen Sinn erhält das Spiel zunächst durch die Abgrenzung von seinem Gegenteil: dem Ernst. Schon diese basale Unterscheidung hat im Fall des Kriegs erhebliche Konsequenzen: „Soweit in dem unmenschlichen Hirngespinnst des Freund-Feind-Prinzips ein Schimmer von Richtigkeit steckt, muß sich der Schluß ergeben: Nicht der Krieg ist der Ernstfall, sondern der Friede. [...] Der Krieg, mit allem, was ihn heranbringt und was ihn begleitet, bleibt jederzeit in die dämonische Zauberkessel des Spiels verstrickt.“<sup>180</sup>

1939 wendet sich Johan Huizinga in der deutschen Ausgabe seines *Homo Ludens* gegen Carl Schmitts Theorie des Krieges als Ernstfall. Ihm geht es dabei nicht nur darum, dem Frieden die Würde zurückzugeben, die ihm von der deutschen Propaganda genommen wurde. Er besteht ebenso nachdrücklich auf dem Spielcharakter des Krieges, denn es sind dessen Spielregeln, die im zwanzigsten Jahrhundert infrage gestellt werden. Wenn schon nicht mit dem Frieden Ernst

---

<sup>179</sup> Samuel Pufendorf, *Schwedisch- und Deutsche Kriegs-Geschichte in XXVI. Bücher abgefasset*. Frankfurt am Main und Leipzig: Johann Friedrich Bleditsch (1688), VI, §15, p.187.

<sup>180</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*. Amsterdam: Pantheon Akademische Verlagsanstalt (1939), p.339f.

gemacht werden kann, sollte wenigstens der Krieg als reguliertes Spiel unangetastet bleiben. Der Krieg als unreguliertes Spiel droht, die Gesellschaft in „Barbarei und Chaos“<sup>181</sup> zu werfen. Wenn man Huizingas Analogisierung der Unterscheidung von Ernst und Spiel mit der von Frieden und Krieg weiterdenkt (wie es in diesem Abschnitt geschehen soll), dann zeigt sich, dass sie weitere binäre Distinktionen prästrukturiert, die dem Krieg der Moderne eine stabile Ordnung verliehen. Obwohl die Auflösung dieser Binarismen als eine Eigenart des 20. Jahrhundert in Abgrenzung von der als klassisch geltenden Kriegsführung seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges angesehen wird, schien es laut Herfried Münkler doch bereits um 1800 für einen Augenblick so, als würde diese Ordnung des regulierten zwischenstaatlichen Krieges und mit ihm die fundamentale "Unterscheidbarkeit von Staaten- und Bürgerkriegen" zum ersten Mal ins Wanken geraten<sup>182</sup>. Wieland war bereits 1794 aufgefallen, dass der Krieg nicht mehr auf den Frieden ausgerichtet zu sein schien, weil die Symmetrie der Feinde aus dem Gleichgewicht geraten war (siehe 1.1.1). Schiller selbst stellt im Prolog zu *Wallenstein* seinem historischen Augenblick eine verwandte Diagnose einer Erschütterung des Westfälischen Systems aus:

Zerfallen sehen wir in diesen Tagen  
Die alte feste Form, die einst vor hundert  
Und funfzig Jahren ein willkommner Friede  
Europens Reichen gab, die teure Frucht  
Von dreißig jammervollen Kriegesjahren.  
(Prolog. vv.70-74)

Obwohl nun Huizinga in der zitierten Passage Carl Schmitt nur flüchtig und scheinbar oberflächlich abtut, trifft seine Kritik doch ins Herz des Schmittschen Politikverständnisses. Schmitt kommt in seinem Werk immer wieder auf den Begriff des Spiels zurück, ohne ihn zu

---

<sup>181</sup> Ibid., p.341.

<sup>182</sup> Herfried Münkler, *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft (2016), p.33.

systematisieren. Es ist der ihn ständig heimsuchende Gegenbegriff zu dem für ihn alles entscheidenden Ernstfall.

Der „Ernstfall“ ist für Schmitt in seinem *Begriff des Politischen* von 1932 die „letzte Konsequenz“ des Politischen, nämlich „eine (in Krieg oder Revolution sich äußernde) Freund-Feindgruppierung“<sup>183</sup>. Ohne diesen Ernst des zumindest potentiell immer möglichen Kampfes zwischen Feinden ist das Politische für Schmitt undenkbar: „Worte wie Staat, Republik, Gesellschaft, Klasse, ferner: Souveränität, Rechtsstaat, Absolutismus, Diktatur, Plan, neutraler und totaler Staat usw. sind unverständlich, wenn man nicht weiß, wer in concreto durch ein solches Wort getroffen, bekämpft, negiert und widerlegt werden soll“<sup>184</sup>. In jeder Gemeinschaft, die Anspruch darauf erhebt, politisch zu sein, ist der Ernstfall des Kampfes notwendig impliziert: „Von dieser extremsten Möglichkeit her gewinnt das Leben der Menschen seine spezifisch *politische* Spannung“<sup>185</sup>. Seit dem 17. Jahrhundert ist für Schmitt die konsequenteste politische Institution der Staat, denn dieser übernimmt die „Freund-Feindentscheidung“<sup>186</sup> für die Gesamtheit der in ihm enthaltenen Individuen und Gruppen. Eine spezifische Organisation des Freund-Feind-Dualismus bereitet somit die Grundlage für Schmitts berühmten Deziisionismus: Der Souverän (und keine Norm) trifft die Entscheidung darüber, wann und für wen die Rechtsordnung gilt und wer der Feind ist. Die politische Deziision impliziert Gewalt: im Innern durch den "Ausnahmestand" als Suspendierung des Rechts, im Äußern durch Krieg. Eine politische Welt ohne Entscheidung im Rahmen von klaren Dualismen, eine „Welt ohne Ernst“ (Leo Strauss) hat in Schmitts politischer Theorie keinen Platz. Schmitt versucht, alle in diesem

---

<sup>183</sup> Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. A.a.O., p.29.

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid., p.33. Hervorhebung im Original.

<sup>186</sup> Ibid., p.28.

Sinne unernten Ansätze zum Problem des Politischen seinem eigenen politischen Gegner anzulasten. Er spricht dann zum Beispiel abschätzig von „Unterhaltung“<sup>187</sup>. Dennoch kommt er in seinem Gesamtwerk selbst auf den Unernt immer wieder zurück, als gelte es, diesen immer wieder neu als seinen eigenen Feind zu bestimmen. In seinem späteren Werk verwendet er dann den Begriff des Spiels. Je extremer seine Feindschaftskonzepte ausfallen, umso mehr verblasen regulierte Formen des Krieges ihm zum "konventionelle[n], reguläre[n] Spiel"<sup>188</sup>, dessen "Ernst"<sup>189</sup> erst der Partisan zu erneuern vermochte. In seinem Essay zur Tragödie behauptet er dann in einem ganz anderen Kontext, dass „im Spiel die grundsätzliche Negation des Ernstfalls liegt“<sup>190</sup>. Die Dualismen, die Schmitts Werk durchziehen, wären ohne den Ausschluss des Spiels, der eigentlich ein Ausschluss des Ästhetischen ist, nicht aufrechtzuerhalten.

Dieses Unterkapitel entwickelt eine Lektüre *Wallensteins*, die diesen unausgetragenen Konflikt zwischen Huizinga und Schmitt zwar nicht beilegen, aber doch ergänzen kann. Ob der

---

<sup>187</sup> Ibid., p.51. Bereits Leo Strauss ist in einer frühen Rezension von *Der Begriff des Politischen* aufgefallen, dass Schmitt die bloße Unterhaltung für ein Kennzeichen des alles entpolitisierenden Liberalismus hält, an dessen Kritik es Schmitts Schrift eigentlich gelegen sei. Strauss bemerkte die schwere Bedeutung des unscheinbaren Begriffs „Unterhaltung“ und vermutete darin eine Tarnung eines tieferen Gedankens. Schmitt, so Strauss, richte sich jedoch zunächst gegen jene liberalen „Gegner des Politischen“, die eine „Welt ohne Ernst“ herzustellen bemüht seien, und in dieser Hinsicht bestehe laut Schmitt eine Nähe zwischen Konsum und Ästhetik. Schmitt nahm das Angebot an, diesen Punkt zu vertiefen und schlug in den 1963 hinzugefügten „Hinweisen“ zur Neuausgabe seiner Schrift den Begriff „Spiel“ vor. Schmitts Abneigung gegen das Spiel, die sich durch sein Werk zieht, ist an sich interessant. Dass Schmitt das Spiel dem Liberalismus anlastet, ist allerdings meines Erachtens eine falsche Fährte, die keine weitere Beachtung verdient. Wichtig ist, dass Schmitt über einen negativen Spielbegriff nicht hinauskommt, der alles umfasst, was dem Ernst entgegengesetzt ist. Zitate aus: Leo Strauss, *Gesammelte Schriften*. Vol. 3. Stuttgart: Metzler (2001), pp.232f. und Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. A.a.O., p.64.

<sup>188</sup> Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot (2017), p.73, vgl. auch pp.82, 90 u. 92.

<sup>189</sup> Ibid., p.91.

<sup>190</sup> Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta (1985), p.42.



Krieg als Spiel oder als Ernst zu betrachten sei, ist keine rein sachliche Entscheidung. Das richtige Verständnis des Krieges als Ernst oder Spiel ist eine im Drama selbst umkämpfte Frage, die damit zu einem wichtigen Handlungsmoment wird. An *Wallenstein* werde ich außerdem zeigen, dass ein dritter Zustand zwischen Spiel und Ernst der Unterscheidungsmöglichkeit von Krieg und Frieden vorausgeht. Dieser Zustand markiert den Umschlagspunkt vom Krieg in den Bürgerkrieg hin zu einem Zustand der Indifferenz zwischen Spiel und Ernst, den ich mit dem Begriff des absoluten Spiels erfassen werde. Schillers Trilogie dramatisiert hier ein ästhetisches Element des Krieges, das nicht nur den dramatisch dargestellten, sondern den realen Staat bedroht. Die Tragödie bringt somit ein ästhetisches Element auf die Bühne, das der geschichtlichen Wirklichkeit selbst entspringt. Dieser Bezug zur geschichtlichen Wirklichkeit um 1800 soll unter Zuhilfenahme der Kriegstheorie Clausewitz' plausibel gemacht werden. In Schillers selbstreflexiver Tragödie wird Tragik schließlich als eine genaue Umkehrung des Schmittschen Paradigmas<sup>191</sup> erkennbar. Das Tragische lässt sich hier kennzeichnen als *Einbruch des Spiels in die Geschichte*. Denn im Drama scheint hier nicht bloß eine geschichtliche Wirklichkeit auf, wie Schmitt es von der Tragödie erwartet. Sondern dieses geschichtliche Element, das *Wallenstein* zur Aufführung bringt, ist wiederum ein genuin ästhetisches Phänomen, wenn es in der politischen Wirklichkeit auftaucht. Darin besteht die doppelte Relevanz des hier zu entwickelnden Spielbegriffs: einerseits für den Krieg und andererseits für das Drama.

---

<sup>191</sup> So die im Untertitel enthaltene Hauptthese von Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. A.a.O.

Wallenstein ist bereits mehrfach in der Forschung als Spieler diskutiert worden<sup>192</sup>. Zwei Hauptrichtungen haben sich in diesem Spieldiskurs zu *Wallenstein* etabliert: Die eine, die sich auf einen maßgeblichen Aufsatz Oskar Seidlins<sup>193</sup> berufen kann, sieht in Wallenstein einen Akteur, der ein im Schillerschen Sinne ästhetisches Spiel als eine existentialistische Aufhebung der "Zeit in der Zeit"<sup>194</sup> in der Wirklichkeit umzusetzen sucht und dabei die von Schiller vorgesehenen "notwendigen Grenzen"<sup>195</sup> des Schönen überschreitet. Die andere Forschungsrichtung betrachtet Wallenstein vor allem als strategischen Machtspieler, dessen Handeln vom ästhetischen Spielbegriff Schillers denkbar weit entfernt sei<sup>196</sup>. Schließlich werden zwischen diesen beiden Ansätzen Vermittlungspositionen eingenommen. Auch diese Deutungen Wallensteins als Spieler sehen ähnlich wie Seidlin das für die dramatische Handlung zentrale Problem darin, dass die Grenze zwischen dem Bereich des Ästhetischen und dem Reich der Wirklichkeit missachtet wird. So meint Karl S. Guthke, dass sich Wallenstein in dem Moment vom ästhetischen Wert des Spiels entfernt, in dem er und seine Gegenspieler in ein "realpolitisches Spiel um die Macht" eintreten<sup>197</sup>. Wallensteins Spiel sei deswegen vor allem

---

<sup>192</sup> Das Spielerische in Wallensteins Charakter ist freilich schon der zeitgenössischen Rezeption ins Auge gefallen. Explizit darauf weisen z.B. Hegel in seiner unveröffentlichten Rezension und Goethe in seinem Kommentar hin. Siehe Hegel, *Frühe Schriften*. A.a.O., p.619 und Goethe in Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.817. Zu letzterer und weiteren zeitgenössischen Identifikationen des Spielelements siehe Klaus Guthke, "Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel -- und vom Nichtspieler", in: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen: Francke Verlag (1994), pp.165-206, hier: p.172.

<sup>193</sup> Oskar Seidlin, „Wallenstein: Sein und Zeit“, in: Fritz Heuer und Werner Keller (Hrsg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1977), pp.237-253.

<sup>194</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.607. Hervorhebung im Original. Hierzu siehe 3.2.2.

<sup>195</sup> Siehe Schillers Aufsatz *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* in *Ibid.*, pp.677-705.

<sup>196</sup> Alt, *Schiller*. A.a.O., p.441, der hier zwar die "Leitmetaphorik des *Homo ludens*" herunterspielt, aber eigentlich einen ästhetischen Spielbegriff meinen muss.

<sup>197</sup> Guthke, *Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel -- und vom Nichtspieler*. A.a.O., p.173, FN 10, hier explizit Seidlin korrigierend.

"Falschspiel"<sup>198</sup>. Daniel Fulda stellt die Unterscheidung eines emphatisch-künstlerischen von einem realpolitischen Spiel in Frage, kommt aber zu einem ähnlichen Ergebnis: "Ästhetische und strategische Spiele können [...] leicht ineinander übergehen. Wo es dazu kommt, verliert das ästhetische Spiel aber das, was es auszeichnet. Denn es kann nur in einer markierten, allen Mitspielern bewussten Ausnahmesituation stattfinden. Der Normalfall menschlicher Interaktion sind -- wie es sich im *Wallenstein* darstellt -- die strategischen Spiele."<sup>199</sup> Dass *Wallenstein* mit dem kriegerischen Spiel einen Sonderfall verhandelt, der sich nicht einfach dem ästhetischen oder politischen Lager zuschlagen lässt, gerät in diesen Beiträgen aus dem Blick. Im Folgenden möchte ich deshalb die bisherigen Deutungen von Wallensteins Handeln als Spiel ergänzen. Denn in der Forschung wurde bisher vernachlässigt, dass Schiller in der Trilogie weder seinen ästhetischen Spielbegriff am Beispiel des Krieges abhandelt noch lediglich die Machtspiele der Politik in Szene setzt. Das Spiel, das sich in *Wallenstein* auf der Bühne entfaltet, ist ein spezifischeres. Der Krieg ist hier nicht bloßes Exempel des Ästhetischen, wie das Ästhetische nicht bloßes Akzidens des Krieges ist. Dass hierbei verschiedene Spielbegriffe miteinander in Konflikt geraten, ist kein Zufall. Denn in welchem Sinne der Krieg als Spiel zu verstehen sei, ist eine von den dramatischen Figuren selbst heftig umstrittene Frage. Das werde ich anhand der Auseinandersetzung zwischen Questenberg, dem Vertreter kaiserlicher Politik, und Wallenstein zeigen. Die politisch-ästhetische Brisanz von Schillers *Wallenstein* rührt aber daher, dass im

---

<sup>198</sup> Ibid., p.180 u.ö.

<sup>199</sup> Daniel Fulda, "Komödiant vs. Kartenspieler? Differenz und Zusammenwirken von ästhetischem und strategischem Spiel bei Schiller", in Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff (Hrsg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein Verlag (2013), pp.19-44, hier: p.28. Ähnlich charakterisiert auch Guthke trotz seiner Absetzung von Seidlin das Problem: "das ideale Spielen wollen sie [Wallenstein und alle anderen spielenden Charakter, PM] in die Wirklichkeit übertragen", Guthke, *Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel -- und vom Nichtspieler*. A.a.O, p.171, vgl. präziser auch *ibid.*, p.174.

Falle des Krieges diese beiden scheinbar unvermittelbaren Position doch vermittelt werden. Der Krieg kommt dabei als ein Phänomen in den Blick, das in das Herz des souveränen Staates im modernen Sinne gehört und dennoch gerade in seinem ästhetischen Moment für diesen Staat, in dem er seinen Ursprung hat, zum existenziellen Problem wird. Die Politik bestimmt das Ende des Krieges, doch sie ist auf einen Krieg angewiesen, dessen Idee nicht ohne die temporäre Suspendierung dieses politisch bestimmten Endes auskommt -- das wird unter Rückgriff auf Clausewitz noch genauer zu erläutern sein. Ohne auf die politische Semantik dieser Begriffe einzugehen, weist Daniel Fulda in seinem zitierten Beitrag mit der Gegenüberstellung von "Ausnahmesituation" und "Normalfall" bereits in diese Richtung. Es ist gerade diese Unterscheidung, die nicht nur von Wallenstein suspendiert wird, sondern die sich im Augenblick der kriegerischen Gewalt immer schon als unzuverlässig erweist. In diesem Augenblick steht das Spiel selbst auf dem Spiel. Dass der Krieg bis zu einem gewissen Grade politische Zwecke transformieren kann, ließ sich bereits anhand von Hegels Kriegsbegriff nachvollziehen (siehe 1.1.6). Doch wenn diese zweckbildende Kraft sich auf sich selbst zurückfaltet, der Krieg sich selbst zum Zweck und das bloße Spiel zu einem absoluten Spiel wird, dann usurpiert es nicht nur die Stelle des Ernstes, sondern es unterläuft die Unterscheidbarkeit von Ernst und Spiel selbst und alle Distinktionen, die von dieser abhängen (Freund und Feind, Krieg und Frieden, Außen und Innen des Staates). Schillers *Wallenstein* überholt in dieser Sensitivität für Probleme staatlicher Gewalt die Kriegstheorien seines eigenen Jahrhunderts.

### **1.3.1 Questenberg: Der Krieg als reguliertes Spiel**

Wallensteins Lager ist eine Welt des Spiels. Die Ereignislogik des Lagers erfüllt alle Kriterien von Huizingas klassischer Spieldefinition: 1) Das Handeln im Lager ist ein Akt der „Freiheit“,

insofern es keinem externen Bedürfnis dient. 2) Da sich das Lager im Gegensatz zur Welt des Bürgerlichen einerseits und der Welt des kaiserlichen Hofes andererseits konstituiert, ist es strikt von der Außenwelt abgegrenzt. 3) Zeit und Raum von Wallensteins Lager sind deutlich abgegrenzt von Raum und Zeit seiner Umwelt. 4) Innerhalb des Lagers besteht eine eigene Ordnung, die die Weiterführung des Spiels strukturiert. 5) Wallensteins Spiel bildet eine Gemeinschaft von Spielteilnehmern mit einer Neigung zur Geheimhaltung<sup>200</sup>.

Das Konzept des Spiels, mit dem ich hier vorläufig Wallensteins soziales Handeln beschreibe, ist dem Text selbst alles andere als fremd. Das Wort „Spiel“ und direkte Derivate desselben fallen 44 mal in der Trilogie, beginnend mit dem ersten Vers des Prologs. Auch den Wallenstein umgebenden Personen fällt sein Hang zum Spiel auf. Im fünften Auftritt des zweiten Aufzugs der *Piccolomini* wird die Spielhaltung Wallensteins erstmals reflektiert. Wallenstein hatte gerade von seiner Gattin erfahren, dass der Hof zu Wien ihn nun endgültig abzusetzen vorhabe. In der darauffolgenden Lagebesprechung drängt ihn Terzky zur Eile. Er berichtet Wallenstein von den laufenden Verhandlungen mit den eigentlich verfeindeten Schweden. Diese (ebenso wie die protestantischen Sachsen) sind zunehmend frustriert über Wallensteins undurchschaubare Haltung: Es sei Wallenstein „nimmer ernst mit [s]einen Reden“ (Picc.819) und er trage stets „alle diese Masken“ (Picc., v.848). Terzky rät ihm einmal mehr, seine Bedenken zu überwinden, den Schweden ein Stück deutschen Bodens zu gewähren: „Was bekümmerts dich / Wenn du das Spiel gewinnest, wer es zahlt“ (Picc., vv.829f.). Wallenstein soll, mit anderen Worten, die Spielhaltung des Verstellens<sup>201</sup> mit der des Glücksspielers

---

<sup>200</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. London et al.: Routledge & Kegan Paul (1980), pp.8-13.

<sup>201</sup> Zur Rhetorik des Stellens und Verstellens siehe Daniele Vecchiatio, "Populistische Rhetorik und politische Intransparenz. Die Sprache der Verstellung in Schillers *Fiesko* und *Wallenstein*",

vertauschen. Ermutigt Terzky hier Wallenstein noch, das Spiel mit Freund und Feind zu wagen, so wird schnell deutlich, dass Wallensteins spielerische Verstellung nicht nur den Feind und potentiellen Bündnispartner, sondern auch den Freund und potentiellen Verräter einschließt. Wallenstein weigert sich Terzky gegenüber, seine Intentionen schriftlich an den Verhandlungspartner zu übermitteln. Terzkys Reaktion beschreibt die schriftliche Kommunikation als Übergang vom Spiel zum Ernst, von der Potentialität zur Aktualität: „Woran erkennt man aber deinen Ernst, / Wenn auf das Wort die Tat nicht folgt?“ (Picc., vv.855f.) Terzky wollte hier eigentlich sagen, dass Wallensteins Verhandlungsposition durch seine Unzuverlässigkeit geschwächt werden könnte; doch Wallenstein geht direkt zu einem Angriff auf seinen Freund über: „Und woher weißt du, daß ich dich nicht wirklich / Zum Besten habe?“ (Picc., vv.861f.). Terzkys resignierte Antwort, mit der die Szene endet, – „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben“ (Picc., v.871) – erkennt Wallenstein schon fast für das, was er wirklich ist: einen maßlosen Spieler, der alle Mittel anwenden wird, um nur weiterspielen zu können. Kurz darauf wird derselbe Terzky, einer der wenigen, die Wallenstein bis zum Schluss die Treue halten werden, unbewusst scharfsichtig feststellen: „es scheint, als wär es ihm / Um nichts zu tun, als nur am Platz zu bleiben“ (Picc., vv.1341f.). Wallensteins Verstellungskunst macht also zwischen Freund und Feind keinen Unterschied. Der Grund hierfür ist: Die vielfältigen Spielhaltungen und Spiele, die Wallenstein bedient, sind eigentlich nur Teil eines größeren Spiels, das keinen Unterschied mehr zwischen den Parteien und den verschiedenen Spieltypen kennt. Alles Spielen Wallensteins steht im Dienst einer Perpetuierung der großen Spielwelt

---

in Peter-André Alt und Stefanie Hundehege (Hrsg.): *Schillers Feste der Rhetorik*. Berlin und Boston: De Gruyter (2021), pp.157-170.

seines Lagers, in der Potentialität gleichbedeutend mit "potestas" ist<sup>202</sup>. Wallenstein fertigt Terzky mit der Feststellung dieses Sachverhalts ab: „Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen; / Ob ich sie wirklich brauchen werde, *davon*, denk ich, / Weißt du nicht mehr zu sagen als ein andrer“ (Picc., vv.868ff.).

Wallensteins Spielhaltung ist also eine problematische und innerhalb des Dramas umstritten. Dass Wallenstein sich nicht an die konventionellen Regeln des Kriegsspiels hält und sein Spiel noch genauer in dieser Transgressivität charakterisiert werden muss, lässt sich anhand eines Vertreters einer geregelten Spielauffassung zeigen. Im siebenten Auftritt des zweiten Aufzugs der *Piccolomini* kommt es zur Konfrontation zwischen Questenberg, dem Boten des Kaisers, und Wallenstein. Dieses Gespräch ist entscheidend für die konzeptionelle Fassung des Krieges als geregeltes Spiel innerhalb der Trilogie. Denn die beiden Kontrahenten vertreten zwei entgegengesetzte Kriegsauffassungen. Questenberg ist der Überbringer der kaiserlichen Unzufriedenheit. Um seiner Aufgabe nachzukommen, liefert er Wallenstein eine summarische Erzählung seiner Karriere als kaiserlicher Feldherr. Er muss ihm die geschichtlichen Ereignisse in Erinnerung rufen, da Wallenstein sich zwar der Schlachten, nicht jedoch des politischen Kontexts zu entsinnen vermag. Die Autonomie der Wallensteinschen Kriegswelt, die in sich erfüllt sein und den staatlichen Kontext ausblenden soll, führt so auch auf Ebene der Figurenpsychologie zu politischer Amnesie. Der Krieg löst sich von der Politik. In den Worten des politischen Repräsentanten kann oder will Wallenstein sich nicht wiedererkennen: „Über der Beschreibung da vergess ich / Den ganzen Krieg“ (Picc., vv.1088f.). Wallenstein versucht das Gespräch zu kontrollieren, indem er diese Trennung von professionellem Kriegshandwerk und

---

<sup>202</sup> Vogl, *Über das Zaudern*. A.a.O., p.54.f.: Vogl macht auf den Zusammenhang von „*potestas*“ und „*potentia*“ seit dem 17. Jahrhundert aufmerksam.

Politik zur rhetorischen Ausgangslage des Gesprächs macht. Noch am Ende der Szene versichert Wallenstein gewitzt den Boten, dass er den „Mann vom Amt zu unterscheiden“ (Picc. v.1296) weiß.

In dieser Szene ist es nun Questenberg, der die Metapher des Krieges als Spiel immer wieder ins Feld führt. Zunächst preist er Wallenstein, da es ihm zu Nürnberg gelang, das „blutig große Kampfspiel zu entscheiden“ (Picc., v.1037). Obwohl Questenberg hier eigentlich noch Wallenstein loben will, verrät seine Wortwahl bereits den Kern der folgenden Anklage.

Wallenstein gelang der Sieg gegen den schwedischen König durch sein "strategisches Nicht-Handeln"<sup>203</sup>. Er ließ Gustav Adolph ausharren, bis dieser aus Verzweiflung Wallensteins Lager zu stürmen versuchte und dabei eine schwere Niederlage erlitt. Questenberg beschreibt Wallensteins Abwarten so: „er gräbt / Sich tief und tiefer nur im Lager ein / Als gält es, hier ein ewig Haus zu gründen“ (Picc., vv.1044ff.). Gerade das Charakteristische des Lagers, seine scheinbar zeitlose Abgeschlossenheit, ist Grund für den militärischen Erfolg und die kaiserliche Besorgnis zugleich. Denn fortan wird Wallenstein selbst entscheiden, ob er kämpfen oder weiter warten will. Der Kaiser „fleht, wo er als Herr befehlen kann“ (Picc., v.1077). Questenberg zählt eine Reihe von Vorkommnissen auf, bei denen Wallenstein den Erwartungen des Kaisers zuwiderhandelte. Er spricht von der „Kriegsbühne“ (Picc., v.1093) an der Oder, wo Wallenstein gegen Thurn und Arnheim kämpfen sollte. Stattdessen behandelte er diese als „Freund“ und

---

<sup>203</sup> Die Formulierung stammt von Immanuel Nover, der allerdings Wallensteins Zaudern gerade nicht als politisches Kalkül, sondern im Anschluss an Joseph Vogl eher als Unfähigkeit, sich zum Entschluss zu entschließen, versteht. Im Gegensatz dazu möchte ich hier hervorheben, dass gerade Wallensteins strategisches Geschick auf demselben Prinzip beruht wie das ästhetisch-utopische Potential seines Lagers. Zitat aus: Immanuel Nover, "Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will.' Zum Politischen des Handlungsaufschubs -- mit einem Fokus auf Friedrich Schillers *Wallenstein*", in Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel (Hrsg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart: J.B. Metzler (2018), pp.131-147, hier: p.132.



„Friede wars im Wallensteinischen Lager“ (Picc., vv.1098 u. 1100) – mitten im allgemeinen Kriegszustand. Wallenstein rechtfertigt sich mit strategischen Erwägungen. Doch Questenberg wendet ein: „Es glückte aber nicht, und so begann / Auf's Neu das blutge Kriegesspiel“ (Picc., vv.1111f.). Es folgen weitere Fälle, in denen Wallenstein eigenwillig entschied, Feinde wie Freunde zu behandeln, wirklichen Verbündeten nicht zu Hilfe zu eilen oder in Handlungslosigkeit zu erstarren, wo ihm der Kaiser zu handeln gebot.

Der Streit läuft auf die Kernfrage der Souveränität hinaus. Questenberg ruft schon bei seiner ersten Inspektion des Heeres aus: "Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser!" (Picc., v.294). Diese paradoxe Ausdrucksweise trifft den Charakter des Lagers besser, als es Questenberg bewusst sein kann. Denn nicht nur beginnt sich das Lager von der Entscheidungsgewalt seines Souveräns abzulösen. Vielmehr herrscht hier mit Wallenstein ein Quasi-Souverän, der sich gerade durch seine Negation des konventionellen Souveränitätsprinzips bestimmt. Er agiert in seinem Lager wie ein Kaiser in genau dem Maße, in dem er "kein Kaiser" ist. Wallensteins Herrschaft im Lager basiert nicht auf Dezisionismus, sondern auf Antidezisionismus.

Wallenstein unterminiert die doppelte Dezision über die Freund-Feind-Bestimmung und den Ernstfall nicht nur eines Kampfes, sondern des Kriegszustandes im Allgemeinen. Gerade diese Anmaßung erwies sich aber als Erfolgsrezept gegenüber dem außergewöhnlichen Feind der Schweden. Denn Wallenstein erkannte den Vorteil, den die Schweden im Krieg dadurch genossen hatten, dass ihr Feldherr zugleich ihr Souverän war. Um diesem die Stirn zu bieten, imitiert er diese Überlagerung von Souveränität und Gewalt so weit wie möglich in seiner eigenen Kriegsführung. Wallenstein übernahm deshalb das Feldherrnamt unter der Bedingung, dass ihm „zum Nachteil / Kein Menschenkind, auch selbst der Kaiser nicht, / Bei der Armee zu

sagen haben sollte“ (Picc., vv.1215ff.). Auf diese Souveränitätskrise werde ich in Kürze zurückkommen. Sie ist jedoch in ihrer vollen Tragkraft nur zu verstehen, wenn die verschiedenen Auffassungen des Krieges als Spiel sorgfältig differenziert werden, die in diesem Streitgespräch zwischen dem Repräsentanten des Souveräns und dem Inhaber der militärischen Gewalt aufeinandertreffen. Es ist Questenberg, der den Krieg in dieser Szene auffällig häufig als Spiel charakterisiert. Offenbar soll sein Spielbegriff aber dem Spielen Wallensteins gerade entgegengesetzt sein. Questenberg spricht von dem Krieg als einem rein militärischen Spiel, das in seine Grenzen zu verweisen und der Welt der Politik, die ihm die Regeln setzt, unterzuordnen ist. Es muss deswegen so schnell wie möglich einer Entscheidung entgegengeführt werden. Auch Octavio nimmt diese staatliche Perspektive ein, für die der Krieg zwar von essentieller Bedeutung ist, aber nur solange sein politischer Zweck immer auch seine Beendigung impliziert: "Im Kriege selbst ist das letzte nicht der Krieg." (Picc., v.485). Das Kriegsspiel Wallensteins ist anders geartet. Offensichtlich versucht er, die Erwartung des Souveräns, dass im Krieg eine Entscheidung angestrebt werden müsse, zu unterlaufen. Diese Art des Spiels mit dem Krieg entzieht sich der Politik und setzt sich seine eigenen Regeln. Betrachtet Questenberg den Krieg als bloß sekundäres Spiel, so muss er in Wallensteins autonomem Spiel eine Gefährdung des kaiserlichen Zugriffs auf sein Militär sehen. Allerdings besteht die Gefährlichkeit der Wallensteinschen Kriegsführung gerade nicht in einer Zügellosigkeit der Gewalt -- im Gegenteil: Questenberg und der Kaiser wissen durchaus zu schätzen, dass Wallenstein das Element "blinder Wut" (Picc. v.1040) aus dem ideologisierten Parteienkampf entfernte. Wallensteins Kriegsführung ist in hohem Maße professionell und er betreibt den Krieg in einer Art Reinform. Gerade in dieser Konsequenz des Krieges, der seinen eigenen Regeln mehr entspricht als denen der politischen Zwecksetzung, muss die Gefahr für den Souverän bestehen. An dieser Stelle

kommt man nicht weiter, wenn man dem Krieg einen externen Spielbegriff aufstülpt; vielmehr ist Wallensteins Lagerwelt nur zu verstehen, wenn das Verhältnis von Krieg und Spiel auf einer tieferen Ebene analysiert wird. Dieser eigentümlichen Verbindung zwischen Krieg und Spiel werde ich mich im nächsten Abschnitt aus einer theoretischen Perspektive anzunähern versuchen, die aus demselben historischen Kontext stammt wie die Verfertigung *Wallensteins*.

### **1.3.2 Der Krieg als autonomes Spiel**

#### **1.3.2.1 Zwecke und Mittel. Der Krieg als autonomes Spiel bei Clausewitz und Schiller**

Schiller ist es gelungen, die Diskussion um die drohende Verselbständigung des Krieges auf eine neue Höhe zu heben. Nicht nur ist *Wallenstein* ein frühes Dokument für die im ästhetischen Sinne weltbildende Verführungskraft des Krieges. Schiller eilt darüber hinaus der Kriegstheorie voraus, indem er die Rolle des Spiels und der Kontingenz im Prozess der Verselbständigung des Krieges herausarbeitet. Ebenso zeichnet ihn ein deutliches Bewusstsein dafür aus, dass der Krieg Kräfte freisetzt, die die politischen Zwecke, denen er eigentlich dienen soll, verzerren und vernichten können. Das theoretische Vokabular, mit dem diese Vorgänge beschrieben werden können, kann man einer Kriegstheorie entnehmen, die in direkter Auseinandersetzung mit den Revolutionskriegen entstand. Der leidenschaftliche Schiller-Leser Carl von Clausewitz war der erste, der dem Spielcharakter des Krieges militärtheoretische Aufmerksamkeit schenkte. Doch Clausewitz scheint an der Stelle haltzumachen, an der sein Spielkonzept für ein Verständnis des Krieges als Selbstzweck fruchtbar werden könnte. Eine durch *Wallenstein* geschärfte Lektüre kann dieses Potential aber entfalten.

Clausewitz' fragmentarisches Lebenswerk *Vom Kriege* hat die Rezeption seit seinem Tode vor schwere interpretatorische Aufgaben gestellt. Offensichtlich sind in dieses

nachgelassene Buch mindestens zwei scheinbar entgegengesetzte Auffassungen des Krieges eingegangen, die Clausewitz in unterschiedlichen Phasen seines Nachdenkens favorisiert hatte<sup>204</sup>. Beide Auffassungen wurden zu Schlagworten verkürzt. Die erste ist jene, die Clausewitz selbst den „absoluten Krieg“<sup>205</sup> genannt hat, eine ideale Gestalt, die der Krieg niemals in Reinform erreicht, auf die der Theoretiker aber dennoch nicht ganz verzichten kann: „Der Krieg ist nichts als ein erweiterter Zweikampf. [...] Jeder sucht den anderen durch physische Gewalt zur Erfüllung seines Willens zu zwingen; sein *nächster* Zweck ist, den Gegner *niederzuwerfen* und dadurch zu jedem ferneren Widerstand unfähig zu machen“<sup>206</sup>. Zwar ist in dem Element des „Willens“, der dem Gegner aufgezwungen werden soll, so etwas wie ein politischer Zweck zu sehen, der sich selbst nicht in der Gewalt erschöpft. Aber dieses Kriegsverständnis ist insofern „absolut“, als die erfolgreiche Kriegsführung diesen Zweck verdrängen muss, um sich ganz auf „das eigentliche Ziel“, nämlich den Gegner zu überwältigen, konzentrieren zu können. Dieses Ziel „vertritt den Zweck und verdrängt ihn gewissermaßen als etwas nicht zum Kriege selbst Gehöriges“<sup>207</sup>. Ein solcher Krieg in Reinform würde zu einer schnellen Eskalation und Polarisierung der Kriegsparteien führen und einer raschen Entscheidung zustreben. Der „rücksichtslose Bonaparte“ hatte es geschafft, den Krieg dieser Reinform anzunähern<sup>208</sup>.

---

<sup>204</sup> Es ist ein wichtiges Anliegen Herfried Münklers, diese Entwicklung werkgenetische nachzuvollziehen. Er datiert den Übergang auf etwa 1827. Münkler, *Über den Krieg*. A.a.O., p. 92.

<sup>205</sup> Für die Unterscheidung zwischen absolutem und wirklichem Krieg siehe Ibid., pp.952ff.

<sup>206</sup> Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1973), p.191.

<sup>207</sup> Ibid., p.192.

<sup>208</sup> Ibid., p.953.

Dieser Auffassung des Krieges als einem Phänomen mit seinen eigenen Handlungsnotwendigkeiten steht mit Clausewitz' „instrumenteller“<sup>209</sup> Kriegsdefinition scheinbar in Widerspruch. Der Krieg, so meint er vor allem in der letzten Arbeitsphase, könne nie unabhängig von dem politischen Kontext gesehen werden, der ständig auf ihn einwirkt. Der Staat setzt die Kriegsziele. Den Krieg von seinem Kontext abzutrennen, würde ihn als „sinn- und zweckloses Ding“<sup>210</sup> erscheinen lassen. Der Krieg ist jedoch „nichts als eine Fortsetzung des politischen Verkehrs mit Einmischung anderer Mittel“ und „durchaus nichts Selbständiges“<sup>211</sup>. Der Militärapparat kann durchaus auf die Politik einigen Einfluss ausüben, sie etwa von der Notwendigkeit gewisser Kompromisse zu überzeugen versuchen. Er hat aber einen gänzlich instrumentellen Charakter: „denn die politische Absicht ist der Zweck, der Krieg ist das Mittel, und niemals kann das Mittel ohne Zweck erdacht werden“<sup>212</sup>. Ein solches Verständnis des Krieges als Mittel vertreten in *Wallenstein* neben Questenberg auch die Schweden: „Ihr Lutherischen fechtet / Für eure Bibel, euch ist's um die Sach'; / [...] / Von all dem ist die Rede nicht bei uns“ (WT, vv.296ff.). Wallensteins Heer hingegen nennt Questenberg ein „furchtbar Werkzeug“ (Picc, v.321). Dieses Werkzeug hat sich von seinem Zweck, dem Staate, emanzipiert.

Der scheinbare Widerspruch der absoluten und der instrumentellen Kriegsdefinition besteht darin, dass der Krieg einmal als etwas aufgefasst wird, das sich sein eigenes Ziel steckt. Ein anderes Mal aber erscheint er als ein bloßes Mittel zur Erfüllung politischer Zwecke.

---

<sup>209</sup> Das ist Herfried Münklers Begriff, den er außerdem einem „existentiellen“ Kriegsverständnis entgegensetzt, in dem sich der Zweck der Kriegsführung erst im Krieg selbst konstituiert (man denke etwa an den Prozess der Nationenbildung oder historisch konkret die Befreiungskriege): Herfried Münkler, *Über den Krieg*. A.a.O., pp. 91 ff.

<sup>210</sup> Clausewitz, *Vom Kriege*. A.a.O., p.991

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.990.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.210.

Herfried Münkler hat im Anschluss an Raymond Aron allerdings behauptet, dass dieser Widerspruch zugunsten der instrumentellen Kriegsdefinition aufgelöst werden könne<sup>213</sup>. Er zitiert die folgende Passage aus Clausewitz' Aufsatz *Gedanken zur Abwehr*. Dort schreibt Clausewitz, dass der Krieg umso gewaltsamer wird, je mehr die politischen Ziele ins Große gehen und auf die Vernichtung des Gegners abzielen: „Ein solcher Krieg sieht ganz *unpolitisch* aus, und darum hat man ihn für den Normalkrieg gehalten. Aber offenbar fehlt das politische Prinzip hier ebensowenig als bei anderen Kriegen, nur fällt es mit dem Begriff der Gewalt und Vernichtung zusammen und verschwindet unserem Auge“<sup>214</sup>. In diesem Fall gleichen sich also die beiden Erscheinungsformen einander an, da sich die Politik das inhärente Ziel der Kriegsführung aneignet.<sup>215</sup> Ob Münkler darin zustimmen ist, dass dies den Widerspruch gänzlich auflöst, oder ob dieser Fall nur eine zufällige Übereinstimmung zwischen den Entscheidungsmaßstäben des Krieges mit den Zielsetzungen des Staates darstellt, kann hier nicht entschieden werden.

Ich möchte nun dafür argumentieren, dass die Gefahr einer Verselbständigung des Krieges noch nicht dadurch gebannt ist, dass Clausewitz' Konzept des absoluten Krieges seiner politisch-instrumentellen Kriegsauffassung subsumiert wird. Wenn dies alles wäre, was zum Krieg als Selbstzweck zu sagen wäre, müsste der entfesselte Krieg in all seinen Erscheinungsformen als primär politisches Problem fassbar sein. Meiner Meinung nach ist aber das Risiko der Verselbständigung des Krieges, der Kriegsführung um des Krieges selbst willen,

---

<sup>213</sup> Münkler, *Über den Krieg*. A.a.O., p.98.

<sup>214</sup> Carl von Clausewitz, „Gedanken zur Abwehr“, in: Ders., *Verstreute kleine Schriften*. Osnabrück: Biblio Verlag (1979), pp.493-530, hier: p.498. Vgl. auch Clausewitz, *Vom Kriege*. A.a.O., p.211 u. p.991.

<sup>215</sup> Dieses Szenario entspricht ungefähr der unten im vierten Abschnitt ausgeführten Befürchtung Wielands im ersten Koalitionskrieg.

an einer anderen Stelle der Clausewitzschen Theorie zu verorten. Genau genommen ist Clausewitz' Kriegsauffassung nicht eine doppelte, wie manchmal behauptet wird. Sie ist eine dreifache, denn der Dualismus von Gewalt und Vernunft wird durch eine dritte Instanz aufgebrochen:

Der Krieg ist also nicht nur ein wahres Chamäleon, weil er in jedem konkreten Falle seine Natur etwas ändert, sondern er ist auch seinen Gesamterscheinungen nach, in Beziehung auf die in ihm herrschenden Tendenzen eine wunderliche Dreifaltigkeit, zusammengesetzt aus der ursprünglichen Gewaltsamkeit seines Elementes, dem Haß und der Feindschaft, die wie ein *blinder Naturtrieb* anzusehen sind, aus dem Spiel der Wahrscheinlichkeiten und des Zufalls, die ihn zu einer *freien Seelentätigkeit* machen, und aus der untergeordneten Natur eines politischen Werkzeuges, wodurch er *dem bloßen Verstande* anheimfällt.<sup>216</sup>

Clausewitz ordnet den drei Manifestationsweisen des Krieges außerdem verschiedene Akteure zu: „Die erste dieser drei Seiten ist mehr dem Volke, die zweite mehr dem Feldherrn und seinem Heer, die dritte mehr der Regierung zugewendet“<sup>217</sup>. Die mittlere Stufe dieser Dreifaltigkeit, auf der sich der Feldherr im Spiel des Krieges befindet, ist für mich hier die entscheidende.

Es ist nämlich die Notwendigkeit des Spiels, die den Krieg zu dem macht, was er in der Wirklichkeit ist. Denn was die Idee des absoluten Krieges von dessen wirklicher Erscheinung hauptsächlich unterscheidet, ist nicht unbedingt seine Verzerrung durch die Rückwirkungen der Politik. Der Unterschied ist in der Natur der Sache begründet. Clausewitz bedient sich häufig der Metapher der Elektrizität, wenn er von den Kräften des Krieges spricht. Würde der Krieg seine absolute Gestalt erreichen, müssten sich die in den Parteien aufgestauten Energien blitzartig entladen. Dies ist in den allermeisten Kriegen, die zumindest bis ins achtzehnte Jahrhundert eher

---

<sup>216</sup> Clausewitz, *Vom Kriege*. A.a.O., pp.212f.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.213.

einer „bewaffneten Neutralität“<sup>218</sup> gleichen, allerdings nicht der Fall. Clausewitz hält das Phänomen des Stillstands für erklärungsbedürftig, weil es sich mit der seiner Meinung nach korrekten Auffassungsweise des Krieges (sei sie nun absolut oder instrumentell) nicht verträgt. Zwischen den Parteien steht gleichsam eine „nicht leitende Scheidewand, die das totale Entladen verhindert“<sup>219</sup>. Er beschreibt diese Trennung auch als eine Art Medium<sup>220</sup>, das Handeln und Beobachten erschwert. Dieses Medium, dieser Raum der Ungewissheiten und Zufälle, ist gefüllt mit dem, was Clausewitz „Friktion“ nennt. Zur Friktion gehören die furchteinflößenden und die Reflexion überfordernden „Dichtigkeitsschichten der Gefahr“<sup>221</sup> auf dem Schlachtfeld, die Unberechenbarkeit der Individuen in der Armee<sup>222</sup>, die Ungewissheit über die Lage des Gegners<sup>223</sup>, ja sogar das „Wetter“<sup>224</sup> und unzählige andere Faktoren. Die Friktion verlangsamt den Ausgleich, auf den die Spannung zwischen den Kontrahenten hindrängt. Es liegt deshalb im Interesse des Feldherrn, den Kriegsverlauf zu verlangsamen, um mehr Zeit für das „Wahrscheinlichkeitskalkül“<sup>225</sup>, das der Krieg von ihm verlangt, zu gewinnen. Wenn Handlung stattfinden soll, so trägt sie laut Clausewitz deshalb den Charakter des Spiels in einem ungewissen Kräfteverhältnis: „Wir sehen hieraus, wie sehr die objektive Natur des Krieges ihn

---

<sup>218</sup> Carl von Clausewitz, „Über das Fortschreiten und den Stillstand der kriegerischen Begebenheiten“, in: Ders., *Ausgewählte militärische Schriften*. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik (1980), pp.184-193, hier: p.391.

<sup>219</sup> Clausewitz, *Vom Kriege*. A.a.O., p.953.

<sup>220</sup> Ibid., p.263: „Das Handeln im Kriege ist eine Bewegung im erschwerenden Mittel. Sowenig man imstande ist, im Wasser die natürlichste und einfachste Bewegung, das bloße Gehen, mit Leichtigkeit und Präzision zu tun, sowenig kann man im Kriege mit gewöhnlichen Kräften auch nur die Linie des Mittelmäßigen halten.“

<sup>221</sup> Ibid., p.254.

<sup>222</sup> Ibid., p.262.

<sup>223</sup> Ibid., p.206.

<sup>224</sup> Ibid., p.262.

<sup>225</sup> Ibid., p.207.



zu einem Wahrscheinlichkeitskalkül macht; nun bedarf es nur noch eines einzigen Elementes, um ihn zum Spiel zu machen, und dieses Elementes entbehrt er gewiß nicht: es ist der Zufall“<sup>226</sup>.

Dies ist das Gebiet, auf dem der Feldherr sich betätigt und auf dem er glänzt. Er spielt in jenem Medium, das die Gewalten des Krieges von der Resolution, der sie zustreben, trennt. Er spielt außerdem mit Größen, die an sich der Politik unzugänglich sind. Wenn es in der Clausewitzschen Theorie einen Platz für die Bedrohung durch eine Verselbständigung des Krieges gibt, so ist er im Bereich des Krieges als Spiel zu verorten, auch wenn Clausewitz auf diese Option nie ernsthaft zu sprechen kommt. Dass Clausewitz diese Möglichkeit nur streifend in Erwägung zieht<sup>227</sup>, hat sicherlich wiederum (wie schon bei Hegel) mit einer theoretischen Bevorzugung des Ganzen vor den Teilen, ja einer gewissen Furcht vor der Macht der Teile zu tun. Das Ganze, das den instrumentellen Krieg umfasst, ist die Politik. Der Krieg muss als „Teil eines anderen Ganzen“ betrachtet werden, denn für sich selbst betrachtet ist er „ein Halbding, ein Widerspruch in sich“<sup>228</sup>. Diese Favorisierung des Ganzen gegenüber seinen Teilen gilt für Clausewitz auch für den absoluten Krieg, der ja von der Politik relativ unabhängig geführt wird (beziehungsweise in dem sich die Politik dem Krieg angleicht). Denn hier ist der Maßstab, der bei der Betrachtung des Krieges anzulegen ist, der „Enderfolg“: „Das Ende krönt das Werk. In

---

<sup>226</sup> Ibid., p.207.

<sup>227</sup> Zum Beispiel in einem Aufsatz, in dem er den Krieg mit dem Pharaospiel vergleicht. Dort hält Clausewitz diese Möglichkeit eher für ein allzu natürliches, aber theoretisch uninteressantes Übel. Er hat es hier wieder mit dem Problem des Stillstands während des Krieges zu tun. Obwohl er im Glücksspiel keine bloße Metapher, sondern „ein wirkliches Beispiel“ (p.388) für den Krieg sieht, behauptet Clausewitz einen Unterschied im Element des Vergnügens. Er meint, dass im Krieg nicht „wie beim Spiel, Verlängerung des Vergnügens ein Grund zur Ermäßigung der Handlung werden darf, wenigstens nicht in Theorie (obgleich er in der Anwendung nur zu oft unterschleichen mag)“. Carl von Clausewitz, *Über das Fortschreiten und den Stillstand der kriegerischen Begebenheiten*. A.a.O., p.386.

<sup>228</sup> Ibid., p.991.

dieser Vorstellung ist also der Krieg ein unteilbares Ganzes, dessen Glieder (die einzelnen Erfolge) nur Wert haben in Beziehung auf dieses Ganze<sup>229</sup>. Clausewitz bietet für die mittlere Position der Dreifaltigkeitslehre, der des spielenden Feldherrn, keine solche Auflösung in ein Ganzes an. Deshalb möchte ich dieses Moment des Krieges als autonomes Spiel bezeichnen. Über Clausewitz mit Schiller hinausgehend könnte man sagen: Eine Verselbständigung des Krieges als Spiel würde bedeuten, dass sich der militärische Apparat vom Staat und seinen Zwecken absondert, ohne einem Ende der Kampfhandlungen entgegenzustreben. Der Krieg als autonomes Spiel hat immer eine Neigung zur Insurrektion. Das Spiel tendiert dazu, Souveränität aufzulösen, wenn es zu lange laufen gelassen wird. Ist der Krieg einmal entfesselt, gibt es keine Garantie dafür, dass das, was als Normalzustand gilt, wiederhergestellt werden kann. Der Krieg als Spiel wäre ein Akt der Zerstörung, der immer wieder neue, aber letztlich gleichwertige Situationen aus sich gebiert, ohne wirklich eine positive Leistung zu erbringen. Im Sinne der Clausewitzschen Dreifaltigkeitslehre würden die Instanzen der naturhaften Gewalt und der politischen Zwecke sozusagen um die Mitte des Spieles rotiert, sodass die Gewalt selbst die Stelle des Zweckes einnehmen würde, die ihr nicht zusteht. Die einheitsstiftende Funktion, die Hegel dem Krieg zuschrieb, würde sich somit auf sich selbst beziehen: Der Kriegerstand erhebt sich zu einem Ganzen, das Anspruch darauf erhebt, sich selbst Zweck zu sein. Wenn sich dieser Tendenz ein gewisses charismatisches Organisationstalent zugesellt, wird das Heer zu dem sprichwörtlichen Staat im Staate.

Ein solches Szenario findet sich in Schillers *Wallenstein*. Hier wird eine Verselbständigung des Krieges durch einen spielenden Feldherrn dargestellt, der sich über die

---

<sup>229</sup> Ibid., p.956.

Zwecksetzungen des politisch übergeordneten Ganzen hinwegsetzt. In diesem Zwischenraum kreiert er ein Reich aus Spiel, das nur darauf ausgerichtet ist, den Krieg fortzusetzen, um die Welt des Heeres ständig gegenüber den Ansprüchen aufrechtzuerhalten, die an das Lager von außen herangetragen werden. Die Logik dieses Heeres erschöpft sich weder in seiner Funktion im Staat noch in seinem Ende. *Wallenstein* bringt damit die Kräfte des Partikularismus auf die Bühne, die sich dem Ganzen entziehen, um selbst auf Totalität Anspruch zu erheben. Er verlangsamt das Kriegsgeschehen und macht sich für Gegner wie Freunde undurchsichtig. Er erhöht damit künstlich die Friktion des Krieges, in der er weiter spielt. Doch das Kriegsspiel degeneriert zum Bürgerkrieg, in dem allmählich die Unterscheidung zwischen Spiel und Ernst selbst ins Wanken gerät. Kurz vor dem Ende wird Gordon, der Kommandant von Eger und Jugendfreund Wallensteins, den zentralen Konflikt zwischen Heer und Hof als einen der kriegerischen Innovation beschreiben: „Doch unnatürlich war und neuer Art / Die Kriegsgewalt in dieses Mannes Händen; / Dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich“ (WT, vv.2488ff.). Durch seine Darstellung Wallensteins als Kriegsspieler gelingt es Schiller, ein ästhetisches Drittes, das Krieg und Souveränität verbindet, auf der Bühne zu entfalten. Clausewitz' triadisches Model, in dem zwei Pole durch ein drittes ästhetisches Element vermittelt werden, hat nämlich einen klaren Vorläufer in Schillers ästhetischem Denken<sup>230</sup>. Erst über den Umweg über Clausewitz wird die wahre Relevanz von Schillers eigenem Spielbegriff für *Wallenstein* fassbar.

---

<sup>230</sup> Natürlich hätte Clausewitz die Vermittlung durch das Spiel auch in Kants Dritter Kritik finden können. Kants Einfluss auf Clausewitz wird häufig hervorgehoben. Clausewitz' durch vor allem briefliche Dramenzitate belegbare Schillerrezeption ist aber nicht zu unterschätzen, worauf Peter Paret bereits 1976 hinwies. Dass der Einfluss Schillers auf Clausewitz immer noch ein Forschungsdesiderat darstellt, hat Paret 2007 in der Neuauflage seiner Clausewitz-Studie bekräftigt. Siehe Peter Paret, *Clausewitz and the State. The Man, His Theories, and His Time*. Princeton and Oxford: Princeton University Press (2007), pp.xii u. 84.

### 1.3.2.2 Oberst Buttler: Spiel, Zeit, Souveränität

In *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* entwickelt Schiller eine anthropologische Theorie, die in ihrem Ausgang auf einem dualistischen Triebmodell basiert. Der Mensch trägt in sich den *Sachtrieb* (in späteren Drucken auch *Stofftrieb* oder *sinnlicher Trieb*), der ihn zu den Dingen der Welt hintreibt und sich selbst vergessen lässt. Der ihm entgegengesetzte *Formtrieb* lässt den Menschen sich von der wandelbaren Welt der Dinge abwenden und seine Identität gegenüber dieser Welt behaupten. Beide Triebe beruhen letztlich auf unterschiedlichen Verhältnissen des Menschen zur Zeit: Der Sachtrieb affirmiert die Zeitlichkeit der Welt und minimiert die überzeitliche Unveränderlichkeit der Form, die der Identität einer Person notwendig zugrunde liegt. Der Formtrieb wiederum minimiert den Einfluss der Zeit und maximiert die Stabilität der Person. Durch die einseitige Ausbildung eines der beiden Triebe verfehlt der Mensch sich selbst: „In dem ersten Fall wird er nie *Er selbst*, in dem zweiten wird er nie *etwas Anders* sein; mithin eben darum in beiden Fällen *keines von beiden* folglich -- Null sein.“<sup>231</sup> Die Lösung dieses Dilemmas von zeitlich vermittelter Identität und Alterität ist nur im Unendlichen denkbar. Und dennoch ist der Mensch mit einem vermittelnden Trieb ausgestattet, der ihm Annäherung an seine Bestimmung ermöglicht – dem Spieltrieb:

Der Sachtrieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei. Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken [...], der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die Zeit *in der Zeit* aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.<sup>232</sup>

Die Zeit des Spieltriebs zeichnet sich also dadurch aus, dass sie im Lauf der Normalzeit eine Möglichkeit zur Erfahrung einer Eigenzeit des Spiels eröffnet. Diese Eigenzeit kann die

---

<sup>231</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., pp.602f.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.607.

Normalzeit zwar nicht aufhalten, aber sie ist in sie so eingebettet, dass sie ihren Eigenwert dennoch behaupten kann. Dadurch, dass die beiden entgegengesetzten Grundtriebe einander im Spiel negieren, werden sie aufgehoben in dem Sinne, dass der jeweils eine dem anderen seinen spezifischen ästhetischen Wert gibt.

Lässt sich die oben beschriebene Zeitlogik des Wallensteinischen Lagers als eine solche spielerische Aufhebung der Zeit in der Zeit verstehen? Diese These hat viel für sich und wurde in ähnlicher Form bereits von Oskar Seidlin vertreten<sup>233</sup>. Meine Gegenthese ist, dass Wallensteins Aufhebung der Zeit im exakten Gegensatz zu dem Spielbegriff steht, den Schiller in seinen *Briefen* entwickelt hat. Die Lagerwelt hebt nicht im Sinne des Spieltriebs die Zeit in der Zeit auf. In dem Versuch, eine solche Aufhebung zu erreichen, erfolgt vielmehr eine Inversion der Zeitebenen von Formtrieb und Sachtrieb. Die Zeit des *Sachtriebs* beschreibt Schiller folgendermaßen:

Da alles was in der Zeit ist, *nach einander* ist, so wird dadurch, daß etwas ist, alles andere ausgeschlossen. Indem man auf einem Instrument einen Ton greift, ist unter allen Tönen, die es möglicher weise angeben kann, nur dieser einzige wirklich; indem der Mensch das Gegenwärtige empfindet, ist die ganze unendliche Möglichkeit seiner Bestimmungen auf diese einzige Art des Daseins beschränkt. Wo also der Sachtrieb ausschließend wirkt, da ist notwendig die höchste Begrenzung vorhanden; der Mensch ist in diesem Zustande nichts als eine Größen-Einheit, ein erfüllter Moment der Zeit – oder vielmehr *Er* ist nicht, denn seine Persönlichkeit ist solange aufgehoben, als ihn die Empfindung beherrscht, und die Zeit mit sich fortreißt.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Ich stimme Seidlins anregendem Gedanken zu, dass Wallenstein ein Mensch ist, „der sich stemmt gegen das unerbittliche und unaufhaltsame Abrollen der Zeit, der einen Schwebezustand erschaffen möchte“. Aber auch Seidlins heute zu Unrecht wenig zitierte Studie versteht Wallensteins Handeln primär als das Handeln eines Individuums, nämlich als Ausdruck eines ontologisch-heroischen Existentialismus, der sich den Fängen der Geschichte zu entziehen versucht. Doch auch diese Herangehensweise übersieht den spezifisch sozialen Charakter von Wallensteins Handlungen. Wenn diese Ebene berücksichtigt wird, muss der Spielcharakter noch weiter qualifiziert werden. Vgl. Seidlin, *Wallenstein: Sein und Zeit*. A.a.O., p.240.

<sup>234</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.597

Der *Formtrieb* hingegen wirkt der Macht des Augenblicks entgegen, sodass die Person bleibt, die sie ist; der *Formtrieb* „entscheidet also für immer wie er jetzt entscheidet, und gebietet für jetzt was er für immer gebietet“<sup>235</sup>. Meine Phänomenologie des Lagers hat gezeigt, dass Wallensteins Lager ein perpetuiertes Hier-und-Jetzt gebiert. Dies ist letztlich nichts Anderes als ein auf Dauer gestellter „erfüllter Moment der Zeit“, eine *Erfahrung des Sachtriebs, die sich die Dauer der Form anmaßt*. Die zeitliche Ebene von Wallensteins Versuch, Partikularität und Allgemeinheit zu vertauschen, also seine Partikularität in den Rang des Allgemeinen zu erheben, lässt sich also nicht angemessen als Äußerung des Spieltriebs erfassen. Im ästhetischen Spiel wirken Sachtrieb und Formtrieb auf harmonische Weise aufeinander und ergänzen einander durch ihre wechselseitige Aufhebung. Im Lager hingegen vertauschen sie ihre Rollen. Die auf Dauer gestellte, zugleich entleerte und maximal bestimmte Zeit des Kampfes ist deswegen angemessener als korrumpiertes Spiel zu erfassen.

Mit dieser Erkenntnis lässt sich auch Wallensteins Spiel mit Handlungsoptionen besser verstehen. Wenn im Sachtrieb eigentlich „die ganze unendliche Möglichkeit“ der menschlichen Bestimmungen auf eine einzige festgelegt wird, so wird im Wallensteinischen Augenblick das genaue Gegenteil aufrechterhalten: die Suspension der Festlegung bzw. die radikale Unbestimmtheit im Gewand des Bestimmten. Die Entscheidungsoffenheit Wallensteins wird selbst zu einer Art Entscheidung, die wie beim Formtrieb auf Dauer gestellt wird.

Diesen Aufschub einer endgültigen Entscheidung habe ich in der phänomenologischen Beschreibung der Lagerwelt als einen ästhetischen Effekt zu erfassen versucht, um die eigentümliche Erscheinung Wallensteins in den Blick zu bekommen, dessen Qualität als

---

<sup>235</sup> Ibid., p.598.

tragischer Held eben darin besteht, dass seine Erschaffung sich einem teleologischen Tragödienverständnis entzieht und angesichts der schließlichen totalen Annihilation ohne Versöhnung nicht zu rechtfertigen braucht. Die entgegengesetzte Betrachtungsweise vom Ende her ist aber ebenso legitim und mit der ersten untrennbar verbunden. Es ist genau diese Entscheidungslosigkeit, dieser augenblicksbesessene Widerstand gegen den Zugzwang der politisch regierten Zeit, die Wallenstein zu Fall bringen wird. Illo warnt Wallenstein einmal: „Das Heer ist dein; jetzt für den Augenblick / Ist's dein; doch zittre vor der langsamen, / Der stillen Macht der Zeit“ (WT, vv.82ff.).

Dass Wallenstein zugleich das Entscheidungsprinzip und die Zeit aussetzt, ist ein universelles Skandalon innerhalb dieser dramatischen Welt: Es irritiert seine Freunde und Feinde gleichermaßen. Terzky drängt Wallenstein immer wieder zu einer Entscheidung, welche es auch sei. Wallenstein entzieht sich diesem versuchten Zwang zur Bestimmung immer wieder: „Drum lasst mir Zeit. Tut ihr indes das Eure. / Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich tun will“ (Picc., vv.998f.). Er ist nicht bereit, seinen Hoheitsanspruch auf die Zeit aufzugeben:

WALLENSTEIN. Die Zeit ist noch nicht da.

TERZKY. So sagst du immer.

Wann aber wird es Zeit sein?

WALLENSTEIN. Wenn ichs sage.

(Picc., vv.958f.)

Wenn Wallenstein sagt, dass die Zeit noch nicht da sei, bedeutet das nicht, dass er den kairotischen Augenblick zur Handlung abwartet (wie seine Freunde ihn missverstehen). „Die Zeit ist noch nicht da“ ist als buchstäbliche Beschreibung der Lagerwelt zu verstehen: Solange das Lager in sich geschlossen ist, gibt es hier keine Zeit. Erst dessen Vernichtung könnte eine Wiedereinsetzung der Normalzeit bewirken. Genau dazu wird es kommen.

Denn es gibt eine Folge der Aussetzung von Zeit in der Welt der Trilogie, die wichtiger als die Irritation der Anhänger Wallensteins ist. Dies ist es, was Schillers Drama auf einzigartige Weise darstellt: Die Aussetzung der Entscheidung in der Zeit durch das ästhetisierende Kriegsspiel stellt Souveränität infrage. Nach Carl Schmitts berühmter Definition ist der Souverän, „wer über den Ausnahmezustand entscheidet“<sup>236</sup>. Questenberg hatte bereits ausgeführt, dass der Kaiser eine rasche Entscheidung des Kriegsspiels, also die Beendigung des Ausnahmezustands von Wallenstein erwartet hatte. Stattdessen handelte Wallenstein eigenmächtig und entschied selbst darüber, wer als Feind zu behandeln und ob überhaupt kriegerisch zu agieren sei. Illo offenbart in seinem Gespräch mit Wallenstein diesen Zusammenhang von Zeit und Souveränität:

ILLO. Bedenke, was du tust! Du kannst des Kaisers  
Begehren nicht erfüllen – kannst das Heer  
Nicht schwächen lassen – nicht die Regimenter  
Zum Spanier stoßen lassen, willst du nicht  
Die Macht auf ewig aus den Händen geben.  
Bedenk das andre auch! Du kannst des Kaisers  
Befehl und ernste Ordre nicht verhöhnen,  
Nicht länger Ausflucht suchen, temporisieren,  
Willst du nicht förmlich brechen mit dem Hof.  
Entschließ dich! Willst du mit entschlossner Tat  
Zuvor ihm kommen? Willst du, ferner zögernd,  
Das Äußerste erwarten?

WALLENSTEIN. Das geziemt sich,  
Eh man das Äußerste beschließt!

ILLO. O! nimm der Stunde wahr, eh sie entschlüpft.  
So selten kommt der Augenblick im Leben,  
Der wahrhaft wichtig ist und groß. Wo eine  
Entscheidung soll geschehen, da muss vieles  
Sich glücklich treffen und zusammenfinden, --  
Und einzeln nur, zerstreuet zeigen sich  
Des Glückes Fäden, die Gelegenheiten,  
Die nur in *einen* Lebenspunkt zusammen-  
Gedrängt, den schweren Fruchtknoten bilden.

---

<sup>236</sup> Carl Schmitt, *Politische Theologie*. Berlin: Duncker & Humblot (2021), p.13.



(Picc., vv.915ff.)

Das kairotsche Vokabular dieser Passagen lenkt von ihrer Provokation des Souveräns ab.

Wallenstein verweilt in einem Raum der suspendierten Dezision, während er die militärische Gewalt in seinen Händen hält. Sein „[T]emporisieren“ setzt ihn in potentielle Opposition zum Kaiser. Diese potentielle Opposition zwischen den „ernste[n] Ordre[n]“ des Kaisers und Wallensteins losgelöstem Spiel ist eine fundamentalere als die aktuelle Opposition zwischen der Partei des Kaisers und seinen Feinden. Die Wiederherstellung der Souveränität verlangt nach einem „Äußerste[n]“, das entweder Wallenstein selbst vollziehen oder das an ihm vollzogen werden muss: „Ich muß Gewalt ausüben oder leiden“ (WT, v.766). Im "Äußersten" wird die souveräne Entscheidung über den Ausnahmezustand geklärt und damit der Ernst der Politik wiederhergestellt. Wallenstein will aber nicht primär sich selbst in den Rang des Souveräns erheben, sondern er will den Schwellenmoment zwischen Spiel und Ernst, Ausnahme- und Normalzustand anhalten. Es ist der Augenblick des ästhetizistischen Antidezisionismus, den er genießt. Die große „Entscheidung“ erfolgt schließlich in Wallensteins staatlich legitimierter Tötung, auf die ich im nächsten Unterkapitel genauer eingehen werde. Dass es sich hier auch um eine Austreibung des Ästhetischen handelt, wird zuerst an einem Konflikt von Temporalitäten sichtbar. Die Entscheidung des Souveräns in Form der kaiserlichen Acht ist gleichzeitig eine Restituierung der Zeit. Denn das Schreckliche an der Bestrafung Wallensteins ist nicht sein bloßer Tod. Das Surplus an tragischer Furchtbarkeit, mit dem auf Wallensteins frevelhafte Überschreitung reagiert wird, besteht vielmehr darin, dass zwischen dem Urteil des Kaisers und dem Vollzug dieses Urteils durch Buttler keine Zeit vergeht. Der puren Potentialität Wallensteins wird die pure Aktualität staatlicher Vollstreckungsgewalt entgegengesetzt. Genau diese

unnachgiebige Wiederherstellung der Souveränität durch einen Akt der Akzeleration beklagt

Octavio am Ende von *Wallensteins Tod*:

BUTTNER (*gelassen*).

Ich hab des Kaisers Urteil nur vollstreckt.

OCTAVIO. O Fluch der Könige, der ihren Worten

Das fürchterliche Leben gibt, dem schnell

Vergänglichen Gedanken gleich die Tat,

Die fest unwiderruflich, ankettet!

Mußt es so rasch gehorcht sein? Konntest du

Dem Gnädigen nicht Zeit zur Gnade gönnen?

Des Menschen Engel ist die Zeit – die rasche

Vollstreckung an das Urteil anzuheften,

Ziemt nur dem unveränderlichen Gott!

(WT, vv.3790ff.)

Diese Klage Octavios beschließt eine dramatische Handlung, die im zweiten Aufzug von *Wallensteins Tod* initiiert wurde. Als Octavio Buttler zum Abfall von Wallenstein überredet hatte, bat sich Buttler aus, im Lager verbleiben zu können. Octavio traute ihm zunächst nicht und wollte in Buttlers Pläne eingeweiht werden. Dieser stellte sich selbst als wortlosen Mann der Tat dar – also als den perfekten Gegenspieler Wallensteins: „Die Tat wird’s lehren. Fragt mich jetzt nicht weiter“ (WT, v.1180). Um Octavio zu beruhigen, setzte er hinzu: „Bei Gott! Ihr überlasset / Ihn seinem guten Engel nicht!“ (WT, vv.1181f.). Dieses Wort deutet auf Octavios spätere Zeitklage voraus: Buttler war auch in dem Sinne nicht Wallensteins Engel, dass er ihm keine Zeit ließ. Stattdessen personifiziert er die Vollstreckung der souveränen „Acht“ (WT, v.1081), die über Wallenstein verhängt worden ist und die mich unter 4.1 beschäftigen wird. An anderer Stelle suggeriert Buttler, dass zwischen Urteil und Vollstreckung in diesem Fall überhaupt kein Unterschied bestehe: „Die Vollstreckung ist statt Urteils“ (WT, v.2703). Diese Vollstreckung ist deshalb maximal beschleunigt im Gegensatz zu der maximalen Verlangsamung, die Wallensteins autonomes Feldherrnspiel kennzeichnet. *Wallenstein* endet in einer explosiven Wiedereinsetzung der Zeit, die mit der Behauptung der Souveränität des Kaisers einhergeht. Die Welt von

Wallensteins Spiel wird restlos von der Welt der ernsten Politik verschluckt. Auch dies hatte Illo bereits geahnt, als er Wallenstein ermahnte: „Wenn’s nur dein Spiel gewesen, glaube mir, / Du wirst’s in schwerem Ernste büßen müssen“ (WT, vv.115f.).

Souveränität wird hier also durch einen völligen Ausschluss des entfesselten Spiels etabliert. Das in Questenbergs Sinn eingehegte „Kriegsspiel“ des Dreißigjährigen Krieges wird nun erst wieder spielbar. Der Ausnahmezustand, über den der Souverän sich bestimmt, ist also nicht beendet, sondern gerade erst wieder als solcher erkennbar. Was Wallensteins Tod erreicht, ist also nicht der Normalzustand, sondern die Ermöglichung der Unterscheidung von Ausnahme- und Normalzustand, Spiel und Ernst. Schmitts Bestimmung von Souveränität reicht deswegen nicht aus. Es gibt eine Ebene der Gewalt, die der Entscheidung im Ausnahmezustand vorhergeht, ja die sogar seiner Bestimmung der Ebene des Politischen als der Unterscheidung von Freund und Feind vorhergeht. In dem komplexen System von Verkehrungen, die Wallenstein vornimmt (Sittlichkeit, Raum, Zeit, Staat, Feindschaft, Frieden), ist die Verkehrung des Spiels zum absoluten Spiel, das weder Ernst noch Spiel ist, die entscheidende. Diese Art des Kriegsspieles ist in Wahrheit eine Eskalationsstufe des Bürgerkriegs. Erst wenn diese Art der Gewalt als absolutes Spiel ausgeschlossen wird, können sich diese Dualismen überhaupt erst festigen. *Wallenstein* ist deswegen ein Bürgerkriegsdrama, das sich als Kriegsdrama verkleidet. Diese Eskalation des autonomen Spiels in ein absolutes Spiel, das mit einer Entfesselung des Bürgerkriegs einhergeht, werde ich nun herausarbeiten.

### **1.3.3 Das absolute Spiel: korrupte Friedensutopie und internationaler Bürgerkrieg**

Alles in Wallenstein lässt sich auf doppelte Weise bewerten: entweder als in sich erfüllte, produktive Unterbrechung der gemeinen sozialen Wirklichkeit oder als eine bloß momentane,

negative Korruption dieser Wirklichkeit. Sobald Wallensteins Kriegsführung ihren Extremwert als Spiel erreicht, werden diese Optionen für einen Augenblick indifferent. Was ich zum Abschluss dieses Unterkapitels als absolutes Spiel fassen möchte, zeichnet sich als Verlust kriegsstrukturierender Distinktionen ab. Es handelt sich um ein Spiel mit den Spielregeln selbst. In Wallensteins Welt kann zwischen Krieg und Frieden, Ordnung und Unordnung sowie Freund und Feind nicht mehr sicher unterschieden werden. Zur Erklärung dieses Zustands geht der folgende Abschnitt dieser These nach: Allen diesen Distinktionsverlusten liegt die Verwischung der Grenze zwischen Spiel und Ernst zugrunde. Wenn alle diese politischen Auflösungserscheinungen dieser letzten Grenzverwischung untergeordnet werden, so wird eine spezifische Spielform des Krieges, nämlich des Krieges als absolutes Spiel, als eine besondere Form des Bürgerkriegs<sup>237</sup> fassbar, ohne den ein moderner Souveränitätsbegriff seiner ästhetischen Komponente beraubt wird. Wallensteins spielerische kollektive Gewalt ist mit einer konventionellen Unterscheidung von Krieg und Bürgerkrieg nicht zu fassen. Dieses Grenzphänomen des absoluten Spiels gilt es im Folgenden in mehreren Schritten herauszuarbeiten.

---

<sup>237</sup> Eine besondere Form des Bürgerkriegs ist dies, weil Wallenstein nicht der Repräsentant einer innerstaatlichen Faktion ist. Das entspräche einer konventionellen Fassung des Bürgerkriegsbegriffs, wie sie auch Schmitt verwendet: „Die reale Möglichkeit des Kampfes, die immer vorhanden sein muß, damit von Politik gesprochen werden kann, bezieht sich bei einem derartigen ‚Primat der Innenpolitik‘ konsequenterweise nicht mehr auf den Krieg zwischen organisierten Völkereinheiten (Staaten oder Imperien), sondern auf den *Bürgerkrieg*.“ Schmitt gesteht dabei freilich zu, dass durch den Bürgerkrieg der Staat „problematisch“ wird. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. A.a.O., p.31.

### 1.3.3.1 Bürgerkrieg! "Ist das der Name?"

Dass Wallensteins Handeln einen Bürgerkrieg entfesselt, ist den ihn umgebenden Personen teilweise bewusst. Dennoch fällt das Wort (als der „bürgerliche Krieg“) nur an einer Stelle in der gesamten Trilogie und wird dort von Octavio als der „unnatürlichste [Krieg] von allen“ gebrandmarkt (Picc., vv.2364f.). Auch in der Zeit gebräuchliche Synonyme werden höchstens angedeutet. Wenn etwa einer der Pappenheimer Soldaten nach Wallensteins Lossagung vom Kaiser davon berichtet, dass sein Bruder im Heer des Kaisers kämpft (WT, v.1851), so ist dies eine Verbuchstäblichung der Metapher des Bruderkrieges als „bellum internum“<sup>238</sup>. Wallenstein selbst benutzt diese Metapher an einer signifikanten Stelle als "brüderliche Zwietracht" (WT, v.2226; hierzu mehr unter 1.4.1.3). Dass das Wort „Bürgerkrieg“ in keiner seiner Varianten über die eine genannte Stelle hinaus auftaucht, ist bemerkenswert, fällt es doch in der *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* recht häufig. Das Wort ist tabuisiert<sup>239</sup>. Das zeigt sich zum Beispiel in dem Gespräch, das sich entspinnt, als Max Wallenstein über seinen Verrat am Kaiser zur Rede stellt. Wallenstein fordert Max auf: „Du mußt Partei nun ergreifen in dem Krieg, / Der zwischen deinem Freund und deinem Kaiser / Sich jetzt entzündet“ (WT, vv.725ff.). Zwischen einem

---

<sup>238</sup> Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*. Vol. II. Leipzig: Verlag von S. Hierzel (1860), Sp.421. Zur "Metaphorologie" des Bürgerkriegs generell und auch unter Verweis auf die Situation des Bruderkrieges siehe außerdem Michèle Lowrie und Barbara Vinken, *Civil War and the Collapse of the Social Bond. The Roman Tradition at the Heart of the Modern*. Cambridge: Cambridge University Press (2023), p.26 *et passim*.

<sup>239</sup> Dass selbst in einem Drama, das eine Vielfalt kriegsverherrlichender Positionen zusammenbringt, der Bürgerkrieg verdammt bleibt, ist an sich nicht außergewöhnlich, denn „[e]s ist ein durchgängiger Befund, daß nirgends im 19. Jahrhundert das um sich greifende Lob des Krieges auch den Bürgerkrieg erfaßt“, Reinhart Koselleck: „Revolution“ in: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 5. Stuttgart: Klett-Cotta (1984), pp.653-788, hier: p.778. Das Wort wird seitjeher weiterhin dazu benutzt, um Revolutionen zu delegitimieren, siehe hierzu auch Vgl. David Armitage, *Civil Wars. A History in Ideas*. New York: Alfred A. Knopf (2017), p.78.

Kaiser und seinem Feldherrn kann natürlich kein konventioneller Krieg herrschen. Wallenstein spricht hier von einer militärischen Auseinandersetzung mit seinem Souverän, einem Bürgerkrieg. Max weiß, dass es dies ist, was Wallenstein vom Zaune bricht, doch auch er bringt das Wort nicht über die Lippen:

Krieg! Ist das der Name?  
Der Krieg ist schrecklich, wie des Himmels Plagen,  
Doch er ist gut, ist ein Geschick, wie sie.  
Ist das ein guter Krieg, den du dem Kaiser  
Bereitest mit des Kaisers eigenem Heer?  
(WT, vv.727-731)

Wallensteins Krieg ist kein unverfügbares Geschick, denn er entspringt der willkürlichen, unnatürlichen Aggression eines Individuums im Dienste seines Staates gegen diesen Staat. Es sollte aber daran erinnert werden, dass ein Bürgerkrieg (in der Form eines europäischen Konfessionskrieges<sup>240</sup>) seit Beginn des Stückes bereits vorliegt, auch wenn die durch ihn erregte Souveränitätskrise durch ihre schiere Dauer unter der Wahrnehmungsschwelle liegt. Wallensteins Spiel erzeugt also nicht den Bürgerkrieg, sondern es findet in einer Situation statt, in der die Unterscheidung von Freund und Feind von Anfang an nicht mit den Grenzen des Staates übereinstimmt<sup>241</sup>. Diese Lage erhöht die Gefahr, dass sich das Spiel des Krieges nicht in

---

<sup>240</sup> Schiller selbst nennt die europäischen Unruhen infolge der Reformation „Bürgerkrieg“, Vgl. Schiller, *Historische Schriften II*. A.a.O., p.5. Für die Europäisierung vgl. insb. *ibid.*, pp.112ff. Zu den Gründen für den heute fast in Vergessenheit geratenen Bürgerkriegscharakter des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland siehe Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1979), p.73.

<sup>241</sup> Die Auflösung staatlicher Strukturen hat Schiller in seiner historiographischen Bearbeitung als eine Krise der Reichsverfassung beschrieben, die sich insbesondere in der mehrfach problematisch werdenden Rolle des Kaisers manifestiert, der einerseits die Einheit des Reiches repräsentieren soll, andererseits konfessionelle und dynastische Interessen vertritt. Damit dringt der Zwist der Parteiungen in das Staatsganze selbst ein. Zu diesen Aspekten siehe Ludwig Stockinger, „Zerfallen sehen wir in diesen Tagen / Die alte feste Form.“ Probleme der Verfassung des ‚Alten Reichs‘ in Schillers *Wallenstein* aus der Perspektive von Figuren und Text“, in Matthias Löwe und Gideon Stiening (Hrsg.): *Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk*. Baden-Baden: Nomos (2021), pp.143-180, hier: pp.151f.

seine Grenzen bannen lässt. Denn das Element, das Wallenstein dem Bürgerkrieg hinzufügt, ist der spielerische Verrat nicht nur an seinem Kaiser, sondern an den Regeln des Kriegsspiels selbst („Verräter“ ist dann auch das Wort, das Max schließlich herausbringt: WT, v.773). Das Entsetzliche dieses Szenarios besteht darin, dass der Bürgerkrieg hier nicht mehr zwischen ideologisch verfeindeten Parteien innerhalb eines Staates stattfindet, sondern von einem Akteur befeuert wird, der mit dem Krieg um des Krieges willen spielt.

Aber selbst dieses Szenario, das ich oben als autonomes Kriegsspiel beschrieben habe, ist in dem Universum geschichtlicher Bezüglichkeiten, in dem wir uns aufhalten, nicht einmalig. Der Schritt vom autonomen zum absoluten Kriegsspiel lässt sich anhand eines Vergleichs mit anderen historischen Kriegsspielern kontrastieren. Schiller beschreibt in seiner *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* eindrücklich, wie im 17. Jahrhundert etliche Gestalten die Kriegsbühne betreten, die den Krieg um seiner selbst willen führen. Diese Figuren sind sämtlich Spieler, die es verstehen, schnell neue Heere auszuheben, und die sich nicht an anderen Zwecken orientieren. Der Graf von Mansfeld und Herzog Christian von Braunschweig-Wolfenbüttel führen den Krieg als Selbstzweck bereits vor Wallenstein. Nach ihrer Entlassung aus dem Dienst des Pfalzgrafen waren sie „bloß eines neuen Namens verlegen; die Sache des Pfalzgrafen hatte sie nicht in Rüstung gesetzt, also konnte sein Abschied sie nicht entwaffnen. Der Krieg war ihr Zweck, gleich viel für wessen Sache sie kriegten“<sup>242</sup>. Die Selbsterhaltung ihrer Heere war darauf angewiesen, die Zivilbevölkerung die Kosten der Versorgung tragen zu lassen, wobei sie zwischen „Freund und Feind“<sup>243</sup> hierbei nicht unterschieden. Sie begingen militärisch sanktionierte Verbrechen, führten eine „räuberische Lebensart“, die sie in ständiger Unruhe

---

<sup>242</sup> Schiller, *Historische Schriften II*. A.a.O., p.125.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.138.

durch das Land streifen ließ. Diese sozialen Akteure erlangten ihre Identität also nicht im Wesentlichen gegen einen bestimmten Feind, sondern in ihrer Abgrenzung von der nicht-militärischen Bevölkerung. Wallenstein ahmt diese Art der selbstgefälligen Kriegsführung nach<sup>244</sup>.

Es besteht aber ein wichtiger Unterschied zwischen Wallenstein und seinen Vorbildern. Während Mansfeld und Christian „Abenteurer auf eigne Gefahr“ waren, also an dem Spiel des Krieges mit eigenem Einsatz teilnahmen, hatte es Wallenstein geschafft, dasselbe Spiel im Namen des Kaisers zu führen. Während jene wegen ihrer Räubereien ständig auf der Hut sein mussten, hatte sich Wallenstein durch die Legitimation des Kaisers „allen Gewalttätigkeiten Straflosigkeit“<sup>245</sup> zugesichert. Wallenstein spielte zwar dasselbe Spiel wie andere Glücksritter vor ihm. Doch indem er sich staatliche Legitimation einholte, schloss er die Welt des Spiels mit der Welt des Ernstes kurz. Er stand mit einem Fuß bereits auf der Schwelle zu jenem das Spiel transzendierenden Bereich, der diesem die Regeln setzt. Dieser Übergriff auf die Regeln selbst war so erfolgreich, dass das Wallensteinsche Heer so weit anwachsen konnte, dass Wallenstein sogar den Kaiser nicht mehr zu fürchten brauchte. Vom Spieler wird Wallenstein zunehmend zu demjenigen, der souverän bestimmen kann, was Ernst und was Spiel ist: „Sein Heer betete ihn an, und das Verbrechen selbst setzt ihn in den Stand, alle Folgen desselben zu verlachen“<sup>246</sup>. Was Wallenstein antreibt, ist, den „Unterschied zwischen *ursprünglicher* und *übertragener* Gewalt“<sup>247</sup> oder, wie man überspitzt formulieren könnte: zwischen instrumenteller Gewalt und zwecksetzender Gewalt, zu überwinden. Wallenstein will sich über den Souverän hinwegsetzen.

---

<sup>244</sup> Vgl. *ibid.*, p.138.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.269.



Da er aber ein Krieger und sonst wenig ist, könnte man weiter überspitzend hinzufügen: Er will die Gewalt um ihrer selbst willen. Der Staat steht ihm hierbei im Wege.

In Schillers Historiographie ist dieses Element der Vermischung von Spiel und Ernst also bereits angelegt; doch es ist dort in den Sinnzusammenhang des gesamten Krieges eingebettet (auch wenn die Narration bezeichnenderweise mit dem Tod Wallensteins endet und den Anspruch, die Geburt des europäischen Staatensystems darzustellen, gerade nicht einlöst). Im dramatischen *Wallenstein* ist das Spiel mit dem Bürgerkrieg nun gänzlich von der historischen Erzählung abgelöst und poetisch isoliert. Es ist aber dennoch genau diese Entgrenzung des Spiels, die Wallensteins Fall notwendig macht.

### **1.3.3.2 Das absolute Kriegsspiel als Paroxysmus und Korruption**

Ob der Krieg als regelgeleitetes Spiel zu verstehen sei, das sich die Staaten als ihr aristokratisches Erbe weiterhin leisten, oder als ein Grenzphänomen, das den Stellenwert eines das gesellschaftliche Leben in seiner Gänze unterbrechenden Rituals hat, ist eine bis heute diskutierte anthropologische Frage. An keinem theoretischen Werk lässt sich dieser Konflikt besser verdeutlichen als an zwei Publikationen Roger Caillois': *L'Homme et le Sacré* (1939) und *Les Jeux et les Hommes* (1958). In beiden Werken setzt sich Caillois vom Spielbegriff Huizingas ab. In *L'Homme et le Sacré* erregt Huizingas Gleichsetzung des Heiligen mit dem Spiel seinen Widerspruch. Caillois ist nicht bereit, den Bereich des Sakralen seiner Ernsthaftigkeit beraubt zu sehen. Trotz bekundeter Abneigung versteht Caillois in diesem Werk den Krieg als das moderne Äquivalent der karnevalesken Feier, wobei er die Erfahrung des totalen Krieges vor Augen hat. Der Krieg ist für ihn hier der „Paroxysmus der modernen Gesellschaften“, der das Leben

gänzlich aus seinem alltäglichen Zusammenhang herausreißt und die Gesellschaft erneuert<sup>248</sup>. Wie eine archaische Feier kann der Krieg als kollektive Transgression verstanden werden, in der normalerweise verbotene Handlungen zur Norm werden. Je totaler der Krieg ausfällt, umso mehr nähert er sich dieser rituellen Funktion an: „[Man] verzichtet [...] zunehmend auf Regeln und ritterliche Elemente. Der Krieg wird gewissermaßen davon gereinigt und auf seine Essenz reduziert. Sein eigentliches Wesen wird von jedem fremden Zusatz befreit, und die Bastardehe, die er mit dem Geist des Spiels und des Wettbewerbs eingegangen war, wird gelöst“<sup>249</sup>. Der frühe Caillois sieht also in der Überwindung der Einhegung ins Spiel eine Reinigung des Krieges. In *Les Jeux et les Hommes* hingegen nimmt Caillois eine entgegengesetzte Position ein. Hier verortet er den Krieg wesentlich im Bereich des Spiels, genauer gesagt in jener Untergruppe, die er *agôn* nennt. Den totalen Krieg versteht er hier als Perversion des agonalen Spiels, weil er die durch die Spielregeln festgelegten Grenzen zwischen Spiel und Ernst verwischt. Die Überschreitung des Spiels erscheint hier nicht als Reinigung, sondern umgekehrt als "Korruption".

Wie bei Caillois changiert auch das Kriegsverständnis in *Wallenstein* zwischen diesen beiden Polen des pervertierten Spiels und des sakralen Rituals. Gordon, der Kommandant Egers, nennt Wallenstein sogar „[d]es Feldherrn heilige Person“ (WT, v.2702), obwohl er bereits um Wallensteins Verrat am Kaiser weiß. Auch sonst wird Wallenstein in die Nähe des Heiligen gerückt. An solchen Stellen lässt sich Hegels ambivalentes Verhältnis zu Schillers Drama besonders gut nachvollziehen, da Wallensteins Leben sowohl als in sich erfüllt als auch als

---

<sup>248</sup> Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe*. München/Wien: Carl Hanser Verlag (1988), p.235.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.232.

radikale Verfehlung betrachtet werden kann: „O was er war, löscht kein Verbrechen aus!“ (WT, v.2703), sagt Gordon direkt darauf. Da Wallensteins Tod mit dem 25. Februar 1634 auf den Samstag vor Aschermittwoch fiel, kann man schließen, dass ein Großteil der Handlung zur Karnevalszeit stattfindet; Terzky und Illo werden schließlich auf jenem Fest ermordet, das sie selbst als „Faßnacht“ (WT, v.2779) bezeichnen. Mit diesem Fest zelebrieren sie die Umwerfung der staatlichen Ordnung, die sie in einen neuen Stand versetzen soll: „Jetzt ist’s an uns, Gesetze vorzuschreiben“ (WT, v.2759).

Dass die Feste der Krieger die Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung markieren, zeigt sich schon an einem früheren Fest. Hier wird auch der Spielbegriff explizit verwendet. Das kalkulierte Spiel geht nahtlos in das exzessive Fest über, das gleichzeitig konventionelle Rangunterschiede aufhebt und den endgültigen Übergang in den erklärten Bürgerkrieg einleitet. Im sechsten Auftritt des vierten Aufzugs der *Piccolomini* bereiten Terzky und Illo ein Gelage für die Generäle des Lagers. Sie schenken Wein aus, um die unteren Entscheidungsträger der Armee zur Unterzeichnung eines Eids zu bewegen, der sie nicht nur unwiderruflich an Wallenstein binden, sondern vom Kaiser abschwören lassen soll. Vor dem Fest wird der Eid inklusive einer Klausel verlesen, die die Treue zu Wallenstein vorbehaltlich der Verpflichtungen gegenüber dem Kaiser festhält. Am Ende des Gelages wird diese Klausel unterdrückt. Die Generäle sind zu erschöpft, um noch zu lesen, was sie unterschreiben. Terzky und Illo überreden alle außer Max Piccolomini zur Unterschrift, indem sie die Bedeutung des Schreibens unterschlagen. Terzky verharmlost die gemeinsame Ratifikation als „Spielchen“ (Picc., v.2158). Als Isolani das Blatt an Octavio weiterreicht, sagt er: „Wie’s kommt! Wen’s eben trifft! Es ist kein Rang hier!“ (Picc., v.2155). Diese unscheinbare Formulierung bezeichnet mehr als das willkürliche Weiterreichen eines Dokumentes. Es ist eine sentenziöse Verdichtung des Anspruchs der oben beschriebenen

Pseudosittlichkeit des Lagers, in dem sich der "Auswurf fremder Länder" (WT, v.310) ohne religiöse, vaterländische und hierarchische Bindungen zu einem neuen sozialen Körper vereinigt. Der Ausruf "Es ist kein Rang hier!" zeigt an, dass es der Anspruch des festlichen Spiels ist, die soziale Hierarchie des Kaiserreiches innerhalb des verschworenen Lagers aufzuheben. Die staatsauflösende Bedeutung des letzten Satzes wird sich noch anhand seiner Rezeptionsgeschichte zeigen lassen, auf die ich im zweiten Kapitel dieser Dissertation zurückkommen werde. Denn Grillparzer wird den ersten Akt seiner *Jüdin von Toledo* mit einem Ausruf jenes Königs beenden, dem kurz darauf die Verantwortung für die Auflösung der strukturierenden Distinktionen seines Staates angelastet werden wird: „Hier ist kein Rang!“ (siehe 2.2.3).

Hier verliert sich allerdings die Spur der karnevalesken Bedeutung des Krieges in *Wallenstein*. Falls Wallensteins Bürgerkrieg mit dem frühen Caillois als ein Ritual verstanden werden könnte, drängt sich die seit Hegel immer wieder gestellte Frage nach dem tragischen Resultat auf, also die Frage, ob Wallensteins Untergang etwas hervorgebracht habe, das ohne Wallensteins Leben nicht stattgehabt hätte. Caillois beschreibt die transgressiven Paroxysmen der Gesellschaft auch als eine „Zeit außerhalb der Zeit, die die Gesellschaft neu erschafft, reinigt und ihr ihre Jugend wiederschenkt“<sup>250</sup>. Wallensteins Kriegslager lässt sich ohne Weiteres als eine solche zeitlose Zeit verstehen; doch geht von ihm gesellschaftliche Erneuerung aus? Oder implodiert die Lagerwelt in ihre eigene Partikularität, ohne eine andere positive Konsequenz gezeitigt zu haben als den kurzzeitigen Genuss von "Soff und Spiel und Mädels die Menge" (WL, v.272)? Ich werde auf diese Frage am Ende des letzten Unterkapitels zurückkommen. Sie

---

<sup>250</sup> Ibid., p.219.

kann nicht beantwortet werden, ohne dem durch das Drama selbst suggerierten Spielcharakter des Wallensteinschen Krieges bis zu seinem Ende weiter nachzugehen. Die Entgrenzung des Spiels bildet die dramaturgische Scharnierstelle zwischen Destabilisierung und Restabilisierung in diesem Bürgerkriegsdrama<sup>251</sup>. Caillois' späteres Konzept des entgrenzten Krieges, der ein pervertiert-ernstes Spiel ist, ist weiter zu verfolgen.

Wallensteins Spiel gerät außer Kontrolle<sup>252</sup>. Dieser Kontrollverlust kann mit Caillois als eine Degeneration von verschiedenen Spielhaltungen beschrieben werden. Denn nicht nur vermischt Wallenstein verschiedene Arten des Spieles<sup>253</sup>: 1) Als kämpfender Stratege spielt er im Bereich des *agôn*, wo die Fähigkeiten des Spielenden entscheiden sollen. 2) Als Astrologe vermischt er diese Spielart mit ihrem Gegenteil, der *alea*, dem Bereich des Glücksspiels und der Schicksalsgläubigkeit, in dem der Gewinn gerade von Größen abhängt, die sich der Kontrolle des Spielers entziehen. 3) Schließlich spielt er auch im Bereich der *mimicry*, da er seine Absichten nicht preisgibt und für seine Umgebung mit unzähligen "Masken" (Picc., v.848) auftritt. Darüberhinaus wird jedes einzelne seiner Spiele korrumpiert, da Wallenstein die durch die Spielregeln vorgegebenen Grenzen des Spiels überschreitet. Unter „corruption“ versteht

---

<sup>251</sup> Zu dieser Struktur des Bürgerkriegsdramas im Allgemeinen, siehe die Einleitung zu dieser Dissertation.

<sup>252</sup> Dass Wallensteins Spiel außer Kontrolle gerät, wurde häufiger bemerkt, zuletzt von Nover, *Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will*. A.a.O., p.142.

<sup>253</sup> Roger Caillois unterscheidet vier Typen des Spiels: *agôn*, *alea*, *mimicry* und *illinx*. *Illinx* bezeichnet den spielerischen Orientierungsverlust durch Rausch oder Taumel. Dieser Spieltyp lässt sich in *Wallenstein* nicht direkt verfolgen aber die Gesamtwirkung der Lagerwelt und ihrer Desorientierung innerhalb der politischen Welt trägt einige Züge eines solchen Spiels. Auf die Rolle des Rausches bin ich oben bei meiner Diskussion der beiden Feste kurz eingegangen. Vgl. Roger Caillois, *Man, Play and Games*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press (2001), pp.14ff.

Caillois (völlig im Sinne Schillers) den Übergriff von Spielen auf die Wirklichkeit, eine „contamination of ordinary life“<sup>254</sup>.

Die Korruption lässt sich an jedem einzelnen Spieltyp nachverfolgen: 1) *Agonale* Spiele werden laut Caillois an der Stelle korrumpiert, „where no referee or decision is recognized“<sup>255</sup>. Dadurch dass Wallenstein willkürliche Bündnispolitik betreibt, übersteigt er die Ebene internationaler Vermittlungskonventionen. Den Pappenheimern gegenüber wird er sein Vorgehen mit der allgemeinen Auflösung der Konfliktordnung rechtfertigen: “Alles ist Partei und nirgends / Kein Richter!“ (WT, vv.1985f.). Die vakante Stelle des Richters will er für sich beanspruchen. Der Spielteilnehmer transzendiert das Spiel, indem er sich selbst zum Schiedsrichter erhebt. 2) Das aleatorische Spiel entspricht wohl am meisten Wallensteins Selbstverständnis. Buttler, in vieler Hinsicht das verkleinerte Spiegelbild Wallensteins, beschreibt sich selbst und seinen Feldherrn vor seinem eigenen Verrat einmal als „[d]as Spielzeug eines grillenhaften Glücks“ und „der Fortuna Kind“ (Picc., vv.2011f.). Doch das Spiel mit unkontrollierbaren Mächten gerät Wallenstein immer mehr zum unkorrigierbaren Aberglauben. Laut Caillois korrumpieren aleatorische Spiele “as soon as the player ceases to respect chance, that is, when he no longer views the laws of chance as impersonal neutral power, without heart or memory, a purely mechanical effect. With superstition, the corruption of alea is born”<sup>256</sup>. Wallensteins Astrologie nimmt immer mehr solche Züge an, ja er verteidigt sie einmal

---

<sup>254</sup> Ibid., p.49.

<sup>255</sup> Ibid., p.46.

<sup>256</sup> Ibid. Auch Christian Sinn beruft sich in seiner Lektüre *Wallensteins* auf Caillois' Spielklassifizierungen. Für ihn steht allerdings nicht das Element der Korruption im Vordergrund, vielmehr assoziiert er die drei Teile der Trilogie mit einer Dominanzverschiebung unterschiedlicher Spieltypen. Vgl. Christian Sinn, "Würfel, Schach, Astrologie. Macht und Spiel in Friedrich Schillers 'Wallenstein'-Trilogie" in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (2005), pp.124-168.

mit einer Verleugnung des Unverfügbaren in der Gestalt des Zufalls: „Es gibt keinen Zufall“ (WT, v.942). Als er sich endlich Octavios Betrug eingestehen muss, verteidigt er immer noch den Sternenglauben: Wenn die Sterne Octavios Betrug nicht vorhergesagt haben, liege das an der Unnatürlichkeit der Handlung Octavios, nicht an der Astrologie (WT, vv.1668ff.). In ihrer Überzeugungsrede markiert die Gräfin Terzky explizit diese Übertretung der aleatorischen Spielregeln, indem sie Wallenstein daran erinnert, dass die Astrologie für ihn mehr als „eitles Spiel“ (WT, v.638) sei. Dass die Astrologie gerade keine wirkliche Instanz des Unverfügbaren einnimmt, sondern im Gegenteil von Wallenstein für die Lagerwelt funktionalisiert wird, habe ich in der Lagerphänomenologie erläutert<sup>257</sup>. Sie verliert damit ihren aleatorischen Charakter. 3)

---

<sup>257</sup> Übrigens verachtet Wallenstein eine andere Variante des aleatorischen Spiels: das seelenlose Glücksspiel, dem der Menschentypus Isolani entspricht. Er setzt sich gegenüber Isolani Götzendienst am „Spieltisch“ (WT, v.1624) mit einer Wendung ab, die ein Echo der Worte sein könnten, mit denen Hamlet den Schauspielern begegnet, die Fiktion und Wirklichkeit verwechseln: „War *ich* ihm was, er *mir*?“ (vgl. WT, vv.1626). Wallensteins Spiel liegt auf einer anderen Realitätsebene als das bloße Glücksspiel. Bei *Hamlet* handelt es sich freilich um den Spieltyp der mimicry. Carl Schmitt teilt Hamlets Verwunderung über den weinenden Schauspieler („Was ist ihm Hekuba? Und was ist er ihr?“). Schmitt versteht diese Verwunderung als Abscheu vor dem selbstgefälligen Spiel. Hamlets Beobachtung führt zu einer Bestärkung des Unterschieds zwischen Spiel und Wirklichkeit innerhalb des Stückes. Gerade wegen der sauberen Trennung dieser Ebenen wird die Möglichkeit eröffnet, diese Grenze durch Deutung wieder zu überschreiten. Wie in dem internen Theaterstück in *Hamlet* öffnet sich das Drama gegenüber einer realen Bezüglichkeit. Das eben ist Schmitts „Einbruch der [geschichtlichen] Zeit in das Spiel“. Dies ist laut Schmitt ebenso auf die Rezeption von Shakespeares Tragödie anwendbar. Das Tragische erfährt er als eine Überwindung des Ästhetischen hin zur geschichtlichen Bezüglichkeit: „Wir würden aber tatsächlich um Hamlet wie um Hekuba weinen, wenn wir die Wirklichkeit unseres gegenwärtigen Daseins von dem Bühnenspiel abtrennen wollten. Dann wären unsere Tränen die Tränen von Schauspielern geworden. Wir hätten keine Sache und keinen Auftrag mehr und hätten beides für den Genuß des ästhetischen Interesses am Spiel hingegeben. Das wäre schlimm, denn es wäre ein Beweis dafür, daß wir auf dem Theater andere Götter haben als auf dem Forum und auf der Kanzel.“ Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*. A.a.O., p.45. An *Wallenstein* wäre Schmitts Model überfordert, denn das Spiel expandiert hier bis zu dem Punkt, dass es in die Welt des Ernstes einbricht. Dies wird als originär geschichtlicher Prozess dargestellt, als ein spielerisches Element in der Wirklichkeit, das als geschichtliches Spiel vom tragischen Spiel wiederum aufgenommen wird.

Mimicry wird korrumpiert, wenn der Spieler den Illusionscharakter seines Spiels missachtet oder vergisst<sup>258</sup>. Wallensteins Verstellungskünste ziehen nicht nur ernste Konsequenzen nach sich, sondern Wallenstein wird gezwungen, genau der zu werden, den er vorgegeben hat zu sein. Die Schweden sollen seine Maske glauben; deswegen müssen auch die Kaiserlichen sie ernstnehmen -- und deswegen muss sie schließlich auch Wallenstein selbst annehmen. Der Bruch mit den Regeln der mimicry ist von dem Bruch mit den Regeln des agonalen Spiels nicht zu trennen. Dadurch, dass Wallenstein ständig mit neuen vorgespielten Zwecken erscheint (was, wie gezeigt, die notwendige Grundlage seiner antidezisionistischen Gegenwelt darstellt), fordert er die Regeln der Kriegsführung heraus. Die Schweden werden des Verhandeln mit Wallenstein deswegen überdrüssig. Ihr Kanzler meint, es sei Wallenstein „nimmer Ernst mit [s]einen Reden“ (Picc., v.819). Während Terzky Wallenstein nach diesem Gespräch noch zum „Spiel“ mit ihnen ermutigt (Picc., v.830), steht er kurz darauf vor demselben Problem. Denn Wallensteins mimicry beschränkt sich nicht auf den Feind: „Was sollen alle diese Masken? sprich! / Die Freunde zweifeln, werden irr' an dir“ (Picc., vv.848f.). Wallenstein bleibt Freund wie Feind die Antwort schuldig. Es gibt schließlich niemanden mehr, der den ernstesten Grund hinter der Maske noch dechiffrieren kann. Dass in allen Spieltypen der Ernst nicht mehr vom Spiel unterschieden werden kann, hat Konsequenzen für die Ordnung des Krieges. Dies ist der Krieg als absolutes Spiel: das Spiel, das vom Ernst nicht mehr sicher unterschieden werden kann. Es geht also nicht bloß darum, dass Wallenstein über das Reich der Kunst hinaus in der Wirklichkeit mit dem Schein spielt (dies ist der Konsens in der Forschungsliteratur zu Wallenstein als Spieler), sondern es geht um den Krieg, der sich aus den Grenzen des bloßen Spiels befreit. In diesem

---

<sup>258</sup> Caillois, *Man, Play and Games*. A.a.O., p.49.



Augenblick wird er zu einer besonderen Variante des Bürgerkriegs, in dem alle Unterscheidungen, die sozialen Gewaltaustausch regulieren, verloren gehen: insbesondere die zwischen Freund und Feind sowie Krieg und Frieden. Es handelt sich bei diesem Bürgerkrieg als absolutem Kriegsspiel um eine Art Schwellenmoment, in dem diese Unterscheidungen in einer prekären Aufhebung schweben.

### **1.3.3.3 Das absolute Spiel als prekärer Schwellenmoment**

Der Distinktionsverlust des Bürgerkriegs als absolutes Spiel verursacht eine Transformation des Feindbegriffs. Aus der Sicht Wallensteins betrifft das zunächst die äußeren Feinde des Reiches: „Des Kaisers Feinde sind die meinen nicht mehr“ (WT, v.1552). Fast absurd mutet sein erster Befehl in Eger an: „Der Posten in dem Jochimstal soll abziehn / Samt allen, die dem Feind entgegenstehn“ (WT, vv.2637f.). Der schwedische Unterhändler Wrangel gibt zu, dass ihm Wallensteins „Treubruch“ (WT, v.295) unfassbar erscheint. Er fordert hohe Sicherheitsgarantien von Wallenstein, denn „[a]lles könnte / Zuletzt nur falsches Spiel“ (WT, v.339) sein. Der Verrat hat zur Folge, dass auch der neue Freund sich bereits als potentieller zukünftiger Feind verstehen muss<sup>259</sup>. Die Freund/Feind-Unterscheidung wird vom Spiel aufgebrochen und verliert ihre Funktion als ordnungsstiftende Dichotomie. Mit dem Verlust dieser Dichotomie geht der Verlust der Unterscheidung von Innen und Außen einher. Dies betrifft nicht nur die herkömmlichen politischen Akteure wie das Kaiserreich, das sich mit dem schlimmsten Feind in seinem Innern konfrontiert sieht. Denn der Verrat hat zur Folge, dass auch im Innern des Lagers neue Feinde

---

<sup>259</sup> Auch Seni wird die Schweden noch ganz zum Schluss zu „falschen Freunden“ erklären. Die Formulierung fällt in diesem Auftritt dreimal, wie viele der entscheidenden Wendungen des Dramas (WT, vv.3604, 3610 u. 3611).

für Wallenstein entstehen, die dem Kaiser treu bleiben. Wallenstein geht auch daran zugrunde, dass er den Feind im Innern verkennt. Kurz vor seinem Tod wird er noch verblendet behaupten: „So sind wir denn vor jedem Feind bewahrt / Und mit den sichern Freunden eingeschlossen“ (WT, vv.3525f.). Diese tragische Verblendung beendet auch die Szene mit den Pappenheimern, in der Wallenstein zum ersten Mal mit Widerstand aus seinem Lager konfrontiert wird. Denn Buttler, der zu diesem Zeitpunkt den Mord an Wallenstein schon lange beschlossen hat, tritt herbei und überbringt die Nachricht, dass Terzkys Soldaten die Standarte des Kaisers mit der Wallensteins vertauscht hätten. Die Pappenheimer, die Wallenstein fast schon überzeugt hatte, beschließen nun, das Lager zu verlassen. Wallenstein beendet diese Szene mit den Worten: „Der Freunde Eifer ist's, der mich / Zugrunde richtet, nicht der Haß der Feinde“ (WT, vv.208f.). Später wird er erkennen, dass der Freund, der sein größter Feind werden sollte, Octavio war: „Am Sternenhimmel suchten meine Augen, / Im weiten Weltenraum den Feind, den ich / Im Herzen meines Herzens eingeschlossen“ (WT, vv.2116ff.). Das Eindringen der korrumpierten Verstellungsspiele in das Kriegsspiel lässt die Freund/Feind-Unterscheidung brüchig werden. Dieser Verrat ist kein Akt mehr, sondern ein Zustand.

Dieser Zustand greift sogar auf die globalere Unterscheidung von Krieg und Frieden über. Das Konzept des absoluten Spiels kann so Wallensteins berüchtigte Friedensidee in ein neues Licht rücken. Denn durch die Handlungshaltung des Verrats vergreift Wallenstein sich nicht nur an der Autorität des Kaisers. Die ewige Perpetuierung des Spiels mit dem Spiel macht eine regelgeleitete Kriegsführung für alle beteiligten Kriegsparteien unmöglich. Schon allein die Verhandlungen mit dem Gegner lassen die weitverbreite Vorstellung, Schillers Wallenstein sei

an Frieden interessiert, fraglich erscheinen<sup>260</sup>. Die „Anstiftung des Verraths (perdullio)“ unterminiert das „Vertrauen in die Denkungsart des Feindes“, wie es im sechsten Präliminarartikel von Kants *Zum ewigen Frieden* heißt. Wenn dieses Minimalkriterium der internationalen Verständigung verletzt wird, droht genau jenes Szenario einzutreten, das Wieland ein Jahr vor der Veröffentlichung von Kants Schrift befürchtet hatte: der „Ausrottungskrieg[s]“, wie Kant es nennt, da jeglichem Friedensschluss nicht mehr zu trauen ist<sup>261</sup>.

Es ist die Herbeiführung eines solchen Zustandes, in dem die Beendigung der Gewalt unmöglich wird, was Wallensteins Rebellion so schrecklich erscheinen lässt. Es geht nicht um einen einzelnen Akt des Aufstandes, sondern um die nachhaltige Korruption der internationalen Kriegs- und Friedensordnung. Max wäre auch bereit, Wallenstein die „Empörung“<sup>262</sup> (WT, v.770) gegen den Kaiser zu verzeihen, nicht aber den "Verrat" (WT, v.773): „Das ist kein überschrittnes Maß! Kein Fehler, / Wohin der Mut verirrt in seiner Kraft. / O! das ist ganz was

---

<sup>260</sup> Bereits der Hegel der ästhetischen Vorlesungen überwindet seine frühere Skandalisierung durch diese idealistische Aufladung Wallensteins, siehe Hegel, *Ästhetik III*. A.a.O., p.557. Für ein Beispiel einer jüngeren Interpretation, die Wallensteins vorgeblichen Friedensplänen mit Sympathie begegnet, siehe Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik*. A.a.O., pp.122-146.

<sup>261</sup> Immanuel Kant, *Akademie Textausgabe*. Vol. 7. A.a.O., p.346. Schon dem historischen Wallenstein wurde von Zeitgenossen genau dies vorgeworfen, wovon etwa das *Alberti Fridlandi perduellionis chaos sive ingrati animi abyssus* Zeugnis ablegt, in dem Wallensteins Machiavellismus so übersteigert wird, dass das gesamte Kampfgeschehen seit Kriegseintritt der Schweden als „Spiegelfechtereie befreundeter Feinde“ erschien: Leopold von Ranke, *Sämmtliche Werke*. Vol. 23. Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot (1872), p.346. Der Historiker Wolfgang Häusler verweist beiläufig auf den interessanten Begriff des „Chaos perduellionis“, mit dem die Kaiserlichen Wallensteins Handlungen diffamierten: Wolfgang Häusler, '...und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde – das ist das Los des Schönen auf der Erde' *Krieg und Tod in Friedrich Schillers Wallenstein-Tragödie*. A.a.O., p.55.

<sup>262</sup> Guthke sieht hier ein Abrutschen von Max' Idealismus in den Formalismus, so als wäre der Unterschied zwischen Empörung und Verrat eine reine Spitzfindigkeit. Das mag individualpsychologisch so sein, aber bezogen auf das Handlungsgefüge der hier dargestellten politischen Welt ist der Unterschied signifikant. Guthke, *Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel*. A.a.O., pp.198f.

anders – das ist schwarz, / Schwarz, wie die Hölle“ (WT, vv.775ff.). Damit markiert Max schon die Transgression jener ohnehin schon transgressiven Gattung der Tragödie -- keine *hybris*, keine *harmatia*, sondern etwas Grässlicheres kommt hier auf die Bühne, das von dieser auch nicht mehr versöhnt werden kann. Der junge Hegel hätte sich auf Max berufen können.

Wallenstein zerstört die Ordnung des sozialen Gewaltaustauschs. Die Pappenheimer werden ihn deswegen zur Rede stellen. Im Gespräch mit den Pappenheimern fallen die einschlägigen Äußerungen, auf die sich die Apologien von Wallensteins politischem Projekt berufen. Diesen aufrechten Soldaten gegenüber kann Wallenstein sich nicht verteidigen, ohne gleichzeitig die Paradoxie seines Unterfangens zu offenbaren. Schon seine Behauptung: „Mir ist's allein ums Ganze“ (WT, v.1976), ist wahr und falsch zugleich, denn das Ganze, das er hierbei im Sinn hat, ist eigentlich ein Teil, der sich damit nicht zufriedengibt, bloß Teil zu sein. Die Pappenheimer äußern nun die Hoffnung, von Wallenstein einem ehrenhaften Ende des Krieges entgegengeführt zu werden. Wallenstein erwidert, dass dem Kaiser gar nicht am Frieden gelegen sei. Seine Beschreibung der kaiserlichen Macht könnte aber besser auf ihn selbst angewandt werden. Im Anschluss daran entfaltet er seine eigenen Vorstellungen innerhalb einer rhetorisch aufgeladenen Gesprächssituation:

Ihr werdet dieses Kampfes Ende nimmer  
Erblicken! Dieser Krieg verschlingt uns alle.  
Östreich will keinen Frieden; darum eben,  
Weil *ich* den Frieden suche, muß ich fallen.  
Was kümmert's Östreich, ob der lange Krieg  
Die Heere aufreibt und die Welt verwüstet,  
Es will nur wachsen stets und Land gewinnen.  
[...]  
(*Zutraulich.*) Nein! Laßt uns sicher gehen, Freunde suchen,  
Der Schwede sagt uns Hilfe zu, laßt uns  
Zum Schein sie nutzen, bis wir, beiden furchtbar,  
Europens Schicksal in den Händen tragen  
Und der erfreuten Welt aus unserm Lager

Den Frieden schön bekränzt entgegenführen.  
(WT, vv.1947ff. u.1963ff.)

Wallensteins Vorwurf, dass der Kaiser die Perpetuierung des Krieges nur betreibt, um sein Reich endlos wachsen zu lassen, kann als simpler rhetorischer Trick abgetan werden. Am Ende dieser Ansprache gibt Wallenstein aber indirekt zu erkennen, worum es ihm an dieser Stelle des Handlungsverlaufs wirklich gehen muss. Der "Schein" der mimicry, ja der korrupt-ästhetische Schein seines Lagers überhaupt soll erneuert werden. Wallenstein möchte seine Position zwischen den Parteien so lange aufrechterhalten, bis sie zum neuen Normalzustand der europäischen Ordnung geworden ist. Man muss Wallenstein also keiner Lügen zeihen, um Zweifel an seiner Friedensutopie anzumelden. Der Frieden, der aus dem Lager heraus der Welt geschenkt werden soll, würde auch den Regeln des Lagers folgen. Der Friede des Lagers wäre immer noch eine Welt der kriegerischen Gewalt, aber eine solche, die sich den Status einer souveränen Entscheidungsgewalt erkämpft hätte, die sich über die anderen Konfliktparteien, deren politische Ziele einem realistischen Frieden zustreben könnten, erhebt. Dieser Friede ist nichts Anderes als ein normalisierter Bürgerkrieg. Er wäre ein Zustand, in dem Wallenstein allen Parteien gleich „furchtbar“ wäre, ein Frieden also von universeller Furchtbarkeit -- und doch ästhetisch "schön bekränzt". Das Kriegslager würde so zur Geburtsstätte eines korrupten Friedens und eines korrupten Krieges gleichermaßen. So wie im Lager die Ordnungen von Teil und Ganzem, Gewalt und Politik, Sachtrieb und Formtrieb invertiert sind, so wäre dieser neue Normalzustand des Friedens eine Weiterführung des Ausnahmezustandes des Krieges. Wenn dies gelänge, wenn der Krieg wirklich unter Wallensteins Führung auf europäischer Ebene zum absoluten Spiel eskalierte, würde auch die Unterscheidung von Krieg und Frieden endgültig in sich zusammenfallen.

Dieser Zustand ist das antiteleologische Telos der Lagerwelt. Ein solcher Zustand kann nicht wirklich normalisiert werden. Was Wallenstein hier auf Dauer zu stellen versucht, ist ein instabiler Schwellenmoment. Dieser Zustand ist sich selbst das Ziel. Gleichzeitig gehört zu diesem Zustand, wie gezeigt, die Offenheit aller Ziele. Eigentlich muss Wallenstein diese Offenheit bewahren, doch er sieht sich immer mehr dazu gezwungen, seinen bloß virtuellen Verrat in die Tat umzusetzen. Das Gespräch mit den Pappenheimern und die Offenlegung eines (wenn auch vagen) Zweckes ist selbst schon ein verzweifelter Ausdruck dieser Entwicklung. An diesem Umschlag wird deutlich, dass Schiller die vorher noch zustandsmäßig dargestellte ästhetische Unbestimmtheit auch als ein Moment des historisch-politischen Ereignisses der Insurrektion auffasst. Dass die Tat in *Wallenstein* nicht nur eine psychologische, sondern eine sozial-ästhetische Dimension hat, lässt sich auch daran erkennen, dass hier eine Tat von äußerster Ambivalenz vorliegt. Wird sie umgesetzt, kann sie entweder die höchste Strafe oder die Transzendenz jedweder Strafbarkeit zur Folge haben. Die Gräfin Terzky verweist auf diesen Sonderfall der hier verhandelten Tat, wenn sie Wallenstein die Insurrektion schönzureden versucht. Es handelt sich um das einzige Verbrechen, das sich selbst vergeben kann, weil es den sittlichen Rahmen sprengt, in dem es stattfindet:

Entworfen bloß ist's ein gemeiner Frevel,  
Vollführt ist's ein unsterblich Unternehmen;  
Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn,  
Denn aller Ausgang ist ein Gottes Urteil.  
(WT, vv.466ff.)

Schiller dramatisiert damit auf exemplarische Weise einen verallgemeinerbaren Moment des Bürgerkrieges, der in jedem der in dieser Dissertation besprochenen Bürgerkriegsdramen wiederkehren wird. In jedem Bürgerkrieg gibt es das Moment der Ergebnisoffenheit. Im Bürgerkrieg findet eine Handlung statt, die ihre eigene Legitimation erst noch hervorbringen

muss. Die Gräfin fasst diese Dialektik der Tat im Bürgerkrieg als Spannung zwischen "gemeine[m] Frevel" und "unsterblich[em] Unternehmen". Hebbel wird in seinem ersten und in seinem letzten Drama, in *Judith* und in *Demetrius*, diesen Schwebezustand einer Handlung, die sich erst retrospektiv legitimieren kann, als die augenblickliche Ununterscheidbarkeit zwischen "Heldenthaten" und "Höllen-Frevel" (*Demetrius*)<sup>263</sup> bzw. "Gräuel" (*Judith*)<sup>264</sup> kennzeichnen (siehe Kapitel 3.1). Die Bewertung der entscheidenden Tat im Bürgerkrieg hängt vom Zustand der sozialen Welt ab, den sie selbst erst hervorbringen soll. Im Gegensatz zu allen anderen Bürgerkriegsdramen des 19. Jahrhunderts wird dieser prekäre Schwebezustand in *Wallenstein* isoliert und zunächst auf Dauer gestellt. Dieser Zustand ist allerdings höchst prekär, denn sobald eine Tat sich zu manifestieren beginnt, tritt sie in Kontakt mit den Zwecken der Außenwelt. Dieser Zustand wird schließlich in einer ausgedehnten, weder zeitlich noch räumlich feststellbaren Peripetie zu kippen beginnen, die ich im letzten Unterkapitel verfolgen werde. Die Reaktion entspricht damit dem Charakter der Aktion, denn Wallensteins Tat ist nicht auf ein Resultat, sondern auf einen ergebnisoffenen Zustand gerichtet. Die in der Forschung sowohl wie im Drama vielbesprochene Tat Wallensteins kann nur vor dem Hintergrund dieser ins Wanken geratenden sozialen Welt bewertet werden.

Als Wallenstein an einer Stelle selbst diesen ergebnisoffenen Schwellencharakter seiner Tat reflektiert, gesteht er gleichzeitig den ansetzenden Verlust dieser antiteleologischen Grundhaltung ein. Denn um seine Handlung zu rechtfertigen, sieht er sich gezwungen, ihr potentiell Ende zu erwägen. Er bewertet sein Handeln hier selbst unter Berufung auf einen

---

<sup>263</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 6. Berlin: B. Behr's Verlag (1902), p.72.

<sup>264</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 1. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), p.71.

klassischen Bürgerkriegskontext. Er sagt einmal, dass das, was an ihm verwerflich scheine, in Präzedenzfällen wie Cäsar Bewundern hervorrufe. Mit der Nennung dieser Figur und der Beschreibung ihrer Taten wird einmal mehr der Bürgerkrieg metonymisch aufgerufen, ohne ihn beim Namen nennen zu müssen. Aufgrund der etymologischen Verbindung von Kaiser und Cäsar, auf die Wallenstein an dieser Stelle anspielt, wird außerdem der Ursprung des Staates aus einem Konflikt einer Gemeinschaft mit sich selbst suggeriert:

[...] Was tu ich Schlimmres,  
Als jener Cäsar tat, des Name noch  
Bis heut' das Höchste in der Welt benennet?  
Er führte wider Rom die Legionen,  
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.  
(WT, vv.835-839)

Der Erfolg entscheidet in solchen Fällen zwischen diesen radikal entgegengesetzten Bewertungen, ganz im Sinne der Gräfin. Dies lässt sich von den meisten Staatsgründungen in Bürgerkriegen sagen. Der Insurgent entspricht in dieser Hinsicht Huizingas Figur des „Spielverderber“, der in seltenen Fällen seine Zerstörung der Spielwelt in „eine neue Gemeinschaft mit einer neuen Spielregel“ überführt<sup>265</sup>. Der Unterschied besteht freilich darin, dass die meisten Insurrektionen zu den herkömmlichen Regeln der zwischenstaatlichen Konfliktaustragung zurückkehren, sobald sie sich für beendet erklären. Das im buchstäblichen Sinne Diabolische (dia-ballein) -- in Maxens Worten: das Schwarze -- an Wallensteins Verrat besteht nun aber nicht in der innerstaatlichen Auflehnung gegen seinen Kaiser, sondern in dem Versuch der dauerhaften Umwerfung der Regeln zwischenstaatlicher Gewalt. Damit wäre eine Rückkehr zum status quo ausgeschlossen: selbst wenn Wallensteins Friedenspläne ernst gemeint wären, wären sie von einer Überführung des Krieges in einen internationalen Bürgerkrieg nicht

---

<sup>265</sup> Huizinga, *Homo Ludens*. A.a.O., p.19.



zu unterscheiden. Doch dieser Zustand des absoluten Spiels kann nicht ewig aufrechterhalten werden, sondern er läuft zwangsläufig auf eine neue Ernst/Spiel-Unterscheidung hinaus -- das gesteht sich Wallenstein in seiner Bemerkung zu Cäsar, der Logik der Gräfin folgend, bereits unfreiwillig ein. Je mehr er sich dem Ideal des absoluten Spiels annähert, umso prekärer wird Wallensteins Position im Indifferenzraum zwischen Souverän und Verräter. Der Augenblick des Umschlagens vom autonomen Kriegsspiel zum absoluten Spiel des Bürgerkrieges lässt deswegen das diabolische Umwerfen der Spiel/Ernst-Distinktion auf Wallenstein selbst übergreifen:

WALLENSTEIN *in heftiger Bewegung auf und ab gehend:*  
Wie? Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen,  
Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?  
Verflucht, wer mit dem Teufel spielt! –  
ILLO Wenn's nur dein Spiel gewesen, glaube mir,  
Du wirst's in schwerem Ernste büßen müssen.  
(WT, vv.112-116)

### 1.3.4 Übergang II: Von der Schwelle zur Tat

Die Disruption des Spiels, das sich der Außenwelt als so ernst wie diese selbst präsentiert, greift auf den Spieler über. Der Schwellenzustand des absoluten Spiels beginnt zu kippen. Eine Entscheidung wird nun dem Entscheidungslosen abverlangt. Das ist das Thema des großen Monologs im vierten Auftritt des ersten Aufzugs von *Wallensteins Tod*, des im Anschluss an Goethe sogenannten 'Achsenmonologs'<sup>266</sup>, der schrittweise das Überschreiten der Schwelle zwischen Spiel und Ernst thematisiert. Nur wenn man die im vorherigen Unterkapitel etablierte Lagerlogik von der Perspektive der ernstesten Politik aus betrachtet, wird dieser Prozess sichtbar. Wie im nächsten Unterkapitel zu zeigen sein wird, ist keine Handlung eines Individuums für die

---

<sup>266</sup> Goethe bezeichnet den "Monolog" als die "Achse des Stücks", abgedruckt in: Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.829.

Überwindung des Wallensteinschen Augenblicks verantwortlich, sondern ein entpersonalisierter gesellschaftlicher Ausschlussmechanismus: die schriftliche Ächtung.

Die immense handlungsphilosophische Tiefe des Achsenmonologs hat lange seine Reflexion auf die Einbettung der "Tat" in den sozialen Kontext des Dramas verdunkelt. Aber der Achsenmonolog darf nicht isoliert betrachtet werden, denn er greift die Auseinandersetzungen auf, die die Gemeinschaft der dramatis personae miteinander führen. Diese Rede reflektiert die Peripetie des Stückes, die gewöhnlich mit der Abfangung des Boten identifiziert wird. Doch die Peripetie findet tatsächlich nicht plötzlich statt -- Wallenstein wird noch zaudern und zweifeln, nachdem Sesina in die Hände der Kaiserlichen gefallen ist. Erst mit der schrittweisen Wirkungsentfaltung der Achturkunde wird Wallenstein tatsächlich ebenso schrittweise zum Entschluss gezwungen. Es handelt sich also nicht um einen Wendepunkt als Ereignis. Vielmehr gerät der Schwellenmoment des Lagers gewissermaßen ins Schwingen, bis er am Schluss völlig überwunden wird.

Durch die Einbeziehung der staatlichen Perspektive habe ich in diesem Unterkapitel zeigen können, dass Wallensteins Handeln und mit ihm die Welt seines Lagers nicht bloß der Seite des reinen Spiels zugeschlagen werden kann. Vielmehr handelt es sich um eine Form des Spiels, die sich auf der Indifferenzschwelle von Spiel und Ernst eingenistet hat. Dieser Zustand ist immer schon ein prekärer gewesen. Das ist der soziale Hintergrund jenes selbstverschuldeten Zwangs zur Tat, der aus handlungsphilosophischer Perspektive immer wieder herausgearbeitet worden ist:

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?  
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte  
Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht* [...]  
(WT, vv.139-141)

Das ist zweifellos einer der Gründe, warum Wallenstein sich zu handeln gezwungen sieht: Seine Tat hat sich schon so weit realisiert, dass sie nicht mehr virtuell bleiben kann. Das ist nicht bloß eine abstrakte Reflexion auf historisches Handeln im Allgemeinen, sondern insbesondere eine der Eskalationsstufen des Bürgerkriegs als absolutes Spiel, dessen Ununterscheidbarkeit von Ernst und Spiel schwer auf Dauer zu stellen ist. Ein Spiel, das vom Ernst nicht mehr zu unterscheiden ist, ist vor den Zwängen der Welt, von der es sich abgrenzte, nicht mehr geschützt. Alle seine Grenzverwischungen treiben Wallenstein schließlich dazu, mit seinem Spiel Ernst zu machen. Nachdem Wallenstein davon erfahren hat, dass sein Bote von den Kaiserlichen abgefangen wurde, redet er sich zunächst noch ein: „Es war nicht / Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie. / In dem Gedanken bloß gefiel ich mir“ (WT, vv.146). Mehr wird in dieser Unterscheidung verhandelt als die Verstrickungen eines Individuums.

Aber diese Eigendynamik der Tat erschöpft nicht die Bedeutung des Monologs. Der Achsenmonolog thematisiert untergründig ein weiteres Moment der Wirklichkeit, das gegen Wallenstein aktiv vorgeht. Ganz so selbstverschuldet ist der Zwang zur Tat und damit zum Fall nicht. Wallenstein spricht hier von den "tück'schen Mächten" (WT, v.190), in deren Bann seine Tat zu geraten beginnt. Seine "grundsätzliche Negation des Ernstfalls"<sup>267</sup> wird eingeholt von der Welt des Ernstes: "Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit" (WT, v.183). Die Agenten des Ernstes aber stehen im Dienste des Souveräns<sup>268</sup>. Wallenstein spricht nicht explizit vom politischen Charakter dieser Mächte. Doch die Bezüge zwischen diesem Monolog und dem

---

<sup>267</sup> Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*. A.a.O., p.42.

<sup>268</sup> Auch Schings argumentiert dafür, die hier invozierten numinösen Mächte auf die Politik zu beziehen, siehe Hans-Jürgen Schings, "Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers 'Wallenstein'", in Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler und Horst Turk (Hrsg.): *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*. Würzburg: Königshausen & Neumann (1990), 283-307, hier: pp.298ff.

Gesamtzusammenhang des Dramas weisen darauf hin, dass es um den Kontakt zwischen apolitischem Kriegsspiel und politischem Ernst geht. Hier werden Motive aufgerufen, die im weiteren Handlungsverlauf (ohne dass Wallenstein selbst an dieser Stelle sich dieser Bezüge bewusst sein könnte) erst noch entfaltet werden. Insbesondere die Modalität des Schlagabtauschs zwischen Staat und Lager wird hier bereits motivisch eingeführt.

1) Wallenstein reflektiert seine Tat als Übergang in einen Raum der Unverfügbarkeit. Dieser lässt sich als Raum des justitiablen Ernstes dechiffrieren. Denn letztlich obliegt dem Staat die Entscheidungsgewalt darüber, ob das gedankliche Spiel mit dem Verbrechen hier schon als Tat zu interpretieren sei. Octavio sagte zu Max: "Fern sei vom Kaiser die Tyrannenweise! / Den Willen nicht, die Tat nur will er strafen." (Picc., vv.2523f.). Die Syntax des zweiten Satzes ist hier so geschickt aufgestellt, dass es der Bühnenpraxis überlassen bleibt, mit der Betonung der durch das Komma angezeigten Zäsur den Kaiser in beliebige Nähe oder Distanz zum Tyrannen zu rücken. Denn was darüber entscheidet, ob die Tat begangen ist oder nicht, ist, ob sie Wallenstein "zugerechnet" (WT, v.468) wird. Wallenstein beginnt selbst zu erkennen, dass die Intention unter bestimmten Bedingungen schon so schuldhaft sein kann wie die Tat:

In meiner Brust war meine Tat noch mein  
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel  
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,  
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,  
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,  
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.  
(WT, vv.186ff.)

Die Überschreitung einer räumlichen Grenze (aus dem "Winkel" in die "Fremde") nimmt eine Unterscheidung auf, die einem juristischen Diskurs entstammt. Dass diese Zeilen nicht nur ein handlungsphilosophisches und psychologisches Meisterstück sind, sondern darüber hinaus die Verstrickung des Handelns im unsichtbaren Netz des Staates meinen, kann exemplarisch mit

einem Blick auf eine Stelle in Hugo Grotius' *De iure belli ac pacis* (1625) verdeutlicht werden, in der Grotius eine ähnliche Unterscheidung vornimmt wie hier Wallenstein. In seinem langen Kapitel über Strafen hält Grotius zunächst fest, dass „internal Acts of the Mind“ nicht der menschlichen Strafverfolgung unterliegen: „*No Body derserves to suffer for his Thoughts*“<sup>269</sup>, weiß schon Römisches Recht. Grotius schränkt diesen Grundsatz später jedoch wieder ein: „For the Intention of the Will, when it has proceeded to some external Actions [...] is usually a sufficient Ground for Punishment“. Unter „some external Action“ versteht Grotius dabei gerade nicht die eigentliche Straftat, „the actual Accomplishment“, sondern das tatsächliche „*Contriving of Mischief*“<sup>270</sup>. Sobald die Intention den Körper verlassen hat, wird sie zu einer Art Tat, selbst wenn sie immer noch nicht ihren potentiellen Charakter abgestreift hat. Für Grotius ist es der Übertritt über die Schwelle zwischen Geist und Wirklichkeit, die die Handlung zum Verbrechen und damit für den Staat greifbar macht. Das Hinüberstoßen Wallensteins über die Schwelle der Strafbarkeit wird zur Aufgabe für den Staat.

2) Wallensteins Verbrechen ist für den Staat ein besonderes Problem: Einerseits ist es nicht strafbar, solange es nicht wirklich in die Tat umgesetzt wird. Andererseits würde dieses Verbrechen den Rahmen der Strafbarkeit sprengen, sobald es gelingt. Es kommt also für den Staat darauf an, die Tat im richtigen Augenblick zwischen ihrer Konzeption und ihrer Verwirklichung abzufangen. Dazu bedient er sich bestimmter Instrumente, die im Achsenmonolog bereits motivisch eingeführt werden. Wallensteins Lager basiert auf einer Strategie der Mündlichkeit. Die rein mündliche Kommunikation ermöglicht es Wallenstein, seine

---

<sup>269</sup> Hugo Grotius, *The Rights of War and Peace*. Vol. 2. Indianapolis: Liberty Fund (2005), p.991f. (d.i. II, 20, 18). Die Hervorhebung im Original markiert ein Zitat.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p.1019 (d.i., II, 20, 39).

Zwecke offen und geheim zu halten. Die Lagerwelt geht so sehr in dieser Strategie auf, dass in ihrer Beschreibung Metaphern des Mündlichen dominieren, etwa wenn davon die Rede ist, Wallenstein habe sein "Heer wie aus dem Nichts hervorgerufen" (WT, v.290)<sup>271</sup> beziehungsweise gar durch ein "Schöpfungswort" (WT, v.1806) in die Welt gesetzt. Wenn Wallenstein darauf besteht, dass niemand außer ihm und "selbst der Kaiser nicht / bei der Armee zu *sagen* haben sollte" (Picc., vv.1216f.), dann deutet dieser Ausdruck bereits die Medialität des Konfliktes mit der Welt des Staates an. Octavio etwa greift auf Metaphern der Schriftlichkeit zurück, wenn er sein Verhältnis zum Kaiser beschreibt: "Der Kaiser *schreibt* mir mein Betragen vor. [...] / Das Herz mag dazu *sprechen*, was es will." (Picc., vv.2455 u. 2460). Der Staat reagiert auf Wallensteins Strategie der Mündlichkeit mit den Mitteln der Schriftlichkeit. Wallenstein wird schließlich durch das Schriftstück der Reichsacht zu Fall gebracht werden. Dieser Konflikt zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird von Wallenstein im Achsenmonolog bereits thematisiert:

Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.  
Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,  
Weitsehend, planvoll mir zusammen knüpfen,  
Und was der Zorn, und was der frohe Mut  
Mich sprechen ließ im Überfluß des Herzens,  
Zu künstlichem Gewebe mir vereinen,  
Und eine Klage furchtbar draus bereiten,  
Dagegen ich verstummen muß. [...]  
(WT, vv.170-177)

Wallenstein gibt hier nicht nur seiner Frustration über das Umschlagen von Idee in Handlung Ausdruck. Er gibt hier außerdem einen Einblick in seine genrelle Strategie der Mündlichkeit.

Wallenstein teilt sich nie schriftlich mit, denn die Schrift bindet die Tat des Subjekts an sein Wort. Wallenstein unterbricht diese teleologische Verbindung von Wort und Tat, was ich unter

---

<sup>271</sup> Alle Hervorhebungen in den Zitaten dieses Absatzes stammen von mir.

1.4.2 als Bruch des naturrechtlichen Prinzips der "Treue" identifizieren werde. Der Staat wiederum setzt diesem antiteleologischen Verhältnis zur Sprache die volle Gewalt der Schrift entgegen. Am Ende ist es nicht entscheidend, ob Wallenstein seine Tat wirklich begangen hat, sondern ob sie ihm "zugerechnet" (WT, v.468) beziehungsweise "zugeschrieben" (WT, v.111) wird. Durch die Intervention des Staates wird das gesprochene Wort zu einem "künstliche[n] Gewebe" gewissermaßen vertextet. Neben dieser schriftlichen Konnotation steht diese Wendung außerdem für die Welt der Politik, die Max an anderer Stelle ebenso als "künstliche[s] Gewebe" (Picc., v.2612)<sup>272</sup> anspricht, in das sich sein Vater mit seinen Intrigen verstrickt habe. Der Achsenmonolog wird außerdem durch Schrift-Szenen gerahmt: kurz zuvor wird Sesina mit den Verhandlungsbriefen abgefangen, direkt darauf tauscht Wallenstein Beglaubigungsurkunden mit Wrangel aus.

3) Diese beiden vom Achsenmonolog kondensierten Motive, die Wallensteins Tat in einem sozialen Kontext verankern, werden durch ein drittes ergänzt. Dieses versinnbildlicht dramaturgisch die Analogie des metaphorisch räumlichen Übergangs der Handlung in den Bereich der Justitiabilität mit dem medialen Übergang in den Bereich der Schrift, die das Verhältnis von Wort und Tat reteleologisiert. Diese Versinnbildlichung wird durch eine semantische Aufladung der Bühnenschwelle erreicht. Der Achsenmonolog, der eigentlich ein Schwellenmonolog ist, endet mit einer visuellen Fixierung der Bühnenschwelle. Ein Page unterbricht Wallensteins Reflexionen, um den schwedischen Gesandten anzumelden. Dann verlässt er Wallenstein:

---

<sup>272</sup> Schings, der ebenfalls für eine Lesart des Achsenmonologs als Konflikt mit der Welt des Politischen argumentiert, zitiert dieses Wort Max', ohne allerdings auf die wörtliche Wiederaufnahme der Metapher im Achsenmonolog hinzuweisen. Siehe Schings, *Das Haupt der Gorgone*. A.a.O., p.299.

*Page geht. Wallenstein hat den Blick nachdenkend auf die Türe geheftet  
Noch ist sie rein -- noch! Das Verbrechen kam  
Nicht über diese Schwelle noch -- So schmal ist  
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!  
(WT, vv.220ff.)*

Durch den Blick Wallensteins wird auch der Blick des Publikums auf die Schwelle gerichtet.

Wenn die Schwelle der Bühne zum nächsten Mal wieder in den Fokus rückt, liegt auf ihr eine Leiche (siehe 1.4.2).

#### **1.4 Bann und Acht**

*Unnatural deeds / Do breed unnatural troubles.  
Shakespeare, Macbeth<sup>273</sup>*

Der Zustand eines Verlustes von gesellschaftsstrukturierenden Distinktionen ist das Kennzeichen des dramatischen Bürgerkriegs. Ein solcher Zustand wird in jedem Kapitel dieser Dissertation wiederkehren. Um ihn zu beenden, muss eine neue Fundamentaldistinktion<sup>274</sup> etabliert werden, die Distinktionsfähigkeit generell wiederherstellt. Im Falle des modernen Staates ist der dominante Distinktionsmechanismus die Feindbestimmung -- das hat Hegel schon in der *Verfassungsschrift* beschrieben. Ist der Bürgerkrieg einmal ausgebrochen, so reicht die Feindbestimmung nach außen nicht mehr aus. Durch die Bestimmung des Feindes im Inneren wird der Gewalt wieder Struktur verliehen. Dies geschieht mit Verhängung der Reichsacht gegen Wallenstein, der damit zum Staatsfeind wird. Die Wirkungsweise der Acht werde ich unter 1.4.1 verfolgen. Doch wie alles in *Wallenstein* muss auch der Ausschluss eines Einzelnen aus der Gesellschaft von einer doppelten Perspektive aus betrachtet werden. Denn auch Wallenstein

---

<sup>273</sup> William Shakespeare, *The Norton Shakespeare*. New York & London: W.W. Norton & Company (2016), p.2765.

<sup>274</sup> Ich baue hier auf den Gedanken René Girards auf, obwohl ich dafür argumentiere, dass das Sündenbockopfer lediglich einen unter mehreren solcher Mechanismen darstellt (siehe hierzu insbesondere Kapitel 2).



versteht sich selbst als Feind der Gesellschaft. Im Augenblick seines Todes nähern sich die beiden unvermittelbaren Kontrahenten, der Souverän und sein Feldherr, für einen Augenblick an. Wallenstein stirbt stumm. Die Frage ist, ob diese Stummheit mehr bedeutet als ein Verschwinden des großen Monologisierers in Hegels "Reich des Nichts". Eine Antwort darauf werde ich unter 1.4.2 formulieren, wo ich den Ausschluss aus der Gesellschaft von der Perspektive Wallensteins aus betrachten werde. Nicht nur befindet sich das Lager von Beginn an außerhalb der Gesellschaft. Auch Wallenstein selbst hält den Bann für die ihm angemessene Strafe. Dabei bringt er aber eine Variante des Bannes ins Spiel, die die staatlich sanktionierte Reichsacht übersteigt: Er versteht sich selbst, so soll hier erstmals gezeigt werden, als *hostis humani generis*, als Feind aller Menschen. In diesem Begriff verbirgt sich ein Nexus von Sprache und Gewalt. Hier wird endlich eine Art Synthese der dialektisch aufeinander einwirkenden Instanzen erreicht werden: Ein verletztes Universal scheint auf in der Auseinandersetzung zwischen dem Staat und einem Individuum.

#### **1.4.1 Die Reichsacht als Dezision**

Die Genealogie des modernen Staates wird häufig als eine Überwindung der Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts dargestellt. Koselleck etwa fasst diese Entwicklung als eine Ablösung privater Kriegsberechtigungen (Fehden, Konfessionskonflikte etc.) durch das Gewaltmonopol des Staates zusammen. Die früheren inländischen Kriegsparteien verloren damit die "Rechtstitel" der kriegerischen Gewalt und wurden als Verbrecher oder Rebellen zur Sache der Staatsgewalt:

So wurde zum Gegenbegriff des Bürgerkriegs der Staat, der alle jene Rechtstitel verzehrte. Der Staat, als Person im Barock symbolisch überhöht, unterband das 'bellum

intestinum', indem er das Recht zur Gewaltanwendung im Innern und zum Krieg nach außen bei sich monopolisierte.<sup>275</sup>

Der Staat führt den Krieg nach außen, nach innen setzt er das Recht durch. Wenn aber innerhalb des Staates Konflikte aufkommen, denen kriminalistisch nicht mehr beizukommen ist, muss der Souverän auf extreme Mittel zurückgreifen. Eine solche Situation ist dann gegeben, wenn sich der Staat mit einem Feind im Innern konfrontiert sieht, also im Bürgerkrieg. Im Bürgerkrieg bewährt sich der, der den Feind im Innern besiegt. Dass Wallensteins Form des Bürgerkrieges als absolutes Kriegsspiel aber gerade auf die Verwischung dieser Freund/Feind-Unterscheidung zielte, war das Ergebnis des vorherigen Unterkapitels. *Wallenstein* als Bürgerkriegsdrama zeichnet es aus, dass hier kein Privatkrieg (als Fehde oder Konfessionskrieg) geführt wird, sondern ein Feldherr Krieg wider seinen Kaiser "mit des Kaisers eigenem Heer" (WT, v.731) führt. Der Staat wird hier mit einer äußersten Konsequenz seiner eigenen Struktur konfrontiert, die die binären Ordnungen der Feindbestimmung, auf die er angewiesen ist, degenerieren lässt. Der innere Feind muss hier also zunächst wieder klar bestimmt werden, bevor er bekämpft werden kann. Nach Carl Schmitt ist der Bann ein solches Mittel zur Feindbestimmung im Innern in Zeiten des Bürgerkriegs:

[Die] Notwendigkeit innerstaatlicher Befriedung führt in kritischen Situationen dazu, daß der Staat als politische Einheit von sich aus, solange er besteht, auch den ‚inneren Feind‘ bestimmt. In allen Staaten gibt es deshalb in irgendeiner Form [...] schärfere oder mildere, ipso facto eintretende oder auf Grund von Sondergesetzen justizförmig wirksame, offene oder in generellen Umschreibungen versteckte Arten der Ächtung, des Bannes, der Proskription, Friedloslegung, *hors-la-loi*-Setzung, mit einem Wort der innerstaatlichen *Feinderklärung*. Das ist, je nach dem Verhalten des zum Staatsfeind Erklärten, das Zeichen des Bürgerkrieges, d.h. der Auflösung des Staates als einer in sich befriedeten, territorial in sich geschlossenen und für Fremde undurchdringlichen, organisierten politischen Einheit. Durch den Bürgerkrieg wird dann das weitere Schicksal dieser Einheit entschieden.<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2022), p.73.

<sup>276</sup> Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. A.a.O., pp.43f.

Diese Mechanismen versetzen ein Mitglied der Gesellschaft in einen Zustand der Rechtlosigkeit. Sie sind also Formen dessen, was Schmitt in seiner *Politischen Theologie* den "Ausnahmestand" nennt, der zur Definition souveräner Macht gehört<sup>277</sup>. Schmitt definiert die Reinform dieses Zustandes als eine Entscheidung zur Suspendierung des Rechts zum Zweck der Behauptung des Rechts. Nur wenn der Souverän im Extremfall unter Beweis stellen kann, dass er eine Ausnahme von der Rechtsordnung durchzusetzen vermag, kann er auch den Normalzustand bestimmen. Der Entscheidung eignet also ein paradoxer Charakter: Um dem Recht Geltung verschaffen zu können, muss seine Aufhebbarkeit gewährleistet sein.

In *Wallenstein* setzt der Staat nun ein historisch spezifisches Mittel zur "innerstaatlichen Feinderklärung" ein. Über Wallenstein wird eine Reichsacht verhängt. Ein Blick auf die geschichtliche Form dieses Rechtsinstituts zeigt, dass hier zunächst kein Instrument zur Herstellung einer Reinform des Ausnahmestands im Sinne Schmitts vorliegt -- sie verwandelt sich im Drama aber schrittweise zu einem solchen. Die historische Reichsacht, die im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation die Funktion einer gesamtstaatlichen Polizei ersetzte, die dem Kaiser nicht zur Verfügung stand<sup>278</sup>, besaß immer schon einen doppelten Charakter: "Schon von Anfang an kommt die A[cht] in doppelter Weise vor, als Strafmittel [...] ebenso wie als Verfahrensmittel [...], je nachdem ob ein gerichtlich festgestelltes oder durch handhafte Tat offensichtliches Verbrechen geahndet oder nur das Erscheinen des vermuteten Täters vor Gericht

---

<sup>277</sup> Zur Identität von "Ausnahmestand" und "Bann" siehe vor allem Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2021), pp.39f.

<sup>278</sup> Zu dieser Kompensation siehe Friedrich Battenberg, "Acht", in Albrecht Cordes (Hrsg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Vol. 1. Berlin: Erich Schmidt Verlag (2004), Spp.59-65. Auf den Zusammenhang von Schillers Polizei-Arbeiten und *Wallenstein* in Hinsicht auf die Nemesis der untergründigen staatlichen Ermittlungsarbeit geht ein: Schings, "Das Haupt der Gorgone. A.a.O., pp.289f.

erzungen werden sollte. Beide Formen sind nicht immer klar abzugrenzen."<sup>279</sup> Einerseits wird der Geächtete mit der Acht, insofern sie als Strafinstitut in Anschlag gebracht wird, also tatsächlich in einen Zustand der Rechtslosigkeit versetzt. Andererseits kann die Reichsacht gerade umgekehrt zur Überführung des vermuteten Delinquenten an die Justiz dienen, um einen Tatbestand zu ermitteln.

Auch in Schillers *Wallenstein* taucht die Reichsacht mit diesem Doppelcharakter auf. Einerseits fordert Buttler den zweifelnden Gordon noch im vierten Aufzug von *Wallensteins Tod* (also als er seinen Entschluss zur Tötung bereits gefasst hat) auf: "So sagt, wollt ihr die Acht an ihm vollziehn / Mir eure Hilfe leih'n, ihn zu verhaften?" (WT, vv.2536f.). Hier wird die Acht als juristisches Mittel zur Urteilsfindung vorgestellt. Andererseits erkannte Max ausgerechnet Buttler gegenüber bereits in Pilsen: "Des Kaisers Acht hängt über ihm, und gibt / Sein fürstlich Haupt jedwedem Mordknecht preis" (WT, vv.2405f.). Die Reichsacht ist in *Wallenstein* zunächst kein klarer rechtlicher Zustand oder ein Urteil in Form eines eindeutig kontextualisierten Sprechakts. Vielmehr eignet ihr eine eigene entwicklungsfähige Handlungskraft, mit der sie sich tatsächlich schrittweise zu einer Dezision über den Ausnahmezustand verwandelt.

In *Wallenstein* wirkt die Reichsacht in Form eines Schriftstücks, das sich jenseits der Bühne verselbständigt. Es wirkt gegen die Intentionen seines ursprünglichen Trägers, Octavio, dem die Autorität darüber erteilt wurde, die in der Schrift festgehaltene Acht zu aktualisieren. Zum ersten Mal taucht die Achturkunde bereits im ersten Auftritt des fünften Aufzugs der *Piccolomini* auf, wo Octavio sich Max anvertraut. Er zeigt ihm das Dokument, das hier zwar schon ein "offner kaiserlicher Brief" (Picc., v.2499) ist, also jederzeit von Octavio zur

---

<sup>279</sup> Battenberg, *Acht*. A.a.O., Sp.59.

Anwendung gebracht werden kann, aber noch nicht öffentlich. Octavio will die Acht selbst nicht "geltend machen" (Picc., v.2509), solange Wallenstein noch kein konkretes Verbrechen begangen hat: "Nicht eher denk ich dieses Blatt zu brauchen / Bis eine Tat getan ist, die unwidersprechlich / Den Hochverrat bezeugt" (Picc., vv.2538ff.). Octavio irrt sich hier: Ohne dass ihm dies bewusst ist, wird die Achturkunde dahin wirken, dass jener Schwellenraum zwischen Intention und Tat geschlossen wird. Das "Blatt" wird sich Schritt für Schritt seiner Kontrolle entwinden und letztlich Wallenstein sogar zu der Tat drängen, die es überhaupt erst sanktionieren soll. Fatalerweise erfüllt das Schriftstück für Octavio eine doppelte Funktion: Es enthält einerseits die Ächtung (Picc., v.2500), andererseits beinhaltet es aber auch die Autorisierung, mit der er im Heer Befehle erteilen kann (Picc., v.2505). Octavio kann sich nicht Gehör verschaffen, ohne die Ächtung öffentlich zu machen. Von Anfang an eignet dem Schriftstück der Acht hier ein Hang zur Verselbständigung gegenüber seinem Träger. Dass Octavio verspricht, "dieses Blatt [nicht eher] zu brauchen", als bis Max selbst befindet, dass der Verrat unwiderruflich in die Wege geleitet worden sei, ist ohne Belang.

Das Schicksal der Reichsacht gilt es jetzt zu verfolgen. Ich werde mich auf drei ihrer Funktionen konzentrieren: Fallbestimmung, Feindbestimmung, Dezision. Durch diese Bestimmungen werden die Distinktionen restabilisiert, die im Schwellenzustand von Wallensteins Lager aufgehoben worden waren. Der unnatürliche Naturzustand als gegengesellschaftlicher Raum perpetuierter Unbestimmtheit wird damit wieder der Regierungsgewalt unterworfen. Nebenbei soll aber auch die gleichfalls dreischrittige Verselbständigung der Achturkunde als Schriftstück im Auge behalten werden, weil damit ein essenzielles Merkmal der souveränen Handlungsweise dramatisch dargestellt wird. Die Acht als Kommunikationsmedium durchläuft mehrere Transformationsprozesse. Der wichtigste Teil

dieser Transformationen findet jenseits der Bühne statt. Die Schritte, durch die die Acht sich verselbständigt, sind: 1) Entkopplung von einem Kommunikationssubjekt und dessen Intentionen, 2) Multiplikation und dadurch gesteigerte Reiterationsfähigkeit, 3) Umwandlung von einem Mittel der Urteilsfindung hin zu einem Mittel der Vollstreckung. Jeder dieser Schritte ist mit der an sich belanglosen Person Butlers verbunden. Der Prozess wirkt wie eine schrittweise Radikalisierung des Schriftcharakters dieser Form des Bannes. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Wallensteins späte Bemerkung gegenüber der Gräfin die entscheidende tragische Verblendung ausdrückt: "Des Kaisers Achtsbrief ängstigt dich. Buchstaben / Verwunden nicht, er findet keine Hände" (WT, vv.3513f.). Durch das Zusammenwirken dieser beiden Prozesse, der schrittweisen Wiederherstellung von Binarismen durch Dezision und der Verselbständigung der Schrift, entwickelt Schiller eine spezifische Dramaturgie der Souveränität.

#### **1.4.1.1 Fallbestimmung. Octavio gegen Isolani**

Wallenstein muss sich eingestehen, dass sein Verrat eine besondere Tat ist, nämlich eine Überschreitung, die nicht verziehen werden kann, wenn sie sich nicht in den Stand erhebt, sich selbst zu verzeihen. Er erinnert sich etwa an den Fall des ersten Bourbonenkönigs und nennt den Verrat hier eine „unnatürlich frevelhafte Tat“ (WT, v.423), eine Formulierung, die gleichzeitig ein Signal für die Tragödiengattung und für den Bürgerkrieg ist. Illo antwortet, ohne sich der tragischen Bedeutung seiner Worte bewusst zu sein: „Ist das *dein* Fall?“ (WT, v.424).

Tatsächlich besteht ein nicht geringer Teil der Figurenrede in *Wallenstein* aus immer wieder neuen Versuchen, Wallensteins Verbrechen, wenn es eines ist, einem Tatbestand unterzuordnen. Die Bestimmung des juristischen Falls geht mit dem tragischen Fall einher.

Auch dies lässt sich auf die Korruption des ästhetischen Spiels zurückführen, die ich unter 1.3.2.2 analysiert habe. Die Umkehrung der Funktionen des Sachtriebs und des Formtriebs hat auch Auswirkungen auf das Verhältnis von Fall und Gesetz. Im zwölften Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* fügt Schiller seiner Beschreibung der beiden Grundtriebe eine weitere Ebene hinzu. Der Sachtrieb neigt dem Werden der Dinge und ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit zu, während der Formtrieb bestrebt ist, dem Wandel Stabilität abzurufen: „Wenn der Sachtrieb nur *Fälle* macht, so gibt der Formtrieb *Gesetze*“<sup>280</sup>. Wallenstein erhebt, wie ich gezeigt habe, die Partikularität in den Rang des Allgemeinen. Man könnte analog auch sagen: Er erhebt einen Fall in den Rang eines Gesetzes. Diese sozusagen logische Insurrektion steht in Analogie zu der politischen Insurrektion, die er mit seinem Lager betreibt. In seiner Aussprache mit Max hatte Wallenstein in diesem Sinne gesagt: "ich bin dein Kaiser" und Max' Anhänglichkeit an ihn als sein "Naturgesetz" beschrieben (WT, vv.2183-2185). Wallensteins ungeheure Individualität kann sich keinem Gesetz beugen, sondern sich nur selbst in den Rang eines Gesetzes erheben. Wallenstein empört sich nicht nur gegen den Staat, sondern seine Empörung ist gegen die Erniedrigung zum bloßen Fall allgemeiner Gesetzlichkeit gerichtet. Wallensteins Verbrechen ist so transformativ, das nicht mehr klar zu sein scheint, was überhaupt noch ein Fall ist. Die Suche nach dem Namen für Wallensteins Verbrechen wird schließlich durch simples Vorzeigen der Achturkunde beendet.

Die Macht des Gesetzes wird von Octavio Piccolomini verkörpert. Sein Auftritt soll die Distinktionen von Krieg und Frieden, Freund und Feind, Fall und Gesetz wiederherstellen. Bevor Octavio das Lager verlässt, überzeugt er im zweiten Aufzug von *Wallensteins Tod* noch einige

---

<sup>280</sup> Schiller, *Theoretische Schriften*. A.a.O., p.598.

Anhänger Wallensteins, zur Seite des Kaisers zurückzukehren. Hier macht er zum ersten Mal Gebrauch von seinem Dokument, um seinen Worten Gewicht zu verleihen. Das erste auf der Bühne dargestellte Gespräch führt er mit Isolani, den er zunächst jenen Teil seines Briefes laut vorlesen lässt, der ihm das Kommando über das Heer übergibt. Mit dieser Autorisierung hat er den Opportunisten Isolani schnell für seine Sache gewonnen -- bis zur Ächtung braucht er nicht weiterzulesen. In diesem Gespräch klärt Octavio auch die von Illo aufgeworfene Frage, ob der Verrat denn wirklich Wallensteins „Fall“ sei, mit betonter Klarheit. Isolani zweifelt zunächst halbherzig an der Subsumtion Wallensteins unter dem gegen ihn erhobenen Vorwurf des Verrats:

ISOLANI. Mein Gott, der Fall ist aber –

OCTAVIO. Klar und einfach.

Ihr sollt erklären, ob Ihr Euren Herrn  
Verraten wollet oder treu ihm dienen.

ISOLANI. Verrat – Mein Gott – Wer spricht denn von Verrat?

OCTAVIO. Das ist der Fall. Der Fürst ist ein Verräter,

Will die Armee zum Feind hinüberführen.

(WT, vv.1011ff.)

Octavios einzige Aufgabe ist es, binäre Ordnungen wiederherzustellen. Mit einem einzigen Satz vollzieht er die Fallbestimmung des Verrats: "Das ist der Fall". Eine weitere Diskussion der Außerordentlichkeit des Generalissimus wird hier zum ersten Mal in der Trilogie unterbunden.

An die Fallbestimmung Wallensteins schließt sich bereits in dem Gespräch mit Isolani die nächste Bestimmung an, die vorgenommen werden muss, um die Ordnung wiederherzustellen. Octavio repariert ebenso die von Wallenstein aus dem Gefüge gebrachte Unterscheidung von Freund und Feind. Er stellt Isolani unumwunden vor die Aufgabe: „Euch zu erklären, rund und nett, ob Ihr / Ein Freund wollt heißen oder Feind des Kaisers“ (WT, vv.998f.). Diese Aufgabe ist im Falle Isolanis bereits mit der Fallbestimmung des Verrats erledigt, denn Isolani geht freiwillig auf diese zweite Anforderung zur Bestimmung ein: "Verrat trennt alle Bande" (WT, v.1027). In diesem Gespräch mit Isolani hat Octavio noch volle Kontrolle über seinen Achtsbrief, die sich



hier noch nicht zur Dezision über den Ausnahmezustand verselbständigt hat<sup>281</sup>. Octavio verliert in seiner nächsten Unterredung mit Buttler diese Kontrolle. In dieser Verhandlung steht nun nicht mehr die Fallbestimmung im Vordergrund. Hier geht es um die Bestimmung des Feindes. Die Autorisierung Octavios reicht hier nicht mehr aus. Er muss die Acht, die er eigentlich nicht vollstrecken will, bekannt machen. Außerdem muss er sich zum Zweck der Feindbestimmung eines weiteren Schriftstücks bedienen.

#### **1.4.1.2 Feindbestimmung. Octavio gegen Buttler**

Buttlers Fall liegt schwerer, da er wie Wallenstein eigenmächtig zu agieren versucht. Wie sein Feldherr pflegt der Parvenü Buttler paranoide Obsessionen, die Ausdruck seiner Handlungsweise jenseits der etablierten politischen Distinktionen sind. Einem solchen Charakter kommt man nicht mit rechtlichen Fallbestimmungen bei, sondern man muss seinen Verfolgungswahn kitzeln. Am besten erreicht man das, indem man ihn davon überzeugt, einen persönlichen Feind fürchten zu müssen, und indem man sich selbst als Bündnispartner gegen diesen Feind anbietet. Geschickt begrüßt Octavio Buttler zu Beginn des sechsten Aufzugs: "Seid mir als werter Gast und Freund willkommen" (WT, v.1050).

Buttler ist natürlich noch misstrauisch. Zunächst nimmt Octavio auch hier die Fallbestimmung Wallensteins als Verräter vor, doch er bedient sich dabei von Anfang an einer anderen rhetorischen Rahmung als in dem Überzeugungsgespräch mit Isolani. Die Darstellung

---

<sup>281</sup> Auch im Sinne Schmitts ist die Ausnahme "der in der geltenden Rechtsordnung nicht umschriebene Fall" und kann nicht "tatbestandsmäßig umschrieben werden" (Schmitt, *Politische Theologie*. A.a.O., p.14). Folgerichtig vollzieht Octavio die Fallbestimmung hier auch noch nicht dezisionistisch, sondern einer juristischen Logik folgend. Wallenstein ist aber durch seine bloße Erniedrigung zum Fall selbst die quasi-souveräne Macht entzogen worden, die "Ausnahme", also "das nicht Subsumierbare" (ibid., p.19) zu bestimmen.

des Falls wird hier in der Terminologie des Freund-Feind-Dualismus vollzogen. Wie beiläufig kommt Octavio dabei auch auf die Acht zu sprechen, die der neuen Feindbestimmung die notwendige Ernsthaftigkeit verleiht und außerdem eine Gruppe von vertrauenswürdigen Freunden, einen "unsichtbare[n] Bund", einführt, der für den Zuschauer unschwer mit dem "unsichtbare[n] Feind" in Verbindung zu bringen ist, den Wallenstein im Achsenmonolog beschwor. Octavios Ansprache soll Buttler hier noch nicht überzeugen, sondern lediglich eine Situation etablieren, die von Dualismen strukturiert wird:

[...] Der Herzog  
Sinnt auf Verrat, ich kann Euch mehr noch sagen,  
Er hat ihn schon vollführt; geschlossen ist  
Das Bündnis mit dem Feind vor wen'gen Stunden.  
Nach Prag und Eger reiten schon die Boten,  
Und morgen will er zu dem Feind uns führen.  
Doch er betrügt sich, denn die Klugheit wacht,  
Und mächtig steht ihr unsichtbarer Bund.  
Dies Manifest erklärt ihn in die Acht,  
Spricht los das Heer von des Gehorsams Pflichten,  
Und alle Gutgesinnten ruft es auf,  
Sich unter meiner Führung zu versammeln.  
Nun wählt, ob Ihr mit uns die gute Sache,  
Mit ihm der Bösen böses Los wollt teilen?  
(WT, vv.1072ff.)

Octavio stellt die Dualismen der Herrschaft wieder her, die durch Wallensteins Spiel aufgebrochen worden waren. Durch den Verweis auf das "Manifest" werden die Unterscheidungen von Freund und Feind, Gut und Böse<sup>282</sup>, Treue und Verrat restabilisiert. Die Klarheit der Lage überzeugt Buttler jedoch noch nicht. Octavio hatte das auch nicht erwartet. Die neue Feindschaft gegen Wallenstein will sorgfältiger konstruiert sein. Er tut dies, indem er ein weiteres Dokument vorbringt.

---

<sup>282</sup> Im Gespräch mit Max hatte Wallenstein das schnelle Urteil über "[b]ös oder gut" (WT, v.784) als jugendliche Schwärmerei abgetan.

Buttlers Ehrgeiz war vor langer Zeit gekränkt worden, denn sein Gesuch um eine Erhebung in den Grafenstand wurde, wie er meint, vom Hof unterwandert. Tatsächlich produziert Octavio nun einen Brief, der belegen soll, dass Wallenstein hinter dieser Demütigung steckte. Er hat sich beim Hof gegen Buttler ausgesprochen und so sein "schändlich Spiel" mit ihm getrieben, das Octavio nun aufdeckt. Die rhetorische Exposition zu Octavios zweitem Überzeugungsstück: "Vermutet ihr / Den Feind, der euch den schlimmen Dienst geleistet?" (WT, vv.1124f.). Doch nachdem er Buttler Zeit gelassen hat, seine Enttäuschung zu fühlen, versichert er ihn: „Kein Feind verfolgt euch“ (WT, v.1044). Der Kaiser ist nicht Buttlers Feind und wenn Wallenstein der gemeinsame Feind Buttlers und des Kaisers ist, so ist der Kaiser Buttlers Freund. Dabei bleibt es nun -- von der Acht ist hier die Rede weiter nicht. Entscheidend ist nun der rätselhafte Übergang der Urkunde auf Buttler.

Denn obwohl Octavio in diesem Gespräch "blinder Mißverständnisse Gewalt" (WT, v.1062) überwinden wollte, trennen die beiden sich im Missverständnis. Buttler schwört Rache: "O! Er soll nicht leben!" (WT, v.1169). Octavio scheint das zu überhören, denn er lässt Buttler in Pilsen verbleiben. Erst zum Schluss, nach der Tötung Wallensteins, kommt Octavio auf dieses Missverständnis zurück: "War das die Meinung, Buttler, als wir schieden?" (WT, v.3783). In diesem Scheiden Octavios von Buttler, die mit einem rätselhaften Übergang der Achturkunde auf den letzteren einhergeht, geschieht die Entscheidung über Wallensteins Schicksal. Geht Wallenstein also doch an einem "böse[n] Zufall" zugrunde, wie er selbst meinte, als Sesina abgefangen wurde? Fällt er der bloßen Privatrache einer nebensächlichen Figur zum Opfer, die hätte aufgehalten werden können, hätte Octavio nur richtig zugehört?

### 1.4.1.3 Bürgerkrieg in Pilsen. Dezision I

Das Missverständnis erweist sich im Rückblick nicht als Zufall, sondern als notwendiger Schritt hin zur Wiederherstellung der staatlichen Ordnung. Buttler wird in dem für das Verständnis der Acht wichtigsten Gespräch mit Gordon in Eger seinen verhängnisvollen Satz mit ausgewechseltem Modalverb wiederholen: "Er darf nicht leben" (WT, v.2698). Buttler selbst mag private Gründe dafür haben, dass Wallenstein nicht leben "soll", doch entscheidender ist, dass durch ihn als Vehikel der Inhalt der Acht erst rechtskräftig wird. In Eger "darf" Wallenstein nicht mehr leben. Aber nicht Buttler handelt, sondern die Acht handelt durch ihn. Es ist nun wirklich nicht mehr die "Meinung", also die Intention, die über die Wirkung des Schriftstücks entscheidet, sondern dieses emanzipiert sich von den Intentionen seines Trägers. Denn nun erfolgt die rätselhafteste aller Transformationen der Achturkunde jenseits der Bühne. Octavio verliert endgültig die Kontrolle über dieses Dokument. Wenn es einen Wendepunkt in *Wallenstein* gibt, dann muss er in dieser Transformation liegen, die der Acht erst ihre Wirkkraft verleiht. Doch dieser Wendepunkt lässt sich nicht lokalisieren. Denn nicht nur wird sich Buttler im vierten Aufzug von *Wallensteins Tod* in Eger unter völlig ungeklärten Umständen im Besitz des Achtsbriefs befinden, der ihn zur Tötung autorisiert. Es taucht außerdem schon im dritten Aufzug in Pilsen eine weitere Kopie auf, sodass die Ächtung Wallensteins nun auch innerhalb des Lagers öffentlich wird. Dieser Vorgang bringt Wallenstein in Bedrängnis, den bürgerkriegsartigen Schwellenzustand seines Lagers in einen tatsächlichen Bürgerkrieg als Ereignis zu überführen.

Wallenstein erfährt zuerst im zehnten Auftritt des dritten Aufzugs von seiner Ächtung. Das Lager quartiert hier noch in Pilsen. Wallenstein wartet auf einen vertraulichen Brief von seinem Verbündeten Kinsky aus Prag. Dieser wird aber bei der Ankunft des Boten in Pilsen

aufgegriffen und zirkuliert nun im Lager. Er enthält die Nachricht von Wallensteins Ächtung, die damit öffentlich gemacht wird. Doch stammt dieser Brief wirklich von Kinsky? Es ist ausgerechnet Buttler, der als erster von der fatalen Entwendung des Briefes weiß. Es bleibt der konspirativen Inklination der Zuschauer überlassen, ob sie Buttler verdächtigen wollen, diesen Brief selbst in Umlauf gebracht zu haben. Wallensteins Reaktion darauf ist jedenfalls ein explizites Eingeständnis, dass sein antidezisionistischer Schwellenzustand damit beendet ist: "Es ist entschieden" (WT, v.1740). Die Ächtung zwingt Wallenstein in diesem Augenblick, sich unwiderruflich zu der Tat zu entscheiden, die sie überhaupt erst bestrafen soll. Damit wird juristische Klarheit geschaffen.

Seit das Manifest der Acht im Lager zirkuliert, kann Wallenstein nicht mehr anders als sich zu entscheiden. Obwohl Wallenstein die Dezision bereits als notwendig anerkennt, versucht er in der unter 1.3.3.3 beschriebenen Unterredung mit den Pappenheimern immer noch seine antidezisionistische Strategie. Dass ihnen der Brief in die Hände fiel, ist der Anlass für diese Szene mit den Pappenheimern (WT, v.1853). Sie wollen eine Bestätigung oder Widerlegung seines Inhalts und drängen auf Entscheidung: "Braucht nicht viel Worte. Sprich / Ja oder Nein" (WT, vv.1889f.). Obwohl Wallenstein sich aus dieser Situation herauszuwinden versucht, kann er hier keine Worte ohne Taten mehr vorbringen. Er wird zur Entscheidung durch das Wort und damit zur Tat gezwungen. Das wäre ohne die Verschriftlichung und Veröffentlichung der Verratsanklage nicht möglich gewesen.

Als Terzkys Regimenter nun das kaiserliche Banner mit dem Wallensteins vertauschen (wovon wieder einmal Buttler zuerst zu berichten weiß), ist die Sache für die Pappenheimer endgültig entschieden. Einige Auftritte später werden sie Wallensteins Quartier in Pilsen belagern, um Max, der sich immer noch hier aufhält, zu befreien. Wie Michael Auer analysiert

hat<sup>283</sup>, verlegt diese Belagerungsszene das wesentliche Geschehen hinter die Bühne -- Wallenstein muss diese kurzzeitig sogar verlassen, um einen Verhandlungsversuch zu unternehmen. Damit wird das allmähliche Umschwingen der Handlungshoheit zugunsten der Kaiserlichen auch szenisch indiziert, denn das wesentliche Geschehen spielt sich nun in dem dunklen Bereich hinter der Szene ab, in dem die Achturkunde ihren Charakter wandelt. Terzky schlägt vor, die Pappenheimer, die er jetzt "den Feind" (WT, v.2218) nennt, einzukeilen und anzugreifen. Illo nennt die Belagerung absurderweise gar eine "Empörung" (WT, v.2224), Wallenstein selbst spricht von den Pappenheimern als einem "Rebellenheer" (WT, v.2267). Die Fronten festigen sich zu einer regulären Bürgerkriegssituation -- im Gegensatz zur grenzenverwischenden Bürgerkriegssituation des absoluten Kriegsspiels. An dieser einen Stelle in der gesamten Trilogie erhält Wallensteins Charakter deswegen gerade hier einen grausamen Zug<sup>284</sup>. Denn in einem Entscheidungsprozess, der nicht mehr als zehn Zeilen in Anspruch nimmt, billigt der Zauderer Wallenstein nun die Entfesselung einer konkreten Bürgerkriegsszene. Direkte physische Gewalt wird in der gesamten Trilogie kaum je erwähnt; doch hier wird sie fast schon als Nebensache in Kauf genommen. In Pilsen soll der Bürgerkrieg nach Wallensteins Willen nun in nuce ausgetragen werden:

Soll diese Stadt zum Schlachtgefilde werden,  
Und brüderliche Zwietracht, feueraugig,  
Durch ihre Straßen losgelassen toben?  
Dem tauben Grimm, der keinen Führer hört,

---

<sup>283</sup> Michael Auer, "Schillers Kriege", in: Ders. und Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart: J.B. Metzler (2018), pp.189-202, hier: p.190.

<sup>284</sup> Unter Verweis auf diese Szene wäre an Müller-Seidels Interpretation, die Wallensteins vorgegebenen Friedensplänen Glauben schenkt, insgesamt Zweifel anzumelden. Konkret wäre der Behauptung zu widersprechen: "Aber nirgends im Spielraum des Dramas sind Wallenstein Tötungsabsichten zu unterstellen." Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik*. A.a.O., p.144.

Soll die Entscheidung übergeben sein?  
Hier ist nicht Raum zum Schlagen, nur zum Würgen,  
Die losgebundnen Furien der Wut  
Ruft keines Herrschers Stimme mehr zurück.  
Wohl, es mag sein! Ich hab' es lang bedacht,  
So mag sich's rasch und blutig denn entladen.  
(WT, vv.2225-2239)

Die „Entscheidung“ soll der blinden Gewalt jenseits des Zugriffs aller Herrschaftsanwärter anheimgestellt werden. Diese kleine Entscheidungsrede ist voll von klassischer Bildlichkeit des Bürgerkrieges: von der Formlosigkeit der Gewalt im "Würgen" zur Fokussierung des Konflikts auf die Straßen der *polis*, die metonymisch für den gesamten politischen Körper einsteht. Diese Bürgerkriegsszene in Pilsen ist eine ganz andere als jener Bürgerkriegszustand, den ich unter 1.3.3 als absolutes Kriegsspiel beschrieben habe. Der Bürgerkrieg hat sich ins Innere des Lagers selbst verschoben und konkretisiert. Hier geht es nun um eine wirkliche Dezsision. Dieser Bürgerkrieg trägt sein politisches Ende in sich. Die souveräne Acht hat den Bürgerkrieg auf subtile Weise verwandelt: von einer auf Dauer gestellten Ununterscheidbarkeit von Ausnahme- und Normalzustand hin zu einer Lage, die einer Klärung zustrebt.

Zu diesem Gewaltausbruch wird es nicht kommen, weil Wallenstein Max schließlich doch ziehen lässt. Statt sich in offenen Straßenschlachten zu entladen, wird sich das Geschehen ab dem vierten Aufzug von *Wallensteins Tod* immer weiter in die Räume der Stadt Eger zurückziehen, beginnend in „des Bürgermeisters Hause“ (p.241). Der Konflikt wird schließlich in den Verwaltungsräumen der Provinz ausgetragen werden. Der Bürgerkrieg, die "brüderliche Zwietracht", greift auf das Herz der bürgerlichen Welt über. Schiller akzentuiert diese Verquickung von Bürgerkrieg und jenem Bereich des Bürgerlichen, in dem Häuslichkeit und Politik sich verbinden, indem er den Bürgermeister direkt nach Wallensteins Tötung noch einmal auftreten lässt. Seine einzige Funktion in diesem Auftritt ist, sich von Gordon vorhalten lassen zu

müssen: „Verflucht ist Euer Haus auf ew'ge Tage! / In Eurem Hause liegt der Fürst ermordet!“ (WT, vv.3771f.). Die Beendigung des entfesselten Bürgerkrieges und die Wiederherstellung der bürgerlichen Ordnung ist nur zu dem Preis zu haben, dass die staatliche Gewalt in das Privathaus eindringt. Die Überwindung des unnatürlichen Naturzustandes vernichtet auch das utopische Potential des "ewig Haus" und verwandelt es in einen ewigen Fluch über das Haus der bürgerlichen Welt. Dass die *polis* den Kampf im *oikos* austrägt<sup>285</sup>, hinterlässt ein bleibendes Schandmal in der bürgerlichen Welt. Doch wurde Wallenstein wirklich, wie Gordon meint, "ermordet"?

#### 1.4.1.4 Ausnahmezustand in Eger. Dezision II

Es tauchen insgesamt vier Schriftstücke im Zusammenhang mit Buttler auf, deren Herkunft nicht geklärt wird. Buttler selbst befindet sich im Besitz der Ächtungsurkunde. Irgendwann zwischen der Szene mit Octavio in Pilsen und dem Gespräch mit Gordon in Eger muss er in den Besitz einer Kopie gelangt sein. Woher diese Schrift stammt (von Octavio, vom Kaiser, von Buttler selbst?), kann schlicht nicht entschieden werden. Jedenfalls kann Buttler das "Manifest" im vierten Aufzug von *Wallensteins Tod* in Eger vorzeigen und sich darauf berufen. Er weicht Gordon nun in seine Pläne ein. In dieser Auseinandersetzung offenbart sich die letzte Wandlung der Achturkunde. Bis hierhin markierte die Acht keine bloße Aussetzung des Rechts für Wallenstein, sondern sie diente umgekehrt als ein Mittel zur Habhaftwerdung eines vermutlichen Straftäters, der dem Recht überliefert werden soll. Als solche stellt sie zunächst auch Buttler dem zögernden Gordon gegenüber dar: "Die Acht ist ausgesprochen über ihn, / Und ihn zu liefern,

---

<sup>285</sup> Zum Verhältnis von *polis* und *oikos* im griechischen Bürgerkrieg (*stasis*) siehe insbesondere Giorgio Agamben, *Stasis*. A.a.O. Vgl. 3.1 für eine Kritik dieses Bürgerkriegsmodells.



lebend oder tot, / Ist jeder treue Diener aufgefordert." (WT, vv.2475-2478). Hier soll die Acht der Urteilsfindung dienen. Doch seit der drängenden Botschaft von der erwarteten Ankunft eines schwedischen Heeres kann Buttler sie als ein Werkzeug des Rechtsentzugs, einer Dezision über den Ausnahmezustand darstellen.

Gordon nennt Buttlers Tat in dieser Szene mehrfach einen Mord, denn sie scheint der Rechtsgrundlage zu entbehren:

GORDON [...]

Ohn Urteil?

BUTTLE Die Vollstreckung ist statt Urteils.

GORDON Das wäre Mord und nicht Gerechtigkeit,  
Denn hören muß sie auch den Schuldigsten.

BUTTLE Klar ist die Schuld, der Kaiser hat gerichtet,  
Und seinen Willen nur vollstrecken wir.

In einer Tötung, in der die "Vollstreckung" das "Urteil" ersetzt, ist die Unterscheidung von "Mord" und "Gerechtigkeit" aufgehoben. Diese Ununterscheidbarkeit von Verbrechen und Sanktion ist generell kennzeichnend für den Ausnahmezustand<sup>286</sup>. Die Tötung folgt einer Entscheidung aus dem "normativen Nichts"<sup>287</sup> heraus. Diese Tötung kann sich erst selbst Gerechtigkeit zusprechen, wenn in ihr die Dezision gelingt. Diese Position des Souveräns ist fast identisch mit jener Wallensteins, in der laut der Gräfin Terzky der "Ausgang" zum "Gottes Urteil" über den Charakter der Tat im Bürgerkrieg wurde (siehe 1.3.3.3). Der Unterschied besteht darin, dass Wallenstein diesen Zustand antidezisionistisch auf Dauer stellen wollte, während die dezisionistische Vollstreckung der Acht plötzlich geschieht (siehe 1.3.2.2). Mit der Vollstreckung der Acht wird schließlich auch Wallensteins Verwischung des Unterschieds von

---

<sup>286</sup> Vgl. Agamben, *Homo sacer*. A.a.O., p.68: "Eines der Paradoxe des Ausnahmezustandes besteht darin, daß in ihm die Überschreitung des Gesetzes und seine Ausübung nicht unterschieden werden können [...]"

<sup>287</sup> Carl Schmitt, *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*. Hamburg: Hanseatische Verlagsbuchhandlung (1934), p.27.

Ausnahme- und Normalzustand beendet. Wallenstein im Zustand der Ächtung, die ihn "jedwedem Mordknecht preis[gibt]" (WT, vv.2406.), macht ihn tatsächlich zu einem Opfer der Gewalt in einem Ausnahmezustand: „In seiner absoluten Reinheit ist der Ausnahmefall dann eingetreten, wenn erst die Situation geschaffen werden muß, in der Rechtssätze gelten können.“<sup>288</sup>

Der geächtete Wallenstein ist rechtlos und "gerichtet" zugleich. Buttler spricht dieses Urteil dem Kaiser zu. An keiner Stelle jedoch wird von einem solchen Richtspruch des Kaisers berichtet -- die Urkunde enthält ein bloß potientiellles Urteil, das von Octavio aktualisiert werden kann. Außerdem besteht zwischen den Behauptungen, dass der Kaiser "gerichtet" habe einerseits und dass die "Vollstreckung" das "Urteil" ersetze andererseits, ein Widerspruch. Wie kann der Kaiser ein Urteil ausgesprochen haben, wenn dieses sich erst in der Vollstreckung der Acht kristallisiert?

Buttler verweist Gordon nicht eigentlich auf den Kaiser, sondern auf die in seinem Namen ausgestellte Achturkunde. Der zuvor nur "offene" Brief ist jetzt tatsächlich öffentlich und an alle Subjekte als Empfänger adressiert:

BUTTLE *eine Schrift hervorlangend:*  
Hier ist das Manifest, das uns befiehlt,  
Uns seiner zu bemächtigen. Es ist an euch [d.i. Gordon]  
Gerichtet, wie an mich.  
(WT, vv.2726-2729)

Ob der Kaiser Wallenstein wirklich "gerichtet" hat, wird zwar offen gelassen, doch was die Entscheidung hervorbringt, ist ohnehin kein Urteilsspruch, sondern dass die Acht nun wirkt. Sie ist an alle "gerichtet" (WT, v.2729) -- dass hier dasselbe Wort in einer anderen Bedeutung fällt, markiert einen Übergang der Dezision von einem intentionalen Sprechakt (dem Urteilsspruch)

---

<sup>288</sup> Schmitt, *Politische Theologie*. A.a.O., p.19.

hin zu einem von der Person entkoppelten Mechanismus der Schrift. In den Händen Buttlers wird die Acht zu einem Appell zur bloßen Tat ohne Intention.

Der Souverän nimmt in *Wallenstein* eine spezifische Position ein. Laut Carl Schmitt befindet sich der Souverän in einem rechtlich paradoxen Raum: "Er steht außerhalb der normal geltenden Rechtsordnung und gehört doch zu ihr"<sup>289</sup>. Schillers *Wallenstein* entwirft eine äußerst modern anmutende Dramatisierung von Souveränität: Der Souverän ist tatsächlich völlig abwesend von der Bühne und sozusagen auf eine Schwundstufe reduziert. Sein Name verleiht der Ächtung, jener paradoxen Aussetzung und Aufrechterhaltung des Rechts, Kraft. Der Souverän hat sich in diesem Drama gänzlich in den universellen Appell der Schrift, in den Aufruf zur Gewalt aller gegen einen zurückgezogen. Wenn sein Name noch auf etwas außerhalb der Schrift verweist, ist es völlig unfassbar.

Dass Schiller die souveräne Entscheidung über den Ausnahmefall entpersonalisiert und sozusagen in die Schrift verlegt, wird besonders deutlich, wenn man seine Trilogie mit der etwas früheren dramatischen Bearbeitung desselben Stoffs durch Gerhard Anton von Halem vergleicht. In Halem's *Wallenstein* (1786)<sup>290</sup> tritt der Kaiser selbst als unentschlossener Zauderer auf, der unwillig die Schritte abwägt, die er gegen Wallenstein vornehmen soll: "Ich meide so gern die Extreme."<sup>291</sup> Undenkbar, dass Schillers ungreifbare Kaiserfigur die Bühne betreten und über die Erwägung der Ächtung klagen könnte: "die Sache geht mir an's Herz"<sup>292</sup>. Schließlich sendet

---

<sup>289</sup> Schmitt, *Politische Theologie*. A.a.O., p.14.

<sup>290</sup> Ob Schiller Halem's *Wallenstein* rezipiert hat, ist bisher noch nicht nachgewiesen, vgl. mit Literaturhinweisen Daniele Vecchiato, "Eine 'lächerliche Fratze'? Zur Bedeutung und Funktion des astrologischen Motivs in literarischen Wallenstein-Darstellungen des späten achtzehnten Jahrhunderts", in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59 (2015), pp.87-107, hier: p.89.

<sup>291</sup> Gerhard Anton von Halem, *Dramatische Werke*. Berlin: Vossesche Buchhandlung (1794), p.141.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p.171.

Halem seinem Kaiser einen Grafen, der ihn regelrecht dazu überreden muss, von seiner souveränen Entscheidungsgewalt Gebrauch zu machen und durch die Friedloslegung den Bürgerkrieg abzuwenden:

Und was wäre der Tod eines Menschen -- eines *Verräthers*, wenn sein Blut einen Bürgerkrieg erstickte? Da ist der der seltn Fall, wo ein Fürst die Förmlichkeit übergehen kann -- übergehen muß.<sup>293</sup>

Dieser Entscheidungsprozess ist bei Schiller völlig von der Bühne verbannt und durch die Schrift fast schon auf einen automatischen Mechanismus reduziert, der keiner intentionalen Entscheidung mehr bedarf. Hier wird die "Förmlichkeit" gerade nicht vermieden. Bei Schiller ist das irrationale, nicht formalisierbare Element der Dezision über den Ausnahmezustand auf ein minimales Residuum reduziert. Der Kaiser Schillers ist kaum mehr als eine Funktion eines verschriftlichten Rechtsinstituts, dessen selbständige Wirkungsweise allerdings einem nicht völlig erklärbaren Wunder gleichkommt. Schiller schärft diesen Kontrast noch weiter, indem er die souveräne Schriftlichkeit gegen Wallensteins Strategie der Mündlichkeit in Stellung bringt. Halems Wallenstein stirbt wortreich und mit einer klassischen Bürgerkriegsreferenz im Munde, indem er seinen Mörder (hier Gordon) als eine Brutusfigur anruft: "Du Gordon, Du?"<sup>294</sup>. Schillers Wallenstein verliert seinen Kampf gegen das Schriftstück ganz anders. Schillers Wallenstein stirbt stumm und abseits der Bühne. Die Frage ist, ob dieses Verstummen nur negativ zu bewerten ist oder über sich hinausweist.

Aus Sicht des Souveräns muss der stumme Tod Wallensteins als ein Sieg des Staates über den wortreichen Antidezisionismus gelten. Indem der Souverän jenseits der Bühne und innerhalb der Schrift handelt, setzt er Wallensteins ästhetizistischer Kriegswelt ein Ende. Diese

---

<sup>293</sup> Ibid., p.170. Hervorhebungen im Original.

<sup>294</sup> Ibid., p.199.

Handlungsweise ist im Gegensatz zu der Wallensteins dezidiert antitheatralisch. Schiller spricht im *Vorwort zur Braut von Messina* von dem modernen Gegensatz von Staatlichkeit und dem ästhetischen Raum des Theaters. Die moderne Politik wird dort explizit mit Schriftlichkeit und Hinterzimmeraktivität assoziiert: "Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt [...]." <sup>295</sup> In *Wallenstein* wird eine antitheatralische Dramaturgie der Souveränität inszeniert, die dem Theater und seinem "Chor" in der Form der Lagerwelt selbst ein Ende bereitet. Schon im Prolog hatte Schiller ja versprochen, dass die "Muse" die "Täuschung, die sie schafft / Aufrichtig selbst zerstört" (Prolog, vv.135f.). Diese Selbstzerstörung des Ästhetischen wird vom dramatischen Souverän, der sich in die Acht zurückgezogen hat, vollzogen. Die alles entscheidende Frage ist nun, ob diese Selbstvernichtung des Dramas tatsächlich im "Reich des Nichts" endet, oder ob Wallensteins Spiel Spuren in der Welt hinterlässt.

#### **1.4.2 Wallensteins Tod. Staat und Menschlichkeit**

Wallenstein wurde am 25. Februar 1634 zu Tode gebracht. Seitdem hat dieses Ereignis die literarische Imagination nicht mehr losgelassen. Samuel Pufendorf, der große Rechtssystematiker, beschreibt diese Szene 1686 so: "Als nun der Capitain Deveroux [...] hinein kam / und ihn im Hemde an dem Tische antraff / von dar er ans Fenster lieff / stach er ihn mit der Partisane durch den Leib / daß er kein einzig Wort redte / und gleich tod blieb. Ein solches Ende hat Wallenstein genommen; Welcher deßwegen so hoch gestiegen / damit er desto tieffer fallen

---

<sup>295</sup> Schiller, *Dramen IV*. A.a.O., p.286.

können."<sup>296</sup> Pufendorf kann sich der tragischen Bedeutung, die seine Wortwahl später annehmen wird, noch nicht bewusst gewesen sein. Die Wendung am Ende dieser Passage findet ein Echo in Schillers Trilogie, doch in einem ganz anderen Zusammenhang. Hier ist es Wallensteins Gattin, die aus einem scheinbar nebensächlichen Anlass ausruft: "O lieber Herzog! Streben wir nicht allzu hoch / Hinauf, daß wir zu tief nicht fallen mögen" (WT, vv.1514f.). Dass Wallensteins Ambitionen in diesem Augenblick in nichts Anderem zu bestehen scheinen, als seine Tochter einem Königssohn (und nicht ihrem geliebten Max) zuzuführen, tut der Signifikanz der tragischen Formulierung keinen Abbruch. Wallenstein erhält seine tragische Größe nicht von einem außerordentlichen Zweck. Wichtiger als ihr Inhalt ist die tragische Bewegung von Aufstieg und Fall selbst. Diese inhaltslose Bewegung, die der Struktur der Tragödie zugrunde liegt, hebt ein menschliches Potential hervor.

Darauf wird noch zurückzukommen sein. Der retrospektiv als tragische Formel erkennbare Nebensatz ist einer Beschreibung der Todesweise des historischen Wallensteins angehängt. Pufendorf hebt hier auf die Stummheit dieses Todes ab, die später zum Topos der Wallenstein-Historiographie werden sollte. Wallenstein bietet keine letzten Worte an, die seinen steilen Aufstieg und jähem Absturz auf einen Sinn hätten festlegen können. Schiller übernimmt diesen Topos des wortlosen Todes in seiner Dramatisierung der Szene:

KAMMERDIENER *eilt herein:*

Wer darf hier lärmern? Still, der Herzog schläft!

DEVEROUX *mit lauter fürchterlicher Stimme:*

Freund! Jetzt ist's Zeit zu lärmern!

KAMMERDIENER *Geschrei erhebend:* Hilfe! Mörder!

BUTTLER Nieder mit ihm!

KAMMERDIENER *von Deveroux durchbohrt, stürzt am Eingang der Galerie:*

Jesus Maria!

BUTTLER

Sprengt die Türen!

---

<sup>296</sup> Pufendorf, *Schwedisch- und Deutsche Kriegs-Geschichte*. A.a.O., VI, §18, p.188.

*Sie schreiten über den Leichnam weg, den Gang hin. Man hört in der Ferne zwei Türen nach einander stürzen -- Dumpfe Stimmen -- Waffengetöse -- dann plötzlich tiefe Stille.*  
(WT, vv.3731ff.)

Oberst Buttler und seine Mordknechte sind in die Unterkunft Wallensteins in Eger eingedrungen.

Die Szene wurde einige Auftritte zuvor etabliert: in einem Saal im Vordergrund findet das Geschehen statt und im Hintergrund ist eine "Galerie [...], die sich weit nach hinten verliert"

(WT, p.274). Nach seinen letzten Worten geht Wallenstein diesen Gang hinunter, in die Tiefe der Szene, um zu schlafen. Die Attentäter werden nach ihrer Ankunft von einem Kammerdiener zur Ruhe aufgefordert. Sie ermorden ihn und schreiten über die Schwelle der Bühne. Nicht nur eine, sondern zwei Türen lassen sie hinter sich. Wallensteins Tod wird auf der Bühne nur durch eine "Stille" repräsentiert, die "tief" und "plötzlich" ist. Bei Schiller wird das Motiv des stummen Todes durch eine Verbannung Wallensteins von der Bühne verstärkt. Wallensteins Tod im *off*-Bereich, der spätestens seit dem Achsenmonolog mit dem juridisch-politischen Raum assoziiert ist, geht außerdem mit einem Entzug theatralischer *agency* einher. Die Frage ist, ob diese antitheatralische Vollstreckung der Acht nichts weiter bedeutet als die Wiederherstellung von Souveränität.

#### **1.4.2.1 Der Kammerdiener als *Homo sacer***

Man könnte diese Frage auch so stellen: Ist die Acht, der Wallenstein unterliegt, identisch mit jenem allgemeinen Prinzip der Souveränität, das Giorgio Agamben "Bann"<sup>297</sup> nennt? Den Bann versteht Agamben als einen Mechanismus, der überall dort anzutreffen ist, wo es eine politische Gemeinschaft gibt. Der Staat ist immer darauf angewiesen, dass es eine Lebensform gibt, die aus

---

<sup>297</sup> Agamben, *Homo sacer*. A.a.O., p.39.

ihm ausgeschlossen ist. Die "*ursprüngliche Leistung der souveränen Macht*"<sup>298</sup> ist für Agamben deshalb die Erzeugung dessen, was er das "nackte Leben" bzw. den "homo sacer" als dessen Personifikation nennt. Die spezifische Relation der auf Souveränität basierenden politischen Gemeinschaft versteht Agamben, auf der Schmittschen Theorie des Ausnahmezustands aufbauend, als eine der "*einschließende[n] Ausschließung*"<sup>299</sup>. Damit meint Agamben, dass der Souverän das "nackte Leben" gerade dadurch dem juristisch-politischen Raum unterwirft, dass er es aller Rechte entblößt. Eine Lebensform wird so erzeugt, deren Ausschließung aus der *polis* für diese *polis* konstitutiv ist. Dies ist die nach Agambens Meinung universale Struktur des Politischen, die er unter "Bann" verstanden wissen will. Wird der Bann auf eine Person angewandt, wird sie zum *Homo sacer*, also zum rechtlosen Leben, das von jedem "getötet, aber nicht geopfert werden kann."<sup>300</sup>

Diese Formel erinnert an die Wirkungsweise der Acht in *Wallenstein*: Diese gab "sein fürstlich Haupt jedwedem Mordknecht preis" (WT, v.2404f.). *Homo sacer* ist ein Mensch, "dem gegenüber alle Menschen als Souveräne handeln"<sup>301</sup>. Auch an Wallenstein wird die Acht durch denkbar belanglose Schergen im Namen des Kaisers vollstreckt. Buttler ist selbst durch eine Verwundung verhindert und delegiert die Tat an zwei Soldaten, deren Namen der Erwähnung kaum wert sind. Die Tötung hätte von jeder anderen Person vollzogen werden können.

Gleichzeitig erfährt Wallensteins Tod keine sakrale Erhöhung. All dies scheint nahe zu legen,

---

<sup>298</sup> Ibid., p.16. Alle Hervorhebungen in Zitaten aus Agamben entstammen dem Original.

<sup>299</sup> Ibid., p.31.

<sup>300</sup> Ibid., p.93. Wallenstein fällt schon darum nicht als eine Art Sündenbockopfer, weil er ja tatsächlich Schuld auf sich geladen hat. Außerdem werden sowohl Max (WT, v.3588) als auch Illo und Terzky (WT, v.3708) explizit als "Opfer" bezeichnet. Diese Opfer reichen hier aber nicht aus, um den Frieden wiederherzustellen. Wallensteins Tod kann so also nicht erfasst werden.

<sup>301</sup> Ibid., p.94.



dass Wallenstein ein gutes Beispiel für jenen Mechanismus liefern könnte, den Giorgio Agamben als die Grundlage politischer Souveränität beschrieben hat. Stirbt Wallenstein als die Personifizierung des Ausnahmezustandes, als *Homo sacer*?

Ich werde im Folgenden dafür argumentieren, dass Giorgio Agambens Schema hier zu kurz greift. *Wallenstein* dramatisiert eine Vielzahl von Formen des Bannes, die der Eindimensionalität des Agambenschen Modells, das immer auf den Ursprung politischer Souveränität abzielt, entgegen muss. Ein Vergleich der beiden Opfer, die die zitierte Todesszene fordert, führt hier auf die richtige Spur. Bemerkenswerterweise stellt niemand den Tod des Kammerdieners infrage. Dessen Ermordung wurde eindeutig nicht durch die Acht autorisiert. Dieser Diener ist die einzige Figur in der gesamten Kriegstrilogie, die für das Publikum sichtbar stirbt. Die Mordknechte müssen seinen Leichnam überschreiten, um die Bühne zu Wallensteins Gemach hin zu verlassen. Besteht der Sinn des sofort wieder vergessenen Todes des Kammerdieners nur darin, die Schwelle der Bühne zu akzentuieren? Damit wird zunächst der Spannungsbogen geschlossen, den Wallenstein im Achsenmonolog durch seine Fixierung der Bühnenschwelle geöffnet hatte. Doch durch den Tod des Kammerdieners, so unscheinbar er ist, wird außerdem eine Differenz hervorgehoben.

Wenn es in *Wallenstein* ein Beispiel für einen *Homo sacer* gibt, so ist es dieser Mensch. Seine Tötung bedarf keiner Begründung -- selbst die Sekundärliteratur scheint diesen Mord nie infrage gestellt zu haben. Die Schwelle, auf der er stirbt und tot liegen bleibt, wurde zuvor mit einer politischen Semantik aufgeladen: Wallenstein hatte sie als die "Schwelle" seines "Verbrechen[s]" (WT, vv.220f.) bezeichnet (siehe 1.3.4). Es ist die Schwelle zum Bereich des Staates, deren sich der Staat hier wieder bemächtigt. Durch seinen Tod auf der Schwelle verkörpert der Kammerdiener gewissermaßen die Gleichzeitigkeit von Einschluss und

Ausschluss, die Agambens Begriff des Banns zugrunde liegt. Dieser "arme Mensch" (WT, v.3668), wie Wallenstein ihn genannt hatte, wurde kurz zuvor aus dem Dienst entlassen. Er gehört keinem der Lager mehr an und ist nun nicht viel mehr als "nacktes Leben". Der "arme Mensch" fällt auf geradezu banale Weise den Mordknechten des Souveräns zum Opfer, und hierin besteht der ganze Sinn seines Todes, auf den niemand weiter zu sprechen kommt. Der Kammerdiener entspricht Agambens *Homo sacer* so genau, dass man sich wie Albrecht Koschorke in einer Lektüre *Wilhelm Tells* wundern muss: "Überspitzt formuliert: es ist so, als hätte Schiller Agamben gelesen."<sup>302</sup>

Doch wichtiger noch als diese Klassifizierung des Kammerdieners als *Homo sacer* ist, dass durch seinen Tod ein Kontrast sichtbar wird. Der schweigsame Tod Wallensteins ist beredter als die letzten Worte des Kammerdieners. Vielleicht wird dieser auch deswegen so eindeutig als ein *Homo sacer* exponiert, um zu verdeutlichen, dass Wallensteins Tod sich bis zu einem gewissen Grad dem "Bann" des Souveräns entzieht. Auf das, was in Wallensteins stummem Tod aufscheint, werde ich im nächsten Abschnitt eingehen. Wallenstein selbst versteht sich als ein Verbannter, aber in einem anderen Sinne als Agamben und der Kaiser.

An dieser Stelle ist jedoch noch einmal auf Agambens Begriff des Banns zurückzukommen. Die Logik des Ausnahmezustandes, die der Bann aktualisiert, ist die einer Aufhebung des Rechts. Agamben fasst dies noch genauer mit einer räumlichen Metaphorik: *Homo sacer* wird nicht aus dem Raum des Rechts hinausgestoßen, sondern das Recht zieht sich von ihm zurück: "Tatsächlich ist der Verbannte ja nicht einfach außerhalb des Gesetzes gestellt

---

<sup>302</sup> Albrecht Koschorke, "Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers *Tell*", in Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und Albrecht Koschorke (Hrsg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag (2003), pp.106-122, hier: p.121.

und von diesem unbeachtet gelassen, sondern von ihm *verlassen* [*abbandonato*], das heißt ausgestellt und ausgesetzt auf der Schwelle, wo Leben und Recht, Außen und Innen verschwimmen."<sup>303</sup> Die Verbindung zwischen diesem Zustand der 'Verbantheit' als Vernachlässigung und "Verlassenheit" mit dem "Bann" ist in romanischen Sprachen deutlicher<sup>304</sup>. Wenn man diesen Zusammenhang akzeptiert, dann kann zugegeben werden, dass sich die Mitglieder von Wallensteins Lager von Anfang in einer Art Bann befunden haben. Das Lager ist der heimatlose "Auswurf fremder Länder, ist / Der aufgegeben Teil des Volks, dem nichts / Gehöret, als die allgemeine Sonne" (WT, vv.310ff.). Diese Menschen leben in genau jenem Raum des "nackte[n] Leben[s], den Agamben als ein "Niemandland zwischen dem Haus und dem Staat"<sup>305</sup> bezeichnet. Das ist es auch, was Wrangel in den Unterhandlungen mit Wallenstein unfassbar findet: "Hat man hier zu Lande / Denn keine Heimat, keinen Herd und Kirche?" (WT, vv.303f.). *Polis*, *oikos* und der Raum des Sakralen sind im Lager gleichermaßen abwesend<sup>306</sup>. Was nun Wallensteins Lager von einer Ansammlung von *Homines sacri* unterscheidet, ist, dass sie diesen rechtlosen Raum, wie ich in Unterkapitel 1.2 gezeigt habe, freiwillig und emphatisch bewohnen. Das Lager hat eine Lebensform kultiviert, in der die 'Verbantheit' zu einer positiven sozialen Lebensform wird -- dies habe ich einen unnatürlichen Naturzustand genannt (siehe 1.1.4). Die Ausnahme wird hier nicht bloß im Sinne Agambens

---

<sup>303</sup> Agamben, *Homo sacer*. A.a.O., p.39.

<sup>304</sup> Nach der romanischen *figura etymologica*, die Agamben nutzbar macht, vgl. etwa den Zusammenhang von engl. *abandonment* und *banishment*. Die deutsche Übersetzung von *Homo sacer* greift z.B. zurück auf: "Verlassenheit [*abbandono*]" (Ibid., p.93).

<sup>305</sup> Ibid., p.100.

<sup>306</sup> Die Indifferentiierung von *oikos* und *polis* ist laut Agamben der Prozess des Bürgerkrieges -- das deutet sich auch in dem eben angeführten Zitat aus *Homo sacer* an. Siehe Kapitel 3 für eine Kritik dieses Modells und den Vorschlag, es um den Raum des Sakralen zu erweitern. Wrangels Auflistung würde die Wiedereinführung dieses dritten Elements (das Agamben bewusst ausschließt) unterstützen.

dadurch erreicht, dass das Recht sich "zurückzieht"<sup>307</sup>, sondern die Wallensteiner gehen aktiv in ihre Ausnahmestellung jenseits des Rechts hinein und wollen diesen Zustand perpetuieren. Die Krieger haben hier einen Zustand erreicht, in dem sich nicht mehr das Recht von ihnen abwendet, sondern sie dem Recht sich entziehen. In der Affirmation dieses Zustandes der Rechtlosigkeit besteht die einzige freie Selbstbestimmung des Lagers. Diese Form des Bannes ist der Logik der Souveränität im Sinne Agambens genau entgegengesetzt. Die beiden Bannformen entsprechen genau der doppelten Lesbarkeit der *Wallenstein*-Trilogie, die ich eingangs behauptet habe. Im letzten Abschnitt dieses Kapitels werde ich zeigen, dass eine synthetische Überschreitung dieser beiden Formen des Bannes zumindest in der Idee möglich ist.

#### **1.4.2.2 *Hostis humani generis*. Die verletzte Menschlichkeit**

In der Lagerwelt und in der Reichsacht des Kaisers treffen zwei diametral entgegengesetzte Formen des Bannes aufeinander. In *Wallenstein* gibt es jedoch eine dritte Form des Bannes, die nur kurz erwähnt wird und keine direkten Konsequenzen zeitigt. In ihr werden aber wichtige Motive der Trilogie zusammengeführt. Außerdem markiert dieser dritte Bann eine Denkmöglichkeit, die über die beiden erwähnten Ausschließungsformen hinausgeht und sie einer denkbaren Synthese zuführt. Wallenstein selbst spricht sie in einem Augenblick der Verzweiflung aus. Auch er hält seinen Ausschluss aus einer Gemeinschaft für die angemessene Strafe für sein Vergehen. Situiert man diese Selbstanklage in ihrem innerdramatisch-motivischen und diskursgeschichtlichen Kontext, lässt sich eine weitere Bedeutung von Wallensteins Tat und Tod ermitteln.

---

<sup>307</sup> Ibid., p.28.

Nachdem Wallenstein den schwedischen Gesandten entlassen hat, glauben seine Freunde, er habe sich endlich zur Tat entschieden. Tatsächlich gibt er sich neuen Zweifeln hin und vergleicht seine Tat nun mit dem Fall Karls von Bourbon, der sich ein Jahrhundert zuvor an die Seite des Feindes seines Königs geschlagen und die Waffen gegen sein eigenes Land erhoben hatte. Wallenstein nennt dieses Verbrechen, dessen er sich selbst bezichtigt, eine "unnatürlich frevelhafte Tat" (WT, v.423). Damit reklamiert er eines der Leitmotive der Trilogie für sich. Stellt man einige der Invokationen der verletzten Natur, beziehungsweise der Unnatur zusammen, wird deutlich, dass sich in diesem Motiv ein Nexus zweier scheinbar getrennter Themenstränge des Dramas verbirgt. Octavio nannte den "bürgerliche[n] Krieg", den er für die letzte Konsequenz von Wallensteins Tat hielt, den "unnatürlichste[n] von allen" (Picc, vv.2364f.). Auch Gordon bezeichnet Wallensteins "Kriegsgewalt" als "unnatürlich" (WT, vv.2488f.). Doch die Rede von der Unnatur ist nicht auf den entfesselten Krieg beschränkt. Die Widernatürlichkeit der Wallensteinschen Kriegsführung scheint in die Figurenrede selbst einzudringen. Max zeigt sich erschüttert vom doppelten Verrat, der ihn umgibt: dem Verrat Wallensteins am Kaiser und dem Verrat seines Vaters an Wallenstein. Die Welt, in der er aufwuchs, ist durch einen Mangel an "Wahrhaftigkeit" (WT, v.1202) erschüttert und lässt ihn orientierungslos zurück. Seine neue Unfähigkeit, dem Wort seiner Nächsten Vertrauen zu schenken, erfährt er als eigenes Verschulden: "Weh mir! Ich habe die Natur verändert, / Wie kommt der Argwohn in die freie Seele?" (WT, vv.1212f.). Das immer wiederkehrende Paradox der veränderten bzw. negierten Natur markiert in der Trilogie scheinbar einen Nexus von kollektiver Gewalt und dem Verhältnis der Figuren zu ihrer Sprache. Die Unnatur ist damit zugleich Gegenstand der Rede und eine Eigenschaft dieser Rede selbst. Die Gräfin Terzky drückt im Anschluss an Wallensteins Vergleich mit Karl von Bourbon ihr Unverständnis über diese

Selbstbeichtigung aus: "Was ist denn hier so wider die Natur?" (WT, v.538). Ein Blick auf die Diskursgeschichte, die Wallenstein in seiner Rede aufruft, kann dieses Unverständnis aus dem Weg räumen. Es handelt sich um einen Monolog über die Treue, die Wallenstein gebrochen zu haben meint. Nur an dieser Stelle erhalten wir Einblick in Wallensteins eigenes Verständnis seines Verbrechens. Er erläutert es mit einem kleinen Drama der menschlichen Natur:

Die Treue, sag' ich euch,  
Ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund,  
Als ihren Rächer fühlt er sich geboren.  
Der Sekten Feindschaft, der Parteien Wut,  
Der alte Neid, die Eifersucht macht Friede,  
Was noch so wütend ringt, sich zu zerstören,  
Verträgt, vergleicht sich, den *gemeinen* Feind  
Der Menschlichkeit, das wilde Tier zu jagen,  
Das mordend einbricht in die sichere Hürde,  
Worin der Mensch geborgen wohnt – denn ganz  
Kann ihn die eigne Klugheit nicht beschirmen.  
Nur an die Stirne setzt' ihm die Natur  
Das Licht der Augen, fromme Treue soll  
Den bloßgegebenen Rücken ihm beschützen.  
(WT, vv.424-437)

Die Bedeutung des Präzedenzfalls wird erweitert: Es geht bei der "unnatürlich frevelhaften Tat" nicht bloß um ein einmaliges Vergehen, sondern um die nachhaltige Verletzung eines Prinzips.

Dieses Prinzip wird als "Treue" benannt und mit einer Naturstandstheorie begründet: Der Mensch ist ein "Mängelwesen"<sup>308</sup>, worauf das Bild vom eingeschränkten Sichtfeld verweist, und

---

<sup>308</sup> Der Begriff wurde von Arnold Gehlen in Umlauf gebracht. Gehlen geht in seiner Analyse des Menschen als natürlich mangelbehaftet maßgeblich auf Herder zurück. Aufgrund des naturrechtlichen Kontexts dieser Passage und der hervorgehobenen Ausrichtung auf Gesellschaftlichkeit, rekuriert der Mangel in Wallensteins Rede meines Erachtens eher auf Pufendorfs Annahme der "Natürlichen Dürfftigkeit" (*imbecillitas*) des Menschen. Diese Mangelhaftigkeit des Menschen ist für Pufendorf eine der Grundlagen des Naturrechts und der Ursprung natürlicher "Geselligkeit". Siehe Samuel von Pufendorf, *Acht Bücher, Vom Natur- und Völker-Recht*. Frankfurt am Main: Johann Balthasar Wächter (1711), pp.390f. (d.i. II,3,23). Für Gehlens Begriff des "Mängelwesen[s]" (ohne Verweis auf Pufendorf) siehe Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Bonn: Athenäum-Verlag (1950), p.89.

die Treue kompensiert für diese natürliche Beschränktheit. Die Treue ist Teil der menschlichen Natur und führt sie gleichzeitig über die Natur hinaus: sie ist eine Relation zu anderen gleichfalls mangelbehafteten Menschen. Das Prinzip der Treue wird verletzt von einem "wildem Tier", einem menschlich-unmenschlichen Wesen, das sich selbst in einem Naturzustand befindet oder zumindest nicht in der sicheren Hürde der andern aufgehoben ist. Vielleicht ist dieses Wesen selbst ebenso mangelbehaftet wie andere Menschen, doch das Verletzen der Treue unterscheidet seinen Naturzustand von dem anderer. Zwei verschiedene Verhaltensweisen im Naturzustand treffen hier aufeinander, ja zwei verschiedene Naturzustände scheinen im Konflikt miteinander zu stehen: einer, der über sich selbst immer schon hinausweist und einer, der das nicht tut<sup>309</sup>. Es erfolgt eine Vereinigung der in ihrer natürlichen Treue verletzten Menschen: sie "vertragen" und "vergleichen" sich, um sich am Transgressor des Treueprinzips zu rächen. Ein dritter Zustand an der Schwelle zur Gesellschaft kommt nun ins Spiel: Auch diese Verbindung gegen den Treuebrecher ist ein natürliches Verhalten, denn die Treue ist ein natürlicher und nicht gesellschaftlicher "Blutsfreund", zu dessen Verteidigung der Mensch sich "geboren" fühlt. Der Jäger wird nun zum Gejagten der gegen ihn sich zusammenfindenden "Parteien". Diese Vereinigung gegen das "wilde Tier" könnte sich auf ein kurzfristiges Kriegsbündnis beschränken. Aber dieser kleine Krieg zwischen verschiedenen Parteien in voneinander abweichenden Naturzuständen scheint jene Krieger zu favorisieren, deren Natur der Gesellschaft zustrebt. Denn mit dem Verb "vertragen" klingt zumindest auch die Möglichkeit eines neuen Gesellschaftsvertrags an. In diesem Drama der menschlichen Natur wird ein Progress inszeniert:

---

<sup>309</sup> Die Natur des Naturzustandes scheint den Gebrauch des Plurals zu verbieten. Vielleicht könnte man sagen, dass Vertreter des Pufendorfschen Naturzustandes (siehe vorherige Fußnote) einen Kampf mit einem Vertreter des Hobbesschen Naturzustandes austragen. Die Rede würde sozusagen die Diskurswelt des Naturrechts inszenieren.

das natürlich-aggressive Individuum gerät in einen Konflikt mit natürlich-geselligen Individuen; letztere erkennen in diesem Konflikt einander als natürlich aggressiv-gesellige Gruppe von Rächern der Treue an, die den Aggressor aus ihrer Mitte verbannt.

Die Strafe, die Wallenstein für einen solchen unmenschlichen Frevel vorsieht, ist also eine Form des Banns. Diese erinnert auf den ersten Blick durchaus an die Acht, der er selbst zum Opfer fallen wird. In ihrem Kampf gegen den Treulosen sind sich alle zumindest für den Augenblick einig. Der Ausschluss dieses allgemeinen Feindes wird hier außerdem so wie die Acht als eine Überwindung innergesellschaftlicher Konflikte dargestellt, nämlich "[d]er Sekten Feindschaft, der Parteien Wut", kurz: des Bürgerkriegs. In der konzertierten Aktion gegen den gemeinsamen Feind wird der Bürgerkrieg des Naturzustandes gewissermaßen auf einen einzigen Punkt konzentriert. Der Bürgerkrieg aller gegen alle wird so zu einem Krieg aller gegen einen -- ganz wie im Falle der innerstaatlichen Friedloslegung. Doch tatsächlich erfolgt der Ausschluss aus der Gesellschaft hier nicht im Namen des Souveräns. Dies wird deutlich, wenn man die Implikationen des Namens entfaltet, den Wallenstein dem Frevler am Treueprinzip und damit sich selbst gibt. Wallenstein versteht sich als den "gemeine[n] Feind / der Menschlichkeit".

Der Forschung ist bisher entgangen, dass dieser Ausdruck des gemeinen Feinds der Menschlichkeit einen konkreten Diskurs aufruft. Diese Wendung oder ähnliche wurden zwar um 1800 in scheinbar widersprüchlichen Kontexten verwendet. Die folgenden vier Verwendungsweisen etwa müssen Schiller bekannt gewesen sein: als Bezeichnung für die Jakobiner (bei Wieland, siehe 1.1.1), für die Gegner der Jakobiner<sup>310</sup>, für Ludwig XVI<sup>311</sup> oder für

---

<sup>310</sup> Hierzu siehe Dan Edelstein, *The Terror of Natural Right. Republicanism, the Cult of Nature, and the French Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press (2009).

<sup>311</sup> Die Revolutionäre sahen sich vor dem Problem, dass ein König nicht nach demselben Recht gerichtet werden kann, dessen Geltung er selbst verbürgt. Zeitweilig erwogen sie deshalb,



den Teufel<sup>312</sup>. Tatsächlich handelt es sich aber um mehr als eine umgangssprachliche Bezeichnung für einen extremen Feind. Die Kollokation mit benachbarten Konzepten wie der Treue in Wallensteins Rede weist auf einen konkreten Ursprung hin. Der gemeine Feind der Menschlichkeit ruft die Diskurswelt des naturrechtlich bestimmten Völkerrechts auf. Er ist Schillers Übersetzung des sogenannten *hostis humani generis*.

Beim *hostis humani generis* handelt es sich um einen Grenzbegriff des Völkerrechts. Er findet sich in den meisten bedeutenden Völkerrechtstraktaten seit der frühen Neuzeit, z.B. bei Alberico Gentili, Jean Bodin, Samuel Pufendorf, Emer de Vattel und auch noch bei Christian Wolff. Dieser Begriff ist einerseits eine stehende Wendung und damit in seiner Kernbedeutung stabil. Andererseits gehört es gerade zu seinem Charakter, dass er immer wieder auf neue Phänomene angewandt wird: auf Räuber, 'Wilde', Tyrannen und Kriegstreiber. In der jüngeren Geschichte ist der *hostis humani generis* mehrfach in die völkerrechtlichen Debatten zurückgekehrt. Er wurde zum Beispiel zur Klassifizierung Adolf Eichmanns und dann im 21. Jahrhundert für Terroristen ins Spiel gebracht<sup>313</sup>. Schon allein dieser proteische Charakter des *hostis humani generis* macht Wallenstein zu einem prädestinierten Kandidaten für diese

---

Ludwig als eines Tyrannen und deshalb als eines "Feind[s] der Nation und der Menschheit" juristisch habhaft zu werden. Davon berichtet Ernst Ludwig Posselt, *Unparteyische, vollständige und actenmäßige Geschichte des peinlichen Prozesses gegen Ludwig XVI König von Frankreich*. Vol. 1. Basel: o.A. (1793), p. 131. Darauf, dass Schiller dieses Buch bekannt war, verweist in einem anderen Kontext Walter Müller-Seidel, *Schiller und die Politik*. A.a.O., p.153.

<sup>312</sup> In seiner Bearbeitung Macbeths übernimmt Schiller Wielands Übersetzungsvorschlag des "common enemy of man" als den "allgemeinen Feind der Menschen". Der Ausdruck bezieht sich hier schlicht auf den Teufel, dem Macbeth mit seinem Mord an Duncan seine Seele überantwortet zu haben glaubt. Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 13/1. Weimar: Böhlau Verlag (1949), p.114. Vgl. Shakespeare, *The Norton Shakespeare*. A.a.O., p.2586.

<sup>313</sup> Siehe David Luban, "The Enemy of all Humanity" in *Netherlands Journal of Legal Philosophy* 47/2 (2018), pp.112-137, hier: pp.112f.

Kategorie. Denn Wallenstein ist vor allem eins: ein nicht feststellbares Problem der menschlichen Natur, das immer wieder diskutiert werden muss. Das "Charakterbild" Wallensteins "schwankt" (Prol., v.103) genauso wie das des gemeinen Feinds der Menschlichkeit.

Auf den ersten Blick scheint eine der Inkarnationen des *hostis humani generis* besonders gut auf Wallenstein zuzutreffen: die des Kriegstreibers. Ein Beispiel für diese Variante findet sich bei Emer de Vattel. In seinem großen Völkerrechtstraktat verwendet er die Kategorie mehrfach, doch an einer Stelle kommt er auf jene zu sprechen, die den Krieg um seiner selbst willen führen:

Diejenigen [...] welche sich mit den Unfällen des Krieges zu ernähren scheinen, welche ihn ohne Grund und Vorwand allenthalben verhängen, ja keinen andern Beweggrund, als ihre Wildheit dazu haben, sind Ungeheure und verdienen nicht Menschen genennet zu werden. Sie müsen [sic] für Feinde des menschlichen Geschlechtes [gelten] [...]. Alle Völker sind befugt, sich zu vereinbaren, um dergleichen wilde Menschen zu züchtigen, oder gar auszurotten.<sup>314</sup>

Das scheint Wallensteins Führung des Krieges als Selbstzweck recht nahezukommen. Auch die Reaktion der durch sein Verhalten Benachteiligten gleicht Wallensteins Naturdrama der Treuerede. Doch was in diesem Paragraphen völlig fehlt, ist der Kern von Wallensteins Selbstanklage: die Verletzung der Treue<sup>315</sup>. Einem besseren Verständnis dieser Treue kommt

---

<sup>314</sup> Emer de Vattel, *Des Herrn von Vattels Völkerrecht, oder: gründliche Anweisung wie die Grundsätze des natürlichen Rechts auf das Betragen und auf die Angelegenheiten der Nationen und Souveräne angewendet werden müsen*. Vol. 3. Frankfurt und Leipzig: o.A. (1760), pp.39f. (§34.)

<sup>315</sup> Vgl. aber Emer de Vattel, *Des Herrn von Vattels Völkerrecht, oder: gründliche Anweisung wie die Grundsätze des natürlichen Rechts auf das Betragen und auf die Angelegenheiten der Nationen und Souveräne angewendet werden müsen*. Vol. 2. Frankfurt und Leipzig: o.A. (1760), pp.284f. (d.i. §222). Hier werden jene, die mit der "Treue der Verträge" ihr "Spiel" zu "Feinde[n] des menschlichen Geschlechts" erklärt.

man näher, wenn man nicht den modernen Kriegstreiber, sondern den antiken Stammvater aller *hostes humani generis* in Erwägung zieht.

Die Rechtsgelehrten der Frühen Neuzeit verweisen selbst immer wieder auf den Ursprungsort des *hostis humani generis*. Dieser findet sich in einer Passage im dritten Buch von Ciceros Abhandlung *De officiis*, wo er noch einen anderen Namen trägt: "communis hostis omnium"<sup>316</sup>. Der Stammvater des "gemeinen Feind[s] der Menschlichkeit", für den Wallenstein sich hält, ist der Pirat<sup>317</sup>. Genaugenommen diskutiert Cicero anhand des Falles der Seeräuber zwei verschiedene Probleme. Deren schwieriger Zusammenführung ist es wohl geschuldet, dass der spätere *hostis humani generis* ein solches Eigenleben entwickelt hat. Bei Cicero geht es einerseits um die Verpflichtung des Eides und andererseits um Piraterie als Problem des Kriegsrechts.

Die Passage im dritten Buch von *De officiis* steht im Kontext von Ciceros Behauptung der absoluten Verbindlichkeit des Eides. Stellt man Wallensteins Rede in ihren historischen Kontext, wird ersichtlich, dass die Treue-Rede die naturrechtliche *fides* reflektiert. Denn diese ist das dem Eid laut Cicero zugrundeliegende Prinzip: "Wer [...] einen Eid verletzt, der verletzt die Treue [fidem]"<sup>318</sup> und diese hat nach Cicero göttlichen Charakter. Diese Verpflichtung duldet

---

<sup>316</sup> Marcus Tullius Cicero, *De officiis / Vom pflichtgemäßen Handeln*. Stuttgart: Reclam (2019), p.312. Der spätere *hostis humani generis* wird regelrecht in diese Passage eingeschrieben. So etwa in der deutschen Übersetzung durch Christian Garve, die "communis hostis omnium" als "Feind des ganzen menschlichen Geschlechts" wiedergibt: Marcus Tullius Cicero, *Abhandlung über die menschlichen Pflichten in drey Büchern*. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn (1787), p.340.

<sup>317</sup> Zum Piraten als Stammvater des *hostis humani generis* siehe Heller-Roazen, *Der Feind aller*. A.a.O., insb. pp.13-26 u. 133-154. Meine Darstellung des Piraten basiert auf Heller-Roazens Arbeit. Dan Edelstein vertritt die These, dass der Tyrann (konkret: Nero in der Beschreibung durch Plinius d.Ä.) der wahre Stammvater des *hostis humani generis* sei, siehe Edelstein, *The Terror of Natural Right*. A.a.O., pp.32f.

<sup>318</sup> Cicero, *De officiis*. A.a.O., p.311.

eigentlich keine Ausnahmen. Zwei Extremfälle gibt Cicero zu bedenken: Selbst dem Meineidigen ist die Treue, also der Eid, zu halten. Und auch ein dem Feind gegebener Eid darf nicht gebrochen werden. Doch nun kommt der Pirat ins Spiel. Er ist die einzige Ausnahme:

Es gibt aber auch ein Kriegerrecht, und die Treue des Eides ist oft gegenüber einem Feind zu bewahren. Was nämlich so beschworen worden ist, daß der Geist auffaßte, es geschehe ordnungsgemäß, das ist zu wahren; was anders, das ist, wenn er es nicht verwirklicht, kein Meineid. So liegt, wenn du ein mit Räubern abgemachtes Kopfgeld nicht bebringst, kein Betrug vor, nicht einmal dann, wenn du trotz einem Eid so verfährt. Denn ein Seeräuber ist nicht einbegriffen in die Zahl der Kriegsgegner, sondern der gemeinsame Feind aller [communis hostis omnium]. Mit ihm darf kein Treueverhältnis [fides] und kein Eid gemeinsam sein.<sup>319</sup>

Cicero spricht hier fast schon von einer Verpflichtung zum Wortbruch mit dem Piraten. Spätere Autoren werden zu seiner unangekündigten Ausrottung aufrufen. Mit anderen Worten: Die Gemeinschaft kopiert das Verhalten des Piraten. Der Pirat ist eine infektiöse Figur<sup>320</sup>. Das hat übrigens die beunruhigende Konsequenz, dass verschiedene Formen von Gewalt durch eine Modifikation der Definition des *hostis humani generis* gerechtfertigt werden können. Die Transgression der menschlichen Natur soll mit einer ebensolchen Transgression beantwortet werden. Leider liefert Cicero selbst keine eindeutige Begründung für die Ausnahme des Piraten von allen Treueverhältnissen. Unter Berücksichtigung der Rezeptionsgeschichte dieser Passage lassen sich aber einige Merkmale zusammenstellen, die den Ausnahmecharakter des Piraten erklären können und die die außergewöhnlichen Maßnahmen, die gegen ihn ergriffen werden müssen, begründen: 1) Der Pirat ist ein Mischwesen jenseits der Staaten. Sein Territorium ist das staatenlose Meer. Er ist weder Teil eines Staates noch selbst ein Staat. Er lebt in einer Gemeinschaft, die allen anderen Gemeinschaften entgegengesetzt ist. 2) Er lebt aber nicht friedlich zurückgezogen. Er hat ein parasitäres Verhältnis zu der Welt, aus der er ausgeschlossen

---

<sup>319</sup> Ibid., p.311.

<sup>320</sup> Heller-Roazen, *Der Feind aller*. A.a.O., p.18.

ist. Er wendet Gewalt an. Und dennoch ist er weder ein Verbrecher, den man bestrafen kann, noch eine Kriegspartei, die man bekriegen kann<sup>321</sup>. 3) Er hat ein treuloses Verhältnis zur Sprache. Er hält selbst keine Versprechen. Von ihm ist auch keine Ankündigung der Gewalt in Form einer Kriegserklärung zu erwarten, deswegen ist man ihm auch keine solche schuldig<sup>322</sup>.

Auf das dritte so isolierte Merkmal der Treulosigkeit wird in Kürze zurückzukommen sein, weil es in *Wallenstein* auf eine spezifische Weise ausgestaltet wird. Die ersten beiden Eigenschaften der Piraten jedoch treffen auf Wallensteins Lager zweifellos zu. Diese beiden Charakteristika können nämlich als die Bedingungen des von mir so genannten unnatürlichen Naturzustandes (siehe 1.1.4) identifiziert werden: 1) gesellschaftliche Unbestimmtheit und 2) gesellschaftliche Abgrenzung, die notfalls mit Gewalt aufrechterhalten werden muss. In einigen Traktaten wird in diesem Sinne auch betont, dass die *hostes humani generis* sich aus freiem Willen in den Naturzustand zurückversetzt hätten<sup>323</sup>. Dies ist jenes Kriterium, das das Lager von einer Ansammlung von Agambenschen *Homines sacri* unterscheidet, wie ich oben behauptet habe. Die Behauptung, dass die Wallensteiner als Bewohner des unnatürlichen Naturzustandes tatsächlich Wiedergänger des antiken Piraten in diesem Sinne sind, kann sich außerdem auf eine

---

<sup>321</sup> Heller-Roazen hebt hervor, dass der Pirat sich dieser Dichotomie des Staates entzieht, siehe Heller-Roazen, *Der Feind aller*. A.a.O., p.18.

<sup>322</sup> So meint Pufendorf etwa, der Pirat sei deswegen als allgemeiner Feind anzusehen, "weil er nicht wie andere Feinde / gewissen Leuten den Krieg ankündigt/ sondern alle in seine Hände fallende Menschen ohne Unterscheid feindselig handelt. Deshalb darf es auch zu seiner Bändigung keines ordentlich-angekündigten Kriegs/ noch auch geworbener und von der Obrigkeit insonderheit autorisierter Soldaten/ sondern es ist ein jedweder von Natur befugt die Räuber anzugreifen." Siehe Pufendorf, *Acht Bücher, Vom Natur- und Völker-Rechte*. A.a.O., p.691 (d.i. III,4,§11).

<sup>323</sup> Dan Edelstein zitiert ein solches Argument aus William Blackstone: Der *hostis humani generis* "has reduced himself afresh to the savage state of nature", William Blackstone, *Commentaries on the Laws of England*. Oxford: Clarendon Press (1765-68), 4.5.3, zit. nach Edelstein, *The Terror of Natural Right*. A.a.O., p.35.

Beschreibung der Lagerwelt durch Max berufen. Das Lager offenbart sich ihm in dem Augenblick, als er die Welt des Friedens und der Liebe kennengelernt hat, als nichts Besseres als eine Seeräuberbande:

[...] Wir haben  
Des schönen Lebens öde Küste nur  
Wie ein umirrend Räubervolk befahren,  
Das in sein dumpfig-enges Schiff gepreßt,  
Im wüsten Meer mit wüsten Sitten haust,  
Vom großen Land nichts als die Buchten kennt,  
Wo es die Diebeslandung wagen darf.  
(Picc., vv.510-516)

Dieser Vergleich des Lagers mit einer Piratenbande, die nur die See kennt, ist auch deshalb direkt mit Wallensteins Treue-Rede in Verbindung zu bringen, weil Max die Welt des Friedens als eine der "Menschlichkeit" (Picc., v.535) beschreibt. Damit werden die metaphorischen Piraten auch hier als Feinde der Menschlichkeit erkenntlich.

Das dritte Merkmal jedoch, die Treulosigkeit, trifft auf Wallenstein in einem tieferen Sinn zu, als er selbst in seiner Treue-Rede zu verstehen gibt. Jener Eid, der über allem in der Trilogie schwebt, ist jener, der die Soldaten an ihren Kaiser bindet. Der für die Trilogie zentrale Eidbruch wird deshalb in jener Szene dramatisiert, in der Illo und Terzky die Offiziere des Lagers durch einen Trick an Wallenstein zu binden versuchen. Hier wird geschickt der eigentliche Eidbruch vermieden: Den Soldaten wird eine Eidesformel verlesen, die sie Wallenstein die unbedingte Treue schwören lässt, jedoch vorbehaltlich ihrer "Eidespflichten" (Picc., v.1307) gegenüber dem Kaiser. Im sechsten Auftritt des vierten Aufzugs der *Piccolomini* wird nach dem Gelage dasselbe Dokument zur Unterschrift vorgelegt; die Vorbehaltsklausel fehlt jedoch. Diese wurde zwar vorher verlesen, doch die Schrift entscheidet. Elegant haben die Wallensteiner also den kaiserlichen Eid nicht ausdrücklich widerrufen, sondern in den Raum des bloß gesprochenen Wortes verbannt. Doch selbst wenn dieser Vorgang, aus dem Wallenstein selbst sich heraushält,

als Meineid angesehen werden kann -- sein Bruch des Treueprinzips ist von allgemeinerer Bedeutung als die Produktion eines Meineids, und sei es eines solchen des Hochverrats.

Die Treue wird in den Diskursen, denen der *hostis humani generis* entstammt, als ein terminus technicus recht präzise verwendet. Cicero selbst erklärt die Treue (*fides*) über die Etymologie des Wortes: sie sei nichts Anderes, als dass "quia fiat, quod dictum est"<sup>324</sup>. Die Treue ist also so etwas wie eine teleologische Relation zwischen Wort und Tat: was gesagt wurde, muss auch in die Tat umgesetzt werden. Abstrakter definiert Christian Wolff die Treue: „Die Treue (*fidem*) nennt man die Beständigkeit des Willens, welchen man einem andern von dem, was man geben oder thun will, durch Worte erklärt hat.“<sup>325</sup> Diese Fassung der Relation von Wort und Tat lässt die Möglichkeit offen, dass aus etwaigem Unvermögen die Erfüllung des Wortes nicht erreicht wird. Aber auch hier bezeichnet die Treue etwas, das man eine teleologische Handlungsmaxime nennen könnte, die das Wort auf eine Handlung ausrichtet. Der Eidschwur ist die paradigmatische Verwirklichung dieses allgemeineren Prinzips. So geht auch für Pufendorf die Bedeutung des Eidbruchs über die Korruption eines einzelnen Sprechaktes hinaus. Denn in dem Augenblick, in dem ein Eidschwur bloß geheuchelt wird, offenbart sich eine Krise der Sprache überhaupt:

Denn es ist nicht nur die Verpflichtung und Verbindlichkeit mit dem Eyde/ als seine nothwendig folgende Würckung/ unauflöblich verknüpft und verbunden; sondern es würde auch sonst den Eydschwur gar nichts mehr nützen/ und die gantze Art/ sich durch gewisse Zeichen zu etwas anheischig zu machen/ im menschlichen Leben

---

<sup>324</sup> Die zweisprachige Reclamausgabe versucht das etymologische Wortspiel zu bewahren, tut dies aber zu dem Preis, dass das wichtige Wort *fides* damit seine Bezugspunkte in *De officiis* verliert. Hier heißt es, die "Verlässlichkeit", also die *fides*, habe ihren Namen, "weil man nicht ungeschehen 'läßt', was zugesichert wurde, sei die Bezeichnung 'Verlässlichkeit' gewählt worden." Cicero, *De officiis*. A.a.O., p.23.

<sup>325</sup> Christian Wolff, *Grundsätze des Natur- und Völckerrechts, worinn alle Verbindlichkeiten und alle Recht aus der Natur des Menschen in einem beständigen Zusammenhange dargelegt werden*. Halle: Rengerische Buchhandlung (1754), p.234.

unkräftig gemacht und aufgehoben seyn/ wenn ein jedweder [...] durch stillschweigens bey sich behaltenen Absicht und Meinung/ es dahin bringen könnte und möchte/ daß eine That oder Handlung diejenige Würckungen nicht hätte/ zu welcher Ausrichtung sie doch erfunden und bestimmt worden ist.<sup>326</sup>

Der gebrochene Eidschwur ist ein Skandal der menschlichen "Zeichen" überhaupt; deren Wirkkraft steht hier auf dem Spiel<sup>327</sup>. Denn "wenn jemand gewisse Worte in Ernste vorbrächte/ und doch begehrte/ sie solten nicht also angenommen werden"<sup>328</sup>, dann wird die teleologische Verbindung von Wort und Tat gekappt. Fasst man die Treue auf diese Weise, wird deutlich, dass Wallensteins wahrer Bruch dieses Prinzips nicht in der Verführung zum Meineid besteht. Vielmehr basiert seine antidezisionistische Welt auf einem spielerischen Verhältnis zur Sprache, das genau diese teleologische Verbindung von Wort zu Tat unterbindet. Dies habe ich unter 1.3.3.2 mit Roger Caillois als Strategie der korrumpierten Mimikry beschrieben. Es ist nun klar, dass Terzkys Beschwerde eigentlich bereits auf den Verlust einer linguistischen Maxime hinwies: "Woran erkennt man aber deinen Ernst, / Wenn auf das Wort die Tat nicht folgt?" (Picc., vv.855f.). Ein bedeutender Teil der unter 1.4.1 beschriebenen Funktion der Reichsacht war es schließlich, was "planlos" war, "planvoll [...] zusammen [zu] knüpfen", also das "Wort" ohne "Tat" (WT, vv.170ff.) sozusagen zu reteleologisieren, wie Wallenstein bereits im Achsenmonolog befürchtete (siehe 1.3.4).

---

<sup>326</sup> Pufendorf, *Acht Bücher, vom Natur- und Völcker-Rechte*. A.a.O., p.807. (d.i. IV,2,§5).

<sup>327</sup> In *The Sacrament of Language* geht Agamben so weit zu sagen, dass der Eid für Pufendorf bloß einen "subsidiary character" in Hinsicht auf die Sprache überhaupt habe, siehe Giorgio Agamben, *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford: Stanford University Press (2017), p.304. Agamben entwickelt auch eine idiosynkratische Lektüre von *De officiis*, doch er geht bezeichnenderweise nicht auf das Nachleben des Piraten als *hostis humani generis* ein. Obwohl diese Kategorie einen ähnlichen Ausschlussmechanismus wie *Homo sacer* verkörpert, geht sie doch nicht im Dienst der Souveränität auf. Agambens Verständnis des Eides als einer Funktion der Sprache, die "words and things" (ibid., pp.332f.) und nicht in erster Linie Worte und Handlungen verbindet, ist bei der Lektüre des Dramas, in dem ja alles Handlung ist, nicht weiterführend.

<sup>328</sup> Ibid.



Cicero gab keine klaren Gründe für den Ausschluss des Piraten von dem Prinzip der Treue an. Er suggerierte jedoch, dass im Piraten ein Sonderfall der Überlagerung von Treulosigkeit und Kriegsgegnerschaft vorlag. An dieser Stelle kann für Wallenstein folgendes Zwischenergebnis festgehalten werden: Die Überkreuzung der beiden Probleme der Treue als sprachlichem Prinzip und der Gewalt als außerordentlicher Kriegspartei ist in seinem Fall keine zufällige. Wallenstein ist nicht ein Meineidiger, der außerdem über ein staatenloses Heer verfügt. Seine Lagerwelt ist auf die Aussetzung des Treueprinzips angewiesen. Denn sie benötigt die Verbalisierung von Zwecken, die niemals erreicht werden sollen (siehe 1.2.3). Umgekehrt kann Wallenstein nur spielerisch seine Worte von seinen Taten trennen, weil er das Oberhaupt einer quasi-souveränen, autonomen Kriegswelt ist. Die beiden Elemente der Treulosigkeit und der kollektiven Gewalt ermöglichen und radikalieren einander.

Damit rückt der oben behauptete Nexus von kollektiver Gewalt und Sprache zurück in den Fokus. Das Verhalten des Piraten und aller anderen *hostes humani generis* provoziert eine Reaktion, die sich an sein Verhalten annähern muss. Im Falle *Wallensteins* wird dies vor allem am intriganten Verhalten seines früheren Freundes Octavio offenkundig. Als Wallenstein nicht mehr bestreiten kann, dass Octavio hinter seinem Rücken Teile seines Lagers zur Seite des Kaisers zurückgeführt hat, wirft er ihm eine Transgression der Natur vor -- ganz im Sinne seiner früheren Selbstanklage in der Treue-Rede. Octavios "Lug und Trug" lässt "die Natur aus ihren Grenzen wanke[n]" (WT, vv.1670ff.), ja Octavios Verrat am Freund stellt ihn auf eine niedrigere Stufe als "Tiere" und "Wilde" (WT, vv.1678f.). Als Max von den Machinationen seines Vaters erfährt, bezieht er die Überschreitung der Natur als "Argwohn" (WT, vv.1212f.) auf sich selbst. Noch diese unschuldigste aller Figuren wird von der Ausbreitung des unnatürlichen Naturzustandes erfasst und kann nicht anders, als "die Natur [zu] veränder[n]". An dieser Stelle

dringt diese spezifische Form des Bürgerkrieges in die Figurenrede selbst ein. Die verletzte Natur im unnatürlichen Naturzustand wird nicht nur dargestellt, sondern auch dramatisch entfaltet.

Doch obwohl Octavio sich dem Verhalten seines Gegners bis zu einem gewissen Grade annähern muss, handelt er im Auftrag der "Treuen" (WT, v.1170). Als Repräsentant des Staates wirkt er mit an der Aufgabe der Wiederherstellung des Treueprinzips der Sprache. In Wallensteins Treue-Rede wird der Grundkonflikt der Trilogie sozusagen in nuce redramatisiert. Die eingangs behauptete doppelte Lesbarkeit der Trilogie, die einerseits auf einer Disposition und einem Verständnis des Krieges als Selbstzweck und andererseits einer teleologischen Disposition und dem Verständnis des Krieges als einem Instrument externer Zwecke beruht, findet sich hier aufgehoben. Beide Dispositionen werden in verschiedene Fassungen des Naturzustandes übersetzt. Auch die Vertreter des Staates werden so zu Repräsentanten lediglich einer unter mehreren denkbaren Naturen des Menschen. Diese Rede bietet selbst aber eine mögliche Interpretation von Wallensteins tragischem Tod an. Neben den beiden Lektüremöglichkeiten, auf die sich dieses Kapitel abwechselnd immer wieder eingelassen hat, wird eine dritte in Ansätzen erkennbar. Die Vereinigung der "Parteien" gegen "den gemeinen Feind / der Menschlichkeit" ist nicht identisch mit der Vereinigung aller Kaisertreuen gegen den Geächteten.

Welche Bedeutung hat es also für eine mögliche dritte Interpretation des Todes Wallensteins, dass dieser sich selbst als *hostis humani generis* versteht? Immerhin wird er ja nicht als solcher gerichtet. Als erstes ist festzuhalten: Der *hostis humani generis* hat kaum je praktische Relevanz. Es handelt sich eher um ein theoretisches Konstrukt als einen juristischen

Tatbestand<sup>329</sup>. Weder Ludwig XVI. noch Adolf Eichmann wurden als gemeine Feinde der Menschlichkeit verurteilt. Der *hostis humani generis* ist vor allem eines: ein Problem. Er ist ein Skandalon der Sprache und der Gewalt gleichermaßen. Auf ihn kommen die Völkerrechtler dann zu sprechen, wenn sie mit einem Phänomen nicht weiterkommen. Er ist damit zunächst ein rhetorisches Konstrukt, um über die Grenzen der menschlichen Natur sprechen zu können. In diesem Sinne wirkt Wallenstein im Drama tatsächlich bis zu seinem Tod als *hostis humani generis* -- nämlich als durch Reden bearbeitetes Problem der menschlichen Natur.

Der gemeine Feind der Menschlichkeit macht also das greifbar, was er negiert. Je nachdem, wie der *hostis humani generis* im jeweiligen Fall konstruiert wird, scheint eine andere Fassung der Idee der Menschheit auf. Seit dem 18. Jahrhundert beginnt die Diskussion um den *hostis humani generis* immer mehr auch auf die Gemeinschaft derer, von denen er ausgeschlossen wird, zu reflektieren. Die Vereinigung gegen den gemeinsamen Feind aller Menschen nimmt nun konkretere Züge an. Bei Christian Wolff scheint in dieser Diskussion bereits die Idee eines übergreifenden Staates auf, der alle Völker verbindet. Dieser aus der Natur selbst hervorgehende Staat im Großen verbindet sich wiederum gegen gemeinsame Feinde, nämlich diejenigen, die den Krieg als Selbstzweck betreiben ("qui bellum per se appetunt"). Der Name dieser Feinde, gegen den sich der Staatenbund verteidigen muss: "generis humani hostes"<sup>330</sup>. In Kants *Metaphysik der Sitten* taucht ein weiterer Erbe des *hostis humani generis* auf, den er "einen *ungerechten Feind*"<sup>331</sup> nennt. Hier erscheint er wieder in der Variante des

---

<sup>329</sup> Edelstein, *The Terror of Natural Right*. A.a.O., p.36.

<sup>330</sup> Christian Wolff, *Jus Gentium Methodo Scientifica Pertractatum*. Halle/Magdeburg: Renger (1749), p.499 (§627).

<sup>331</sup> Kant, *Metaphysik der Sitten*. A.a.O., p.472. Zum ungerechten Feind im Kontext der Diskursgeschichte des *hostis humani generis* siehe Heller-Roazen, *Der Feind aller*. A.a.O., pp.241-248.

Kriegstreibers, die schon Vattel und Wolff kannten. Doch impliziert Kants ungerechter Feind nun die Existenz eines Ideals des Ewigen Friedens. Der ungerechte Feind ist derjenige, der der Annäherung an dieses Ideal im Wege steht: "Es ist derjenige, dessen öffentlich (es sei wörtlich oder tätlich) geäußertes Wille eine Maxime verrät, nach welcher, wenn sie zur allgemeinen Regel gemacht würde, kein Friedenszustand unter den Völkern möglich, sondern der Naturzustand verewigt werden müßte."<sup>332</sup> Auch Kant geht davon aus, dass in Ermangelung eines Völkerbunds zwischen den Staaten der Naturzustand herrscht. Der Krieg an sich ist deswegen nicht unzulässig, sondern er wird erst dann zu einem ungerechten Krieg, wenn er die Beendigung des Naturzustandes in einem projizierten Ewigen Frieden unmöglich macht. Ein Beispiel für solches Verhalten ist "die Verletzung öffentlicher Verträge" und weil dies alle Staaten betrifft, werden auch bei Kant alle "Völker" dazu aufgerufen, "sich gegen einen solchen Unfug zu vereinigen"<sup>333</sup>. Bei Kant wird also eine augenblickliche Annäherung an den Völkerbund und den Ewigen Frieden in dem Augenblick erreicht, in dem die Grundlage dieser Projekte von dem ungerechten Feind verletzt wird.

Der *hostis humani generis* ähnelt also Agambens *Homo sacer* in dem Prinzip seines Ausschlusses: "Der 'gemeinsame Feind aller', könnte man sagen, veranschaulicht die Reihe der Verbindlichkeiten, aus der er herausfällt, so wie die Ausnahme die Regel bestätigt."<sup>334</sup> Dieses Prinzip einer Bestätigung eines sozialen Zusammenhangs durch Ausschluss entspricht durchaus Agambens Prinzip der "einschließende[n] Ausschließung"<sup>335</sup> in der Form des Banns. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass Agamben seinen *Homo sacer* zum Opfer von

---

<sup>332</sup> Kant, *Metaphysik der Sitten*. A.a.O., p.472.

<sup>333</sup> Ibid.

<sup>334</sup> Heller-Roazen, *Der Feind aller*. A.a.O., p.18.

<sup>335</sup> Agamben, *Homo sacer*. A.a.O., p.31.

Souveränität macht. *Hostes humani generis* jedoch müssen nicht erst vom Staat, der nach Ausschluss verlangt, verbannt werden -- sie bewegen sich aus eigenen Stücken jenseits der Gesellschaft in einem Raum, mit dem der Staat nicht geregelt umgehen kann. Der *hostis humani generis* ist ein wesentlich variables Konzept als *Homo sacer*. Ersterer ermöglicht das Denken alternativer Gesellschaftsformen, je nachdem, wovon diese Gesellschaften abgegrenzt werden sollen. Die besondere Attraktivität des *hostis humani generis* besteht außerdem darin, dass sein Ausnahmecharakter nicht auf den Staat verweist, sondern auf die potentielle Gemeinschaft aller Menschen. Natürlich hat sich die Menschheit noch nie wirklich gegen einen einzigen Feind vereint. Doch in der Figur des gemeinen Feinds der Menschlichkeit ist diese universelle Gemeinschaft als eine Denkmöglichkeit angelegt. Deswegen ist es gerade der "ungerechte Feind" bei Kant, also jener Unmensch, der den Kriegszustand verewigen will, der auf den Völkerbund hindeutet. Das Universal verwirklicht sich nicht in einem Akt der gemeinsamen Gewalt, sondern es scheint auf in seiner Verletzung.

Agamben sagt, dass *Homo sacer* ein Mensch ist, "dem gegenüber alle Menschen als Souveräne handeln"<sup>336</sup>. Insofern Wallenstein wirklich als ein *hostis humani generis* verstanden werden kann, handeln seine Mörder aber nicht nur als Verkörperungen des Souveräns, sondern ebenso im Namen der menschlichen Gattung. Dem Staat ist, obwohl seine Restabilisierung gewährt wird, bis zu einem gewissen Grad die Deutungshoheit über Wallensteins Tod entzogen. Das Publikum, das die ewigen Kämpfe zwischen verschiedenen Auffassungen der menschlichen Natur verfolgt hat, ist wie der Leser der Diskurswelt der widersprüchlichen Völkerrechtstraktate

---

<sup>336</sup> Agamben, *Homo sacer*. A.a.O., p.94.

in einen Zustand der Unbestimmtheit versetzt worden, der ihm vom nichtigen Ende *Wallensteins* nicht genommen werden kann.

Der Staat wird auch insofern über sich hinausgewiesen, als er in Wallenstein ja nicht einen wirklichen Piraten verfolgt hat, der sich jenseits aller Gesellschaftlichkeit in einem Zustand ursprünglicher Barbarei befunden hätte. Dem Staat erwuchs aus seiner eigenen Mitte die Negation seiner selbst, als sein Heer zu Wallensteins Lager wurde. Wallensteins Lager war als ästhetisches Element, das seiner Entfesselung harrete, von Beginn an Teil des Staates (siehe 1.3.2.1). Der Staat wird dadurch mit der Möglichkeit seiner Auflösung aus sich selbst heraus (und nicht durch eine äußere Bedrohung) konfrontiert. Indem er dem Lager ein Ende bereitet, restabilisiert der Staat sich zwar. Doch er vollführt gleichzeitig eine Negation seiner eigenen Negation. Wenn man Wallensteins Position ernstnimmt, dann agiert der Staat hier zwar in eigenem Interesse -- jedoch handelt er auch im Namen der Menschheit. Durch die Reichsacht wollte der Staat einen *Homo sacer* erzeugen -- doch er erhielt einen *hostis humani generis*.

Der Nutzen, den die Kategorie des *hostis humani generis* einbringt, ist, dass sie die Idee der Menschheit denkbar macht. Nur wenn die Natur des Menschen verletzt werden kann, wenn es Menschen gibt, die Unmenschen sind, kann die Rede von der Natur des Menschen mit Bedeutung erfüllt werden. Die offensichtliche Gefahr in der Anwendung dieser Kategorie besteht darin, dass sie die Dehumanisierung einer Person oder Personengruppe mit sich führt<sup>337</sup>. Die Rede vom Feind des Menschengeschlechts produziert das Phänomen des Unmenschen, mit dem nach Gutdünken verfahren werden kann. Wieland gebrauchte das Konzept in genau diesem Sinne: Die Kriegsparteien sahen einander nicht mehr als legitime Gegner, sondern als „die

---

<sup>337</sup> Hierzu siehe Marc de Wilde, "Enemy of All Humanity. The Dehumanizing Effects of a dangerous Concept" in *Netherlands Journal of Legal Philosophy* 47/2 (2018), pp.158-175.

wahre[n] Feinde des menschlichen Geschlechts“<sup>338</sup>. In *Wallenstein* wird diese Gefahr auf einmalige Weise neutralisiert. Wallenstein selbst ist der einzige, der den Begriff des "gemeinen Feind[s] der Menschlichkeit" ins Spiel bringt. Hier liegt der wohl einmalige Fall einer Selbsterklärung zum *hostis humani generis* vor, wenn auch in einem Augenblick der Verzweiflung. Wallenstein kann seine Ausstoßung aus der Gesellschaft aber annehmen, solange sie dem Wesen seiner Welt entspricht. Denn die Behandlung als *hostis humani generis* ist auch eine Bestätigung des unnatürlichen Naturzustandes, der den Charakter des Lagers prägte. Die Idee der Menschheit blitzt so auf, ohne dass die Menschheit selbst ein Individuum aus ihrer Mitte verbannen muss. Wallenstein erhält damit sogar eine Bestätigung seiner Hybris, denn eine Position jenseits des Menschlichen war durchaus, was er für sich reklamierte: "Wer möchte / Mein Leben mir nach Menschenweise deuten?" (WT, vv.3571f.). Wallenstein behauptet einmal in einem anderen Kontext, er könne "auch Unmensch sein" (WT, v.2080). Weil er das kann, weil Wallenstein seine Unmenschlichkeit annimmt, scheint die Gemeinschaft aller Menschen zumindest in der Idee auf. Diese Gemeinschaft der Idee lädt aber nicht die Schuld eines Ausschlusses eines Menschen aus ihrer Mitte auf sich. Diese Schuld tragen Wallenstein und der Staat.

Wallensteins stummer Tod wurde wohl auch deswegen zum Topos der Geschichtsschreibung, weil er dem geheimnisvollen Leben des Generalissimus so gut zu entsprechen scheint: "Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, / Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte" (Prol., vv.103f.). Nicht nur in der Geschichte schwankt Wallenstein, sondern auch in seiner dramatischen Welt des unnatürlichen Naturzustandes. Das Schwanken dieser

---

<sup>338</sup> Wieland, *Ueber Krieg und Frieden*. A.a.O., p.196.

Figur macht sie zu einer Projektionsfläche der Imagination. In diesem Sinne endet Wallenstein zwar im "Reich des Nichts" und der Staat trägt den Sieg davon. Der unnatürliche Naturzustand und mit ihm die Verletzung des Treueprinzips der Sprache wurden zwar beendet. Doch der stumme Tod bewahrt Wallenstein vor den Fängen der Teleologie: Was er bedeutet, ist damit immer noch nicht auf einen Begriff gebracht: "was er war, löscht kein Verbrechen aus" (WT, v.2703). Vielleicht ist Wallenstein wirklich nur "so hoch gestiegen / damit er desto tiefer fallen können", wie Pufendorf bereits meinte. Der auf den Fall und sonst nichts ausgerichtete Aufstieg erzeugte einen Modus der Unbestimmtheit, den sein Lager in die Welt und in das Drama trug. Diese inhaltlich entleerte tragische Bewegung, die keine weiteren Konsequenzen zeitigt, lässt doch wenigstens die Natur des Menschen aufleuchten als eine, die deswegen überstiegen werden kann, weil sie auch unterschritten werden kann. Das Universal erscheint nicht mehr als historisches Telos, sondern als Verletzbarkeit und Verlust von Bestimmtheit. Der stumme Tod ist eine Fortsetzung dieser Unbestimmtheit -- doch in der entschärften Form einer bloßen Erinnerung des Bürgerkriegs.



## Ehe und Bürgerkrieg

### Grillparzers *Die Jüdin von Toledo*

#### 2.1 1815-1848: Innerer Unfriede – Liebe – Monarchie

Es gibt gute Gründe dafür, die Periode zwischen 1815 und 1848 als eine ausgedehnte Schwellenphase zwischen Krieg und Frieden zu verstehen. Die Napoleonischen Kriege wurden offiziell mit dem Wiener Kongress beendet. Das Verdienst des Deutschen Bundes, der nun gegründet wurde, bestand vor allem in der „Erhaltung der äußeren und inneren Sicherheit Deutschlands und der Unabhängigkeit und Unverletzbarkeit der einzelnen [d.i.: deutschen] Staaten“<sup>1</sup>, wie es in Artikel 3 der Bundesakte hieß. Doch diese Beilegung des komplexen Kampfgeschehens wurde zu dem Preis erkaufte, dass die Zersplitterung von Souveränität in den deutschsprachigen Gebieten, die der Aufhebung des Heiligen Römischen Reiches 1806 folgte, nicht rückgängig gemacht wurde. Vielmehr wurde diese Zersplitterung mit der Gründung des Mischwesens ‚Deutscher Bund‘ explizit ratifiziert. Auch die Frage der Grenzen Deutschlands wurde hierdurch verkompliziert (einige Gebiete unter ausländischen Monarchen wurden inkludiert, während Teile Preußens und Österreichs exkludiert wurden). Wird von Friedensschlüssen üblicherweise eine Erneuerung der Unterscheidung von Innen und Außen erwartet, so wurden die Grenzen ‚Deutschlands‘ eher verwischt<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ernst Rudolf Huber (Hrsg.): *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*. Vol. 1. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer (1978), p.85.

<sup>2</sup> Für eine ausgewogene Würdigung des Deutschen Bundes siehe Hans-Werner Hahn, „Der Deutsche Bund. Zukunftslose Vorstufe des kleindeutschen Nationalstaats oder entwicklungsfähige föderative Alternative“, in: Hans Jürgen Becker (Hrsg.): *Zusammengesetzte*

Auch die durch Revolution und Partisanenkrieg erregten Konflikte verschwanden damit nicht von der Bühne. Es herrscht der Eindruck, dass der Übergang vom heißen Krieg zum kühlen Frieden nie vollständig durchgeführt wurde, sondern dass Zentraleuropa in einem Zustand der lauwarmen Ambiguität verblieb, der von den Residuen der Gewalt weiter heimgesucht wurde. Jacob Burckhardt stellte 1871 fest,

[...] daß eigentlich Alles bis auf unsere Tage im Grunde lauter Revolutionszeitalter ist, und wir stehen vielleicht erst relativ an den Anfängen oder im zweiten Akt; denn jene drei Dezennien von 1815 bis 1848 haben sich zu erkennen gegeben als einen bloßen Zwischenakt in dem großen Drama.

Burckhardt war nicht der erste, der die Periode nach 1815 als eine Art Zwischenakt beschrieb. Bereits 1820 meinte Friedrich Schlegel, dass 1815 „der Schluß [...] des ersten Akts in dem furchtbaren Drama unserer [...] Weltgeschichte“<sup>3</sup> gewesen sei. Doch auch nach Schlegels Auffassung folgte dem Friedensschluss eine zwiespältige Phase, in der die äußeren Konflikte in eine Art Bürgerkrieg der inneren Verhältnisse transformiert wurden: „Das erste üble Anzeichen [...] ist wohl der *innere* Unfrieden, der bei Fortdauer eines fest und sicher begründeten äußern Friedens, dennoch überall hervorbricht“<sup>4</sup>. Das allgemeine Gefühl der Zeitgenossen sei das der inneren „Spaltung“, das „mehr oder minder alle Kreise des menschlichen Lebens bis in die innersten Familienverhältnisse durchdrang“<sup>5</sup>. Die Gewalt der Kriegs- und Revolutionsjahre verlagerte sich gleichsam nach innen und ins Private. Vor allem die Institution der Familie wurde vom inneren Unfrieden erfasst. Diese Zerrüttung der inneren Verhältnisse ist nicht nur Schlegel

---

*Staatlichkeit in der Europäischen Verfassungsgeschichte*. Berlin: Duncker & Humblot (2006), pp.41-69.

<sup>3</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 7. München: Ferdinand Schöningh (1966), p.489 (Hervorhebung im Original).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.483.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.484.

aufgefallen. Die „Zerrissenheit“, die bereits Friedrich Sengle als eines der prominenten Elemente der epochenbestimmenden Tendenz des „Weltschmerzes“ der Biedermeierzeit heraushob<sup>6</sup>, wurde von Zeitgenossen immer wieder beschrieben. Die klassische Formulierung des Zerrissenheitsphänomens in der Familie (die auch für Sengle exemplarisch ist) findet sich in Immermanns *Memorabilien* von 1840. Auch für Immermann erklären sich die massenpsychologischen Störungen der Deutschen aus dem „Charakter des Friedens, in dem wir seit fünfundzwanzig Jahren leben“, welcher „der des Vermittelns, des Verschlingens des Einzelnen in ein Weltganzes ist“ und die Zeitgenossen unwiderstehlich der „Macht der Umstände“ unterwirft<sup>7</sup>. Dies ist für ihn ein Überbleibsel der französischen Besatzungszeit, die die deutsche Gesellschaft nachhaltig mit fremden Elementen versehen und zu einem „Mischwesen“ gemacht habe<sup>8</sup>. Die „Nachwehen“ dieses halben Friedens äußern sich psychologisch als „eine gewisse Halbheit, ein Gespaltenes und Doppeltes im Bewußtsein von den öffentlichen Dingen, in den Begriffen von Recht, Eigentum und Besitz. In diesen Regionen sind die Stifter der neueren deutschen Familie sämtlich entwickeltere oder unentwickeltere Hamlete“<sup>9</sup>. Konkret bedeutet dies, dass die Grenze zwischen bedingungsloser Liebe und verständnisvoll-offener Freundschaft verwischt wird: „Die Liebe hat eine leise Schattierung von der Freundschaft angenommen, die Ehe daher, der Keim und Ausgangspunkt der Familie, etwas

---

<sup>6</sup> Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration 1815-1848*. Vol. 1. Stuttgart: J.B. Metzler (1971), pp.1-33.

<sup>7</sup> Karl Immermann, *Werke in fünf Bänden*. Vol. 4. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag (1973), p.418.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.419. Immermann hat hier wirtschaftliche, bürokratische und staatsrechtliche Neuerungen im Auge (die konstitutionelle Verankerung der Abstraktion des „souveränen Volkes“ hält er zum Beispiel für ein solches fremdes Element).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.419f.

von ihrem universellen Gehalte eingebüßt“<sup>10</sup>. Die Liebenden versuchen nun einander zu „verstehen“, anstatt sich miteinander zu vereinen. Das Verhältnis der Liebenden zueinander wird also durch Partikularisierung und Vermittlung gebrochen: Sie wird zu einer objektbezogenen freundschaftlichen Verständigung unter vielen und ist damit Zweifeln unterworfen. 1840 bringt der Halbfriede also immer noch eine Art inneren Unfrieden in den Ehen hervor.

Dabei lassen sich diese Beobachtungen Schlegels, Immermanns und anderer, dass der politische äußere Friede einem inneren Unfrieden vor allem in den Familienverhältnissen entsprach, umkehren. Seit ungefähr 1800 werden die Stimmen lauter, die auf dem Staat als einer Art Familienverhältnis bestehen. Staat und Familie (und übrigens auch das Drama<sup>11</sup>) haben für die Zeitgenossen die Funktion, den Zufall aus dem gesellschaftlichen Leben zu verbannen. In der politischen Romantik, am dezidiertesten formuliert bei Adam Müller, wird die Auffassung des Staates als einer „großen Ehe“<sup>12</sup> zum Topos. In diesem Ehestaat wird eine organische Vermittlung von Gegensätzen geleistet. Gleichzeitig soll die Metapher den Staat vor instrumentalistischen, frühkapitalistischen Vereinnahmungen in Schutz nehmen<sup>13</sup>. Schon zuvor, 1798, anlässlich der Thronübernahme Friedrich Wilhelms III., benutzt Novalis in der Fragmentensammlung *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* eine Variante dieses Topos: „[W]as ist die Staatsverbindung anders, als eine Ehe“<sup>14</sup>. Er entwirft hier eine ästhetische

---

<sup>10</sup> Ibid., p.421.

<sup>11</sup> Für eine besonders obsessive Kategorisierung und Ausschließung des Zufalls aus der Ästhetik des Dramas siehe den Essay von Hebbels Freund: Heinrich Theodor Rötcher, „Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama“, in *Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur* 1 (1848), pp.123-134.

<sup>12</sup> Adam Müller, *Vom Geiste der Gemeinschaft; Elemente der Staatskunst; Theorie des Geldes. Zusammengefaßt und eingeleitet von Friedrich Bülow*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag (1931), p.69 u.ö.

<sup>13</sup> Ibid., p.250.

<sup>14</sup> Novalis, *Schriften*. Vol. 2. Jena: Eugen Diederichs (1907), p.159.

Apologie der Monarchie auf Grundlage der Exemplarität des Königspaares: „Ein wahrhaftes Königspaar ist für den ganzen Menschen, was eine Konstitution für den bloßen Verstand ist“<sup>15</sup>. Das Königspaar ist ein „Bild“<sup>16</sup> im Sinne einer Chiffre oder ganz konkret als Porträt der Königin, das Novalis als Dekoration für die Wohnzimmer der weiblichen Angehörigen eines jeden Staatsbürgers empfiehlt<sup>17</sup>. Die Souveränität des Staates wird somit zu einem bildlichen Symbol verdichtet, „und welches Symbol ist würdiger und passender, als ein liebenswürdiger, trefflicher Mensch?“<sup>18</sup>. Das Bild des Königspaares wiederum nimmt diese Liebe, die der Staatsbürger dem idealen Monarchen entgegenbringen soll, in sich selber auf, wobei der Monarch der einzige Mensch im Staat ist, der nicht selber Staatsbürger ist<sup>19</sup>. Dieser utopisch-ästhetische Staat ist also auf Liebe gegründet und diese Liebe färbt auf die Untertanen ab: „Zerstäubt wird dann der papierne Kitt sein, der jetzt die Menschen zusammenkleistert, und der Geist wird die Gespenster, die statt seiner in Buchstaben erscheinen und von Federn und Pressen zerstückelt ausgingen, verscheuchen, und alle Menschen wie ein paar Liebende zusammenschmelzen“<sup>20</sup>. Ihre utopische Kraft bezieht die Monarchie daraus, dass sie Exemplarität symbolisiert und damit das Potential verkörpert, alle Menschen „thronfähig“<sup>21</sup> zu machen. Letztlich ist die Monarchie ein großes, sich selbst autonom generierendes Drama: „Der Regent führt ein unendlich mannichfaches

---

<sup>15</sup> Ibid., p.148.

<sup>16</sup> Ibid., p.149.

<sup>17</sup> Ibid., p.pp.156ff. Diese Fragmente changieren zwischen einem „romantischen“, autonom-sentimentalen Liebesverständnis und dem konventionellen naturrechtlichen Rahmen, nach dem es der Gatte ist, der der Frau „Rang in der bürgerlichen Gesellschaft, einen öffentlichen Charakter“ verleiht, Wilhelm Traugott Krug, *Philosophie der Ehe. Ein Beitrag zur Philosophie des Lebens*. Reutlingen: Mäcken und Kompagnie (1801), p.77.

<sup>18</sup> Novalis, *Schriften*. A.a.O., p.149.

<sup>19</sup> Ibid., p.151.

<sup>20</sup> Ibid., p.150.

<sup>21</sup> Ibid., p.151.

Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind, und er selbst Poet, Direktor und Held des Stücks zugleich ist“<sup>22</sup>. Dass diese Vermischung absolutistischer, naturrechtlicher, bürgerlicher und ästhetischer Liebesideale eine Überforderung des wirklichen Monarchen darstellt, ist bereits Friedrich Wilhelm III. selber aufgefallen<sup>23</sup>.

Die Grundierung der Monarchie auf einer Universalisierung von Liebes- und Familienverhältnissen hat sich auf postromantische Staatstheorien vererbt. Wenn Adam Müller auf Basis der Ehe ein metaphorisches und Novalis ein exemplarisches Staatsehemodell entwarf, so kann im Vormärz von einer metonymischen Staatsehe gesprochen werden. Dieses Modell war für die liberalen konstitutionellen Monarchisten besonders einflussreich. Friedrich Christoph Dahlmann, einer der Göttinger Sieben, sieht in *Die Politik* (1835) Aristoteles’ Bestimmung des Menschen als *zoon politikon* schon in der Familie realisiert: „Der Staat ist uranfänglich. Die Urfamilie ist Urstaat; jede Familie, unabhängig dargestellt, ist Staat“<sup>24</sup>. Das ist keine simple Metapher, wie an Dahlmanns Plädoyer für die konstitutionelle Monarchie deutlich wird. Dadurch, dass die Verfassung auf das Königtum gestellt wird, wird durch die Erbfolge die Zufälligkeit der Wahl eines Staatsoberhauptes (und damit des Interregnums) vermieden und die Qualität des Staates durch die Familieninteressen des Königs abgesichert. Die konstitutionelle

---

<sup>22</sup> Ibid., p.162.

<sup>23</sup> Friedrich Schlegel berichtet bereits 1800: „Ueber einige Äußerungen in Glauben und Liebe soll der König etwas verdrießlich gewesen seyn. Er hat gesagt: ‚Von einem König wird mehr verlangt als er zu leisten fähig ist. Immer wird vergessen daß er ein Mensch sey.‘“ Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 29. München u.a.: Verlag Ferdinand Schöningh und Zürich: Thomas-Verlag (1980), p.154, zit. nach Torsten Hahn, „Der eheliche Staat. Novalis’ politische Fiktionen (Glauben und Liebe)“, in: Oliver Kohns (Hrsg.): *Perspektiven der politischen Ästhetik*. Paderborn: Wilhelm Fink (2016), pp.69-92, hier: p.76.

<sup>24</sup> Friedrich Christoph Dahlmann, *Die Politik, auf den Grund und das Maß der gegebenen Zustände zurückgeführt*. Leipzig: Weidmann’sche Buchhandlung (1847), p.3 (Erstauflage 1835).

Monarchie macht das „Königshaus zum Vaterhaus“<sup>25</sup> und grundiert die Gesellschaft auf dem Familienprinzip. Gleichzeitig ist dieses Familienprinzip jedoch „uranfänglich“ und nicht erst durch die Idealität der königlichen Ehe greifbar.

Ein gefährlicher Gedanke in einer Zeit, in der gerade die Familie von einem inneren Unfrieden bedroht wird! Denn durch diese Kontiguität des „Bürgerkönigs“<sup>26</sup> mit seinem Volk wird das Privatleben des Königs an Maßstäben gemessen, die eigentlich nur seinen Untertanen zukommen. Dadurch ist jene „Grenzlinie“, die nach A.H.L. Heeren „nicht überschritten werden darf, wenn er Souverän bleiben soll“<sup>27</sup>, also sicherstellt, dass der Souverän der Verfügung durch sein eigenes Volk enthoben ist, grundsätzlich vulnerabel geworden.

Die Rolle königlicher Ehen für die Ruhe des Staatslebens ließe sich anhand zahlloser historischer Beispiele belegen. Der Belagerungszustand, der in Wien während der Revolution von 1848 verhängt worden war, wurde erst 1853 aufgehoben. Diese Entscheidung des jungen Kaisers Franz Joseph I. gehört in eine Reihe von symbolischen Gesten der Normalisierung, die auch dessen „Märchenhochzeit“ mit Elisabeth von Österreich-Ungarn, genannt Sissi, im Jahre 1854 umfasst<sup>28</sup>. Ein Beispiel für eine Staatskrise, die durch einen Eheskandal ausgelöst wurde,

---

<sup>25</sup> Ibid., p.87.

<sup>26</sup> Monika Wienfort, *Monarchie in der bürgerlichen Gesellschaft. Deutschland und England von 1640 bis 1848* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1993), *passim*. Für die Applikation bürgerlicher Konzepte des Hausstandes auf royale Familien siehe außerdem Dies.: „Dynastic Heritage and Bourgeois Morals. Monarchy and Family in the Nineteenth Century“, in: Frany Lorenz Müller und Heidi Mehrkens (Hrsg.): *Royal Heirs and the Uses of Soft Power in Nineteenth-Century Europe*. London: Macmillan (2016), pp.163-179.

<sup>27</sup> A.H.L. Heeren, „Ueber die Entstehung, die Ausbildung und den praktischen Einfluß der politischen Theorien und die Erhaltung des monarchischen Princip in dem neuern Europa“, in: Ders., *Historische Werke*. Vol. 1. Göttingen: Johann Friedrich Röwer (1821), pp.365-451, hier: p.440.,

<sup>28</sup> Helmut Rumpler, *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgmonarchie*. Wien: Ueberreuter (1997), p.358.

findet sich in der Affäre zwischen Ludwig I. von Bayern mit der Irin Lola Montez. Lola Montez gab sich als spanische Tänzerin aus und führte zahlreiche Affären mit europäischen Aristokraten von Rang. Im Falle Ludwigs I. jedoch eskalierte die Liebesgeschichte zu einem Aufstand. Die Königin begann, ihren Gemahl öffentlich zu meiden, und es wäre wohl in dem relativ gering politisierten Bayern im Jahre 1848 nicht zu so heftigen Unruhen gekommen, hätten die Untertanen nicht auf der Verbannung von Lola Montez bestanden. Trotz Verbannung und politischen Reformen sah der König sich dennoch zur Abdankung zugunsten seines Sohnes gezwungen, denn der moralisch desavouierte Monarch wurde zunehmend von seinen eigenen Ministern übergangen. Für den Verlust der Krone machte Ludwig selber die blendende Gestalt von Lola Montez verantwortlich<sup>29</sup>.

Im Vorfeld der Revolution entluden sich die inneren Spannungen immer mehr in Aufrufen zu Störungen des äußeren Friedens. In den 1840er Jahren erkannte der aufkommende Anarchismus genau, dass die Gründung monarchischer Staaten auf Liebe eine Schwachstelle freilegte. Max Stirner schrieb 1844 in seinem kurzen Essay *Einiges Vorläufige vom Liebesstaat*, dass die auf „Liebe zu Gott, König und Vaterland“<sup>30</sup> basierende Monarchie eine moderne Untertanen-Gleichheit erzeugt habe, die einer freien Selbstbestimmung entgegenstehe. Denn die

---

<sup>29</sup> Vgl. Ludwigs Gedicht „An Lola“: „Die Krone habe ich durch Dich verloren, / Ich grolle aber Dir darum doch nicht, / Die Du zu meinem Unglück bist geboren, / Du warst ein ganz verblühdend, sengend Licht!“, zit. nach Richard Bauer, „‘Wir alle in Bayern sind der Lola wohl viel Dank schuldig...‘ Ein Münchner Skandal und seine Folgen“, in: Thomas Weidner (Hrsg.): *Lola Montez oder eine Revolution in München*. München: Münchner Stadtmuseum und Edition Minerva (1998), pp.8-27, hier: p.10. Der Skandal wird häufig als eine der Quellen für *Die Jüdin von Toledo* aufgeführt. Die interessanteste Deutung Lola Montez’ als dämonisch und tendenziell jüdisch gefärbte Figur liefert Martha B. Helfer, „Framing the Jew: Grillparzer’s *Die Jüdin von Toledo*“ in *The German Quarterly* 75/2 (2002), pp.160-180.

<sup>30</sup> Max Stirner, „Einiges Vorläufige vom Liebesstaat“ in: Ders., *Kleinere Schriften und seine Entgegnungen auf die Kritik seines Werkes ‚Der Einzige und sein Eigentum‘*. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog (1976), pp.269-277, hier: p.272.



Liebe, die den Untertanen an seinen König binden soll, führt laut Stirner genauso zu „Willenlosigkeit“<sup>31</sup> und Fremdbestimmung wie die private Liebe als Passion. In einer Fußnote meint Stirner drohend, der Liebesstaat sei „die vollendetste und – letzte Form des Staates“<sup>32</sup>. Obwohl sich Stirner in vielem von dem anderen großen Proto-Anarchisten in Deutschland, Michail Bakunin, unterscheidet, lässt sich auch Bakunins Attacke auf den existierenden Staat in den Kontext der Liebe bringen. Denn die Erfahrung des Neuartigen, die Bakunin sich von der Negativität des gewaltsamen Radikalismus verspricht, besitzt eine libidinöse Färbung: „Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust!“<sup>33</sup>

Die angeführten Diskurse machen verständlich, warum viele der dramatischen Verarbeitungen der 48er Revolution und ihres geschichtlichen Vorlaufes, die heute noch nennenswerte Beachtung finden, Ehetragödien sind, in denen der Staat durch das Eindringen einer dritten Instanz<sup>34</sup> in die königliche Ehe aus den Fugen gebracht wird: z.B. Grillparzers *Die Jüdin von Toledo* und Hebbels *Herodes und Mariamne*<sup>35</sup>. In beiden Stücken werden die

---

<sup>31</sup> Ibid., p.277.

<sup>32</sup> Ibid., p.277, FN.

<sup>33</sup> Jules Elysard [d.i. Michail Alexandrowitsch Bakunin], „Die Reaction in Deutschland“, in *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 5/247-251 (1842), pp.985ff., 989ff., 993ff., 997ff., 1001f., hier: p.1002.

<sup>34</sup> Es ist sicher kein Zufall, dass beide zu analysierenden Stücke sich mit dem Judentum auseinandersetzen. Nicht wenige Zeitgenossen (und spätere Literaturwissenschaftler wie Elisabeth Frenzel und Josef Nadler) machten Juden für den Einbruch innerer Unruhen im Vormärz und später für das Chaos während der 1848er Revolution verantwortlich. Die meisten antisemitischen Stimmen während der Revolution waren auf der Seite der Reaktionäre zu finden, doch vgl. auch Hebbels Berichte für die *Augsburger Allgemeine Zeitung*, in denen er sich gegen die antisemitische Furcht wendet, die Pressefreiheit könnte durch jüdische „Schmutz- und Schandblätter“ aufs Spiel gesetzt werden: Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 10. Berlin: B. Behr's Verlag (1903), p.111ff. Hebbels Zeitungsberichte sind außerdem in diesem Kontext interessant, weil sie selbst Akte der Grenzüberschreitung durchführen (z.B. wenn Hebbel beauftragt wird, als Bote mit dem nach Innsbruck geflohenen Kaiser zu kommunizieren).

<sup>35</sup> Es könnte dafür argumentiert werden, dass Hebbels *Agnes Bernauer* auch in diese Reihe gehört.

Schaltstellen zwischen individueller und kollektiver Gewalt verhandelt. Der Verfall monarchischer Ehen spiegelt hier direkt das Herabsinken eines Staatsgefüges, dessen Grenzen gefährdet werden, in den Bürgerkrieg. Das Element des Dritten – Grenzen, Dämonen und Liebhaber – drängen auf die Bühne, deren ästhetischer Raum transformiert wird.

## 2.2 Grillparzers *Die Jüdin Von Toledo*: Utopie und Unmenschlichkeit

*Ce mot de Roi est un talisman, une puissance magique qui donne à toutes les talents une direction centrale.*<sup>36</sup>

Eine solche Souveränitäts- und Ehetragödie soll in diesem Kapitel hervorgehoben werden. Dies ist *Die Jüdin von Toledo*, ein Stück, an dem Franz Grillparzer von 1816 bis 1851 (Uraufführung: 1872) arbeitete und das mit der Grenzerfahrung des inneren Unfriedens ernst macht.

Mein Beitrag versucht eine Schwerpunktverschiebung der bisherigen Deutungsversuche dieses Stückes vorzuschlagen. Ich verstehe *Die Jüdin von Toledo* weder primär als eine Liebestragödie noch primär als eine Staatstragödie, sondern vielmehr als eine Dramatisierung einer Krise von Grenzziehungen. Wesentliche Distinktionen, wie die zwischen Kindheit und Erwachsensein, Innen und Außen, soziale Inklusion und Exklusion sowie Krieg und Frieden, sind dieser dramatischen Welt verloren gegangen. Indem ich mich auf die Inszenierung von Liminalität konzentriere, möchte ich demonstrieren, dass das Bühnengeschehen der *Jüdin von Toledo* von einer Dynamik der Gewalt bestimmt wird, die im Zustand der zunehmenden gesellschaftlich-semantischen Differenzlosigkeit wurzelt. Am Anfang des Stückes herrscht ein

---

<sup>36</sup> Joseph de Maistre, *Étude sur la souveraineté*, zit. Nach Hans Boldt et al., "Monarchie" in: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 4. Stuttgart: Klett-Cotta (1978), pp.133-214, hier: p.206.

diffuses Gewaltgeschehen vor, das in dessen Verlauf konzentriert wird, zu einem Kampf „wie mit Einer Kraft“ (V, v.1905), wie es am Schluss heißt. Um dieses Geschehen nachzuvollziehen, werde ich mich nacheinander dreier theoretischer Modelle bedienen: Juri Lotmans Modell textlicher Grenzüberschreitung, Victor Turners Konzept der Liminalität, und René Girards Theorie der sakrifiziellen Krise. Die drei theoretischen Modelle entsprechen dabei drei Stufen des dramatischen Verlaufes. In diesen drei Abschnitten des Dramas wird zudem Visualität unterschiedlich verhandelt werden. In meinem Verständnis von Souveränität werde ich weitgehend David Graeber folgen.

### **2.2.1 Grenzüberschreitungen: Auftritte im Garten zu Toledo**

Der erste Aufzug von *Die Jüdin von Toledo* dramatisiert eine Krise von Grenzziehungen. Schon das Erscheinen der entscheidenden Figuren auf der Bühne ist ein Ereignis, das umgehend sanktioniert werden müsste. Um die Bedeutung der unsanktionierten Grenzüberschreitung für den dramatischen Handlungsverlauf zu verstehen, muss das Element der Grenze zunächst geklärt werden. Hierfür ist immer noch Juri Lotmans klassisches Analysemodell unerlässlich. Für Lotman wird jeder literarische Text grundlegend durch seine Räumlichkeit strukturiert. Unter Raum versteht er dabei nicht nur geographische Elemente, sondern auch semantische Codierungen, die nach seiner Auffassung in sprachlichen Kunstwerken generell verräumlicht werden. Das entscheidende Merkmal dieser Räume ist, dass sie stets von einer unüberwindlichen Grenze aufgeteilt werden, die Handlungsträger zum Beispiel in „Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche“ separiert. Diese gruppenspezifischen Aufteilungen werden häufig topologisch markiert, zum Beispiel jenseits und diesseits der Grenze zwischen „Haus“ und

„Wald“ im Märchen<sup>37</sup>. Was für Lotmans Theorie dabei entscheidend ist, ist seine These, dass es kein Ereignis gibt ohne eine Grenzüberschreitung: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“<sup>38</sup>. Nur wenn eine Norm verletzt wird, wird ein Geschehen als aufzeichnungswürdiges Ereignis überhaupt erst erkennbar. In literarischen Texten werden solche Ereignisse häufig als Überschreitungen von topographisch konkreten Grenzen dargestellt, doch das wesentliche Element besteht laut Lotman in der Verletzung einer Norm durch eine Übertretung.

Dieses Modell wird in *Die Jüdin von Toledo* verletzt. Dadurch dass semantische und reale Grenzen *als* Grenzen missachtet werden, steigen auch Grenzüberschreitungen als solche nicht mehr in den Rang eines vollgültigen Ereignisses auf.

Bereits der erste Aufzug der *Jüdin von Toledo* stellt drei wesentliche Grenzüberschreitungen vor, die nicht hinreichend geahndet werden: den Eintritt einer sozial ausgeschlossenen Gruppe in einen verbotenen Bereich, kriegsartige Auseinandersetzungen auf beiden Seiten der Kastilischen Grenze und die unsittliche Nachstellung einer Frau.

Schon die ersten fünf Verse des Stückes kommentieren die Missachtung einer Grenze. Der Jude Isak ermahnt seine Tochter Rahel, den königlichen Garten<sup>39</sup> in Toledo nicht zu betreten: „Bleib zurück, geh nicht in’ Garten! / Weißt du nicht, es ist verboten? / Wenn der König hier lustwandelt, / Darf kein Jüd’ – Gott wird se richten! – / Darf kein Jüd’ den Ort

---

<sup>37</sup> Alle zitierten Beispiele stammen aus Juri Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink (1972), p.327.

<sup>38</sup> Ibid., p.332.

<sup>39</sup> Dass Grillparzer hier auf den Garten Eden anspielt und den Sündenfall reinszeniert, wurde in der Forschung häufig bemerkt. Zuletzt hat William R. Reeve eine werkübergreifende Studie des Motivs mit besonderem Fokus auf *Die Jüdin von Toledo* vorgelegt, siehe William R. Reeve, „Grillparzer and the Garden of Eden: a Productive Preoccupation“, in *Colloquia Germanica* 37/3,4 (2004), pp.205-225.

betreten.“ (I, vv.1ff.)<sup>40</sup>. Die Welt des kastilischen Königreichs wird durch eine innere Grenze demarkiert, die die Welt der Juden von jener der Christen trennt. Jede Überschreitung dieser Grenze muss genauen Protokollen folgen (zum Beispiel der Funktion finanzieller Transaktionen dienen). Eine Begegnung mit dem königlichen Hof ist jedoch ausgeschlossen. Dennoch will Rahel im Garten bleiben, obwohl sie damit Gefahr für ihre Familie, ihre Schwester Esther und ihren Vater Isak, in Kauf nimmt. Es ist natürlich gerade die bevorstehende Anwesenheit des Königs Alfonso, die den Garten für Rahel interessant macht, denn sie besteht darauf: „Ich will mal den König sehen“ (I, v.16). Kurz darauf wiederholt sie diesen Wunsch und fügt nun hinzu, dass sie auch vom König gesehen werden will (I, vv.69ff.). Ihrem Vater gelingt es im letzten Augenblick, sie davon zu überzeugen, den Garten zu verlassen, als sich der König naht. Doch noch in demselben Aufzug, kurz nach dem Auftritt des Königspaares und des Hofes, kehren die Juden zurück in die Szene:

EINE WEIBERSTIMME *von außen*:

Weh uns!

KÖNIG Was ist?

GARCERAN. Dort, Herr, ein alter Mann,  
Ein Jude scheint's, verfolgt von Gartenknechten,  
Zwei Mädchen neben ihm. Die Eine, schau!  
Sie flieht hierher.

KÖNIG Ganz recht, denn hier ist Schutz  
Und Gottes Donner, wer ein Haar ihr krümmt.

*In die Szene rufend:*

Hierher, nur hier!

*Rahel kommt fliehend.*

(I, vv.297ff.)

---

<sup>40</sup> Franz Grillparzer, *Dramen 1828-1851*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (1987), pp.483-555. Alle Verweise werden mit Akt und Verszahlen nach dieser Ausgabe im Text angeführt.

Die erneute Ankunft der Juden wird von einer panischen „Weiberstimme“, laut Regieanweisung „von außen“ kommend, angekündigt. Über die Schwelle der für das Publikum einsehbaren Bühne hinweg sind die Juden für die Bühnenfiguren sichtbar und Garceran lenkt den Blick des Königs umgehend auf die „Eine“ unter ihnen, die seinen Blick anzog. Sodann ruft der König in den Raum, um die verborgenen Gestalten zum Erscheinen im „hier“, in der Gegenwart seines Hofes, zu ermutigen. Direkt darauf fliehen Isak und seine Töchter Rahel und Esther auf die Bühne, denn sie werden von den gerade ausgebrochenen pogromartigen Ausschreitungen bedroht. Die Versprachlichung dieses panischen Auftritts überlagert die semantisch-topographische Grenzüberschreitung in den verbotenen Garten mit einer szenographischen Grenzüberschreitung auf die Bühne, die durch deiktische Ausdrücke („außen“, „hier“, „dort“) akzentuiert wird. Dieser Grenzüberschreitung geht ein Blick über die Schwelle voran.

Die Repräsentanten des Hofes, die Königin und der Königserzieher Manrike, bestehen nun auf dem Anwesenheitsverbot für Juden. Der König Alfonso jedoch bietet den Juden Schutz und setzt sich über das etablierte Verbot hinweg. Er missachtet die Grenze und verhindert damit die Möglichkeit ihrer Übertretung. Dies ist die entscheidende Infragestellung einer Grenzziehung im ersten Akt, doch sie ist nicht die erste.

Zwei weitere unterschlagene Grenzübertretungen werden im ersten Aufzug eingeführt. Sie finden statt zwischen dem ersten und dem zweiten Auftritt der jüdischen Familie. Deren verbotenes Erscheinen in der Exposition wurde durch Garcerans Blicklenkung motiviert. Garcerans Auftritt selbst jedoch war bereits eine ungeahndete Grenzüberschreitung. Vom bloßen Boten wurde er zu einer der Hauptfiguren der Handlung erhoben:

MANRIKE Ein Bote kam.

KÖNIG Nun denn!

MANRIKE *auf die Königin zeigend:* Ein wenig später

KÖNIG Mein Weib ist gewohnt an Rat und Krieg,  
 Die Königin teilt Jedes mit dem König.  
 MANRIKE Doch dürfte mehr noch als die Botschaft etwa  
 Der Bote selber –  
 KÖNIG Und wer ist's?  
 MANRIKE Mein Sohn.  
 KÖNIG Ah, Garceran! Laß ihn nur kommen!  
*Zur Königin:* Bleib!  
 Der junge Mann hat höchlich wohl gefehlt  
 Als er verkleidet schlich ins Fraungemach  
 Die Holde seines Herzens zu erspähn.  
 Nu Donja Klara, senkt nur nicht das Haupt,  
 Der Mann ist wacker, ob gleich jung und rasch,  
 Gespiele mir aus meiner Knabenzeit  
 Und unversöhnlich sein wär' etwa schlimmer  
 Als leichtgesinnt den Fehler übersehn.  
 Auch denk' ich, hat er reichlich abgebüßt  
 Seit Monden schon verbannt zur fernen Gränze.  
*Auf einen Wink der Königin entfernt sich ein Fräulein des Gefolges.*  
 (I, vv.228ff.)

Garceran wurde vom Hofe des Königs verbannt, weil er eines Nachts einer Edelfrau im Gefolge der Königin verkleidet aufgelauret war: schon vor Beginn der Dramenhandlung fiel Garceran durch einen Akt grenzüberschreitender Visualität („Die Holde seines Herzens zu erspähn“) auf, die sich beim Auftritt der Juden im Garten auf den König übertragen wird („Die Eine, schau!“). Dieser Ausdruck ungebändigten sexuellen Begehrens hätte mit einer strikten Trennung Garcerans von allen weiblichen Personen sanktioniert werden müssen. Doch auch in diesem Fall erweist sich der König als nachsichtiger als alle anderen Repräsentanten des Hofes, Garcerans eigenen Vater eingeschlossen, und er lässt ihn nach seinem Auftritt als seinen persönlichen Wächter dienen.

In dem Augenblick, als Garcerans erster Auftritt angekündigt wird, empfiehlt Manrike, dass sich alle Frauen entfernen, um der Anwesenheit des stigmatisierten Lüstlings zu entgehen. Der König verweigert dies. Nur die Königin setzt es stillschweigend durch, dass wenigstens

Donja Klara, Garcerans Geliebte, sich von der Bühne entfernt. Garcerans Auftritt ist die erste ungeahndete Grenzüberschreitung des Stückes und ermöglicht die oben erwähnte entscheidende Grenzüberschreitung der Juden in den Raum des Hofes.

Auch die nächste Grenzüberschreitung wird durch Garceran, den Jugendfreund des Königs und Sohn des Königserziehers Manrike, vermittelt. Er ist von seinem militärischen Dienst an der Grenze zurückgekehrt. Er erzählt nun von den ersten Anzeichen eines kommenden Krieges. Der scheinbare Friede, der nach längeren Querelen im Inneren des Kastilischen Reiches endlich gewonnen zu sein scheint, wird jäh unterbrochen von den Botschaften von der „Gränze“. Dort rüsten sich die Mauren zum Kampf und es kommt zu ersten Scharmützeln auf beiden Seiten der Grenze, im Innern wie im Äußern des Reichs:

Wir schlugen uns, als wär's im Scheingefecht  
Mit blut'gen Wunden diesseits, Herr, und drüben.  
Der Friede glich dem Krieg so auf ein Haar,  
Daß nur im Treubruch aller Unterschied.  
(I, vv.257ff.)

Die Unterscheidung zwischen Krieg und Frieden gerät ins Wanken. Dieser Verwirrung der Grenze zwischen Krieg und Frieden, der Gewalt „diesseits“ und „drüben“ korrespondiert eine Verkehrung der Richtung der Gewalt im Inneren. Noch während Reliquien öffentlich ausgestellt werden und Kirchenglocken „weithin an den Gränzen“ (I, v.282) erklingen, finden die ersten Gewalttaten gegen die jüdische Bevölkerung statt – noch nicht in der Form von Pogromen, sondern gerichtet gegen Einzelne. Während die ersten beiden sanktionslosen Grenzüberschreitungen gleichzeitig Figuren über die Schwelle der Bühne trugen, ist das diffuse Kampfgeschehen auf beiden Seiten der Grenze stets anwesend und abwesend zugleich, indem es das dramatische Geschehen regiert, ohne von einer einzelnen Figur repräsentiert zu werden. Die folgenden vier Akte inszenieren eine Verspätung des Königs, der sich an die Grenze zu seinem



Heer begeben sollte. Der König befindet sich im Chaos zwischen den Fronten, ohne selbst dem Geschehen eine Richtung geben zu können. Nur ein offener Krieg gegen einen äußeren Feind, so scheint es, könnte den Unterschied zwischen Krieg und Frieden restituieren. Dabei führt der wollüstige Bote indirekt Motive ein, die sich erst später als eine Überlagerung privater und politischer Krisen erweisen werden. Denn Garceran infiziert den König nicht nur mit dem Laster des begehrenden Blicks; an dieser Stelle deutet sich schon die Platzierung des Königs auf der Grenze an: Garceran schiebt die Adresse an den König, „Herr“, in die syntaktisch merkwürdige Position zwischen „diesseits [...] und drüben“ ein. Auch der "Treubruch", von dem Garceran berichtet, bezieht sich einerseits auf den Bruch des Friedens; doch das politisch gemeinte Wort antizipiert bereits die scheinbar bloß private Treulosigkeit des Königs.

Die Problematik der dramatischen Welt der *Jüdin von Toledo* besteht also darin, dass Grenzen verwischt werden. Folgen wir Lotmans Definition des Ereignisses als einer Grenzüberschreitung, dann stört eine Verwischung von Grenzen den ästhetischen Kern des Dramas. Das Geschehen gestaltet sich nicht zu einem deutlich artikulierten Ereignis. Natürlich werden die drei angeführten Übertretungen von dem Großteil der dramatischen Figuren weiterhin als Verfehlungen bewertet. Doch im Zentrum der Aktion steht der König und seine Tatenlosigkeit ist es, die das Wertesystem des Stückes ins Wanken bringt. Solange der Souverän nicht handelt, verfällt die Welt in allgemeine Handlungslosigkeit<sup>41</sup>. Alle dramatischen Handlungen haben bis zu diesem Punkt deswegen lediglich einen halbwertigen

---

<sup>41</sup> Vgl. Louis Marins Ausführungen zur Geschichtsschreibung im französischen Absolutismus: „Not only does the king make the others of the history act through his own absolute acting, but he is that stage itself, the luminous space of their representation“. Louis Marin, *Portrait of the King*. Minneapolis: University of Minnesota Press (1988), p.68.

Ereignischarakter. Der Rest des Dramas bereitet eine Transformation seines Souveräns vor, um das Geschehen in ein vollwertiges Ereignis umzuwandeln.

Da gerade das Ereignis als dramatische Kategorie verletzt wird, lässt sich an dieser Stelle auch die restliche Handlung schnell zusammenfassen: Der König verliebt sich in die Jüdin Rahel und zieht sich mit ihr in ein Liebesnest zurück, was eine Staatskrise zur Folge hat. Der Hof, angeführt von der Königin, tötet Rahel. Schließlich kehrt der König zurück und stellt sich an die Spitze seines Heeres, um den Krieg gegen die Mauren zu führen.

Die anfängliche Unfähigkeit des Königs, Aktion zu generieren und, wie sich im weiteren Verlauf des Stückes zeigen wird, Krieg zu führen, ist erklärungsbedürftig. Es stellt sich heraus, dass die Aussetzung aller Grenzen<sup>42</sup> der dramatischen Welt mit einer vorgelagerten fehlgeschlagenen Grenzüberschreitung während eines ausgebrochenen Bürgerkriegs zu tun hat.

Bei seinem ersten Auftritt im Garten zu Toledo im ersten Aufzug fasst der König seine Jugend zusammen. Er erzählt seiner Gemahlin davon, wie er von treuen Anhängern als Kind in Toledo versteckt wurde, als sein Onkel König Leon konfligierende Thronansprüche gewalttätig für sich zu entscheiden versuchte. Er floh durch sein eigenes Reich, als wäre es „Feindes Land“ (I, v.28). Doch in Toledo gelang es des Königs Anhängern, die Souveränitätsfrage zu lösen, indem sie das Kind von einem Turm aus dem Volk präsentierten. Diese Geste verband das Volk gegen den Usurpator, denn alle Zeugen vereinten ihre „tausend Schwerter wie in Einer Hand /

---

<sup>42</sup> Grenzen sind ein werkübergreifendes Phänomen. Für ihre Bedeutung in *Die Jüdin von Toledo* ist bisher einschlägig: Wolfgang Wittkowski, „Motiv und Strukturprinzip der Schwelle in Grillparzers *Jüdin von Toledo*“, in *Modern Austrian Literature* 28/3-4 (1995), pp.105-130. Wittkowski argumentiert dafür, dass Grenzen in diesem Stück in Schwellen verwandelt werden. Meine Interpretation geht davon aus, dass Grenzen als solche bedeutend sind und dass Schwellenphänomene selbst eingegrenzt werden. Gescheiterte Grenzüberschreitungen stellen Grenzen in Frage, ohne sie auszudehnen.

Der Hand des Volks“ (I, vv.129ff.). Diese Inthronisierung eines Kindes vermochte die innerstaatlichen Gewaltausbrüche zwar zu befrieden. Doch dem König war es mit dieser verfrühten Krönung verwehrt, von der Kindheit in das Erwachsenenalter überzugehen. Er selbst meint, dass es ihn vor anderen Monarchen auszeichnet, dass er sich nicht als Vater seines Volkes auffasst, sondern als dessen „Sohn“ (I, v.139).

Die perfekte Tugendhaftigkeit, die ihm sein Mentor Manrike zuschreibt, will er deshalb nicht akzeptieren:

Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend,  
Und wo kein Kampf da ist auch keine Macht.  
Mir selber ließ man nicht zu fehlen Zeit.  
Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt,  
Als Jüngling mit der Lanze hoch zu Roß,  
Das Aug gekehrt auf Gegners Dräun,  
Blieb mir kein Blick für dieses Lebens Güter  
Und was da reizt und lockt lag fern und fremd.  
Daß Weiber es auch gibt erfuhr ich erst  
Als man mein Weib mir in der Kirche traute  
(I, vv.174ff.)

Was hieran entscheidend ist, ist weder die naive Tugendtheorie des Königs noch lediglich die Triebhaftigkeit der Erotik, die Dieter Borchmeyer in seiner maßgeblichen Lektüre des Stückes in den Mittelpunkt gerückt hat<sup>43</sup>. Der Mangel, den der König empfindet, geht über die Psychologie der Wollust hinaus: Dem König war es verwehrt, Übergänge zu durchleben. Zwar durchging er alle wesentlichen *rites de passage*, von der Krönung, über die Einsetzung in militärische Würden, bis hin zur Vermählung. Doch alle diese Übergänge geschahen abrupt und ohne Initiationsprozesse (etwa Investitur, militärische Ausbildung und Verlobung oder gar Verlieben).

---

<sup>43</sup> Dieter Borchmeyer, „Franz Grillparzer: Die Jüdin von Toledo“, in Harro Müller-Michaels (Hrsg.): *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Vol. 1. Königstein: Athenäum (1981), pp.200-238.

Um die Bedeutung einer solchen Art der rituellen Grenzüberschreitung für die Souveränitäts- und dramatische Handlungskrise zu verstehen, reicht das Lotmansche Modell allein nicht mehr aus. Ich möchte es deswegen durch anthropologische Modelle im Folgenden ergänzen.

### **2.2.2 Liminalität und Souveränität: Im „Götzendienst der Liebe“**

Arnold van Gennep führte in seiner Studie zu den *Rites de passage* (1909) eine Begrifflichkeit ein, mit der die Struktur unterschiedlicher Übergangsriten einheitlich beschrieben werden kann. Seither kann die Schwellenüberschreitung, die jeder Übergangsritus vollzieht, als ein dreistufiger Prozess analysiert werden<sup>44</sup>. Übergangsriten haben generell den Zweck, ein Individuum oder eine Gruppe von Individuen von einem alten in einen neuen Zustand zu überführen (z.B. Ledigkeit zu Ehe, Kindheit zu Erwachsenenalter, Ausschluss zu Einschluss in eine bestimmte Gruppe). Jeder Übergangsritus besteht aus drei Phasen, wobei die erste Phase den Initianden von der Gesellschaft separiert und die letzte Phase den Initiierten in die Gesellschaft reintegriert. Zwischen der Separation eines Individuums aus dessen sozialem Zusammenhang und dessen Integration in einen neuen liegt eine mittlere Phase, während der sich das Individuum auf der Schwelle zwischen dem alten und dem neuen Zustand befindet. Diese Phase nennt van Gennep „liminal“.

Auch die Inthronisation ist ein Übergangsritus. Allerdings wird die liminale Phase des Übergangs einer Person in den Stand des Königtums bereits in van Genneps knapper Behandlung als ein Sonderfall von gesamtgesellschaftlicher Tragweite sichtbar, denn in diesem Zustand ist nicht nur der König als Individuum zugleich separiert und noch nicht reintegriert;

---

<sup>44</sup> Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press (1960).

häufig wirkt sich das Interregnum auf das gesamte Leben einer Gesellschaft aus: „It is marked by a suspension of social life for all“<sup>45</sup>.

Im Falle der Vorgeschichte der *Jüdin von Toledo* konnte das Kastilische Reich sich einen solchen Zustand nicht leisten, denn es befand sich im Bürgerkrieg. Der minderjährige Alfonso wurde durch einen schlichten Akt der Präsentation zum König erklärt. Die vorgezogene Inthronisation ist unter all den beschleunigten Übergängen in der Biographie des Königs der primäre. In dessen Folge war auch für die weiteren liminalen Phasen der *rites de passage* keine Zeit, da eine schnelle Solidierung der Souveränität geboten war. Das Kind wurde König, Feldherr und Ehemann. Die eigentlichen liminalen Zustände, die zu diesen Übergängen gehören, hat Alfonso übersprungen (oder zumindest wurden sie stark beschleunigt).

In der zitierten Tugend-Rede des Königs deutet sich jedoch bereits an, dass das Souveränitätsproblem lediglich rituell aufgeschoben wurde. Für einen „besiegt[e]n Feh[er]“ eines Königs ist ein Akt der Tugendlosigkeit nicht ausreichend (wie der König hier noch selber meint), wenn er nicht zu einem ‚Fehlen‘ im Sinne der Abwesenheit, also des temporären Ausschlusses des Königs aus der Gesellschaft führt. Doch der König hatte „nicht zu fehlen Zeit“. Eine rein psychologische Deutung dieses Problems übersieht die rituelle Krise des Königtums, die bereits vor aller Erotik in Kastilien schwelt<sup>46</sup>. Der König ist nicht sexuell, sondern politisch impotent: Er

---

<sup>45</sup> Ibid., p.111.

<sup>46</sup> Auch Gerhard Neumanns verdienstvolle Studie zu Grillparzers Stück und dessen spanischer Vorlage sieht in dem Stück eine Dramatisierung des Konfliktes „zwischen der historischen Aufgabe einer politischen Entscheidung, die die Geschichte eines königlichen Hauses und einer ganzen Nation betrifft, und dem Augenblick der Bezauberung und des Selbstvergessens durch ein ‚imprevú (wie Stendhal sagen würde), der den Protagonisten seiner Selbstgewißheit beraubt und aus dieser – scheinbar gefestigten – Situation unwiderstehlich her austreibt.“ Gerhard Neumann, „‘Der Tag hat einen Riß‘. Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzer ‚Die Jüdin von Toledo‘“, in: Gerhard Neumann und Günter Schnitzler (Hrsg.): *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*. Freiburg im Breisgau: Rombach (1994), pp.143-177.

erweist sich als unfähig, Gewalt anzuwenden und Grenzen Geltung zu verschaffen. Diesem König mangelt es an *virtú* im mehrfachen Wortsinne, denn als „Sohn“ seines eigenen Volkes, als „großgewachsenes Kind“ (II, vv.451ff.), wie er sich später nennt, vermag er es nicht, sich durchzusetzen und das normative Gefüge von Grenzziehungen seiner Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Sein eigener Akt der tugendlosen Grenzüberschreitung, der eine Entfernung von der Welt des Hofes herbeiführt, ist für ihn ein Zwischenschritt vom Kind zum Mann, den er nachholen muss, um ein tugendhafter Herrscher zu werden. Während seiner Abwesenheit erfährt sich das Reich als „verwaist“ (IV, v.1181), wie es Manrike, der sich bis dahin als des Königs Vormund geriert hatte, nennen wird. Schon das bloße Fehlen des Königs lässt ihn seinen Status als „Sohn“ überwinden.

Ich möchte jedoch einen Augenblick bei meinem Widerspruch gegen eine bloß psychologische Betrachtung des angedeuteten Konflikts verweilen. Dass sich in *Die Jüdin von Toledo* eine erotische Krise mit einer Krise der Souveränität überlagert, lässt sich mit einem Blick auf anthropologische Untersuchungen zur Institution des Königtums erhellen. David Graeber fasst Studien von Luc de Heusch und Marshall Sahlins zusammen, die herausgearbeitet haben, dass legitime Könige sich gewissermaßen außerhalb der Gesellschaft befinden müssen. Wenn sie nicht selber „stranger-kings“ (Sahlins) sind, müssen sie (z.B. durch monströse Akte) zunächst zu Außenseitern gemacht und anschließend (etwa durch Heirat) „domestiziert“ werden

---

Dieser Konflikt ist zweifellos vorhanden und entspricht einer wichtigen psychologischen Ebene des Dramas. Dennoch besteht die Bedeutung von *Die Jüdin von Toledo*, wie ich zeigen möchte, darin, dass auch die subjektive Verführung durch momentane Erotik eine rituelle Funktion erfüllt. Die Krise der Erotik ist hier im Institut des Königtums bereits angelegt. Die Lesart des zentralen Stückes als einer expositorischen „Leere“, in die der erotische „Zufall einbricht“ und der Eröffnung eines „psychologische[n] Raumes“ (ibid., p.159) muss deshalb ergänzt werden: der psychologische Raum ist in einen sozialen eingebettet und noch das Vakuum, das sich auftut, ist Element eines sozial strukturierten Raumes.

(de Heusch). Laut Graeber ist dies modellbildend für alle Arten der Souveränität, die er als die Macht, “violence without impunity”<sup>47</sup> auszuüben, versteht: „There is a sense almost everywhere that ‚society,‘ however conceived, is not self-sufficient; that power, creative energy – life, even – ultimately comes from outside”<sup>48</sup>. Damit diese Position gewährleistet ist, müssen Könige scheinbar willkürliche (aber rituell normierte) Grenzüberschreitungen durchführen<sup>49</sup>. Daraufhin baut Graeber seine eigene Herleitung von Souveränität auf eine Lektüre des Anthropologen Simon Simonse und Beobachtungen zum Insitut des Regizids auf. Laut Graeber erhalten Gesellschaften ihre Souveränität nicht aus einem Schmittschen Freund-Feind-Antagonismus. Sie leiten ihre innere Kohärenz vielmehr aus einem gewaltsamen Verhältnis mit dem eigenen Souverän her: „[...] one’s ability to constitute oneself as a single people in a potential relation of war with other peoples is premised on a prior but usually hidden state of war *between the sovereign and the people*”<sup>50</sup>. Bei Grillparzer wurde, wie gesagt, ein solcher Krieg zwischen Souverän und Volk nicht ausgefochten: Der Infant wurde vom Turm dem Volk präsentiert, dieses vereinigte sich hinter ihm gegen den Usurpator. Im Augenblick des Bürgerkrieges blieb für eine zeremonielle Überwindung des Souveränitätsproblems keine Zeit; der Souverän konnte nicht ausgeschlossen und reintegriert werden und er verblieb ein „Sohn“ seines eigenen Volkes. Dass das Kastilische Reich sich nun nicht gegen die Bedrohung von außen, gegen die Mauren, wehren kann, erklärt sich aus der übersprungenen Initiation des Königs in sein Amt (und nicht aus einem Konflikt von Erotik oder Liebe mit Staatsinteressen). Auf Graebers folgenschwere

---

<sup>47</sup> David Graeber, „The divine kingship of the Shilluk. On Violence, utopia, and the human condition”, in David Graeber und Marshall Sahlins: *On Kings*. Chicago: Hau Books (2017), pp.65-138, hier: p.73.

<sup>48</sup> Ibid., p.70.

<sup>49</sup> Ibid., p.74.

<sup>50</sup> Ibid., p.82, Graebers Hervorhebung.

Korrektur des Schmittschen Modells zurückzugreifen, bedeutet dabei keine willkürliche retrospektive Projektion: Schon im Jahr 1800 sprach Friedrich Gentz unter dem Eindruck der Revolutionskriege von einem „geheime[n] Krieg zwischen dem Staat und den Bürgern“, der überwunden werden müsse, wenn von Friede überhaupt die Rede sein soll<sup>51</sup>.

Ein solcher Krieg zwischen dem Souverän und seinen Subjekten manifestiert sich nun in Grillparzers Drama spätestens bei Manrikes Einberufung der Stände im dritten Aufzug. Der König wird im letzten Aufzug erwarten, dass sein eigener Hof gekommen ist, um ihn zu ermorden (V, vv.1817f.). Doch dass dieser Regizid nicht stattfindet, hat zwei Gründe: die Opferung Rahels als Sündenbock und die nachgeholt Initiation des Königs. Beide Ereignisse sind nicht voneinander zu trennen, denn durch die Affäre mit einer Jüdin verlässt der König partiell die soziale Ordnung und holt die liminale Phase seiner eigenen Installation nach.

Der Mangel an Liminalität verdichtet sich nun beim König tatsächlich in eine Obsession mit dem Vorgang des Verliebens. Er hatte nie die Gelegenheit, die Kontingenz der erotischen Neigung in die notwendige, auf Dauer gerichtete Institution der Ehe zu überführen<sup>52</sup>. Das Eheverständnis in *Die Jüdin von Toledo* ist tief in den Ehediskursen des neunzehnten

---

<sup>51</sup> Friedrich Gentz, „Über den ewigen Frieden“, in Kurt von Raumer (Hrsg.): *Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance*. Freiburg/München: Verlag Karl Aber (1953), pp.461-497, hier: p.489. Gentz' Text vollführt eine Abwendung vom Ideal des absoluten (oder: ewigen) Friedens hin zum relativen Frieden. Dieser ist wesentlich abhängig von der Aufrechterhaltung innerstaatlicher Rechtsverhältnisse. Damit ist dieses Dokument, das in unmittelbarer Reaktion auf die anhebenden Napoleonischen Kriege geschrieben wurde, eine Art Gründungstext für die Genealogie des inneren Unfriedens nach 1815.

<sup>52</sup> Das Liebesbedürfnis des Königs wurde in der Sekundärliteratur lange der „Frigidität“ und „Sprödigkeit der britischen Gattin“ angelastet (hier nur zwei Beispiele für einen Gemeinplatz in der Forschung: Borchmeyer, *Franz Grillparzer. Die Jüdin von Toledo*. A.a.O., p.224 [u.ö.] und Wittkowski, *Schwelle*. A.a.O., p.109). Ich möchte eine Gegenthese zu dieser verbreiteten Lesart des Stückes, die auf der Psychologisierung eines Ehekonfliktes beruht, vorschlagen: Es handelt sich hier um ein rituelles Problem des Königtums.



Jahrhunderts verankert. Laut Hegel ist die Ehe eine Institution, die wesentlich Zufälligkeit überwindet. Genauer gesagt kompensiert sie zwei verschiedene Arten der Zufälligkeit: das familiäre Geschlechterverhältnis sollte laut Hegel weder in letztlich unkontrollierbaren Trieben noch in einem arbiträren Kontrakt gegründet werden. Auch die Liebe reicht ihm als Garant einer sittlichen Familie nicht aus:

[...] denn die Liebe, welche Empfindung ist, läßt die Zufälligkeit in jeder Rücksicht zu, eine Gestalt, welche das Sittliche nicht haben darf. Die Ehe ist daher näher so zu bestimmen, daß sie die rechtlich sittliche Liebe ist, wodurch das Vergängliche, Launenhafte und bloß Subjektive derselben aus ihr verschwindet.<sup>53</sup>

Worauf Hegel nicht weiter eingeht, ist, dass das „Vergängliche, Launenhafte und bloß Subjektive“ zunächst überhaupt in das Verhältnis zweier Menschen zueinander eindringen muss, wenn es danach aus diesem Verhältnis wieder verschwinden soll. Wer im neunzehnten Jahrhundert eine Familie gründen will, sieht sich der Herausforderung ausgesetzt, dass „man sich [davor] verlieben [muss], so schwer es einem unter Umständen fällt“<sup>54</sup>, wie Luhmann es einmal ausdrückt. Damit der Übertritt in die Ehe gelingt, muss also eine Grenzüberschreitung, die temporär eine Aussetzung der Norm im Medium chaotischen Begehrens herbeiführt, vollzogen werden. Dies ist im Leben des Königs nie geschehen. Die Affäre mit Rahel markiert damit einen nachgeholten Übergang des Königs in den Zustand der Liminalität, diesen losgelösten Zwischenbereich, in dem er bis zum fünften Aufzug gefangen bleibt.

Um den Übergang des Königs in die Phase der Liminalität im Folgenden analysieren zu können, möchte ich die Eigenschaften dieses Zustandes zunächst etwas genauer charakterisieren.

---

<sup>53</sup> Hegel, *Philosophie des Rechts*. A.a.O., p.310.

<sup>54</sup> Alexander Kluge, “Einmal in Kommunikation verstrickt, kommt man nie wieder ins Paradies der einfachen Seelen zurück.“ Gespräch vom April 1994 mit Niklas Luhmann“, in *Volltext* (2017/4), pp. 37-49, hier: p.37.

Victor Turner hat bekanntlich van Genneps Theorie weitergeführt und sich dabei insbesondere um eine genauere Fassung der liminalen Phase verdient gemacht. Turners Modell zeichnet sich dadurch aus, dass es Übergangsriten nicht lediglich als konservativ, also strukturfestigend versteht. Vielmehr birgt insbesondere der Prozess der Liminalität laut Turner ein kreatives Potential, weil er zumindest zeitweise konventionelle Strukturen außer Kraft setzt. Dies ist, was Turner „antistructure“<sup>55</sup> nennt. Der Zustand der Liminalität ist dabei gekennzeichnet durch Desorientierung, Identitätsverlust, Ambiguität und Verlust sozialer Distinktion – ein rituell kontrolliertes Chaos. Nicht selten wird er durch das symbolische Überschreiten einer tatsächlichen Schwelle versinnbildlicht und schließlich beendet. Mithin lässt es Turner weder bei der Strukturlosigkeit bewenden, noch hat Liminalität für ihn lediglich die Funktion, soziale Strukturen nach ihrer momentanen Außerkraftsetzung zu stärken. Er postuliert vielmehr, dass Strukturiertheit ohne ihr Gegenteil gar nicht zustande kommen und gerade durch ihre liminale Negation produktiv transformiert werden könne: „Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations arise“<sup>56</sup>. Liminalität wird unter anderem dadurch zu einem Motor sozialer Erneuerung, dass in dem kurzen Abschnitt relativer Anarchie neue Symbole generiert werden können<sup>57</sup>. Sie eröffnet einen Raum der verkehrten Welt, in dem Individuen ihrer Identität, ihrer Rechte, Pflichten, Merkmale und ihres Besitzes entledigt werden. In dieser verkehrten Welt, in der sich jeder

---

<sup>55</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications (1982), p.33.

<sup>56</sup> Victor Turner, „Betwixt and Between: The liminal period in *Rites de Passage*“, in: Ders., *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press (1967), pp.93-111, hier: p.97.

<sup>57</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theater*. A.a.O., pp.20ff.

außerhalb der Strukturen der sozialen Welt aufhält, kann relativ frei mit Symbolen und kulturell bedeutsamen Gegenständen gespielt werden. Das kulturelle Material wird aus seinem konventionellen Zusammenhang gerissen:

The factors of culture are isolated, in so far as it is possible to do this with multivocal symbols (i.e., with the aid of symbol-vehicles – sensorily perceptible forms) such as trees, images, paintings, dance forms, etc., that are each susceptible not of a single meaning but of many meanings. Then the factors or elements of culture may be recombined in numerous, often grotesque ways [...]. In other words, in liminality people “play” with the elements of the familiar and defamiliarize them. Novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements.<sup>58</sup>

Im Folgenden werde ich dafür argumentieren, dass die Beziehung zwischen Rahel und dem König eine solche Art ernstes Spiel ist, in dem Dinge und Symbole aus ihrem Kontext herausgelöst und verwirrt werden<sup>59</sup>. Das wichtigste dieser Symbole ist der König selbst. Zuvor hatte der König keinen Unterschied zwischen sich und seinen Subjekten gesehen: „[...] wer mich einen König nennt, bezeichnet / Als Höchsten unter Vielen mich, und Menschen / Sind so ein Teil von meinem eigen Selbst“ (I, vv.95ff.). Nun ist er von seinem Volk abgetrennt, gerade weil er soziale Differenzierung ignoriert. Die Separierung des Königs von dem Rest der Gesellschaft

---

<sup>58</sup> Ibid., 27.

<sup>59</sup> Zu Rahels subversivem Spiel mit Dingen und dem Zauber, der „die Differenz von Zeichen und Sache leugnet“ vgl. vor allem Doerte Bischoff, *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink (2013), pp.276-294, hier: p.287. Ich glaube, dass das Konzept der Liminalität Bischoffs Analyse insofern ergänzen könnte, als es den Widerspruch zwischen Divination und Verteufelung Rahels (vgl. *ibid.*, p.284) aufzulösen vermag: Das Chaos kann momentan als utopische, quasi-paradiesische Unmittelbarkeit erfahren werden. Meine Interpretation widerspricht Bischoff schließlich in der Bewertung des Verhältnisses von „Geschlechterdifferenz“ und Krieg, da sie meint, dass Rahels Unterminierung des Unterschieds zwischen Liebe und Krieg zu einer Verlagerung des Kampfgeschehens von der Grenze des Reichs in das Innere verursacht (*ibid.*, p.293). Diese Verkehrung besteht meines Erachtens bereits vor dem Beginn des Stückes und ermöglicht die Affäre allererst. Zur Rolle der Dinge in Grillparzers Dramen, die keine reinen Requisiten sind, sondern häufig selbst den Handlungsverlauf mitbestimmen, ist weiterhin einschlägig Joachim Kaiser, *Grillparzers dramatischer Stil*. München: Carl Hanser Verlag (1969), pp.95-100.

wird durch einen magischen Akt markiert, in dem Dinge und insbesondere Bilder durcheinandergebracht werden. Die Separation des Königs macht sich auf mehreren Ebenen bemerkbar. Sie wird gekennzeichnet durch den Übertritt in Räume, die nur ausgewählten Personen zugänglich sind. Dies ist zunächst, im zweiten Aufzug, ein Gartenhaus im Schlosspark zu Toledo, im dritten Aufzug ist es das Schloss Retiro, bis sich die Liebenden schließlich in die innersten Gemächer dieses Schlosses zurückziehen müssen.

Zunächst besucht der König im zweiten Aufzug seine jüdischen Schützlinge in einem Gartenhaus, wo sie von Garceran bewacht werden. Der Luxus der Unterbringung hat seine Wirkung auf die jüdische Familie nicht verfehlt, die dort bereits „das schimmernde Gerät“ (II, v.434) bestaunt. Rahel hat diverse Objekte aus den Schränken entfernt, die im letzten Fastnachtsspiel des Hofes als Requisiten gedient hatten, also bereits aus einem liminalen Brauch stammen. Sie bedient sich dabei eines Schlüssels, dessen Herkunft im Text nicht erläutert wird. Es hat fast den Anschein, als gehörte die Gabe, auf verschlossene Objekte zugreifen zu können, schlicht zu ihrem Charakter. Wie im ersten Aufzug missachtet sie dabei die Warnungen ihres Vaters Isak, der sie ihrem Schicksal überlassen will. Als er das Gartenhaus verlässt, wird er von Garceran im Auftrag des gerade ankommenden Königs vor der Tür zur Rede gestellt und erklärt: „Sie lachte, tanzte, sang, halb toll von Neuem, / Sie rückte das Gerät, das heilig ist, / Bewacht von Tod und poltert“ (II, vv.530ff.). Rahel belässt es nicht bei diesem Spiel mit dem Neuen und Heiligen; sie hat es insbesondere auf die Symbole der Macht abgesehen. In den Schränken des Gartenhauses findet sie nun Kostüme. Diese repräsentieren alle Rollen der sozialen und sakralen Ordnung des Königreiches in völliger Unordnung: „Der Bettler bei dem König, Engel, Teufel / In bunter Reih“ (II, vv.537f). Rahel entfernt nun ein bestimmtes Fastnachtskostüm aus dem räumlich eingehegten Chaos des Fastnachtsspiels im Schrank: Sie verkleidet sich als Königin

und entwendet überdies ein Bildnis des Königs, trägt es herum wie in einer Prozession und „[n]ennt es Gemahl“ (II, v.503), als sei es der König selbst. An dieser Stelle wird die liminale Unordnung entfesselt und der König kann seine Neugier nicht mehr zurückhalten. Er tritt in das Gartenhaus ein: „Den Scherz sah ich gern in der Nähe“ (II, v.549). Dort spielt sich derweil Folgendes ab:

RAHEL *kommt zurück mit einem Bild ohne Rahmen:*  
Hier ist des Königs Bild, gelöst vom Rahmen.  
Das nehm ich mit.  
ESTHER Treibt wieder dich die Torheit?  
Wie oft warnt' ich dich!  
RAHEL Und hab' ich dir gehorcht?  
ESTHER  
Beim Himmel, nein.  
RAHEL Und werd's auch diesmal nicht.  
Das Bild gefällt mir. Sieh, es ist so schön,  
Ich häng' es in der Stube nächst zum Bette.  
Des Morgens und des Abends blick' ich's an  
Und denke mir was man nun eben denkt  
Wenn man der Kleider Last von sich geschüttelt  
Und frei sich fühlt von jedem läst'gen Druck.  
(II, vv.568ff.)

Rahel wird hier und an vielen anderen Stellen als liminale Figur gekennzeichnet. Sie gehört als Jüdin einer Gruppe an, die zugleich innerhalb und außerhalb der Gesellschaft existiert<sup>60</sup>, einem faszinierend archaischen „Stamm von unstet flücht'gen Hirten“ (II, v.489), wie der König es schwärmend nennt. Sie ist unbefangen, zuweilen androgyn<sup>61</sup>, offen spielerisch und richtet sich

---

<sup>60</sup> Vgl. Turners Bemerkungen zu Angehörigen von „despised or outlawed ethnic and cultural groups“, Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter (1995), p.110.

<sup>61</sup> Bischoff verweist darauf, dass „männliche und weibliche Dinge“ vermischt werden (sie bezieht sich auf Waffen: Lanze, Schild und Helm). Aus ihrer Sicht wird der König außerdem verweiblicht. vgl. Bischoff, *Poetischer Fetischismus*. A.a.O., p.292. Eines der wesentlichen Argumente Martha B. Helfers ist, dass der König durch seine Affäre mit einer Jüdin selbst zu einem ‚Juden‘ gemacht wird. Vgl. Martha B. Helfers, *Framing the Jew*. A.a.O., p.166f. Beide Deutungen können funktional durch das Konzept der Liminalität eingefangen werden.

nicht nach Regeln, wird immer wieder als Närrin oder Törrin bezeichnet<sup>62</sup>. Sie hat Freude am Verkleiden, spricht von den unbefangenen Gedanken, die sie, unbekleidet, während der Schwellenmomente des Tages hat. Sie betrachtet das Bild des Königs, als wäre es keine Repräsentation desselben, sondern er selbst. Die zitierte Passage suggeriert, dass sie plant, das Bild des Königs in eine zugleich masturbatorische und idolatrische Phantasie einzubeziehen. Sie dient denn auch, wie sie später selbst sagt, „im Götzendienst der Liebe“ (III, v.962). Der König wiederum wird zu einem Novizen in diesem Götzendienst und von der Welt des Hofes separiert. Er ist nun, wie Turner diesen Zustand beschreibt, „dead[...] to the social world, but alive to the asocial world“<sup>63</sup>. Die Liminalität wirkt sich bis auf basale Wahrnehmungsakte aus: „wie im wirren Licht seh’ ich die Dinge“ (II, v.639), ruft der König aus, und bezeichnet sich selbst kurz darauf als „wirre Majestät“ (II, v.657). Dieser Übergang durch die Separationsphase hin zur Liminalität wird symbolisch verdichtet in der Entfernung seines Porträts aus dessen Rahmen, der wichtigsten Entfremdung eines Gegenstandes in diesem Stück. Alfonso wird mehrfach halbherzig von Rahel verlangen, das Bild nicht nur zurückzugeben, sondern es wieder in seinen Rahmen zu integrieren. Doch Rahel weigert sich, sticht mit Nadeln nach dem Bild und vertauscht es schließlich mit einem Bildnis ihrer selbst. Indem der König dieses an sich nimmt, trägt er ein sichtbares Symbol seines Ausnahmezustandes an seinem Körper. Dieser Bildertausch als Liebeszauber nimmt das visuelle Motiv des transgressiven Tauschs der Blicke im ersten

---

<sup>62</sup> Für eine Liste zahlreicher konventioneller Unterscheidungen, die während der Liminalität aufgehoben werden, vgl. Victor Turner, *The Ritual Process*. A.a.O., p.106f. Diese Liste beinhaltet auch „sexual continence“ als Merkmal der Liminalität, doch später erklärt Turner, dass auch das Gegenteil der Fall sein kann: „sexual continence (or its antithesis, sexual community, both continence and sexual community liquidate marriage and the family, which legitimate structural status)“ (ibid., p.111).

<sup>63</sup> Turner, *From Ritual to Theater*. A.a.O., p.27.

Aufzug wieder auf. Die sich nun entfaltende Affäre spielt sich hauptsächlich im visuellen Bereich ab, denn an keiner Stelle ist von tatsächlichen sexuellen Berührungen die Rede. Der Zauber des chaotischen Begehrens ist ein „Götzendienst der Liebe“ im eigentlichen Wortsinn, ein Rausch der Idolatrie.

In die Szene im Lustschloss zu Toledo tritt nun die Königin samt Hof und Gefolge. Garceran erspäht sie bereits vom Fenster aus und rät dem König, der nach einem Ausweg sucht, sich in einem Seitengemach vor seinen eigenen Untertanen zu verstecken:

KÖNIGIN Es ward gesagt, der König sei hieroben.  
GARCERAN Er war, doch ging er fort.  
KÖNIGIN Und hier die Jüdin.  
MANRIKE Geschmückt, dem losgelassnen Wahnsinn gleich,  
Mit all dem Flitterstatt des Puppenspiels.  
Leg ab die Krone, die dir nicht geziemt,  
Selbst nicht im Scherz [...]!  
(II, vv.659ff.)

Der Hof findet Rahel in ihrer königlichen Verkleidung vor und „dem losgelassnen Wahnsinn gleich“. Sie fordern sie umgehend auf, ihr wildes Spiel zu beenden. Die Befürchtung, die Juden könnten gestohlen haben, ist dabei nur vorgeschoben, denn es ist das kulturelle Wertesystem selbst, dass Rahel mit ihrer Verkleidung als Königin und dem Spiel mit dem Porträt des Königs durcheinanderbringt. Seit dieser Szene ist sie mit dem Ruch der Zauberei behaftet. Gerade dies ist es natürlich, was den König fasziniert. Wenn er sagt, in Sachen der Schönheit „gilt gleich denn: Christin, Maurin – Jüdin“ (II, v.479), dann ist das nicht Ausdruck aufgeklärter Toleranz, wie häufig behauptet worden ist, sondern eine Sexualisierung einer sozial ausgeschlossenen Figur aufgrund ihres liminalen Potentials<sup>64</sup>. Turner sieht in der Aufhebung sozialer Distinktionen

---

<sup>64</sup> Martha B. Helfer hat dargelegt, wie der Philosemitismus des Königs im Wesentlichen auf dessen Begehren einer Außenseiterin, der stereotypen „schönen Jüdin“, zurückgeführt werden

eine Möglichkeit authentischer zwischenmenschlicher Begegnung mit utopischem Potential, die er „communitas“<sup>65</sup> nennt. Diese Erfahrung scheint durchaus vom König beschrieben zu werden, wenn er Rahel in Abgrenzung von der politischen Welt hervorhebt: „Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt / All was sie tat ging aus ihrem Selbst / Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel“ (V, vv.1685ff.). In dem begrenzten Raum der Affäre erfuhr der König temporär die Utopie der Grenzenlosigkeit. Doch diese Worte sind bereits nach Rahels Tod gesprochen. Es ist dem König trotzdem stets bewusst, dass ihn sein Balanceakt auf der Grenze der Gesellschaft, diesem „ausgespannten Seil“, der Erniedrigung preisgibt (II, vv.694ff.). Es ist wichtig hervorzuheben, dass diese Loslösung von der Gesellschaft keinen klar definierten rituellen Vorgaben folgt. Das ist es ja gerade, was die Souveränitätskrise hervorgerufen hat: dass der König sich nach Alternativen umzusehen hat, um die Liminalität seiner *rites de passage* nachzuholen. Dennoch gibt es zumindest einen Präzedenzfall: Das Gartenhaus zu Toledo wird aufgegeben zugunsten des Lustschlosses Retiro, in dem sich einst des Königs „Ahn, Don Sancho / Mit einer Maurin, aller Welt verborgen –“ (II, vv.772f.) zurückgezogen hat.

Doch zurück zur Szene im Gartenhaus: Manrike ist kurz davor, das Seitengewand, in dem sich der König versteckt hält, zu betreten:

GARCERAN *ihm [Manrike] in den Weg tretend:*

Hier, Vater, ruf' ich halt!

MANRIKE Kennst du mich nicht?

GARCERAN

So euch als mich. Doch gibt es, wißt ihr, Pflichten,

Die selbst dem Vaterrecht die Wage halten.

MANRIKE Sieh mir ins Auge! Er kann es nicht ertragen.

So raubt mir denn zwei Söhne dieser Tag.

(II, vv.672ff.)

---

kann. Dieser Philosemitismus wird vom Ende des Stückes konterkariert. Vgl. Helfer, *Framing the Jew*. A.a.O.: p.171f.

<sup>65</sup> Turner, *The Ritual Process*. A.a.O., pp.96ff. u.ö.



Garceran ist gezwungen, seinem eigenen Vater und später auch der Königin den Zutritt zu verwehren. Auf diese Weise wird eine neue Grenze gezogen und ein dramatischer Innenraum erzeugt, in dem sich der König mit Rahel aufhält und der dem Hof unzugänglich ist. Dieser Raum wird zwar topographisch mehrfach verlagert, er erhält aber semantische Stabilität durch seine Einhegung von Liminalität und dramaturgische Stabilität durch eine Normierung von personenspezifischen Zugangsmöglichkeiten. Garceran hat der König wider Willen zu seinem Komplizen gemacht, der ihn vor der Außenwelt zu beschirmen hat. Dieser Rolle kommt er treu nach, obwohl ihm klar ist, dass er den König zur Umkehr bewegen muss, um den Krieg an der Grenze zu führen. Die Aussetzung sozialer Distinktionen greift auf Garceran über, da das ihm aufgezwungene Verhalten ihn mit seinem eigenen Vater in Konflikt bringt. Er erhält außerdem die Rolle des eingeweihten Lehrers in Liebesdingen. Der König selbst versucht sich Garceran anzugleichen, denn es ist dessen transgressive Sexualität, die der König tatsächlich begehrt (und nicht primär Rahel als Liebesobjekt): Es war Garceran, der den Blick des Königs im ersten Aufzug auf Rahel lenkte und der König wird sich bei Garceran immer wieder versichern, ob Rahel in seinen Augen schön sei. Er fordert ihn sogar explizit auf: „Belehre mich ein wenig / Ich bin Neuling in dergleichen Dingen, / nicht besser als ein großgewachsenes Kind“ (II, vv.451ff.). Der König imitiert das verfehlt Begehren seines Untertanen und missachtet die Grenzen des Sittlichen und der Hierarchie. Indem er Garcerans Verbannung aussetzt und ihn nun dazu zwingt, als Wächter und Vorbild eine Rolle im liminalen Akt zu spielen, beraubt er ihn seiner sozialen Distinktion. Manrike, Königserzieher und Vater Garcerans, verliert folgerichtig „zwei Söhne“ zugleich. Manrike wird im dritten Aufzug dann auch die Stände einberufen, um zu beraten, wie der Krise ein schnelles Ende bereitet werden kann, denn der Feind steht immer noch an der

Grenze. Diese Einberufung ist unrechtlich und geschieht, wie Esther sagt, „Als wäre herrenlos das Königreich / und ihr gestorben, der ihr Herr und König“ (III, vv.1051f.). Personen, die im Zustand der Liminalität aus der Gemeinschaft ausgestoßen und ihrer distinktiven Merkmale beraubt werden, gelten häufig geradezu als tot, bevor sie nach Beendigung des Rituals wiedergeboren werden<sup>66</sup>. Dies gilt auch für den König Alfonso. Dass Rahels Schwester Esther die Botschaft von der Ständeversammlung überbringt, zeigt an, dass auch sie eine Rolle im liminalen Ritual spielt. Ihre Rolle spiegelt die Garcerans wider: Sie versucht, ihre Schwester zu schützen und kann mit der Außenwelt kommunizieren. Sie ist eine Art Wächterin und ‚wacht‘ im zweifachen Sinn, indem sie wie Garceran in der Wirre des Geschehens einen klaren Blick bewahrt. Der König will ihrer Botschaft keinen Glauben schenken und meint, sie träume. Esther antwortet: „Ich wache, Herr. / Vor allem für das Leben meiner Schwester / Die man bedroht und die zuletzt das Opfer“ (III, vv.1053ff.). Esther und Garceran erkennen, dass die Liminalität beginnt, außer Kontrolle zu geraten.

### **2.2.3 Ein „Bild des Opfers“: Sakrifizielle Krise und Krieg**

Victor Turners Modell der Liminalität könnte mit René Girard auf gewisse Weise widersprochen werden. Während Turner, wie gesagt, die Aufhebung sozialer Distinktionen als Chance für authentische zwischenmenschliche Begegnungen mit utopischem Potenzial versteht, besteht Girard darauf, dass es gerade der Verlust von Unterschieden ist, der Gewalt eskalieren lässt. Diesen Zustand nennt er eine sakrifizielle Krise:

The sacrificial distinction, the distinction between the pure and the impure, cannot be obliterated without obliterating all other differences as well. One and the same process of violent reciprocity engulfs the whole. The sacrificial crisis can be defined, therefore, as a

---

<sup>66</sup> Vgl. Turner, *Betwixt and Between*. A.a.O., p.99.

crisis of distinctions – that is, a crisis affecting the cultural order. This cultural order is nothing more than a regulated system of distinctions in which the differences among individuals are used to establish their “identity” and their mutual relationships.<sup>67</sup> Sakrifizielle Krisen können verschiedene Formen annehmen, doch sie basieren immer auf dem Verlust von Unterschieden, der sich daraus ergibt, dass Rivalen einander imitieren. Die sakrifizielle Krise wird dadurch gelöst, dass eine neue Unterscheidung etabliert wird: Die Gesellschaft macht ein Individuum für ihren eskalierenden Zustand verantwortlich und vereinigt sich gegen einen Sündenbock, der geopfert wird<sup>68</sup>. Der Teufelskreis der mimetischen Rivalität wird dadurch unterbrochen und die Ordnung der Gesellschaft wiederhergestellt.

Auch die liminale Phase von *rites de passage* versteht Girard als eine mögliche Ursache für eine solche Krise, die letztlich zu entfesselter Gewalt führen kann:

The individual who is „in passage” is regarded in the same light as a criminal or as the victim of an epidemic: his mere physical presence increases the risk of violence. The slightest loss of difference, no matter how isolated the case may be, is capable of plunging the entire community into a sacrificial crisis. The slightest tear in the social fabric can spoil the whole garment if not promptly attended to.<sup>69</sup> Schon die Anwesenheit einer Person, die sich im Zustand der Liminalität befindet, stellt eine Bedrohung für die gesamte Gesellschaft dar, weshalb diese Personen auch meist ausgeschlossen und von der Gemeinschaft entfernt werden. Ist durch die Gegenwart von Liminalität die Eskalationsgefahr bereits akut, so kann sie zusätzlich erhöht werden, wenn das Zentrum der Macht selbst betroffen wird. Denn Ordnung stiftende Distinktionen sind für Girard insbesondere vertikale Strukturelemente, weshalb er zuweilen auch von einer „crisis of degree“<sup>70</sup> spricht. Diese Formulierung für eine Variante der sakrifiziellen Krise gewinnt Girard aus seinen

---

<sup>67</sup> René Girard, *Violence and the Sacred*. London u.a.: Bloomsbury (2020), p.54.

<sup>68</sup> Ibid., p.87ff.

<sup>69</sup> Ibid., p.321.

<sup>70</sup> René Girard, *A Theater of Envy. William Shakespeare*. South Bend, Indiana: St. Augustin Press (2004), insb.pp.160-166.

Lektüren Shakespeares, insbesondere einer Rede des Ulysses in *Troilus and Cressida*. In dieser Rede analysiert Ulysses die Lage, in der sich das Lager der Griechen vor Troja befindet und die der Krise in *Die Jüdin von Toledo* nicht unähnlich ist. Er bemängelt, dass die „specialty of rule hath been neglected“, also dass Agamemnons Schwäche als Herrscher das Griechische Heer in Unordnung geraten lasse. Füllt der Herrscher seine Rolle nicht aus, so wirkt sich dies auf das empfindliche Ranggefüge der gesamten sozialen Ordnung aus, die von ihrem König ebenso sehr abhängt wie die planetarische Ordnung von der Sonne. Wenn das Zentrum der Macht aufhört, Rangordnungen zu regulieren, werden Institutionen dysfunktional. Ab einem bestimmten Punkt im Eskalationsprozess breitet sich Gewalt fortan jenseits der Unterscheidung von Recht und Unrecht ungeordnet aus:

O, when degree is shaken,  
Which is the ladder to all high designs,  
The enterprise is sick. How could communities,  
Degrees in schools, and brotherhoods in cities,  
Peaceful commerce from dividable shores,  
The primogenitive and due birth,  
Prerogative of age, crowns, scepters, laurels,  
But by degree stand in authentic place?  
Take but degree away, untune that string,  
And hark what discord follows: each thing meets  
In mere oppugnancy; the bounded waters  
Should lift their bosoms higher than the shores  
And make a sop of all this solid globe;  
Strength should be lord of imbecility,  
And the rude son should strike his father dead;  
Force should be right – or rather, right and wrong,  
Between whose endless jar justice resides,  
Should lose their names, and so should justice too.  
Then everything includes itself in power,  
Power into will, will into appetite,  
And appetite, an universal wolf,  
So doubly sounded with will and power,  
Must make perforce an universal prey,  
And last eat up himself. Great Agamemnon,  
This chaos, when degree is suffocate,

Follows the choking.  
And this neglect of degree is it  
That by a pace goes down backward in a purpose  
It hath to climb. The general's disdain'd  
By him one step below, he by the next,  
That next by him beneath – so every step,  
Exempl'd by the first pace that is sick  
Of his superior, grows to an envious fever  
Of pale and bloodless emulation.<sup>71</sup>

Für Girard ist diese Rede des Ulysses exemplarisch für alle Krisen der Entdifferenzierung. Jede gesellschaftliche Ordnung basiert auf strukturierender Differenzierung und wenn diese infrage gestellt wird, drohen Konflikte zwischen ihren Mitgliedern zu eskalieren. In einer nach Distinktionen strukturierten Gesellschaft imitieren Menschen zwar das Begehren ihrer Umgebung (Objekte und Leistungen werden dadurch normativ aufgeladen, dass andere diese für begehrenswert halten), doch das Strukturprinzip des „degree“ sichert einen ausreichenden, quasi-räumlichen Abstand zwischen ihnen, sodass kein Konflikt über die begehrten Objekte entstehen kann. Was der Zustand des Heeres in *Troilus and Cressida* laut Girard zeigt, ist, dass solche Ordnungssysteme vor allem an ihrer hierarchischen Spitze ihre Schwachstelle haben: „all systems of degree tend to disintegrate from the top down“<sup>72</sup>. Wenn diese Spitze, die gleichsam als semantisches Zentrum hierarchischer Ordnung das Begehren der Gesellschaft reguliert, bricht, dann steigt das Übel der „neglect of degree“, wie es bei Shakespeare heißt, von Sprosse zu Sprosse der sozialen Leiter herab, bis es den Rest der Gesellschaft infiziert hat. Auf diese Weise eskaliert Gewalt in einer Welt, die der Distinktionen und damit der Regulierung von Begehren derselben Objekte verlustig geht.

---

<sup>71</sup> William Shakespeare, *The Norton Shakespeare*. New York & London: W.W. Norton & Company (2016), p.2006 (I, 3, vv.100ff.).

<sup>72</sup> Girard, *A Theater of Envy*. A.a.O., p.165.

Genau ein solcher Prozess, zugleich eine sakrifizielle Krise und eine Krise der Rangordnung, entfaltet sich in *Die Jüdin von Toledo*<sup>73</sup>. Die auffälligste Entdifferenzierung, die sich direkt aus dem liminalen Mittelteil des Dramas herleitet, ist die Aufhebung sozialer Ausschlusskriterien. Dass der König nicht nur die Anwesenheit einer Jüdin auf verbotenem Grund erlaubt, sondern gerade mit ihr in eine Liebesbeziehung eintritt, bedeutet nicht nur, dass er selbst sich vor „jedes Dieners Blicken“ (II, v.698) schämen muss, bevor sich die Scham auf Garceran überträgt (III, vv.876ff.). Es hat Folgen für das gesamte Gesellschaftsgefüge. Es ließen sich hierfür zahlreiche Beispiele anführen, denn die Krise erfasst nach und nach alle Bereiche der dramatischen Welt. Selbst in scheinbar nebensächlichen Bemerkungen wird dieser Vorgang reflektiert. In einer eindeutig antisemitischen Szene zum Beispiel tritt Isak mit neuem Selbstbewusstsein auf und bezeichnet sich als des „Königs Rat“ (III, v.844). Er predigt Garceran von der Tauschkraft des Geldes und prophezeit, dass früher oder später jeder Aspekt der menschlichen Gesellschaft, ja jeder Mensch nicht mehr sein wird als ein „Wechselbrief“ (III, v.843).

---

<sup>73</sup> Mir ist nur eine an Girard orientierte Interpretation des Textes bekannt: Ursula Renner, „Wie entsteht ein Sündenbock? Grillparzers ‚Jüdin von Toledo‘ als Opfergeschichte“ in *Essener Unikate* 23 (2003), pp.51-61. In einigen Punkten stimmen meine Ausführungen von hier an folgend mit denen Renners überein. Die Schwäche von Renners Text (die sich aus dem interdisziplinären Publikationskontext ergibt) scheint mir darin zu liegen, dass Girards Theoriegebäude sehr problemlos anhand des Grillparzerschen Stückes durchgespielt wird. Einerseits möchte ich dieser Deutung einen stärker ästhetischen Schwerpunkt verleihen. Andererseits gibt es mehrere Ungereimtheiten, denen Girards Modell nicht gerecht zu werden scheint, weswegen es auch von anderen Kommentatoren explizit ausgeschlossen wurde. Problematisch ist weiterhin, dass Renner Esthers Schlussplädoyer als „Alternative eines Verzeihensmodells“ (p.60) interpretiert, da später gute Gründe dafür in Anschlag gebracht worden sind, dies als eine „Quasi-Bekehrung“ zu verstehen, vgl. Eva Geulen, „Das Geheimnis der Mischung. Grillparzers ‚Jüdin von Toledo‘“, in Volker C. Dörr und Helmut J. Schneider (Hrsg.): *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Bielefeld: Aisthesis (2006), pp.157-173, hier: p.160.

Auch die gewährten Grenzübertretungen im ersten Aufzug markierten bereits den Verlust von Unterschieden. Der König vernachlässigt Distinktionen nicht nur durch Übersehen von Grenzüberschreitungen, sondern er gibt seinen eigenen Rang preis, indem er Garcerans Begehren imitiert, dessen sexuelle Überschreitungslust selbst für begehrenswert hält und seinen Blick durch ihn lenken lässt. Seit dem Ende des ersten Aufzugs beginnt Distinktionsverlust vom König auf andere Personen überzugehen. Zuerst wird Garceran infiziert, der gegen seinen Willen eine Rolle im liminalen Akt spielen muss und damit degradiert wird. Wie bereits erwähnt, verliert er seine soziale Markierung als Sohn Manrikes, als er sich seinem Vater in den Weg stellen muss. Seine Degradierung beginnt jedoch schon nach der Aufhebung seiner Verbannung zur Grenze, als er eine neue Funktion erhält. Schon am Ende des ersten Aufzugs beschwert sich selbst sein Vater, dass Garceran mit der Aufgabe, die jüdische Familie zu bewachen, zu schwer bestraft wird:

MANRIKE Ich denke hoher Herr, daß meinen Sohn  
Ihr eben jetzt so fein als streng bestraft.

KÖNIG Bestraft?

MANRIKE Als Hüter ihn bestellend diesem Pöbel.

KÖNIG Die Strafe, Freund, ist, denk' ich, nicht so hart.

Ich selbst hab' nie nach Weibern viel gefragt,

*Auf das Gefolge zeigend:*

Doch diese Herrn sind anderer Meinung.

Nun aber fort mit diesen wirren Bildern!

Laßt uns zur Tafel, mich verlangt nach Stärkung,

Und bei dem ersten Trunk am festlich frohen Tag

Gedenk' ein Jeder des – woran er denken mag.

Hier ist kein Rang! Nur zu! Voraus! Voran!

*Indem die Hofleute sich zu beiden Seiten ordnen und der König*

*Mitten durch sie abgeht, fällt der Vorhang.*

(I, vv.392ff.)

Die letzten Worte des Königs, bevor er mittig abgeht und erst wieder im liminalen Gartenhaus mit Rahel wieder auftaucht, kündigen die weitere Entdifferenzierung fast schon an. Der letzte Vers des ersten Aufzugs ist voller Ironie, denn dem König wird es in den nächsten drei Aufzügen gerade nicht möglich sein, voraus und voran zu gehen und sich von den „wirren Bildern“ zu befreien. Es ist dem König hier natürlich auch nicht bewusst, dass sein Ausruf den sozialen Zustand diagnostiziert, den Girard eine „crisis of degree“ nennt: „Hier ist kein Rang!“<sup>74</sup> Der Ausruf kann als Signal für die beginnende Destabilisierungsphase eines in den Bürgerkrieg führenden Dramas der Entdifferenzierung gelten. Fast wörtlich wird der Satz übernommen, der bei der Unterzeichnung der Treue-Urkunde in *Wallenstein* fällt (siehe 1.3.3.2): „Wie’s kommt! Wen’s eben trifft! Es ist kein Rang hier!“<sup>75</sup> Die syntaktische Inversion bei gleichzeitiger Beibehaltung der *repetitio* der Exklamation könnte darauf hindeuten, dass hier ein direkter Bezug zwischen zwei gänzlich verschiedenen Bürgerkriegsszenarien vorgenommen wird.

Der Verlust von Unterschieden im Kastilischen Reich betrifft schließlich die Gesellschaft als Ganze. Der Mangel eines funktionsfähigen Zentrums der Souveränität verhindert die Lenkung der Gewalt gegen einen äußeren Feind: „Der Feind steht an den Gränzen und der König / Gehört zu seinem Heer“ (III, vv.867f.). Stattdessen werden im Inneren Pogrome entfesselt. Die Unterscheidungen von Krieg und Frieden sowie Innen und Außen des Staates hören auf, die Anwendung von Gewalt zu regulieren. Mit diesem Befund einer beginnenden Ansteckung der Gesellschaft durch eine Rangkrise lässt sich nun Licht auf eine wichtige und häufig missverstandene Rede der Königin werfen.

---

<sup>74</sup> Ohne auf die „crisis of degree“ und Girards Interpretation Shakespeares einzugehen, bemerkt auch Ursula Renner, dass diese Formulierung den Prozess der Entdifferenzierung vorwegnimmt, vgl. Renner, *Wie entsteht ein Sündenbock*. A.a.O., p.57.

<sup>75</sup> Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2000), p.132.



Diese Rede, die auf der unrechtlichen Versammlung der Stände gehalten wird und damit selbst ein Symptom der zerbrechenden Ordnung ist, hat die Degradierung der Familie des Königs und damit aller Familien zum Thema. Dies ist es, worüber sich die Königin tatsächlich beklagt, und nicht die Affäre selbst. Ich zitiere die Passage in voller Länge, weil sie die sakrifizielle Krise direkt mit der eingangs erwähnten Eheproblematik verbindet. Dies ist außerdem die einzige Stelle des Stückes, in der nicht ein anachronistisches Ehemodell des neunzehnten Jahrhunderts dem mittelalterlichen Stoff aufgepfropft wird. Vielmehr argumentiert die Königin für die Notwendigkeit der Reinigung nicht nur des Königs, sondern des gesamten Landes mithilfe einer Augustinischen Eheauffassung. Schon dass sie als Frau vor Männern politisch zu reden hat, ist ein Zeichen der Entdifferenzierung, und auch bei ihr (wie vorher schon beim König und bei Garceran) äußert sich dies als Empfindung von Scham:

Ich schäme mich, daß ich vor Männern spreche,  
Und was kaum schicklich auch, doch zwingt die Not.  
Ist denn die Ehe nicht das Heiligste,  
Da sie zu Recht erhebt was sonst verboten  
Und was ein Greuel jedem Wohlgeschaffnen  
Aufnimmt ins Reich der gottgefäll'gen Pflicht?  
Die andern Satzungen des höchsten Gottes  
Verstärken nur den Antrieb eines Guten,  
Doch was so stark, daß es die Sünde adelt  
Muß mächt'ger sein als jegliches Gebot.  
Dagegen hat nun dieses Weib gefrevelt.  
Währt aber meines Gatten Fehltritt fort  
So war ich selbst in all der frühern Zeit  
Nur eine Sünderin und nicht sein Weib  
Und unser Sohn ein mißgeborner Auswurf  
Sich selber Schande und der Eltern Schmach.  
Seht Schuld ihr in mir selbst, so tötet mich,  
Ich will nicht leben wenn mit Schuld befleckt.  
Dann mag er aus den Königstöchtern rings  
Sich eine Gattin wählen, da nur Willkür  
Nicht das Erlaubte wohltut seinem Sinn.  
Doch ist dies Weib der Schandfleck der Erde  
So reinigt euren König und sein Land.

(IV, vv.1202ff.)

Wenn Sexualität nicht in der Ehe gebändigt wird, so meint die Königin, steckt die dadurch entfesselte Zufälligkeit („Willkür“) den Rest der Gesellschaft an und verwischt Familien- und Standesidentitäten und gefährdet das religiöse Wertesystem. Diese Willkür deckt sich mit dem, was „verboten“ und das „Nicht das Erlaubte“ ist. An keiner Stelle drückt die Königin Eifersucht aus; in ihrer Rede wird vielmehr deutlich, dass der Hang des Königs zum Unzulässigen, ja zum Asozialen im Sinne der Turnerschen liminalen „antistructure“, das wahre Problem darstellt. In dieser Rede nichts weiter als eine „albern-vertrackte, den prüden und spröden Charakter der Königin denunzierende Kasuistik“<sup>76</sup> zu sehen, ist eine psychologische Verkürzung des sozialen Gefüges des Dramas, in dem jede Figur einer funktionalen Position zugeordnet ist, die auf je eigene Weise bedroht wird. Diese Rede der Königin ist auch deswegen wichtig, weil sie den nächsten Schritt einleitet. Denn die Stände wurden nicht aus moralischen Erwägungen, nicht wegen des ‚Fehlers‘ des Königs einberufen, sondern wegen dessen ‚Fehlen‘. Manrike eröffnet die Versammlung mit einem ausdrücklichen Verzicht darauf, das Verhalten des Königs zu „richten“: „Doch rüstet sich der Maure an den Gränzen / [...] / Da ist des Königs Recht zugleich und Pflicht / [...] / Entgegen sich zu stemmen der Gefahr, / Allein der König fehlt“ (IV, vv.1171ff.). Um die Souveränitätskrise zu lösen, wird nun die Ermordung Rahels beschlossen. Die Dämonisierung Rahels zum „Schandfleck“ folgt einer politischen Notwendigkeit. Am Ende der Rede der Königin wird Rahel zu dem Sündenbock, den die Gemeinschaft opfert, um sich zu

---

<sup>76</sup> Joachim Müller, „Die Staatsthematik in Grillparzers Drama *Die Jüdin von Toledo*“, in: Kurt Bartsch et al. (Hrsg.): *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Bern: Francke (1979), pp.71-96, hier: p.83.

vereinen und die hergebrachten ordnenden Unterschiede wiederherzustellen<sup>77</sup>. Das Begehren des Königs ist ein „Greuel“, dessen Schande sich auf die Familie des Königs überträgt. Und dennoch ist es Rahel, die in den Augen der Königin „grefrevelt“ hat. Die Schuld muss gebündelt und auf eine einzige Person übertragen werden. Der „Tod des Einen [...], der gefrevelt“, wie Manrike es beschreibt, ist notwendig für die „heil’ge Ordnung“. Niemand bemerkt, dass dieser Satz grammatisch („des Einen“) und sachlich (der König hat mehr „grefrevelt“ als Rahel) besser auf den König als auf Rahel bezogen werden kann. Der König selbst wird einen Regizid erwarten, doch diese Option wird von niemandem erwogen, denn es geht um die Herstellung von Souveränität und nicht moralische Konsequenz.

Wir müssen jedoch einen Schritt zurücktun, um die Schwellenproblematik nicht aus den Augen zu verlieren. Im vierten Aufzug findet die Peripetie des Dramas statt, indem in Abwesenheit des Königs Rahels Tötung beschlossen wird. Diese Wendung wird erst dadurch ermöglicht, dass Garceran, des Königs Doppelgänger und erotisches Vorbild, die ihm vom König aufgezwungene Grenzübertretung rückgängig macht. Er schließt sich der Königin, Manrike, und den Repräsentanten des Reiches an. Nur durch Garcerans Abkehr von der Sache

---

<sup>77</sup> Die Deutlichkeit, mit der Grillparzer diesen sakrifiziellen Mechanismus im letzten Akt des Dramas herausarbeitet, ist erstaunlich. Auch wenn die sakrifizielle Krise noch unbekannt war, gab es spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts einen anthropologischen Diskurs zu Opferpraxis, auf den später Dramatiker wie Grillparzer und Hebbel (etwa mit seinem Fragment gebliebenen *Moloch*) reagieren konnten. Grillparzer hat sich zum Beispiel nachweislich mit Friedrich Creuzer auseinandergesetzt, dessen *Symbolik* auf weitere Opfertheorien verweist, vgl. Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*. Vol. 1. Leipzig und Darmstadt: Heyer und Leske (1819), pp.171-179 u.ö. Creuzer erwähnt insbesondere ein Kapitel in Christoph Meiners, *Allgemeine kritische Geschichte der Religion*. Vol. 2. Hannover: im Verlage der Helwingischen Hof-Buchhandlung (1807), pp.1-100 (Kapitel „Geschichte der Opfer, und Gaben“).

des Königs erhält der Hof Zugang zu dem Schloss Retiro, jenem abgegrenzten Innenraum, in den sich der König mit Rahel zurückgezogen hat.

Der König zieht nun zum Hof, als er von der Einberufung der Stände hört. Er sagt sich von Rahel los und versucht, alle Schuld für das Geschehene auf sich zu nehmen (IV, v.1422). Die Königin weist dies zurück und besteht darauf, dass Rahel über Zauberkräfte verfüge. Gerade jene Eigenschaften, die Rahel als Liminalitätsfigur markierten und für den König begehrenswert machten, prädestinieren sie auch für die Rolle des Sündenbocks: Magie, Außenseitertum, Sinnlichkeit, Regellosigkeit. Dabei gesteht die Königin unfreiwillig die Arbitrarität ihrer Schuldzuweisung<sup>78</sup> ein, indem sie Juden und Mauren als Zauberer und Ausgegrenzte gleichsetzt (vgl. IV, v.1424).

Der König besteht darauf, dass er nun ein anderer sei, und er wünscht, dass „das Gerümpel eines frühern Zustands“ (IV, vv.1407ff.) ihm fortan nicht im Wege stehe. Er legt Rahels Bildnis, das er an einer Kette um den Hals trug, ab, um die Königin zu beschwichtigen. Doch mitten im Gespräch mit seiner Gemahlin beginnt sein Sinn zu wandern. Die Abwesenheit von Rahels Bild hinterlässt eine Leere an seinem Körper. Der König ist aus seiner Initiation noch immer nicht entlassen, sein Körper ist noch immer eine "tabula rasa"<sup>79</sup>, in die sich das Bildnis Rahels eingedrückt hat:

Die Kette, die ich trug – und die nun liegt,  
Auf immer abgetan – so Hals als Brust  
Sie haben an den Eindruck sich gewöhnt  
*Sich schüttelnd:*

---

<sup>78</sup> Die Auswahl Sündenbockopfer ist laut Girard letztlich immer "arbitrary", auch wenn gewisse Merkmale eine Person dazu prädestinieren. Ich komme auf das Element der Arbitrarität, die der Gesellschaft unbewusst bleiben muss, am Ende dieses Kapitels zurück. René Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press (1987), p.27.

<sup>79</sup> Turner benutzt diesen Begriff ebenso zur Beschreibung des liminalen Zustandes, siehe Turner, *The Ritual Process*. A.a.O., p.103.

Und fröstelnd geht's mir durch die leeren Räume.  
Ich will mir eine andre Kette wählen,  
Der Körper scherzt nicht, wenn er warnend mahnt.  
(IV, vv.1470ff)

Der König nähert sich nun dem abgelegten Bild wieder, beschreibt es der Königin und spricht von dem „Zerrbild“, zu dem Rahel sich gewandelt habe. Mit der Beschreibung der Schönheit *des Bildes* Rahels (und nicht dieser selbst), will er die Königin vom Mord an ihr abhalten: „Laß Gottes Werk in ihr uns denn verehren / Und nicht zerstören was er weise schuf“ (IV, vv.1482f.). An dieser Stelle wird die letzte Transformation der Liebesvisualität vorbereitet, die im fünften Aufzug vollzogen werden soll: der erste Aufzug führte den erotischen Blicktausch ein; dieser wurde im zweiten und dritten Aufzug über den Bildertausch in einen „Götzendienst der Liebe“ verwandelt. Vom vierten Aufzug an wird Rahel zu einem Bild ihrer selbst transformiert. Sie wird deswegen nicht nur ermordet, sondern wie ein Gegenstand „zerstört“ und schließlich am Schluss zu einem „Bild des Opfers“ (V, vv.1936) erhoben. Die Opferung des Sündenbocks ist hier gleichzeitig ein ikonoklastischer Akt.

In dem Gespräch mit der Königin im vierten Aufzug wird der König nun zunehmend von seinem körperlichen Verlangen nach dem Bild abgelenkt. Er nimmt es wieder an sich und kehrt umgehend in seinen früheren Wahn zurück. Der Versuch, sich ins Gesellschaftsgefüge zu reintegrieren, misslingt. Er verliert sich nun in Wutausbrüchen darüber, dass ihn Manrike und die Stände wie in Kind behandelt hätten und wird von der Königin unbemerkt allein gelassen. Als er die Königin verfolgt, gelingt ihm endlich eine Art Grenzüberschreitung:

KÖNIG [...]

Nicht du Lenore, nein, du bist entschuldigt  
*Die Königin hat sich während des Letzten leise durch die Seitentüre rechts entfernt.*  
Wo ging sie hin? So läßt man mich allein im eignen Haus?  
*Er nähert sich der Seitentüre rechts.*  
Ich will zu ihr! – Die Tür verschlossen?

*Die Türe mit einem Fußtritt sprengend: Auf!*  
 So nehm' ich mir im Sturm mein häuslich Glück.  
*Er geht hinein.*  
*Don Manrike und Garceran erscheinen in der Mittel-Türe. Letz-*  
*terer macht einen Schritt über die Schwelle.*  
 MANRIKE Willst du mit uns?  
 GARCERAN Mein Vater!  
 MANRIKE Willst du nicht?  
 Die Andern sind voran. Folgst du?  
 GARCERAN Ich folge.  
*Sie ziehen sich zurück. Die Tür geht zu.*  
*Pause. Der König kommt zurück. In der Stellung eines Horchenden.*  
 (IV, vv.136ff.)

Als er das letzte Mal mit der Königin zu sprechen versucht hatte, war es ihm nicht möglich, zu ihr vorzudringen. Diesmal durchbricht er die Tür gewaltsam. Zwar gelingt ihm damit endlich der Übergang über eine Schwelle. Doch bemerkt er nicht, dass sich das wesentliche Geschehen in der Mitteltür abspielt. Es ist Garcerans Schwellenüberschreitung, die ein Ereignis einleitet.

Die Szene am Ende des vierten Aufzugs weist mehrere formale Elemente auf, die Joachim Kaiser werkübergreifend isoliert hat und die bei Grillparzer die Spannung des Geschehens sprachlich akzentuieren: Nach einem bewegten dialogischen Austausch, der den Rhythmus des Blankverses „spaltet“, ist für einen Augenblick die Bühne völlig leer (die Regieanweisungen geben eine „Pause“ an)<sup>80</sup>. Der Hof hat sich bereits zum Schloss Retiro begeben, um dort Rahel zu ermorden. Der König folgt dem Hof, doch er kommt zu spät, um den Gewaltakt zu verhindern. Obwohl er Rahel zunächst schützen will, hat er seinen Schwellenzustand bereits halb überwunden. Bevor er die Bühne am Ende des vierten Aufzugs verlässt, schwört er noch, alle, die sich an Rahel vergehen, zu bestrafen. Er befürchtet allerdings, er werde sich als „Tyranne“ und nicht als „Mensch“ rächen müssen (IV, v.1571). Er hat seinen

---

<sup>80</sup> Für „gespaltene Verse“ und „Pausen“ bei Grillparzer siehe Joachim Kaiser, *Grillparzers dramatischer Stil*. A.a.O., pp.14ff. u. 21ff.

menschlichen Hang zum Vergeben und Übersehen von Grenzüberschreitungen verloren, doch mit dem Aufkommen von Rachegeleüsten droht die Gewaltlosigkeit des Herrschers in ihr Gegenteil umzuschlagen. Der König hat seine Initiation noch immer nicht abgeschlossen; doch als Tyrann ist er zwar immer noch weniger als ein gerechter König, aber immerhin schon mehr als ein bloßer Mensch.

Der fünfte Aufzug beginnt in einem verwüsteten Zimmer im Schloss Retiro, nach der Ermordung Rahels und noch vor der Ankunft des Königs. Das Chaos auf der Bühne wird durch weitere Symbole, die einen Schwellenübergang suggerieren, ergänzt. Die Szene spielt im Morgengrauen und an der Wand hängt ein Gemälde, das „halb aus dem Rahmen gerissen ist“ und damit die bevorstehende Reintegration des Königs andeutet. Esther fasst das, was zwischen dem vierten und dem fünften Aufzug geschehen ist, zusammen: Rahel hatte sich „ins letzte ferne innerste Gemach“ (V, v.1601) zurückgezogen. Der Hof drang dort ein und überwältigte Esther, die ihrer Schwester zu Hilfe geeilt war. Sie lastet es sich selbst als „Feigheit“ an (V, v.1611), dass sie in Ohnmacht fiel. Als sie aufwacht, ist die Tat geschehen und Rahel ist tot.

Nun tritt endlich der König auf. Die Verwüstung des Schlosses lässt ihn errahnen: „Es ist zu spät! Der Greuel ist geschehn“ und er empfindet nun eine zügellose „Begier nach Rache“ an jenen, die diesen „Greuel“ verschuldet haben – der König verwendet hier dasselbe Wort, mit dem bereits der Hof die Opferung Rahels gerechtfertigt hatte. Schon an dieser Stelle zeichnet sich ab, dass das Opfer keine Beilegung von Gewalt erreicht. Diese Stufe des Eskalationsprozesses ist vielmehr nötig, um die letzte Wendung vorzubereiten. Am Ende des Stückes wird der König in die angestammte Ordnung der Monarchie zurückkehren und sich zum Kampf an der Grenze rüsten. Diese Wende ist rätselhaft, denn sie geschieht urplötzlich und jenseits der Bühne. Ich glaube, diese radikale Kehrtwende vom Racheschwur zum äußeren Krieg

ist nur verständlich, wenn die Logik der eingehegten, grenzbildenden Liminalität zusammen mit der Logik des Sündenbocks betrachtet wird. Turner und Girard schließen hier einander nicht aus. Der König hat sich in Opposition zur Gesellschaft begeben. Der Innenraum, in den der König mit der Liebesbeziehung eintrat, errichtete eine neue unüberwindliche Grenze, die nur Eingeweihte übertreten können: Rahel, Esther, Garceran und der König selbst. Das Eigentümliche dieser Grenze ist jedoch, dass sie einen Ort der Liminalität abgrenzt, also einen Ort der Distinktionslosigkeit. Der Hof durchbricht diese Grenze der Distinktionslosigkeit, indem Garceran Tür und Tor für die Opferung Rahels öffnet. Die Tötung Rahels wird von jeder Figur des Stückes als Ereignis erfahren und ausnahmslos jeder fühlt sich schuldig. Vor allem der König kann die Grenzübertretung nicht mehr ignorieren und er sieht sich zum ersten Mal gezwungen, die das Drama durchziehenden Energien der Gewalt selbst zu lenken. Nach seinem Racheschwur bewaffnet er das Volk zu einem Bürgerkrieg gegen den Hof:

An ihrer [des Volkes] Spitze will ich rächend gehen  
Und brechen all die Schlösser jener Großen  
Die Diener halb und halb auch wieder Herrn,  
Sich selber dienen und den Herren meistern.  
Beherrscher und Beherrschte, also sei's,  
Und jene Zwitter tilg' ich rächend aus,  
(V, vv.1641ff.)

Der König erkennt also den Verlust von Distinktion, den er selbst verursacht hat, als Grenzüberschreitung an. Seine Untergebenen haben sich über ihn hinweggesetzt und so gehandelt, als würde ihnen selbst souveräne Entscheidungsgewalt zustehen. Die Gewalt des Königs richtet sich nun gegen diese „Zwitter“, die weder Herrscher noch Beherrschte sind. Deren „Schlösser“, im doppelten Wortsinn, gilt es jetzt zu durchbrechen. Die Strafaktion gegen den eigenen Hof soll den Unterschied zwischen Herrscher und Beherrschten wiederherstellen.



Obwohl der König sich hier gegen seinen eigenen Hof richten will, ist dies deshalb ein erster Schritt hin zur Wiederherstellung höfischer Ordnung. Denn durch die Bewaffnung des Volkes gegen den Hof erhält die Gewalt im Innern eine neue Richtung. Die Passage ist deshalb ein Echo der im ersten Aufzug erzählten Krönung Alfonsos als Kind, als sich „tausend Schwerter wie in Einer Hand / Der Hand des Volks“ (I, vv.129ff.) vereint hatten. Alfonso beginnt damit, die Rolle des Monarchen wieder zu erfüllen, ohne den das Volk laut Hegel nur eine „formlose Masse“<sup>81</sup> ist. Dadurch, dass der König das Volk anführt, ist er in die Gesellschaft reintegriert. Er erhält seine richtungsweisende Macht wieder. Dadurch, dass er das Volk gegen seine eigenen Untertanen, die Stände (also funktional die Mittler zwischen Volk und Souverän) ins Feld führt, steht er gewissermaßen außerhalb bzw. über der gesellschaftlichen Ordnung. Der nur angedeutete Krieg zwischen Alfonso und den Ständen restituiert die Souveränität des Königs, ganz im Sinne des Krieges zwischen dem Souverän und seinen Subjekten, den David Graeber als die Quelle politischer Macht dargelegt hat.

Doch um diese Restitution abzuschließen und das faktische Interregnum zu beenden, muss der König selbst seinen eigenen ambigen Zustand überwinden. Nun da Rahel tot ist, soll ihr „Bild“ sich permanent in das Innere des Königs einbrennen, „nach Innen Wurzel“ (V, v.1664) schlagen. Obwohl es dem König nicht bewusst ist, wird auf diese Weise der Bildzauber eingehegt und die „wirren Bilder“, die den König seit dem Ende des ersten Aufzugs in ihren Bann schlugen, zu einem einzigen reduziert. Die entfesselte Liminalität wird zu einem bildlichen Symbol verdichtet und internalisiert. Dieser Prozess zwingt den König dazu, sich von sich selbst zu distanzieren. Er besteht nun darauf, Rahels entstellte Leiche zu sehen, um sie mit seinem

---

<sup>81</sup> Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. A.a.O., p.447.

inneren Bild Rahels zu vergleichen, das seine Phantasie noch immer unkontrolliert in den Raum projiziert und multipliziert. Diese endgültige Verdichtung des Bildes Rahels soll den König in seinen Racheplänen bestärken:

KÖNIG [...]  
Ihr Bild wie es vor mir steht hier und dort  
An jeder Wand, in diesem, jenen Ecke,  
Zeigt mir sie nur in ihrer frühern Schönheit  
Mit ihren Schwächen, die so reizend auch.  
Ich will sie sehn, zerstört, versehrt, mißhandelt,  
Versenken mich im Greuel ihres Anblicks,  
Vergleichen jedes Blutmal ihres Leibes  
Mit ihrem Abbild hier auf meiner Brust  
Und lernen Unmensch sein gegenüber Gleichen.  
(V, vv.1728ff.)

Dieser Monolog scheint auf das Ende von Lessings *Emilia Galotti* anzuspielen. Auch Emilia wurde zu einem Bild ihrer selbst reduziert, das anfangs durch ihr Porträt eingeführt wurde<sup>82</sup>. Am Ende konnte Gonzaga es allerdings gerade nicht ertragen, Emilias Leiche zu sehen, und er endet mit dem Wunsch, dass auch Fürsten endlich als Menschen angesehen werden. Der König in *Die Jüdin von Toledo* hingegen will die Leiche seiner Geliebten sehen und möchte „Unmensch“ werden. Rahel als Bild, das seine Perfektion gerade aus ihren Fehlern zieht, die den König zum ‚Fehlen‘ verführten, wird zu einem inneren Abdruck, der mit dem Bild des verwüsteten Körpers verglichen wird. Generell hat der Leichnam Bildcharakter: er ist ein Bild der nunmehr

---

<sup>82</sup> Der Bildhaftigkeit des Begehrens „beim Erwachen der Leidenschaft“ ist ein Motiv, das Grillparzer schon lange beschäftigt hatte, bereits 1811 schreibt er in seinem Tagebuch: „wir lieben in *der Zeit* [des Erwachens der Leidenschaft beim jungen Mann] nur das Bild, das unsere Phantasie malt; das Mädchen, das wir zu lieben glauben, ist nichts, als die Leinwand, auf welche jene die Farben aufträgt“. Auf diese Stelle wird in der Sekundärliteratur zuweilen hingewiesen, z.B. bei Gerhard Neumann, der dies eine „anthropologische Urszene“ Grillparzers nennt: Neumann, *„Der Tag hat einen Riß“*. A.a.O., p.157.

abwesenden Person<sup>83</sup>. Die Ermordung Rahels hat ihren Leichnam allerdings entstellt, sodass von einem ikonoklastischen Akt gesprochen werden kann, einer Zerstörung des Götzenbildes, das den König in seinen Bann gezogen hatte. Auch die Reduktion Rahels zu einem inneren Bild des Königs, einem „Abbild auf meiner Brust“ kann als ein Teil dieses Bildersturms verstanden werden. Die Befreiung von der Macht der „wirren Bilder“ und die erzeugte Differenz zwischen zerstörtem Körper und internalisiertem Abbild soll nun die Potenz der gerichteten, hasserfüllten Gewalt verstärken. Aus Lessings Utopie menschlicher Gleichheit wird hier ein aus utopischer Erfahrung erzeugtes Phantasma der Unmenschlichkeit „genüber Gleichen“, gegen jene Distinktionslose, die der König selbst hervorgebracht hat.

Während der König im inneren Gemach die Leiche Rahels betrachtet, erscheinen Manrike, Garceran und die Königin mit ihrem Kind, um sich der Strafe des Königs zu unterwerfen. Alle drei nehmen die Schuld für das Geschehene auf sich, doch es wird deutlich, dass keiner von ihnen die Tat selbst vollbracht hat. Auf einen weiteren Sündenbock wird zugunsten einer allgemein geteilten Schuld verzichtet. Sogar Esther will keine Rache, denn sie „wünschte nicht die Greuel noch vermehrt“ (V, v.1788).

Als der König, der eben noch „Unmensch“ werden wollte und Rache geschworen hatte, von der Leichenschau zurückkehrt, ist er wie verwandelt. Er „stürzt aus dem Seitengemach“ und schaut mehrfach zurück auf die Tür, kann sich aber nicht mehr dazu überwinden zurückzugehen.

---

<sup>83</sup> Fast zeitgleich mit dem Abschluss der *Jüdin von Toledo* hält Friedrich Hebbel diesen Gedanken in seinem Tagebuch fest: „Der Maler, der Dir selbst Dein Bild malt, kommt erst zuletzt: es ist der Tod!“ (1. Januar 1851), Friedrich Hebbel, *Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 1. Berlin/Boston: De Gruyter (2017), p.633 (4714). Das Motiv wird auch in *Herodes und Mariamne* wichtig werden. Allgemein zum Bildcharakter der Leiche siehe Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag (2002), pp.143-188.

Er vollführt mehrere enigmatische Gesten, fährt „wie reinigend“ über seinen Körper und umschlingt seinen Hals, als würde er sich selbst strangulieren. Für Augenblicke wirkt er verwirrt und er glaubt, Manrike sei gekommen, um auch ihn zu töten. Als er sein Gewand öffnet, bemerkt die Königin, dass Rahels Bildnis fehlt. Er möchte es holen, doch er kann das Seitengewand nicht mehr betreten. Auf diese Weise wird das Ende des liminalen Zustandes markiert. Der König ist wie neugeboren.

Wie mehrfach zuvor fragt er jetzt sein erotisches Vorbild Garceran, ob er Rahel schön finde. Doch diesmal widerspricht der König und hält nun genau jene Wandelbarkeit in ihrem Äußeren, die er zuvor begehrt hatte, für abstoßend. Schließlich wird ihm der Zauber ihres Antlitzes zum Ausdruck des Dämonischen<sup>84</sup>:

KÖNIG Ein böser Zug um Wange, Kinn und Mund,  
Ein lauernd Etwas in dem Feuer-Blick  
Vergiftete, entstellte ihre Schönheit.  
Betrachtet hab' ich mir's und hab's verglichen.  
Als ich dort eintrat meinen Zorn zu stacheln,  
Halb bange vor der Steigerung meiner Wut,  
Da kam es anders als ich mir's gedacht.  
Statt üpp'ger Bilder der Vergangenheit  
Trat Weib und Kind und Volk mir vor die Augen.  
Zugleich schien sich ihr Antlitz zu verzerren,  
Die Arme sich zu regen mich zu fassen.  
Da warf ich ihr ihr Bild nach in die Gruft  
(V, vv.1849ff.)

Die Tötung Rahels verwandelt die Bildlichkeit ihrer äußeren Schönheit in einem ersten Schritt in ein inneres Bild erfahrener Liminalität. Sodann wird durch den Anblick ihrer Leiche Rahels Bild zerstört und als dämonisch gekennzeichnet. Diese Transformation der liminalen Liebespriesterin

---

<sup>84</sup> Zum Teuflischen Rahels in dieser Szene vgl. Helfer, *Framing the Jew*. A.a.O., p.168f. Vgl. Auch Borchmeyers Verweis darauf, dass Rahel sich selbst bereits im zweiten Aufzug (II, vv.593ff.) als eine Art Vampir beschreibt, Borchmeyer, *Franz Grillparzer. Die Jüdin von Toledo*. A.a.O., p.230.

in eine Dämonin bedeutet eine Transfiguration einer Formierung der „Figur des Dritten“<sup>85</sup> in eine andere und sie wird durch das Wegwerfen des wirklichen Bildnisses bekräftigt. Dieser Verteufelung des Dritten macht den Blick frei für die Verhältnisse, die von ihm gestört worden waren: „Weib und Kind und Volk“. In einem letzten Schritt wird Rahel re-sakralisiert und, wie Esther es nennt, zu einem entstellten „Bild des Opfers“, das auf den König im Krieg vom „tauben Himmel“ (V, vv.1935ff.) herabschaut. Rahels misshandeltes Abbild nimmt also eine theologisch entleerte sakrale Stellung ein. Rahel als körperliches Individuum wird jedoch gewaltsam aus der Welt des Königreichs ausgestoßen, während der König sich durch Internalisierung ihres Bildes Rahels utopische Schönheit erhält<sup>86</sup>. Die Verteufelung und Verwüstung Rahels als wirkliches Bild und Körper beschließt diesen Vorgang. Der König ermächtigt sich dadurch nicht nur des Bildes Rahels, sondern auch seines eigenen imaginären Abbilds, das sich nun wieder in seinen konstitutionellen Rahmen integrieren lässt<sup>87</sup>, wenn auch leicht um die eigene Achse verdreht, wie das unbestimmte Bild zu Beginn dieses Aufzugs. Die magische Kraft des Bildzaubers bereichert nun die Monarchie, denn ohne seinen temporären partiellen Ausschluss von der Gesellschaft hätte der König sich wohl kaum zur Verteidigung der Grenze ermannen können. Das Opfer Rahels hat das Element des Tyrannischen und Unmenschlichen in das Zentrum der Souveränität eingeführt. Die nachträgliche Verunglimpfung des Bildes Rahels bündigt dieses Element wieder. Obwohl der König nun zeitweilig die

---

<sup>85</sup> Vgl. hierzu die Beiträge in Eva Eßlinger et al. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2010).

<sup>86</sup> David Graeber analysiert in dem oben zitierten Kapitel die Ausstoßung von Frauen, die als ästhetisch mangelhaft wahrgenommen werden, und spricht von der „intimate connection between the otherworldly perfection of royal courts and their violence – [...] the fact that such utopias do, always, rest on what we euphemistically call ‘force’“: Graeber, *The divine kingship of the Shilluk*. A.a.O., p.135.

<sup>87</sup> Das tatsächlich von Rahel entwendete Porträt wird allerdings nicht wieder erwähnt.

Staatsgewalt rhetorisch seinem minderjährigen Sohn übergibt, ohne deswegen abzdanken, wie oft missverstanden wird, hat er damit seine eigene Souveränität wiedererlangt: „One might even say that’s what sovereignty itself is: the ability to toss frames about“<sup>88</sup>.

Der König ruft nun auf zum Kampf gegen die Mauren an der Grenze, was er als Reinigung von der Schuld am Tod Rahels verstanden wissen will: „Und wer dann fällt, er hat gebüßt für Alle“ (V, v.1896). Auch das Volk, das er eigentlich zur Rache gegen den Hof bewaffnet hatte, soll in diesen Krieg nach außen mit einbezogen werden (V, vv.1912ff.). Der nun folgende Krieg gegen die Mauren erhält mit der Volksbewaffnung einen neuartigen Charakter: der Bürgerkrieg wird in eine Art „Volkskrieg“ umgewandelt, der laut Clausewitz eigentlich „eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts“<sup>89</sup> ist. Die Zirkularität des Stückes, die manchmal hervorgehoben wird, ist deswegen keine absolute. Gerade die Elemente des Wiederholens und Nachholens sind Teil eines Transformationsprozesses<sup>90</sup>.

Eine weitere Transformation wird am Ende des Stückes erreicht: Der Umgang mit Differenzen ist ein gänzlich anderer. Der König sieht gegenüber Garceran ein, dass er die Grenzüberschreitungen des Hofes ahnden muss, so sehr es ihm auch missfällt. Bis zum Ende des Stückes wird allerdings keine Strafe vollzogen und die folgenden Verse scheinen anzudeuten,

---

<sup>88</sup> Graeber hat dabei natürlich keine eigentlichen Bilderrahmen im Sinn: David Graeber, „Notes on the politics of divine kingship“, in David Graeber und Marshall Sahlins: *On Kings*. A.a.O., pp.377-464, hier: p.379.

<sup>89</sup> Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag (1973), p.799 (Kapitel „Volksbewaffnung“).

<sup>90</sup> Dieser Befund lässt sich auch mit Grillparzers Geschichtsbild in Einklang bringen: „Alle Bildung geht schrittweise. Jeder Sprung, wenn er ein wirkliches Vorwärtkommen sein soll, muß zurückgemacht und das Vorwärts schrittweise noch einmal durchgemacht werden. Sieh z.B. die Revolution der Neunziger Jahre. Selbst das Christentum, scheinbar der grellste Abschnitt, der unsere ganze Geschichte in ein diesseits und jenseits teilt, ist keineswegs so verbindungslos, als man glauben will.“ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Vol. 3. München: Carl Hanser (1964), p.1143.

dass die Sanktion der Verfehlungen bereits in der Anerkennung gesellschaftlicher Strukturen aufgeht, in diesem Fall der bereits vollzogenen Reintegration Garcerans in die Welt der „Andern“:

Fast tut mir leid, daß ich euch strafen muß.  
Tritt hin zu deinem Vater, zu den Andern.  
Kein Unterschied, denn Alle seid ihr schuldig.  
MANRIKE *mit starker Stimme*:  
Und Ihr nicht auch?  
KÖNIG *nach einer Pause*:  
Der Mann hat recht; ich auch.  
(V, vv.1863ff.)

An dieser Stelle wird jedoch deutlich, dass das konventionelle Modell des Sündenbock-Mechanismus als Lösung der sakrifiziellen Krise in *Die Jüdin von Toledo* nicht völlig aufgeht. Die Wiederherstellung von Grenzen, Unterschieden und Rängen führt zur Vereinigung des gesamten Kastilischen Reiches. Doch auch in dieser Hinsicht kann nicht von einer völligen Wiederherstellung der Ausgangslage gesprochen werden. Der Prozess der Entdifferenzierung wird nicht vollständig aufgehoben; er wird vielmehr durch kollektiv geteilte Schuld gebändigt und funktionalisiert. Die Schuld an der Krise, die eben noch von der Königin gänzlich Rahel angelastet worden war, wird nun vom reintegrierten König auf eine solche Weise universalisiert, dass es wieder keinen wirklichen „Unterschied“ zwischen den Mitgliedern der Gesellschaft gibt. Sollte das Opfer selbst die Gesellschaft durch einen Akt konzentrierter Gewalt Purifikation erreichen, so steht am Ende von Grillparzers Drama der Aufruf zu einem Krieg, der die Beteiligten wiederum von der Schuld an der Opferung Rahels reinigen soll. Die Opferung Rahels als Sündenbock war notwendig, um die Souveränität des Königreichs wiederherzustellen. Es brachte jedoch keine Beilegung der Gewalt, sondern gab dieser lediglich eine neue Richtung; es

führt auch nicht zu einer Abweisung von Schuld an den Sündenbock, sondern wird zu einer Quelle allgemeiner, distinktionsloser Schuldzuweisungen<sup>91</sup>.

Fast im gleichen Atemzug, mit dem der König den Mauren den Krieg erklärt und ein Ereignis einleitet (mit einem Echo seiner letzten Worte im ersten Aufzug: „Voraus! Voran!“, V, v.1920), kündigt er die Heirat Garcerans mit Donja Klara an. Damit wird nachträglich auch diese Grenzüberschreitung des ersten Aufzugs, Garcerans Auflauern seiner Geliebten, als solche anerkannt und in ein Ereignis umgedeutet. Dass dieses plötzliche Übermaß an gesellschaftlicher Ordnung nur durch den Sündenbock Rahel ermöglicht wurde, fällt in diesem Augenblick nur deren Schwester auf:

ESTHER *zu ihrem Vater gewandt:*  
Siehst du, sie sind schon heiter und vergnügt  
Und stiften Ehen für die Zukunft schon.  
Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest  
Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen  
Und reichen sich die annoch blut'ge Hand.  
(V, vv.1921ff.)

Esther hat das letzte Wort. Die ‚Versöhnung‘ am Ende des Stückes hinterlässt freilich einen mehr als üblen Nachgeschmack<sup>92</sup>. Die tragische Notwendigkeit, die von der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts am Ende jedes Dramas erwartet wird, resultiert bei Grillparzer aus einer Kreuzung verschiedener Arten von Kontingenz. Der Zufälligkeit des erotischen Begehrens

---

<sup>91</sup> Aufgrund dieser Universalschuld weist Geulen, *Das Geheimnis der Mischung*. A.a.O., p.160, FN 9, das Sündenbockmodell zurück. Der Einwand ist wichtig, er steht aber nicht unbedingt im Widerspruch mit René Girards Analyse des Verfalls der Opferdynamik seit dem Aufkommen des Christentums. Ich werde darauf in Kürze zurückkommen. Vgl. René Girard, *Battling to the End. Conversations with Benoît Chantre*. East Lansing: Michigan State University Press (2010), pp.20ff. *et passim*.

<sup>92</sup> Das Problem des Antisemitismus, das für dieses Stück von zentraler Bedeutung ist, habe ich nicht weiter berührt, weil hierzu zwei schwer zu ergänzende Studien vorliegen: Helfer, *Framing the Jew*. A.a.O. und Geulen, *Das Geheimnis der Mischung*. A.a.O.



wird mit einem arbiträren Akt der Gewalt geantwortet. Indem Alfonso die Willkür der Gewalt affirmiert, gewinnt er seine Souveränität als König zurück. Kastilien gewinnt einen König und eine Königin, die „Dieselben und zugleich auch Andre“ (IV, v.1386) sind. Mit dem Waffenstillstand zwischen Souverän und Volk, zwischen König und Königin, werden Grenzen neu gezogen und ein Zustand erreicht, der Konventionen bestätigt und zugleich mit der Erfahrung von Liminalität bereichert<sup>93</sup>. Die Unterscheidung zwischen Krieg und Frieden sowie Innen und Außen, die in einem langen „Zwischenakt“ zwischen verschiedenen Phasen eines Bürgerkrieges abhandengekommen war, wird wiederhergestellt. Der liminale Zustand auf der Schwelle zwischen Krieg und Frieden, in dem die gesamte Gesellschaft wie gefangen war, wurde beendet durch eine Reihe arbiträrer Grenzziehungen<sup>94</sup>. Für den zugleich ästhetizistischen und melancholisch-skeptischen Monarchisten Grillparzer ist die Erzeugung an sich zufälliger Grenzen<sup>95</sup> notwendig, um der Gewalt in Staat und Drama eine Richtung zu geben. Es kann nicht

---

<sup>93</sup> Eva Geulen kommt in ihrer Interpretation zu einer ähnlichen, wenngleich dezidiert pessimistischen Konklusion. Für sie verkörpert Rahel das Chaos der „Mischung“, das jeder Identitätsbildung zugrunde liegt. Nach ihrer Interpretation deckt der Mittelteil des Dramas diesen Prozess auf, während das Ende auf seiner Verdeckung besteht: "Während das Stück die Ursprünge von Identität in Wirren und Mischungen zunächst aufdeckt, insistiert der Schluß auf einer symmetrischen Logik von Freund und Feind, Christen und Unmenschen. Wenn Grillparzer die poetisch-dramatische Integration dieses Schlusses mit dem Rest des Stückes nicht gelungen ist, so ist dieses ästhetische Versagen seine politische Wahrheit", Geulen, *Das Geheimnis der Mischung*. A.a.O., p.172.

<sup>94</sup> Der König versteht die Arbitrarität gesellschaftlicher Selektionsmechanismen durchaus, etwa wenn er eingesteht: „Wir lähmen sie [die Juden] und grollen wenn sie hinken“ (II, v.487). Dass der Mord an Rahel am Ende dennoch hingenommen, ja als ordnungsstiftend wahrgenommen wird, macht eine der größten Schwierigkeiten bei der Rezeption dieses Stückes aus.

<sup>95</sup> Da *Die Jüdin von Toledo* Grenzziehungen als arbiträr (wenn auch in ihrer Arbitrarität notwendig) darstellt, kann Borchmeyers Behauptung, Rahel habe den Mord nicht „unverdient erlitten“, ad acta gelegt werden. Vgl. Borchmeyer, *Franz Grillparzer. Die Jüdin von Toledo*. A.a.O., p.227.

entschieden werden, ob Grillparzer voraussetzt, dass der Zuschauer sich der historischen Niederlage Alfonsos des Edlen bei der Schlacht von Alarcos 1195 bewusst ist.

#### **2.2.4 Der Sündenbock und die Kontingenz der Gesellschaft**

Die Revolution in Österreich 1848 brachte Barrikadenkämpfe in Wien, die den ohnehin regierungsunfähigen Kaiser nach Innsbruck fliehen ließen. Es kam zu Auseinandersetzungen innerhalb und außerhalb des Gürtels, der die Arbeiterviertel von der Stadt trennte. Die „zentrifugale Bewegung“<sup>96</sup> des erwachenden Nationalismus der Ungarn und anderer Mitglieder des Vielvölkerstaates, die Grillparzer in seinen *Erinnerungen aus dem Revolutionsjahre 1848* beschreibt, entfachte zahlreiche militärische Auseinandersetzungen an den Randgebieten des Habsburgreiches. Die Überlagerung verschiedener Konflikte führte laut Mark Hewitson zu einer einmaligen Lage:

What was unusual about the Habsburg empire in 1848 was the degree of entanglement of ‘national’ and ‘domestic’ political affairs, blurring the boundaries between ‘revolution’, ‘civil war’, and ‘state war’ and implicating the military in a series of contradictions, as it attempted to fulfil its ‘internal’ and ‘external’ duties<sup>97</sup>.

Am Ende brachte 1848 der Habsburger Monarchie einen neuen Kaiser und eine Vereinheitlichung des Staates. Sie beendete eine Zwischenphase einer Form von Gewalt, deren Radikalität, Unkontrolliertheit und Widersprüchlichkeit die Gesellschaft schwer erschüttert hatte. Die grenzenverwischende Macht dieser Ereignisse begünstigte ein Bewusstsein dafür, dass Strukturen verteidigt zu werden verdienen, auch wenn sie keinen Vernunftgesetzen unterworfen und letztlich willkürlich sind. Die Gewalt während der revolutionären Vorgänge in Österreich

---

<sup>96</sup> Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Vol. 4. München: Carl Hanser (1965), p.204.

<sup>97</sup> Mark Hewitson, *The People's War. Histories of Violence in the German Lands, 1820-1888*. Oxford: Oxford University Press (2017), p.164.

hat bei jenen Intellektuellen wie Grillparzer und Hebbel, die zu Beginn Reformversuchen noch vorsichtig unterstützend gegenüberstanden, eine neue Wertschätzung des Hergebrachten entdecken lassen. Mitten im Revolutionsgeschehen notiert Hebbel in seinem Tagebuch sein Entsetzen darüber, dass um ihn herum "das Pflaster des Staats und der Gesellschaft"<sup>98</sup> aufgerissen werde. Er kommt zu der grundlegend konservativen Einsicht, dass sozialer Zusammenhalt auf "Pflastersteine, die man für mehr als Pflastersteine hält"<sup>99</sup> angewiesen sei. In dieser Sensibilität für die Verletzlichkeit der Gesellschaft, ihre Angewiesenheit auf Elemente, die mehr zu sein scheinen, als sie sind, liegt einer der Gründe für die Attraktivität des eigentlich archaisch wirkenden Sündenbockopfers.

Zwar ist der Sündenbockmechanismus eines der klassischen Mittel zur Beilegung innergesellschaftlicher Gewalt. Doch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Moderne nimmt er kaum je eine solch eindeutige Gestalt an wie in *Die Jüdin von Toledo*. Umso erstaunlicher ist die Popularität dieses Motivs in den Dramen der Zeit um 1848. Die Sündenbockopfer funktionieren dabei nie in ihrer von Girard entwickelten Reinform, sondern ihr Wirken ist immer problematisch. Gerade diese Prekarität scheint mit der dramatischen Wirkkraft des Sündenbocks zusammenzuhängen. Die Schwachstelle dieses Mittels besteht darin, dass es nur funktioniert, wenn die Arbitrarität des Opfers nicht reflektiert wird: "The community satisfies its rage against an arbitrary victim in the unshakable conviction that it has found the one and only cause of its trouble"<sup>100</sup>. Die Gesellschaft muss von der Schuld des Opfers überzeugt sein; sein Funktionieren ist auf den Schein der Notwendigkeit seines Todes angewiesen. Girard sieht nun aber in der

---

<sup>98</sup> Friedrich Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.594 [4326], d.i. Eintrag vom 20. Juni 1848.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*. A.a.O., p.27.

Hervorkehrung der Arbitrarität (ich werde auch sagen: Kontingenz) des Sündenbocks die bis heute fortwirkende Konsequenz der Kreuzigung Christi:

A scapegoat remains effective as long as we believe in its guilt. Having a scapegoat means not knowing that we have one. Learning that we have a scapegoat is to lose it forever and to expose ourselves to mimetic conflicts with no possible solution. [...] The protective system of scapegoats is finally destroyed by the Crucifixion narratives as they reveal Jesus' innocence.<sup>101</sup>

Laut Girard besteht die historische Bedeutung der christlichen Offenbarung darin, dass sie die Logik der Gewalt enthüllt. Bis dahin hatte das Sündenbockopfer die Funktion, Gewaltdynamiken zu verdecken. Diese Funktion kann es nun nicht mehr erfüllen, was laut Girard zu immer weiter eskalierenden Gewaltspiralen führt. Eine solche Enthüllungsdynamik interveniert bis zu einem gewissen Grade schon in *Die Jüdin von Toledo*, wenn der König die Schuld am Opfer auf die gesamte Gesellschaft überträgt.

In einem Drama, dessen Abfassung Hebbel über die "Wiener Schreckenszeit" 1848 hinweghalf, fällt ein weiteres Sündenbockopfer. Doch dieses setzt sich zur Wehr. Hebbel rückt das Problem der entdeckten Zufälligkeit in den Mittelpunkt der Darstellung seines Opfers. In *Herodes und Mariamne* bettet er einen weiteren Ehekonflikt in ein gesellschaftliches Krisenszenario zur Zeit der römischen Bürgerkriege ein. Herodes fürchtet, dass Mariamne nach seinem Tod ein Verhältnis mit seinem Verbündeten Antonius eingehen könnte. Mariamne weiß sich der Eifersucht ihres Gemahls nicht zu erwehren. Nachdem der König aus Furcht vor ihrer Untreue wiederholt Stellvertreter mit dem Auftrag zu Mariamnes Hinrichtung im Fall seines Todes hinterlassen hat, entscheidet sie sich dazu, ihm seine Eifersuchtsphantasie so vorzuspielen, als sei sie wahr. Der König findet sie tanzend auf einem Fest vor, mit dem sie vorgibt, sein vermeintliches Ableben zu zelebrieren. Mariamne wird schließlich der Untreue angeklagt und

---

<sup>101</sup> Girard, *Battling to the End*. A.a.O., p.XIV.

hingerichtet. Dem römischen Stellvertreter in Jerusalem, Titus, vertraut sie aber zuvor das Geheimnis ihrer Unschuld an. Ihm entdeckt sie, dass auf dem Fest bloß eine "Larve"<sup>102</sup> getanz habe. Ihr wahres "Bild" soll Titus sehen und "[d]en Schleier, der es deckt,"<sup>103</sup> lüften, sollte Herodes mit dem Exekutionsbefehl ernstmachen. Mariamne nimmt die Rolle des "Opferthiers"<sup>104</sup> an. Doch anstatt die Rachespiralen der Gesellschaft auf sich zu lenken, nimmt dieses Sündenbockopfer selbst "Rache"<sup>105</sup> durch die Aufdeckung seiner Unschuld.

Titus wird das Geheimnis, wie er versprochen hatte, Herodes nach ihrem Tod enthüllen. Er lüftet den "Schleier" der vermeintlichen Schuld. Der Tyrann, der alles, auch noch den "Brudermord" als "notwendig, unvermeidlich"<sup>106</sup> zu rechtfertigen vermochte, wird mit der Grundlosigkeit seiner Tat konfrontiert. Herodes bricht über dieser Erkenntnis zusammen. Doch vorher beschwört er noch das letzte, das ihm bleibt: seine weltliche Macht und seine Charakterstärke als "Soldat"<sup>107</sup>. Diese ist er um jeden Preis zu halten gewillt. Anstatt die Gesellschaft zu befrieden, verursacht dieses Opfer eine weitere Eskalation. Das Drama endet mit dem Befehl zum Kindermord zu Bethlehem. Denn direkt auf Mariamnes Tod folgt die Ankunft der Heiligen drei Könige aus dem Morgenlande, die die Geburt Christi verkündigen. Hebbel nimmt hier eine Abweichung an seiner Vorlage vor, denn die historische Mariamne starb 29 v. Chr. Auf diese Weise wird der Eintritt ins Zeitalter des Christentums mit der Endphase der Römischen Bürgerkriege, an denen Herodes selbst im Auftrag Antonius' teilnehmen muss,

---

<sup>102</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 2. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), pp.193-365, hier: p.349.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid., p.351.

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> Ibid., p.213.

<sup>107</sup> Ibid., p.364.

zusammengelegt. Genau im Augenblick der Geburt Christi antizipiert Mariamne seinen Tod als Sündenbockopfer, dessen Unschuld offen dargelegt wird. Auch wenn ihre Zurschaustellung der Kontingenz des Opfers im Unterschied zu Christus ein Akt der Aggression ist, wird Hebbels Mariamne zum ersten "sacrificial failure[...]"<sup>108</sup> von globaler Bedeutung.

Das Sündenbockopfer wird um 1848 stets als ein prekärer, von seiner gesellschaftlichen Kontingenz angefochtener Mechanismus dargestellt. Hierin besteht seine Attraktivität für das Bürgerkriegsdrama. In ihm wird die Gefahr der Enthüllung der Kontingenz gesellschaftlicher Strukturen insbesondere in Augenblicken gesteigerter, strukturübergreifender Gewalt reflektiert. Der Sündenbock ist einer jener "Pflastersteine, die man für mehr als Pflastersteine" halten muss, damit sie das soziale Gefüge zusammenhalten. Er zeigt damit eine tiefere Ebene des Bürgerkriegsdramas auf, die nicht auf dieses eine Darstellungsmittel beschränkt ist. Um die Rolle dieser Dynamik von Ent- und Verhüllung der Kontingenz der Gesellschaft als Eskalationsstufe des Bürgerkrieges geht es im nächsten Kapitel.

---

<sup>108</sup> Girard, *Battling to the End*. A.a.O., p.20.

## Gewalten ohne Grund.

### Profanierungen des Theaters bei Friedrich Hebbel

#### 3.1 Einleitung. *Demetrius* und die Kontingenz des Heiligen

Hans Blumenberg hat einmal Hebbels imaginative Methode als "Zuspitzung zum Grenzfall" beschrieben<sup>1</sup>. Blumenbergs Kommentare zu Hebbel sind übervoll von Beispielen für solche Grenzfälle, die der "Experimentalanthropologie"<sup>2</sup> des Tagebuchschreibers entspringen und dann als "Glossen zu seinen Tagebüchern"<sup>3</sup> ihren Weg auf die Bühne finden. Auf den entscheidenden dramatischen Grenzfall, den Hebbel immer wieder auf die Bühne brachte, ist Blumenberg nicht eingegangen: den der Schwelle zwischen Zivilisation und Chaos, der immer auch ein Grenzfall der theatralischen Darstellung ist. Fast alle von Hebbels Stücken haben es mit der Dynamik einer solchen Situation zu tun, sei es im Moment der sozialen Auflösung oder der Restabilisierung. Das Wort "Bürgerkrieg" taucht nur zweimal in Hebbels Werk auf, um diesen Zustand zu bezeichnen -- aber beide Male an entscheidender Stelle.

In dem 1858 begonnenen Fragment *Demetrius* fällt das Wort "Bürgerkrieg" als eine Warnung. Demetrius hält sich für den legitimen Sohn des ermordeten Zaren Iwan. Er zieht mit einem polnischen Heer nach Russland, um dort den Usurpator Boris Godunow zu stürzen. Dies gelingt ihm und er steigt zu einem fähigen Herrscher auf. Ihm ist zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst, dass er in Wahrheit nur ein außerehelicher Sohn des Zaren ist und deswegen keinen

---

<sup>1</sup> Hans Blumenberg, "Grenzfälle. Glossen zu Hebbels Diarium", in: Ders., *Lebensthemen. Aus dem Nachlaß*. Stuttgart: Reclam (1998), pp.34-66, hier: p.51.

<sup>2</sup> Ibid., p.36.

<sup>3</sup> Ibid., p.35.

legitimen Thronanspruch vorzuweisen hat. Noch bevor ihm dieses Geheimnis bekannt wird, wird er bei der Zarenwitwe Marfa vorstellig, die er für seine Mutter hält. Es ist ihre Aufgabe, Demetrius öffentlich als ihren Sohn anzuerkennen. Aber die natürlichen Muttergefühle wollen sich bei ihr nicht einstellen. Die Äbtissin, in deren Kloster Marfa ihr Exil verlebt, stellt ihr die Konsequenzen vor Augen, die eine verweigerte Anerkennung ihres scheinbaren Sohnes haben würde:

[...] ringsum wird  
Der Bürgerkrieg entbrennen, der nicht bloß  
Das Reich zerspaltet, sondern auch das Haus  
Zerreißt und in die letzte heil'ge Stätte,  
Wo man der Wunden pflegen soll, den Haß  
Verpflanzt, der neue schlägt – und jeder Gräuel  
Wird Deinen Namen tragen, weil der Teufel  
Das Siegel Gottes führt und Höllen-Frevel  
Zu Heldenthaten stempelt [...]<sup>4</sup>

Im Bürgerkrieg werden alle Bereiche gesellschaftlichen Zusammenlebens gleichermaßen ins Chaos gestürzt. Solche Situationen sind in Hebbels Dramen immer wieder zu finden, auch wenn sie nicht immer explizit als "Bürgerkrieg" bezeichnet werden. Hebbels Bürgerkriege können schwelen oder wüten; sichtbar sich entladen oder unsichtbar innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen Energien in Bewegung setzen. An dieser Stelle in *Demetrius* trägt Marfa die Verantwortung dafür, ob sich das Potential des Bürgerkrieges entladen soll oder nicht. Was in *Demetrius* besonders deutlich dargestellt wird, ist das Wechselspiel von Notwendigkeit und Kontingenz. Demetrius ist ein fähiger Herrscher. Doch seine Herrschaft hängt von der Legitimität der Gewalt ab, die er ausübt. In seiner Welt wird dies durch die Erbfolge geregelt<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 6. Berlin: B. Behr's Verlag (1902), p.72.

<sup>5</sup> Vermeidung von Zufälligkeit ist eines der klassischen Argumente für die Erbmonarchie. So hebt etwa F.C. Dahlmann die Vorteile einer Erb- gegenüber einer Wahlmonarchie hervor: "Für die Erblichkeit streitet [...] die aus ihr fließende Sicherheit, Sicherheit des Thronbesitzes wegen



Solange der Zar einen legitimen Sohn hat, stellt sich die Frage nach der Auswahl des nächsten Herrschers nicht: der erblich bedingten Thronfolge eignet eine unhinterfragte Notwendigkeit. An sich ist die genaue Herkunft Demetrius' für das Funktionieren des Staates ohne Belang. Aber seine Legitimität würde durch den simplen Zufall der außerehelichen Geburt infrage gestellt werden, sollte er öffentlich werden. Mit der Offenlegung dieses Geheimnisses würde die staatliche Gewaltausübung den Schein von Notwendigkeit einbüßen, ohne den sie sich nicht erhalten kann. Dieser Moment, in dem sich an der Ver- oder Entschleierung von Kontingenzen entscheidet, ob sich im Gewebe der Gesellschaft angestaute Gewaltpotentiale entladen, kehrt in Hebbels Dramen immer wieder<sup>6</sup>. Meist wird diese Entscheidung durch weibliche Figuren vermittelt. Sie verwalten den Schleier der Notwendigkeit, hinter dem sich die Kontingenzen von Gewalt verbirgt.

Es darf nicht vergessen werden, dass das Problem der Kontingenzen, um das es in *Demetrius* geht, ein perspektivischer Begriff ist. Die Erfahrung von Kontingenzen ist theologischen Ursprungs. Kontingenzen als Kategorie erhält ihre Signifikanz aus ihrem Gegensatz zu einer nicht-kontingenten Instanz. Sie „bringt die ontische Verfassung einer aus dem Nichts geschaffenen und zum Vergehen bestimmten, nur durch den göttlichen Willen im Sein gehaltenen Welt zum

---

des keinem Zufalle unterworfenen, von niemand angezweifelten Rechts einer tief in das Volk verwachsenen, dabei hervorragenden Familie [...].“ Friedrich Christoph Dahlmann, *Die Politik, auf den Grund und das Maß der gegebenen Zustände zurückgeführt*. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung (1847), p.87.

<sup>6</sup>Auf die andere Verwendung des Wortes "Bürgerkrieg" in *Agnes Bernauer* kann ich an dieser Stelle nicht eingehen. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass auch hier eine Störung der "Erbfolge" für den drohenden Zusammenbruch der politischen Gemeinschaft verantwortlich gemacht wird: "wenn die Erbfolge gestört wird oder auch nur zweifelhaft bleibt, so bricht früher oder später der Bürgerkrieg mit allen seinen Schrecken herein, und Niemand weiß, wann er endet!", Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 3. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), p.202.

Ausdruck, die an der Idee des unbedingten und notwendigen Seienden gemessen wird.“<sup>7</sup> In klassischen Modellen politischer Theologie wird das Problem der Kontingenz weltlicher Macht deswegen durch die Instanz des Souveräns gelöst, der eine Brückenfunktion zum Bereich des Nicht-Kontingenten einnimmt. In dieser Hinsicht ist Hebbels Einbezug der "heil'ge[n] Stätte" in den Bürgerkrieg von entscheidender Bedeutung. Sie fällt in einer Aufzählung von drei Gesellschaftsbereichen, die vom Bürgerkrieg zerrüttet werden: "Reich", "Haus" und "heil'ge Stätte". Die drei Orte repräsentieren die politischen, familiären und religiösen Anteile der sozialen Ordnung. Versteht man sie als Chiffre für das religiöse Leben einer Gesellschaft, dann liefert die "heil'ge Stätte" den Bezugsrahmen, der die an sich kontingenten gesellschaftlichen Strukturen mit transzendent verbürgter Notwendigkeit verknüpft. Doch die Dimension des Sakralen wird bei Hebbel selbst in den Strudel des Bürgerkriegs hineingezogen. In der zitierten Stelle wird das Übergreifen des Bürgerkriegs auf die "heil'ge Stätte" als besondere Eskalationsstufe hervorgehoben. Denn diese verliert ihre Kraft "Wunden [zu] pflegen" und beginnt stattdessen "neue" aufzureißen. Ich werde dies im Folgenden als eine durch den Bürgerkrieg entfachte Krise der kulturellen Symbolordnung einer Gesellschaft verstehen, in der der geregelte Umgang mit Kontingenz problematisch wird.

Der Bürgerkrieg bringt immer eine Bloßstellung der Kontingenz politischer Strukturen mit sich. Im Augenblick der Desintegration wird deutlich, dass die sozialen Strukturen sich nie aus sich selbst heraus trugen. Wird etwa das Geheimnis von Demetrius' illegitimer Geburt enthüllt, hat das nicht nur für ihn Konsequenzen. Der allgemeine Brand breitet sich vom "Reich"

---

<sup>7</sup> Hans Blumenberg, "Kontingenz", in Kurt Gallig et al. (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Vol. 3. Tübingen: J.C.B. Mohr (1967), pp.1793f.

auf das "Haus" und letztlich noch die "heil'ge Stätte" aus. Nicht nur Demetrius' persönliche Herrschaft, sondern das soziale Gefüge im Allgemeinen steht nun auf dem Spiel. Das Institut der Erbfolge mag den Schein von Notwendigkeit generieren; es selbst ist an sich willkürlich. Nicht nur ist es selbst auf das "Haus", also die Intaktheit der Familie, angewiesen. Es wird vor allem durch die "heil'ge Stätte", also den religiös-kulturellen Bezugsrahmen, mit Sinn erfüllt. Mit der Zerstörung dieser Instanzen würde noch das Herz der politischen Ordnung in seinem letztlich willkürlichen Charakter bloßgelegt.

Das Übergreifen des Bürgerkriegs auf die "heil'ge Stätte" hat aber noch weitreichendere Konsequenzen. Die Bloßstellung der sozialen Ordnung als kontingent hat immer auch eine Blockierung zweckmäßigen Handelns zur Folge: *stasis*, die altgriechische Bezeichnung des Bürgerkriegs, bedeutet auch Stillstand<sup>8</sup>. Der dynamische Schwebezustand sozialer Destabilisierung bringt Krisen kollektiven und individuellen Handelns hervor. Wird die sittliche Instanz der "heil'ge[n] Stätte" selbst zum Kampfplatz, dann droht die Folge, dass "Heldenthaten" und "Höllen-Frevel" zu ununterscheidbaren Handlungsoptionen werden. Der gesellschaftliche Rahmen, der sittlich-moralischen Unterscheidungen dieser Art Trennschärfe verleiht, ist im Augenblick des Bürgerkrieges suspendiert. Diese Ununterscheidbarkeit von Handlungsbewertungen ist ein verallgemeinerbares Moment des Bürgerkrieges<sup>9</sup> und es kann sich

---

<sup>8</sup> Carl Schmitt hatte eine besondere Vorliebe für dieses Paradox. Er teilte es Reinhart Koselleck in seinem Briefwechsel mit, woraufhin Koselleck eine analoge Paradoxalität im deutschen "Aufstand" vorschlug. Vgl. die Einleitung zu dieser Dissertation für ein Argument für den Mehrwert des Bürgerkriegsbegriffs gegenüber benachbarten Konzepten. Siehe Reinhart Koselleck und Carl Schmitt, *Der Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2020), pp.228-233. Vgl. auch Hans Blumenberg und Carl Schmitt, *Briefwechsel 1971-1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2007), pp.41f.

<sup>9</sup> Vgl. den etwas anders gelagerten Fall in *Wallenstein*, wo die Gräfin Terzky den Charakter der Insurrektion beschreibt. Nur der Erfolg lässt retrospektiv den Unterschied von "gemeine[m] Frevel" und "unsterblich[em] Unternehmen" erkennen. Solange die Insurrektion noch nicht

auf die gesamte Gesellschaft ausbreiten. Hebbels Judith, darauf wird zurückzukommen sein (siehe 3.2.5.4), nimmt diese Unbestimmbarkeit der Tat durch ihr Opfer auf sich. Ihre Tat ist zugleich "Gräuel" und "Heldenthat".

"Reich" und "Haus" und "heil'ge Stätte": Hebbels dreiteilige Topologie führt eine neue Dimension in die Dramaturgie des Bürgerkriegs ein. Es handelt sich beim Hebbelschen Bürgerkrieg um eine Form der sozialen Desintegration, in der mehr als nur der Zusammenhalt des politischen Systems auf dem Spiel steht. Dass Haus und Reich im Augenblick des Bürgerkrieges gemeinsam auf dem Spiel stehen, habe ich am Beispiel von Grillparzers *Die Jüdin von Toledo* gezeigt und mit Schlegels Begriff des "inneren Unfriedens" auf den historischen Augenblick bezogen (siehe Kapitel 2). Man kann in der Schwelle zwischen Haus und Reich mit Giorgio Agamben sogar den genuinen Ort des Bürgerkrieges sehen. Agamben hat den Bürgerkrieg im Anschluss an Nicole Loraux genau hier zu lokalisieren versucht. Der Bürgerkrieg und dessen antiker Vorläufer *stasis* ist für Agamben mit dem modernen Ausnahmezustand verwandt, durch den das "nackte Leben"<sup>10</sup> durch seinen Ausschluss in die Ordnung des Staates integriert wird. Der Staat konstituiert sich laut Agamben also dadurch, dass er den Hoheitsanspruch darüber erlangt, was in den Bereich des Politischen gehört und was nicht. In der *stasis* wird dieser Prozess am *oikos* ausgetragen, der politisiert und teilweise in die *polis* überführt wird:

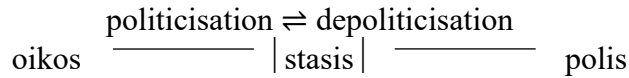
[...] What is at stake in the relation between *oikos* and *polis* is the constitution of a threshold of indifference in which the political and the unpolitical, the outside and the inside coincide. We must therefore conceive politics as a field of forces whose extremes

---

vollzogen ist und der Bürgerkriegszustand fort dauert, kann diese Unterscheidung noch nicht getroffen werden (siehe hierzu 1.3.3.3). Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (2000), p.170.

<sup>10</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2021).

are the *oikos* and the *polis*; between them, civil war marks the threshold through which the unpolitical is politicised and the political is 'economised':



This means that in classical Greece, as today, there is no such thing as a political 'substance': politics is a field incessantly traversed by the tensional currents of politicisation and depoliticisation, the family and the city.<sup>11</sup>

Agamben fasst den Bürgerkrieg als Destabilisierung einer lediglich dichotomen räumlich-  
semantischen Ordnung in einem politischen Kräftefeld. Worum es Agamben beim Bürgerkrieg  
wirklich geht, ist dies: Durch Inklusion und Exklusion entscheidet sich, was Teil des Politischen  
(hier der *polis*) ist und was nicht. Der *oikos* entspricht dann ungefähr der Instanz des "nackte[n]  
Leben[s]", die im Ausnahmezustand der *stasis* politisiert wird. Umgekehrt können in diesem  
Augenblick Familienbünde politischer als vormals politische Affiliationen werden. Es handelt  
sich um einen Moment der "indifference" von "Haus" und "Reich", in Hebbels Terminologie.  
Dieses Modell hält Agamben für die universelle Dynamik politischer Macht, sodass er es in einer  
Lektüre Hobbes' in demselben Essay replizieren kann. Damit wird eine gefährliche Schwäche  
dieser Theorie offensichtlich. Man kann diesem überzeitlichen "Paradigma" des Politischen  
einen Mangel an historischer und kultureller Variabilität vorwerfen. Das Problem der  
Kontingenz, das erst der Neuzeit zu einer unleugbaren Provokation legitimer Herrschaft wird,  
wird hier völlig ausgeklammert. Seit den neuzeitlichen Revolutionen, insbesondere seit der  
Französischen Revolution, hat eine Verschiebung im Denken über das Politische die Sachlage  
entscheidend geändert. Dies ist die von der beginnenden Sozialtheorie der Aufklärung erreichte  
Einsicht, "that social relations were based on conventions. Because they were conventional --

---

<sup>11</sup> Giorgio Agamben, *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Stanford: Stanford University Press (2015), pp.22f. Die Wiedergabe des Diagramms ist typographisch leicht modifiziert.

man-made -- they could be remade."<sup>12</sup> Ein Modell des Bürgerkrieges muss diese Bedrohung durch Legitimitätsverlust berücksichtigen können.

Tatsächlich ist diese letztlich durch gesellschaftliche Selbstreflexion herbeigeführte "semiologische Krise"<sup>13</sup> während der Französischen Revolution nur ein Beispiel für einen tieferen Problemkomplex, der Agambens Modell entgeht. Der biopolitische Ansatz, mit dem Agamben Souveränität nicht nur universalisiert, sondern in den Mittelpunkt allen politischen Lebens rückt, übersieht eine wesentliche Dimension, die das Soziale mit Sinn versieht und Kontingenz lebbar macht. Was Agambens dualistischem Paradigma des Bürgerkriegs und damit des Politischen entgeht, ist die kulturelle Variabilität sozialen Lebens. Gesellschaften festigen sich nicht nur durch sterile Akte des Ausschlusses und Einschlusses in einen legalen Rahmen. Damit Institutionen überhaupt Überzeugungskraft gewinnen können, müssen sie von Systemen kultureller Symbole mit Leben erfüllt werden. Politische Gemeinschaften sind auf einen Vorrat gemeinsamer Verhaltens- und Interpretationsmuster angewiesen, einen Haushalt an handlungsorientierender Bedeutung. Mit Clifford Geertz lässt sich das Wirken eines solchen Systems in Analogie zum Zellcode beschreiben: So wie die DNA die Blaupause für die Einheiten eines Organismus bilden, „so culture patterns provide such programs for the institution

---

<sup>12</sup> Lynn Hunt, "The sacred and the French Revolution", in: Jeffrey C. Alexander (Hrsg.): *Durkheimian sociology: cultural studies*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press (1988), pp.25-43, hier: p.25.

<sup>13</sup> Ibid., p.34. Hunt sieht diese "semiological crisis" in der Exekution Louis Capets zugespitzt. Die Aufsatzsammlung, in der diese Studie erschien, schlägt eine Weiterentwicklung der Durkheimschen Soziologie vom Standpunkt der symbolischen Anthropologie vor. Der Begriff der "semiologischen Krise" scheint mir über Hunts spezifische Analyse hinaus Potential zu besitzen. Hunt selbst sieht hierin eine wertvolle Ergänzung des Durkheimschen Ansatzes, dem oft vorgeworfen wird, sozialen Wandel und Konflikt zugunsten von sozialer Stabilität zu vernachlässigen. Stattdessen schlägt Hunt vor, das Sakrale "as a potential arena for conflict, change, and violence" zu sehen (ibid., p.39).

of the social and psychological processes which shape public behavior“<sup>14</sup>. Die Dichotomie zwischen privatem/unpolitischem Leben (oikos) und der konstituierten Gesellschaft (polis) ist unvollständig: Öffentliches Handeln findet in beiden Bereichen statt; jeder psychische Zustand ist durch ein relativ stabiles -- und dennoch variables und zuzeiten gefährdetes -- Reservoir an symbolischen Extrapolationen codiert. Kultur durchzieht beide Bereiche und speist sie mit bedeutsamen Handlungsweisen. Religion -- oder die "heil'ge Stätte" in Hebbels Bürgerkriegsmodell -- ist das wirkmächtigste Kultursystem in diesem Sinne. Es ist Agamben zwar darin zuzustimmen, dass es keine politische Substanz gibt; aber „symbolic formulations of ultimate actuality“<sup>15</sup> sind dennoch ein immanenter (und eben nicht transzendenter) Teil des politischen Prozesses. Sie eröffnen Möglichkeiten, mit Kontingenz umzugehen. So lässt sich verstehen, warum Hebbels "heil'ge Stätte" Wunden heilt: Im kulturellen Symbolsystem existieren Interpretationsmöglichkeiten, um mit überwältigenden Krisen zurecht zu kommen<sup>16</sup>. Die Erfahrung der *stasis* ist eine zutiefst sinnwidrige. Der Prozess der Rekonstitution der politischen Ordnung nach einem Ereignis der zügellosen Gewalt kann nicht bloß verdrängt werden<sup>17</sup>. Wenn er zu einem Ziel führt, ist er auf Sinn angewiesen. Die meisten staatsinternen

---

<sup>14</sup> Clifford Geertz, "Religion as a Cultural System", in: Ders., *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books (2017), pp.93-135., hier: p.99

<sup>15</sup> Ibid., p.135.

<sup>16</sup> Vgl. zu dieser Macht kultureller Symbole wieder Geertz: "The strange opacity of certain empirical events, the dumb senselessness of intense or inexorable pain, and the enigmatic unaccountability of gross iniquity all raise the uncomfortable suspicion that perhaps the world, and hence man's life in the world, has no genuine order at all -- no empirical regularity, no emotional form, no moral coherence. And the religious response to this suspicion is in each case the same: the formulation, by means of symbols, of an image of such genuine order of the world which will account for, and even celebrate, the perceived ambiguities, puzzles, and paradoxes in human experience. The effort is not to deny the undeniable [...] but to deny that there are inexplicable events, that life is unendurable, and that justice is a mirage." Ibid., p.116.

<sup>17</sup> Ich beziehe mich hier auf das "founding forgetting", das Nicole Loraux als Bewältigung einer überwundenen *stasis* beschrieben hat. Das Politische muss seinen eigenen Ursprung vergessen,

Konflikte (Machtkämpfe, Revolutionen, sogar Bürgerkriege) werden von regelrechten Versöhnungsritualen beendet. Das ist nur möglich aufgrund geteilter (wenn auch oft unreflektierter) Partizipation in einem kulturellen Zusammenhang, durch Rückgriff auf ein Reservoir dem Individuum und der Gesellschaft zugleich übergeordneter und doch sozial verfügbarer Bedeutung. So verstanden, ist die "heil'ge Stätte" keine Instanz tatsächlicher Absolutheit, die dem kontingenten Weltgeschehen Legitimität von außen zukommen lässt. Sie ist Teil des gemeinschaftlichen Lebens und damit genauso kontingent wie die politischen Systeme, die sie nährt.

Dieser Fundus von Symbolen wird bei Hebbel aber nicht nur zu einer handlungsorientierenden Instanz. Die "heil'ge Stätte" selbst kann in den sozialen Konflikt mit hineingezogen werden. Dies ist eine gänzlich andere Form des Bürgerkriegs als die bisher betrachteten Szenarien. Es geht nicht mehr nur um Krisen der Souveränität und Gewaltkontrolle, sondern um Krisen der „interpretability“<sup>18</sup> der Welt und ihrer Bewohnbarkeit. Die Auflösung des Gewebes der Gesellschaft gefährdet immer auch die Fähigkeit der Individuen, sozial sinnvoll zu handeln und mit anderen zu kommunizieren. Die "heil'ge Stätte", versteht man sie als Chiffre des symbolischen Lebens einer Gemeinschaft, hat die Kraft, Krisen der Handlung zu heilen. Sie macht Aktion und Verständigung möglich. Sie ist aber selbst auch gefährdet. Mit der Enthüllung der "heil'ge[n] Stätte" erreichen wir eine neue Eskalationsstufe in der Dramaturgie des Bürgerkrieges. Die Bewegung von Einschluss und Ausschluss des Politischen in Agambens

---

um operabel zu werden. Nicole Loraux, *The Divided City. On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books (2006), p.43.

<sup>18</sup> Geertz, *Religion as a Cultural System*. A.a.O., p.107.



Modell muss durch eine zweite ergänzt werden: die der Ent- und Verhüllung von Kontingenz des Sakralen.

Einen solchen Enthüllungsvorgang habe ich am Ende des vorigen Kapitels angerissen (siehe 2.2.4): In *Herodes und Mariamne* stellt Mariamne die Arbitrarität des Sündenbockopfers bloß und macht es damit inoperabel. Dieses Kapitel stellt sich die Aufgabe, die Dynamik von Ent- und Verhüllung im Werk Hebbels anhand seiner ersten Tragödie *Judith* (1840) zu vertiefen. Es handelt sich bei dieser Dynamik um ein werkübergreifendes Phänomen, doch es kann nur in der Einzelinterpretation erfasst werden. Denn jedes Drama Hebbels entwickelt seine eigene symbolische Ordnung. Die Ent- und Verhüllungsgesten sind außerdem nie ein bloß innerdramatisches Geschehen, sondern auf komplizierte Weise mit der dramatischen Darstellungsweise verknüpft. Die Lektüre *Judiths* versteht sich deswegen auch als Vorbereitung der Grundlage für einen werkübergreifenden Vergleich dieser zugleich sozialen und dramaturgischen Geste.

Die Bewegung von Ent- und Verhüllung ist also Teil der dramatischen Form. Sie trägt zum ästhetischen Charakter von Hebbels Dramen bei. Darin erschöpft sich für Hebbel aber nicht ihre Bedeutung. Vielmehr ist Hebbels Theaterwerk selbst ein soziales Projekt und steht in einem komplizierten Wechselverhältnis mit der geschichtlich-sozialen Wirklichkeit. Für eine Lektüre des Dramas ist deswegen ein vorläufiges Verständnis dieser Relation von Theater und Gesellschaft unerlässlich, weil es tief in die Form des Dramas selbst eindringt. Ich möchte hierfür die folgende Hypothese aufstellen: Was in *Demetrius* die "heil'ge Stätte" genannt wird, ist auch eine Selbstthematisierung des Theaters. Das Theater ist für Hebbel der Ort, der in der Moderne die Gesellschaft mit den Mitteln versieht, um ihre geschichtliche Situation zu reflektieren und Krisen ihrer Struktur zu überwinden.

Für Hebbel sind der historische Weltlauf und das Drama aus identischem Stoff gemacht. Er bemerkt dies einmal explizit in einer Rezension Gervinus': "Denn das Drama ist nur darum die höchste Form der Kunst und die Tragödie wieder die höchste Form des Dramas, weil das Gesetz des Dramas dem Weltlauf selbst zu Grunde liegt, und weil die Geschichte sich in allen großen Krisen immer zur Tragödie zuspitzt."<sup>19</sup> Das "Gesetz", von dem Hebbel hier spricht, sollte nicht als geschichtsphilosophische Fortschrittsidee missverstanden werden. Die Geschichte ist eben kein übergreifendes Narrativ, sondern in ihm äußert sich das dramatische Prinzip in einer Reihe von Dramen, zuweilen als Tragödie. Diese Dramen sind relativ selbständige Kollisionen, die nicht auf ein äußeres Ziel gerichtet sind. Es geht Hebbel vielmehr um so etwas wie eine irreduzible "relative[...] Berechtigung"<sup>20</sup> von Parteien, die in den Peripetien der Geschichte und der Tragödie gleichermaßen zutage tritt. Manchmal bezeichnet Hebbel diesen Universalismus der "relativen Berechtigung" als "Nothwendigkeit", ja also "absolute[...] Nothwendigkeit"<sup>21</sup>; aber was dieses Phänomen tatsächlich anzeigt, ist eine Art geschichtlicher Kontingenz: Der Sieg einer

---

<sup>19</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 12. Berlin: B. Behr's Verlag (1903), pp.328f.

<sup>20</sup> Brief an Eduard Janinski vom 14. August 1848, Friedrich Hebbel, *Briefwechsel 1829-1863. Historisch-Kritische Ausgabe*. Vol. 1. München: iudicium verlag (1999), p.1061: „Aehnliche Erfahrungen macht in der jetzigen großen Crisis der Welt-Geist, denn wie roh, wie ohne alle Ahnung der gegenseitigen relativen Berechtigung stehen sich die Partheien gegenüber“. Bemerkenswert ist an dieser Formulierung weiterhin, dass sie fast identisch in das ästhetische Programm für *Herodes und Mariamne* eingeht. Drama und Revolution können also mit derselben Terminologie beschrieben werden, ohne dass das Drama das Revolutionsgeschehen direkt abzubilden brauchte. In demselben Brief sagt er von den Charakteren dieses Stücks, dass "Alle Recht haben" (ibid.)

<sup>21</sup> Den Ausdruck bezieht er auf *Herodes und Mariamne*, also jene Tragödie, in der wie in der Revolution 1848 alle Parteien berechtigt zu sein schienen (siehe vorherige Fußnote). Ibid., p.979 (Brief an Heinrich Theodor Rötcher, 22. Dezember 1847). Zum Problem der Kategorie der Notwendigkeit, insbesondere in *Herodes und Mariamne*, ist einschlägig: Monika Ritzer, "Hebbels Tragödie der Notwendigkeit und die Poetik des realistischen Dramas", in: Günter Blamberger, Manfred Engel und Monika Ritzer (Hrsg.): *Studien zur Literatur des Frührealismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang (1991), pp.77-118.

Partei über die andere hat nichts mit einer inhärenten moralischen Überlegenheit zu tun. Die Austragung des Konfliktes selbst ist dessen Ziel und nicht sein geschichtliches Resultat. Hebbel sagt einmal vom "ächten Krieg", dass seine "Nothwendigkeit [...] in ihm selbst"<sup>22</sup> liege -- und nicht in seinem historischen Ergebnis. Das gilt in seinen Augen für das Drama, wie es für die Geschichte gilt. Die dramatischen Zuspitzungen der Geschichte sind spektakuläre Aufführungen großer Konflikte, aber sie münden nicht in ein übergreifendes Narrativ. Denn wenn Hebbel eine Idee des Fortschritts zu akzeptieren bereit ist, dann nur in der Form eines radikalen Bruchs durch ein großes "Individuum"<sup>23</sup>. Der Konflikt resultiert dann aber nicht in einer Versöhnung, sondern im Extremfall der "Krise" in einer Zuspitzung zur unversöhnten Tragödie.

Diese Verwandtschaft von Drama und geschichtlicher Wirklichkeit sagt mehr über Hebbels Geschichtsbild aus als über sein Verständnis des Dramas. Doch die strukturelle Affinität hilft die gesellschaftliche Bedeutung zu verstehen, die Hebbel dem Theater beimisst, denn das Drama kann die dramatisch-geschichtliche Wirklichkeit in sich aufnehmen. Das Verhältnis von geschichtlicher Situation und dramatischer Darstellung ist für ihn aber komplexer als bloße Abbildung. Außerdem wird Hebbels Verständnis dieser Relation in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre einem schrittweisen Wandel unterworfen. Das lässt sich an seinen Gegenwartsdiosgnosen und den mit ihnen verbundenen Aufgaben des Dramas erhellen.

---

<sup>22</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Vol. 9. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), p.73.

<sup>23</sup> Die Zuspitzung, von der Hebbel spricht, ist eine "Zuspitzung zum Grenzfall" im Sinne Blumenbergs (siehe oben). Ihre Bühne mag die Weltgeschichte sein, aber sie wird von Helden aufgeführt, die mit allem Hergebrachten brechen. Denn für ihn herrscht kein Zweifel, "daß die Welt jeden großen Fortschritt nur durch Individuen machte, welche, seien es nun Religionsstifter, Feldherrn oder Künstler, das Gesetz aus sich selbst nahmen und mit den Zuständen und Anschauungen brachen, die sie vorfanden". Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.774 (T 5748).

In seinem *Vorwort zu Maria Magdalene* (1844) kennzeichnet er den gegenwärtigen historischen Moment als einen des Umbruchs. Er verteidigt die Agenten dieses Umbruchs hier unter Zuhilfenahme eines eigenwilligen Verständnisses gesellschaftlichen Wandels:

[...] denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld giebt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf Nichts, als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Theil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen.<sup>24</sup>

Hebbel entwickelt hier eine Idee der Revolution ohne Revolution, des Fortschritts ohne Fortschritt. Gesellschaftlicher Wandel ist möglich, in dem äußerlich alles so bleibt, wie es war, während innerlich eine Neuorientierung stattfindet, die den Institutionen jene immanente Notwendigkeit verfügbar macht, die in ihnen bereits angelegt war. Notwendigkeit wird nicht durch Anschluss an transzendente Werte (religiöse oder utopische) erreicht, sondern durch eine Bewegung tiefer ins Innere der bestehenden sozialen Welt. Es geht um einen Austausch des "Fundament[s]", ohne das Gebäude, das auf diesem ruht, in Bewegung zu versetzen. Dies kann nur als eine intellektuelle Erneuerung verstanden werden, durch die sich die Gesellschaft zu einem neuen Verständnis ihrer selbst erhebt. Die Gesellschaft wurde laut Hebbel von der Philosophie seit Spinoza brüchig gemacht. Solche Krisenmomente sind die Glanzzeiten des Dramas, weshalb sich Hebbel in eine Reihe mit "Aeschylus, Sophocles, Euripides und Aristophanes" stellt. Die Aufgabe des Dramas ist es, diese Umbruchsphase einem Ende zuzuführen und der Gesellschaft zu einem neuen Fundament zu verhelfen:

[...] die dramatische Kunst soll den welthistorischen Proceß, der in unseren Tagen vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern sie tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beenden helfen. In *diesem* Sinne soll sie, wie alle Poesie, *zeitgemäß* sein, in *diesem* Sinn, und in *keinem andern*, ist es *jede echte*, in *diesem*

---

<sup>24</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 11, Berlin: B. Behr's Verlag (1903), p.43.

Sinn habe auch ich im Vorwort zur *Genoveva* meine Dramen als *künstlerische Opfer der Zeit* bezeichnet [...].<sup>25</sup>  
Die Bühne wird so zum Altar, auf dem die "Opfer der Zeit" dargebracht werden. Die Konflikte der Zeit werden auf der Bühne zur Darstellung gebracht und auf eine Weise transformiert, für die Hebbel das Wort "Opfer" so zutreffend findet, dass er es an verschiedenen Stellen benutzt. Meine Ausführungen oben hatten zur impliziten Voraussetzung, dass man das Heilige mit Durkheim als ein "Ideal"<sup>26</sup> verstehen kann, das eine Gesellschaft im Prozess ihrer Konstitution von sich selbst bildet und das ihr fortan ermöglicht, zusammenzukommen<sup>27</sup> und sich durch vorsichtigen Kontakt mit diesem materialisierten Ideal zu revitalisieren. Das Opfer ist laut den berühmtesten Schülern Durkheims, Henri Hubert und Marcel Mauss, die exemplarische Handlungsform, durch die ein solcher Kontakt zwischen dem Alltäglichen und dem Sakralen unter sicheren Bedingungen erreicht werden kann<sup>28</sup>. Wenn man diesen Mechanismus ins Säkulare überträgt, erhält Hebbels Metaphorik eine neue Klarheit: die gesellschaftlichen Konflikte des politischen Tagesgeschehens werden auf die Bühne gebracht und im Prozess ihrer

---

<sup>25</sup> Ibid., pp.47f. Hervorhebungen im Original.

<sup>26</sup> Emile Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press (1995), p.425. "A society can neither create nor recreate itself without creating some kind of ideal by the same stroke". In seinem Spätwerk hat Durkheim deutlich gemacht, dass die Grundunterscheidung sakral/profan auch auf moderne Gesellschaften übertragen werden kann. In der Soziologie wird ein Anschluss an Durkheim seit den 90er Jahren fruchtbar gemacht. Dazu unten bei *Judith* mehr.

<sup>27</sup> Ibid., p.424.

<sup>28</sup> Henri Hubert und Marcel Mauss, *Sacrifice. Its Nature and Function*. Chicago: Midway Reprint (1981). Auch hierauf werde ich unten weiter eingehen. Hebbels zeitgeschichtliche Opfer folgen sogar dem dreischrittigen Schema von Hubert und Mauss, denn Hebbel verwehrt sich immer wieder gegen *direkte* Darstellung tagespolitischer Probleme. Die Konflikte werden aus ihrem Alltagszusammenhang herausgenommen und abstrahiert, dann auf der Bühne dargestellt, und schließlich im Rezeptionsprozess nutzbar gemacht. Opferrituale benötigen solche Reglementierung, um den Kontakt mit dem Sakralen, das als kontaminierend gefürchtet wird, kontrolliert stattfinden zu lassen. Für diese drei Schritte des Opferrituals vgl. auch Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter (1997), pp.19f.

theatralischen Darstellung in Verbindung zum Ideal der Gesellschaft gesetzt. Dieses Ideal entspringt der Gesellschaft (wie auch bei Durkheim) selbst. Durch diesen Prozess, das scheint Hebbels Vision zu sein, kann eine Festigung und Revitalisierung der Gesellschaft erreicht werden, ohne dass diese Erneuerung einen gänzlichen Umbruch verlangen würde. Das Theater wird wie in einem archaischen Ritus der Ort, an dem die Gemeinschaft zusammenfindet und mit seinem eigenen Ideal in Verbindung tritt. Das spezifisch Moderne an diesem Opfer ist unübersehbar: im Hebbelschen Theater ist dieser Effekt einer der bewussten gesellschaftlichen Selbstreflexion. Das Opfer wird nicht nur durchgeführt, sondern auch dargestellt: Im Theater erhält die Gesellschaft Einblick in ihre Konflikte und deren Kontingenz in Form der relativen Berechtigung der Parteien. Mit anderen Worten: Hebbels Theater selbst soll die "heil'ge Stätte" sein, die soziales Handeln in einer Welt der Kontingenz ermöglicht. Vom absoluten Standpunkt einer transzendenten Notwendigkeit soll ein Übergang zu einer Instanz der sozial immanenten Notwendigkeit erreicht werden.

Dieser Anspruch wird enttäuscht werden. Insbesondere während der Revolution von 1848, an der Hebbel aktiv und zunächst vorsichtig enthusiastisch teilnahm, stürzte Hebbel in eine tiefe Krise. Hebbel nahm die Arbeit an *Herodes und Mariamne* während der "Wiener Schreckenszeit" als "einzige Rettung" mitten im "nach jeder Hinsicht Widerwärtigen"<sup>29</sup> des Revolutionsgeschehens wahr. Die Beziehungen zwischen diesem Stück und der Revolution sind vielfältig. Hier sei nur die Transformation in Hebbels Ausblick auf gesellschaftlichen Wandel erwähnt, die er im Tagebuch und seinen Briefen festhält:

Man reißt jetzt das Pflaster des Staats und der Gesellschaft auf. Ich habe dabei ein eigenthümliches Gefühl. Mir ist, als ob dem Bau, der jetzt zerstört wird, uralte

---

<sup>29</sup> Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.599 (T 4376, 14.November 1848, also am Tag des Abschlusses der Arbeit an der Tragödie).

Erfahrungen zu Grunde lägen, aus Zuständen gewonnen, wie sie jetzt wieder im Anzug sind, als ob jeder Pflasterstein auf der umgekehrten Seite die Inschrift trüge: auch wir wissen, daß dieß ein Pflasterstein ist, wenn wir ihm gleich das Bild eines Gottes aufgeprägt haben; seht Ihr zu, wie Ihr ohne Pflastersteine, die man für mehr als Pflastersteine hält, fertig werden wollt.<sup>30</sup>

Dies ist die Stelle, an der der Bürgerkrieg auf die "heil'ge Stätte" übergreift. Hebbel hält hier nun die Illusion des transzendenten Ursprungs der Gesellschaft für unerlässlich. Diese Reevaluierung der Rolle des Scheins des Sakralen als eines Scheins des Notwendigen muss Konsequenzen für Hebbels Verhältnis zum Theater zeitigen. Während das dramatische "Opfer der Zeit" noch insofern optimistisch gedacht war, als es gerade in der Zurschaustellung der Kontingenz der Gesellschaft eine Quelle einer neuen Art von Notwendigkeit sah, muss dieselbe Zurschaustellung von Kontingenz nun als potentiell dynamisch erscheinen. Tatsächlich lässt sich auch in Hebbels Dramatik eine Bewertungsverschiebung der theatralischen Ver- und Entschleierungsgesten feststellen. Die Enthüllungsszene in *Herodes und Mariamne* (1849) hat die Entfesselung einer Gewaltspirale zur Folge (siehe 2.2.4). Wenn dieses Drama etwas enthüllt, dann ist es die Gefährlichkeit der Enthüllung selbst. In seiner *Judith* (1840) hingegen hatte Hebbel seinem Publikum selbst noch eine Enthüllungsgeste zugemutet, die eine geschichtliche Mythisierung als eine vormals notwendige Krisenbewältigung einer nun obsoleten Gesellschaftsform darstellte. Hier war die dramatische Form selbst noch von einer Bewegung der fortwährenden Aufdeckung von verschütteter Kontingenzerfahrung getragen. Darauf werde ich in unten in der zweiten Hälfte meiner Lektüre des Stückes zurückkommen.

Hebbels Vertrauen in das Theater als einem Ort, wo eine Gesellschaft ohne Religion ihre eigene innere Notwendigkeit finden kann, hat das Theater überfordert. Dies zeigt sich insbesondere am Problem der freiwilligen und unfreiwilligen Komik seiner Tragödien. Schon

---

<sup>30</sup> Ibid., p.594 (T 4326, 20. Juni 1848).

vor den Ereignissen von 1848/49 fand bei Hebbel eine Verschiebung der Opfermetaphorik statt. Sie taucht im *Vorwort zum Trauerspiel in Sizilien* (1847) wieder auf, in dem er eine Theorie der Tragikomödie entwickelt:

[D]ie Tragikomödie [...] ergibt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der anderen jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen. Ich fürchte sehr, manche Prozesse der Gegenwart können, so wichtig sie sind, nur noch in dieser Form dramatisch vorgeführt werden.<sup>31</sup>

Was sich hier ausdrückt, ist ein Verlust des Vertrauens in die Existenz der immanenten Notwendigkeit, die Hebbel den gesellschaftlichen Institutionen 1844 noch attestiert hatte. Wenn die Positionen relativer Berechtigung in einem gesellschaftlichen Rahmen aufeinanderprallen, dessen Bau selbst faul ist, dann wird die Arbeit an einem neuen Fundament aussichtslos. Die Form des Handelns ist dieselbe: Kampf und Untergang. Doch der Untergang steht nicht mehr im Zeichen einer vollständigen gesellschaftlichen Erneuerung. Weil der sittliche Rahmen ambivalent wird, in dem sich die Tragödie abspielt, wird auch das Opfer auf der Bühne ambivalent und tragikomisch. Doch auch wenn Hebbel hier bereits eingesteht, dass das Komische ins Tragische einzudringen beginnt, hat er damit die unfreiwillige Komik, die seine Stücke stets gefährdete, nicht bannen können

Es scheint Hebbels Schicksal gewesen zu sein, dass seine beeindruckendsten Tragödien auf der Bühne ins Komische abrutschten. Seine *Judith* wurde von Johann Nestroy in die Welt der Wiener Vorstadtbühnen entwendet und in seiner problematisch-brillianten Parodie 1849 dem Gelächter preisgegeben (siehe 3.2.5.5). In demselben Jahr übergab Hebbel *Herodes und Mariamne* dem Wiener Burgtheater, wo es zunächst auf Unverständnis beim Publikum traf.

---

<sup>31</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 2. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), pp.379f.



Spätestens 1874 wurde auch dieses Stück wegen seines notorisch abrupten Endes, in dem Hebbel scheinbar willkürlich die Ankunft der heiligen drei Könige auf den tragischen Tod der Mariamne folgen lässt, verlacht. Heinrich Bulthaupt berichtet davon: "Betreten nun aber gar die heiligen drei Könige aus dem Morgenlande mit ihrem Gold, ihrem Weihrauch und ihren Myrrhen, vom Diener angemeldet, zu kurzem Besuch die Bühne, dann ist es mit dem Glauben völlig vorbei, und man kann es erleben, daß (wie es bei einer Aufführung in Berlin im Jahre 1874 geschah) die Spottlust der Hörer die ehrwürdigen Alten mit lautem Gelächter empfängt"<sup>32</sup>. Die Verantwortlichen für die Berliner Erstaufführung von 1874 hätten es besser wissen können: Fontane hatte sie bereits gewarnt und empfohlen, die Schlusszene für Bühnenbearbeitungen zu verändern, um den Effekt des Komischen zu vermeiden<sup>33</sup>.

Dass Hebbels Dramen als komisch, ja "albern"<sup>34</sup> empfunden wurden, steht in einem gewissen Kontrast zur Beurteilung Walter Benjamins, der Hebbel einen maßlosen "Ernst" vorwarf. Ich werde darauf unten zurückkommen, doch hier möchte ich schon die These aufstellen, dass die extreme Spannung zwischen Ernst und Komik mit einer anderen Spannung zusammenhängt. Die Dynamik von Ver- und Entschleierung, die nach meiner Behauptung der Bloßstellung der Bodenlosigkeit der Gewalt dient, steht in einer eigenartigen Beziehung zum Medium des Theaters. Auf dem Theater Hebbels wird immer auch die Theatralität der Welt dargestellt. Diese Theatralität ist bei Hebbel aber eine absolute und nicht etwa einem

---

<sup>32</sup> Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*. Vol. 3. Oldenburg und Leipzig: A. Schwartz (1900), p.168.

<sup>33</sup> Theodor Fontane, *Sämtliche Werke. Aufsätze Kritiken Erinnerungen*. Vol. 2. München: Carl Hanser (1969), p.196.

<sup>34</sup> Bertolt Brecht, "Hebbels 'Judith' im Stadttheater", in: Ders., *Schriften zum Theater*. Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1963), pp.52-54. Auf diesen wenig beachteten Text verweist Andrea Stumpf, *Literarische Genealogien. Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels*. Würzburg: Königshausen & Neumann (1997), p.8, FN 7.

transzendenten Standpunkt entgegengesetzt, von dem aus die Welt sich als bloßes Spiel beurteilen lassen kann. Das Spiel wird so absolut und die Unterscheidung zwischen Bühne und Welt verliert ihre Trennschärfe. Wenn Benjamin Hebbel vorwirft, dass sein Drama "nichts Spielhaftes"<sup>35</sup> kannte, dann muss das auf den Spielbegriff des barocken Trauerspiels bezogen werden, denn Benjamin vergleicht hier Hebbel mit Calderon. Das Spielerische des barocken Trauerspiels bestimmt sich für Benjamin aber über seinen scheinhaften Gegensatz zu und Ausrichtung auf "das Unbedingte"<sup>36</sup>. Dieser Gegensatz entfällt für Hebbel. Für ihn ist die Unterscheidung von Ernst und Spiel keine absolute mehr. Die Bühne selbst nimmt zwar eine Art transzendente Instanz für die innerdramatische Welt ein, wie ich anhand der Enthauptungsszene in *Judith* zeigen werde (3.2.5.3). Aber der Raum des Theaters wird in einem Verhältnis der Kontiguität nicht nur mit dem Drama, sondern auch mit dem Publikum dargestellt. Dieser Einbezug der Transzendenz ins kontingente Geschehen selbst und der damit einhergehende Distanzverlust ist letztlich für die Effekte unfreiwilliger Komik verantwortlich zu machen (siehe 3.2.5.5). Hebbels Dramen können zugleich albern und zutiefst ernst wirken, weil Hebbel glaubt, "im dramatischen Kunstwerk als solchem die adäquate Formel des Wirklichen schlechthin zu besitzen"<sup>37</sup>, wie Benjamin treffend bemerkt, auch wenn er sich dabei auf das irreführende Konzept des Pantragismus bezieht.

---

<sup>35</sup> Walter Benjamin, "'El mayor monstrea, los celos' von Calderon und 'Herodes und Mariamne' von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas", in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Vol. 2/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1980), pp.246-276, hier: p.270.

<sup>36</sup> Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Vol. 1/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1980), pp.203-430, hier: p.261.

<sup>37</sup> Benjamin, *'El mayor monstrea, los celos' von Calderon und 'Herodes und Mariamne' von Hebbel*. A.a.O., p.271.

### 3.2 *Judith*. Unreine Gewalt

*"Judith. Niemand darf es wissen, als der Herr unser Gott!"*<sup>38</sup>

In seiner bis heute maßgeblichen Monographie über Hebbels Tragödie behauptet Hartmut Reinhardt über *Judith*: "An einer Entscheidung dieser Schicksalsfrage der 'Judith'-Interpretation führt auch heute kein Weg vorbei". Gemeint ist "die Frage nach Gott, die das Drama dem Betrachter einfach aufzwingt."<sup>39</sup> Dieses Kapitel wird eine neue Beantwortung dieser Frage vorlegen. Anders als Reinhardts<sup>40</sup> und Hebbels<sup>41</sup> eigene Interpretationen geht die folgende Lektüre aber nicht von einem theistischen Gottesbegriff aus. Wenn Judith ihre Stadt verlässt, um ins Lager des Holofernes zu gehen, ihn zu verführen und zu enthaupten, richtet sie ihr Gebet nicht gegen den Himmel. Die Wachen des Feindes beobachten sie und berichten später davon: sie "wandte sich gegen die Stadt und warf sich zu Boden und schien zu beten" (p.49). Der Gott dieser dramatischen Welt ist der Gott einer Stadtgemeinschaft. Er okkupiert eine bestimmte Position innerhalb einer von Dualismen strukturierten Ordnung des Sakralen, die im Augenblick

---

<sup>38</sup> Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 1. Berlin: B. Behr's Verlag (1904), pp.1-81, hier: p.44. Alle weiteren Zitate aus *Judith* erscheinen unter Angabe der Seitenzahl im Text.

<sup>39</sup> Hartmut Reinhardt, *Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (1989), p.71.

<sup>40</sup> Reinhardt versteht den Gott in *Judith* im Gegensatz zu nihilistischen Lektüren als "eine -- in Manifestationen spürbare -- reale Macht, und zwar von offensichtlich persönlicher Prägung" (ibid., p.118).

<sup>41</sup> Hebbel hat eine Selbstausslegung im Tagebuch festgehalten: "Meine ganze Tragödie ist darauf basirt, daß in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift u ungeheure Thaten durch Mschen, die s. aus eigenem Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen läßt." Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.237 (T 1928, 23. April 1840), Hebbels Unterstreichungen von mir entfernt. Ich sehe nur ein einziges Ereignis in Hebbels Drama, das als göttliches Eingreifen verstanden werden muss (siehe Abschnitt 3.2.5.3). Die Interpretation stammt aus einem Brief an die spätere Schauspielerin der Judith, Stich-Crelinger, die Hebbels Stück bewundert, aber die Darstellung von Gewalt und Sexualität bemängelt hat. Hebbels Aussagen müssen also auch als eine Rechtfertigung betrachtet werden.

der Belagerung unter Druck gerät. Die Handlungen aller Individuen sind in den Verlauf einer Krise dieser symbolischen Ordnung, ihrer "hei'ge[n] Stätte", eingebettet.

Ich werde die Provokation, den Verlauf und die Lösung der Krise in drei Schritten analysieren:

1) Die Destabilisierung der Bethulischen Gemeinschaft beginnt im Augenblick der Belagerung durch Holofernes. Ich werde zunächst die Form der Gewalt, die er repräsentiert, analysieren. Sie ist nicht primär durch physische Zerstörungskraft ausgezeichnet, sondern dadurch, dass sie das Wertesystem der belagerten Völker durch bloße Annäherung ins Wanken bringt. Diese von außen hereinbrechende Gewalt ist so sinnentleert und alles vernichtend, dass sie göttlich scheint. Ich werde dieses desorganisierende Prinzip in Abgrenzung von Walter Benjamins Konzept der göttlichen Gewalt eine unsittliche Gewalt nennen.

2) Danach werde ich dem Dramenverlauf in das belagerte Bethulien folgen. Im Anschluss an Emile Durkheim und seine Arbeit weiterführende Ansätze werde ich den Belagerungszustand als eine "semiologische Krise"<sup>42</sup> (Lynn Hunt) beschreiben. Durch den Kontakt mit Holofernes' sittenvernichtender Gewalt gehen den Bethuliern Fundamentaldistinktionen ihrer Ordnung verloren: sakral/profan und rein/unrein. Die Verwirrung dieser Distinktionen treibt die Bethulier zur Selbstzerstörung.

3) Judiths Tat wird die Gemeinschaft restabilisieren. Sie erreicht eine Neuordnung der symbolischen Ordnung durch eine Grenzüberschreitung, die als ritueller Prozess, nämlich als Opfer, dargestellt wird. Ich werde hierbei die Schicksale der Judith der biblischen Quelle und der Judith des Dramas im Wechsel verfolgen, denn anhand einer Verschiebung der Ereignisstruktur

---

<sup>42</sup> Hunt, *The sacred and the French Revolution*. A.a.O., p.34.

wird ein Enthüllungsprozess dramatisiert. Vom Drama aus betrachtet, verdeckt das *Buch Judith* ein Geheimnis: Das Hauptereignis, das zur Lösung des Konflikts führt, ist nicht die Dekapitation, sondern Judiths Vergewaltigung, also die direkte Kontaktnahme mit der transgressiven Gewalt, die für den Verlust der sakralen Ordnung verantwortlich war. Gleichzeitig wird auch die Genese des *Buches Judith* im Drama angedeutet. Der biblische Text selbst wird als Teil der Überwindung der Krise dargestellt.

### 3.2.1 Holofernes. Die Kriegsführung zweckloser Transgression

Hebbel wurde vorgeworfen, mit seinen dramatischen Figuren "das alte Chaos" zurückzuholen und "die Tartaren in unsere Culturwelt"<sup>43</sup> zu senden. Holofernes ist ein solcher Tartar. "[J]eder meiner Gedanken gebiert Gräuel und Verwüstung" (p.63), sagt er von sich selbst. Holofernes repräsentiert ein desorganisierendes Prinzip, eine alles, was Zivilisation ist, zersetzende Gewalt. Er entfesselt tatsächlich "das alte Chaos", wo immer sein Lager sich hinbegibt. Um diese Form der zersetzenden Gewalt zu verstehen, muss er in seiner eigenen Welt, dem stabilisierten Chaos seines Lagers aufgesucht werden. Bereits mit dem ersten Wort des Dramas führt Holofernes einen sabotierten Ritus durch. Die erste Szene, mit der Hebbel 1840 als Dramatiker in Erscheinung tritt, ist eine Opferszene:

Das Lager des Holofernes. Vorn, zur rechten Hand, das Zelt des Feldhauptmanns. Zelte. Kriegsvolk und Getümmel. Den Hintergrund schließt ein Gebirge, worin eine Stadt sichtbar ist.

#### **Der Feldhauptmann Holofernes.**

---

<sup>43</sup> Otto Spielberg, "Friedrich Hebbel. Eine Skizze", in *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 17 (1867), pp. 267-271, hier: p.268. Spielbergs Kritik wird zitiert in Max Bucher et al. (Hrsg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*. Vol. 1. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung (1976), p.139.

*tritt mit seinen Hauptleuten aus dem offenen Zelt hervor. Musik erschallt. Er macht nach einer Weile ein Zeichen. Die Musik verstummt.*

**Holofernes.** Opfer!

**Oberpriester.** Welchem Gott?

**Holofernes.** Welchem ward gestern geopfert?

**Oberpriester.** Wir loos'ten nach Deinem Befehl, und das Loos entschied für Baal.

**Holofernes.** So ist Baal heut' nicht hungrig. Bringt das Opfer Einem, den Ihr alle kennt, und doch nicht kennt!

**Oberpriester** (*mit lauter Stimme*). Holofernes befiehlt, daß wir einem Gott opfern sollen, den wir Alle kennen und doch nicht kennen!

**Holofernes** (*lachend*). Das ist der Gott, den ich am meisten verehere.

*(Es wird geopfert.)*

Anders als in *Die Jüdin von Toledo* erfüllt das Opfer hier nicht die Funktion, diffuse Gewalt zu beruhigen (siehe 2.2.3). Ebenso erfüllt es nicht die Funktion, Einheit im Lager des Holofernes zu stiften. Anscheinend erfüllt es überhaupt keine soziale Funktion und der dargestellte Akt bleibt auch für den weiteren Handlungsverlauf ohne Bedeutung. Und dennoch lässt Hebbel *Judith* mit dem Ausruf „Opfer!“ beginnen. Da das Drama damit schließt, dass Judith von sich selbst als einem "Opfer, das verröchelnd am Altar niederstürzt" (p.80), spricht, wird mit dieser Szene ein Bogen eröffnet, der den gesamten Handlungsverlauf umspannt. Der sabotierte Opferritus verweist auf die überwundene soziale Krise des Dramas voraus. Die spezifische Art dieser Sabotage führt dem zentralen Problem des Dramas deshalb einen Schritt näher.

Holofernes sabotiert zwar das Opfer, aber er behält es in seiner Struktur bei. Der hier aufgeführte Ritus ist kein Sündenbockopfer, sondern ein Opferritus. Solche ritualisierten Formen sind laut Girard ein bloßes Echo des ursprünglichen Opfers, das durch einen Akt willkürlicher Gewalt getötet wurde. Die Vereinigung gegen das ursprüngliche Opfer in einer sakrifiziellen Krise hat immer ein chaotisches Element. Dieses wird durch den Ritus, der das "element of chance"<sup>44</sup> durch festgelegte Regeln ersetzt, gebannt. Ein solches Ritual soll den Ausbruch

---

<sup>44</sup> René Girard, *Violence and the Sacred*. London u.a.: Bloomsbury (2020), p.114.

zukünftiger sakrifizieller Krisen verhindern und nicht eine bestehende beenden. Es ist durch die Konventionalisierung "endlessly repeatable"<sup>45</sup>. Wer ein solches Opferritual lediglich destabilisieren will, sollte versuchen, die Arbitrarität seiner Konventionen bloßzustellen. Holofernes tut das nicht. Die Frage nach dem richtigen Opferobjekt und der korrekten Opferpraxis stellt sich ihm nicht -- was genau geopfert wird, wird mit keinem Wort erwähnt. Er geht einen Schritt weiter: Er stellt die Gottheit selbst bloß, indem er sie dem „Los“ unterwirft. Die Adresse des Opfers wird auswechselbar und mit ihm verliert der Akt des Opfern selbst seine Wirkung, die auf den Schein von Notwendigkeit angewiesen ist. Nach Durkheim können willkürliche Objekte mit heiligen Kräften aufgeladen werden. Diese sind zwar bloße Projektionen, aber: "They determine man's conduct with the same necessity as physical forces."<sup>46</sup> Für diese Wirkung sind sie aber darauf angewiesen, dass die Projektion auf ein willkürliches Objekt nicht bewusst wird: "The sacred beings are sacred only because they are imagined as sacred. Let us stop believing in them, and they will be as if they were not"<sup>47</sup>. Holofernes' Opfer kann keinen Anspruch auf notwendige Wirkungen mehr erheben; es ist von seiner sakralen Quelle entkoppelt. Trotzdem wird es als bloßer Gewaltakt ohne Ziel weiter durchgeführt. Der Akt der sakrifiziellen Gewalt bleibt unbestimmt, doch er wird beibehalten. Indem die Auswahl des dem Opfer entsprechenden Gottes dem Zufall anheimgestellt wird, isoliert Holofernes das Mittel von seinem Zweck. Dieser Gewaltakt als Mittel ohne Zweck folgt aber weiterhin den rituellen Konventionen. Seine sinnentleerte Struktur bleibt damit im Sinne Girards "endlessly repeatable".

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., p.229.

<sup>47</sup> Ibid., p.349.

Die Loslösung der Opfergewalt von einem religiösen Zweck hat eine aushöhlende Wirkung. Dieses Ritual ist ineffektiv und kann weder dazu dienen, mit heiligen Kräften in Kontakt zu treten noch sakrifizielle Krisen abzuwenden. Es ist, als hätte Holofernes eine Art künstliche sakrifizielle Krise erzeugt und ihr durch die Ausstellung zweckloser, endlos wiederholter Gewaltakte einen Zustand prekärer Stabilität verliehen. Dass das Lager eine Art wandelnde sakrifizielle Krise ist, trägt dazu bei, dass sein grausamer Ruf ihm vorausseilt und Schlachten unnötig macht. Dieser irreguläre Kriegserfolg hat seinen Preis: Die Zügellosigkeit der Gewalt, die Städte sich unterwerfen lässt, ist immer auch eine Bedrohung der Position des Holofernes. Tradition und Ritual fungieren nicht als Quellen der Legitimität. Die strategisch erzeugte künstliche sakrifizielle Krise, die Holofernes aufrechterhält, muss zumindest oberflächlich gezügelt werden. Holofernes behauptet seine Macht gegenüber dieser entfesselten Gewalt, die in seinem Lager herrscht, durch Akte grausamer Willkür, die er allen inneren Bedrohungen präventiv entgegensetzt. Kaum ein Gespräch zwischen ihm und seinen Anhängern endet, ohne dass er eine Drohung ausgesprochen hat. Er erschlägt auch treu ergebene Soldaten und reduziert jedes seiner Opfer durch Tötung zu einem bloßen "Körper" (p.58), wie die Regieanweisung die Leiche eines Hauptmanns nennt. Auch diese Gewalt entlädt sich arbiträr, scheinbar ohne Gründe für die Wahl seiner persönlichen Opfer anzugeben. Holofernes spricht dies selbst als eines der Geheimnisse seiner Macht aus: „Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu bleiben!“ (p.7). Er selbst hält die Position jenes Gottes, den "Alle kennen und doch nicht kennen". Holofernes als unfassbare, unbestimmbare Spitze seines Lagers ist die einzige Instanz, die diese Welt der ordnungslosen Gewalt zusammenhält.



### 3.2.1.1 Absolute Transgression. Holofernes kontra Wallenstein

Die Strategie des Geheimnisses erinnert an das Verhalten Wallensteins. Auch Wallenstein wurde zu seines "Lagers Abgott und der Länder Geißel"<sup>48</sup> durch eine Strategie der Unbestimmtheit. Er hielt seine Pläne nie schriftlich fest, damit sie der Außenwelt nicht als festgelegte Vorhaben erscheinen konnten (siehe 1.2.3). Nur im Möglichen gefiel sich Wallenstein, er löste die Notwendigkeiten seiner Umwelt in reine Potentialität auf. Auch Holofernes ist ein Schöpfer von Kontingenz, einer Welt grenzenloser Möglichkeiten. Er bekämpft deswegen nicht nur die scheinbar notwendigen Schranken des Hergebrachten. Als sich über sich selbst erhebendes Individuum stößt er sich noch mehr an jener anderen Kategorie, die Kontingenz gefährdet: dem Unmöglichen. Seine erklärte Feindschaft gegenüber dieser sozusagen ontologischen Einschränkung seiner selbst endet erst dort, wo seine Gewalt absolut unangefochten ist. Dass seine Hauptleute nicht die Namen aller seiner Unterworfenen behalten können, ist, so Holofernes, die "erste Unmöglichkeit, die mir gefällt" (p.10). Seine Macht ist eine destruktive, die sich in ihrer bloßen Aufrechterhaltung von Kontingenz, als Negation des Scheins der Notwendigkeit einerseits und der Schranken des Unmöglichen andererseits, genießt. Wallenstein und Holofernes sind beide Herrscher des charismatischen Typus, die sich zuerst ihrem Souverän unersetzbar machen, um ihn dann zu unterwandern und eine Gegenwelt zu erschaffen. Ihre bloße Präsenz vollführt eine Negation der Außenwelt: "Man hält sich und die Welt für Nichts, wenn man bei ihm ist" (p.42). Beide Feldherrn erschaffen eine Lagerwelt, die sich autopoietisch selbst erhält. "Der Krieg ernährt den Krieg"<sup>49</sup>, ist die sprichwörtliche Verdichtung dieser bellizistischen Autopoiesis in *Wallenstein*. Sie findet bei Hebbel ihre Entsprechung darin, dass Holofernes das

---

<sup>48</sup> Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.16.

<sup>49</sup> Ibid., p.61.

"Feuer" ist "das sich durch sich selbst ernährt". Wem also steht "der Richterspruch über das Feuer zu?" (p.65). Beide Feldherren entziehen sich der Jurisdiktion souveräner Gewalt.

Ist auch der Möglichkeitsmensch Holofernes eine Verkörperung des Zusammenhangs von "potestas" und "potentia"<sup>50</sup>, auf den Joseph Vogl in seiner Lektüre *Wallensteins* aufmerksam gemacht hat? Der Vergleich mit dem Machtverständnis Wallensteins ist erhellend, denn tatsächlich repräsentiert Holofernes eine ganz andere Variante des Warlords. Sie unterscheiden sich wesentlich in ihrem Verhältnis zu Grenzen. Denn in jedem Vergleichspunkt geht Holofernes über seinen Vorgänger hinaus. Dass Holofernes und Wallenstein für Hebbel selbst verwandte Figuren gewesen sind, zeigt sich auch an seiner Charakterisierung Wallensteins in seiner eigenen *Geschichte des dreißigjährigen Krieges*, die im selben Jahr wie *Judith* erschien. Alexander von Weilen, der dieses pseudonym veröffentlichte Buch vor dem Vergessen rettete, wies auf eine bestimmte Formulierung bereits 1898 hin: "Hatte der Kaiser keinen Freund, als den Feldherrn, so war der Feldherr dem Kaiser um so nothwendiger. War der Kaiser der Donner, so war der General der Blitz. Und wer einen Gott machen kann, ist größer, als der Gott selbst."<sup>51</sup> Die Abweichung, die Hebbel in seiner historiographischen Darstellung Wallensteins vornimmt, ist identisch mit der Potenzierung, die auch seinen Holofernes auszeichnet. Denn der letzte Satz dieser Stelle deutet den Punkt an, an dem Holofernes über Wallenstein hinauswächst.

Wallenstein war in Schillers dramatischer Bearbeitung ein Feldherr, der mit den Grenzen spielte und den Moment ihrer Aufhebung im Spiel auf Dauer stellte. Holofernes hingegen ist ein

---

<sup>50</sup> Joseph Vogl, *Über das Zaudern*. Zürich: Diaphanes Verlag (2007), pp.54f.

<sup>51</sup> Alexander von Weilen, "Friedrich Hebbels historische Schriften", in *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel*. Weimar: Emil Felber (1898), pp.435-464, hier: p.458. Das Zitat ist bei von Weilen unvollständig. Ergänzt nach Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 9. A.a.O., p.98.

Gewaltmensch der absoluten Transgression. Nach jeder Grenzüberschreitung sucht er nach einer neuen Grenze, an der er sich messen kann. Da er dies bis ins Unendliche zu treiben gewillt ist, wird die absolute Grenze, die zum Göttlichen, der Maßstab seiner Gewalt. Diese Fantasie der absoluten Überschreitung ist aber keine Selbstdivination. Es geht Holofernes nicht primär darum, ein Gott zu werden, sondern eben darum, einen Gott zu machen. Man könnte diesen Akt als eine Erhöhung des Profanen durch weltimmanente Schöpferkraft beschreiben, eben als ein "stetes Um- und Wiedergebären des Daseins" (p.7). Diese Produktion von Gottheiten aus dem Profanen heraus ist die letzte Befriedigung seiner Transgressionsobsession. Sie findet ihre symbolische Form in Holofernes' Fantasie seiner selbst als geschundener Gottheit, die ewig dazu verdammt ist, vom eigenen Fleisch zu essen (p.64).

Wichtiger als Potentialität und potestas scheint für Holofernes also Potenz zu sein. Potenz zunächst im Sinne einer bis ins Extreme gesteigerten transgressiven Virilität. Darüber hinaus jedoch Potenz im Sinne eines spezifischen Schöpferverständnisses. Wallensteins Schöpferkraft war im Wesentlichen eine negative: sein Lager war die genaue Negation seiner Umwelt. Holofernes hingegen will ständig etwas hervorbringen, das so noch nicht gewesen ist. Der Genuss, den ihm der Akt des pervertierten Opfern bereitet, ist nicht nur die Zerstörung von Göttern, sondern auch die willkürliche Erschaffung neuer Gottheiten aus der Welt des Profanen heraus: "die Menschheit hat nur den Einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären" (p.10).

Holofernes' 'Potenz' ist eine energetische: Sie beruht auf einem immer wieder erneuerten Zyklus von Zerstörung und Neuerschaffung. Das Ideal einer immer wieder ins Nichts zurücksinkenden *creatio ex nihilo* bringt ein Zeitverständnis hervor, das sich markant von dem Wallensteins unterscheidet. Während Wallenstein eine Lagerwelt erschuf, in der die Zeit

spielerisch aufgehoben war und eine Eigendynamik gegenüber der Außenwelt entwickelte, geht Holofernes destruktiver vor. Auch er verwehrt sich gegen den regulären Ablauf der Zeit, ist aus diesem Grund stolz darauf, dass er seine Mutter und mit ihr seine eigene Vergangenheit und Zukunft nicht kennt: „Was ist denn auch eine Mutter für ihren Sohn? Der Spiegel seiner Ohnmacht von gestern oder von morgen“ (p.49)<sup>52</sup>. Doch anstatt die Zeit wie Wallenstein spielerisch aufzuheben, ersetzt er sie durch einen Prozess der Zerstörung und Neukonstitution: „[M]ein Heute paßt nie zum Gestern [...], ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb' ihn dem Holofernes von morgen zu essen“ (p.7). Dies ist keine Aufhebung der Zeit in ein immer gleiches Präsens, sondern eine Aktualisierung eines immer neuen Präsentismus. Wichtig ist hier das mehrfach von Holofernes verwandte Motiv des Autophagismus, eines gegen sich selbst gerichteten Kannibalismus. Hier ist dieses Motiv eine bloße Metapher für Holofernes' Zeitverständnis, später wird tatsächliche Autophagie zu einem Teil einer gegen sich selbst gerichteten Zerstörungsfantasie. Das Motiv verdichtet die letztliche Zirkularität der immer-werdenden Zerstörungsgewalt, die er darstellt: wenn alle Hindernisse überwunden sind, bleibt

---

<sup>52</sup> Dieses "Fehlen der Mutter begründet einen ahistorischen Ursprung, das Fehlen des Ursprungs", wie Andrea Stumpf psychoanalytisch ermittelt. Es ist aber für das volle Verständnis Holofernes' signifikant, dass die Abneigung gegen die Mutter auch mit einem Fehlen eines zukünftigen Ziels (das eben nur in der Degeneration der potenten Manifestation bestünde) verknüpft ist. Stumpf sieht in Holofernes hier mithin eine Dynamik der fortgesetzten Vaterlosigkeit, eine Elimination des "Dritten" am Werk, die Holofernes' "materialistische Reduktion" von Göttern und seinem König erklärt. Aus einer anderen Perspektive rekonstruiert Stumpf ebenso einen Konflikt mit weltlicher Macht aus dieser Ursprungslosigkeit des Holofernes. Sie versteht Holofernes als eine Inkarnation der "Kriegsmaschine" im Sinne von Deleuze und Guattari. Dieser Deutung ist meine Charakterisierung Holofernes' verwandt; ich werde aber im Folgenden dahingehend von ihr abweichen, dass ich Holofernes' Kriegsführung vor allem als eine Herbeiführung von Krisen der symbolischen Ordnung verstehe. Insofern wird die Diagnose der "materialistischen Reduktion" diesem Warlord nicht gänzlich gerecht. Vgl. Stumpf, *Literarische Genealogien*. A.a.O., pp.97f.

Holofernes sich selbst sein einziger Gegner. Wichtig ist an diesem Motiv, dass es im Zustand der Belagerung auf Bethulien übertragen wird, worauf ich weiter unten zurückkommen werde.

Diese unterschiedlichen Temporalitäten haben mit den jeweiligen Modalitäten der Gewalt der beiden Feldherrn zu tun. Das Wort "Potenz" sollte deswegen nicht als Gegensatz zu "Akt" verstanden werden. Tatsächlich lassen sich die Möglichkeitsobsessionen von Wallenstein und Holofernes mit der Aristotelischen Unterscheidung von *dynamis* und *energeia* differenzieren. Was ich den Wallensteinschen Augenblick (1.2.2) genannt habe, findet in dieser Hinsicht sein genaues Gegenstück im Holofernischen Augenblick. In Wallensteins Augenblick sind alle Handlungsmöglichkeiten spielerisch bewahrt; die Abgrenzung von der Außenwelt schützt Wallenstein davor, handeln zu müssen. Wallenstein lebt in einer ausgedehnten Zeit der Möglichkeiten ohne Tat. Der Wallensteinsche Augenblick ist gefüllt mit *dynamis*: Möglichkeit ohne Wirklichkeit. Holofernes lebt in immer wieder neuen Momenten der Tat. Der Holofernische Augenblick zerbricht an seiner eigenen *energeia*: Möglichkeit bedeutet für ihn bloße Überwindung des Unmöglichen. Die Erschaffung dieses Möglichen geht mit seiner Verwirklichung einher<sup>53</sup>. Doch im Augenblick der Verwirklichung verliert dieses Mögliche seinen Wert als Überwindung eines nun invalidierten Unmöglichen. Als neue Wirklichkeit steht sie anderen Möglichkeiten vielmehr im Wege. Sie muss zerstört werden und einer neuen Tat weichen. Die Lager der beiden Feldherrn grenzen sich zwar beide von ihrer Außenwelt ab, doch der unmäßige Transgressivismus Holofernes' unterbindet eine Kultivierung des quasi-sittlichen

---

<sup>53</sup> Vgl. hierzu die vier Jahre nach *Judith* veröffentlichten Sätze Stirners: "Möglichkeit und Wirklichkeit fallen immer zusammen. Man kann nichts, was man nicht tut, wie man nichts tut, was man nicht kann." Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*. Stuttgart: Reclam (2011), p.369.

Zustandes, der *Wallensteins Lager* als gegengesellschaftliche Utopie erfahrbar machte. Eine phänomenologische Beschreibung des Holofernischen Lagers würde ins Nichts laufen.

### 3.2.1.2 Unsittliche Gewalt

Wallenstein war es darum zu tun, den performativen "initial moment"<sup>54</sup> der Gründungsgewalt auf Dauer zu stellen. Dies ist ein Augenblick, in dem, wie Derrida mit Blick auf Walter Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* sagt, eine Gewalt ihre eigene rechtliche Legitimation noch nicht errichtet hat. Die Gräfin Terzky war es, die Wallenstein dazu drängte, mit seiner Insurrektion ernstzumachen und sie rückblickend durch den Erfolg von einem "gemeine[n] Frevel" zum "unsterblich[en] Unternehmen"<sup>55</sup> zu erheben. Wallensteins ursprünglicher Anspruch war es, den Moment der Indifferenz dieser beiden Bewertungen oder, wie man mit Derrida sagen könnte, von Recht und Unrecht<sup>56</sup>, zu perpetuieren. Er drohte damit, die herkömmliche Rechtsordnung zu unterminieren und den von ihm militärisch organisierten Ausnahmezustand zur Regel zu machen. Einen neuen Staat zu gründen oder den Kaiser abzusetzen, war nicht sein Ziel. Der Souverän reagierte mit der Ächtung Wallensteins und der Wiederherstellung der Ordnung rechtlicher Eindeutigkeit.

Nichts dergleichen kann von Holofernes behauptet werden. Holofernes ist nicht an Legitimität oder der Errichtung einer Rechtsordnung und auch nicht am Spiel mit ihr interessiert, sondern an der fortwährenden Ausübung von Gewalt selbst. Diese Gewalt scheint sich mit den

---

<sup>54</sup> Jacques Derrida, "Force of Law. The 'Mystical Foundation of Authority'", in: Ders., *Acts of Religion*. New York und London: Routledge (2010), pp.230-298, hier: p.234, vgl. auch p.241.

<sup>55</sup> Schiller, *Wallenstein*. A.a.O., p.170.

<sup>56</sup> Derrida, *Force of Law*. A.a.O., p.234: Im Gründungsmoment ist die Gewalt "neither legal nor illegal".

Begriffen des Rechts und des Staates nicht erfassen zu lassen. Folgt man Benjamins *Zur Kritik der Gewalt*, dann ist alle Gewalt innerhalb der Grenzen des Staates in die Unterscheidung von rechtssetzender und rechtserhaltender Gewalt eingebettet. Wallenstein spielte mit der Paradoxalität dieser Art von Gewalt, die immer auf ihre eigene Entscheidung rekurrieren muss. Gerade weil er die Logik der Rechtssetzung nur zu suspendieren, aber nicht zu vernichten versuchte, könnte sein Unternehmen gut mit der Benjaminschen Terminologie beschrieben werden. Holofernes erkennt durchaus die zirkuläre Logik der sich selbst legitimierenden Gewalt. Er steht selbst im Dienst eines Königs, doch diese Form der "Gewalt" (p.8) langweilt ihn nachgerade: "Nebucad Nezar ist leider Nichts als eine hochmüthige Zahl, die sich dadurch die Zeit vertreibt, daß sie sich ewig mit sich selbst multiplicirt!" (pp.7f.). Ihm fehlt das Moment der Grenzüberschreitung.

Man kommt Holofernes näher, wenn man Anfang und Ende von Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* zueinander in Beziehung setzt. Genau die Arten von Gewalt werden in *Judith* gegeneinander ausgespielt, die die extremen Enden des von Benjamin berücksichtigten Spektrums bilden. Benjamin beginnt seinen Essay mit einem Ausschlusskriterium:

Die Aufgabe einer Kritik der Gewalt läßt sich als die Darstellung ihres Verhältnisses zu Recht und Gerechtigkeit umschreiben. Denn zur Gewalt im prägnanten Sinne des Wortes wird eine wie immer wirksame Ursache erst dann, wenn sie in sittliche Verhältnisse eingreift. Die Sphäre dieser Verhältnisse wird durch die Begriffe Recht und Gerechtigkeit bezeichnet. Was zunächst den ersten von ihnen angeht, so ist klar, daß das elementarste Grundverhältnis einer jeden Rechtsordnung dasjenige von Zweck und Mittel ist.<sup>57</sup> Damit Gewalt überhaupt der Kritik unterworfen werden kann, muss sie in Beziehung zu "Recht und Gerechtigkeit" stehen. Letzteres Kriterium, die Gerechtigkeit, stellt Benjamin als das schwierigere zunächst beiseite. Er kommt darauf bei Einführung der "göttlichen Gewalt" auf den

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt", in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Vol. 2/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1980), pp.179-203, hier: p.179.

letzten Seiten seines Essays zurück, denn diese steht im Gegensatz zur Gewalt des Rechts in einem unmittelbaren Verhältnis zur Gerechtigkeit. Innerhalb des Rechts aber ist es die Beziehung auf Zwecke, entweder als Mittel zur Erfüllung von Zwecken oder als Mittel der Zwecksetzung, die Gewalt überhaupt Bedeutung verleiht und damit kritikfähig macht. Eine Gewalt, die sich nicht in den Rahmen eines solchen Zweck-Mittel-Verhältnisses einfügt, nimmt nicht Teil an dem, was Benjamin "sittliche Verhältnisse" nennt. Ihr Handlungscharakter selbst wird dadurch, dass sie nicht im Sittlichen stattzufinden scheint, fragwürdig. Man könnte diese Gewalt, die sich der Kritik entzieht, eine unsittliche Gewalt nennen. Benjamin geht auf eine solche Form der Gewalt nicht im Detail ein. Eine solche Gewalt würde der Kategorie im Wege stehen, der Benjamin mit seinem Essay den Weg zu bereiten versucht. Denn dass eine unsittliche Gewalt weder Mittel zu einem Zweck wäre noch selbst neue Zwecke hervorbrächte, rückt sie in eine gewisse Nähe zur "göttlichen Gewalt", die Benjamin am Ende des Essays einführt. Diese äußert sich, ohne sich in Rechtszwecke einbinden zu lassen und ohne neues Recht zu gründen. Benjamin schließt das, was ich hier unsittliche Gewalt nenne, kategorisch aus seiner Abhandlung aus. Der wichtigste Unterschied zwischen einer selbstgenügsamen unsittlichen Gewalt und Benjamins göttlicher Gewalt muss in der Beziehung zur Gerechtigkeit liegen, die letzterer eignet. Dieses Prinzip der Gerechtigkeit wird von Benjamin nicht erläutert, ja es gehört zur Definition der göttlichen Gewalt, dass sie sich im Gegensatz zur Gewalt des Rechts "als solche mit Gewißheit [nicht] erkennen läßt"<sup>58</sup>. Wie ich angedeutet habe, fügt sich Holofernes' Gewalt nicht in den Rahmen irgendeines Rechts, ja es ist ihm eigen, Ordnungen und Hierarchien zu zerstören, wo er sie vorfindet. Doch lässt sich Holofernes' Kriegsführung einfach als sittlich nicht fassbar

---

<sup>58</sup> Ibid., p.203.



abtun? Hat sie gar einen Hauch des Göttlichen? Auch er ist der, den "Alle kennen und doch nicht kennen". Er selbst hält sich für den Erfüller des einzigen Zwecks der Menschheit, "einen Gott aus sich zu gebären". Bis zum Erreichen dieses Zwecks aber genügt es ihm, seinen Zorn zu entgrenzen und weltliche Machtgefüge zu zerstören, ganz wie Benjamins göttliche Gewalt "rechtsvernichtend" und "grenzenlos"<sup>59</sup> vorgeht.

Wie lassen sich Benjamins göttliche und die von mir postulierte unsittliche Gewalt auseinanderhalten? Diese Spannung zwischen Benjamin und Hebbel ist nicht so willkürlich konstruiert, wie sie zunächst erscheinen mag, und kann nicht mit den in der Tat unvereinbaren religiösen Überzeugungen der beiden Autoren abgetan werden<sup>60</sup>. Die Frage, was bloße Gewalt von göttlicher Gewalt unterscheidet, ist eine, die die Figuren *Judiths* selbst beschäftigt. Immer wieder rückt die enigmatische Persönlichkeit des Feldherrn in die Nähe des ebenso unergründlichen Gottes, mit dem er doch eigentlich in Konflikt steht. Während des Belagerungszustands fragt ein Bürger Bethuliens den anderen: "Mir ist die Langmuth Gottes unbegreiflich. Wenn er einen solchen Heiden nicht haßt, wen soll er noch hassen?" (p.30). Der Zustand der Bethulier ist der einer Befangenheit "zwischen Gottes Zorn und deinem Zorn" (p.51), wie Judith Holofernes anvertraut. Holofernes' transgressivistischer Zorn konkurriert mit

---

<sup>59</sup> Ibid., p.199.

<sup>60</sup> Damit soll die Bedeutung dieser Unterschiede nicht geleugnet werden -- im Gegenteil: Die oben erwähnten Mängel, die Benjamin selbst an Hebbels Drama wahrnimmt, haben mit der Relation von Religion und Drama zu tun. Hier möchte ich lediglich festhalten, dass die Spannung zwischen Hebbel und Benjamin keine triviale ist und einer Konfrontation nicht im Wege steht. Im Folgenden werde ich mit Hebbel der göttlichen Gewalt Zweideutigkeit verleihen. Dies wäre für Benjamin ausgeschlossen, ist doch dämonische Zweideutigkeit ein Attribut der mythischen bzw. rechtlichen Gewalt. Zur Zweideutigkeit im *Gewalt*-Essay und angrenzenden Schriften Benjamins vgl. Alison Ross, "The Ambiguity of Ambiguity in Benjamin's 'Critique of Violence'", in Brendan Moran und Carlo Salzani (Hrsg.): *Towards the Critique of Violence: Walter Benjamin and Giorgio Agamben*. London: Bloomsbury Academic (2015), pp.39-56.

dem Zorn des Bethulischen Gottes. Holofernes verachtet alles, "was Damm und Gränze heißt" (p.48). Auch das lässt ihn als pervertierte Version des Gottes Bethuliens erscheinen: Auch seine "Rache" kennt keine "Gränzen" (p.75) und ist brutal (an dieser Stelle geht es um ein verdurstendes Kind). Holofernes will seinem "Zorn nicht schon jetzt die Gränze abmessen" (p.58). Auch in dieser Hinsicht nimmt dieser Emporkömmling eine Position "göttlicher Gewalt" ein, denn diese "vernichtet [...] grenzenlos", wie Benjamin sagt. Holofernes' Transgressivismus manifestiert sich vor allem in seinem Blick: in seinen Augen verdichten sich Kriegs- und Vergewaltigungsgelüste gleichermaßen. Und noch seine Selbstzerstörungsfantasien sind gewissermaßen übergöttlich: das Motiv des Lächelns wird in Bethulien immer wieder als Profanierungssignal wiederkehren. Dinge, die als weltlich und kontingent bloßgestellt werden, werden belächelt<sup>61</sup>. Holofernes aber fantasiert sich mit einem "ewigen Lächeln", das ihn noch über das göttliche Gericht hinweghebt. Auch während der Vergewaltigung Judiths, die diese nicht nur als Entmenschlichung, sondern auch als Entheiligung erfährt, wird Holofernes lachen. Noch im Augenblick seiner Enthauptung wird Holofernes im Schlaf lächeln<sup>62</sup>. Ich werde dieses Feld von Problemen schrittweise bearbeiten. Im nächsten Abschnitt werde ich auf die

---

<sup>61</sup> So verbittet sich Judith das Lächeln ihrer Dienerin, als sie sich vor Verlassen Bethuliens schmückt. Auch Ephraim, die einzige Figur, die Liebesvorstellungen des klassischen Dramas repräsentiert, fühlt sich durch Judiths spöttische Überheblichkeit infrage gestellt: "Aber, behandelt man meine Liebe wie eine Thorheit, so macht man das Heiligste in meiner Brust zur Lüge. Denn, wenn das Gefühl, was mich zu Dir hinzieht, mich betrügt, welche Bürgschaft hab' ich, daß das, was mich vor Gott darnieder wirft, Wahrheit ist?" (p.22). Judith wiederum wirft Ephraim ebenso sein Lächeln als Missachtung ihrer Religiosität vor: "Ich begreife Dich ganz, ich begreife sogar, daß das Höchste Dir sein muß, wie das Gemeinste, daß Du lächeln muß, wenn ich bete!" (p.24). Die Liste ließe sich fortsetzen.

<sup>62</sup> „Er lächelt. Ich kenn' es, dies Hohnlächeln; so lächelte er, als er mich zu sich niederzog“ (p.70).

Ununterscheidbarkeit von unsittlicher Gewalt und göttlicher Gewalt zurückkommen, wo ich sie als eine Krise der sakralen Ordnung reformulieren werde.

Zunächst ist einem Missverständnis vorzubeugen. Ich werde im Folgenden die historischen Bezüge göttlicher Gewalt ausklammern. Es sei aber hier festgehalten, dass es zweifellos historische Gründe gibt, weshalb sowohl Hebbel als auch Benjamin "reine Gewalt"<sup>63</sup> als göttliche darstellen. Benjamin interessiert sich in seinem Text insbesondere für "revolutionäre Gewalt"<sup>64</sup> und seine "göttliche Gewalt" wird oft als eine anarchistische gedeutet. Es geht ihm um eine Gewalt, die von außen an ein politisches (bzw. rechtliches) System herantritt und mit dem Zweck-Mittel-Verhältnis seiner Gewaltordnung nichts zu tun hat. Diese Gewalt kann insofern als eine transzendente Instanz (sei sie nun buchstäblich messianisch oder bloß radikal revolutionär) angesehen werden, die den Zirkel des Rechts in seiner Kontingenz brandmarkt<sup>65</sup>. Diese Gewalt zerstört, um etwas ganz Anderes hervorzubringen. Auch Holofernes meint einmal: "mir dünkt, ich bin gekommen [die Welt] zu zerstören, damit was Besseres kommen kann" (p.63). Ohne die Erfahrung einer Art von revolutionärer Gewalt, die auf die Herstellung einer Tabula Rasa setzt, wäre dieser Satz sicher nicht so formuliert worden. Insbesondere das Motiv der Gottesgeburt verweist auf eine radikal neue, das Bestehende übersteigende Gewalt, wie sie sich zuerst in der

---

<sup>63</sup> Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. A.a.O., p.203.

<sup>64</sup> Ibid., p.202.

<sup>65</sup> Benjamin selbst sagt das nicht so, aber wenn die Instanz der göttlichen Gewalt in seinem Essay fehlte, könnten seine Kommentatoren die "Notwendigkeit" mythischer Gewalt nicht in entschleiende Einführungszeichen setzen. Ohne die Annahme einer göttlichen Gewalt als transzendente Maßstab könnte diese staatskritische Enthüllungsgeste wohl nicht so universal und triumphal durchgeführt werden: "the founding act of violence is usually a story told after the state has been founded as a justificatory narrative, and because this means the 'necessity' of those regulatory, punitive and constituent modes of violence, the only most of us have experience of, is a lie, a myth, little more than an excuse of selective destruction", William Watkin, *Bioviolence. How the Powers That Be Make Us Do What They Want*. London/New York: Routledge (2021), p.109.

Französischen Revolution manifestiert hat: "Nowhere has society's ability to make itself a god or to create gods been more in evidence than during the first years of the [French] Revolution"<sup>66</sup>, stellt Emile Durkheim fest. Holofernes sollte aber nicht mit revolutionärer Gewalt (oder anderen außerliterarischen Strömungen) identifiziert werden. Wenn Hebbel revolutionäre Motive auf die Bühne bringt, wirken sie in ihrer eigenen dramatischen Welt ganz anders als in der Wirklichkeit. Der Zeitbezug findet sich meines Erachtens auf einer anderen Ebene: die reine Gewalt bewirkt Verschiebungen und Zerwürfnisse in der symbolischen Ordnung. Anstatt also Holofernes mit einem historischen Ereignis zu identifizieren, möchte ich einer von Durkheim inspirierten Studie des religiösen Aspekts der Französischen Revolution in methodologischer Hinsicht folgen. Lynn Hunt hat in ihrer Analyse der Sakralisierung der Revolution von einer "semiologischen Krise"<sup>67</sup> gesprochen. Holofernes' Gewalt, insofern sie auf Bethulien einwirkt, ist primär ein Angriff auf die symbolische Ordnung. Ich werde im nächsten Abschnitt dafür argumentieren, dass in der Herbeiführung einer solchen Krise die wahre Bedeutung des sabotierten Opferrituals liegt. In den nächsten Absätzen werde ich zunächst klären, welche Implikationen Holofernes' Gewalt für seine eigene Welt hat.

### **3.2.1.3 "Opfer!" Der Furor des Profanen**

Folgt man Emile Durkheim, so konstituieren sich Gesellschaften über die Abgrenzung der Welt des Profanen von der Welt des Sakralen. Sakrale Objekte sind nichts anderes als materielle

---

<sup>66</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., p.215. Für eine von Durkheim inspirierte Analyse der religiösen Aspekte der Französischen Revolution vgl. insbesondere Hunt, *The sacred and the French Revolution*. A.a.O. Auch Hunt zitiert diesen Satz.

<sup>67</sup> Ibid., p.34: The execution [Louis Capets] was more than a necessary constitutional or juridical act. It brought to a head the semiological crisis which had been implicit in the Revolution for many months."

Träger von Idealen, die Gesellschaften von sich selbst aufstellen<sup>68</sup>. Das Individuum in der Gesellschaft bewegt sich laut Durkheim stets in einem grundlegenden Dualismus: Es ist einerseits bloßes Individuum und andererseits fühlt es die Einwirkung von Kräften, die es über sich hinausweisen. Diese Kräfte entstehen, wenn Gemeinschaften sich konstituieren und werden durch das Sakrale organisiert. Durch den regelgeleiteten Kontakt mit dem Sakralen kommen die Individuen als Gemeinschaft zusammen und diese Gemeinschaft wird durch den Kontakt mit ihren eigenen idealen Kräften revitalisiert. Dieser Prozess birgt Gefahren, denn die beiden Seiten dieses Grunddualismus drohen aufeinander überzugreifen: das Profane kann das Sakrale profanieren; das Sakrale kann das Profane sakralisieren. Beide Szenarien müssen vermieden werden und dennoch muss ein Kontakt zwischen ihnen ermöglicht werden. Das ist laut Henri Hubert und Marcel Mauss, den berühmtesten Schülern Durkheims, die Grundfunktion aller Opferriten: sie bilden eine rituell kontrollierte Scharnierstelle zwischen der Welt des Profanen und der des Sakralen. Das Opfer ist ein Akt der "communication"<sup>69</sup> zwischen diesen Welten, der aus weiteren Akten der "sacralization and desacrilization"<sup>70</sup> zusammengesetzt ist. So wird das Opfer zur vermittelnden Instanz, die das profane Leben mit dem Heiligen verbindet. Mit ihm kann eine Nähe zum Heiligen, jener "Quelle des Lebens"<sup>71</sup>, aufgebaut und das Bedrohende dieser Quelle doch gleichzeitig auf "Distanz"<sup>72</sup> gehalten werden. Die Gesellschaft kommt zusammen und wird durch die Verbindung mit jener Quelle sozialer Energie revitalisiert. Aber die schädlichen Einflüsse des Heiligen, dessen Energie zu überwältigen droht und vor allem

---

<sup>68</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., pp.424f.

<sup>69</sup> Hubert/Mauss, *Sacrifice*. A.a.O., p.97.

<sup>70</sup> Ibid., p.95.

<sup>71</sup> Ibid., p.98, hier und im nächsten Zitat meine deutsche Übertragung der englischen Übersetzung.

<sup>72</sup> Ibid.

infektiös auf das Profane übergreifen kann, wird auf das Opfer begrenzt. Daher erklären sich die sorgfältigen Opferrituale: So wie sakrale Gegenstände Objekte sind, die "set apart"<sup>73</sup> sind, so muss auch durch das Opferritual die Opfergabe von der Gesellschaft getrennt werden. Das Opfer ist hier nicht Teil eines sozial-funktionalen Mechanismus, sondern im Sinne der Durkheimschen Schule das Kernmotiv des "divine symbolism"<sup>74</sup> einer Gesellschaft schlechthin.

Gegen dieses Modell ließe sich mit guten Gründen einwenden, dass es entgegen seinem eigenen Anspruch nicht die Funktion, sondern bloß die Struktur des Opfers beschreibt<sup>75</sup>. Im Falle des durch Holofernes sabotierten Opfers ist dieser Einwand irrelevant: Das Ritual ist von Anfang an dysfunktionalisiert und auf seine bloße Struktur reduziert. Ich habe oben mit Benjamin festgehalten, dass damit die dem Opferakt inhärente Gewalt als Mittel von ihrem ursprünglichen Zweck isoliert wird. Mit dem Opfermodell der Durkheimschen Schule lässt sich nun ein weiterer Aspekt der Gewalt Holofernes' analysieren, der im sabotierten Opferakt symbolisch verdichtet wird: Die Unterbrechung der Kommunikationskanäle zwischen dem Profanen und dem Heiligen. Das Sakrale wird durch Holofernes völlig im Profanen aufgelöst. Er arbeitet nun an einer Aufspaltung des Profanen. Denn sein Anspruch, "einen Gott aus sich zu gebären", muss als Restrukturierung der Welt des Profanen selbst verstanden werden. Sein Furor des Profanen

---

<sup>73</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., p.44.

<sup>74</sup> Hubert/Mauss, *Sacrifice*. A.a.O., p.81.

<sup>75</sup> Ein Problem der Durkheimschen Schule besteht darin, dass diese Erklärung des Heiligen und mit ihm des Opfers eine zirkuläre ist: soziales Leben konstituiert sich durch eine Beziehung mit dem Heiligen; das Heilige wiederum verdankt seine Existenz der Gesellschaft. Ich stimme Girard zu, wenn er sagt, dass der Sündenbock eine bessere Erklärung für die Emergenz des Heiligen bietet. Im gegenwärtigen Kontext geht es aber um die symbolische Ökonomie der sozialen Welt in *Judith*. Da das Opfer aus seinem funktionalen Kontext herausgetrennt wurde und überdies eine Situation vorliegt, in der an eine unmittelbare Bändigung der Gewalt nicht zu denken ist (dazu mehr im nächsten Abschnitt), halte ich die Beschränkung auf die symbolische Bedeutung des Opfers für gerechtfertigt.

unterbindet einerseits den Kontakt mit dem Sakralen und zielt andererseits auf die Konstitution einer neuen Gottheit aus dem profanen Rest ab. Seinem Lager geht damit eine wesentliche Gesellschaftsstruktur verloren. Das Heer des Holofernes wird zu einer Horde, die sich nur deswegen nicht in einen reinen Naturzustand auflöst, weil sie durch bloße Furcht vor der Gewalt Holofernes' zusammengehalten wird.

Dieses alle Zwecke verneinende Mittel ist nicht nur für die belagerten Städte ein Problem. Auch Nebucad Necar, Holofernes' Souverän, versucht vergeblich zu intervenieren. Auch wenn sie verschiedenen Ursprungs sind, haben unsittliche und göttliche Gewalt einen gemeinsamen Effekt: Sie brechen von einem Standpunkt jenseits der Gesellschaft in die Welt ein. Sie zerstören dabei den Schein der Notwendigkeit, der die "mythische Gewalt"<sup>76</sup>, als Zyklus von Rechtsetzung und Rechtserhaltung, Mitteln und Zwecken, am Leben erhält. Sie setzen die verrechtlichte "Macht"<sup>77</sup> kontingent. Nebucad Necars Stellung wird dadurch brüchig. Aber er kann seinen Feldherrn nicht absetzen, solange er auf seine Kriegsführung angewiesen ist. Der König versucht verzweifelt, sein gefährliches Werkzeug auf seinen untergeordneten Platz zu verweisen. Nebucad Necar, "dem Macht und Herrschaft gegeben ist vom Aufgang bis zum Niedergang", entsendet Holofernes "den Gruß der Gewalt" (p.8) und lässt anweisen, ihn selbst als einzige Gottheit zu verehren. Der König sieht sich also dazu gedrängt, die scheinbare Göttlichkeit seines Feldherrn nachzuahmen. Holofernes wird dadurch nicht gefährdet. Denn er hat sich ja nicht selbst explizit zum Gott erhoben, sondern zum Walter über das Göttliche selbst. Das Opferritual ist bereits seiner Bedeutung entleert. Die Erhebung Nebucad Necars zum Gott kann dieser Tatsache nichts entgegensetzen, im Gegenteil: sie verstärkt sie noch.

---

<sup>76</sup> Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. A.a.O., p.199.

<sup>77</sup> Ibid., p.198.

**Holofernes.** Trabant!

**Trabant.** Was gebietet Holofernes?

**Holofernes.** Es ist kein Gott außer Nebucad Nekar. Verkünd' es.

**Trabant** (*geht durch die Reihen der Soldaten*). Es ist kein Gott außer Nebucad Nekar.  
(*Ein Oberpriester geht vorüber.*)

**Holofernes.** Priester, Du hast gehört, was ich ausrufen ließ

**Priester.** Ja.

**Holofernes.** So gehe hin und zertrümm're den Baal, den wir mit uns schleppen. Ich schenke Dir das Holz.

**Priester.** Wie kann ich zertrümmern, was ich angebetet habe?

**Holofernes.** Baal mag sich wehren. Eins von Beidem: Du zertrümmerst den Gott, oder Du hängst Dich auf.

**Priester.** Ich zertrümm're. (*für sich*) Baal trägt goldene Armbänder.

[...]

(*Der Oberpriester geht vorüber*)

**Holofernes.** Ist Baal zertrümmert?

**Priester.** Er lodert in Flammen; mög' er's vergeben.

**Holofernes.** Es ist kein Gott, als Nebucad Nekar. Dir befehl' ich, die Gründe dafür aufzufinden. [...] (pp.9f)

Gerade weil Holofernes den Götzendienst bereits ausgehöhlt und alle Gottheiten auf ihre Akzidenzien (das Holz, aus dem sie geschnitzt sind) reduziert hat, schlägt Nebucad Necars Strategie auf ihn selbst zurück. Das religiöse Symbolsystem ist selbst in seiner Kontingenz bloßgestellt. Die Stellung des Souveräns wird bloß noch prekärer, wenn er nun versucht, sich durch Religion zu legitimieren. Welchen Grund der Priester auch finden mag, um Nebucad Nekar zu heiligen, am Ende seiner Divination wird seine Position noch arbiträrer erscheinen. Er wird bloß tiefer in die sich ausbreitende Profanierung hineingerissen. Deswegen kann Holofernes nun auch ein Opfer an Nebucad Nekar anordnen, ohne darin eine Gefahr für seine eigene Stellung fürchten zu müssen.

Doch Nebucad Necars Machtverfall ist ein bloßer Nebenschauplatz des Dramas.

Holofernes spielt mit seinem Souverän: Er will ihm die Welt gewinnen, nur um sie "ihm wieder ab[zu]nehmen" (p.8). Ansonsten beschränkt sich sein Verhältnis gegenüber seinem König auf enervierte Geringschätzung (Holofernes nennt das "Grimm", p.11). Die Sekundärliteratur weist



hin und wieder auf Holofernes' Konkurrenzkampf mit seinem Souverän hin. Dadurch wird sein Transgressivismus aber nicht vollständig erfasst. Wallenstein bestimmt sich durch seinen Kampf mit Souveränität; Holofernes ist an einem solchen Kampf schlicht nicht interessiert, denn er hat ihn längst gewonnen. Er verlangt nach neuen Grenzüberschreitungen und ist auf der Suche nach einem ultimativen Feind: "Hätt' ich doch nur einen Feind, nur Einen, der mir gegenüberzutreten wagte!" (p.7). Ein solcher müsste seinem Selbstverständnis gemäß ein Gott sein. Holofernes' Gewalt bestimmt sich nicht aus seiner Relation zum Staat, sondern aus seiner absoluten Transgression der symbolischen Ordnung, der die Grenzen ausgehen. In *Judith* wird nicht der Kampf zwischen einem Souverän und seiner abtrünnigen "Kriegsmaschine"<sup>78</sup> zur Aufführung gebracht (wie etwa in *Wallenstein*). Im Mittelpunkt steht vielmehr die Belagerung Bethuliens. In diesem Zustand der Belagerung wird der Kampf zwischen unsittlicher und göttlicher Gewalt

---

<sup>78</sup> Andrea Stumpf, *Literarische Genealogien*. A.a.O., pp.96ff., mit deren Analyse *Judiths* ich ansonsten in vielen Punkten übereinstimme, hat das Konzept der "Kriegsmaschine" nach Deleuze und Guattari auf Holofernes angewandt. Deleuze und Guattari beziehen es selbst auf Kleists *Penthesilea*, einen Text, der mit Schillers *Jungfrau von Orleans* häufig mit Hebbels *Judith* als den „Jungfrauen in Waffen“ (Helmut Kreuzer) des deutschen Dramas zusammengenannt wird. Aber da die Autoren die Kriegsmaschine dadurch bestimmen, dass sie dem Staat radikal entgegengesetzt ist und immer dasjenige meint, was außerhalb des Staates ist (auch wenn dieser Wege findet, es teilweise in den eigenen Dienst zu stellen), bleibt die Kriegsmaschinen-Hypothese auf den (Ur-)Staat als primäres Konzept angewiesen. Mit anderen Worten: so wie Agambens *stasis* ist auch die Kriegsmaschine auf ein durch Souveränität abgestecktes Feld eingeschränkt. Das Interessante an Holofernes' Kriegsführung ist, dass diese souveräne Unterscheidung von Innen und Außen für ihn keine Rolle spielt. Seine Gewalt ist eine der Kontamination. Diese Kontamination übersteigt die Grenzen der polis: sie kommt nicht bloß von außen, sondern ist bereits in der Gemeinschaft impliziert, mit der sie in eine Beziehung der Feindschaft tritt. Aufgrund ihrer theoretischen Anleihe bei Deleuze und Guattari bezieht auch Stumpf Holofernes „ex negativo“ (ibid., p.98) auf den Staat, was meines Erachtens der symbolischen Ebene der Holofernischen Gewalt nicht gerecht wird. Vgl. Gilles Deleuze und Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press (2005), pp.351-423. Zu den "Jungfrauen in Waffen" des deutschen Dramas siehe Helmut Kreuzer, "Die Jungfrau in Waffen. Hebbels 'Judith' und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre", in: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Hebbel. Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989), pp.276-304.

wirklich ausgetragen -- und zwar in Form einer semiologischen Kriegsführung. Holofernes' Gewalt zeitigt weder im Assyrisches Reich noch in seinem Lager, sondern im belagerten Bethulien seine eigentliche Wirkung.

#### **3.2.1.4 Holofernes' semiologische Kriegsführung: Entfesselung von sakrifiziellen Krisen**

Es zeichnet Holofernes' Gewalt aus, dass sie sich auf zwei verschiedene Weisen manifestiert:

blutig innerhalb seines Lagers und, zumindest im Verlauf des Stückes, unblutig außerhalb. Die Horde des Holofernes ist ein durch Schrecken zusammengehaltener Kriegerverband. In ihm ist die sakrifizielle Krise in einem Augenblick befangen, in dem eine Art zufällige Ordnung herrscht. Diese Ordnung hält Holofernes durch unvermittelte Akte der Gewalt aufrecht. Er tötet mehrere seiner Soldaten aus fadenscheinigen Gründen. Nach außen ist diese Art der Kriegsführung allerdings nicht mehr auf physische Gewaltanwendung angewiesen. Wo immer sich die Horde hinbewegt, entfesselt sie neue sakrifizielle Krisen in ihrer Nähe. Das ist Holofernes' semiologische Kriegsführung. Gemeinschaften werden nicht durch Schlachten unterworfen, sondern von der sittenzerstörenden Gewalt seines Lagers angesteckt. Holofernes' unsittliche Gewalt hat auch in dieser Hinsicht für Außenstehende einen Hauch göttlicher Gewalt im Sinne Benjamins. Zwar ist er in seiner eigenen Gemeinschaft brutal: seine "Arme sind bis an den Ellenbogen in Blut getaucht" (p.63). Aber im gesamten Stück vergießt Holofernes kein feindliches Blut. Zumindest zum Zeitpunkt der Dramenhandlung besteht sein Erfolg in "Sieg ohne Krieg" (p56). Alle Feinde verzichten freiwillig auf ihre Souveränität, sobald sich Holofernes naht. Nur die Bethulier weigern sich; doch hier übt Holofernes lediglich durch die Versetzung Bethuliens in den Belagerungszustand Gewalt aus. In diesem beginnt die belagerte Stadt sich langsam selbst zu zersetzen -- Bethulier sterben nur von der Hand anderer Bethulier.

Holofernes' destruktive Kraft ist eine der bloßen Kontamination und wie Benjamins göttliche Gewalt "auf unblutige Weise letal"<sup>79</sup>. Wie ich im nächsten Abschnitt zeigen werde, versetzt Holofernes Bethulien in ein multiples semiologisches Spannungsfeld. Erst im Durchgang durch Judiths Tat können am Ende des Dramas die Sphären des unsittlichen und des göttlichen, des Heiligen und des Profanen und des Reinen und Unreinen wieder unterschieden werden.

Die Krise Bethuliens ist auch eine Krise der dramatischen Form. In Hebbels *Judith* findet bis zum vierten Akt keine Handlung statt. Zwar werden immer wieder Ansätze zu einer Handlung sichtbar, doch diese verlaufen im Nichts. Diese Blockade von Handlung ist Teil der sozial-dramatischen Krise, die im Belagerungszustand dargestellt wird. Die Formierung einer Handlung wird selbst zu der eigentlichen Leistung, die erbracht werden muss. Diese Leistung wird Judith erbringen. Ihre Handlung im vierten Akt ist eine mehrfache Grenzüberschreitung. Sie verlässt Bethulien und geht zu Holofernes über. Sie wird ihn verführen und schließlich töten. Diese Tat hat die Verunreinigung ihrer Täterin zum Preis. Judith ist sich dessen bewusst. Ihr Entschluss zur Tat folgt einer göttlich inspirierten Erkenntnis: "Der Weg zu meiner That geht durch die Sünde!" (p.26). In der Sekundärliteratur wird der Ambivalenz von Judiths Tat häufig nicht ausreichend Rechnung getragen. Judiths Verführung Holofernes' ist weder ein notwendiges Übel auf dem Weg zu seiner Enthauptung, noch drückt sich in ihm die Sublimation eines unbewussten Begehrens aus<sup>80</sup>. Ich möchte stattdessen vorschlagen, das Medium der "Sünde" als

---

<sup>79</sup> Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. A.a.O., p.199.

<sup>80</sup> Als ein Beispiel der letzteren Lesart siehe Michael Haase, "Zwischen 'Himmel' und 'Abgrund'. Gebundener Gott und ungebundene Natur in Friedrich Hebbels Tragödie *Judith*", in Maria Kłańska, Jadwiga Kita-Huber und Paweł Zarychta (Hrsg.): *Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur*. Dresden und Wrocław: Neisse Verlag (2009), pp.207-215. Gegen diese sexuelle Reduktion des religiösen Motivs wendet sich schon Wolfgang Wittkowski, der allerdings von einem metaphysisch-personales Gottverständnis

eine Reaktion auf eine spezifische Situation einer gesellschaftlichen Destabilisierung zu verstehen. Das ist nur möglich, wenn die "semiologische Krise"<sup>81</sup>, die sich in Bethulien seit der Belagerung durch Holofernes zuspitzt, erfasst wird. Die Notwendigkeit der Sünde zur Lösung eines sozialen Konflikts ist erklärungsbedürftig.

Im folgenden Abschnitt werde ich die Wirkung der semiologischen Kriegsführung des Holofernes genauer erfassen. Im Zustand der Belagerung wird Bethulien in eine besondere Art einer Krise der symbolischen Ordnung versetzt. Es geht mir im Folgenden um eine genaue Charakterisierung dieses Zustandes als Problem für Bethulien. Dem Furor des Profanen, den Holofernes in seinem Lager entfesselt, entspricht ein Furor des Sakralen in Bethulien. Einerseits beginnt das Sakrale in Bethulien um sich zu greifen. Andererseits findet eine Spaltung innerhalb des Sakralen statt, die jener von Holofernes angestrebten Aufspaltung des Profanen genau entspricht. Eine Art semantischer *re-entry* findet statt, in dem zwei verschiedene Valorisationen von Sakralität auftreten. Diese Aufspaltung kann mit dem Konzept der Ambivalenz des Heiligen gefasst werden.

### **3.2.2 Bethulien im Belagerungszustand: Der Furor des Sakralen**

Mitten im dritten Akt von *Judith* findet ein plötzlicher Szenenwechsel statt. Wir befinden uns auf einem öffentlichen Platz in Bethulien. Auf der Bühne entfaltet sich jetzt eine Darstellung des öffentlichen Lebens Bethuliens im Belagerungszustand. Diese Szene, die kaum je in ihrem ganzen Zusammenhang analysiert wird, ist eine der Glanzstellen des Hebbelschen *œuvres*. Ihr

---

ausgeht. Siehe Wolfgang Wittkowski, "Hebbels 'Judith'", in Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Hebbel in neuer Sicht*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag (1968), pp.164-184, hier: insb. p.173.

<sup>81</sup> Hunt, *The sacred and the French Revolution*. A.a.O., p.34.

kommt für die Poetik Hebbels exemplarischer Charakter zu. Sie findet auf zwei Ebenen statt. Einerseits folgen wir einer Reihe von kleinen Dramen, an denen sich Nebencharaktere beteiligen. Schrittweise entfaltet sich anhand dieser Kleinkrisen eine soziale Krise im Großen, wie sie in einem Belagerungszustand zu erwarten ist. Die Figuren handeln für eine kurze Zeit, doch jeder Handlungsstrang verläuft im Nichts. Gleichzeitig gibt es eine zweite Handlungsebene. Diese zweite 'Handlung' hat keinen Agenten, sie entfaltet sich im semantischen Raum der dargestellten Welt. Hier findet die eigentliche Krise statt. Judiths Handlung in den letzten beiden Akten kann nicht verstanden werden, wenn diese zweite Handlungsebene übersehen wird. Motivation und Motive sind bei Hebbel ineinander verwoben.

Es ist unmöglich, beide Handlungsebenen gleichzeitig darzustellen. Die semantische, überfigürliche Handlungsebene kann hier nicht anhand der Handlungen einzelner Figuren erfasst werden. Auf ihr finden semantische Verschiebungen statt. Motive klingen in einem Dialog an und werden in einem anderen weiterentwickelt, ohne dass immer ein direkter kausaler Zusammenhang bestünde. Das stellt die Interpretation vor ein Problem der Darstellung. Ich werde deswegen in mehreren Schritten vorgehen: 1) Im nächsten Unterabschnitt werde ich zuerst die Ebenen der symbolischen Ordnungen der beiden aufeinanderprallenden Welten unterscheiden. In jeder Hinsicht stellen sich diese Welten als einander spiegelbildlich entgegengesetzt heraus. Es lassen sich zunächst zwei Dimensionen dieser Ordnung isolieren. Ihre Überlagerung im Belagerungszustand bringt eine dritte Dimension hervor. Ich werde in diesem Unterabschnitt zunächst die Ausgangslage in Bethulien vor der Versetzung in den Belagerungszustand in Bezug auf jede dieser Dimensionen beschreiben. Ich schließe die Diskussionen der jeweiligen Dimensionen mit einer Vorausschau auf die semantischen Verschiebungen, die im Belagerungszustand als semiologischer Krise vollzogen wird. 2) Ich

werde im darauffolgenden Abschnitt die Entfaltung jeder einzelnen Ebene anhand einer Lektüre der Belagerungsszene verfolgen. Um Hebbels idiosynkratische Methode der Motivik hervorzuheben, werde ich in jedem der drei Unterabschnitte von demselben Textabschnitt ausgehen: In dem ersten Gespräch der Belagerungsszene sind alle drei Sinnebenen bereits angelegt. Von dieser Stelle aus werde ich in jeweils unterschiedliche Richtungen fortschreiten.

### **3.2.2.1 Die symbolische Ordnung Bethuliens**

Die semantischen Ebenen lassen sich auf Dualismen reduzieren. Das ist kein Zufall. Hebbel selbst hat den "Dualismus" für ein unhintengehbares ontologisches Prinzip gehalten<sup>82</sup>. *Judith* insbesondere betrachtete er als ein Stück, das dem Prinzip des Dualismus Rechnung trägt<sup>83</sup>. Statt entweder Hebbels Selbstverständnis einfach zu akzeptieren und auf sein Drama anzuwenden oder es schlicht zu verwerfen, möchte ich folgende These aufstellen: Dualismen sind für *Judith* nicht deswegen signifikant, weil sie im Drama direkt dargestellt werden oder im Geheimen die Handlung vorantreiben. Vielmehr entwickelt *Judith* eine Situation, in der Dualismen auf eine spezifische Weise zusammenbrechen. Die dualistischen Distinktionen falten sich auf sich selbst zurück und verursachen dadurch ihre eigene Kollabierung, durch die Distinktionen letztlich gänzlich verloren gehen. Das Konzept des pantragischen Dualismus, das auch heute noch immer wieder als Schlüsselkonzept für Hebbels Werk ins Spiel gebracht wird, muss schon bei einer

---

<sup>82</sup> Eine der klassischen Formulierungen dieses Prinzips findet sich im Tagebuch: "Der Dualismus geht durch alle unsre Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seyns hindurch und er selbst ist uns're höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grund-Idee. Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit, Zeit u Ewigkeit, wie Eins sich gegen das Andere abschattet, können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes und Versöhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt." Hebbel, *Tagebuch*. A.a.O., p.261 (T 2138). Dieser Dualismus ist aber von Anfang an ein gebrochener: die Spalte am Ende deutet sich bereits als dritte Instanz an, die in Hebbels Werk auf vielfältige Weise in den Dualismus eingreift.

<sup>83</sup> Vgl. *ibid.*, p.231 (T 1897).

Lektüre des dritten Aktes von Hebbels erstem Stück revidiert werden. Hebbels *Judith* gewinnt seine Energie nicht aus einem dualistischen Prinzip, das in der Figurenkonstellation am Werk ist. Vielmehr findet im dritten Akt eine Krise der dramatischen Handlung statt, ein prekärer Stillstand, der durch die Destabilisierung dualistischer Ordnungen hervorgebracht wird. Ich schlage vor, diesen Prozess als eine Art 'dämonischen Dualismus'<sup>84</sup> zu fassen.

Die drei erwähnten Ebenen lassen sich folgendermaßen abstrakt darstellen:

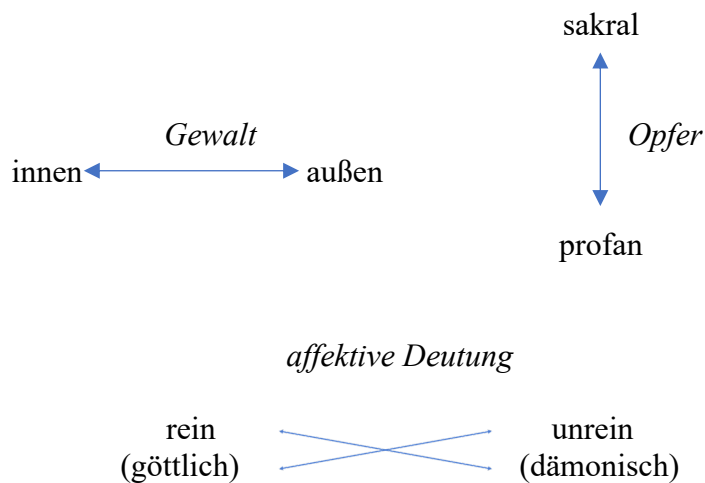


Abbildung 2: Symbolische Ordnung Bethuliens

Die Wechselbeziehung der beiden dargestellten Welten entfaltet sich zunächst auf den oberen beiden Ebenen; die untere Ebene resultiert aus ihrer Überlagerung. Holofernes' Lager und Bethulien finden in jeder Hinsicht ihr genaues Spiegelbild in der jeweils anderen Welt vor:

<sup>84</sup> Fasst man den Begriff des 'dämonischen Dualismus' flexibel, ließe er sich werkübergreifend verallgemeinern. Die Dualismen in Hebbels Dramen werden auf vielfältige Weise dämonisch heimgesucht. In *Judith* geschieht dies dadurch, dass jeweils eine Seite der Dichotomie durch einen *re-entry* in ihr Gegenteil eindringt. In *Herodes und Mariamne* zum Beispiel werden die Dualismen durch Figuren des Dritten, regelrechte Dämonen (allen voran Aristobolus), belästigt.

1) Die Ökonomie kollektiver Gewalt folgt im Kriegslager einer zentrifugalen Kraft. Gewalt ist, wie oben gezeigt, unter Holofernes ein Mittel, das sich von seinem ursprünglichen Zweck emanzipiert hat. Jeder Akt in seinem Lager ist ein Akt der Gewalt. Das Kriegslager ist auf der Suche nach neuen Objekten, über die es seine Gewalt ergehen lassen kann. Holofernes ist wie ein "Gewitter", das nicht vorüberziehen kann, ohne "zum Ausbruch" zu kommen (p.54). Diesem Überschuss von entfesselter Aggression auf der Seite Holofernes' entspricht ein Mangel an Gewaltfreisetzung auf der Seite Bethuliens. Dem Volk der Bethulier ist Gewaltanwendung untersagt, denn "sein Gott will nicht, daß es kämpfen und sich mit Blut beflecken soll, er allein will seine Feinde vernichten" (p.12). Dieses Gebot macht Bethulien in Krisenzeiten vulnerabel. Wenn Bethulien mit der zentrifugalen Gewalt Holofernes' konfrontiert wird, bildet sich ein Spannungspotential. Das Gewaltpotential in Bethulien wird während der Belagerung in eine zentripetale Dynamik überführt: Die Bethulier sind nicht imstande, Gewalt nach außen zu entlassen; die aufgestaute Gewalt droht deswegen, nach innen auszubrechen.

2) Ich habe oben den Dualismus 'profan/sakral' nach Durkheim eingeführt. Diese Unterscheidung liegt auf einer vertikalen Ebene. Diese vertikale Unterscheidung wird von Normen kontrolliert, die sicherstellen, dass die Unterscheidung diskret bleibt. Laut Durkheim ist nämlich das wichtigste Strukturmerkmal der Relation zwischen der Welt des Sakralen und der Welt des Profanen deren Separierung: das Sakrale ist das, was "set apart" ist: "A whole complex of rites seeks to bring about that separation, which is essential. These rites prevent unsanctioned mixture and contact, and prevent either domain from encroaching on the other."<sup>85</sup> Dies ist notwendig, weil durch einen Kontakt die eine Seite der Unterscheidung auf die andere übergreift:

---

<sup>85</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., p.303.



das Heilige ist "contagious". Holofernes negiert die vertikale Struktur seines sozialen Ursprungs (Losbindung der Gewalt von König und Göttern). Darin besteht die Bedeutung seiner Sabotage des Opferrituals. Das Opfer bringt nach Hubert und Mauss einen regulierten Kontakt der Welt des Profanen mit der Welt des Sakralen zustande. Holofernes vernichtet diesen vermittelnden Akt und entbindet das Profane vom Heiligen. Der Verlust des Heiligen rückt das Profane selbst an die Stelle der Sakralität und Holofernes selbst nimmt eine quasi-sakrale Stellung ein. Unter ihm breitet sich das Profane aus. Damit ist die vertikale Ordnung unterbrochen und ein Furor des Profanen wird entfesselt. In Bethulien ist das genaue Gegenteil der Fall. Während im Lager des Holofernes alles profan ist, ist in Bethulien in gewisser Hinsicht alles sakral. In Bethulien sind vor der Belagerung heilige Objekte zwar tatsächlich "set apart". Das Besondere am "Volk der Ebräer" ist aber, dass dies von ihm als Ganzem selbst gilt. Mesopotamische Gesandte berichten Holofernes davon: "Wir wissen von ihnen nicht viel mehr, wie sie selbst von ihrem unsichtbaren Gott" (p.12). Die Ebräer treten mit anderen Völkern aus Furcht vor Verunreinigung nicht in Kontakt. In dieser Hinsicht ist die Unterscheidung von profan und heilig von Anfang an in Bethulien auf der Seite des Heiligen verdoppelt. Einerseits sind alle Ebräer heilig in ihrem Gegensatz zur profanen Außenwelt. Andererseits aber sind auch Gegenstände innerhalb dieser Welt wiederum als heilig markiert. Diese Grenze wird durch bestimmte Verbote aufrechterhalten, die etwa das Essen der Opfertgaben untersagen. Die beiden Grenzen des Heiligen können sich zuweilen überlagern. Der Ausländer Achior erfährt dies im Tempel in Jerusalem, wo ihn ein jüdisches Mädchen daran hindert, dem unerklärlichen Drang zu folgen, in das Heiligtum einzudringen: "Fast hätten sie mich gesteinigt, denn als ich mich wieder erhob, fühlt' ich einen unwiderstehlichen Drang, in das Heiligthum einzutreten, und darauf steht der Tod. -- Ein schönes Mädchen vertrat mir den Weg und sagte mir das; ich weiß nicht, war's aus

Mitleid mit meiner Jugend, oder aus Furcht vor der Verunreinigung des Tempels durch einen Heiden" (p.13). Mit dieser Bemerkung wird bereits die besondere Rolle weiblicher Figuren in der Welt *Judiths* eingeführt: Sie bewachen die doppelte Grenze des Heiligen. Wie schon die Organisation kollektiver Gewalt, so ist auch diese Organisation des Heiligen krisenanfällig. Im Augenblick der Belagerung wird die Abgeschlossenheit Bethuliens absolut und die Unterscheidung des Heiligen und Profanen innerhalb des Heiligen kollabiert. Das Sakrale greift auf das Profane über. Auch hier wird die vertikale Struktur der sakralen Relation in die Horizontale verlegt. Die Spiegelung dieser analogen Vorgänge im Kriegslager und in Bethulien zeigt sich am Motiv des Blicks: Holofernes' bloßer Blick droht, die Mauern Bethuliens zu durchdringen. Diesem transgressiven horizontalen Blick des Holofernes, der "ganz Auge" (p.23) ist, entsprechen die leeren, nach oben gerichteten Blicke der Bethulischen Priester: "Hohle Augen, die den Himmel zu durchbohren suchen" (p.57). Holofernes weiß, dass die sichtliche "Verzweiflung" der Priester als sein "Bundesgenosse" wirkt: Die entleerte vertikale Struktur schlägt um und richtet sich gemeinsam mit der Gewalt Holofernes' auf das Innere der Stadt.

3) Die vertikale Dimension kippt also auf die horizontale Achse der Gewalt um. Die Überlagerung der ersten beiden Dimensionen im Augenblick der Belagerung bringt eine dritte hervor. Die Qualität des Sakralen selbst wird gespalten und es nimmt einen zwiespältigen Charakter an. Was hier passiert, ist eine Vermengung der beiden Pole jener Unterscheidung, die man seit Robertson Smith die "Ambivalenz des Heiligen" nennt. Das Sakrale hat in der Durkheimschen Schule generell einen ambivalenten Charakter. Es gibt zwei Varianten des Sakralen: "Some are benevolent, guardians of physical and moral order, as well as dispensers of life, health, and all the qualities that men value. [...] On the other hand, there are evil and impure

powers, bringers of disorder, causes of death and sickness, instigators of sacrilege."<sup>86</sup> Beide religiösen Kräfte sind heilig und müssen von der Welt des Profanen ferngehalten werden. Die Unterscheidung entspricht der zwischen rein und unrein. Da sakrale Objekte immer die Träger kollektiver Gefühle sind, lassen sich die beiden Varianten auch anhand ihrer affektiven Deutung unterscheiden. Dem reinen Heiligen wird mit "respect that is full of love and gratitude" begegnet, das unreine Heilige verursacht "a fear that usually has a component of horror"<sup>87</sup>. Bereits Durkheim hält fest, dass die beiden Formen des Heiligen nicht immer völlig auseinandergehalten werden können: Abstoßung und Anbetung sind in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen immer auf beiden Seiten vertreten. Die eigentliche Bedeutung des Konzepts der Ambivalenz des Heiligen besteht außerdem darin, dass das Unreine durch bestimmte Rituale in das Reine transformiert werden kann und umgekehrt. Es handelt sich also um eine Frage der Direktionalität<sup>88</sup> der Kräfte des Sakralen. Der Gott der Bethulier trägt schon vor der Belagerung ambivalente Züge. Achior beschreibt den Eindruck seines Kontaktes mit dem Heiligen genauer: "Mir war's [...], als ob sich mir Etwas auf den Nacken legte und mich zu Boden drückte" (p.13). Der Gott der Ebräer manifestiert sich also gewalttätig. Achior bewundert diesen Gott genauso, wie er Holofernes bewundert. Auch in dessen Nähe befiel ihn einst ein ähnlicher Drang wie im Tempel zu Jerusalem: "Ich konnte mich nicht halten, ich stieg [...] ab, und berührte sein Kleid mit meinen Lippen" (p.43). Noch nachdem Holofernes' ihn verbannt und dem Tod geweiht hat, kann dieser Überläufer nicht von seinem Feldherrn sprechen, ohne dass ihm das "Blut [...] in die

---

<sup>86</sup> Ibid., p.412.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Vgl. "direction" in *ibid.*, p.416 und Hubert/Mauss, *Sacrifice*. A.a.O., p.60. Vgl. dazu außerdem Roger Caillois, *Man and the Sacred*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press (2001), p.34.

Wangen steigt" (p.42). Sowohl der Gott Bethuliens als auch Holofernes sind also Träger von Ambivalenz, einer Aura des Abstoßenden und Anziehenden zugleich. Auch die Modalitäten der Gewalt des Holofernes und der Gewalt des Bethulischen Gottes ähneln einander. Holofernes' transgressive Obsession mit dem Möglichen als Überwindung des Unmöglichen hat auf der Bethulischen Seite darin ihre Entsprechung, dass der Bethulische Gott gegen den Preis der Selbsterniedrigung der Gläubigen "das Unmögliche [...] wirklich" (p.13) werden lässt. Der Unterschied zwischen Holofernes und dem Gott der Ebräer besteht hier lediglich im entfesselten und regulierten physischen Kontakt. Im Augenblick der Belagerung lassen sich die beiden Seiten des Sakralen nicht mehr unterscheiden. Hier kehrt das Problem der Ununterscheidbarkeit von unsittlicher und göttlicher Gewalt wieder. Während des Belagerungszustands wird die Unterscheidung zwischen einer wohlwollenden und einer destruktiven sakralen Kraft zu einem Problem, das nach einer Lösung verlangt.

### **3.2.2.2 Die Bürgerszene**

In der Stadt-Szene findet ein Prozess der Desintegration statt, der in einen Bürgerkriegszustand zu eskalieren droht. Das Wort "Bürgerkrieg" fällt hier nicht. Das Wort fällt in den Dramen vor 1848 generell selten; der Zustand wird meist mit klassischen Tropen invoziert<sup>89</sup>. Wie schon in Schillers *Wallenstein* wird der Bürgerkriegszustand hier eher indirekt dargestellt als explizit benannt. Schiller wählte hierfür die Konfrontation von Brüdern in verfeindeten Heeren als Literalisierung der Metapher vom "Bruderkrieg" (siehe 1.3.3.1). Auch Hebbel geht den Weg

---

<sup>89</sup> Vgl. den metaphorologischen Ansatz, der Traditionszusammenhänge aufdecken und die Ausbreitung des Bürgerkriegs über verschiedene gesellschaftlich-semantische Ebenen nachzeichnen kann in Michèle Lowrie und Barbara Vinken, *Civil War and the Collapse of the Social Bond. The Roman Tradition at the Heart of the Modern*. Cambridge: Cambridge University Press (2023).

über die Konfrontation spezifischer Figuren, um den Bürgerkrieg zu indizieren. Im dritten Akt von *Judith* führt er eine Reihe zunächst namenloser "Bürger" ein, die den schwelenden inneren Konflikt erst verbal anheizen und schließlich in tatsächliche Gewalt münden lassen. Die Szene ist in der Mitte des Dramas platziert und verglichen mit der biblischen Quelle massiv ausgedehnt (sieben Verse aus dem siebten Kapitel des *Buches Judith* entsprechen ungefähr 15 + 4 Seiten in der historisch-kritischen Ausgabe). Die Ausgangslage ist identisch: Holofernes' Truppen halten die Wasserquellen Bethuliens besetzt. Der Ressourcenmangel lässt die Stadtbewohner an der Entscheidung zweifeln, die Tore weiterhin verschlossen zu halten. Bei Hebbel kommt es aber zu mehr als nur Zweifeln. Die Stadt droht in wahllose Gewalt auszubrechen. Hier ist der Anfang der Bürger-Szene:

(Öffentlicher Platz in Bethulien. Viel Volk. Eine Gruppe junger Bürger, bewaffnet.)

**Ein Bürger** (*zum Andern*). Was sagst Du, Ammon?

**Ammon.** Ich frage Dich, Hosea, was besser ist, der Tod durch's Schwert, der so schnell kommt, daß er Dir gar nicht die Zeit läßt, ihn zu fürchten und zu fühlen, oder dies langsame Verdorren, das uns bevorsteht?

**Hosea.** Wenn ich Dir antworten sollte, müßte mir der Hals nicht so trocken sein. Man wird durstiger durch's Sprechen.

**Ammon.** Du hast Recht

**Ben** (*ein dritter Bürger*). Man kommt so weit, daß man sich selbst wegen der Paar Blutstropfen beneidet, die Einem noch in den Adern sickern. Ich mögte mich anzapfen, wie ein Faß. (*steckt den Finger in den Mund*)

**Hosea.** Das Beste ist, daß man über den Durst den Hunger vergißt.

**Ammon.** Nun, zu essen haben wir noch.

**Hosea.** Wie lange wird's dauern? Besonders, wenn man Leute, wie Dich, unter uns duldet, die mehr Victualien im Magen als auf den Schultern tragen können.

**Ammon.** Ich zehre vom Eigenen. Das geht Keinen was an.

**Hosea.** In Kriegszeiten ist Alles allgemein. Man sollte Dich und Deines Gleichen dahin stellen, wo die meisten Pfeile fallen. Man sollte überhaupt die Unmäßigen immer vorausschieben; siegen sie, so braucht man nicht ihnen, sondern den Ochsen und Mastkälbern zu danken, deren Mark in ihnen rumort; kommen sie um, so ist auch das ein Vortheil.

**Ammon** (*gibt ihm eine Ohrfeige*).

**Hosea.** Glaube nicht, daß ich wiedergebe, was ich empfangen. Aber das merk' Dir: Wenn Du in Gefahr kommst, so erwarte nicht von mir, daß ich Dir beispringe. Ich trag's dem Holofernes auf, mich zu rächen!  
(pp.29f.)

Die Bürger in dieser Szene treten, wie die Regieanweisung festhält, bewaffnet auf. Im Verlauf der Szene wird klar, dass die Waffen nicht primär den Zustand der Bereitschaft gegen den Belagerer anzeigen. Die Waffen spielen in dem Geschehen keine weitere Rolle und werden nicht wieder erwähnt. Dennoch ist es wichtig, dass die Bürger mit ihnen auftreten. An ihren Interaktionen wird klar, dass sie kurz davor sind, diese mit Gewaltpotential aufgeladenen Requisiten gegeneinander und gegen sich selbst zu richten.

Aus der Gesamtheit des Volkes auf der Bühne, das hier offensichtlich wie der Chor der griechischen Tragödie auftreten soll, lösen sich nun nacheinander kleinere Grüppchen zunächst meist anonym auftretender "Bürger". Zunächst sind dies Dyaden, zuweilen auch Triaden von in ihrer austauschbaren Funktion als "Bürger" in Erscheinung tretenden Individuen, die miteinander in einen Konflikt geraten, bevor sie gemeinsam wieder abtreten und durch eine neue Gruppe ersetzt werden. Später ist es das gesamte Volk, das sich mit einzelnen Repräsentanten Bethuliens auseinandersetzt. Der Zustand der Belagerung hat seine eigene Temporalität: Er wird als quälender Stillstand der Zeit wahrgenommen. In dieser Hinsicht spiegelt er die Temporalität des belagernden Lagers, wo sich dasselbe Problem als Langeweile äußert (pp.46f.). Dieser Stillstand in Bethulien entfaltet eine Krise der Handlungsfindung: immer wieder bilden die Bürger Faktionen, um zu einer Lösung des Problems zu gelangen. Es kommt auch zu kleineren Gewaltausbrüchen, aber die Handlungen führen zu keinem Ziel. *Stasis*, könnte man sagen, ist hier selbst unterbunden: selbst die Handlung der Faktionsbildung wird immer wieder unterbrochen. Ich werde in den nächsten drei Unterabschnitten nachverfolgen, wie die drei

Dimensionen der semiologischen Krise entfaltet werden. Ich werde jeweils meinen Ausgangspunkt von der zitierten Eingangsszene nehmen, in der alle drei Dimensionen der Krise bereits motivisch angelegt sind.

#### **3.2.2.2.1 Gewaltpotentiale und mimetische Hysterie**

Jede der nun folgenden Interaktionen in der Bürger-Szene hebt einen anderen gesellschaftlichen Bereich hervor, der unter Druck gerät. Nach und nach wird eine Situation entfaltet, die mit Girard als eine sakrifizielle Krise, als ein Verlust gesellschaftsstrukturierender Distinktionen beschrieben werden kann<sup>90</sup>. Die Bürger Bethuliens werden immer aggressiver, doch sie können der Gewalt keine Richtung geben.

Ammon und Hosea zum Beispiel geraten in einen Konflikt über das Eigentum während der Belagerung. Während der Krise wird diese nach Vertragstheorien grundlegende Gesellschaftsstruktur aufgehoben. Auf Hoseas Behauptung: "In Kriegszeiten ist Alles allgemein", reagiert Ammon mit einer Ohrfeige. Hosea verzichtet auf Vergeltung: "Ich trag's dem Holofernes auf, mich zu rächen" (p.30). Die Lösung des Konflikts im Innern wird auf die Quelle der Gewalt im Äußeren verschoben. Der Verzicht auf Rache müsste unter normalen Umständen als gesellschaftserhaltender Mechanismus gelten. In diesem Fall aber ist ein energetisches Gewaltverständnis am Werk: In Bethulien hat sich Gewalt aufgestaut. Die Bürger sind nicht dazu imstande, dieses Gewaltpotential zu entschärfen. Etwas später tritt der Greis Samuel auf. Dieser ist einer der wenigen Bürger, die sofort mit Eigennamen eingeführt werden. Selbst sein Enkel bleibt, trotz der von Samuel gebotenen Genealogie, namenlos. Samuel steht für

---

<sup>90</sup> Zum Strukturverlust während einer sakrifiziellen (bzw. mimetischen) Krise siehe René Girard, *Violence and the Sacred*. London u.a.: Bloomsbury (2020), p.54. Für eine Erläuterung dieser Konflikttheorie siehe Kapitel 2.2.3 dieser Dissertation.

die mythische Vergangenheit der Stadt. Sein Mord an Aaron ist eine Art Ursprungsmythos der pathologischen Gewaltlosigkeit in Bethulien. Wie Kains Nachfahren trug auch Samuels Sohn Ham ein Mal an der Stirn, das die Verschuldung des Gewaltakts sichtbar vererbte. Der namenlose Enkel wiederum ist einer der funktional austauschbaren generischen Bürger Bethuliens. Samuel erhebt nun eine Klage, in der er seine Schuld am Mord eingesteht und sich der Rache darbietet. Doch keiner vollzieht den Racheakt: "Blieb kein Rächer? Sind dieß die letzten Zeiten, daß der Herr die Sünde aufgeschossen stehen läßt und die Sicheln zerbricht? Wehe! Wehe!" (p.32).

Hebbel hat insbesondere das Element der Gewaltlosigkeit der Bethulier stärker hervorgehoben, als es seine Quelle vorgab. Die Bethulier der Bibel sind durchaus wehrhaft (vgl. Jdt 6,12 u. 7,5). Hebbel stellt keine solche Kampfhandlungen dar, sondern er läßt Achior klären: Ihr Gott "will nicht, daß es kämpfen und sich mit Blut beflecken soll" (p.12)<sup>91</sup>. Die Bethulier suchen nun nach Ventilen für ihre Gewalt. Es gibt drei Individuen, die Gewalt auf sich nehmen wollen: der Greis Samuel, Assad und der Stadtälteste. Obwohl Assad sogar einem Mob zum Opfer fällt, kann keiner dieser Akte die Stadt einigen. In einer kurzen Steinigungsszene, auf die

---

<sup>91</sup> Die Lutherbibel läßt die Ammoniter und Moabiter (deren Redebeiträge Hebbel teilweise auf seinen Achior verlagert hat) sagen: "Die Kinder Israel dürfen sich nicht gegen uns wehren, sondern halten sich heimlich auf in den Bergen und Hügeln, darunter sie sicher sind." (Jdt 7,9). Luthers Übersetzung scheint stark zu interpretieren; die Vulgata hat hier: "Filii Israel non in lancea nec in sagitta confidunt". In jedem Fall steht dieses Gewaltverbot im Gegensatz zu den angeführten Stellen, in denen sich die Bethulier durchaus zur Wehr setzen. Diese Stellen hat Hebbel nicht übernommen; das Element der Gewaltlosigkeit hingegen hat er stärker gezeichnet. Ich zitiere im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, aus *Die Bibel, oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Uebersetzung D. Martin Luthers*. Stuttgart: Bibel-Anstalt (1838). Lateinische Zitate folgen *Biblia Sacra juxta vulgatæ exemplaria et correctoria romana denuo edita divisionibus logicis analysique continua sensum illustrantibus ornavit Aloisius Claudius Fillion*. Paris: Letouzey et Ané (1925), in diesem Fall: pp.483f.



ich in Kürze zurückkommen werde, wird ein sakrifizieller Mechanismus in Bewegung gesetzt; doch er führt zu keinem Ziel. Die Bürger, die sich an der Steinigung Assads beteiligen, bereuen ihre Tat kurz darauf.

Alle Versuche, der Gewalt eine Richtung zu geben, versagen: irgendwer tritt oder redet immer wieder dazwischen. Die Lage spitzt sich so weit zu, dass einzelne Mitglieder der Gemeinschaft ihrer Stadt die Selbstzerstörung als mögliche Lösung vorschlagen. Samaja schlägt dies für den Fall vor, dass seine Mitbürger nicht den Mut aufbringen können, sich zu ergeben. In Samajas Entwurf dieses Szenarios suggerieren die klassischen "Metaphern" des Bürgerkriegs im Sinne Lowries und Vinkens<sup>92</sup> die Ausbreitung der Gewalt in alle Bereiche der Gesellschaft, bis in die Familien hinein: "so legt Hand an Euch selbst; tödtet Euch unter einander und laßt nur die Kinder am Leben; die werden die Assyrier verschonen, denn sie haben selbst Kinder, oder wünschen Kinder zu haben. Macht ein großes Morden daraus, wo der Sohn den Vater niedersticht und wo der Freund dem Freunde dadurch seine Liebe beweis't, daß er ihm die Gurgel abschneidet, ohne sich erst bitten zu lassen" (p.37). Samaja ist hier ein Vertreter des Naturrechts (er selbst bezeichnet sich als "Prophet" der Natur). Mit ihm wird eine andere Konfliktlösungsstrategie -- das Vertrauen auf universale Werte -- als ineffektiv entlarvt. Denn daran, dass Holofernes auch Kindern gegenüber keine Gnade walten lassen würde, kann kein Zweifel bestehen. Die naturrechtliche Position führt im Gegenteil zum Vorschlag des entfesselten Bürgerkriegs. Die Hoffnung auf natürliche Werte, die die Katastrophe überdauern,

---

<sup>92</sup> Siehe Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.20: "Metaphorology reveals that civil war is a structure reenacted across levels of meaning (nation, family, religion)." Die "climactic trope" des Bürgerkriegs ist der Brudermord (ibid., p.23), der kurz darauf in der Bürgerszene vollzogen werden wird.

wird bei der Wiederaufnahme der Bürger-Szene im fünften Akt vollends Lügen gestraft werden, wenn Familien beginnen, ihre eigenen Kinder zu essen.

Der nächste Lösungsvorschlag stammt von Josua. Er macht den Zusammenhang der bloßen Nähe des Gewaltmenschen Holofernes und der inneren Hierarchie der Stadt deutlich: "Und wir sind unschuldig, wir haben nie getrotzt, wir haben immer gezittert. Aber Holofernes war noch fern, und Aelteste und Priester waren nah' und bedrohten uns; da vergaßen wir die eine Furcht über die andere" (p.38). Nun aber wiegt die Gefahr durch Holofernes schwerer. Dadurch wird die Hierarchie der Stadt in Frage gestellt. Josua schlägt nun vor, Priester und Älteste an Holofernes auszuliefern und er beschreibt das als eine Art Selbstenthauptung der Gemeinschaft, die sich Holofernes unterordnen soll. Die Oberen der Stadt werden somit selbst zu "Empörer[n]" umgestempelt, die Hierarchie der Gemeinschaft also umgekehrt. "Kopf ab, heißt's, nicht Fuß ab, oder Hand ab", begründet Josua seine Zuversicht. Die Bethulier handeln immer mehr im Interesse ihres äußeren Feindes. Die bloße Nähe Holofernes' vermag die Selbstenthauptung eines politischen Systems zu entfesseln.

Josuas Vorschlag ist natürlich keine realistische Lösung. Was hier tatsächlich stattfindet, ist wieder eine bloß momentane Mobbildung -- das "Volk" stimmt seinem Vorschlag einstimmig zu. Ein weiteres Sündenbockopfer bahnt sich an, um die angestaute Gewalt abzuleiten. Aber der Sündenbockmechanismus funktioniert schon deswegen nicht, weil eine reale Bedrohung von außen vorliegt und der Mob sich auf das Oberhaupt der eigenen Gemeinschaft richtet, nicht auf ein willkürliches Opfer. Vollends konterkariert wird die Sündenbockdynamik, als der Älteste einwilligt und sich als Opfer zu Verfügung stellt. Josua muss seine Niederlage nach der Rede des Ältesten eingestehen: "ich wette, wenn die Lämmer sprechen könnten, es würde kein einziges geschlachtet" (p.39). Mit dieser Einsicht ist der Sündenbockmechanismus endgültig blockiert.

Was sich seit der Einwilligung des Ältesten in seine Absetzung ereignet, ist ein Beispiel für das, was Girard "mimetische Hysterie" nennt: "Religious institutions that are ordinarily quite cautious can act with unbelievable temerity in times of crisis. They not only abandon their habitual precautions, they conscientiously mimic their own dissolution in mimetic hysteria; it is as if they believed that a simulated disintegration might ward off the real disintegration."<sup>93</sup> Denn nicht nur beginnt die Gemeinschaft hier ihre eigene Zerstörung für die Möglichkeit einer Lösung des Konflikts zu halten. Der Älteste selbst, das religiöse und politische Oberhaupt der Stadt, stimmt dem Kompromiss zu, nach fünf Tagen die Stadt zu übergeben, sollte Gott nicht helfend eingreifen. Er geht noch einen Schritt weiter: er ordnet die Überschreitung religiöser Verbote an, um der Nahrungsnot Abhilfe zu schaffen. Auf diesen Vorschlag werde ich im nächsten Abschnitt zurückkommen. Hier geht es nicht mehr nur darum, dass Bethulien die äußere Bedrohung in nach innen gerichtete Gewalt übersetzt.

Es deutet sich an, dass es neben dem allgemeinen Gewaltverbot einen tiefer liegenden Grund dafür gibt, warum die Bethulier die angestaute Gewalt nicht entladen können: Bethulien verliert die Unterscheidung von sakral und profan. Die hergebrachten Gewaltlösungsmechanismen funktionieren nicht mehr, weil diese Unterscheidung nicht mehr vorgenommen werden kann. Tatsächlich liegt dieses Problem schon vor dem Belagerungszustand vor: das allgemeine Gewaltverbot rührt daher, dass in Bethulien im Grunde alles den Charakter des Heiligen trägt. Das Problem nimmt eine zirkuläre Dynamik an: Je mehr sich das Gewaltpotential anstaut, umso mehr entlädt sich die Gewalt nach innen. Je mehr sich die Gewalt nach innen entlädt, umso mehr gerät die Unterscheidung zwischen heilig und profan

---

<sup>93</sup> René Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press (1987), p.22.

unter Druck. Je mehr Bethulien diese Unterscheidung verloren geht, umso weniger ist es imstande, sich gegen Holofernes zur Wehr zu setzen.

### 3.2.2.2 Krise des Sakralen. Opfer und Kannibalismus

Dass Bethulien sich in einer Krise der sakralen Ordnung befindet, kommt zuerst explizit in dem Streit zwischen Assad und dem Ältesten zur Sprache. Assad weigert sich, sich von den Priestern vertrösten zu lassen, solange die physische Not andauert. Inmitten einer Szene voll ins Nichts führender Reden, verweist ihn der Älteste auf die genuin sprachliche Gewalt des Heiligen:

**Der Aelteste.** Ihr sollt gedenken an Moses, den Diener des Herrn, der nicht mit dem Schwert, sondern mit Gebet den Amalek schlug. Ihr sollt nicht zittern vor Schild und Speer, denn ein Wort der Heiligen macht sie zu Schanden.

**Assad.** Wo ist Moses? Wo sind Heilige?

**Der Aelteste.** Ihr sollt Muth fassen und gedenken, daß das Heiligthum des Herrn in Gefahr ist.

**Assad.** Ich meinte, der Herr wolle uns schützen. Nun läuft's darauf hinaus, daß wir ihn schützen sollen!

(p.33)

Assad erkennt, dass sich die sakrale Ordnung umgekehrt hat. Die Bethulier selbst sollen leisten, was sie für den Zweck des Sakralen halten. Auch Josua beginnt seine Rede mit einer Klage gegen "Priester und Aelteste". Judith erkannte bereits, dass dieser Angriff auf die sakralen Institutionen eigentlich ein Angriff auf die Gemeinschaft Bethuliens selbst ist: "O Gott, jetzt hadern die Unseligen mit denen, die sie aus Nichts zu Etwas machten!" (p.37) Was Assad und Josua nicht vollständig sehen können, ist, dass im Belagerungszustand das Heilige sich nicht eigentlich zurückzieht. Im Gegenteil: Das Problem besteht vielmehr darin, dass es sich im Profanen unkontrolliert ausbreitet und damit der horizontalen Gewalt des Holofernes Schützenhilfe leistet. Diese Kontamination wird endemisch, wenn die Priester und Ältesten auf dem Höhepunkt der mimetischen Hysterie anordnen, dass die Bethulier ihre Opfergaben essen sollen, um ihren Hunger zu stillen: "Wir müssen das Opfer des Herrn, den heiligen Wein und das

Oel, unter uns vertheilen!" (p.41). Er beruft sich dabei auf das Vorbild Davids, auch wenn Judith einwendet, dass die Bethulier sich mit dem "Geweihete[n] des Herrn" nicht gleichsetzen können: "heiliget Euch erst!". Als hätte sie Hubert und Mauss gelesen, weiß Judith, dass der Kontakt mit den heiligen Opfern nur durch den Umweg der Sakralisierung sicher ist. Die Anordnung, die Opfern zu verspeisen, findet sich so nicht im biblischen Text. Das Motiv taucht dort in einer Lüge auf, die Judith Holofernes erzählt, um ihn von der vorgeblichen Gottverlassenheit Bethuliens zu überzeugen. In Hebbels Bethulien findet diese Überschreitung wirklich statt. Judith erzählt Holofernes davon: "Sie wollen das heilige Opfer essen, das auch nur anzurühren ihnen verboten ist. Es wird in ihrem Eingeweide zu Feuer werden!" (p.51). Auch die brennenden Eingeweide können als ein Symbol für den Bürgerkrieg verstanden werden, der auch als "bellum intestinum"<sup>94</sup> bezeichnet wird. Auch Hölderlin übersetzte die "viscera" am Anfang von Lucans *De bello civili* mit "Eingeweide"<sup>95</sup>. Am Symbol der Eingeweide ("splankhna") wird schon in Aischylos' *Eumeniden* ein Zusammenhang zwischen "corrupted sacrifice" und Bürgerkrieg hergestellt<sup>96</sup>.

Wenn man von dieser Überschreitung ausgeht, die eine der wichtigeren Abweichungen Hebbels von seiner Vorlage darstellt, erkennt man die Anlage dieser Dimension der Krise bereits zu Beginn der Bürger-Szene. Dort ist es nämlich im Motiv der auf sich selbst gerichteten Antropophagie versteckt. Dieses Motiv ist besonders wichtig, weil in ihm eine Brücke zwischen

---

<sup>94</sup> Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Vol. 10. Leipzig: S. Hirzel (1877), Sp.2121 (Art. "inländisch").

<sup>95</sup> "Mehr, denn heimisches Schlachtengelärm auf Ematischen Fluren, / Lastertat im Gewandt des Rechts, wo mit siegenden Fäusten / Sich ein gewaltig Volk die Eingeweide durchwühlte; / Bruderkrieg ist mein Lied, wo der Herrschaft Bund sich entzweite [...]", Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*. Vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1994), p.638.

<sup>96</sup> Loraux, *The Divided City*. A.a.O., pp.31ff.

den unterschiedlichen Krisen der sakralen Ordnung in Bethulien und im Lager des Holofernes geschlagen wird. In Holofernes erreichen die Motive, die später auch die Welt Bethuliens seit der Belagerung heimsuchen werden, ihren Kulminationspunkt. Der spätere Kannibalismus in Bethulien hat seinen heimlichen Referenten in der Holofernischen Fantasie des Autophagismus eines Individuums, das durch seine Göttlichkeitsambitionen jegliche Distinktionen übersteigt. Der auf sich selbst gerichtete Kannibalismus ist also ein Zirkularitätsmotiv, das mit Holofernes' obsessiver Einnahme eines absoluten Standpunkts der Gewalt zu tun hat. Zunächst ist der Kannibalismus eine bloße Metapher für Holofernes' Strategie der Grenzüberschreitung und verbindet darin das Kriegerische mit sexueller Transgression: Als Soldat "verschlingt [Holofernes] Alles, was ihm nahe kommt, um sich zu nähren" (p.46), als Mann liebt er Frauen "wie Essen und Trinken" (p.43). Die Autophagie ist das implizierte Ideal dieses extremen Transgressivismus. In dem Motiv wird das Phantasma der ständigen zerstörerischen Grenzüberschreitung mit dem der autonomen Schöpferkraft zusammengeführt. Für Holofernes ist das Verspeisen seiner selbst deswegen in letzter Konsequenz Teil einer masochistischen Fantasievorstellung, in die seine quasi-göttliche Überlegenheit über das Weltgericht kulminiert. An einer Stelle fasst er diese Fantasie in Worte. Dabei spricht er die Toten an, die er gequält und deren Frauen er vergewaltigt hat: "[...] kommt, und ersinnt Qualen für mich! Zapft mir mein Blut ab, und laßt mich's trinken, schneidet mir Fleisch aus den Lenden, und gebt mir's zu essen!" (p.64). Und noch die letzte Folter, die sich die gequälte Menschheit für Holofernes ausdenken kann, will er mit einer eigenen Idee übertreffen. Holofernes' Grausamkeit soll grenzenlos sein und noch über die größte Qual soll er sich mit seinem ewigen Lächeln hinwegsetzen. Das Lächeln wiederum ist im gesamten Drama ein Motiv für Selbstüberhebung in einen Zustand

entheiligender Macht. Der sich selbst essende Holofernes entspricht dem zirkulären Ideal der Überhebung des Profanen in den Rang eines sich selbstüberwindenden Weltgottes.

Auch das Motiv der Autophagie wird im Belagerungszustand auf Bethulien übertragen. Ben bringt in der Eingangsszene den Wunsch zum Ausdruck, sich selbst "an[zu]zapfen". Kurz darauf wird Ammon seine Wohlgenährtheit verteidigen: "Ich zehre vom Eigenen", wobei das Eigene aufgrund der allgegenwärtigen Essens-Motivik eine hintergründig-metaphorische Sinnebene erhält. Später wird das Motiv der Autophagie, des Zehrens vom Eigenen, im innerstädtischen Kannibalismus wieder aufgenommen. Am Ende des fünften Akts dringt der Kannibalismus bis in die Familien vor. Er ist somit nicht nur ein Symbol des Naturzustandes<sup>97</sup>, sondern einer spezifischen Art des Verlustes gesellschaftsübergreifender Distinktionen in einem Augenblick, da eine Gemeinschaft gewaltsam auf sich selbst beschränkt wird. Das Motiv ist eine genaue Spiegelung der Welt des Holofernes: Holofernes' Autophagie-Phantasie brachte ein ewiges Werden zum Ausdruck; die Autophagie in Bethulien ist hingegen eine Unfähigkeit zu werden. Bethulien ist von der Außenwelt abgeschnitten und auf das Eigene zurückgeworfen. Ist das Essen des eigenen Leibes für Holofernes ein Fantasma ultimativer Selbstermächtigung, so bezeichnet das Zehren vom Eigenen in Bethulien eine Erfahrung der absoluten Machtlosigkeit einer politischen Ordnung, die sich verzweifelt auf sich selbst zurückfaltet. Im Fall Holofernes' verbildlicht die Autophagie eine zirkuläre Schließung absoluter Profanität. Sobald Bethulien damit konfrontiert wird, leidet es an dieser Zirkularität unter umgekehrten Vorzeichen. In

---

<sup>97</sup> Vgl. zu diesem naturrechtlichen Topos unter anderem bei Hugo Grotius (hier als angebliches "Hebrew proverb"): Cătălin Avramescu, *An Intellectual History of Cannibalism*. Princeton und Oxford: Princeton University Press (2003), p.9.

Bethulien ist es nicht das Symbol einer zirkulären Ordnung des Profanen, sondern im Gegenteil einer zirkulären Ordnung des Sakralen.

Die biblische Judith vermahnt die Bethulier, als sie davon erfährt, dass die Ältesten beschlossen haben, die Stadt nach fünf Tagen zu räumen, weil sie dies für den Willen Gottes halten. Sie besteht auf dem Unterschied zwischen menschlichem und göttlichem Zorn: "Denn Gott zürnet nicht wie ein Mensch, daß er sich nicht versöhnen lasse" (Jdt 8,13). Genau diese Übermenschlichkeit des Zornes Gottes wird aber bei Hebbel infrage gestellt. Denn die zuversichtliche Weissagung der biblischen Judith wird bei ihm abgewandelt. Die Bürgerszene wird am Ende des Stücks wieder aufgenommen. Judith hat zu diesem Zeitpunkt bereits ihre Tat vollbracht, doch sie kommt zu spät: Die Stadt ist bereits in den Kannibalismus verfallen. In dieser Szene treten nun zum ersten Mal weibliche Bürgerinnen auf. Wie Achiors Erfahrung im Tempel zeigte, hatten Frauen bis hier hin die Funktion inne, die Grenze zwischen dem Heiligen und dem Profanen zu bewachen. Diese Grenze ist nun völlig eingebrochen. Eine der auftretenden Mütter klagt die Priester und Gott an: "Habt Ihr uns betrogen, als Ihr sagtet, daß unser Gott allmächtig sei? Ist er, wie ein Mensch, daß er nicht halten kann, was er verspricht?" (p.75). Auch diese Aussage hat ihre unbewusste Referenz in Holofernes, der es hasst, wenn es ihm unmöglich gemacht wird, ein Versprechen zu halten (p.62). In dem kurzen Abschnitt zwischen Holofernes' Tod und Judiths Rückkehr geht Bethulien durch den Höhepunkt seiner Krise. Göttliche und unsittliche Macht sind nun vollends ununterscheidbar geworden. Diesen Mangel an Distinktion zu indizieren, ist die Funktion der Aufhebung erlaubter und verbotener Speisen. Mit dem Unterschied zwischen dem Heiligen und Profanen geht allmählich auch die Unterscheidung zwischen einem "Kinde" und einem "Stück Fleisch" (p.78) verloren. Vom Essen der Opfertgaben führt ein direkter Weg zur "unmenschlichen Speise" (p.77) des Kannibalismus.



Tatsächlich liegt aber ein anderer fundamentaler Distinktionsverlust diesem wichtigen Motiv zugrunde, der auch erklären kann, wie der Übergang aus der Welt Holofernes' nach Bethulien vonstatten geht. Die aggressive Kraft des Holofernischen Lagers speist sich aus einer gezielten Transgression des dualistischen Verhältnisses von Sakralität und Profanität. Das Abschneiden des Gewaltakts des Opfers von seinem sakralen Kontext stellt ihn in den Dienst eines profanen Furors, der seines ordnungsstiftenden Gegenteils beraubt ist. Die Destabilisierung des sozialen Grunddualismus unter Holofernes überträgt sich im Zustand der Belagerung auf Bethulien, wo dieser Dualismus von Anfang an in einer vulnerablen Ordnung organisiert war. Hier führt die Loslösung der Opfertgaben aus ihrem rituellen Kontext nicht zu einer um sich greifenden Profanierung, sondern zu einer Kontamination durch das Sakrale. Dieses auf das Profane übergreifende Sakrale ist aber zwiespältig. Mit Hubert und Mauss kann man diesen Prozess generell folgendermaßen fassen:

The rites of slaughter were extremely variable. But every cult insisted that they be scrupulously observed. To modify them was generally a fatal heresy, punishable by excommunication and death. This was because the act of slaughter released an ambiguous force -- or rather a blind one, terrible by the very fact that it was a force. It therefore had to be limited, directed, and tamed; this was what the rites were for.<sup>98</sup>

In der Wiederaufnahme der Bürger-Szene werden die Bürger die Verantwortung für den unaussprechlichen "Gräuel" des Kannibalismus selbst ihrem Gott zuschreiben. Was sich nach dem Essen der Opfertgaben ausbreitet, ist nicht nur das Sakrale selbst, sondern ein Distinktionsverlust innerhalb des Sakralen. Die Ambivalenz des Heiligen wird in einen Zustand der Ununterscheidbarkeit überführt.

---

<sup>98</sup> Hubert/Mauss, *Sacrifice*. A.a.O., pp.33f.

### 3.2.2.2.3 Die Ambivalenz des Sakralen. Dämonisch-göttliche Sprechakte

Es ist laut Durkheim vor allem das Überhandnehmen des Sakralen (und nicht des Profanen), das gefürchtet werden muss. Personen, die die Grenzen des Profanen außerhalb von Riten überschreiten, werden von einer "hostile power" heimgesucht: "The culprit feels invaded by a force that takes him over and against which he is powerless. [...] Every profanation implies consecration, but one that is dreadful to whoever is consecrated and whoever comes near him."<sup>99</sup> Von einer solchen dämonischen Kraft wird Bethulien nun heimgesucht werden. Da aber bereits eine Krise des Sakralen selbst vorliegt, lässt sie sich von der positiven Variante sakraler Energie nicht mehr unterscheiden. Der "horror", den die dämonisch-unreine und die "love"<sup>100</sup>, die die göttlich-reine Erscheinungsform des Sakralen ausstrahlen, nähern sich einander genauso an wie die Manifestationen unsittlicher und göttlicher Gewalt. So wie Holofernes eine Aura des Göttlichen trägt, erhält der Gott der Bethulier einen dämonischen Hauch. Dies wird vor allem auf der Ebene der Figurenrede sichtbar, die von Holofernes und dem Bethulischen Gott gleichermaßen durchdrungen wird. Damit greift Hebbel ein generelles Motiv der dramatischen Darstellung des Bürgerkriegs auf: Im dramatischen Bürgerkriegszustand erodiert die Figurenrede<sup>101</sup>. Dieses verallgemeinerbare Darstellungsmuster gestaltet er als eine spezifische Krise der symbolischen Ordnung aus.

Der Durst am Beginn der Bürger-Szene deutet neben dem Autophagismus auch dieses wichtige Kernmotiv der beeinträchtigten Rede bereits an, das an weitauseinanderliegenden

---

<sup>99</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., pp.324f.

<sup>100</sup> Ibid., p.412.

<sup>101</sup> Eine ganz andere Ausgestaltung dieses Paradigmas des dramatischen Bürgerkriegs findet sich in *Wallenstein*, wo Max an seinem allgemeinen "Argwohn" verzweifelt, da die Reidebeiträge durch den allgemeinen "Verrat" korrumpiert wird. Siehe hierzu Kapitel 1.3.2.3.

Stellen des Dramas voll entfaltet wird. Das Sprechen wird hier durch den Durst nicht unmöglich gemacht -- die gesamte Bürger-Szene besteht aus nichts als konsequenzlosem Reden. Das Sprechen wird gebrochen. Durch das Sprechen wiederum wird die Ursache dieses Problems, der Durst, verschlimmert ("Man wird durstiger durch's Sprechen", p.29). Dieses Motiv ist ein bloßes Signal an dieser Stelle. Es zeigt an, dass das Sprechen in dem Zustand der Krise brüchig und schließlich unzuverlässig wird. Insofern steht die durch Durst gebrochene Stimme metonymisch für einen größeren Problemkomplex der Verständigung, dem der Rest der Szene anhand weiterer exemplarischer Interaktionen immer wieder neue Facetten hinzufügt. Begreift man diese Erosion dramatischer Rede als ein übergreifendes soziales Problem, so kann man ein neues Verständnis von Judiths Tat entwickeln. Denn diese beginnt sich gleich zu Beginn des Belagerungszustands durch einen gebrochenen Sprechakt zu formieren.

Die Erosion der Figurenrede wird wiederum durch die abwesende Anwesenheit Holofernes' in der Stadt vorbereitet: "Ich sah ihn nie, aber ich seh' ihn!" (p.23), sagt einer von ihnen. In der Bürger-Szene wird immer wieder von der furchterregenden Erscheinung Holofernes' berichtet und er wird zum eigentlichen referentiellen Zentrum allen Sprechens. Wie Stefan Baumgartner gezeigt hat, beruht seine charismatische "Größe" nicht auf außergewöhnlichen Charaktereigenschaften, sondern in seiner Gabe der "performativ[n] Selbstthematisierung", die die "Figurenrede" gefangen nimmt<sup>102</sup>. Tatsächlich wird das Motiv der unzuverlässigen Rede zum ersten Mal in einer solchen performativen Heraufbeschwörung des Holofernes schon eingeführt, bevor der Wassermangel akut wird. Judith ist die erste, deren Rede

---

<sup>102</sup> Stephan Baumgartner, *Weltbezwinger. Der 'große Mann' im Drama 1820-1850*. Bielefeld: Aisthesis Verlag (2015), p.207.

von einer dämonischen Kraft heimgesucht wird. Sie erfährt von Ephraim, einer von Hebbel frei erfundenen Figur, zuerst vom Belagerungszustand und der Ungeheuerlichkeit des Holofernes:

Wahrlich, Judith, wenn du gesehen hättest, was ich sah, Du würdest zittern. Man mögte schwören, Alles, was Furcht und Schrecken einflößen kann, sei im Solde des Heiden. Diese Menge von Kameelen und Rossen, von Wagen und Mauerbrechern! Ein Glück, daß Wälle und Thore keine Augen haben! Sie würden vor Angst einstürzen, wenn sie all den Gräuel erblicken könnten! (p.19).

Durch das Medium der Figurenrede penetriert Holofernes die Bethulischen Mauern. Holofernes' Präsenz in Bethulien ist damit etabliert. Judiths Reaktion auf weitere grausame Details bringt die ganze Ambivalenz der Erfahrung dieser unsittlich-göttlichen Gewalt zum Vorschein. Sie drückt sich in einer Gleichzeitigkeit von Anziehung und Abgestoßenheit aus:

**Judith.** Ich mögt' ihn sehen! (*für sich*) Was sagt' ich da!

**Ephraim.** Wehe Dir, wenn Du von ihm gesehen würdest! Holofernes tödtet die Weiber durch Küsse und Umarmungen, wie die Männer durch Spieß und Schwert. Hätte er Dich in den Mauern der Stadt gewußt: Deinetwegen allein wäre er gekommen!  
(p.20)

In diesem Gespräch wird Judiths spätere Entscheidung zum Grenzübergang ins Holofernische Lager vorbereitet. Ohne bereits einen ausgefeilten Plan zu haben, drückt Judith hier zum ersten Mal ihr Verlangen aus, Holofernes zu sehen. Ihre Sprache scheint sich dabei gegen sie zu wenden; der Wunsch entstammt einer Quelle jenseits der Kontrolle der Sprecherin. Diese Brechung wird durch den Übergang von der innerdramatisch kommunikativen Rede hin zu einer transdramatisch kommunikativen Rede inszeniert. Der erste Teil ihrer Äußerung hat als Sprechakt innerhalb des Gesprächs mit Ephraim eine entsprechende Wirkung: Ephraim ist schockiert und wird später aufgrund seiner Sorge die Entscheidung treffen, selbst in das Lager Holofernes' zu gehen. Nach diesem Sprechakt wechselt der Adressat: Judith spricht "*für sich*", also zu sich selbst und zum Publikum. Dieser Sprechakt hat den doppelten Zweck, den ersten Sprechakt innerhalb der dramatischen Welt durch einen zweiten Sprechakt, der Kommunikation zwischen Judith und dem Publikum ermöglicht, mit Ambivalenz zu versehen. Judiths

innerdramatisches Reden löst sich für einen Moment von den Intentionen ihrer Sprecherin los; sie kann diesen Kontrollverlust aber dem Publikum mitteilen. Dieser unfreiwillige Sprechakt wird von Klaus Ziegler (und anderen) als ein Ausdruck unbewussten Begehrens verstanden<sup>103</sup>. Ziegler will dadurch den heute üblicherweise angenommenen Primat des sexuellen Geschehens vor dem religiösen hervorheben. Judith äußert nach dieser Lesart zuerst unfreiwillig ihr Begehren; ihre vorgebliche göttliche Berufung zur Tat folgt erst später. Zwar stimme ich mit Ziegler darin überein, dass bei der Beziehung zwischen Judith und ihrem Gott von einem „menschliche[n] Akt“<sup>104</sup> auszugehen ist. Das heißt aber nicht, dass das Religiöse zugunsten individueller Psychologie aufzulösen ist. Denn Judiths Sprechakt ist nur einer unter mehreren, die im Zustand der Belagerung einen unzuverlässigen und ambivalenten Charakter annehmen. In der Brechung von Judiths Sprache wird eine allgemeine soziale Krise auf die Spitze getrieben. Ich möchte vorschlagen, das unzuverlässige Sprechen während des Belagerungszustandes als göttlich infizierte Sprechakte aufzufassen. Die Idee des Göttlichen ist dennoch in das soziale Geschehen eingebunden: Es ist Teil seiner symbolischen Ordnung. Diese Infektion werde ich weiter unten genauer beschreiben. Zunächst soll der Vorschlag, Judiths gegenintentionale Sprechweise als Teil einer größeren sozial-sakralen Krise zu verstehen, durch einen Blick auf ein weiteres Beispiel plausibel gemacht werden. Was Judiths doppeltes Sprechen zunächst anzeigt, so meine These, ist eine Erosion des kommunikativen Gewebes der dramatischen Welt.

---

<sup>103</sup> Klaus Ziegler, "Hebbel. Judith", in: Benno von Wiese (Hrsg.): *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. Vol. 2. Düsseldorf: A. Bagel (1958), pp.101-122, hier: p.109: „Unbewußt richtet sich also von vornherein Judiths Begehren auf Holofernes — und nur mehr nachträglich deutet sie den aktiven Vollzug dieses Begehrens in einen Auftrag Gottes, in eine religiöse Sendung um.“ Mit der Nachträglichkeit bin ich einverstanden, nicht mit der Unterscheidung von Begehren und Religiosität.

<sup>104</sup> Ibid., p.108.

Judiths gegenintentionales Sprechen verweist voraus auf einen weiteren Sprechakt, der direkt in einen Brudermord und ein versuchtes Sündenbockopfer führt. An einer späteren Stelle in der Bürgerszene tritt eine Gruppe Bürger auf. Ein Streit entspinnt sich zwischen dem Ältesten und dem Bürger Assad. Der Älteste fordert die Bethulier auf, standhaft zu bleiben und auf Gott zu vertrauen. Er verweist auf die Macht der gottesfürchtigen Sprache im Munde der Heiligen. Assad entlarvt die Worte des Ältesten als notdürftig verschleierte Angst. Er plädiert stattdessen dafür, die Tore umgehend zu öffnen und sich Holofernes zu ergeben. An dieser Stelle interveniert sein Bruder Daniel. Daniel wird eingeführt als blind und stumm. Sein Bruder Assad hat für ihn sein Leben lang gesorgt. Nun spricht der Stumme plötzlich in einem biblischen Ton. Sein Sprechakt löst eine kurze Entladung kollektiver Gewalt auf der Bühne auf. Er führt die wohl erste Steinigungsszene der deutschen Dramengeschichte herbei:

**Daniel** (*reißt sich von ihm [Assad] los*). Steinigt ihn! Steinigt ihn!

**Volk.** War dieser Mann nicht stumm?

**Assad** (*seinen Bruder mit Entsetzen betrachtend*). Stumm und blind. Er ist mein Bruder. Dreißig Jahre ist er alt und sprach nie ein Wort.

**Daniel.** Ja, das ist mein Bruder! Er hat mich erquickt mit Speis' und Trank. Er hat mich gekleidet und ließ mich bei sich wohnen! Er hat mich gepflegt bei Tag und bei Nacht. Gib mir die Hand, Du treuer Bruder. (*Als er sie faßt, schleudert er sie, wie von Entsetzen gepackt, von sich.*) Steinigt ihn, steinigt ihn!

**Assad.** Wehe! Wehe! Der Geist des Herrn spricht aus des Stummen Mund! Steinigt mich!  
(*Das Volk verfolgt ihn, ihn steinigend.*)

(p.34)

Auch Daniels Rede ist ambivalent. Sie löst bei in der Menge Bewunderung und Entsetzen zugleich aus. Er selbst hat ein ambivalentes Verhältnis zu seiner Sprache, denn er wird den Befehl zum Brudermord umgehend bereuen. Der Sprechakt ist aber vor allem deswegen ambivalent, weil die göttlich inspirierte Rede nur scheinbar eine neue Handlung eröffnet. Eine Transformation des Konflikts bahnt sich an und das in Bethulien angestaute Gewaltpotential scheint sich endlich an einem Sündenbock zu entladen und das Volk zu vereinigen. Doch nach

dem Tod Assads kann der Stumme nicht mehr reden. Samaja, ein Freund des Gesteinigten, betritt die Bühne und erhebt schwere Vorwürfe gegen Daniel. Er bringt dieselbe Forderung, sich Holofernes zu ergeben, noch einmal vor. Aber der Stumme kann ihm nichts entgegnen. Nur wenn er an dieser Stelle zu einem weiteren Kollektivmord an Samaja aufgerufen hätte, wäre der Gewaltakt an Assad von Konsequenz für den Handlungsverlauf gewesen. Doch erst viel später, als sich die Bethulier bereits darauf verständigt haben, nach einer Frist von fünf Tagen die Stadt an Holofernes zu übergeben, wird der Stumme wieder aktiv. Er wird Samaja "wie mit übermenschlicher Gewalt" (p.45) niederreißen und erwürgen. Danach ist er wieder unterwürfig. Dieser Akt hat nun vollends keine Funktion mehr für das weitere dramatische Geschehen, denn er steht ganz am Ende der Bürgerszene und mit Judiths Verlassen der Stadt hat das wirkliche Ereignis bereits stattgefunden. Göttliche Inspiration bringt die Bethulier wieder nur zur Aufführung eines kleinen Dramas ihrer Selbstzerstörung. Die vom Sakralen Infizierten agieren willkürlich-grausam und es scheint, als wäre der Brudermord, jene "climactic trope"<sup>105</sup> des Bürgerkriegs, selbst das Ereignis, das geschehen sollte. Samaja selbst hatte mit diesem Argument bereits die Göttlichkeit des Wunders in Zweifel gezogen: "Oder könnt Ihr glauben, daß der Herr die Stummen reden macht, damit sie Brudermörder werden?" (p.36). Auch er meinte, Gott hätte Daniel sprechen lassen können, bevor Assad sich mit seinem Ansinnen an die Öffentlichkeit wandte. Samaja deutete das Wunder deswegen als Äußerung einer dämonischen Kraft: Ein "Dämon des Abgrunds" (p.36) sei es gewesen, der aus Daniels Mund sprach. Der Sprechakt wird zu einem Problem der Ambivalenz, dessen affektive Deutung kollektiv umkämpft wird. Judith besteht auf der entgegengesetzten Deutung und versucht das Vertrauen der Bethulier auf ihr

---

<sup>105</sup> Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.23.

religiöses Gefühl zu stärken: "Hat es Euch nicht gepackt, wie Gottesnähe, und Euch in heiliger Vernichtung zu Boden geworfen? Wollt Ihr es jetzt dulden, daß man Euer tiefstes Gefühl der Lüge zeiht?" (ibid.). Es ist ein letzter Versuch, die Deutungsklarheit des Sakralen aufrechtzuerhalten.

An dieser Stelle überlagern sich die drei Dimensionen der semiologischen Krise in Bethulien. Das Profane und das Sakrale können nicht mehr zuverlässig voneinander geschieden werden. Innerhalb des Sakralen wiederum wird die Distinktion zwischen positiven und den negativen Kräften unentscheidbar. Da sich Bethulien mit Holofernes einer Gewalt ausgesetzt sieht, die sich selbst als göttlich geriert, sind die Bürger zwischen Holofernes und ihrem Gott als potentiell gleichwertigen, nicht zuverlässig unterscheidbaren Instanzen befangen. Sie können unsittliche und göttliche Gewalt nicht mehr auseinanderhalten; ihre eigene Ordnung wird ihnen fragwürdig. Statt sich zu verteidigen oder ihrem Gott zu vertrauen, beginnen sie sich selbst zu zerstören. Die Dualismen ihrer symbolischen Ordnung werden so auf sich selbst zurückgebogen, wie die Verengung der Stadtgemeinschaft auf sich selbst im Belagerungszustand ins Extrem getrieben wird. Das Problem verlangt nach einer Neuordnung der symbolischen Welt. Das Heilige muss einerseits auf Distanz gebracht und andererseits in seiner ursprünglichen Direktionalität konfirmiert werden. Das Sakrale muss wieder vom Profanen, das Dämonische vom Göttlichen getrennt werden. Der quasi-göttliche Schein der unsittlichen Gewalt des Holofernes muss nicht nur seiner physischen, sondern vor allem seiner symbolischen Wirkung beraubt werden. Seine "Kraft" (p.65) kann nicht ignoriert, sondern sie muss semantisch transformiert werden. Weder ein Sündenbockopfer noch die bloße Liquidation Holofernes' können die Krise lösen. Denn auf einer tieferen Ebene ist Bethulien auf eine Auseinandersetzung mit Holofernes und einer Durchbrechung seiner eigenen Mauern angewiesen. Die innere Krise



des Heiligen und die äußere Krise der Belagerung müssen durch einen einheitlichen Prozess durchgearbeitet werden. Es handelt sich um eine Rekonstitution einer zweifachen vertikalen Struktur durch den Durchgang durch eine horizontale Struktur. Dieser Akt der doppelten vertikalen Distanznahme wird durch eine komplexe Wiederherstellung des Opfers erreicht werden. Denn das Opfer ist der Ort, wo das Ordnungsgefüge von Gewalt, Sakralität und Ambivalenz strukturiert wird.

### 3.2.2.3 Reinigung durch Sünde

Dieses Opfer wird Judith erbringen. Sie wird für ihre Stadt -- "Eine für Alle" (p.20) -- mit der dämonischen Kraft des Holofernes in Kontakt treten. Versteht man Judiths Übergang in das Lager Holofernes' als eine Reaktion auf die soeben beschriebene Krise der sakralen Ordnung, lässt sich ein klassisches Problem der *Judith*-Interpretation neu bewerten. Judith fühlt sich von Holofernes gegen ihren Willen angezogen. Diese Anziehung wird häufig als sexuelles Begehren verstanden, das die Loslösung von politischen und religiösen Motivationen von Judiths Tat anzeigen soll. Dieser Interpretationsstrang lässt sich mindestens bis auf Freud zurückführen<sup>106</sup>. Hier ist eine der typischen Belegstellen für diese These:

**Judith.** Ungeheuer! Grauensvoll! Meine Empfindungen und Gedanken fliegen durch einander, wie dürre Blätter. Mensch, entsetzlicher, Du drängst Dich zwischen mich und meinen Gott! Ich muß beten in diesem Augenblick, und kann's nicht!

---

<sup>106</sup> Freuds Behauptung ist an sich aber nicht zu widersprechen. Ich bestreite lediglich, dass der "patriotische" und der "sexuelle" Gehalt miteinander in Widerspruch stehen. Meine Interpretation geht von einem Primat der sozialen Ebene des Geschehens aus, durch den andere Lektüren ergänzt werden können. Vgl.: "*Hebbel* hat die patriotische Erzählung aus den Apokryphen des Alten Testaments in klarer Absicht sexualisiert, denn dort kann Judith nach ihrer Rückkehr rühmen, daß sie nicht verunreinigt worden ist, auch fehlt im Text der Bibel jeder Hinweis auf ihre unheimliche Hochzeitsnacht. Wahrscheinlich hat er aber mit dem Feingefühl des Dichters das uralte Motiv verspürt, das in jene tendenziöse Erzählung eingegangen war, und dem Stoff seinen früheren Gehalt wiedergegeben." Sigmund Freud, "Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III: Das Tabu der Virginität", in: Ders., *Gesammelte Werke*. Vol. 12. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1947), pp.159-180, hier: pp.178f.

**Holofernes.** Stürz' hin und bete mich an!

**Judith.** Ha, nun seh' ich wieder klar! Dich? Du trottest auf Deine Kraft! Ahnst du denn gar nicht, daß sie sich verwandelt hat? daß sie dein Feind geworden ist?

(p.65)

Mehr noch als durch Begehren scheint Judiths Versuchung hier in einem Drang zur Anbetung zu bestehen. Einerseits unterbindet Holofernes' Auftritt die Kommunikation zwischen Judith und ihrem Gott. Andererseits tritt mit Holofernes selbst ein Wesen in Erscheinung, das eine Zwischenstellung zwischen einem "Ungeheuer" und einem Gott einnimmt. An anderen Stellen wird Judith auch von ihrem Drang, vor Holofernes zu "knien" (p.64) oder ihrer Befangenheit zwischen "verehren" und "verabscheuen" (p.63) sprechen. All diese affektiven Wirkungen der Erscheinungsgewalt Holofernes' lassen sich besser als die Effekte einer ambivalent-sakralen Aura verstehen. Dies ist auch die "Kraft", von der Judith spricht: eine spezifisch dämonische Anziehungskraft, deren Transformation die Aufgabe Judiths darstellt. Durch diese Verwandlung durch Kontaktnahme wird Bethulien ein eindeutiges Verhältnis zu Holofernes einerseits und dem Bethulischen Gott andererseits wiedergewinnen.

Judiths Überschreiten der Grenze ihrer Stadt soll die politisch-symbolische Ordnung Bethuliens rekonstituieren. Sowohl in der Bibel als auch bei Hebbel wird dieser Vorgang als eine Erneuerung des Bundes mit Gott und der Opferpraxis dargestellt. Am Ende des biblischen Texts werden die bloß unterbrochenen Opferbräuche nach dem Sieg über Holofernes wiederaufgenommen. Die sakrale Ordnung wird bekräftigt. Bei Hebbel hingegen wird das Opfer entweiht und völlig neugeordnet. Judith selbst versteht ihre Tat als "Sünde" (p.26) und Opfergang zugleich: "Ich bin doch für ein Opfer schön genug?" (p.43), fragt sie Achior kurz vor dem Grenzübergang ins Lager des Holofernes. Diese Gleichzeitigkeit von Reinigung und Verunreinigung in Judiths Tat lässt sich nur als Antwort auf die spezifische soziale Krise in Hebbels Bethulien verstehen.

Das Opfer ist immer ein gefährlicher Prozess. Die Gesellschaft kann den Übergang vom Profanen zum Sakralen nicht selbst vornehmen. Auch der Opferpriester ist von diesem Grenzübergang ausgeschlossen. "The victim takes his place. It alone penetrates into the perilous domain of sacrifice, it dies there, and indeed it is there in order to die"<sup>107</sup>. Judith wird ihr Opfer tatsächlich als eine "Vernichtung" (p.68) erfahren. Doch wegen der komplexen semiologischen Krise wird ihr Opfer die Grenzüberschreitung zwischen den Bereichen des Sakralen und des Profanen in beide Richtungen vollziehen. Einerseits tritt Judith tatsächlich mit einer Form des Sakralen in Kontakt, weil Holofernes in seinem profanen Furor selbst ein ambivalenter Hauch des Heiligen eignet. Andererseits wird Judiths Opfer das Element des Heiligen aus der Stadt entfernen, wodurch ein distanzierteres Verhältnis zu ihm gewonnen wird. In dem Durchgang durch diese Kontaktnahme zweier entgegengesetzter, aber im Augenblick der semiologischen Krise ununterscheidbar gewordener Formen des Sakralen wird die Ambivalenz des Sakralen wieder unter Kontrolle gebracht. Schon bei Durkheim sind die verschiedenen Erscheinungsweisen des Heiligen ineinander umwandelbar. Roger Caillois hat diesen Gedanken aufgegriffen und ihm ein kanonisches Kapitel in seinem Buch *Man and the Sacred* gewidmet. Judiths Opfer kann auch als Sühne verstanden werden, wenn man Caillois' Etymologie von "expiare" folgen mag als "to rid (oneself) of the sacred ([...] *pius*) element that has been introduced by defilement"<sup>108</sup>.

Judiths Tat ist eine Auseinandersetzung mit dem Sakralen in seiner unreinen Variante und insofern selbst eine Verunreinigung. Die Indifferenz zwischen dem reinen und unreinen Sakralen muss zuerst radikalisiert werden, bevor sie aufgelöst werden kann. In der Wiederherstellung der doppelten Differenz von sakral und profan sowie unrein und rein besteht die Leistung von

---

<sup>107</sup> Hubert/Mauss, *Sacrifice*. A.a.O., p.98.

<sup>108</sup> Caillois, *Man and the Sacred*. A.a.O., p.35.

Judiths Tat. In diesem Sinne ist es gerade nicht Holofernes, der zu einem Opfer erhoben werden soll<sup>109</sup>. Dass Judith die Enthauptung als bloßen "Mord" (p.68) begreifen kann, ist selbst Teil der Transformationsleistung ihrer Tat. Die Ambivalenz von Abgestoßenheit und Hingezogenheit, die Judith bei ihrer Begegnung mit Holofernes spürt, muss sie überwinden und internalisieren: "**Judith** (*für sich*). Hör' auf, hör' auf! Ich muß ihn morden, wenn ich nicht vor ihm knien soll" (p.63). An dieser Stelle, die ich als Ausdruck der Anziehungskraft des Sakralen verstehe, hat Judith bereits die Sprechweise des göttlich infizierten Sprechakts überwunden. Sie drückt diesen Drang zur Anbetung Holofernes' nun "*für sich*" und nicht mehr öffentlich aus. Der sakrale Schein Holofernes' wird regelrecht ins Innere der Figur Judiths absorbiert, bis Holofernes auf eine profane Figur reduziert ist, die ermordet werden kann und nicht geopfert werden muss. Auf den Übergang der unreinen Sakralität auf Judith in ihrem Opfergang werde ich weiter unten zurückkommen (3.2.5.4).

Die Darstellung dieses Verunreinigungsprozesses wird von einer intertextuellen Ebene des Dramas durchzogen, die zum Verständnis des dargestellten sozialen Vorgangs als Krisenlösung unerlässlich ist. Judiths Opfer, das "durch die Sünde" (p.26) geht, wird bei Hebbel als eine Vergewaltigung dargestellt. Judiths Opfer wird damit zu einem traumatischen Ereignis -- zunächst natürlich für sie selbst, aber in seinem sozial-religiösen Aspekt auch für die gesamte Gemeinschaft. Hebbels Drama entblößt dieses Trauma, aber es indiziert zugleich die notwendige Verarbeitungsleistung der biblischen Überlieferung. Ich werde das Argument vertreten, dass

---

<sup>109</sup> Dass das von Holofernes ausgerufene Initialwort ("Opfer!) des Dramas auf ihn selbst zu beziehen ist, meint in einem anderen Sinn Thomas Wortmann, "Triebchicksale. Bibel und Begehren in Friedrich Hebbels *Judith*", in: Renate Möhrmann (Hrsg.): "*Da ist denn auch das Blümchen weg*". Die Entjungferung -- Fiktionen der Defloration. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag (2017), pp.32-61, hier: p.38.

Hebbels Judith und die Judith seiner apokryphen Vorlage dieselbe Person sind, obwohl ihre Schicksale so stark voneinander abzuweichen scheinen. Mit den Augen des Dramas gesehen, so wird zu zeigen sein, nimmt der biblische Text selbst Teil an der Eindämmung der sozialen Krise, die er zugleich verschweigt und indiziert. Das apokryphe Buch verschleierte einen Skandal. Hebbel dramatisiert dessen Aufdeckung nicht nur als effekthascherischen Selbstzweck. Nur durch diese theatralische Indiskretion wird sichtbar, dass der biblische Text selbst eine Rolle in der Lösung der semiologischen Krise der Bethulier spielt. Dieses komplexe Verhältnis zwischen dem Drama und der biblischen Quelle werde ich im nächsten Abschnitt beleuchten, bevor ich den Vollzug des Opfers weiterverfolgen werde.

### **3.2.3 Transgressionen des Mythos. Judiths Geheimnis**

Hebbels Arbeit mit dem Text seiner biblischen Vorlage hat bisher nicht ausreichend Aufmerksamkeit erfahren. Meist wird diese Bearbeitung als bloße Sexualisierung abgetan<sup>110</sup>. Diese unbestreitbare Sexualisierung ist aber kein Selbstzweck. Es muss vielmehr gefragt werden, welche Funktion sie im Handlungszusammenhang des Dramas erfüllt. Diese Frage lässt sich nicht ohne einen Blick auf das *Buch Judith* selbst beantworten, denn die Relation zwischen Drama und Quelle ist in der dramaturgischen Struktur des Stücks selbst impliziert. Tatsächlich verbirgt sich hinter dieser Sexualisierung mehr: nämlich ein Vordringen zu dem geheimen Kern des *Buches Judith* selbst.

---

<sup>110</sup> Auch Judith einen Drang nach wahrer Liebeserfahrung zu unterstellen, verharmlost das Geschehen. Selbst wenn Judith figurenpsychologisch eine "Hoffnung auf den domestizierbaren Feind" hegen sollte, muss ihre Tat ebenso als Antwort auf eine Krise der Gemeinschaft verstanden werden. So Haase, *Zwischen 'Himmel' und 'Abgrund'*. A.a.O., p.212. Eine solche Lesart führt außerdem schnell dazu, in der "Versuchung" (ibid., p.213) die wahre Katastrophe der Vergewaltigung zu suchen.

Schon einem ersten Blick muss auffallen, wie sehr Hebbels Drama an der Textoberfläche seiner Vorlage schürft und bis in den einzelnen Buchstaben durchdringt. Hier ist eines von vielen Beispielen dafür, wie Hebbel die linguistischen Mehrdeutigkeiten der Lutherbibel in seinem Drama buchstäblich zur Aufführung bringt. Der Holofernes der Bibel trägt im zwölften Buch seinem Diener Bagoa auf, Judith zum Beischlaf mit ihm zu überreden:

13. Da kam Bagoa zu Judith: Schöne Frau, ihr wollet euch nicht wegern zu meinem Herrn zu Ehren zu kommen, und mit ihm essen und trinken, und fröhlich seyn.  
14. Da sprach Judith: Wie darf ich es meinem HErrn versagen?  
(Jdt 12,13-14)

Bagoa kann natürlich den Wechsel von seinem "Herrn", also Holofernes, zu Judiths "HErrn", also Gott, nicht hören. Der Unterschied offenbart sich hier nur den Lesern der Schrift<sup>111</sup>, während auf phonetischer Ebene (und gegen die Intention der Schrift) eine Identität der beiden Herrn hergestellt werden kann. Hebbel hat diese bloß phonetische Identität von Holofernes und Gott aufgegriffen und in die oben beschriebene Krise der Ambivalenz des Heiligen verwandelt. Die nebensächliche Raffinesse<sup>112</sup> der biblischen Judith wird zu einem der Hauptprobleme der dramatischen Judith potenziert: der zu überwindenden Ununterscheidbarkeit von Holofernes und Gott. Aber Hebbel hat nicht nur diese linguistische Ambivalenz in die sozial-religiöse

---

<sup>111</sup> Die Differenzierung stammt übrigens von Luther, denn die Vulgata hat in beiden Fällen eine kleingeschriebene Form von *dominus*. Wenn man die im Folgenden noch zu erläuternde These akzeptiert, dass die Bibel ein soziales Trauma verarbeitet, indem sie es versteckt, dann wird dieser Prozess also von Luther fortgesetzt. Mit der Vereindeutigung des Unterschieds wird die Ambivalenz weiter reduziert. Siehe *Biblia Sacra juxta vulgatae*. A.a.O., p.488.

<sup>112</sup> Barbara Schmitz hat die biblische Judith als eine "Trickster-Figur" interpretiert, die eine Strategie der "Ironie" anwendet. Gerade weil sie die Wahrheit sagt, missversteht sie Holofernes, aber nicht der Leser der Schrift. Schmitz bezieht sich auf eine andere Stelle, aber dieses Wortspiel des "HErrn" passt gut in diese Deutung. Siehe Barbara Schmitz, "Trickster, Schriftgelehrte oder *femme fatale*?", in *Biblisches Forum. Zeitschrift für katholische Theologie* (2004), pp.1-16, hier: p.9. Schmitz' Trickster-Judith wird aus kritischer feministischer Sicht mit Hebbels Judith (zu deren Ungunsten) verglichen von Brigitte Dalinger, "'Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen'. Hebbels Adaption des Judith-Stoffs und Nestroys Satire", in *Hebbel Jahrbuch* 66 (2011), pp.105-118.

Ambivalenz als Ausgangslage für die Dramenhandlung umgewandelt. Er hat diesen konkreten Bibelvers selbst verwertet. Die Antwort der biblischen Judith an Bagoa taucht in abgewandelter Form an einer zentralen Stelle des Dramas auf. In der Vergewaltigungsszene des fünften Akts, die in der Bibel bekanntlich nicht vorkommt, wird die Ambivalenz des Wortes "Herr" auf unerhört provokative Weise wieder aufgegriffen. Am Beginn dieser Szene betritt Judith die Bühne mit dem Satz: "Du hast befohlen, hoher Herr, und Deine Magd gehorcht". Hebbels Judith begrüßt Holofernes mit besonders hervorgehobener biblischer Gravität. In der Zusammenziehung der Differenz des "Herrn" und des "HErrn" in einen einzigen Ausdruck kurz vor der Vergewaltigung treibt Hebbel die Ambivalenz des Heiligen auf die Spitze. Denn dadurch erscheint die Vergewaltigung seiner Hauptfigur als göttlich sanktionierter Gewaltakt.

Es ließe sich eine ganze Liste von biblischen Stellen anführen, die in Luthers Übersetzung mehrdeutig sind und deren Bedeutung bei Hebbel nach einer Art Methode der unwahrscheinlichen Lesart aufgelöst werden<sup>113</sup>. Statt dies weiter zu verfolgen, möchte ich aber

---

<sup>113</sup> Z.B. unterläuft Luther eine Ungereimtheit, wenn er sagt, dass Judith "allein" in Holofernes' Kammer sei (Jdt 13,2), obwohl sie ihre Dienerin erst kurz darauf hinausschickt (Jdt 13,4). Bei Hebbel wird Judith hinter einem Vorhang vergewaltigt, während die Dienerin die Stille mit einem Monolog füllt und zur einzigen Zeugin des Vorgangs wird (dazu mehr unten). Darüber hinaus ist das *Buch Judith* voll von grammatischen Mehrdeutigkeiten, die Hebbel ausbeutet. Z.B. heißt es bei Luther: "Denn NebucadNazar, der König, hatte ihm geboten, daß er alle Götter in den Ländern vertilgen sollte, auf daß alle Völker, die Holofernes bezwingen würde, **ihn** allein für Gott priesen." (Jdt 3,11). Das von mir hervorgehobene Akkusativpronomen kann grammatisch nicht nur auf NebucadNazar, sondern auch auf Holofernes selbst bezogen werden. Hebbel löst dies zugunsten der logisch nicht intendierten Variante auf: Bei ihm übersteigt Holofernes seinen Herrn in seinem Anspruch auf Göttlichkeit. Ein weiteres Beispiel ist ein Satz, den Holofernes Judith gegenüber äußert: "Und hätte mich dein Volk nicht verachtet, so hätte ich nie keinen Speiß aufgehoben wider **sie**." (Jdt 11,2). Hier verrutscht das Akkusativpronomen völlig, denn es bezieht sich auf "Volk", das neutral ist. Offensichtlich soll dies ein Pluralpronomen sein, das sich auf die Hebräer bezieht. Wenn man den Satz mit den Augen des Hebbelschen Dramas liest, kann man nicht umhin, "sie" als ein feminines Akkusativpronomen zu verstehen, das sich auf Judith bezieht, während der "Speiß" wie von selbst zu einem phallischen Symbol wird.

auf eine weitere Eigenschaft von Hebbels Quellenarbeit eingehen, die von größerer Tragweite ist und mit dieser dekonstruktiven Lektürehaltung gegenüber einzelnen Stellen zusammenhängt.

Dieses Verhältnis des Dramas und des biblischen Textes als inhärenten Bestandteil der Form des Dramas selbst zu etablieren, ist die Aufgabe dieses Abschnitts. Es geht hier um mehr als produktionsästhetischen Kontext oder reine Quellenkritik.

Dass Hebbels Drama recht konsequent die unwahrscheinlicheren Lesarten auswählt und ausgestaltet, ist keine bloße Eigenwilligkeit, sondern folgt einer grundlegenden Annahme darüber, wie der biblische Text funktioniert. Gerade die signifikanten Abweichungen, die Hebbel vornimmt, stammen aus dem Quellentext selbst. Seine dramatisierte Lektüre geht von Information aus, die im *Buch Judith* unterdrückt werden, deren Spuren jedoch immer wieder an die Oberfläche des biblischen Textes treten. Hebbels Aneignung des Judithstoffs kann im Sinne Blumenbergs als "Arbeit am Mythos"<sup>114</sup> verstanden werden. Hebbels Drama ist nicht bloßer Transfer mythischer Personals in einen anderen Kontext. Auch ist es keine Geste aufklärerischer Entmythisierung<sup>115</sup>. Es setzt ein bestimmtes Verständnis des Originaltexts voraus, das es hervorkehrt und entfaltet. Hebbels *Judith* ist eine Aktualisierung des Mythos durch Verstärkung der in dem biblischen Text angelegten Reflexion auf die eigene Mythizität. Das *Buch Judith* wurde für Hebbel genau insofern anschlussfähig, als es eine bestimmte Verarbeitung des in ihm

---

<sup>114</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1979).

<sup>115</sup> Fricke sieht *Judith* (dabei ein ganz anderes Argument verfolgend) als ein „durch und durch nihilistische[s] Drama[...] der Entlarvung und Desillusionierung objektiver religiöser Gewißheit, Inspiration und Berufung“, Gerhard Fricke, "Gedanken zu Hebbels 'Judith'", in: Ders., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*. Frankfurt am Main: Hans F. Menck Verlag (1956), pp.310-326, hier: p.326. Die Enthüllung, die Hebbels Drama vornimmt, halte ich nicht für eine Geste der nihilistischen Entlarvung, sondern für einen Akt der gesellschaftlichen Selbstreflexion. Das Drama inszeniert nicht nur die Aufdeckung eines Geheimnisses, sondern berücksichtigt auch die Notwendigkeit dieser Verhüllungsleistung des *Buches Judith*.



dargestellten mythischen Geschehens leistet und diesen Verarbeitungsprozess selbst andeutet. Das *Buch Judith* leistet in dieser Lesart eine Einhegung überwältigender Gewalterfahrung.

Hebbels Drama lüftet den Schleier, den seine Quelle um das zentrale Ereignis der Geschichte wirft: die Grenzüberschreitung als Lösung einer Krise der Gemeinschaft. Der Stadtwall Bethuliens ist der Kreuzpunkt des semantischen Spannungspotentials. So wie Hebbels Drama oszilliert auch das *Buch Judith* zwischen zwei Schauplätzen, die aufeinander einwirken und deren Geschehnisse einander bedingen: dem Heer des Holofernes und der belagerten Stadt Bethulien. Vom Heer aus werden Wächter zu den Stadtgrenzen entsandt, die die Brunnen bewachen und Ausschau halten; von der Stadt aus werden Wachen auf den Mauern platziert. Die befestigte Grenze zwischen den beiden topographischen Schwerpunkt kann nie ohne besondere Vorkehrungen überschritten werden. Als Achior den Bethuliern ausgeliefert wurde, musste er außerhalb der Stadt an einem Baum aufgehängt werden, wo ihn die Bethulier einsammelten. Ansonsten ist die Stadtgrenze während der Belagerung undurchdringlich. Im Mittelpunkt des Texts steht die Überschreitung dieser Grenze durch Judith. Das *Buch Judith* schweigt darüber, wie Judith zu der Entscheidung kam, Holofernes in seinem Lager entgegenzutreten, ihn zu umgarnen und letztlich zu enthaupten. Der alttestamentarische Text folgt damit einem Gebot Judiths selbst. In Jdt 8 vermahnt sie zunächst die Ältesten, die auf die Forderungen des Volkes eingegangen sind, nach Ablauf von fünf Tagen die Stadt an die Assyrer zu übergeben. Die Ältesten müssen ihr beistimmen. An dieser Stelle offenbart Judith ihre Entscheidung. Nicht nur gibt sie hierfür selbst keine Gründe an -- sie verbittet sich explizit jede Erwägung ihres Planes:

25. Und Judith sprach: Weil ihr es dafür haltet, daß aus GOTT sey, was ich gesagt habe; so wollet ihr auch prüfen, ob dasjenige, so ich vorhabe zu thun, aus Gott sey; und bittet, daß GOTT Glück dazu gebe.

26. Diese Nacht wartet am Thor, wenn ich hinaus gehe mit meiner Magd, und betet, daß der HErr in diesen fünf Tagen, wie ihr gesagt habt, sein Volk Israel trösten wollte.

27. Was ich aber vorhabe, sollt ihr nicht nachforschen; sondern betet allein für mich zum HERRN, unserm GOTT, bis ich euch weiter anzeige, was ihr thun sollt.  
(Jdt 8,25-27).

Im darauffolgenden Kapitel betet sie in der Abgeschlossenheit ihrer Kammer zu Gott. Zwar wird ihr Plan für den Leser hier greifbarer: Holofernes will das "Heiligthum zerstören" und deshalb soll er sich selbst durch sein eigenes Begehren zu Fall bringen (Jdt 9,9-10). Doch auch hier werden die genauen Beweggründe Judiths, sich zum Werkzeug Gottes und der Retterin ihres Volkes zu machen, nicht preisgegeben. Nachdem Judith ihre Witwenkleider gegen schönere ausgetauscht hat, geht sie wie verabredet zum Tor, das die Ältesten ihr öffnen. Zwar sind sie über ihre Schönheit erstaunt, doch sie halten sich an die Vereinbarung, nicht weiter nachzuforschen (Jdt 10,9)<sup>116</sup>. Die zitierten Verse aus dem achten Kapitel geben einen Grund für die Verschwiegenheit an: So wie Judiths Worte von Gott stammen, so auch ihre Tat. Gottes Handeln ist unerforschlich und ihm lässt sich nicht vorweggreifen. Der biblische Text weist hier eine intendierte Lücke auf, die mit einem Tabu belegt ist<sup>117</sup>. Während sich die Ältesten an das Verbot halten, setzt sich Hebbel darüber hinweg. Die zentralen Stellen in seinem Stück füllen die Lücken der Heiligen Schrift. Judiths eigene Erzählung ihrer Erlebnisse nach ihrer Rückkehr nach Bethulien hingegen streicht Hebbel.

Judiths Verschwiegenheitsgebot lässt sich aber auch anders als eine bloße Tabuisierung des göttlichen Willens verstehen und offensichtlich hat Hebbel es anders verstanden. Die Lesart, die sich auf die Unerforschlichkeit der Taten wie der Worte Gottes beruft, hat er schon dadurch

---

<sup>116</sup> Judiths Geheimhaltungsgebot findet sich auch bei Hebbel, allerdings spricht sie es dort es beim Grenzübergang aus: „Niemand darf es wissen, als der Herr unser Gott!“ (p.44).

<sup>117</sup> Lowrie und Vinken zeigen, dass "ellipsis" eine von Vergils textstrategischen "coping mechanisms" in der Narration des Bürgerkriegs ist. Die Vergewaltigung Judiths, die das *Buch Judith* aus Sicht des Dramas übergeht, ist ebenso in eine soziale Krise eingebettet und deshalb mit dieser narratologischen Figur verwandt. Siehe Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.7.

ausgeschlossen, dass Gottes Stimme grausam und absolut willkürlich in Bethulien erschienen war. Folgt man Hebbels Drama, dann verdeckt die Lücke des Verschwiegenheitsgebots die sexuelle Ebene von Judiths Grenzgang als einen Skandal von sozialer Tragweite.

Der Skandal hat gewisse Spuren im apokryphen Text hinterlassen. In der Einsamkeit ihrer Kammer betet Judith vor dem Verlassen der Stadt zu Gott. Sie beginnt ihr Gebet unter Berufung auf ihren Ahnvater:

HERR, GOTT meines Vaters Simeons, dem du das Schwert gegeben hast, die Heiden zu strafen, so die Jungfrau genothzüchtigt und zu Schanden gemacht hatten, und hast ihre Weiber und Töchter wiederum fangen und sie berauben lassen durch deine Knechte die da in deinem Eifer geeifert haben; hilf mir armen Wittwe, HERR, mein GOTT. (Jdt 9,2). Dies ist die einzige Stelle im gesamten *Buch Judith*, in der sexuelle Gewalt explizit thematisiert wird. Judith ruft ihren Ahn Simeon an, um ihre Überschreitungen (Verstellung, Verführung und Mord) als Rächlerin vergewaltigter Frauen zu legitimieren. Hebbels Bearbeitung des biblischen Stoffes setzt voraus, dass dieser Verweis auf die Vergeltung von Vergewaltigung ein Tabu der Narration markiert. Es ist eben jenes Geheimnis, dem die Ältesten nicht nachforschen sollen. Ebenso wie die Ältesten respektiert auch das *Buch Judith* dieses Gebot. Als die biblische Judith nach Bethulien zurückkehrt, präsentiert sie den Bethuliern zunächst das Haupt des Holofernes. Direkt darauf stellt sie klar: "So wahr der HERR lebet, hat er mich durch seinen Engel behütet, daß ich nicht bin verunreiniget worden, so lange ich bin außen gewesen; und hat mich ohne Sünde wieder hergebracht mit großen Freuden und Sieg" (Jdt 13,20). Mit diesem öffentlichen Bericht in Bethulien, der bei Hebbel keine Entsprechung hat, beginnt Judith, ihre eigene Geschichte so vorzuschreiben, wie sie letztlich in den alttestamentarischen Text eingegangen ist. Es ist deshalb wichtig, dass das *Buch Judith* mit ihrem "Triumphlied", wie Luther es nennt, endet (Jdt 16)<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> In der griechischen Variante wird erwähnt, wie sie schon vor dem Lied ihre ganze Geschichte vor den versammelten Bethuliern bis zum Zeitpunkt dieser Rede nacherzählt.

Judith kontrolliert hier, welche Informationen an die Oberfläche des Textes gelangen und welche unterdrückt werden. Dies bezieht sich vor allem auf die Geschehnisse außerhalb der Stadt, nach der Überschreitung der Grenze, die durch das Gebot der Geheimhaltung an die Ältesten gleichsam ritualisiert wurde. Ihr Akt der Grenzüberschreitung soll ohne Sünde abgelaufen sein; sie blieb "außen", ohne den Bereich der Reinheit verlassen zu haben (daher auch die Betonung, dass sie noch in Holofernes' Lager ausdrücklich unreine Speisen ausschlägt). Hebbel muss dies als eine Verdeckungsstrategie verstanden haben, denn sein Drama inszeniert genau jene geheimnisvolle Lücke des *Buches Judith* und stellt Judiths Schicksal als eine bewusst eingegangene Vergewaltigung<sup>119</sup> dar.

Mir kommt es nun in meiner Lektüre des weiteren Dramenverlaufs nicht darauf an, dass Hebbel ein verstecktes Vergewaltigungsnarrativ aufdeckt. Er war nicht der erste, der ein Gespür für die das *Buch Judith* durchziehende Implikation sexueller Gewalt hatte. Entscheidend ist die Bedeutung dieser verheimlichten Vergewaltigung für die Restabilisierung der Gesellschaft, die sein Drama entwirft. In ihr besteht das Opfer, das Judith erbringt, um die dargelegte semiologische Krise einem Ende zuzuführen. Sie ist die rituelle Verunreinigung, die die symbolische Ordnung wiederherstellen soll. Das Drama legt nicht nur die Vergewaltigung selbst offen, sondern die sozialen Gründe für ihre unterdrückende Verarbeitung im biblischen Text. Die Brisanz dieser Enthüllung besteht in einem doppelten Verhältnis der dramatischen Darstellung zu ihrer Quelle. Erstens bettet Hebbel die sexuelle Gewalt in ein mythisch-soziales Geschehen ein, an dem der biblische Text selbst als Verarbeitung Anteil hat. Der Augenblick der Genese des

---

<sup>119</sup> Steeles Behauptung, der Geschlechtsverkehr sei "consensual", ist ein kühner Versuch, Judith "female agency" zu verleihen, geht aber wohl doch zu weit, siehe Rebecca Elaine Steele, "Does a Girl Have to Say No? Rape and Sexual Discontentment in Friedrich Hebbel's *Judith*", in *Hebbel Jahrbuch* 67 (2012), pp.77-102, hier: p.79.

biblischen Textes wird ebenso dramatisiert wie dessen untergründiges Narrativ. Zweitens nimmt das Drama aber auch umgekehrt an der von ihm dargestellten Gewalt teil. Die Vergewaltigung, die Judith über sich ergehen lassen muss und die der biblische Text camoufliert, wird hier auf der Bühne ausgestellt. Die Lücke des Textes öffnet den Raum des Theaters. Diese Theatralisierung bedeutet gewissermaßen eine Wiederholung der dargestellten Katastrophe. Denn es ist immer wieder der transgressive Blick Holofernes', der als Symbol der sexuellen Gewalt hervorgehoben wird -- er ist "ganz Auge" (p.23). Die Transgression des Blicks des Publikums in den Bereich der Bühne und damit tief in das geheime Leiden Judiths führt auf diese Weise den Gewaltakt fort, auch wenn die Vergewaltigung selbst hinter einem Vorhang geschieht.

Die Offenlegung des Geheimnisses erlaubt dem Drama eine Umdeutung des gesamten Handlungsverlaufs als einen sozialen Prozess. Die Vergewaltigung wird nicht aus Diskretion der Heiligen Schrift gegenüber Judith als Individuum geheim gehalten, sondern weil Judiths Tat Bedeutung für ihre Gemeinschaft zukommt. Während es im *Buch Judith* der enthauptete Holofernes ist, was allseitiges Schrecken auslöst, wird dieses Ereignis bei Hebbel durch die lange Beschreibung der Vergewaltigungsszene in den Schatten gestellt. Dieser Bericht Judiths, der in der Druckfassung mehr als drei Seiten in Anspruch nimmt, kulminiert in der Enthauptungsszene selbst. In Hebbels *Judith* wird eine ritualisierte Verunreinigung dargestellt. In dieser besteht das wesentliche Ereignis und fast hat es hier den Anschein, als wäre die Enthauptung des Holofernes kaum mehr als der retrospektiv konstruierte Anlass für diese Verunreinigung. Die göttliche Gewalt richtet sich bei Hebbel nicht gegen Holofernes, sondern gegen Judith.

Der gesamte Dramenverlauf seit Judiths Verlassen der Stadt ist eine fortgehende Enthüllungsgeste. Um diese dramatische Enthüllung im Blick zu behalten, muss das Schicksal

Judiths nun abwechselnd von der biblischen und von der dramatischen Perspektive aus verfolgt werden. Ich werde in den folgenden Abschnitten die Bewertungsverschiebungen der Ereignisstruktur zwischen dem *Buch Judith* und Hebbels *Judith* nachverfolgen. Dabei werde ich Judiths Grenzübergang als einen rituellen Prozess verstehen. Er ist ein Beispiel für die liminale Phase eines *rite de passage* im Sinne Victor Turners. Liminalität bezeichnet die Zwischenphase eines Rituals, in der ein Individuum von einem sozialen Zustand in einen anderen überführt wird (z.B. Heirat, Initiation, Übergang von Kind zu Mann/Frau etc.). Die liminale Phase ist durch soziale Unbestimmtheit charakterisiert: Die Individuen sind bereits aus der Gesellschaft herausgelöst, jedoch noch nicht reintegriert<sup>120</sup>. Sowohl im *Buch Judith* als auch bei Hebbel wird Judiths Grenzüberschreitung mit Merkmalen von Liminalität versehen. Hebbels Umarbeitung seiner Vorlage nimmt aber drei verschiedene Operationen vor: Ausdehnung, Aufspaltung und Verschiebung. Nach der Versetzung Bethuliens in den Belagerungszustand finden im *Buch Judith* zwei Ereignisse statt: 1) Judiths Überschreitung der befestigten Grenze als Übergang in die Welt Holofernes' und 2) Judiths Enthauptung Holofernes'. Der erste Akt markiert sowohl bei Hebbel als auch im *Buch Judith* einen Zustand der Liminalität. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass diese liminale Phase in der Bibel punktuell stattfindet und dann bei Hebbel stark ausgedehnt wird. Sie hat hier ein anderes rituelles Telos. Das zweite Ereignis wird bei Hebbel in zwei Ereignisse aufgespalten: in den Akt der Enthauptung selbst und in die Vergewaltigung Judiths. Die Vergewaltigungsszene ist nicht bloß hinzugefügt, denn mehrere Motive, die im *Buch Judith* die Enthauptung begleiten, werden auf die Vergewaltigungsszene

---

<sup>120</sup> Für eine genauere Erläuterung dieses Modells siehe Kapitel 2.2.2 dieser Dissertation. Für die paradigmatische Formulierung dieses Konzepts siehe Victor Turner, "Betwixt and Between: The liminal period in *Rites de Passage*", in: Ders., *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press (1967), pp.93-111.

verschoben. Ich werde dafür argumentieren, dass die Vergewaltigung den wahren Endpunkt der liminalen Phase von Judiths Grenzüberschreitungsritual darstellt.

### **3.2.4 Judiths Entscheidung als Ritual und Grenzgang**

#### **3.2.4.1 Überschreitung ohne Verunreinigung: punktuelle Liminalität im *Buch Judith***

Im *Buch Judith* ist die eigentliche Grenzüberschreitung der einzige Akt, der Signale für Liminalität beinhaltet. Wie wir aus ihren Anweisungen an die Priester erfahren, stellt sich Judith in der "Nacht" (Jdt 8,26) beim Tor ein. Die eigentliche Tordurchschreitung erfolgt erst im übernächsten Kapitel. Dieses Ereignis passiert zwischen zwei Versen:

11. Aber Judith betete, und gieng fort mit ihrer Magd Abra.

12. Und da sie früh Morgens den Berg hinab gieng, begegneten ihr die Wächter der Assyrer, und fielen sie an, und fragten sie, von wannen sie käme und wohin sie wollte.

13. Und sie antwortete: Ich bin ein Hebräisches Weib, und bin von ihnen geflohen, denn ich weiß, daß sie euch in die Hände kommen werden, darum, daß sie euch verachtet haben und nicht wollen Gnade suchen, und sich willig ergeben.

(Jdt 10,11-13)

Judith kommt erst "früh Morgens" im Lager der Assyrer an. Was in der Zwischenzeit passiert, wird nicht berichtet. Obwohl der Wechsel der Tageszeiten leicht zu übersehen ist, weil die beiden Zeitpunkte an weit auseinanderliegenden Stellen des Textes angegeben werden, sind sie doch wichtig genug, dass sie explizit vermerkt werden. Sie Indikatoren dafür, dass ein liminaler Akt vollzogen wurde. Und tatsächlich hat sich Judiths Verhalten wesentlich verändert: Ihre erste Handlung außerhalb Bethuliens ist eine Lüge. Denn im *Buch Judith* glaubt sie keineswegs daran, dass es das Schicksal der Hebräer ist, von den Assyrern unterworfen zu werden. Obwohl Judith hier eindeutig durch eine Lüge ein Gebot übertritt, weist der Text immer wieder daraufhin, dass Judith "rein" geblieben ist. Für Judiths Verhalten außerhalb Bethuliens gelten also veränderte Regeln.

Der Bereich des assyrischen Lagers ist selbst ein Bereich der Unreinheit und Sünde. Die Tat Judiths erhält ihren göttlichen Charakter dadurch, dass sie "außen" handeln kann, ohne "verunreinigt" zu werden, wie sie selbst am Ende hervorhebt (Jdt 13,20). Ihre gereinigten Überschreitungen sind immerhin Lüge, Verführung und Mord.

Diese Handlungsweise der Überschreitung ohne Verunreinigung ist das Resultat eines Heiligungsprozesses. Judiths Übergang in die Welt Holofernes' wird so vorbereitet, als würde sie in Kontakt mit dem Heiligen treten. Sie durchgeht eine Art Reinigungsritual, dessen Zweck es normalerweise ist "to become separated from the profane world in order to make possible the penetration of the sacred world without peril."<sup>121</sup> Am Abend vor ihrem Grenzübertritt zieht sie sich in ihre Kammer zurück. Dort betet sie zu Gott. Zuerst bekleidet sie sich mit einem "Sack" und bestreut sich mit "Asche" (Jdt 9,1). Später wechselt sie ihre Witwenkleider gegen schönere aus und sie wäscht und salbt sich. Diese Handlungen müssen als ein Ritual verstanden werden, das sie in einen neuen Zustand versetzt, der es ihr erlaubt, mit dem Unreinen ohne eigene Verunreinigung in Kontakt zu treten. Die liminale Zustandsveränderung ist, mit anderen Worten, im *Buch Judith* abgeschlossen, bevor sie im Lager des Holofernes ankommt. Während ihres Aufenthaltes jenseits der Mauern Bethuliens wird sie die Reinigungsprozesse zweimal täglich außerhalb des Lagers wiederholen. Weiterhin achtet sie darauf, nur erlaubte Speisen zu verzehren (Jdt 10,6). Auch bei Holofernes schlägt sie verbotene Speisen aus (Jdt 11,2). Von ihrem Aufenthalt im Lager gilt: "sie hielt sich rein" (Jdt 12,10). Während ihrer Reise aus der Welt der Zivilisation heraus und in die Welt des Krieges hinein, bleibt Judith also in einem Zustand, der sie fest in der geheiligten Welt Bethuliens verankert. Dieser Übergang wird von

---

<sup>121</sup> Caillois, *Man and the Sacred*. A.a.O., p.38.



dem Geheimhaltungsgebot bei der Tordurchschreitung weiterhin als Ritual akzentuiert. Ihrer Nachfolgerin in Hebbels Drama wird die Liminalität schwerer gemacht.

### 3.2.4.2 Ausgedehnte Liminalität bei Hebbel

Die Motivation für Judiths Entscheidung, sich Holofernes zu stellen, ist der umstrittenste Aspekt des Dramas. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Judith selbst verschiedene Gründe für ihr Handeln angibt<sup>122</sup>. Entgegengesetzte Interpretationen können sich auf verschiedene Selbstdeutungen der Hauptfigur beziehen. Hinzu kommen die Motivationsgründe, die den unbewussten Ebenen der Psychologie Judiths unterstellt werden. Diesen multiplen Motivationen, die Judith für ihre Tat selbst in Erwägung zieht, kann meines Erachtens mit einem rituellen Verständnis besser Rechnung getragen werden. Die Transformationen ihres Selbstverständnisses können so als verschiedene Schritte einer einheitlichen Handlungssequenz verstanden werden.

In dem Gespräch, in dem Ephraim Judith von der Belagerung durch Holofernes berichtet, spielt Judith zum ersten Mal mit dem Gedanken, hinaus zu Holofernes zu gehen. Sie trifft hier noch nicht die Entscheidung zur Tat, aber sie erkennt hier bereits ihre "Nothwendigkeit" (p.23):

**Ephraim.** [...] Hätte er Dich in den Mauern der Stadt gewußt: Deinetwegen allein wäre er gekommen!

**Judith** (*lächelnd*). Mögt' es so sein! Dann brauch't' ich ja nur zu ihm hinaus zu gehen, und Stadt und Land wäre gerettet!

**Ephraim.** Du allein hast das Recht, diesen Gedanken auszudenken.

**Judith.** Und warum nicht? Eine für Alle, und Eine, die sich immer umsonst fragte: wozu bist du da? Ha, und wenn er nicht meinetwegen kam, wär' er nicht dahin zu bringen, daß er meinetwegen gekommen zu sein glaubte? Ragt der Riese mit seinem Haupt so hoch in die Wolken hinein, daß Ihr ihn nicht erreichen könnt, ei, so werft ihm einen Edelstein vor die Füße; er wird sich bücken, um ihn aufzuheben, und dann überwältigt Ihr ihn leicht. (p.20)

---

<sup>122</sup> In der Forschung wird dieses Problem als "*Motivverschiebung*" diskutiert, siehe mit Literaturangaben Steele, *Does a Girl Have to Say No*. A.a.O., p.79, Hervorhebung im Original.

Diese Stelle folgt unmittelbar auf den oben zitierten gespaltenen Sprechakt, in dem Judith wie gegen ihren Willen ihren Wunsch äußert, Holofernes zu sehen. Ich habe oben vorgeschlagen, diesen Sprechakt nicht primär als Begehren, sondern als Folge einer Krise des Sakralen zu verstehen: einerseits als die unregelmäßige Ausbreitung des Sakralen in Bethulien, andererseits als die Anziehungskraft der dämonisch-sakralen Aura Holofernes'. Dieses Gespräch findet in einem kommunikativen Raum statt, der durch eine Krise der sakralen Welt bereits erschüttert ist. Judith bringt nun den Gedanken vor, zu Holofernes hinauszugehen. Sie beschreibt dies zunächst als eine Art Opfer für die Gemeinschaft: "Eine für Alle". Folgt man der Priorität der semiologischen Krise in Bethulien als Krise der Ordnung des Sakralen, kann man diesen Gedanken als direkte Reaktion auf diese Krise verstehen. Sie schlägt dem erschrockenen Ephraim vor, diese Tat an ihrer Stelle zu vollziehen. Doch der schlägt sie als "unmöglich" (p.23) aus. Judith bestreitet die Unmöglichkeit nicht, besteht aber ebenso auf ihrer "Nothwendigkeit". Die Verwirklichung des Unmöglichen ist in diesem Drama nur zwei Instanzen vorbehalten: Gott und Holofernes. Auch dies stellt Judiths Tat in einen direkten Bezug zum Sakralen. Judith will nicht nur eine Rolle in der Wiederherstellung der sakralen Ordnung spielen; sie sieht, dass sie selbst einen Prozess der Sakralisierung durchgehen muss -- eben als Opfer.

Auch die Wirkungsweise der Tat wird hier schon etabliert: Es geht darum, Holofernes so zu umgarnen, dass er meint, in Judith selbst das Ziel seines Kriegs zu finden. Ich habe oben Holofernes' Handlungsweise als eine ursprünglich instrumentelle Gewalt beschrieben, die sich von allen Zwecken emanzipiert hat. Durch Judith soll sie zu einem vorgespielten Zweck verführt werden. Der Zirkel der ständigen Zerstörung und Neuschöpfung würde damit an sein Ende gebracht werden und durch das Medium des Begehrens auf sich selbst zurückgeworfen. Durch

Judith soll Holofernes endlich zu dem "Reiter, den seine eigenen Rosse verzehren" (p.65) werden, wie Judith es später nennt.

Judiths Idee, sich zum Opfer zu machen, folgt aber auch einer persönlichen Krise, die sie im Gespräch mit Ephraim bloß andeutet. Ihr ganzes Leben ist eine Frage: "wozu bist du da?". Für Ephraim muss sich dies auf Judiths Witwenstand beziehen. Aber Judith fühlte sich schon vor dem Tod ihres Mannes Manasses zwecklos. Der Grund dafür ist ein weiteres Geheimnis, das im *Buch Judith* nicht erwähnt wird. In der Bibel wird der plötzliche Tod ihres Mannes bloß erwähnt und bildet dort eines jener enigmatischen Details, die Hebbel in seinem Drama ausbreitet. Seine Judith entdeckt dieses Geheimnis nur ihrer Dienerin Mirza -- und dem Publikum.

Das erste "Geheimnis" (p.22), das Hebbels Drama aufdeckt, ist das der Hochzeitsnacht Judiths. Ihr Mann Manasses, zuerst kaum zu zügeln, kann den Geschlechtsakt nicht vollziehen<sup>123</sup>. Judith verbleibt in einem zwiespältigen Zustand, sie ist "nicht Jungfrau [...] und auch nicht Weib" (p.19), ist "aus dem Kreise ihrer Geschlechtsgenossinnen gewissermaßen herausgerückt"<sup>124</sup>, wie Gerhard Fricke sagt. Sie ist in der Liminalität der Hochzeitsnacht stecken geblieben<sup>125</sup>. Erst von Judiths Grenzübergang aus lässt sich erkennen, dass in dieser Nacht ein rituelles Drama begann. Es stellt sich für Judith im Augenblick ihres Entschlusses zur Tat heraus, dass die Liminalität, in die sie in dieser Nacht dauerhaft versetzt wurde, einem anderen Ziel zustrebt als dem der Ehe. An der Episode mit Manasses lässt sich zeigen, dass Hebbel die

---

<sup>123</sup> Für eine psychoanalytische Deutung dieser Szene siehe immer noch Isidor Sadger, "Judith", in: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Friedrich Hebbel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989), pp.86-109.

<sup>124</sup> Fricke, *Gedanken zu Hebbels 'Judith'*. A.a.O., p.317.

<sup>125</sup> Judiths Zustand zwischen Mädchen und Frau ist deshalb nicht einer der "Vereinzelung", wie Reinhardt meint, sondern der liminalen Separierung. Siehe Reinhardt, *Apologie der Tragödie*. A.a.O., p.96.

liminale Phase, die im *Buch Judith* punktuell angedeutet wird, chronologisch ausgedehnt hat. Ihr Beginn ist dem Stück vorgelagert.

In ihrer Hochzeitsnacht durchging Judith alle Rituale, die sie von der Gesellschaft trennen. Diese Rituale sind klar als Überführung in einen liminalen Zustand zu erkennen: "Sieh, keine vierzehn Jahre war ich alt, da ward ich dem Manasses zugeführt. [...] Mit jedem Schritt, den ich that, ward mir beklommener, bald meint' ich, ich sollte aufhören zu leben, bald, ich sollte anfangen" (p.15.). In diesem typisch liminalen Zustand zwischen Tod und Wiedergeburt<sup>126</sup> wird Judith sich mehrfach im Verlauf des Stückes befinden. Sie wurde zwar einer ganzen Reihe von Hochzeitsriten unterzogen: Salbung und Ölung werden zum Beispiel durchgeführt, bevor Judith von einem Haushalt zum anderen überführt wird, wo sie in die Gesellschaft als Frau reintegriert werden soll. Doch es ist ihr nicht möglich, ihren Zwischenzustand zu überwinden. Sie kann zum Beispiel ihre neue Mutter nicht emotional akzeptieren -- und dennoch nennt sie sie "meine Mutter" (pp.16f.).

Die entscheidende Unterbrechung des Aktes geschieht durch Manasses. Er kann die Hochzeitsnacht nicht vollziehen. Aber an der Ausgestaltung der augenscheinlichen Impotenz<sup>127</sup> wird deutlich, dass der Hochzeitsritus nicht gänzlich folgenlos blieb. Während ihrer sechsmonatigen Ehe stand immer "Etwas zwischen" ihr und Manasses, "etwas Dunkles, Unbekanntes", das die gesellschaftliche Reintegration als Ehefrau verhinderte. Manasses erblickt in ihr "etwas Fremdes, Entsetzliches" und doch ist sie ihm "ein Engel"<sup>128</sup> (p.17). Eine

---

<sup>126</sup> Laut Victor Turner sind Personen in einem liminalen Zustand "neither living nor dead from one aspect, and both living and dead from another", Turner, *Betwixt and Between*. A.a.O., p.97.

<sup>127</sup> Siehe dazu Sager, *'Judith'*. A.a.O., p.91.

<sup>128</sup> Andrea Stumpf behauptet, dass die "Anbetung" Manasses "noch in das Feld des Begehrens" gehört. Meine Lektüre versucht, diese Relation umzukehren: selbst das Begehren steht in *Judith*

unüberwindliche Distanz entfernt sie nicht nur von Manasses, sondern auch vom Rest der Gesellschaft. Doch diese Unnahbarkeit Judiths hat von Anfang an einen Hauch des Heiligen. Van Gennep, der den Begriff der liminalen Phase vor Turner geprägt hatte, sagt von Novizen, sie seien der Gesellschaft entzogen, denn sie seien "sacred and holy, therefore untouchable and dangerous, just as gods would be"<sup>129</sup>. Manasses kann sie nicht berühren, wie man ein Heiligtum nicht berühren kann; Judith wirkt entsetzlich und wie ein Engel zugleich. Auch ihr eignet ein sakral-ambivalenter Charakter. Sie selbst empfindet sich gerade wegen der fehlgeschlagenen Hochzeitsnacht als "verunreinigt" (p.17), obwohl sie den Vollzug der Hochzeitsnacht eigentlich selbst fürchtete. Bereits hier ist Judith rein und unrein zugleich.

Der Übergang in die liminale Verunreinigung erweist sich außerdem als göttlich-ambivalenter Akt. Wie in der chronologisch nachgestellten Bürgerszene manifestiert sich das Göttliche als eine Manipulation von Sprechakten. Manasses will Judith im Sterben endlich verraten, warum er die Hochzeitsnacht nicht vollziehen konnte: „ja, ja, ja, jetzt darf ich’s Dir sagen, Du — — Aber schnell, als ob ich’s nimmermehr wissen dürfte, trat der Tod zwischen mich und ihn, und verschloß seinen Mund auf ewig“ (p.18). Gott selbst stellte sich zwischen die Liminalität und Judiths gesellschaftliche Reintegration -- oder zumindest wird es im Rückblick so scheinen, wenn Bethuliens Krise nach einer Tat verlangt.

Zwischen Manasses und Judith tut sich eine unüberbrückbare Distanz auf. Da Manasses darüber nicht sprechen kann und das Ereignis enigmatisch bleibt, hat gerade diese Szene immer

---

im Zeichen des Sakralen. Manasses Begehren ist der wörtlichen Anbetung untergeordnet. Vgl. Stumpf, *Literarische Genealogien*. A.a.O., p.88.

<sup>129</sup> Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*. London: Routledge und Kegan Paul (1960), p.114, zit. nach Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications (1982), p.27.

wieder neue Interpretationen provoziert. Diese Deutungsoffenheit besteht aber nicht nur für die Rezipienten. Sie ist ein Problem für die handelnden Figuren selbst. Auch Judith wird dieses Ereignis erst nachträglich mit Bedeutung füllen und es auf ihre göttliche Bestimmung zur Verführung des Holofernes beziehen<sup>130</sup>. Mit einer einzigen Ausnahme (siehe 3.2.5.3) ist an keiner Stelle des Stückes die Annahme zwingend, dass eine göttliche Instanz tatsächlich handelnd in die Geschichte eingreift (selbst das Reden des Stummen erscheint in dieser Ambivalenz). Was entscheidend ist, dass die Beteiligten diese Interpretation selbst vornehmen. Diese Interpretationsbedürftigkeit des Geschehens wird nur sekundär durch individuelle Probleme gesteuert und folgt primär der semiologischen Krise, die nach einer Neuordnung des Sakralen verlangt. Was zuerst als Problem erscheint, ist die unüberbrückbare Distanz. Im Rückblick wird sie zur Distanz des Sakralen umgedeutet, Judith versteht sich nun selbst als jemand, der im Sinne Durkheims für einen Zweck "set apart"<sup>131</sup> ist. Diese Sakralisierung eines Problems ermöglicht ihr zu handeln:

Der Weg zu meiner That geht durch die Sünde! Dank, Dank Dir Herr! Du machst mein Auge hell. Vor dir wird das Unreine rein; wenn Du zwischen mich und meine That eine Sünde stellst: wer bin ich, das ich mit Dir darüber hadern, daß ich mich Dir entziehen sollte! Darf ich meine Ehre, meinen unbefleckten Leib mehr lieben, wie Dich? O, es lös't sich in mir, wie ein Knoten. Du machtest mich schön; jetzt weiß ich wozu. Du versagtest mir ein Kind; jetzt fühl' ich warum [...]. Was ich sonst für einen Fluch hielt, erscheint mir nun wie Segen! -- (*Sie tritt vor einen Spiegel*) (p.26).

All die Widersprüche in ihrer Stellung -- zwischen Frau und Mädchen, Schönheit und Kinderlosigkeit, Verunreinigung und Unberührtheit -- werden in Judiths Entschluss zur Tat mit Sinn versehen. Während der Belagerung festigt Judith ihre Liminalität. Sie zieht sich in ihre

---

<sup>130</sup> Zum "Interpretationsfluß", mit dem Judith auf die Zurückweisung durch Manasses reagiert, siehe Stumpf, *Literarische Genealogien*. A.a.O., p.91. Vgl. auch Tischel, *Tragödie der Geschlechter*. A.a.O., p.45.

<sup>131</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., p.44.

Kammer zurück und bestreut sich mit Asche, spricht nicht, isst nicht, trinkt nicht<sup>132</sup>. Sie ist "wie außer der Welt und außer der Zeit" (p.25), wie sie ihren Zustand selbst beschreibt; in einem "moment in and out of time"<sup>133</sup>, wie Turner ihn beschreiben würde. Mirza nennt sie "lebendig-todt" (p.25). Am Ende der Szene fordert sie Mirza auf, sie "wie zur Hochzeit" zu schmücken (p.29) und ermahnt sie dabei: "Lächle nicht!". Das Verbot zu lachen ist, wie immer in der Welt dieses Dramas, ein Profanierungsverbot. Judiths Tat deutet sich damit auch als eine Vollendung der Hochzeitsnacht an, als eine Überführung ihres Zustandes ihrer Unbestimmtheit hin zu einer Bestimmung.

Verglichen mit dem *Buch Judith* ist die Liminalität nicht nur ausgedehnt. Sie erfüllt auch einen genau umgekehrten Zweck. Während die Judith der Bibel eine Reihe von Überschreitungen begehen konnte, ohne sich dabei zu verunreinigen, geht es Hebbels Judith um eine Art kontrollierte Verunreinigung. Dass ihre Tat durch die Sünde geht, ist nicht bloß ein notwendiges Übel. Es geht um einen direkten Kontakt mit dem Unreinen. Darin besteht einer der Gründe dafür, dass Hebbel die nebensächlichen Überschreitungen seines Vorbildes tilgen musste: seine Judith kann im Unterschied zu ihrem Vorbild nicht lügen. Die Unfähigkeit zu lügen und die endliche Überwindung aller Halbwahrheiten hat aber einen tieferen Grund, der in der eigentümlichen Beziehung von Hebbels Drama zu seiner heiligen Quelle liegt.

Das wird auch daran ersichtlich, dass Hebbel nicht nur den Anfang der Liminalität vorgezogen hat. Auch das Ende von Judiths Liminalität ist verzögert. Während ihres Aufenthalts im Lager des Holofernes beachtet sie ähnliche Rituale wie ihr biblisches Vorbild. Sie teilt auch

---

<sup>132</sup> Zum Schweigen etwa siehe Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter (1995), p.106.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.96.

die Furcht vor unkontrollierter Verunreinigung, die Teilnehmern an liminalen Ritualen zukommt. So fühlt sie sich etwa unwillkürlich von dem Blut auf Holofernes' Teppich abgestoßen (p.59).

Da Hebbel die Liminalität so deutlich ausgestaltet und ausdehnt, muss die Beendigung dieses Zustandes etwas über die Ereignisstruktur des Dramas verraten. Die Überwindung der Liminalität, so steht zu vermuten, stellt das wesentliche Resultat der Handlung dar. Der Endpunkt der Liminalität fällt aber nicht mit der Enthauptung zusammen, wie man annehmen könnte, sondern mit der Vergewaltigung durch Holofernes. Dass eine enge Verbindung zwischen den beiden Ereignissen der Hochzeitsnacht und der Vergewaltigung besteht, wird durch die Verteilung einer Reihe von Motiven angedeutet. In der Hochzeitsnacht wird bereits die Vergewaltigung durch Holofernes antizipiert. Holofernes' Physiognomie zeichnet sich vor allem durch seine durchbohrenden Augen aus, die bei Hebbel das Werkzeug der sexuellen Transgression sind. Auch wenn Manasses Judith nicht berührt, unterwirft er sie doch schon demselben Blick, der erst von Holofernes vollzogen werden wird: "sein Blick bohrte, wie ein Giftpfeil, in mich hinein". Als Manasses stirbt, war es Judith "als wollt' er sich mit einem Raub an meinem Innersten davon schleichen" (p.18). Diesen Motiven werden wir in Judiths Reden kurz vor der Enthauptung wieder begegnen. Die Hochzeitsnacht ist nicht nur eine nicht vollzogene Ehe, sie ist bereits eine nicht zu Ende gebrachte Vergewaltigung. Dass die Hochzeitsnacht bereits die Vergewaltigung durch Holofernes antizipiert, wird erst im Rückblick deutlich, wenn dieselben Motive in der entsprechenden Szene wieder aufgenommen werden. Auch Mirza wird auf beide Ereignisse identisch reagieren: mit Schauern. Judith wird ihre Dienerin nach der Vergewaltigung abschätzig ein „Mädchen“ (p.67) und sich selbst „Weib“ (p.68) nennen. Sie hat zu diesem Zeitpunkt ihre Liminalität also hinter sich gelassen.



Dass die Vergewaltigung den Zustand der Liminalität beendet, erklärt auch die zu Anfang dieses Abschnitts erwähnte Transformation von Judiths Motivation. Auf die Details dieser Transformation werde ich später eingehen. Zwischen Mirza und Judith wird sich später ein Streit über die Gründe der Enthauptung entspinnen. Judith wird sich dort selbst infrage stellen und Mirzas Vorwurf zustimmen, die ihrem Heroismus keinen Glauben schenkt: "Du hattest es vergessen." (p.72). Nachdem die Liminalität durchlaufen ist und Judith in ihrem neuen Zustand angekommen ist, befällt sie Amnesie ihres liminalen Zustandes. Im nächsten Abschnitt werde ich zuerst die Folgen der Dekapitation Holofernes' im *Buch Judiths* analysieren. Erst danach werde ich zu dem hier begonnen Argument zurückkehren. Denn das Ereignis, das den Endpunkt der Liminalität und ihre retrospektive Funktionalisierung markiert, ist zwar eines, das im *Buch Judith* nicht berichtet wird. Es wird von Hebbel aber aus der biblischen Dekapitation abgespalten.

### **3.2.5 "welch ein Überfluß an Köpfen!?" Die multiplen Häupter des Holofernes**

#### **3.2.5.1 Die biblische Enthauptung als Theater der Gewalt**

Das Telos der Handlung im *Buch Judith* ist die Festigung der Grenze zwischen innen und außen durch Gewaltanwendung ohne Verunreinigung. Was die Gesamtheit der Bethulischen Gesellschaft erreichen muss, ist genau das, was die biblische Judith mit ihrer eigenen Grenzüberschreitung bereits erreicht hat: Transgression ohne Versündigung. Diese Handlungsweise muss auf die Bethulier übertragen werden. Die Grenzfestigung geht einher mit dem Auffinden einer Möglichkeit der kollektiven Grenzüberschreitung. Dies erreicht Judith mit einer doppelten theatralischen Geste: der Zurschaustellung des zerstückelten Körpers Holofernes' auf beiden Seiten der Grenze. Der Vorgang der Enthauptung selbst spielt in der

Bibel deswegen gegenüber der Herstellung von Öffentlichkeit eine untergeordnete Rolle. Die wesentlichen Verschiebungen in der Enthauptungsszene vom *Buch Judith* zu Hebbels Drama liegen (neben einer Übertragung einiger Kernmotive auf die Hebbelsche Vergewaltigungsszene) in der Visualität des enthaupteten Holofernes. Häuptern und Leibern des Holofernes widerfahren unterschiedliche Schicksale. Vor allem werden sie von verschiedenen Figuren auf unterschiedliche Weise und mit anderen Konsequenzen gesehen. Für ein Verständnis dieses Textes und seiner Abwandlung durch Hebbel muss deswegen die Visualität dieses Körpers nachverfolgt werden. Ich werde zunächst die letzten Kapitel des *Buches Judith* als eine schrittweise Theatralisierung von göttlicher Gewalt lesen.

Die biblische Judith enthauptet Holofernes in der Einsamkeit seiner Kammer mit zwei Schwerthieben. Sie rollt den Körper vom Bett, während sie den Kopf an sich nimmt und nach Verlassen der Kammer an ihre Dienerin übergibt. Außerdem nimmt sie, im Wortlaut der Vulgata, Holofernes' "conopeum" mit sich -- also den Gegenstand, den sie in Jdt 16,23 in den Tempel zu Jerusalem verbannen wird<sup>134</sup>. Luther übersetzt diesen merkwürdigen Gegenstand (wohl ein Mückennetz), der immer wieder auftaucht, uneinheitlich -- mal als Teppich, hier als Decke, meist aber als "Vorhang", so auch im Folgenden. Wahrscheinlich wählt Luther hier ein anderes Wort, um den Gegenstand von der "cortina[...]"<sup>135</sup> zu unterscheiden, die Holofernes' Diener Bagoa zurückschlägt und hinter der dieser das abgeschlagene Haupt vorfindet (Jdt 14,12). Dieser doppelte Vorhang wird bei Hebbel und vor allem bei Nestroy eine wichtige Rolle spielen. Außerdem wird durch die Identität der Worte in Luthers Übersetzung ein Zusammenhang

---

<sup>134</sup> Vgl. *Biblia Sacra juxta vulgatae*. A.a.O., pp.488 u. 492.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.490.

zwischen der theatralischen Entdeckung des Haupts und der am Ende wiederaufgenommenen Opferpraxis in Jerusalem hergestellt, wo dieses Objekt seiner letzten Ruhestätte zugeführt wird.

Für die biblischen Bethulier erfüllt das ausgestellte Haupt die Funktion einer Grenzfestigung. Judith fordert sie bei ihrer Rückkehr umgehend auf, das Haupt und die "Decke" zu betrachten: "Sehet" (Jdt 13,19). Danach wird Achior, der von Holofernes zur Strafe seiner Bewunderung des hebräischen Gottes nach Bethulien verfrachtet wurde, herbeigerufen. Auch er soll sehen. Der Anblick versetzt ihn in einen Schockzustand: "er entsetzte sich, daß er erstarrete" (Jdt 13,28). Als er das Bewusstsein wiedergewinnt, demütigt er sich vor Judith. Kurz darauf wird von Achiors Konversion berichtet: Er lässt die "heidnische Weise" hinter sich, durchgeht jüdische Initiationsrituale und seine Nachkommenschaft wird bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Narration als rechtgläubig verzeichnet. Die Konversion Achiors wird hier ausgiebig beschrieben, noch bevor vom weiteren Verlauf der Hauptgeschichte berichtet wird: Immerhin steht die entscheidende Schlacht noch aus und der enthauptete Holofernes hat seine Wirkung im Lager der Assyrer noch nicht getan. Offensichtlich kommt Achiors endgültigem Übertritt hier also große Bedeutung zu. Die überwältigende Wirkung göttlicher Gewalt (denn er zweifelt nicht daran, dass dies ein Werk Gottes und Judith bloß dessen Instrument war) lässt ihn zuerst die Besinnung verlieren und dann endgültig zu den Hebräern übergehen. Die Bedeutung dieses Überganges besteht in der Überwindung seines eigenen Zwischenzustandes. Er ist weder Heide noch Jude, weder Assyrer noch Bethulier. Seine Konversion markiert vor allem die Festigung der Grenzen zwischen innen und außen der Gemeinschaft, in der er sich als ein unbestimmbarer Fremdkörper aufhält. Außerdem wird in der Gestalt Achiors ein positives Resultat des Konfliktes eingeführt: Die Gemeinschaft festigt nicht nur ihre Grenzen, sondern sie wird auch bereichert. Diese Bereicherung geschieht nicht nur durch Achior, dessen Grenzübergang dem Judiths genau

entgegengesetzt ist, sondern auch in der Plünderung, durch die die Bethulier sich am Heer der Assyrer bereichern: "und das ganze Land ward reich von solchem Raube" (Jdt 15,9).

Diese Rekonstituierung der Grenzen als zentraler Wirkung der Enthauptung auf Bethulien wird auch am weiteren Schicksal des Hauptes in der Bibel deutlich. Judith ordnet an: "So bald der Tag anbricht, so hängst den Kopf über die Mauern hinaus, und nehmet eure Waffen, und fallet allesammt hinaus mit einem Haufen und großem Geschrey" (Jdt 14,2). Das Haupt schmückt die bis dahin bedrohte Grenze Bethuliens und Judith ist nun in einer Position, die Bethulier zu geeinter ("mit *einem* Haufen") Gewalt aufzurufen. Diese Sanktion der Gewalt erlaubt den Bethuliern, die bereits fliehenden Assyrer zu erschlagen, "denn der HErr hat sie unter eure Füße gegeben" (Jdt 14,5). Das Haupt, weithin sichtbar auf den Grenzwall aufgezogen, befestigt die Grenzziehung, genauso wie die Sichtbarkeit des Hauptes Achior gänzlich in die Gemeinschaft überführt hatte. Das aufgespießte Haupt richtet sich als Zeichen göttlicher Gewalt an die Bethulier und alle, die sich zwischen den Fronten aufgehalten haben.

Auch auf der anderen Seite der Mauer wirkt Holofernes' kopfloser Körper als ein Zeichen göttlicher Gewalt, aber mit einem entgegengesetzten Effekt. Nach dem Ausfall der Bethulier stürmen die Soldaten zum Zelt des Holofernes und befehlen seinem "Kämmerer", Bagoa, zu ihm einzutreten und ihn zu wecken. Sie selbst fürchten sich davor, die Schwelle seines Zeltes zu übertreten, denn es ist ihnen verboten. Auch Bagoa fürchtet sich und bleibt zunächst vor dem "Vorhang" (Jdt 14,12) des Zeltes und versucht, seinen Herrn mit Lärm zu wecken, weil er glaubt, dass er immer noch mit Judith beschäftigt sei. Da dies fehlschlägt, tritt er ein: "[...] Da er aber nichts vernahm, hob er den Vorhang auf; da sahe er den Leichnam, ohne den Kopf, in seinem Blut auf der Erde liegen. Da schrie und heulete er laut, und zerriß seine Kleider" (Jdt 14,13). Bagoas erste Reaktion beim Anblick des zerstückelten Holofernes ist identisch mit der

Achors: schieres Entsetzen. Das Entsetzen ist wieder die affektive Wirkung des Anblicks göttlicher Gewalt. Doch im Lager des Holofernes wirkt sie nicht wie in Bethulien grenzfestig, sondern im Sinne Benjamins "rechtsvernichtend" und "grenzenlos"<sup>136</sup>.

Der zerstückelte Körper Holofernes' ist in der Bibel ein Symbol der durch göttliche Gewalt zertrümmerten "Macht" im Sinne Benjamins. Benjamin beschreibt die "Macht [als] das Prinzip aller mythischen Rechtsetzung"<sup>137</sup>. Damit meint er, dass eine auf einen unmittelbaren Zweck gerichteter Akt der Gewalt erst deshalb wirklich zu einer "rechtsetzenden" wird, weil sie "nicht abdankt", wenn sie ihren Zweck erreicht hat. Stattdessen nistet sich die Gewalt in den von ihr hervorgebrachten neuen Zustand ein. Der ursprüngliche "Zweck" der Gewalt wird in diesem Moment zum "Recht". Sie wird damit zu einem Akt der "Gründungsgewalt"<sup>138</sup>. Denn sie zieht sich nicht zurück, um "eine[m] von Gewalt freien und unabhängigen [...] Zweck" plattzumachen. Sie erhält sich stattdessen dadurch aufrecht, dass sie einen "notwendig und innig an sie gebundenen Zweck als Recht unter dem Namen der Macht einsetzt". Dadurch wird die ursprünglich nur auf einen konkreten Zweck gerichtete Gewalt perpetuiert. Die Gewalt gerinnt zu "Macht" und diese Macht ist ein Zirkel neuer Rechtsetzungen, einem System von Mitteln und Zwecken. Diese errichtete Relation von Mittel und Zweck ist es, was der Gewalt eine

---

<sup>136</sup> Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. A.a.O., p.199.

<sup>137</sup> Alle folgenden Zitate aus Benjamin: *Ibid.*, p.198.

<sup>138</sup> Das hier dargelegte Verständnis dieser schwierigen Stelle in Benjamins *Kritik der Gewalt* folgt William Watkins Agambenscher Lesart. Das Wort "Gründungsgewalt" stammt von Watkin, nicht von Benjamin. Siehe Watkin, *Bioviolence*. A.a.O., p.108: "Founding violence, often termed necessary, he [Benjamin] explains [...] is an act of brutality whose necessity is determined by the efficacy and solidity of the system which follows on from regicidal murder, slavery, colonialism, genocide, war [...]". Watkin entwickelt hier keine detaillierte Lektüre, sondern appliziert sein Verständnis Benjamins produktiv auf gegenwärtige Probleme, insbesondere die Rückkehr medial verbreiteter Enthauptungsszenen durch ISIS. Auch er geht auf die biblische Judith ein, aber mit einem anderen Fokus. Ich danke dem Autor für Hinweise und großzügiges Feedback zu meinem Vortrag über Hebbels *Herodes und Mariamne* in Münster 2022.

"notwendig[e] und innig[e]" Stellung erlaubt. Die Gewalt gibt sich durch die von ihr aufgestellte "Macht" eine Daseinsberechtigung als eine Form der "Notwendigkeit"<sup>139</sup>. Die rechtsetzende Gewalt nimmt also eine Bindegliedstellung ein, die sich selbst den Schein von Notwendigkeit verleiht. Deren "Vernichtung" wird für Benjamin zur "Aufgabe" und diese wird von der "göttlichen Gewalt"<sup>140</sup> erfüllt. In Agambens Worten: Im Gegensatz zu der rechtsetzenden Gewalt "exponiert und unterbricht die reine Gewalt die Verbindung von Recht und Gewalt"<sup>141</sup>.

Das widerfährt im *Buch Judith* dem instrumentellen Nexus zwischen NebucadNezar und seinem hier treuen Werkzeug Holofernes. Die Zertrennung und Ausstellung der Macht wird in der Enthauptung Holofernes' symbolisch verdichtet. Der Anblick des enthaupteten Torsos entschleierte die kontingente Funktionsweise der weltlichen Macht als ein zirkuläres Zweck-Mittel-Verhältnis. Der buchstäbliche Vorhang, hinter dem sich die Gewalt verbirgt, lüftet sich. Der leblose und kopflose Körper liegt auf dem Boden. Das Schlafgemach des tyrannischen Feldherrn wird so zu einem theatralischen Schauplatz, in dem die bodenlos-performative Macht NebucadNezars auf eine reine Körperlichkeit reduziert wird. Bagoa ist, das wird in der griechischen Version des Textes deutlicher, ein Eunuch<sup>142</sup>. Was Bagoa vor sich sieht, ist die

---

<sup>139</sup> Das Wort "necessity" ist hier wieder aus Watkin, *Bioviolence*. A.a.O., p.108.

<sup>140</sup> Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. A.a.O., p.199.

<sup>141</sup> Giorgio Agamben, *Ausnahmezustand*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2020), p.75.

<sup>142</sup> Hebbel könnte dies, falls er die griechische Variante des Textes nicht kannte, aus Kommentaren bekannt gewesen sein, da dies auch die Bedeutung seines Namens ist. In einer Übersetzung der griechischen Version des *Buches Judith*, die vor Ausfertigung des Dramas erschien, wird der Kämmerer als "Bagoas, de[r] Verschnittene[...]" im zwölften Buch eingeführt. Diese Übersetzung, die den Text der Vulgata im Paralleldruck liefert, weist auch auf die Bedeutung des Namens "Bagoa" hin. Dies ist insofern interessant, als Hebbel seinen "Kämmerer" zu einer hypermaskulinen Figur umgewandelt hat. Vgl. Thaddäus Anton Dereser und J. Mart. Augustin Scholz (Hrsg.): *Die Heilige Schrift des alten Testaments*. Vol. 3. Frankfurt am Main: Franz Barrentrapp (1833), p.184. Ich habe keine stichhaltigen Anhaltspunkte dafür finden können, dass Hebbel eine Übersetzung der griechischen Variante vorlag. Das Motiv des Kannibalismus ist im griechischen Text allerdings eine häufig auf Holofernes angewandte

körperlich zerstückelte Quelle der Gewalt, die in seinen eigenen Leib eingeschrieben ist. Diese Ansicht ist verantwortlich für das gewaltige Entsetzen, das in ihm aufsteigt. Judiths Tat war ein Akt der göttlichen Gewalt, der mit einem buchstäblich und symbolisch doppelten Hieb einerseits die reine Kontingenz der Rechtsgewalt entschleiern und andererseits die Absolutheit der göttlichen Gewalt manifestiert hat. In diesem Effekt besteht der Zweck des zurückgelassenen Körpers. Anders ließe sich Judiths Zuversicht nicht erklären, dass die bloße Liquidation des Feldhauptmanns das immer noch zahlenmäßig weit überlegene Heer in die Flucht schlagen würde. Bei Hebbel ist es immer das Lächeln, das zum Ausdruck der Bloßstellung einer kontingenten Struktur dient. Auch Bagoa übersetzt sein Entsetzen in eine Erfahrung der Lächerlichkeit, wenn er sich an die Soldaten wendet:

[...] Ein einziges Hebräisches Weib hat das ganze Haus NebucadNezars zu Spott und Hohn gemacht vor aller Welt; denn Holofernes liegt da todt auf der Erde, und ihm ist der Kopf abgehauen.

15. Da das die Hauptleute von Assyrien höreten; zerrissen sie ihre Kleider, und erschracken über die Maaßen sehr.

16. Und ward ein großes Zetergeschrey unter ihnen.

(Jdt 14,14-16).

Das Heer verfällt ratlosem Wahnsinn. Es ist nicht nur der Mangel eines Oberhauptes, der sie fliehen lässt, sondern die schreckenerregende Vorführung der uneingestanden Komödie der Gewalt, die sie bis dahin aufgeführt haben. Der bodenlose Schrecken der Assyrer ist also der Reduktion ihrer politischen Machtquelle auf einen bloßen, lächerlichen Körper geschuldet.

---

Metapher. Außerdem wird hier ein potenzieller Konflikt mit NebucadNezar zumindest angedeutet, als dieser seinen Feldherrn zu Beginn des Feldzugs vermahnt: "Daß du keinen von den Befehlen deines Herrn übertretest, wie ich es dir befohlen habe [...]." Ibid., p.126. In seinem Tagebuch zitiert Hebbel stets aus der Lutherbibel, wie es von einem Holsteinischen Protestanten zu erwarten ist, und auch in *Judith* finden sich wörtliche Übereinstimmungen mit der Lutherbibel. Wenn in der Sekundärliteratur konkrete Vergleiche mit dem *Buch Judith* angestellt werden, dann wird häufig die Einheitsübersetzung herangezogen. Das ist problematisch. Denn diese beruht auf der griechischen Variante und weicht stark von der Vulgata ab, die Luthers Übersetzung zugrunde liegt.

Bagoa hat den Vorhang dieser Komödie gelüftet. Dieses Element der Komik der zerstückelten weltlichen Gewalt ist besonders wichtig, denn es wird Hebbels Drama noch zum Verhängnis werden. Die Assyrer haben den Körper des Holofernes, doch mit dem Kopf fehlt ihnen die ordnungsstiftende Instanz ihrer Welt. Wer das Haupt hat, der besitzt auch die Ordnung der Gewalt: "Weil aber der Assyrer Ordnung zertrennet war, und die Kinder Israel in ihrer Ordnung zogen, schlugen sie alle, die sie ereilen konnten" (Jdt 15,5).

Das *Buch Judith* beendet die Krise der Belagerung mit einer theatralischen Bloßstellung weltlicher Macht durch göttliche Gewalt, die die eigene Gemeinschaft festigt und die der Feinde destabilisiert. Die Geschichte endet mit mehreren Akten der retrospektiven Krisenbewältigung. Eine neue Öffentlichkeit wird hergestellt: Der Hohepriester und andere Würdenträger reisen von Jerusalem nach Bethulien, "daß sie Judith sähen" (Jdt 15,10) und preisen. Die Geschichte wird im letzten Kapitel kodifiziert, indem Judith ein "neues Lied" singt. Da niemand außer ihrer Dienerin mit ihr ins Heer auszog und selbst diese Dienerin den entscheidenden Augenblick der Enthauptung nicht miterlebt hat, wird von dieser liedhaften Zusammenfassung der Ereignisse im Rückblick deutlich, dass das *Buch Judith* durch Judith selbst fokalisiert ist. Judith bietet am Ende eine Interpretation der Krisenerfahrung an, nämlich dass es Gott ist, "der den Kriegen steuern kann" (Jdt 16,3), dass ihre Geschichte also lehrt, dass die weltliche Gewalt den Gottgläubigen nie wirklich gefährlich werden konnte. Judiths Triumphlied enthält einige Verse, die die Überlegenheit göttlicher Gewalt über weltliche Gewalt zelebrieren (Jdt 16,14-21). Vor allem aber wird die Krise der Belagerung durch eine Reinigung und eine Erneuerung der Opferpraxis überwunden. Das gesamte Volk zieht nach Jerusalem "und [sie] opferten Brandopfer" (Jdt 16,22). Mit der Rückkehr zum Ritual wird auch eine Reinigung nach dem Kontakt mit den Assyrern vollzogen. Holofernes' Habseligkeiten werden in die Opfergaben aufgenommen und



damit auch die Enthauptung im Rückblick als Opfer legitimiert. Unter den Opfergaben ragt vor allem jener Gegenstand hervor, der eine so große Rolle im Theater der Gewalt gespielt hat -- der "Vorhang" (*conopeum*), der nur in Luthers Text mit dem anderen "Vorhang" (*cortina*) in Verbindung gebracht werden kann, den Bagoa anhob, in Wahrheit aber mit der "Decke" (*conopeum*) identisch ist, die Judith den Bethuliern bei ihrer Rückkehr zusammen mit dem Haupt des Holofernes präsentierte: "Und Judith hängete auf im Tempel alle Waffen Holofernes, und den Vorhang [*conopeum*], den sie von seinem Bette genommen hatte, daß es dem HErrn verbannet sollte seyn ewiglich" (Jdt 16,23). Die Gewalt ist gebannt. Solange Judith lebt, wird es nicht mehr nötig sein, den Vorhang gewaltsam zu lüften, der die Gewalt der fremden Könige verhüllt. Denn dieses Opferfest leitet eine lange Zeit des Friedens ein.

### **3.2.5.2 Die Vergewaltigungsszene als rituelles Telos**

Luthers "Vorhang" enthüllt bei Hebbel ein anderes Drama der Gewalt. Er taucht zu Beginn des fünften Aktes auf. Hebbels Regieanweisungen etablieren die Szene folgendermaßen: "Abend. Das erleuchtete Zelt des Holofernes. Hinten ein Vorhang, der das Schlafgemach verdeckt" (p.56). Die Bühnengestaltung suggeriert den bevorstehenden Vollzug eines Rituals. Bis ins dramaturgische Detail lässt sich Hebbels Verschiebung der rituellen Struktur seiner Vorlage nachverfolgen. Die biblische Judith traf im Morgengrauen im Lager des Holofernes ein. Die Tageszeit indizierte den Abschluss der liminalen Phase bei der nächtlichen Tordurchschreitung. Nach ihrem Grenzübertritt war Judith rituell gefestigt und zu ihrer Tat bereit. Für die Judith des Dramas ist das nicht der Fall. Hebbel hat die liminale Phase auch nach hinten ausgedehnt. Im Drama erreicht Judith nicht im Morgengrauen das Lager. Stattdessen geben die Regieanweisung die Tageszeit ihrer letzten Begegnung mit Holofernes als "Abend" (p.56) an. Erst in der Szene, in

der sie zur Stadt zurückkehrt, heißt es: "Es wird Morgen" (p.75)<sup>143</sup>. Die Beendigung des liminalen Zustandes muss also während der Nacht im Zelt des Holofernes stattfinden. Durch die Ausdehnung der liminalen Phase verschiebt Hebbel auf subtile Weise die Bewertung der Handlung. Das entscheidende Ereignis steht noch aus. Der fünfte Akt vollzieht das Opfer im Zelt des Holofernes. Gleich zu Beginn des letzten Akts wird das Motiv des Opfers eingeführt. Holofernes hatte Judith versprochen, den hebräischen Gott anzuerkennen, sollte sich die Stadt ergeben. Die Zeichen stehen gut und Holofernes vergießt spöttisch Wein zu Ehren Jehovas: "Laß Dir das Opfer gefallen, Jehova" (p.58). Damit eröffnet er unbewusst den letzten Akt als den Endpunkt des Opferrituals, das mit Judiths Grenzübergang begonnen hatte. Die Bühne ist in einen Vorraum einer rituellen Stätte verwandelt. Der "Vorhang", den die Regieanweisungen angeben, verhüllt den Opferaltar: das "Schlafgemach".

Judith ist noch nicht eingetroffen. Zunächst wird Holofernes' Eifersucht angefacht, als er erfährt, dass einer seiner Hauptmänner ihr nachgestellt hat. Er erschlägt ihn. Der hinterlassene Blutfleck auf dem Teppich wird später nur dazu dienen, Judiths immer noch nicht überwundene Liminalität hervorzuheben, denn wenn sie das Zelt betritt, fühlt sie sich unwillkürlich wie von einer unvorhergesehenen Quelle der Verunreinigung abgestoßen. Den Augenblick des Wartens

---

<sup>143</sup> Allerdings handelt es sich hier auch in der Lutherbibel um ein Abendmahl. Die Bibel macht keine expliziten Angaben zur Tageszeit bei der Rückkehr nach Bethulien, doch dass die Bethulier bei ihrer Ankunft "Fackeln" anzünden (Jdt 13,15), deutet darauf hin, dass es immer noch Nacht ist. Die explizite Nennung der Tageszeit bei der Tordurchschreitung ist eine deutliche Markierung von Liminalität. Bei ihrer Rückkehr wird hier eine solche Markierung nicht vorgenommen. Hebbel hat, wie oben gezeigt, die Liminalität Judiths noch stärker gezeichnet als die Bibel. Der Wechsel der Tageszeit mitten im fünften Akt steht dazu in einem deutlichen Bezug.

füllt Holofernes nun wieder mit einem Monolog<sup>144</sup>, in dem er sich in Vergewaltigungsfantasien ergeht. Auch das ist eine Vorbereitung des noch ausstehenden sakralen Ereignisses, denn seine transgressive Sinnlichkeit ist mehr als nur sinnlich. Selbst Holofernes' Sexualität steht im Dienst seines Kampfes gegen das Sakrale: "aber in ihrem [d.i. Judiths] Herzen wohnt Niemand, als ihr Gott, und den will ich jetzt vertreiben!" (p.59). Judith betritt daraufhin die Bühne mit dem oben zitierten Satz, der die biblische Differenz von "Herr" und "HErr" in einen Sprechakt zusammenzieht:

**Judith** (*tritt mit Mirza ein*). Du hast befohlen, hoher Herr, und Deine Magd gehorcht.  
**Holofernes**. Setze Dich, Judith, und iß und trink, denn Du hast Gnade vor mir gefunden.  
**Judith**. Das will ich, Herr, ich will fröhlich sein, denn ich bin mein Lebenlang nicht so geehrt worden.  
(p.60)

Hebbel übernimmt hier mehrere Satzfragmente wörtlich aus der Lutherbibel, die bemerkenswerte Verwendung des Wortes "Gnade" durch Holofernes eingeschlossen. Die religiöse Ebene in Judiths Begrüßung wird durch das Wort "Magd" weiter hervorgehoben, das sie in ein Verhältnis des religiösen Dienstes zu ihrem Gesprächspartner setzt. Der durch Gewaltfantasien durchzogene Wortwechsel zwischen Holofernes und Judith trägt auch Merkmale einer Zwiesprache mit Gott. Die sexuelle Ebene dieses Austauschs (hier "Magd" als Jungfrau und "fröhlich sein" als sexueller Euphemismus<sup>145</sup>) darf nicht davon ablenken, dass sie in die Sprache einer religiösen Erfahrung integriert sind. Judiths Kontakt mit Holofernes trägt die Züge eines sakralen Ereignisses, das mit diesem Austausch eingeleitet wird. Das Opfer nimmt nun seinen Lauf.

---

<sup>144</sup> Zu Holofernes' Hang zu Redebeiträgen, die "fast beliebig austauschbar" sind, siehe Ziegler, *Hebbel. Judith*. A.a.O., p.101 und für die Reduktion anderer Figuren zu bloßen Redeanlässen für Holofernes' Selbstdarstellung insb. p.105.

<sup>145</sup> Luthers Bagoa scheint die Phrase "fröhlich seyn" als einen (vielleicht undurchsichtigen) Euphemismus für den Beischlaf zu verwenden, vgl. Jdt 12,13.

Das Opfer vollzieht sich als gewalttätiger Akt der Verunreinigung. Judith gesteht in dieser Szene ihre Verachtung für Holofernes ein, auch wenn sie in *Apartes* immer wieder ihrer gleichzeitigen Bewunderung Ausdruck verleiht. Für ihre Kühnheit macht Holofernes ihr das Geschenk einer Goldkette -- ein Gegenstand, der völlig enigmatisch bleibt, wenn man darin nicht die verschobenen "köstliche[n] Geräte" wiedererkennt, die im *Buch Judith* von den Bethuliern geplündert und an Judith überreicht werden. Im Drama kommt es nun zum ersten körperlichen Kontakt zwischen Judith und Holofernes:

**Holofernes.** Gieb mir den ersten Kuß. (*er küßt sie.*)

**Judith.** Oh, warum bin ich Weib!

(p.60)

Insbesondere in Diskussionen dieser Szene wird viel von dem Begehren gesprochen, das Judith angeblich Holofernes entgegenbringt<sup>146</sup>. Dieser eine Ausruf nach dem ersten Kuss scheint mir die einzige Stelle zu sein, die für diese Behauptung einen Anhaltspunkt liefern könnte<sup>147</sup>. Zwar ist der sich anschließende Dialog voll von Beschreibungen von Judiths aufwallender Sinnlichkeit. Doch diese stammen alle von Holofernes und sie sind direkte Echos jener Vergewaltigungsphantasien, in denen er sich schon vor Ankunft Judiths erging<sup>148</sup>. Er meint

---

<sup>146</sup> Selbst Reinhardt, der die religiöse Lesart gegenüber der sexualisierenden zu rehabilitieren versucht, meint, dass "Gott" Judiths "Triebhaftigkeit als *Movens* des gottgewollten Handelns erregt". Die Analyse der sozial-symbolischen Ordnung ist nicht auf einen göttlichen Eingriff angewiesen, um die sexuelle Ebene in ein sakrales Geschehen einzuordnen. Siehe Reinhardt, *Apologie der Tragödie*. A.a.O., p.129.

<sup>147</sup> Nach der Vergewaltigung wird Judith ihre Erfahrung gegenüber ihrer Dienerin begreiflich zu machen versuchen. Die Vergewaltigung wird unter anderem als der "Augenblick, [...] wo Deine Sinne selbst, wie betrunken gemachte Sklaven, die ihren Herrn nicht mehr kennen, gegen Dich aufstehen" (p.69) beschrieben. Das nicht aus der traumatischen Situation heraus, sondern von der konstruierten Vorlaufgeschichte einer uneingestanden Sinnlichkeit als "Begehren, welches unter ihrem erklärten Hass und Abscheu [...] schlummert" zu verstehen, finde ich unschlüssig. So Haase, *Zwischen 'Himmel' und 'Abgrund'*. A.a.O., p.213.

<sup>148</sup> Vgl. z.B. die Phantasie einer Frau, die eben noch "von Haß und feigem Groll erfüllt war" (p.59) und sich nun gegen ihren Willen doch ihrer Begierde hingibt mit seiner Wahrnehmung

Judiths Wollust aufglühen zu sehen, doch ihre Lippen sind "kalt" (p.61). Kurz darauf spricht Judith wieder von dem Zwiespalt zwischen "verehren" und "verabscheue[n]" (p.63) bzw. "knien" und "morden" (p.64), in dem sie befangen ist. Beide Äußerungen folgen nicht-sexuellen Grausamkeiten Holofernes' und lassen sich mit dem Modell der quasi-sakralen Gewalt besser verstehen als mit Spekulationen über Judiths Sexualität<sup>149</sup>. Holofernes selbst scheint den Unterschied zwischen Knien und Begehren zu erkennen, denn er, der Judith ja wirklich begehrt, ist immer auch etwas gekränkt, wenn sie vor ihm kniet (vgl. p.52). Dieser Mangel an weiterer Evidenz für Judiths sexuelles Begehren rückt auch ihren Ausruf nach dem ersten Kuss in ein anderes Licht. Er kann schlicht als Ausdruck ihres Leids unter dem Ansturm eines gewalttätigen Mannes verstanden werden.

Hebbel nutzt den Kuss nicht als Anlass zur Inszenierung von Judiths Begehren, sondern um die rituelle Verschiebung gegenüber seiner Vorlage hervorzuheben. Nicht die Enthauptung ist der Endpunkt der Grenzüberschreitung, sondern die Vergewaltigung. Diese Verschiebung des Hauptereignisses wird an einer Übertragung begleitender Motive deutlich. Ein in seiner Rätselhaftigkeit auffälliges Merkmal der biblischen Enthauptungsszene ist der doppelte Schwerthieb Judiths: "[...] Und sie hieb zweymal in den Hals mit aller Macht, darnach schnitte sie ihm den Kopf ab [...]" (Jdt 13,9). Hebbels Judith trennt das Haupt mit nur einem Hieb von seinem Rumpf. Das Motiv der Reduplikation des Hauptereignisses kehrt aber an anderer Stelle wieder: im Kuss. Kurz nach dem eben zitierten Kuss folgt ein zweiter: "Küsse mich, Judith! (*sie thut's*)" (p.61). Der doppelte Kuss entspricht dem doppelten Schwerthieb. Was weiterhin für eine

---

Judiths hier: "Wie sie glüht! [...] Sei mir willkommen, Wollust, an den Flammen des Hasses ausgekocht!" (p.61).

<sup>149</sup> Vgl. allerdings Wittkowski, der sieht, dass Holofernes Judith fast "die Verehrung abnötigte, die Gott allein gebührt". Wittkowski, *Hebbels 'Judith'*. A.a.O., p.168.

Analogisierung der Hebbelschen Kusszene mit der biblischen Enthauptungsszene spricht, ist die Metaphorik, mit der Judith nun auf Holofernes' Bitte reagiert, ihm die Hand zu reichen: "Meine Hand? O Hohn, der die Axt an die Wurzeln meiner Menschheit schlägt!" (ibid.). Auch die "Thränen", die die biblische Judith direkt vor der Enthauptung vergießt (Jdt 13,5), finden sich an dieser Stelle zwischen dem zweiten Kuss und der Berührung ihrer Hände: "*Sie weint*" (ibid.). Hebbel überträgt den alles entscheidenden Gewaltakt vom biblischen Holofernes auf seine Judith.

Denn die Bedeutung dieser Szene besteht in einer weiteren Transformation ihrer Rolle. Zwischen den Küssen, die ihr Holofernes aufzwingt, und ihrer Rückkehr auf die Bühne nach der sich anschließenden Vergewaltigung passiert etwas, das sie anders handeln und ihre Handlungen anders interpretieren lässt. Direkt im Anschluss an die Berührung mit der axtgleichen, entmenschlichenden Hand Holofernes' nähert sich Judith einer Überwindung der Lüge an, die ihrer Tat noch im Wege stand. Sie gesteht Holofernes nun frei heraus: "Ja, ich hasse Dich, ich verfluche Dich und ich muß es Dir sagen!" (p.62). Holofernes geht darauf nicht weiter ein. Aber Judith ist erleichtert und spricht ohne Ambivalenz bei Seite: "Wie ist mir auf einmal so leicht! Nun darf ich's thun!" (ibid.). Kurz bevor Holofernes Judith "*mit Gewalt*" (p.66) von der Bühne reißt, erreicht Judiths Liminalität ihre letzte Zuspitzung: "Wo der Sitz meiner Gedanken war, da ist jetzt Oede und Finsterniß. Selbst mein Herz versteh' ich nicht mehr" (p.65). Judiths Geist ist jetzt völlig in den Zustand einer "tabula rasa"<sup>150</sup> eines liminalen Rituals übergegangen; von ihrer früheren Identität ist keine Spur mehr übrig. In ihrem nächsten Redebeitrag hat sie zugleich die Lüge endgültig überwunden und die Degradierung der Tötung Holofernes' zum bloßen "Mord"

---

<sup>150</sup> Turner, *The Ritual Process*. A.a.O., p.103.

eingeleitet: "Lerne das Weib achten! Es steht vor Dir, um Dich zu ermorden! Und es sagt Dir das!" (p.66).

Als Judith nach der Vergewaltigung, ihrer "Vernichtung" (p.68), wieder auf die Bühne zurückkehrt, ist sie wieder verwandelt. Ihr "ganzes voriges Leben" erscheint ihr als "hochmüthige Träumerei" (p.69). Erstmals spricht sie nun Mirza als "Mädchen" an -- sie wiederholt diesen Ausdruck fünfmal, während sie ihr begreiflich zu machen versucht, was sie durchzustehen hatte. Durch den Kontakt mit Holofernes wurde Judiths liminale Befangenheit zwischen Witwe und Mädchen beendet: "Sieh, Mirza, ich bin ein Weib!" (p.68). Den Übergang vom "Mädchen" zur Frau bezeichnet sie als "Opfer[...]" (p.69). Die Beschreibung ihres Traumas ist von ritueller Sprache durchzogen. Dass selbst das Nennen ihres Namens sie schmerzt (p.73), unterstreicht ihre nicht nur psychische, sondern rituell-soziale Transformation. Am Ende dieser Szene resultiert das im Vergessen der ursprünglichen Motivation ihrer Tat<sup>151</sup>. Auf dem Höhepunkt ihres liminalen Zustandes endet die göttliche Inspiration Judiths. Sie vergisst ihre ursprüngliche Berufung: "Das Elend meines Volkes peitschte mich hierher" (p.72), erklärt sie Mirza nach der Vergewaltigung. Mirza glaubt ihr nicht und sie muss sich verzweifelnd eingestehen, dass ihr die heroische Intention selbst entfallen war, als sie das Zelt betrat. Sie vergisst dabei mehr, als ihr bewusst ist: Sie verließ Bethulien ja nicht primär, um ihr Volk zu

---

<sup>151</sup> Für das Problem des Motivationswandels ist Wittkowskis Arbeit einschlägig. Er spricht auch von der "Vergewaltigung und die daraus folgende Verwirrung der Motive". Siehe Wittkowski, *Hebbels 'Judith'*. A.a.O., p.168. Wenn ich im Folgenden behaupte, Judith handle "ohne Motiv", dann soll das lediglich den Tatcharakter der Handlung mit einem Fragezeichen versehen. Das Motiv der persönlichen Rache ist eher ein Anlass als ein Motiv, denn die ursprüngliche Motivation hat diesen Anlass allererst ermöglicht und wirkt damit fort, auch wenn sie vergessen wird. Hebbel selbst spricht in einer Selbstdeutung von Judiths Verwirrung: "[...] sie führt [die Tat] aus auf Gottes Geheiß, aber sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Ich verwirrt, nur ihrer persönlichen Gründe bewußt", Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.237 (T 1928, 23. April 1840).

retten, sondern weil sie glaubte, dass Gott es ihr eingab. Indem sie meint, die kollektive Motivation vergessen zu haben, vergisst sie tatsächlich die göttliche, die nicht wieder erwähnt wird. Judith wird sich damit selbst zu einer enigmatischen Lücke: Sie ist die Vollbringerin einer Tat ohne Motiv. Die Lücke des biblischen Textes wurde zu dieser dramaturgischen Lücke verschoben. Aus der Sicht des Dramas entspricht die Lücke der Motivation der Auslassung der Vergewaltigung im *Buch Judith*.

### **3.2.5.3 Transzendente Theatralität: Judiths Wiederkehr**

Die Berührung mit dem "Ungeheuer" (p.65) Holofernes ist der letzte Schritt in dem Ritual der Verunreinigung. Hebbels Judith ist jetzt erst zu ihrer Tat bereit, denn sie ist nun "durch die Sünde" (p.26) gegangen. Obwohl sie ihre ursprüngliche Motivation vergisst, erfährt Judith ihre "Entwürdigung" (p.70), wie sie es nennt, als Vorbereitung zur Enthauptung. Nach der Vergewaltigung ist sie dazu in der Lage, Holofernes zu töten. Die Enthauptung versteht sie jetzt nicht mehr als eine gottgewollte heroische Tat "wie die Nothwendigkeit selbst" (p.23). Die Gründe dafür, dass Judith Holofernes aufgesucht hat, werden nicht zweifelsfrei geklärt. Judith verliert damit zwar das ursprüngliche Motiv ihrer Tat, aber sie hat nun einen Anlass, sie zu vollstrecken: Rache<sup>152</sup>.

Doch die Lücke der Motivation stellt den Charakter der Tat als selbstbestimmte Handlung infrage. Der Mangel an Selbstbestimmung wird von Judiths Auftrittsweise unterstrichen. Ihr ohnehin schwankender Auftritt unmittelbar vor der Enthauptung wird außerdem von einer Verselbständigung des Bühnenraums überlagert, der ihr einen Teil der Handlung abnimmt. Die

---

<sup>152</sup> Vgl. Wittkowski, *Hebbel 'Judith'*. A.a.O., p.176.



Vergewaltigung findet jenseits der Bühne, hinter einem Vorhang statt. Mirza füllt die Leere dieses Augenblicks mit Worten. Das "Drama parodiert das Stilmittel der Teichoskopie", wie Thomas Wortmann sagt, und bildet einen "Textvorhang"<sup>153</sup>, hinter dem sich der Gewaltakt vollzieht. Dann kehrt Judith wieder zurück auf die Bühne und nicht nur der Textvorhang wird gelüftet:

**Judith** (*stürzt mit aufgelös'tem Haar, schwankend herein. Ein zweiter Vorhang wird zurückgeschlagen. Man sieht den Holofernes schlafen. Zu seinen Häupten hängt sein Schwert*). Es ist hier zu hell, zu hell! Lösch' die Lichter, Mirza, sie sind unverschämt! (p.67)

Es gibt beachtliche Versuche, Hebbels Judith *agency* zuzusprechen<sup>154</sup>. Unter Hebbels Feder jedoch wird die Selbstbestimmtheit der Tat Judiths im Vergleich zu ihrer Vorlage deutlich verringert. Mit ihrer Amnesie degeneriert die heroische Tat zur bloßen Rache. Schon die Art ihres Auftritts unmittelbar vor der Enthauptung hat nichts mehr von der göttlich-inspirierten Sicherheit, mit der sie das Zelt Holofernes' betreten hatte. Stattdessen "stürzt" sie "schwankend" auf die Bühne. Aber auch Holofernes wird seiner charakteristischen Selbstbestimmtheit beraubt: Er schläft. Holofernes, der sich vor allem durch seine fortwährenden Grenzüberschreitungen hervorgetan hat, wird von der Schwelle seines dramatischen Erscheinungsmediums eingeholt. Denn die Grenze der Bühne selbst erweitert sich wie von Geisterhand. Ein Raum, der bis dahin jenseits des Sichtbaren lag, wird freigegeben: "Ein zweiter Vorhang wird zurückgeschlagen". Es handelt sich um den Vorhang im Hintergrund des Zeltes, den die Regieanweisungen zu Beginn des fünften Aktes anführten. Dieser Raum ist unverkennbar ein theatralischer: dem Numeral "zweiter" eignet ein deiktischer Charakter, der den innerdramatischen Vorhang des Zeltes mit

---

<sup>153</sup> Wortmann, *Triebchicksale*. A.a.O., p.52.

<sup>154</sup> Etwa Steele, *Does a Girl Have to Say No?* A.a.O., die nicht einmal von einer Vergewaltigung sprechen will.

dem Vorhang des Theaters in ein Verhältnis der Kontiguität setzt. Dieser Raum, dem nun ein Anteil an der Überwindung Holofernes' zukommt, ist der Raum des Theaters. Ohne diese Grenzüberschreitung zwischen der Bühne und dem Geschehen, das auf ihr dargestellt wird, würde Hebbels Holofernes nicht fallen. Aber Holofernes ist nicht die einzige Figur, die der Bühne selbst zum Opfer fällt. Judith stürzt mit einem Ausruf in die Szene: "Es ist hier zu hell, zu hell! Lösch' die Lichter, Mirza, sie sind unverschämt!". Diese Aufforderung ist eine Umkehrung der flehenden Bitte an Manasses in ihrer Hochzeitsnacht: "Drei Lichter brannten, er wollte sie auslöschen; laß, laß, sagte ich bittend" (p.16)<sup>155</sup>. Hierdurch wird der liminale Bogen geschlossen und die Hochzeitsnacht in ein direktes Verhältnis zur Vergewaltigung gesetzt. Was sich aber jetzt erst dramaturgisch offenbart, ist, dass Hebbels Judith nicht nur einer Vergewaltigung zum Opfer fällt. Sondern sie wird vor allem zum Opfer einer theatralischen Bloßstellung. Judith bittet Mirza: "Sieh mich nicht an, Mirza! Niemand soll mich ansehen! (*Sie schwankt.*)" (p.67). Mirza und Judith sind hier allein. An wen soll sich dieses umgekehrte *Ecce homo* also wenden, wenn nicht an das Publikum? Die "Lichter", die Judith "unverschämt" anstrahlen, sind auch die Beleuchtung des Theaterraums. Judiths Leiden, sorgfältig vom Text der Apokryphen verdeckt, wird im hellen Licht der Bühne ausgestellt. Die theatralische Bloßstellung, der in der Bibel nur der Körper Holofernes' zum Opfer fällt, wird auf Judith ausgeweitet.

Durch ihre Erweiterung wird die Bühne zu einer Art handlungsfähigen Instanz innerhalb der dramatischen Welt erhoben. Die Ursache dafür, dass der zweite Vorhang sich lüftet, wird nicht geklärt: auf textlicher Ebene versteckt sie sich im passiven Hilfsverb "wird". Da ich das Reden des Stummen als Symptom des sakralen Furors in Bethulien gedeutet habe, ist dies das

---

<sup>155</sup> Zu diesem Bezug der beiden Szenen siehe Reinhardt, *Apologie der Tragödie*. A.a.O., p.91.

einziges Ereignis, das keiner 'natürlichen' Ursache innerhalb der dramatischen Welt zugeordnet werden kann. Vom Standpunkt dieser Welt aus gesehen, folgt die Bewegung des Vorhangs buchstäblich einer transzendenten Ursache. Sie ist ein unbemerktes Wunder. Wenn in der Welt *Judiths* überhaupt ein Gott am Werk ist, ist es der Gott des Theaters<sup>156</sup>.

Ich habe in der Einleitung zu diesem Kapitel dargelegt, dass ich Kontingenz als eine Kategorie verstehe, die ihre Signifikanz aus einer Relation zu einer transzendenten Instanz erhält. Wenn nun für *Judith* gilt, dass die Bühne des Theaters selbst die einzige transzendente Instanz ist, so wirft das ein zwiespältiges Licht auf die dargestellten Vorgänge. Weder die unsittliche Gewalt noch die göttliche Gewalt können Anspruch auf Notwendigkeit erheben. Die semiologische Krise, die Bethulien heimgesucht hat, wird nur durch eine Neuordnung kontingenter Symbole gelöst. In dieser Hinsicht lässt sich die Zahl der Opfer, die in *Judith* fallen, auf der ersten Seite ablesen: Es sind die *dramatis personae*. Ihnen gilt das erste Wort des Dramas: "Opfer!"<sup>157</sup>. Sie fallen für den Gott des Theaters.

Der transgressive Blick Holofernes' war immer ein Zeichen seiner profanierenden und sexuellen Gewalt gleichermaßen. Wenn Hebbel das Opfer *Judiths* als eine Vergewaltigung versteht, dann bürdet er seinem Publikum damit auf, an diesem Akt teilzunehmen. Das visuell bloßgestellte Opfer fällt auch für die Zuschauer, ob diese wollen oder nicht. Das Hereinreichen des theatralischen Raums (der Lichte und des Vorhangs) in die dramatische Welt erzeugt dabei eine besondere Direktheit der Darstellung, die diese Provokation noch verstärkt. Die Direktheit

---

<sup>156</sup> Erstaunlicherweise findet Reinhardt, der ansonsten die religiöse Dimension des Stückes hervorhebt, dass Gott "in der 'Hauptscene' überhaupt nicht mitzuspielen [scheint]". Den zitierten Verweis auf die Wiederaufnahme des Lichtmotivs aus der Hochzeitsnacht hält er für die einzige zaghafte Andeutung "göttlicher Präsenz", Reinhardt, *Apologie der Tragödie*. A.a.O., p.91.

<sup>157</sup> Thomas Wortmann bezieht es lediglich auf Holofernes, siehe Wortmann, *Triebchicksale*. A.a.O., p.38.

der Darstellungsweise führt zu einem Distanzverlust zwischen dem Publikum und der theatralischen Welt. Die theatralische Bloßstellung von Judiths Geheimnis ist ein zweischneidiges Unterfangen. Ich werde am Ende dieses Kapitels darauf zurückkommen, dass genau dies Hebbels Drama zum Verhängnis werden wird und sein Theater der Bloßstellung selbst einer Bloßstellung zum Opfer fallen wird. Für den weiteren Handlungsverlauf des Dramas ist aber zunächst festzuhalten, dass die Einführung des Theaters als einer transzendenten Instanz einen privilegierten Blick auf das innerdramatische Geschehen als eine selbst kontingente Welt ermöglicht. Die Judith der Bibel gebot: "Was ich aber vorhabe, sollt ihr nicht nachforschen" (Jdt 8,27). Auch Hebbels Judith äußert ein solches Gebot: „Niemand darf es wissen als der Herr unser Gott“ (p.44). Doch jetzt weiß nicht nur Mirza, was vorgefallen ist. Auch das Theaterpublikum ist in das Geheimnis eingeweiht. Die Aufführung wird zu einem Offenbarungsakt. Auch hier erfolgt eine Motivverschiebung gegenüber der biblischen Vorlage. Dort wurde ein Vorhang gelüftet, um den zerstückelten Körper Holofernes' als Symbol weltlicher Macht zu entblößen. Diese theatrale Bloßstellung wird bei Hebbel auf Judith, die doch eigentlich das Instrument und nicht das Opfer göttlicher Gewalt sein soll, übertragen. Das weitere Schicksal der dramatischen Figuren muss von nun an mit dem Vorzeichen theatralischer Kontingenz versehen werden. Die Neuordnung der Relation von Sakralität und Profanität wird als eine arbiträre Manipulation von symbolischen Werten ersichtlich.

Diese plötzliche und nur augenblickliche Einführung einer neuen transzendenten Instanz gibt dem Gewaltgeschehen einen neuen Deutungsrahmen. Das *Buch Judith* feierte die Wirkung der göttlichen Gewalt als Bloßstellung und Zerstückelung der weltlichen Gewalt. Hebbel geht einen Schritt weiter, indem er den vermeintlich göttlichen Gewaltakt selbst bloßstellt und seinem Theatergott unterwirft. Judiths Tat führt bei Hebbel nicht unmittelbar zur Rettung. Noch bevor

sie mit dem Haupt zurückkehrt, hat sich die Selbstzerstörung der Bethulischen Gemeinschaft bereits ins Unermessliche gesteigert. Die Bethulier werfen ihrem Priester vor: "[...] Dein Gott [sitzt] nirgends, als auf Deinen Lippen!" (p.77). Nicht nur der Hunger, sondern auch der Verlust der religiös-symbolischen Ordnung sind für den nun um sich greifenden innerfamiliären Kannibalismus verantwortlich zu machen. Er ist die Folge eines radikalen Distinktionsverlusts: Eine Mutter sieht "in ihrem Kinde nur noch ein Stück Fleisch" (p.78). Einer der Bürger verweist auf Judiths bevorstehende Rückkehr. Aber kein göttlicher Gewaltakt kann die Krise ungeschehen machen, durch die Bethulien bereits hindurchgegangen ist:

Jetzt noch Rettung? Jetzt noch? Gott! Gott! Ich widerrufe alle meine Gebete! Daß Du sie erhören könntest, nun es zu spät ist, das ist ein Gedanke, den ich noch nicht dachte, den ich nicht ertrage. Ich will Dich rühmen und preisen, wenn Du Deine Unendlichkeit auch am wachsenden Elend darthun, [...] wenn Du einen Gräuel vor meine Augen stellen kannst, der mich die Gräuel, die ich schon erblickte, vergessen und verlachen macht.  
(p.78)

Tatsächlich werden die Bethulier einen solchen "Gräuel" bei der Wiederkehr Judiths erhalten -- denn als einen solchen versteht Judith sich nun selbst. Hebbels Bethulien wird nicht von einer göttlichen Gewalt errettet, die "den Kriegen steuern kann" (Jdt 16,3), sondern mit einem "Gräuel" versorgt, der sie tatsächlich das Geschehene "vergessen" und "verlachen" lässt. Es wird sich zeigen, dass die Kodifizierung dieser spöttischen Kollektivamnese das *Buch Judith* ist.

Das wird im nächsten Abschnitt in zwei Schritten zu verfolgen sein. Denn einerseits bedient sich Judith tatsächlich des Hauptes des Holofernes, um eine Neuordnung der symbolischen Welt Bethuliens zu ermöglichen. Andererseits trägt sie auch das Wissen um die Kontingenz dieser Ordnung. Sie wird zum Träger einer Unbestimmtheit der religiösen Bewertungsmaßstäbe. Darin, dass sie diese Unbestimmtheit auf sich nimmt und sich dennoch für die Restituierung der symbolischen Ordnung vereinnahmen lässt, besteht ihr letztes Opfer.

### 3.2.5.4 "Götter machen aus Dreck". Die Geburt des *Buches Judith* aus der semiologischen Krise

Benjamin gab zu, dass sich göttliche Gewalt "als solche mit Gewißheit [nicht] erkennen läßt"<sup>158</sup>. Nur weil er das, was ich unsittliche Gewalt genannt habe, nicht berücksichtigt, kann er sagen, dass "für Menschen die Entscheidung, wann reine Gewalt in einem bestimmten Falle wirklich war" weder "dringend" noch "möglich"<sup>159</sup> sei. Auch das *Buch Judith* hat diese Frage nicht aufgeworfen; in Hebbels Drama ist sie zu dem zentralen Problem der Ambivalenz des Heiligen erhoben worden. Dass Holofernes trotz seiner alles auflösenden Gewalt immer auch einen Hauch des Sakralen ausstrahlte, brachte die symbolische Ordnung Bethuliens in eine Krise. Das Opfer Judiths löst diese Krise bei Hebbel und es legt offen, dass die unumwundene Affirmation göttlicher Gewalt im *Buch Judith* selbst aus diesem Opfer entstammt. Judith nimmt den "Gräuel" der Ambivalenz auf sich. Die Bannung der Ambivalenz des Sakralen erfolgt nun in zwei Schritten: zuerst nimmt Judith eine Manipulation von Symbolen vor, die den Bethuliern eine neue Distanzierung des Sakralen vom Profanen und des Dämonischen vom Göttlichen erlaubt. In einem weiteren Schritt akzeptiert sie, die Erfahrung der Ambivalenz "allein [zu] tragen" (p.72). Obwohl sie ihre eigene Tat als "Gräuel" (p.71) wahrnimmt, wird sie gegen ihren eigenen Wunsch ihre Verklärung durch die Priester Bethuliens auf sich nehmen.

Judiths Opfer ist ein persönliches und ein sakrales Ereignis zugleich. Sie fühlt sich doppelt vernichtet. Die Vergewaltigung war einerseits ein roher "Griff in [ihre] Menschheit hinein" (p.68), andererseits ein "Mord" an ihrem "Heiligsten" (p.69). Sie hatte den rituellen Effekt einer Profanierung. Judith hält nun die "Schande für [ihr] wahres Sein" und beklagt sich

---

<sup>158</sup> Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*. A.a.O., p.203.

<sup>159</sup> Ibid.

über ihre Instrumentalisierung zu einem "gemeinen" (p.69) Rauschmittel. Holofernes hat mit dieser Herabsetzung Judiths zu einem "gemeinen" Mittel nicht nur die Vergewaltigung, sondern auch die angestrebte Austreibung ihres Gottes (vgl. p.59) erreicht. Trotz dieser Entheiligung spricht sie aber immer noch vom "Werth ihres Opfers" (p.69), der noch zu erweisen ist. Das Opfer ist hier ganz im Sinn von Hubert und Mauss Desakralisierung und Sakralisierung zugleich, denn selbst der Verlust ihres "Heiligsten" ist nur ein Schritt im Vollzug ihrer Tat.

"Die Welt dreht sich um mich! (p.68), sagt Judith und meint ihre psychische Verwirrung. Doch der Satz ist auch eine Ankündigung der bevorstehenden Neuordnung der symbolischen Welt des Dramas. Judith mag ihre Heiligkeit eingebüßt haben. Aber durch den Kontakt des Sakralen in der Gestalt Judiths mit dem Sakralen in der Gestalt Holofernes' wird die seit der Bürger-Szene problematische Ambivalenz des Heiligen neugeordnet werden. Um diesen Vorgang zu einem Abschluss zu bringen, bedarf es noch der Manipulation einer besonderen Requisite: des Haupts des Holofernes:

*(Sie haut des Holofernes Haupt herunter.)*

Siehst Du, Mirza, da liegt sein Haupt! Ha, Holofernes, achtest Du mich jetzt?

**Mirza** (*wird ohnmächtig*). Halte mich!

**Judith** (*von Schauern geschüttelt*). Sie wird ohnmächtig -- ist denn meine That ein Gräuel, daß dieser hier das Blut in den Adern erstarren macht und sie wie todt danieder wirft? (*heftig*) Wach' auf aus Deiner Ohnmacht, Thörin, Deine Ohnmacht klagt mich an, und das duld' ich nicht!

**Mirza** (*erwachend*). Wirf doch ein Tuch darüber!

(pp.70f.)

Judith trennt den Kopf des im Schlaf lächelnden Holofernes mit einem Hieb ab. Sie tut dies auf offener Bühne. Im Gegensatz zur Dienerin der Bibel wohnt Mirza der Enthauptung bei. Sie ist bei Hebbel die erste, die von Judith aufgefordert wird, das Haupt zu betrachten. Aber es scheint nicht der Kopf zu sein, was Mirza in Ohnmacht fallen lässt. Im *Buch Judith* war es Achior, der beim Anblick des Haupts das Bewusstsein verlor. Ich deutete diese Ohnmacht als das Entsetzen

über die verkörperte Zerstückelung der Macht, die von der göttlichen Gewalt entblößt wird. Mirzas Entsetzen ist anders. Sie schaudert nicht vor dem zertrennten Körper der weltlichen Gewalt, sondern vor dem "Gräuel" der "That" -- zumindest deutet es Judith so. Als Mirza zu sich kommt, bittet sie zwar Judith, das Haupt zu verdecken. Der abgeschlagene Kopf wird aber bis zum Ende der Szene offen sichtbar auf der Bühne liegen. Ohnehin scheint das Haupt mehr als Index von Judiths Tat denn als schrecklicher Körper auf Mirza einzuwirken. Dass von dem zerstückelten Holofernes jetzt weniger Schrecken ausgeht als von Judith wird vom weiteren Schicksal des Kopfes bestätigt.

Bei ihrer Rückkehr in Bethulien ist es Mirza, die die Bürger dazu aufruft, das Haupt zu betrachten. Holofernes hat aber seine schrecken- und ehrfurchtgebietende Aura des Sakralen völlig eingebüßt, denn die Bethulier erkennen ihn nicht sogleich. Im Gegensatz zur Bibel ist der Kopf nur noch ein Körperteil ohne Ausstrahlungskraft. Erst Achior kann ihn identifizieren; doch auch er ist im Gegensatz zu seinem biblischen Vorgänger nicht entsetzt. Stattdessen schreitet er gleich zum Lob Gottes über. Wie schon auf Mirza hat der Anblick Judiths auch auf Achior eine größere affektive Wirkung als der tote Körper: "Weib, mir schwindelt, wenn ich Dich ansehe!" (p.69). Achior spricht hier nur vom visuellen Eindruck, aber tatsächlich hatte er direkt zuvor Judiths "*Hand*" ergriffen. Achior wird in einem Augenblick der Berührung mit einem sakral aufgeladenen Körper vom Schwindel ergriffen, der an die Szene erinnert, in der Holofernes Judith aufforderte, ihm die Hand zu reichen.

Die ambivalente Ausstrahlungskraft Holofernes' ist auf Judith übertragen worden. Darin bestand der Sinn ihrer eigenen Desakralisierung: Sie ermöglichte die kontrollierte Kontamination Judiths. Judith hat die Verunreinigung der Transgression auf sich genommen und dadurch die Bedrohung des alles zersetzenden Transgressivismus selbst zu Fall gebracht. Diese Übertragung



wird wiederum mit der für Hebbel typischen Verschiebung von Motivik hervorgehoben. Holofernes war der, der "ganz Auge ist" (p.23), und alles mit seinem Blick durchbohrte. Auch dieses physiognomische Symbol der Gewalt ist nun auf Judith übergegangen; bei ihr ist es aber nicht mehr nach außen gerichtet, sondern nach innen gekehrt: "Ich fühl mich wie ein Auge, das nach innen gerichtet ist" (pp.72f.). Judith hat die dämonische Kraft in sich aufgenommen: "Was jetzt in mir nagt, wird ewig nagen" (p.74). Sie identifiziert dieses nagende Wesen sogar explizit als den Geist Holofernes', der sich dadurch an ihr "rächt, daß er [ihren] schauernden Geist mit dem Geheimniß seiner Unsterblichkeit bekannt macht". Judith verlor ihren sakralen Charakter, um Platz zu machen für die Dämonie Holofernes'. Sie leidet an dieser Internalisierung, aber die soziale Sprengkraft der Ambivalenz ist damit gebannt.

Das Haupt wird nun als Utensil genutzt, um die symbolische Ordnung zu rekonstituieren. Bei Hebbel ist es ein Priester, der vorschlägt, den Kopf aufzuspießen und auszustellen. Judith stellt sich ihm in den Weg: "Dies Haupt soll sogleich begraben werden!" (p.79). In der Bibel befahl Judith, das Haupt auf den Grenzwall aufzuziehen<sup>160</sup>. Damit wurde die Grenze gefestigt und die biblischen Bethulier zum geeinten Kampf im Zeichen göttlicher Gewalt befähigt. Aber bei Hebbel muss ein anderes soziales Problem gelöst werden. Ich habe oben in meiner Diskussion des Belagerungszustandes beschrieben, wie die vertikale Unterscheidung des Profanen und des Sakralen gleichsam in die Horizontale verlegt wurde. Die hierarchische Valorisierung der Relation des Sakralen zum Profanen ging verloren. Indem sich Judith vor den Kopf stellt, macht sie sich selbst zu einer Grenze, die die Überreste des Heiligen von der profanen Welt abschirmt. Die dämonische Erscheinungsweise des Sakralen wird nach unten

---

<sup>160</sup> Diesen Unterschied notiert auch Wittkowski, *Hebbels 'Judith'*. A.a.O., p.179.

verbannt. Indem das Trägerobjekt des unrein Sakralen im Innern der Stadt vergraben und nach unten verbannt wird, wird die vertikale Ordnungsstruktur ausbalanciert. Dadurch wird eine Polarität reetabliert, in der für die Gottheit eine vertikal nach oben ausgerichtete Position eröffnet ist. Durch das Vergraben des Kopfes wird eine doppelte Distanznahme symbolisiert, die sowohl das Dämonische vom Göttlichen als auch das Sakrale vom Profanen trennt. Denn in der Mitte zwischen diesen beiden sakralen Positionen, gleichermaßen "set apart"<sup>161</sup>, wird der Raum des Profanen wiederhergestellt. Für diese Neuordnung von Positionen in der religiös-codierten Kulturordnung Bethuliens war Judiths Verunreinigungsritual die notwendige Voraussetzung. Ein Ausspruch Holofernes', der sich vordergründig auf Ephraim, aber hintergründig ebenso auf Judiths Pläne bezog, kann für diese semantisch-räumliche Angewiesenheit des reinen Sakralen auf sein Gegenteil eintreten: "Götter machen aus Dreck" (p.63).

Durch die symbolische Neuordnung wird den Bethuliern auch die Gewaltanwendung nach außen ermöglicht. Anders als ihre biblischen Vorgänger sind sie dabei nicht auf göttliche Sanktion angewiesen, denn hier stammt der Aufruf zur Schlacht nicht von Judith, sondern aus der Volksmenge. Achior rät zur Geduld: Erst sollen die Assyrer den kopflosen Körper entdecken, bevor ihr "Geschrei" (p.79) das Signal zum Angriff gibt. Kurz darauf erschallt "wildes, verworrenes Geschrei" (ibid.). Ephraim erscheint und berichtet: "Nun Holofernes kopflos ist, sind sie's Alle." (p.80). Hebbel stellt die Wirkung des enthaupteten Holofernes auf sein Heer nicht direkt dar. Im Gegensatz zur biblischen Vorlage wird hier nicht das lächerliche Entsetzen über den Anblick der zerstückelten Macht hervorgehoben. Denn Hebbels Holofernes war von Anfang an nicht das Instrument seines Herrn. Die Gewalt in seinem Heer hatte nie

---

<sup>161</sup> Durkheim, *Elementary Forms of Religious Life*. A.a.O., p.44.

Anspruch auf vorgespülte Notwendigkeit erhoben, sondern sich im Gegenteil in ihrer eigenen Kontingenz genossen. Die Horde war in einem Zustand der perpetuierten Gewalt als Mittel ohne Zweck befangen. Holofernes hatte diese wilde Gewalt durch bloße Grausamkeit zusammengehalten; nun bricht sie unkontrolliert und in alle Richtungen los. Das Fehlen des Oberhauts generiert bloße Unordnung und nicht blankes Entsetzen. Diese Unordnung führt zu einer Desintegration des Heers bis zu dem Punkt, dass die Soldaten ihren Sinn für den Feind verlieren. Ephraim kann ihnen entfliehen, denn: "Sie sehen ihn gar nicht" (p.80). Ein verworrenes Heer kann seinen Feind nicht einmal mehr erkennen. Damit wird auch bei Hebbel eine Teilung Holofernes' erreicht. Was an ihm rohe Gewalt war, wird in seinem Lager unschädlich gemacht und verstümmelt dort zurückgelassen. Was an ihm heilig schien, wird nach Bethulien überführt. Die Assyrer begehen immer noch Akte der Gewalt, die sich nicht in ein Rechtssystem einfügen lassen. Aber ihnen ist der Schein des Sakralen abhandengekommen. Damit ist die Unterscheidbarkeit von unsittlicher und göttlicher Gewalt wiederhergestellt.

Die symbolische Ordnung ist damit für den Augenblick wiederhergestellt. Judiths Verunreinigungsopfer war der Preis für die Restabilisierung der Bethulischen Gemeinschaft. Judith scheint aber darum zu wissen, dass die semiologische Krise Bethuliens zwar ihren Anlass in einer gesellschaftsfeindlichen äußeren Gewalterfahrung hatte, eigentlich aber in der prekären Ordnung des Sakralen innerhalb Bethuliens bereits angelegt gewesen war. Die Erfahrung der Ambivalenz kann jederzeit wieder hervorbrechen. Judith selbst musste sie auf sich nehmen, um sie zu entschärfen. Dabei hat sie aber ein Element des Dämonischen in die Stadt hineinbringen müssen. Der Kopf kann zwar vergraben werden. Aber sie selbst ist nun mit der Ambivalenz des Heiligen behaftet. Mirza stellte ihr zuerst die quälende Frage: "Holofernes hat Dich umarmt. Wenn Du ihm einen Sohn gebierst: was willst Du antworten, wenn er Dich nach seinem Vater

fragt?" (p.72). Seitdem befürchtet Judith eine Schwangerschaft. Mirza spricht nicht von einem Kind, sondern von einem "Sohn". Was sie wirklich fürchten, ist ein Wiedergänger des Holofernes. Das Wort, das Hebbel an einer anderen Stelle für dieses befürchtete Kind verwendet, ist "Muttermörder"<sup>162</sup>. Damit wählt er ein Bild, das an die innerfamiliäre Gewalt während der Belagerung Bethuliens erinnert. Die unsittliche Gewalt kann jederzeit wiederkehren und die semiologische Krise von vorne beginnen. Die bedrohliche Sakralität wird so zu einem fortwährenden Bestandteil der Gemeinschaft. Diese Art des Bürgerkrieges kann nie ganz aus der Gesellschaft entfernt werden. Judith fordert deshalb von den Priestern, sie zu töten, sollte sie den Wunsch äußern. Als sie sich in ihrer Kammer zu ihrer Tat entschloss, hatte sie noch zu Gott gebetet: "Vor Dir wird das Unreine rein" (p.26). Bethulien wurde durch die Umkehrung dieses Prozesses gerettet.

Judith hat die Erfahrung der Ambivalenz noch in einem anderen Sinn auf sich genommen. Im Zustand der semiologischen Krise gingen die Bethulier der Distinktionen verlustig, die ihrer kulturellen Ordnung Sinn verliehen. Judith ist am Ende des Dramas die einzige, die in diesem Zustand verharrt. Direkt nach der Enthauptung fällt Mirza in Ohnmacht. Obwohl sie vorher darum gebeten hatte, nicht angesehen zu werden, klagt Judith nun darüber, dass Mirza ihre "Blicke" von ihr abwendet. Die Unfähigkeit Mirzas, in Judiths Tat die göttliche Gewalt am Werk zu sehen, stempelt diese Tat zu einem "Gräuel":

Nicht wahr, Mirza, wenn's ein Gräuel wäre, wenn ich wirklich gefrevelt hätte, Du würdest mich das ja nicht fühlen lassen; Du würdest ja, und wollt' ich selbst über mich zu Gericht sitzen und mich verdammen, freundlich zu mir sagen: Du thust Dir Unrecht, es war eine Heldenthat!

---

<sup>162</sup> Hebbel meint mit diesem Begriff unmittelbar eine individuelle "Nemesis", aber metaphorologisch (im Sinne von Lowrie/Vinken, *Civil War*. A.a.O., p.23) deutet das die Gefahr einer Wiederkehr des hier beschriebenen Bürgerkriegsszenarios, des semiologischen Brudermords an. Zitat aus: Hebbel, *Sämtliche Werke*. Vol. 11. A.a.O., p.14

(p.71)

Diese Formulierung ist ein Prototyp der in der Einleitung zitierten Passage aus *Demetrius*. Auch hier hängt die Differenz von "Heldenthat" und "Gräuel" von der Möglichkeit ab, sie in einem sakralen Zusammenhang interpretieren zu können. Doch die Antwort, die sie erhält, ist: "**Mirza**. (*schweigt*)" (ibid.). Kurz darauf wirft sie ihrer Herrin vor, dass sie selbst ihre göttlich-soziale Berufung vergessen und aus bloßer "Rache" gehandelt habe. Damit bleibt die entscheidende tragische Handlung bis zum Schluss selbst kontingent. Judith gesteht sich ein, dass ein "Stein" (p.72), also ein bloßer Zufall, dieselbe Wirkung ohne Versündigung hervorgebracht hätte. Dass Judith die dualistische Ordnung ihrer Welt wiederherstellt, kommt zu dem Preis, dass ihre Tat, die zentrale Handlung des Stücks, als Heroismus und Frevel gleichermaßen gedeutet werden kann. Sie nimmt die Ambivalenz von unsittlicher und göttlicher Gewalt auf sich und fällt auch dadurch -- "Eine für Alle" (p.20), wie sie in Bethulien sagte -- als Opfer. Sie hat Einblick in die letztliche Kontingenz der sakralen Ordnung erhalten.

Sie bewahrt ihre Gemeinschaft vor dem Wissen um diese Ambivalenz. Sie will keinen "Dank" (p.72). Doch der Dank ist ein notwendiger Bestandteil der Krisenbewältigung. Bei ihrer Rückkehr in Bethulien wird sie verkünden: "Ihr seid mir Dank schuldig" (p.79). Sie hat erfahren, dass das "Unreine" nicht "rein" wird und sie kann ihrer Tat zwischen "Gräuel" und "Heldenthat" selbst keinen Sinn geben. Und doch fordert sie von den Bethuliern: "Mich trieb's die That zu thun; an Euch ist's, sie zu rechtfertigen! Werdet heilig und rein, dann kann ich sie verantworten" (p.79). Und schließlich fürchtet sie nach der Enthauptung nichts mehr, als den Lobgesang der Bethulier: „Ihr Jubelruf, ihr Cymbel-Klang und Paukenschall wird mich zerschmettern, und dann hab' ich meinen Lohn“ (p.75). Dieser Satz aber nimmt wörtlich das Ende des *Buchs Judith*

auf<sup>163</sup>. Dort ruft Judith in ihrem Triumphlied ihr Volk auf: "Spielet dem HErrn mit Pauken, und klinget ihm mit Cymbeln, singet ihm ein neues Lied, seydt fröhlich und rufet seinen Nahmen an" (Jdt 16,2). Das Triumphlied des *Buches Judith* ist der "Lohn", den Hebbels Judith fürchtete. Das Drama deutet an, von wem dieser Lohn stammt. Bei ihrer Rückkehr überbieten sich Priester und Aelteste gegenseitig mit ihrem Lob Judiths: "Du hast Dich um Volk und Kirche verdient gemacht. Nicht mehr auf die dunkle Vergangenheit, auf *Dich* darf ich von jetzt an deuten, wenn ich zeigen will, wie groß der Herr, unser Gott ist!" (p.80). Daraufhin verlangen sie von Judith, den "Lohn" für ihre Leistung anzusetzen. Doch Judith entgegnet: "Spottet Ihr mein? (*zu den Aeltesten*) Wenn's nicht heilige Pflicht war, wenn ich's lassen durfte, ist's dann nicht Hochmuth und Frevel? (*zu den Priestern*) Wenn das Opfer verröchelnd am Altar niederstürzt, quält Ihr's mit der Frage, welchen Preis es auf sein Blut und Leben setzt?" (ibid.). Zum letzten Mal tritt hier Kontingenz als das auf, was verspottet wird. Sie bedingt sich dann ihren Tod aus. Doch ihr wahrer "Lohn" ist ihre Verklärung durch die Bethulier und ihr Übergang in die mythische Vergangenheit, die von den Priestern verwaltet wird. Da Mirza die einzige ist, die von der Vergewaltigung weiß und Judith sonst niemanden in ihr Geheimnis einweihet, nimmt sie die Ambivalenz ihrer selbst zwischen "Gräuel" und "Heldenthat" auf sich allein. Sie wurde sich selbst zu einer Lücke. Ihr letztes Opfer besteht darin, diese Lücke von den Priestern und Ältesten füllen zu lassen. Sie bemächtigen sich des Narrativs, das zum *Buch Judith* wird. Judiths Ambivalenz findet sich in der im Text klaffenden Lücke bei ihrem Grenzübergang. Der biblische Text ist der Spott des Lohns, den sie befürchtete. Die Judith, die in Hebbels Drama die Bühne betritt, ist tatsächlich die biblische Judith ohne den Schleier der Schrift.

---

<sup>163</sup> Reinhardt vermerkt diese Übernahme, siehe Reinhardt, *Apologie der Tragödie*. A.a.O., p.105, Fn.81.

### 3.2.6 Die Komik der heil'gen Stätte

Ich habe oben festgehalten, dass Hebbels Bloßstellung von Judiths Geheimnis das Publikum selbst in den Gewaltakt hineinzieht, den das Drama offenlegt. Diese gewaltsame Dramaturgie der Enthüllung überforderte das Theater. Schon bevor das Stück zur Aufführung kam, entfaltete es jene merkwürdige Ambivalenz von Schrecken und Komik, die Hebbels Dramen allgemein auszeichnen. Die spätere Schauspielerin der Judith, Auguste Stich-Crelinger, spricht in einem Brief von Hebbels "Opposition gegen die Bedingungen der realen Bühne"<sup>164</sup>. Eigentlich war sie von dem Stück begeistert und sie beschreibt dessen Wirkung mit Worten, die an die dämonische Ausstrahlungskraft Holofernes' auf Judith erinnern: einerseits hat es sie "erwärmt bis in [ihr] tiefstes Innerstes"<sup>165</sup>, andererseits muss das Drama in seiner gegenwärtigen Form notwendig "erschrecken"<sup>166</sup>. Sie hing eine lange Liste mit zurückzunehmenden Passagen an, die fast identisch mit den Modifikationen sind, die Hebbel an seiner Vorlage vorgenommen hatte<sup>167</sup>. Die Vergewaltigungsszene fand sie so anstößig, dass sie ihre Streichung nur implizit nahelegt. Von dieser Szene muss aber wohl dasselbe gelten, was sie von der Enthauptung sagt: "Das abgehauene Haupt des Holofernes darf nie, auch nicht verdeckt auf der Bühne erscheinen"<sup>168</sup>. Hebbel sah die Einwände ein. Im Tagebuch notiert er seine Reaktion:

---

<sup>164</sup> Brief von Auguste Stich-Crelinger (29. Februar 1840) in Friedrich Hebbel, *Briefwechsel 1829-1863. Historisch-kritische Ausgabe in fünf Bänden*. Vol. 1. München: iudicium verlag (1999), p.320.

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Das betrifft die Manasses-Episode, die Länge der Bürgerszene, die Enthauptung und implizit die Vergewaltigung. Stich-Crelinger bemängelt sogar, dass Judiths Rückkehr "nicht imposant genug" ist und dass zuvor "ihre That dem Volke erzählt" werden sollte. Die retrospektive Konstruktion des *Buches Judith* als Triumphalisierung einer Katastrophe ginge damit gänzlich verloren. Ibid., p.321

<sup>168</sup> Ibid.

Es kommt mir so vor, als ob mein Stück unaufführbar sey. Holofernes z. B. wird geköpft. Wie soll das gemacht werden? Soll man immer einen wirklichen Sünder in Bereitschaft halten, den man als Holofernes einkleidet und den nun die Schauspielerin, statt des Henkers, durch das Beil vom Leben zum Tode bringt? Vorher geht Judith mit Hol. in die Kammer: wird das Publicum nicht lachen? Und hat es nicht Recht, zu lachen? Die Poesie will ich wohl vertreten, aber das Theatralische macht mir große Sorgen.<sup>169</sup>

Stich-Crelinger sprach von der schreckenerregenden Wirkung des Stückes auf der Bühne.

Hebbel hingegen befürchtet, dass die Gewaltdarstellung lächerlich wirken könnte. Die Bemerkung, dass man ja schließlich nicht bei jeder Aufführung einen Schauspieler enthaupten könne, zeigt, dass sich Hebbel der offensichtlichen Künstlichkeit solcher Szenen auf der Bühne bewusst war. Das ist nicht nur ein bühnenpraktisches Problem von Enthauptungsszenen, sondern hat mit der oben hervorgehobenen Kontiguität des Theaterraums mit der dramatischen Welt zu tun. Auch die Darstellung von Gewalt vollzieht eine solche Transgression der theatralischen Grenze. Einerseits erzeugt die Zerstückelung eines Körpers auf der Bühne ein unwillkürliches, viszerales Erschauern, das die theatralische Distanz zwischen dem Publikum und dem Bühnengeschehen zerstört. Dieser plötzliche Distanzverlust geht aber andererseits mit seiner sofortigen Umkehr einher: Gerade weil die Darstellung so schauerhaft ist, kann sie nicht echt sein. Im Augenblick der Enthauptung des Holofernes wird das Publikum mit der Künstlichkeit der Darstellung konfrontiert -- schließlich kann der Schauspieler nicht wirklich "durch das Beil vom Leben zum Tode" gebracht worden sein. Dieses komische Element der Enthauptung hat Johann Nestroy in seiner Parodie *Judiths* ausgebeutet<sup>170</sup>. In der Nestroyschen Enthauptungsszene

---

<sup>169</sup> Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.216 (T 1803, 30. Dezember 1839). Dieses Notat ist eine Reaktion auf die Einwände Stich-Crelingers, denn sie wird namentlich genannt. Es muss also einen Austausch bereits vor dem zitierten Brief geben, wenn nicht eine der Datierungen fehlerhaft ist.

<sup>170</sup> Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/II*. Wien: Deuticke (1998). Zum "komische[n] Potential der Enthauptungsszene" siehe den Kommentar der Nestroy-Ausgabe mit Abdruck einer Besprechung eines französischen Vorläuferstücks, das beim



verlässt "Judith" (eigentlich Joab, der in Frauenkleidern auftritt) die Bühne durch jenen Vorhang, den Hebbel seiner biblischen Quelle entnommen und zum "zweiten" Theatervorhang theatralisiert hatte. Judith/Joab kehrt kurz darauf auf die Bühne zurück. Doch Holofernes wird hier nicht enthauptet. Nestroy sieht die Komik, die in der theatralischen Enthauptung angelegt ist, und verstärkt sie noch, indem er sie gerade nicht vollzieht. Stattdessen hält Judith/Joab einen "dem Holofernes ähnlichen, aber größeren, kaschirten Kopf"<sup>171</sup>. Obwohl der echte Holofernes noch am Leben ist, entfaltet der falsche Kopf seine Wirkung und das Lager beginnt auseinanderzufallen. Judith/Joab, sich der Künstlichkeit des Haupts nicht bewusst, ist überrascht, als sie/er den echten Holofernes sieht: "Ah --!! was ist das?! welch ein Überfluß an Köpfen!?"<sup>172</sup>. Nestroys Enthauptungsszene zieht nicht bloß Hebbels Stück ins Lächerliche, sondern er isoliert die in bei Hebbel bereits angelegte theatralische Komik. Indem die Parodie die Darstellungsverfahren des Theaters selbst wiederum auf die Bühne bringt (Vorhang und Requisiten-Kopf), wird sie zu einer konsequenten Weiterführung der Enthüllungsszene, die Hebbels Stück bereits am *Buch Judith* vornahm. Die Theatralität der Gewalt wird vom *Buch Judith* über Hebbel bis zu Nestroy immer weiter radikalisiert, bis sie sich in reine Komik auflöst. Die biblische Enthauptung wird bei Hebbel als eine nachträgliche Theatralisierung bloßgestellt. Diese Bloßstellungsgeste des Hebbelschen Theaters fällt in der Parodie selbst einer Bloßstellung ihrer eigenen Verfahren zum Opfer. So widerfuhr Hebbels Drama selbst das Schicksal der Enthüllung, das es vollzog. Umgekehrt erlitt es aber auch einen Verhüllungsprozess, der dem des *Buches Judith* entspricht. Den Vorschlägen Stich-Crelingers folgend, erarbeitete Hebbel eine

---

Publikum gleichermaßen Entsetzen und Amusement über die Brechung theatralischer Illusion hervorrief. Ibid., pp.316f.

<sup>171</sup> Ibid., p.112.

<sup>172</sup> Ibid., p.113.

Bühnenfassung, die fast all jene Elemente zurücknahm, die seine Enthüllungsarbeit am *Buch Judith* ausgezeichnet hatte. Wie Andrea Stumpf bemerkt, konnte das Stück in Wien erst 1849 zur Aufführung gebracht werden, weil bis dahin "die Darstellung Heiliger auf der Bühne verboten"<sup>173</sup> war. Dass die Wiener die Kontamination der heil'gen Stätte ihres Theaters mit Judiths enthüllter Ambivalenz unterbanden, konnte die "Wiener Schreckenszeit"<sup>174</sup> und die Belagerung ihrer Stadt 1848 also nicht verhindern.

---

<sup>173</sup> Stumpf, *Literarische Genealogien*. A.a.O., p.83.

<sup>174</sup> Hebbel, *Tagebücher*. A.a.O., p.599 (T 4376, 14. November 1848).

## Bibliografie

- Agamben, Giorgio. *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Agamben, Giorgio. *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford: Stanford University Press, 2017.
- Agamben, Giorgio. *Ausnahmezustand*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.
- Agamben, Giorgio. *An welchem Punkt stehen wir? Die Epidemie als Politik*. Wien: Turia + Kant, 2021.
- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*. Vol. 3. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1851.
- Alt, Peter-André. *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. Vol. 2. München: C.H. Beck, 2000.
- Alt, Peter-André. *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. München: C.H. Beck, 2008.
- Armitage, David. *Civil Wars. A History in Ideas*. New York: Alfred A. Knopf, 2017.
- Arndt, Ernst Moritz. *Arndts Werke. Auswahl in zwölf Teilen*. Berlin u.a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1912.
- Auer, Michael und Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018.
- Auer, Michael. "Schillers Kriege". In: Ders. und Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018, pp.189-202.
- Augustinus, Aurelius. *Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat*. Vol. 1. Kempten und München: Verlag der Jos Köfelschen Buchhandlung, 1911.
- Avramescu, Cătălin. *An Intellectual History of Cannibalism*. Princeton und Oxford: Princeton University Press, 2003.
- B. [Friedrich Alexander Bran?]. "Minerva schirmt die Genien des europäischen Völkervereins. Zur Erklärung des Titelkupfers". In: *Minerva* 7, 1815, pp.I-XVI.

- Battenberg, Friedrich, "Acht". In: Albrecht Cordes (Hrsg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Vol. 1. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004, Spp.59-65.
- Bauer, Richard. „‘Wir alle in Bayern sind der Lola wohl viel Dank schuldig...‘ Ein Münchner Skandal und seine Folgen“. In: Thomas Weidner (Hrsg.): *Lola Montez oder eine Revolution in München*. München: Münchner Stadtmuseum und Edition Minerva, 1998, pp.8-27.
- Baumgartner, Stephan. *Weltbezwinger. Der 'große Mann' im Drama 1820-1850*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2015.
- Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Benjamin, Walter. "Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Vol. 1/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, pp.203-430.
- Benjamin, Walter. "Zur Kritik der Gewalt." in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Vol. 2/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, pp.179-203.
- Benjamin, Walter. "'El mayor monstrua, los celos' von Calderon und 'Herodes und Mariamne' von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas". In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Vol. 2/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, pp.246-276.
- Biblia Sacra juxta vulgatae exemplaria et correctoria romana denuo editit deivisionibus logicis analysique continua sensum illustrantibus ornavit Aloisius Claudius Fillion*. Paris: Letouzey et Ané, 1925.
- Bischoff, Doerte. *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 2013.
- Blackstone, William. *Commentaries on the Laws of England*. Oxford: Clarendon Press, 1765-68.
- Blumenberg, Hans. "Kontingenz“. In: Kurt Galling et al. (Hrsg.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Vol. 3. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1967, pp.1793f.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Blumenberg, Hans. "Grenzfälle. Glossen zu Hebbels Diarium". In: Ders., *Lebensthemen. Aus dem Nachlaß*. Stuttgart: Reclam, 1998, pp.34-66.
- Blumenberg, Hans und Carl Schmitt. *Briefwechsel 1971-1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

- Bulthaupt, Heinrich. *Dramaturgie des Schauspiels*. Vol. 3. Oldenburg und Leipzig: A. Schwartz, 1900.
- Boldt, Hans et al. "Monarchie". In: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 4. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, pp.133-214.
- Borchmeyer, Dieter. *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- Borchmeyer, Dieter. „Franz Grillparzer: Die Jüdin von Toledo“. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Vol. 1. Königstein: Athenäum, 1981, pp.200-238.
- Borchmeyer, Dieter. *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Brecht, Bertolt. "Hebbels 'Judith' im Stadttheater". In: Ders., *Schriften zum Theater*. Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, pp.52-54.
- Bucher, Max et al. (Hrsg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*. Vol. 1. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976.
- Burkert, Walter. *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1997.
- Butler, Judith. *The Force of Nonviolence. An Ethico-Political Bind*. London/New York: Vergo, 2021.
- Caillois, Roger. *Der Mensch und das Heilige. Durch drei Anhänge über den Sexus, das Spiel und den Krieg in ihren Beziehungen zum Heiligen erweiterte Ausgabe*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1988.
- Caillois, Roger. *Man and the Sacred*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Caillois, Roger. *Man, Play and Games*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Cicero, Marcus Tullius. *Abhandlung über die menschlichen Pflichten in drey Büchern*. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1787.
- Cicero, Marcus Tullius. *De officiis / Vom pflichtgemäßen Handeln*. Stuttgart: Reclam, 2019.

- Clausewitz, Carl von. *Vom Kriege*. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1973.
- Clausewitz, Carl von. "Gedanken zur Abwehr". In: Ders., *Verstreute kleine Schriften*. Osnabrück: Biblio Verlag, 1979, pp.493-530.
- Clausewitz, Carl von. „Über das Fortschreiten und den Stillstand der kriegerischen Begebenheiten“. In: Ders., *Ausgewählte militärische Schriften*. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1980, pp.184-193.
- Clausewitz, Carl von. „Über das Leben und den Charakter von Scharnhorst“. In: Ders., *Ausgewählte militärische Schriften*. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1980, pp.350-383.
- Constant, Benjamin. *Œuvres completes*. Vol. 8/1. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.
- Creuzer, Friedrich. *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*. Vol. 1. Leipzig und Darmstadt: Heyer und Leske, 1819.
- Dahlmann, Friedrich Christoph. *Die Politik, auf den Grund und das Maß der gegebenen Zustände zurückgeführt*. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1847.
- Dalinger, Brigitte. "'Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen'. Hebbels Adaption des Judith-Stoffs und Nestroys Satire". In: *Hebbel Jahrbuch* 66, 2011, pp.105-118.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 2005.
- Dereser, Thaddäus Anton und J. Mart. Augustin Scholz (Hrsg.): *Die Heilige Schrift des alten Testaments*. Vol. 3. Frankfurt am Main: Franz Barrentrapp, 1833.
- Derrida, Jacques. *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Derrida, Jacques. "Force of Law. The 'Mystical Foundation of Authority'". In: Ders., *Acts of Religion*. New York und London: Routledge, 2010, pp.230-298.
- Die Bibel, oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Uebersetzung D. Martin Luthers*. Stuttgart: Bibel-Anstalt, 1838.
- Dietze, Anita und Walter Dietze (Hrsg.): *Ewiger Friede? Dokumente einer deutschen Diskussion um 1800*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989.
- Durkheim, Emile. *Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press, 1995.
- Edelstein, Dan. *The Terror of Natural Right. Republicanism, the Cult of Nature, and the French Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

- Elysard, Jules [d.i. Michail Alexandrowitsch Bakunin], „Die Reaction in Deutschland“. In: *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 5/247-251, 1842, pp.985ff., 989ff., 993ff., 997ff., 1001f.
- Embser, Johann Valentin. *Die Abgötterei unsres philosophischen Jahrhunderts. Erster Abgott. Ewiger Frieden*. Mannheim: J.F. Schwan, 1779.
- Eßlinger, Eva et al. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- Ette, Wolfram. "Wallenstein -- das Drama der Geschichte". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85/1 (2011), pp.30-46.
- Feger, Hans. "Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – Die Entscheidung". In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006, pp.249-286.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Gesamtausgabe*. Vol. 1/10. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag/Günther Holzboog, 2005.
- Fontane, Theodor. *Sämtliche Werke. Aufsätze Kritiken Erinnerungen*. Vol. 2. München: Carl Hanser, 1969.
- Freud, Sigmund. "Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III: Das Tabu der Virginität". In: Ders., *Gesammelte Werke*. Vol. 12. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1947, pp.159-180.
- Fricke, Gerhard. "Gedanken zu Hebbels 'Judith'". In: Ders., *Studien und Interpretationen. Ausgewählte Schriften zur deutschen Dichtung*. Frankfurt am Main: Hans F. Menck Verlag, 1956, pp.310-326.
- Friedrich der Große, *Die Werke Friedrichs des Großen. In deutscher Übersetzung*. Vol. 7. Berlin: Verlag von Reimar Hobbing, 1912.
- Friedrich, Lars. *Theorie des Revolutionsdramas. Politische Astronomie von Gryphius bis Heiner Müller*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2023.
- Frölich, Wolfgang. *Das neue Erd- und Himmelsgebäude mit kurzen Bemerkungen geprüft*. Augsburg: Joseph-Wolffische Buchhandlung, 1802.
- Fulda, Daniel. "Komödiant vs. Kartenspieler? Differenz und Zusammenwirken von ästhetischem und strategischem Spiel bei Schiller". In: Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff (Hrsg.): *Schiller, der Spieler*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, pp.19-44.

- Geertz, Clifford. "Religion as a Cultural System". In: Ders., *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 2017, pp.93-135.
- Gehlen, Arnold. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Bonn: Athenäum-Verlag, 1950.
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. London: Routledge und Kegan Paul, 1960.
- Gentz, Friedrich. „Über den ewigen Frieden“. In: Kurt von Raumer (Hrsg.): *Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance*. Freiburg/München: Verlag Karl Aber, 1953, pp.461-497.
- Geulen, Eva. „Das Geheimnis der Mischung. Grillparzers „Jüdin von Toledo“. In: Volker C. Dörr und Helmut J. Schneider (Hrsg.): *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Bielefeld: Aisthesis, 2006, pp.157-173.
- Girard, René. *Things Hidden since the Foundation of the World*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Girard, René. *A Theater of Envy. William Shakespeare*. South Bend, Indiana: St. Augustin Press, 2004.
- Girard, René. *Battling to the End. Conversations with Benoît Chantre*. East Lansing: Michigan State University Press, 2010.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. London u.a.: Bloomsbury, 2020.
- Godel, Rainer. „Schillers *Wallenstein*. Das Drama der Entscheidungsfindung“. In: Andre Rudolph und Ernst Stöckmann (Hrsg.): *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009, pp.105-135.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Goethes Werke*. IV. Abtheilung, Vol. 12. Weimar: Hermann Böhlau, 1893.
- Graeber, David. „The divine kingship of the Shilluk. On Violence, utopia, and the human condition“. In: David Graeber und Marshall Sahlins: *On Kings*. Chicago: Hau Books, 2017, pp.65-138.
- Grillparzer, Franz. *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Vol. 3. München: Carl Hanser, 1964.



- Grillparzer, Franz. *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Vol. 4. München: Carl Hanser, 1965.
- Grillparzer, Franz. *Dramen 1817-1828*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
- Grillparzer, Franz. *Dramen 1828-1851*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*. Vol. 2. Leipzig: Verlag von S. Hierzel, 1860.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm*. Vol. 10. Leipzig: S. Hirzel, 1877.
- Grimm, Reinhold und Jost Hermand. *Deutsche Revolutionsdramen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Groh, Dieter. "Cäsarismus. Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus". In: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 1. Stuttgart: Klett Cotta, 1972, pp.726-771.
- Grotius, Hugo. *The Rights of War and Peace*. Vol. 2. Indianapolis: Liberty Fund, 2005.
- Guthke, Klaus. "Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel -- und vom Nichtspieler". In: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen: Francke Verlag, 1994, pp.165-206.
- Haase, Michael. "Zwischen 'Himmel' und 'Abgrund'. Gebundener Gott und ungebundene Natur in Friedrich Hebbels Tragödie *Judith*". In: Maria Kłańska, Jadwiga Kita-Huber und Paweł Zarychta (Hrsg.): *Der Heiligen Schrift auf der Spur. Beiträge zur biblischen Intertextualität in der Literatur*. Dresden und Wrocław: Neisse Verlag, 2009, pp.207-215.
- Hahn, Hans-Werner. „Der Deutsche Bund. Zukunftslose Vorstufe des kleindeutschen Nationalstaats oder entwicklungsfähige föderative Alternative“. In: Hans Jürgen Becker (Hrsg.): *Zusammengesetzte Staatlichkeit in der Europäischen Verfassungsgeschichte*. Berlin: Duncker & Humblot, 2006, pp.41-69.
- Hahn, Torsten. „Der eheförmige Staat. Novalis' politische Fiktionen (Glauben und Liebe)“. In: Oliver Kohns (Hrsg.): *Perspektiven der politischen Ästhetik*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, pp.69-92.
- Halem, Gerhard Anton von. *Dramatische Werke*. Berlin: Vossesche Buchhandlung, 1794.
- Häusler, Wolfgang. „...und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde – das ist das Los des Schönen auf der Erde‘ Krieg und Tod in Friedrich Schillers Wallenstein-Tragödie“.

- In: Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner (Hrsg.): „*Wir sind die Seinen lachenden Munds*“ *Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos*. Innsbruck u.a.: StudienVerlag, 2010, pp.45-67.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 1. Berlin: B. Behr's Verlag, 1904.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Vol. 2. Berlin: B. Behr's Verlag, 1904.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 3. Berlin: B. Behr's Verlag, 1904.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 6. Berlin: B. Behr's Verlag, 1902.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 9. Berlin: B. Behr's Verlag, 1904.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 10. Berlin: B. Behr's Verlag, 1903.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 11. Berlin: B. Behr's Verlag, 1903.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 12. Berlin: B. Behr's Verlag, 1903.
- Hebbel, Friedrich. *Briefwechsel 1829-1863. Historisch-kritische Ausgabe in fünf Bänden*. Vol. 1. München: iudicium verlag, 1999.
- Hebbel, Friedrich. *Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe*. Vol. 1. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- Heeren, A.H.L. "Ueber die Entstehung, die Ausbildung und den praktischen Einfluß der politischen Theorien und die Erhaltung des monarchischen Princips in dem neuern Europa". In: Ders., *Historische Werke*. Vol. 1. Göttingen: Johann Friedrich Röwer, 1821, pp.365-451.
- Hegel, G.W.F. *System der Sittlichkeit*. Osterwieck/Harz: A.W. Zickfeldt, 1893.
- Hegel, G.W.F. "Vorlesungen über die Philosophie des Geistes. Jena 1803-1806." Als Anhang in: Ders., *System der Sittlichkeit*. Osterwieck/Harz: A.W. Zickfeldt, 1893, pp.54-68.

- Hegel, G.W.F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, G.W.F. *Frühe Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Hegel, G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.
- Hegel, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022.
- Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Vol. 10. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993.
- Helfer, Martha B. „Framing the Jew: Grillparzer’s *Die Jüdin von Toledo*”. In: *The German Quarterly* 75/2, 2002, pp.160-180.
- Heller-Roazen, Daniel. *Der Feind aller. Der Pirat und das Recht*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2010.
- Hewitson, Mark. *The People’s War. Histories of Violence in the German Lands, 1820-1888*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Hirsch, Walter. „Die Neuzeit macht sich auch ihre Tragödie neu. Ödipus und Wallenstein“. In: Ders., *Das Drama des Bewußtseins*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, pp.13-22.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*. Vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Huber, Ernst Rudolf (Hrsg.): *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*. Vol. 1. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer, 1978.
- Hubert, Henri und Marcel Mauss. *Sacrifice. Its Nature and Function*. Chicago: Midway Reprint, 1981.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*. Amsterdam: Pantheon Akademische Verlagsanstalt, 1939.

- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. London et al.: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Hunt, Lynn. "The sacred and the French Revolution". In: Jeffrey C. Alexander (Hrsg.): *Durkheimian sociology: cultural studies*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 1988, pp.25-43.
- Immermann, Karl. *Werke in fünf Bänden*. Vol. 4. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1973.
- Kaiser, Gerhard. *Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.
- Kaiser, Joachim. *Grillparzers dramatischer Stil*. München: Carl Hanser Verlag, 1969.
- Kalyvas, Stathis N. *The Logic of Violence in Civil War*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2009.
- Kant, Immanuel. *Akademie Textausgabe*. Vol. 7. Berlin: Walter de Gruyter, 1968.
- Kant, Immanuel. *Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021.
- Kleist, Heinrich von. *Werke und Briefe*. Vol. 1. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978.
- Kluge, Alexander. "‘Einmal in Kommunikation verstrickt, kommt man nie wieder ins Paradies der einfachen Seelen zurück.’ Gespräch vom April 1994 mit Niklas Luhmann". In: *Volltext*, 2017/4, pp. 37-49.
- Kommerell, Max. "Schiller als Gestalter des handelnden Menschen". In: Ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1962, pp.132-174.
- Koschorke, Albrecht. "Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers *Tell*". In: Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und Albrecht Koschorke (Hrsg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, pp.106-122.
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Koselleck, Reinhart. „Revolution“. In: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 5. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984, pp.653-788.

- Koselleck, Reinhart. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Koselleck, Reinhart und Carl Schmitt, *Der Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020.
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2022.
- Kreuzer, Helmut. "Die Jungfrau in Waffen. Hebbels 'Judith' und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre". In: Ders. (Hrsg.): *Friedrich Hebbel. Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp.276-304.
- Krug, Wilhelm Traugott. *Philosophie der Ehe. Ein Beitrag zur Philosophie des Lebens*. Reutlingen: Mäcken und Kompagnie, 1801.
- Krug, Wilhelm Traugott. *System der Kriegswissenschaften und ihrer Literatur, enzyklopädisch dargestellt*. Leipzig: Wilhelm Rein, 1815.
- Lenin, Wladimir Iljitsch. *Werke*. Vol. 21. Berlin: Dietz Verlag, 1960.
- Leonhard, Jörn. *Bellizismus und Nation. Kriegsdeutung und Nationsbestimmung in Europa und den Vereinigten Staaten 1750-1914*. München: R. Oldenburg Verlag, 2008.
- Loraux, Nicole. *The Divided City. On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books, 2006.
- Lotman, Juri. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink, 1972.
- Lowrie, Michèle und Barbara Vinken. *Civil War and the Collapse of the Social Bond. The Roman Tradition at the Heart of the Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Luban, David. "The Enemy of all Humanity". In: *Netherlands Journal of Legal Philosophy* 47/2, 2018, pp.112-137.
- Ludwig, Otto. "Schillers Wallenstein". In: Fritz Heuer und Werner Keller (Hrsg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, pp.47-52.
- Marin, Louis. *Portrait of the King*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- McDowell, Nicholas. "Towards a Poetics of Civil War". In: *Essays in Criticism* 65/4, 2015, pp.341-367.

- Meiners, Christoph. *Allgemeine kritische Geschichte der Religion*. Vol. 2. Hannover: im Verlage der Helwingischen Hof-Buchhandlung, 1807.
- Mikaberidze, Alexander. *The Napoleonic Wars. A Global History*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Müller, Adam. *Elemente der Staatskunst*. Vol. 1. Berlin: Sander, 1809.
- Müller, Adam. *Vom Geiste der Gemeinschaft; Elemente der Staatskunst; Theorie des Geldes. Zusammengefaßt und eingeleitet von Friedrich Bülow*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1931.
- Müller, Joachim. „Die Staatsthematik in Grillparzers Drama *Die Jüdin von Toledo*“. In: Kurt Bartsch et al. (Hrsg.): *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Bern: Francke, 1979, pp.71-96.
- Müller-Seidel, Walter. *Friedrich Schiller und die Politik. "Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe"*. München: C.H. Beck, 2009.
- Münkler, Herfried. *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014.
- Münkler, Herfried. *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016.
- Nestroy, Johann. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/II*. Wien: Deuticke, 1998.
- Neumann, Gerhard. „‘Der Tag hat einen Riß‘. Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzer ‚Die Jüdin von Toledo‘“. In: Gerhard Neumann und Günter Schnitzler (Hrsg.): *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994, pp.143-177.
- Nietzsche, Friedrich. "Die Geburt der Tragödie." In: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Vol. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: De Gruyter, 1999, pp.9-156.
- Novalis, *Schriften*. Vol. 2. Jena: Eugen Diederichs, 1907.
- Nover, Immanuel. "'Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will.' Zum Politischen des Handlungsaufschubs -- mit einem Fokus auf Friedrich Schillers *Wallenstein*". In: Christine Lubkoll, Manuel Illi und Anna Hampel (Hrsg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018, pp.131-147.

- Oz-Salzberger, Fania. „Did Adam Ferguson inspire Friedrich Schiller’s philosophy of play? An exercise in tracking the itinerary of an idea”. In: Stefanie Stockhorst (Hrsg.): *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2010, pp.315-337.
- Paret, Peter. *Clausewitz and the State. The Man, His Theories, and His Time*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Posselt, Ernst Ludwig. *Unparteyische, vollständige und actenmäßige Geschichte des peinlichen Prozesses gegen Ludwig XVI König von Frankreich*. Vol. 1. Basel: o.A., 1793.
- Pufendorf, Samuel. *Schwedisch- und Deutsche Kriegs-Geschichte in XXVI. Bücher abgefasst*. Frankfurt am Main und Leipzig: Johann Friedrich Bleditsch, 1688.
- Pufendorf, Samuel von. *Acht Bücher, Vom Natur- und Völcker-Recht*. Frankfurt am Main: Johann Balthasar Wächter, 1711.
- Ranke, Leopold von. *Sämmtliche Werke*. Vol. 23. Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1872.
- Reeve, William R. „Grillparzer and the Garden of Eden: a Productive Preoccupation“. In: *Colloquia Germanica* 37/3,4, 2004, pp.205-225.
- Renner, Ursula. „Wie entsteht ein Sündenbock? Grillparzers ‚Jüdin von Toledo‘ als Opfergeschichte“. In: *Essener Unikate* 23, 2003, pp.51-61.
- Reinhardt, Hartmut. "Schillers 'Wallenstein' und Aristoteles". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20, 1976, pp.278-337.
- Reinhardt, Hartmut. *Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989.
- Ritzer, Monika. "Hebbels Tragödie der Notwendigkeit und die Poetik des realistischen Dramas". In: Günter Blumberger, Manfred Engel und Monika Ritzer (Hrsg.): *Studien zur Literatur des Frührealismus*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, pp.77-118.
- Ross, Alison. "The Ambiguity of Ambiguity in Benjamin’s 'Critique of Violence'". In: Brendan Moran und Carlo Salzani (Hrsg.): *Towards the Critique of Violence: Walter Benjamin and Giorgio Agamben*. London: Bloomsbury Academic, 2015, pp.39-56.
- Rötscher, Heinrich Theodor. „Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama“. In: *Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur* 1, 1848, pp.123-134.

- Rotteck, Carl von. "Krieg". In: Ders. und Carl Welcker (Hrsg.): *Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaften in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands*. Vol. 9. Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1840, pp.491-497.
- Rumpler, Helmut. *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgmonarchie*. Wien: Ueberreuter, 1997.
- Sadger, Isidor. "'Judith'". In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Friedrich Hebbel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp.86-109.
- Scherrer, Max. *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist*. Zürich: Rascher & Cie, Verlag, 1919.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 13/1. Weimar: Böhlau Verlag, 1949.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 22. Weimar: Böhlau Verlag, 1958.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 28. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1969.
- Schiller, Friedrich. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Vol. 29. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1977.
- Schiller, Friedrich. *Dramen IV*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996.
- Schiller, Friedrich. *Historische Schriften und Erzählungen I*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000.
- Schiller, Friedrich. *Wallenstein*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2000.
- Schiller, Friedrich. *Briefe II 1795-1805*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Schiller, Friedrich. *Historische Schriften und Erzählungen II*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2002.
- Schiller, Friedrich. *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- Schings, Hans-Jürgen. "Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers 'Wallenstein'". In: Gerhard Buhr, Friedrich A. Kittler und Horst Turk (Hrsg.): *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990, 283-30.



- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 5. München u.a.: Ferdinand Schöningh, 1962.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 7. München u.a.: Verlag Ferdinand Schöningh und Zürich: Thomas-Verlag, 1966.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 14. München u.a.: Ferdinand Schöningh, 1960.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 29. München u.a.: Verlag Ferdinand Schöningh und Zürich: Thomas-Verlag, 1980.
- Schmidt, Julian. *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Vol. 2. Leipzig: Friedrich Ludwig Herbig, 1853.
- Schmitt, Carl. *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*. Hamburg: Hanseatische Verlagsbuchhandlung, 1934.
- Schmitt, Carl. *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*. Köln: Greven Verlag, 1950.
- Schmitt, Carl. *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 1963.
- Schmitt, Carl. *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- Schmitt, Carl. *Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. Berlin: Duncker & Humblot, 2011.
- Schmitt, Carl. *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 2017.
- Schmitt, Carl. *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2020.
- Schmitt, Carl. *Politische Theologie*. Berlin: Duncker & Humblot, 2021.
- Schmitz, Barbara. "Trickster, Schriftgelehrte oder *femme fatale*?" In: *Biblisches Forum. Zeitschrift für katholische Theologie*, 2004, pp.1-16.
- Schnur, Roman. *Revolution und Weltbürgerkrieg. Studien zur Ouvertüre nach 1789*. Berlin: Duncker & Humblot, 1983.

- Seidlin, Oskar. „Wallenstein: Sein und Zeit“. In: Fritz Heuer und Werner Keller (Hrsg.): *Schillers Wallenstein*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, pp.237-253.
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration 1815-1848*. Vol. 1. Stuttgart: J.B. Metzler, 1971.
- Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare*. New York & London: W.W. Norton & Company, 2016.
- Sinn, Christian. "Würfel, Schach, Astrologie. Macht und Spiel in Friedrich Schillers 'Wallenstein'- Trilogie". In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 2005, pp.124-168.
- Spielberg, Otto. "Friedrich Hebbel. Eine Skizze". In: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 17, 1867, pp. 267-271.
- Staël, Mme la Baronne de. *De l'Allemagne*. Vol. 1. Paris: Treuttel et Würz, 1832.
- Staiger, Emil. *Friedrich Schiller*. Zürich: Atlantis Verlag, 1967.
- Steele, Rebecca Elaine. "Does a Girl Have to Say No? Rape and Sexual Discontentment in Friedrich Hebbel's *Judith*". In: *Hebbel Jahrbuch* 67, 2012, pp.77-102.
- Stirner, Max. „Einiges Vorläufige vom Liebesstaat“. In: Ders., *Kleinere Schriften und seine Entgegnungen auf die Kritik seines Werkes ‚Der Einzige und sein Eigentum‘*. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog, 1976, pp.269-277.
- Stirner, Max. *Der Einzige und sein Eigentum*. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Stockinger, Ludwig. „Zerfallen sehen wir in diesen Tagen / Die alte feste Form.‘ Probleme der Verfassung des ‚Alten Reichs‘ in Schillers *Wallenstein* aus der Perspektive von Figuren und Text“. In: Matthias Löwe und Gideon Stiening (Hrsg.): *Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk*. Baden-Baden: Nomos, 2021, pp.143-180.
- Strauss, Leo. *Gesammelte Schriften*. Vol. 3. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Stumpf, Andrea, *Literarische Genealogien. Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Tischel, Alexandra. *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2002.

- Turner, Victor. "Betwixt and Between: The liminal period in *Rites de Passage*". In: Ders., *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1967, pp.93-111.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theater. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- Turner, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1995.
- Vattel, Emer de. *Des Herrn von Vattels Völkerrecht, oder: gründliche Anweisung wie die Grundsätze des natürlichen Rechts auf das Betragen und auf die Angelegenheiten der Nationen und Souveräne angewendet werden müssen*. Vol. 2. Frankfurt und Leipzig: o.A., 1760.
- Vattel, Emer de. *Des Herrn von Vattels Völkerrecht, oder: gründliche Anweisung wie die Grundsätze des natürlichen Rechts auf das Betragen und auf die Angelegenheiten der Nationen und Souveräne angewendet werden müssen*. Vol. 3. Frankfurt und Leipzig: o.A., 1760.
- Vecchiato, Daniele. "Eine 'lächerliche Fratze'? Zur Bedeutung und Funktion des astrologischen Motivs in literarischen Wallenstein-Darstellungen des späten achtzehnten Jahrhunderts". In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 59, 2015, pp.87-107.
- Vecchiato, Daniele. "Populistische Rhetorik und politische Intransparenz. Die Sprache der Verstellung in Schillers *Fiesko* und *Wallenstein*". In: Peter-André Alt und Stefanie Hundhege (Hrsg.): *Schillers Feste der Rhetorik*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021, pp.157-170.
- Vinken, Barbara. *Bestien, Kleist und die Deutschen*. Berlin: Merve Verlag, 2011.
- Vogl, Joseph. *Über das Zaudern*. Zürich: Diaphanes Verlag, 2007.
- Watkin, William. *Bioviolence. How the Powers That Be Make Us Do What They Want*. London/New York: Routledge, 2021.
- Weilen, Alexander von "Friedrich Hebbels historische Schriften". In: *Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel*. Weimar: Emil Felber, 1898, pp.435-464.
- Wieland, Christoph Martin. „Ueber Krieg und Frieden“. In: *Neuer Teutscher Merkur*, 1794, pp.181-201.
- Wieland, Christoph Martin. "Über die Rechtmäßigkeit des Gebrauchs welchen die Französische Nation dermalen von ihrer Aufklärung und Stärke macht". In: Ders.,

- Meine Antworten. Aufsätze über die Französische Revolution 1789-1793.* Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1983, pp.7-24.
- Wienfort, Monika. *Monarchie in der bürgerlichen Gesellschaft. Deutschland und England von 1640 bis 1848* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- Wienfort, Monika. „Dynastic Heritage and Bourgeois Morals. Monarchy and Family in the Nineteenth Century“. In: Frany Lorenz Müller und Heidi Mehrkens (Hrsg.): *Royal Heirs and the Uses of Soft Power in Nineteenth-Century Europe*. London: Macmillan, 2016, pp.163-179.
- Wild, Christopher J. *Theater der Keuschheit -- Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2003.
- Wilde, Marc de. "Enemy of All Humanity. The Dehumanizing Effects of a dangerous Concept". In: *Netherlands Journal of Legal Philosophy* 47/2, 2018, pp.158-175.
- Wittkowski, Wolfgang. "Hebbels 'Judith'". In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Hebbel in neuer Sicht*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1968, pp.164-184.
- Wittkowski, Wolfgang. „Motiv und Strukturprinzip der Schwelle in Grillparzers *Jüdin von Toledo*“. In: *Modern Austrian Literature* 28/3-4, 1995, pp.105-130.
- Wolff, Christian. *Jus Gentium Methodo Scientifica Pertractatum*. Halle/Magdeburg: Renger, 1749.
- Wolff, Christian. *Grundsätze des Natur- und Völkerrechts, worinn alle Verbindlichkeiten und alle Recht aus der Natur des Menschen in einem beständigen Zusammenhange dargelegt werden*. Halle: Rengerische Buchhandlung, 1754.
- Wortmann, Thomas. "Tribschicksale. Bibel und Begehren in Friedrich Hebbels *Judith*". In: Renate Möhrmann (Hrsg.): *"Da ist denn auch das Blümchen weg"*. Die Entjungferung - Fiktionen der Defloration. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2017, pp.32-61.
- Ziegler, Klaus. "Hebbel. Judith". In: Benno von Wiese (Hrsg.): *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. Vol. 2. Düsseldorf: A. Bagel, 1958, pp.101-122.