

»VIELLEICHT, DASS DER ANBLIK SEINEN GENIUS
WIEDER AUFWEKT.«

Die »umschlägliche« Figurenpsychologie in Schillers frühen Dramen
und die anthropologische Theorie der Aufmerksamkeit

Von Lutz-Henning Pietsch

»Alle dramatische Bewegung ist im tiefsten Grunde umschläglich«¹ – so behauptet Robert Petsch in einem Artikel von 1928; und an diese Behauptung knüpft er auch auf den ersten Seiten seiner 1945 erschienenen Monographie *Wesen und Formen des Dramas* an, wo er das im Drama präsentierte Geschehen als einen »bewegten« Vorgang kennzeichnet, der sich »unter dauernden Umschlägen« vollziehe.² Petschs Kriterium der »Umschläglichkeit«, das sich gleichermaßen auf den äußeren Handlungsverlauf, auf innere seelische Vorgänge bei den Figuren wie auf die beim Rezipienten ausgelösten Stimmungen bezieht,³ stellt im Hinblick auf das Drama überhaupt eine bedenkliche normative Verallgemeinerung dar.⁴ Im Hinblick auf die Figurenpsychologie in Schillers Dramen allerdings trifft es in ausgezeichneter Weise zu, wie jüngst erst wieder Lothar Pikulik bestätigt hat, wenn er betont, daß Schillers Figuren »in ihrem dramatischen Werdegang keine feste, voraussehbare Linie einhalten, sondern unvorhergesehene Reaktionen und Wendungen zeigen«.⁵

Ein entsprechendes Urteil zu Schiller findet sich ebenfalls schon bei Petsch, und zwar in der 1905 erschienenen Studie *Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen*. Petsch grenzt hier den jungen Schiller von den Autoren des Sturm und Drang anhand der unterschiedlichen *hamartia*-Konzeption ab. Während bei Lenz, Klinger, Wagner und (mit Einschränkungen) auch bei Goethe der Held ganz von einer übermächtigen Leidenschaft beherrscht sei, die sein Handeln naturgesetzartig bestimme und alle entgegengesetzten Tendenzen des Gefühls oder Intellekts aus-

¹ Robert Petsch: *Schlachten und Aufzüge auf der Bühne*, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 7. April 1928, Literarische Rundschau Nr. 98.

² Robert Petsch: *Wesen und Formen des Dramas – Allgemeine Dramaturgie*, Halle 1945 (= Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Buchreihe, Bd. 29), 4.

³ Zu den verschiedenen Dimensionen und Verwendungszusammenhängen des Kriteriums bei Petsch, auch zur Abgrenzung vom engeren aristotelischen Begriff der Peripetie vgl. die Registerangaben zu »Umschlag«, ebd., 477.

⁴ Petschs Abhängigkeit von der ästhetischen Tradition des Idealismus wird besonders an den Stellen deutlich, wo er das Umschlägliche des dramatischen Geschehens auf den Konflikt zweier entgegengesetzter Prinzipien zurückführt und es insgesamt als aufsteigende, zu einem höheren Ziel führende Bewegung charakterisiert. Vgl. ebd., 4, 15, 261.

⁵ Lothar Pikulik: *Der Dramatiker als Psychologe – Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie*, Paderborn 2004, 96.

schalte, stehe bei Schiller der Intellekt des Helden im Spannungsfeld unterschiedlicher Neigungen, die darum konkurrieren, ihn auf ihre Seite zu ziehen und seine Handlungsziele zu beeinflussen. Schiller, so faßt Petsch die Differenz zu den Stürmern und Drängern zusammen, »hält sich lieber an die von Abel bis zur Ermüdung beschriebene Wechselwirkung der Neigungen mit ihren Kämpfen und Rückfällen, als an die geradlinige Entwicklung der Leidenschaft«.⁶

Mit der Erwähnung Jacob Friedrich Abels (1751-1829), Schillers philosophischem Lehrer an der Karlsruhule, ist ein ideengeschichtliches Bezugsfeld der Schillerschen Figurenpsychologie eröffnet, dessen grundsätzliche Bedeutung Petsch zwar schon sehr genau gesehen hat, dessen umfassende Rekonstruktion jedoch erst in den letzten beiden Jahrzehnten, vor allem durch die grundlegenden Arbeiten Wolfgang Riedels, geleistet worden ist.⁷ Im folgenden soll versucht werden, das explikative Potential dieses Bezugsfelds im Hinblick auf Schillers frühe Dramen weiter auszuschöpfen, und zwar unter dem Gesichtspunkt der ›Aufmerksamkeit‹. Dem Begriff kommt in der Diskussion des 18. Jahrhunderts um das Verhältnis von Freiheit und äußerer Determiniertheit menschlichen Handelns eine Schlüsselbedeutung zu; dies vor allem am Beispiel der Schriften Abels zu erläutern, ist Inhalt des ersten Teils der Ausführungen. Im zweiten Teil geht es dann darum, mit Hilfe der anthropologischen Theorie der Aufmerksamkeit die ›umschlägliche‹ Figurenpsychologie in Schillers frühen Dramen genauer zu analysieren.

I.

Die Anthropologie der Spätaufklärung, wie Schiller sie im Rahmen seines Medizin-Studiums an der Stuttgarter Karlsruhule (1775-1780) auf aktuellem Stand vermittelt bekam, stellte eine Reihe von Grundüberzeugungen der metaphysischen Tradition in Frage, und dazu gehörte auch das Vertrauen in die geistige Autonomie des Menschen. Gemäß dem (vor allem durch Albrecht von Haller inaugurierten) nervenphysiologischen Paradigma der Zeit⁸ wird das gesamte geistige Leben auf

⁶ Robert Petsch: *Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen*, München 1905 (= Goethe- und Schillerstudien, Bd. 1), 51.

⁷ Vgl. vor allem Wolfgang Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller – Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹*, Würzburg 1985 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 17) sowie den umfangreichen Kommentar in ders. (Hg.): *Jacob Friedrich Abel – Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsruhule (1773-1782)*, Würzburg 1995.

⁸ Vgl. Kenneth Dewhurst/Nigel Reeves: *Friedrich Schiller – Medicine, Psychology and Literature*, Oxford 1978, 100-105, 116; Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller* [Anm. 7], 8, 96-99; ders.: *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung – Skizze einer Forschungslandschaft*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 6. Sonderheft (1994), 93-157, hier 108; zum allgemeineren medizingeschichtlichen Kontext vgl. Karl E. Rothschuh: *Vom Spiritus animalis zum Nervenaktionsstrom*, in: *Ciba-Zeitschrift* 8 (1958), Nr. 89, 2950-2978 (wieder in: Ders.:

ursprünglich physische Bewegungen zurückgeführt, die vom äußerlich affizierten Sinnesorgan über die Nervenbahn ins Gehirn weitergeleitet werden und dort eine ›Spur‹ (*vestigium*), einen ›Eindruck‹ (*impressio*) im wörtlichen Sinne hinterlassen, der die Grundlage einer seelischen Empfindung oder ›Idee‹ bildet und daher analog als ›materielle Idee‹ (*idea materialis*) bezeichnet wird.⁹ Was immer der Mensch denkt, will, sich vorstellt oder woran er sich erinnert, geht von der (Re-)Aktivierung der durch Wahrnehmungen ins Gehirn eingezeichneten materiellen Ideen aus.¹⁰

Konsequenz dieses neuomechanischen Modells ist es, daß dem Willen die Kontrolle darüber, wann welche materielle Idee aufgerufen wird, zu entgleiten droht. Zum einen ist es natürlich die aktuelle sinnliche Wahrnehmung, die zur Folge hat, daß eine bestimmte materielle Idee im Gehirn entsteht bzw. reaktiviert wird. Zum anderen sind die materiellen Ideen auch untereinander nach bestimmten Gesetzen der Assoziation nerval verbunden, so daß eine materielle Idee, wenn sie aktiviert ist, ihrerseits verwandte materielle Ideen durch neuomechanische Impulse aufruft, ohne daß der Mensch diesen Prozeß bewußt beeinflussen könnte.¹¹ Nicht nur im Hinblick auf das Denken, den Fortgang der Ideen, sondern auch im Hinblick auf das Wollen entfaltet dieser Befund allergrößte Brisanz. Empiristische Grundüberzeugung ist es ja, daß nicht nur das Denken, sondern auch die Neigungen des Menschen von sinnlichen Eindrücken abhängig sind. Genauer gesagt, beruht die Herausbildung von Neigungen auf der Erfahrung dessen, was der Seele angenehme oder unangenehme Empfindungen bereitet: Ersteres strebt sie an, letzteres sucht sie zu vermeiden.¹² In gleichem Maße, wie sich die Aktualisierung der Vorstellungen,

Physiologie im Werden, Stuttgart 1969 [= Medizin in Geschichte und Kultur, Bd. 2], 111–138); Ger-noth Rath: *Die Neuropathologie am Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Von Boerhaave bis Berger – Die Entwicklung der kontinentalen Physiologie im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Karl E. Roths-chuh, Stuttgart 1964 (= Medizin in Geschichte und Kultur, Bd. 5), 35–47.

⁹ Vgl. Albrecht von Haller: *Grundriß der Physiologie für Vorlesungen*, Berlin 1788, §§ 366, 556–558 (bei dem Buch handelt es sich um eine Übersetzung von Hallers *Primaе lineae physiologiae* von 1747, einem medizinischen Standard-Lehrwerk der damaligen Zeit); Ernst Platner: *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* I, Leipzig 1772 [Repr. 1998], §§ 216, 223–243, 284 (Haller und Platner gehörten beide zur elementaren Lektüre an der medizinischen Fakultät der Karlsschule; vgl. Richard Weltrich: *Friedrich Schiller – Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke* I, Stuttgart 1899, 255); Jacob Friedrich Abel: *Dissertatio de origine characteris animi* [1776], in: Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 140–179, hier §§ 11, 44; ders.: *De phaenomenis sympathiae in corpore animali conspicuis dissertatio* [1779], in: ebd., 237–289, hier 255 f.; ders.: *Einleitung in die Seelenlehre*, Stuttgart 1786 [Repr. 1985], § 42. Vgl. dazu Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller* [Anm. 7], 140 f., 216 f.; ders. (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 481 f.

¹⁰ Vgl. Haller: *Grundriß* [Anm. 9], §§ 559 f., 562, 564; Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 344, 380, 388, 410, 424 f., 486, 576 f., 609; Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 39 f., 166, 174, 1401, 1403, 1426b.

¹¹ Vgl. Haller: *Grundriß* [Anm. 9], § 558; Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 437–442, 519, 630 f.; Abel: *Dissertatio* 1779 [Anm. 9], 263; ders.: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 149–156. Vgl. dazu auch Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 433 f.

¹² Vgl. Abel: *Dissertatio* 1776 [Anm. 9], § 34; ders.: *Rede* [Seelenstärke ist Herrschaft über sich

die sich der Seele als angenehm oder unangenehm eingeprägt haben und dementsprechend ihre Handlungsrichtung bestimmen, der Kontingenz innerer oder äußerer nervaler Reizung überantwortet wird, droht der Wille zu einem amoralischen Mechanismus degradiert zu werden.¹³

Das neuromechanische Modell, dem auch Schiller sich in seinen medizinischen Schriften verpflichtet zeigt,¹⁴ muß also durch Überlegungen begleitet werden, wie der Seele ihr souveräner Anteil an den Operationen des Geistes zu sichern ist, soll letzterer nicht ganz von der Eigendynamik der materiellen Ideen beherrscht sein. Solche Überlegungen kreisen in der zeitgenössischen Diskussion um den Begriff der Aufmerksamkeit. Aufmerksamkeit bezeichnet zunächst einfach nur das Phänomen, daß die Seele sich aus der Menge verfügbarer Vorstellungen (sinnlich präsenter wie »gespeicherter«) einzelnen besonders zuwendet und bei ihnen verharret. Insofern damit das rein physiologisch bedingte Geschehen bezeichnet sein kann, daß die Nerven geister in Bewegung versetzt werden und sich um eine bestimmte materielle Idee herum ansammeln,¹⁵ ist dadurch noch kein selbständiges Vermögen der Seele verbürgt. In diesem Sinn ist eine lebhaftere Aufmerksamkeit erstens an bestimmte organische Voraussetzungen gebunden, wie z.B. an ein weiches, reizbares Gehirn,¹⁶ zweitens ist sie abhängig von der Stärke des äußeren Reizes, d.h. sie wird besonders von heftig auf die Sinne wirkenden, überraschenden oder die Leidenschaft erweckenden Gegenständen erregt.¹⁷

Insofern die Seele die Aufmerksamkeit aber auch in gewissem Grade bewußt lenken kann,¹⁸ insofern sie, aufgrund rationaler Abwägung, willentlichen Einfluß darauf nehmen kann, welcher Empfindung sie sich zuwendet oder von welcher Vorstellung oder Idee sie sich ihre Handlungsziele vorgeben läßt, sieht die zeitgenössische Anthropologie hier einen echten Anhaltspunkt für menschliche Freiheit

selbst] [1777], in: Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 219–236, hier 224; ders.: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 794, 920.

¹³ Vgl. Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 435, 484–485; Peter-André Alt: *Schiller: Leben – Werk – Zeit I*, München 2000, 518 f.

¹⁴ Schillers Werke werden nach der Nationalausgabe zitiert: Schiller: *Werke*, Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, hg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums in Weimar und der Deutschen Akademie, Weimar 1943 ff. (im folgenden: NA; die römische Ziffer gibt den Band, die arabische Ziffer gibt die Seitenzahl an). Zur Theorie des Nerven geistes, der materiellen Ideen und der Assoziation in Schillers erster Dissertation *Philosophie der Physiologie* vgl. NA XX, 16–20; zur Abhängigkeit des Willens von Empfindung vgl. die dritte Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, ebd., 44–46, 50.

¹⁵ Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 242, 425.

¹⁶ Vgl. ebd., § 815. Zum Begriff der Reizbarkeit vgl. auch Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 557 f.

¹⁷ Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 272–283; Abel: *Dissertatio 1776* [Anm. 9], § 41; ders.: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 196 f., 219, 248.

¹⁸ Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 454, 658, 660.

gegeben. So heißt es in Abels *Einleitung in die Seelenlehre* (die zwar erst 1786, nach Schillers Karlsschul-Zeit, erschien, von der man aber annehmen kann, daß sie die Vorlesungsinhalte der 70er Jahre widerspiegelt)¹⁹: »Der Wille [...] ist verschieden von der Empfindung. Er ist Folge derselben, so fern wir sie durch ihn zu vermindern oder zu erweitern streben. Er hängt also von ihr ab, so fern seine Aeusserung ohne gegenwärtige oder eingebildete und vorausgehende Empfindung, auf die er sich hinrichtet, nicht möglich ist, und so fern er durch dieselbe modificirt wird. Aber er bestimmt umgekehrt auch sie, so fern er die ganze Aufmerksamkeit regiert, und [...] die Empfindungen modificirt, vermehrt, oder zum Theil gar erst erzeugt. Auch die Idee bestimmt den Willen, so fern sie das gegenwärtige oder künftig zu erhaltende Gute ihm darstellt, und wird von ihm bestimmt, so fern Wille die ganze Aufmerksamkeit und Richtung der Seele leitet.«

Entsprechend erklärt Abel im gleichen Abschnitt »Willkühr der Aufmerksamkeit«²⁰ zum wesentlichen Element menschlicher Freiheit. Es ist öfter hervorgehoben worden, daß für eine Zeit, in der die Determinierung des Menschen durch äußere Faktoren in besorgniserregendem Maße deutlich geworden war, dem seelischen Vermögen der Aufmerksamkeitslenkung eine zentrale Bedeutung zukam.²¹

Prägnant auf den Punkt gebracht wird der ambivalente Status der Aufmerksamkeit zwischen geistiger Kontrolle und physischer Determiniertheit²² in einer Formulierung des bekannten (und auch an der Karlsschule rezipierten) Popularphilosophen Christian Garve (1742–1798): »Dieses Zusammenhalten und dieses Aufhalten unsrer Aufmerksamkeit bey Einem Gegenstande erfordert allemal eine außerordentliche Kraft, die dieses bewirke; entweder die Kraft des Menschen selbst, oder die Kraft der Dinge, von denen er gerührt wird.«²³ Der erstere, auf die Selbsttätigkeit der Seele zielende Begriff von Aufmerksamkeit ist es, den Schiller im zehnten Paragraphen seiner ersten Dissertation *Philosophie der Physiologie* (1779)

¹⁹ Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 938 f.

²⁰ Ebd., § 931.

²¹ Vgl. Dewhurst/Reeves: *Friedrich Schiller* [Anm. 8], 120, 129 f.; John Neubauer: *The Freedom of the Machine – On Mechanism, Materialism, and the Young Schiller*, in: *Eighteenth Century Studies* 15 (1981/82), 275–290, hier 282; Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 439, 573 f.; Alt: *Schiller I* [Anm. 13], 147 f.

²² Zu diesem doppelten Status der Aufmerksamkeit in der zeitgenössische Anthropologie vgl. auch die Nachweise bei David Braunschweiger: *Die Lehre von der Aufmerksamkeit in der Psychologie des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1899, 50–69 (Kap. 3: »Reize der Aufmerksamkeit. – Willkürliche und unwillkürliche Aufmerksamkeit«).

²³ Christian Garve: *Einige Gedanken über das Interessirende [1771/1772]*, in: Ders.: *Popularphilosophische Schriften I*, hg. von Kurt Wölfel, Stuttgart 1974, 161–347, hier 162 (vgl. ganz ähnlich auch Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], § 599). Garves Aufsatz war ursprünglich in Christian Felix Weißes *Neuer Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* erschienen. Mit Garves Beiträgen zu dieser Zeitschrift war Schiller durch Abels Vermittlung vertraut; vgl. Alt: *Schiller I* [Anm. 13], 469. Zu Abels Rezeption der Schrift vgl. auch Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 476, 477.

vertritt²⁴: »Die Seele hat einen thätigen Einfluss auf das Denkorgan. Sie kann die Materielle Ideen stärker machen, und nach Willkühr darauf haften, und so mit macht sie auch die geistigen Ideen stärker. Diß ist das Werk der Aufmerksamkeit. Sie hat also Macht auf die Stärke der Beweggründe; ja sie selbst ist es, die sich Beweggründe macht. [...] Alle Moralität des Menschen hat ihren Grund in der Aufmerksamkeit, d. h. im thätigen Einfluss der Seele auf die Materiellen Ideen im Denkorgan.«

Im Anschluß an diese optimistischen Betrachtung kommt Schiller allerdings, im Rahmen einer Reflexion über die Pathologie der fixen Idee,²⁵ auch auf den Fall zu sprechen, daß eine durch Aufmerksamkeit hervorgehobene materielle Idee eine solche Stärke annehmen kann, daß sie den Fluß der Nervenimpulse im Gehirn ganz auf sich konzentriert, die Rezeptivität für andere Eindrücke blockiert und damit zur »Tyranin«²⁶ des Willens wird.

Die Ambivalenz des Phänomens der Aufmerksamkeit wird also ansatzweise auch in Schillers Schrift deutlich. Ausführlicher problematisiert wird sie von seinem Lehrer Abel, wie dessen *Seelenlehre* zeigt. Unter der Überschrift »Geseze der Aufmerksamkeit« verleiht Abel hier seiner Überzeugung Ausdruck, daß der Mensch zwar grundsätzlich in der Lage ist, seinen Willen bewußt auf diejenigen Vorstellungen und Zielsetzungen auszurichten, die ihm auf lange Sicht das meiste Glück bereiten; und gemäß einer von der Moral-Sense-Philosophie beeinflussten optimistischen Gleichsetzung des Angenehmen mit dem Guten sind das für Abel notwendigerweise immer solche Vorstellungen und Zielsetzungen, die tugendhaft sind.²⁷ Aber der Autor macht auch deutlich, daß dieser ideale Zusammenhang von aufmerk-

²⁴ NA XX, 26 f. Zur Abhängigkeit Schillers von Positionen seines Lehrers Abel in diesem Punkt vgl. Alt: *Schiller I* [Anm. 13], 163.

²⁵ Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 252, 269, 466; Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 241, 252, 257, 1481; Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 434.

²⁶ NA XX, 27. Als eine Form fixierter Aufmerksamkeit galt im zeitgenössischen anthropologischen Diskurs auch die Melancholie, verstanden als zwanghaftes Nachsinnen über immer dieselben schwermütigen Ideen. Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 363, 466, 709. Die Berichte, die Schiller an der Karllschule über seinen an Depressionen erkrankten Mitschüler Joseph Frédéric Grammont anfertigen mußte, spiegeln diese Auffassung wider, indem sie Auskunft über die Versuche geben, die Herrschaft der fixen Ideen in Grammonts Seele durch Mittel der Zerstreuung (wie Lektüre, Bewegung, Gespräche und Reisen) zu brechen. Vgl. NA XXII, 20–23, 25 sowie dazu Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller* [Anm. 7], 47, 51–54, 56; aus semiotischer und diskursgeschichtlicher Sicht ferner Ingo Stöckmann: *Anthropologie und Zeichengemeinschaft – Schillers Grammont-Berichte*, in: *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit: Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, hg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke, Würzburg 2003, 127–145, hier 129 f., 140 f., 143. Zum Zusammenhang von Melancholie und Aufmerksamkeit vgl. auch die Bemerkungen bei Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung – Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, 55 f., 60 f., 66, 68.

²⁷ Vgl. Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 202, 260, 262–264, sowie ferner auch ebd., §§ 689–692, 710, 1428–1430.

mem und moralischem Handeln massiv beeinträchtigt werden kann. Oft ist es, wie Abel feststellt, allein die Lebhaftigkeit und Stärke eines Eindrucks, welche bewirkt, daß die Seele sich ihm zuwendet.²⁸ Und das, was gegenwärtig das Angenehmste ist, droht häufig demjenigen vorgezogen zu werden, was auf lange Sicht das Angenehmste ist.²⁹

Wenn unter den Eindrücken und Vorstellungen, die unsere Handlungsziele und Neigungen bestimmen können, verschiedene in der Seele um Aufmerksamkeit konkurrieren, kommt es zu Entscheidungskonflikten.³⁰ Hier, wenn es darum geht, das Schwanken der Seele zwischen verschiedenen Vorstellungen und den dadurch jeweils ausgelösten Handlungsimpulsen zu beschreiben, erlangen Abels Ausführungen in der *Seelenlehre* ihren höchsten Grad an Poetizität, wie z.B. folgende Passage zeigt³¹: »Wenn [...] zwey entgegengesetzte sich ausschliessende Zwecke gegen ein-

²⁸ Vgl. ebd., §§ 196–198, 205 f., 234.

²⁹ Vgl. ebd., § 199. Vgl. auch Abel: *Rede 1777* [Anm. 12], 224–226.

³⁰ Dies ist der Punkt, an dem Abels Theorie der ›Seelenstärke‹ zum Tragen kommt. Der Begriff ist bei Abel eng mit dem der Aufmerksamkeit verbunden (vgl. Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], § 917). Seelenstärke wird als die Fähigkeit definiert, »unter zwey kämpfenden Leidenschaften stets die bessere zu erheben« (ebd., § 906); in gewisser Weise ist sie also identisch mit bewußt und rational ausgerichteter Aufmerksamkeit. In Abels Rede *Seelenstärke ist Herrschaft über sich selbst* [Anm. 12] wird der Bezug zum Problem der Aufmerksamkeit ebenfalls sehr deutlich. Vgl. zu dieser Rede und zur Philosophie der Seelenstärke auch Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 438 f., 570–575; ders.: *Influxus physicus und Seelenstärke – Empirische Psychologie und moralische Erzählung in der deutschen Spätaufklärung und bei Jacob Friedrich Abel*, in: *Anthropologie und Literatur um 1800*, hg. von Jürgen Barkhoff und Eda Sagarra, München 1992 (= Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London, Bd. 54), 24–52, hier 49–52. In Abels neostoizistisch gefärbter Moralphilosophie hat Riedel eine Quelle für Schillers spätere Konzeption des Erhabenen gesehen. Vgl. ebd., 52; ders. (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 440. Zur Seelenstärke bei Schiller vgl. auch Riedels Kommentar in Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke* V, hg. von Wolfgang Riedel, München/Wien 2004, 1196 f.; Alt: *Schiller I* [Anm. 13], 106 f., 110 f., 144, 145, 455 f., 463; Pikulik: *Dramatiker* [Anm. 3], 61–64. Wenn auch mit ›Seelenstärke‹ in der Regel ein moralisches Vermögen gemeint ist, so weist Abel doch ausdrücklich auf die Möglichkeit hin, daß es sich von der Moral ablösen und sich ebenso im Verfolgen niedriger Ziele manifestieren kann: »Man ist öfters überhaupt nicht stark, sondern wählt vielmehr aus Schwäche einen niedrigen Zweck, und doch kann man in Rücksicht auf den letztern auf neue Seelenstärke zeigen« (Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], § 918). Zu dieser immoralistischen Tendenz von Abels Seelenstärke-Begriff und ihrem Niederschlag bei Schiller, z.B. in der Thematisierung des ›erhabenen Verbrechers‹, vgl. Wolfgang Liepe: *Der junge Schiller und Rousseau – Eine Nachprüfung der Rousseaulegende um den Räuber-Dichter*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 51 (1926), 299–328, hier 315 f. (wieder in: Ders.: *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*, Neumünster 1963, 29–64, hier 49); Gerhard Kluge: *Kommentar*, in: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* II, hg. von G.K., Frankfurt a.M. 1988, 869–1556, hier 872, 987 f., 1011 f., 1098 f.; Pikulik: *Dramatiker* [Anm. 5], 66–69, 157.

³¹ Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], § 903; vgl. ebd., § 204. Passagen wie diese mögen Petschs anfangs zitierte Klage über die »von Abel bis zur Ermüdung beschriebene Wechselwirkung der Neigungen mit ihren Kämpfen und Rückfällen« mit veranlaßt haben; vermutlich zielt die Bemerkung aber vor allem auf einen anonymen Beitrag im (von Schiller und Abel gemeinsam herausgegebenen) *Wirtembergischen Repertorium*, in welchem Abel die Schilderung des Kampfes der von

ander kämpfen, so stellt sich erst der eine Gegenstand mit allen seinen Reizen dar, und treibt die Seele zur Handlung, dann tritt der andere, eben weil wir ihn jetzt durch den ersten zu verlieren fürchten, noch mächtiger auf, erhebt sich über den ersten, scheint jetzt zu siegen, aber erweckt durch den Contrast, durch den gedrohten Verlust des ersten, und durch das große Feuer, in das jetzt die ganze Seele gesetzt ist, denselben aufs neue wieder, und so geht es immer fort, bis endlich einer durch seine überwiegende Heftigkeit, zu der ihn der, durch Kampf entstandene, Schwung, die gegenwärtige Laune, oder eine zufällige Nebenverbindung erhoben, oder durch Schnelligkeit der Ausführung, die den andern zu Hülfe zu kommen hindert, oder durch den [sic] entstandene Ermüdung, die das Wiederaufleben des jetzt abwesenden hemmt, und uns mit dem nächsten besten vorlieb zu nehmen nöthigt, den Sieg erhält, und dann oft nagende Reue selbst bey guten Handlungen, oder edles Selbstgefühl zurückläßt.«

Das Hin- und Hergerissensein der Seele zwischen verschiedenen, ihr machtvoll sich aufdrängenden Eindrücken wird hier als ein dramatischer Kampf voll Heftigkeit und Feuer geschildert, für dessen Ausgang Kraft und Schnelligkeit, aber auch bloßer Zufall entscheidend sein können. Eine ähnliche Heroisierung der durch den Schwung der Seele und den mächtigen Reiz der Gegenstände beflügelten, dadurch in ihrer Ausrichtung aber auch labilen Aufmerksamkeit kann man in einer weiteren Karlsschul-Schrift Abels erkennen, nämlich in der zehn Jahre zuvor verfaßten Rede über die *Entstehung und Kennzeichen grosser Geister* von 1776. In dieser Rede werden die Eigenschaften, die das Genie charakterisieren, wie Begeisterung, Feuer, Größe und Kraft, in engem Zusammenhang mit dem Phänomen der Aufmerksamkeit diskutiert.³² Einerseits betont Abel immer wieder, daß für das Vollbringen großer Werke ein planvolles Verharren bei einem Gegenstand unabdingbare Voraussetzung sei.³³ Andererseits ist das Genie, dessen organische Voraussetzung Abel in einer hohen Reizbarkeit des Gehirns erkennt,³⁴ für ihn aber auch dadurch gekennzeichnet, daß Richtung und Stärke seiner Aufmerksamkeit ganz maßgeblich durch Leidenschaften mitbestimmt werden,³⁵ daß es sich durch den Gegenstand, dem es sich zuwendet, vollkommen hinreißen und überwältigen läßt³⁶ und daß es zuweilen durch die Gewalt der Eindrücke von einem Objekt zum nächsten fortgerissen wird.³⁷

gegensätzlichen Neigungen und moralischen Forderungen bedrängten Seele zu einer 40seitigen Abhandlung auswalzt. Vgl. Jacob Friedrich Abel: *Die grausame Tugend*, in: *Württembergisches Repertorium der Litteratur*, 1. Stück (1782), 1-71, hier 33-71.

³² Schon in der Genie-Konzeption Johann Georg Sulzers, von welcher Abels Rede wahrscheinlich beeinflusst wurde, spielt die Aufmerksamkeit eine wichtige Rolle. Vgl. Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 560. Vgl. auch Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 730, 812.

³³ Vgl. Jacob Friedrich Abel: *Rede, über die Entstehung und die Kennzeichen grosser Geister* [1776], in: Riedel (Hg.): *Jacob Friedrich Abel* [Anm. 7], 181-218, hier 197 f., 201.

³⁴ Vgl. ebd., 186, 188, 189, 198. Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 814 f.

³⁵ Vgl. ebd., 193-195, 197 f.

³⁶ Vgl. ebd., 202 f.

³⁷ Vgl. ebd., 201.

Abels Genie-Rede gilt als direkte Inspirationsquelle für Schillers Konzeption seiner frühen Dramenhelden.³⁸ Allerdings weist die Art und Weise, wie Schiller die durch Abel vermittelte Psychologie für seine Dramenproduktion nutzbar macht, eine wichtige Akzentverschiebung auf. Was sich in Abels Rede höchstens implizit andeutet bzw. was durch die Betonung rationaler Fähigkeiten des Genies³⁹ von vornherein aufgefangen wird – daß das Genie, eben weil es sich durch ein Höchstmaß an Reizbarkeit und Intensität der Aufmerksamkeit auszeichnet, auch besonders gefährdet ist, sich durch augenblicklich und zufällig erweckte Vorstellungen und Leidenschaften von vernünftigen Handlungszielen abbringen zu lassen und seine Energie in den Dienst der falschen Sache zu stellen – gerade diese problematische Seite der ›großen Seele‹ ist es, die Schiller, gestützt auf die fundierten psychologischen Kenntnisse aus dem Karlsschul-Unterricht, in seinen Dramen weiter auslotet. Während die Ausführungen des Philosophen und Mediziners Schiller, wie die zitierte Passage aus der *Philosophie der Physiologie* zeigen sollte, insgesamt eher darauf hinauslaufen, am Begriff einer sich konstant nach rationalen Gesichtspunkten bestimmenden Aufmerksamkeit Freiheit und Moralität des Menschen festzumachen, hat es der Dramatiker Schiller darauf abgesehen, an der ›Umschläglichkeit‹ der Aufmerksamkeitslenkung seiner Helden ihr prekäres Schwanken zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, zwischen energisch behaupteter und durch die affizierende Gewalt äußerer Eindrücke in Frage gestellter Entscheidungsfreiheit vorzuführen. Dies soll im folgenden anhand der Damentexte genauer gezeigt werden. Die Ausführungen beziehen sich auf die drei frühen Dramen Schillers, die schon während der Karlsschul-Zeit entstandenen *Räuber* (1781), den *Fiesko* (1783) und *Kabale und Liebe* (1784).

³⁸ Die Bedeutung der in dieser Rede vertretenen Genie-Auffassung für Schillers frühe Dramen ist schon oft hervorgehoben worden. Vgl. Walter Müller-Seidel: *Nachwort*, in: Jacob Friedrich Abel: *Rede über das Genie – Werden große Geister geboren oder erzogen und welches sind die Merkmale derselbigen?*, hg. von W. M.-S., Marbach am Neckar 1955 (= Turmhahn-Bücherei, Bd. 21/22), 58–70, hier 67 f.; Walter Hinderer: »Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen« – Zum Problem der Person und der Existenz in Schillers ›Die Verschwörung des Fiesco zu Genua‹, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), 230–274, hier 247; Dewhurst/Reeves: *Friedrich Schiller* [Anm. 8], 38, 131 f., 317; Rolf-Peter Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, in: *Schillers Dramen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, 68–104, hier 88 f.; Kluge: *Kommentar* [Anm. 30], 1024 f., 1034 f., 1221, 1464; Günter Saße: »Der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe« – Schillers Liebeskonzeption in den ›Philosophischen Briefen‹ und in ›Kabale und Liebe‹, in: *Konflikt, Grenze, Dialog – Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*, Fs. Horst Turk, hg. von Jürgen Lehmann u. a., Frankfurt a. M./Berlin 1997, 173–184, hier 173 f.; Alt: *Schiller I* [Anm. 13], 144, 341, 357.

³⁹ So gehört laut Abel zu den Kennzeichen des Genies auch, daß es einen weitumfassenden Verstand besitzt, komplexe Verhältnisse schnell einsieht, richtige Begriffe bildet usw.; vgl. Abel: *Rede 1776* [Anm. 32], z.B. 193, 195, 197, 199 f., 205 f., 209, 211. Vgl. auch die ausführlichen Erläuterungen bei Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 721–836 (siebtes Hauptstück: »Vom Genie«).

II.

Im ersten Auftritt der *Räuber* liefert Franz Moor, der hier die Worte seines Vaters wiedergibt, eine Beschreibung seines Bruders Karl im Knabenalter⁴⁰: »Der feurige Geist, [...] der ihn für jeden Reiz von Größe und Schönheit so empfindlich macht; diese Offenheit die seine Seele auf dem Auge spiegelt, diese Weichheit des Gefühls, die ihn bey jedem Leiden in weinende Sympathie dahinschmelzt, dieser männliche Muth, der ihn auf den Wipfel hundertjähriger Eichen treibet, und über Gräben und Pallisaden und reissende Flüsse jagt, dieser kindische Ehrgeiz, dieser unüberwindliche Starrsinn [...]«

Die geniehafte Mischung aus rücksichtsloser Entschlossenheit und sensibler Empfänglichkeit für äußere Eindrücke, die in Franzens Schilderung zum Ausdruck kommt, läßt sich an sämtlichen frühen Dramenhelden Schillers feststellen, ob sie Karl Moor, Fiesco von Lavagna oder Ferdinand von Walter heißen. Sie alle sind geneigt, ihre einmal ins Auge gefaßten Ziele mit einem äußersten Grad an Kühnheit zu verfolgen und dafür alles aufs Spiel zu setzen. Den Gegenpol bilden Momente, in denen sie sich anfällig für augenblickliche Stimmungen und Sinnesreize zeigen und dadurch in ihren Entschlüssen wanken oder sie radikal ändern. Ein Beispiel bildet in den *Räubern* die berühmte Szene an der Donau, in welcher Karl, nachdem er kurz zuvor seine Bande im heroischen Kampf gegen eine übermächtige Armee zum Sieg geführt hat, nun beim Anblick der friedlichen Natur von der Erinnerung an seine Kindheit überwältigt wird⁴¹: »[...] o ihr Tage des Friedens! Du Schloß meines Vaters – ihr grünen schwärmerischen Thäler! O all ihr Elisiums Szenen meiner Kindheit! – Werdet ihr nimmer zurückkehren – nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? – Traure mit mir Natur – Sie werden nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen.«

Führt diese, von einem Kameraden als »Paroxismus«⁴² bezeichnete Anwendung zunächst nur dazu, daß Karl im Bewußtsein des unwiederbringlich Verlorenen den Bund mit den Räubern erneuert, so wird sein Entschluß zur Rückkehr in die Heimat unmittelbar darauf durch das Auftreten Kosinskys perfekt. Ausschlaggebend ist Kosinskys lebhaftes Schilderung seines Schicksals, die enge Parallelen zu Karls Vergangenheit aufweist und sich um eine verlorene Geliebte dreht, die den gleichen Namen wie Karls Jugendliebe hat. Der Macht, mit der durch Kosinskys Erzählung die Vorstellung seiner Amalia in ihm wachgerufen wird, kann Karl nicht lange standhalten⁴³:

⁴⁰ NA III, 13-14.

⁴¹ Ebd., 80.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., 86.

»MOOR der bisher in heftigen Bewegungen hin und her gegangen, springt rasch auf, zu den Räubern. Ich muß sie sehen – auf! [...] hurtig! alle! nach Franken! in acht Tagen müssen wir dort seyn. Sie gehen ab.«

Der Entschluß, Amalia wiederzusehen, wird schon in der nächsten Szene, in der Karl nach tagelangem Ritt das väterliche Schloß erreicht hat, wieder wankend. Angesichts der heimatlichen Fluren stellt sich bei Karl zunächst erneut das desillusionierende Bewußtsein ein, daß eine Rückkehr zu seinem früheren Leben unmöglich ist – bis das Bild Amalias in ihm aufsteigt und den endgültigen Ausschlag gibt. Erneut manifestiert sich der seelische Entscheidungskampf der Figur auch körperlich in ruckartigen, fahigen Bewegungen⁴⁴: »*Er fährt auf.* Warum bin ich hiehergekommen? [...] Lebt wohl, ihr Vaterlandsthäler! einst saht ihr den Knaben Karl, und der Knabe Karl war ein glücklicher Knabe – itzt saht ihr den Mann, und er war in Verzweiflung. *Er dreht sich schnell nach dem äussersten Ende der Gegend, allwo er plötzlich stille steht und nach dem Schloß mit Wehmut herüberblickt.* Sie nicht sehen, nicht einen Blick? – und nur eine Mauer gewesen zwischen mir und Amalia – Nein! sehen muss ich sie – mus ich ihn – es soll mich zermalmten! *Er kehrt um.* Vater! Vater! dein Sohn naht – [...] Amalia! Vater! Dein Karl naht! *Er geht schnell auf das Schloß zu.*«

Karl Moor ist nicht die einzige Figur Schillers, an der sich studieren läßt, wie verschiedene, häufig durch äußeren Anstoß aktualisierte Vorstellungen sich als Zielvorstellung ablösen und dadurch zu radikalen Kehrtwendungen im Handeln führen. Das gleiche trifft für Fiesko zu, am deutlichsten in der vierzehnten Szene des vierten Akts. Nachdem Fiesko nach langem, unermüdlichem Einsatz alle Hebel der Verschwörung in Gang gesetzt hat und der Umsturz unmittelbar bevorsteht, weiht er seine Frau in seine Pläne ein und verkündet ihr voller Pathos, morgen werde sie Herzogin sein. Leonore, die in Fieskos Herrschaftsambitionen eine Bedrohung ihrer Liebe sieht, versucht nun, Fiesko in letzter Minute von seinem Plan abzubringen, indem sie ihm unter leidenschaftlichen Umarmungen und schmach-tenden Blicken das Glück einer selbstgenügsamen Zweisamkeit ausmalt. Tatsächlich gelingt es ihr durch Aufbietung all ihrer sinnlichen Reize, Fiesko vollkommen zu erweichen und ihn dazu zu bewegen, sämtliche Umsturzpläne fallen zu lassen – bis ein verabredetes akustisches Zeichen ihn wieder mit aller Gewalt auf sein ursprüngliches Vorhaben zurücklenkt⁴⁵:

⁴⁴ Ebd., 87 f. In Schillers Einsatz von Regieanweisungen kann man eine Anwendung seiner medizinischen Erkenntnisse über den Leib-seelischen Zusammenhang sehen. Vgl. Kluge: *Kommentar* [Anm. 30], 1482; Pikulik: *Dramatiker* [Anm. 5], 12.

⁴⁵ NA IV, 101 f. Das Verhalten des Titelhelden in dieser Szene veranlaßt Peter Michelsen zu der Behauptung, Fieskos schneller Stimmungsumschwung könne nicht als authentischer Ausdruck einer seelischen Realität verstanden werden, sondern diene vor allem dem theatralischen Effekt (vgl. Peter Michelsen: *Schillers Fiesko – Freiheitsheld und Tyrann*, in: *Schiller und die höfische Welt*, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, 341-358, hier 349 Anm. 8). Meine Ausführungen sollen dagegen zeigen, daß das Verhalten von Schillers

»FIESKO durch und durch erschüttert. Leonore, was hast du gemacht? er fällt ihr kraftlos um den Hals Ich werde keinem Genueser mehr unter die Augen treten – [...] Man hört den Kanonenschuß. Fiesko springt los. Alle Verschworene treten in den Saal.

VERSCHWORENE. Die Zeit ist da!

FIESKO zu Leonoren, vest. Lebe wol! Ewig – oder Genua liegt morgen zu deinen Füßen.«

An dem Verhalten Leonores in der Szene wird deutlich, daß das Wissen über die Gewalt akuter sinnlicher Eindrücke von Schillers Figuren mitunter dazu benutzt wird, das Handeln anderer bewußt zu beeinflussen. Wenn man in einem Menschen bestimmte Vorstellungen mit Macht wachruft, so daß sie seine ganze Aufmerksamkeit okkupieren, werden sie andere Vorstellungen in den Hintergrund drängen und in seinen Handlungszielen entsprechend neue Prioritäten etablieren. Dieses Wissen wird häufig von den Bösewichtern in Schillers Dramen eingesetzt. So z.B. von Spiegelberg in der zweiten Szene der *Räuber*, als Karl, in sicherer Erwartung der nahen Aussöhnung mit seinem Vater, sich von ihm und den Exzessen des Studentenlebens endgültig verabschieden will⁴⁶: »Kamerad! Mit den Narrenstreichen ists nun am Ende.« Spiegelberg versucht daraufhin, Karl von seinem Entschluß abzubringen und bei der Bande zu halten, indem er ihm seine tolldreisten Aktionen der Vergangenheit in farbiger Erzählung vergegenwärtigt⁴⁷: »ha! ich muß nur dein eigenes Bild wieder vor dich rufen, das wird Feuer in deine Adern blasen, wenn dich sonst nichts mehr begeistert.« Spiegelbergs Reden vermögen es allerdings nicht, die Aufmerksamkeit seines Gegenübers, dessen Zustand in einer Bühnenanweisung als »zerstreut«⁴⁸ angegeben wird, in ausreichendem Maß in Beschlag zu nehmen; Karl bleibt bei seiner Entscheidung.

Figuren selbst dort, wo es gegensätzliche Extreme auf engstem Raum durchläuft, durchaus von psychologischer Konsequenz ist und sich auf anthropologische Erkenntnisse der Zeit stützt. Das ändert nichts an der Wichtigkeit der Beobachtung, daß Schiller diese Erkenntnisse dramaturgisch sehr wirkungsbewußt und effektiv einsetzt. Letztlich ist es ja die Aufmerksamkeit nicht nur seiner Figuren, sondern vor allem die des Publikums, deren Erregung und Lenkung Schiller bei seiner dramatischen Kunst im Blick hat, wie auch seine Formulierung auf dem Theaterzettel zur Mannheimer Erstaufführung des *Fiesko* deutlich macht: »Heilig und feierlich war immer der stille, der große Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den allmächtigen Schlag einer mächtigen Rute, nach der Phantasie eines Dichters beben [...] – wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann [...]« (NA XXII, 90f.). Zum Drama Schillers als »Affekterregungskunst« vgl. Rüdiger Safranski: *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München/Wien 2004, 118f.

⁴⁶ NA III, 22.

⁴⁷ Ebd., 357 (die nach dem Erstdruck der *Räuber* zitierte Passage wird in der Nationalausgabe, welche die »Löwenausgabe« als Textgrundlage wählt, im Lesarten-Verzeichnis wiedergegeben).

⁴⁸ NA III, 24.

Eine ähnliche psychagogische Strategie wie Spiegelberg gegenüber Karl wendet Franz gegenüber seinem Untergebenen Hermann an, um ihn als Helfershelfer für seine finsternen Machenschaften zu rekrutieren. Hermanns späteres Verhalten beweist, daß er eigentlich kein abgrundtief verdorbener Mensch und kein Mörder ist: Er erbarmt sich des alten Moors, den Franz zum Hungertod bestimmt hatte, und ernährt ihn heimlich bei Gefahr seines Lebens.⁴⁹ Trotzdem sind Franzens Bemühungen im zweiten Akt, Hermann für seine Mordpläne einzuspannen, erfolgreich. Der Grund dafür liegt in der virtuosen Art, in der er ihm die durch Karl und den alten Moor erlittenen Kränkungen in geballter Form vor Augen führt. Hermanns Rachsucht wird dadurch in einem solchem Grade erregt, daß er sich zu allen Schandtaten bereit erklärt⁵⁰: »Ich ruhe nicht, bis ich *Ihn* und *Ihn* unterm Boden hab.«

Die Technik, das Handeln von Personen dadurch zu beeinflussen, daß man ihre Aufmerksamkeit auf bestimmte Eindrücke, Vorstellungen oder Erinnerungen ausrichtet, bringt Franz auch gegenüber der von ihm begehrten Amalia in Anschlag. Um ihre Liebe zu Karl, dem sie auch in dessen Abwesenheit unverbrüchlich die Treue hält, zu erschüttern, stellt Franz seinen Bruder als ausschweifenden Wollüstling dar und beschreibt sein Äußeres bis in alle ekelhaften Details als von der Syphilis gezeichnet.⁵¹ Seine ausführliche Schilderung schließt er mit den Worten⁵²: »Du hast jenen Elenden gesehen, Amalia, der in unserem Siechenhause seinen Geist auskeuchte, die Schaam schien ihr scheues Auge vor ihm zuzublinzen – du ruftest Wehe über ihn aus. Ruf dis Bild noch einmal ganz in deine Seele zurück, und Karl steht vor dir! – Seine Küsse sind Pest, seine Lippen vergiften die deinen!«

Franzens Versuch, das Idealbild Karls in Amalias Seele durch ein abstoßendes Gegenbild zu verdrängen, ist für einen Moment auch tatsächlich erfolgreich.⁵³

Den theatralischsten Moment von manipulierender Aufmerksamkeitslenkung in Schillers frühen Dramen findet man im *Fiesko*. Hier sieht der republikanische Ver-

⁴⁹ Vgl. ebd., 113. Vgl. auch schon die frühe Regung seines Gewissens, ebd., 48.

⁵⁰ Ebd., 41.

⁵¹ Franzens hier praktiziertes Verfahren, seinen Gegenstand durch Aufzählung sinnlicher Details möglichst plastisch vor Augen zu rufen, entspricht der rhetorischen Technik der *evidentia* (vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik – Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, §§ 810–813; Ansgar Kemmann: Art. »*Evidentia, Evidenz*«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* III, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 33–47). Daß sinnliche Vergegenwärtigung ein vorzügliches Mittel ist, auf die Affekte des Zuhörers zu wirken und die eigenen Redeziele zu befördern, ist natürlich rhetorisches Gemeingut seit der Antike. Insofern sind die hier dargestellten Zusammenhänge ein Beispiel für den allgemeinen Sachverhalt, daß im Verlauf des 18. Jahrhunderts Teile des rhetorischen Wissens neu sich ausdifferenzierenden Disziplinen (wie der Anthropologie) einverleibt und in ihrem Zeichen neu begründet werden.

⁵² NA III, 35.

⁵³ Das zeigt besonders der (wiederum auch durch körperliche Symptome begleitete) Moment, an dem Amalia die Krise überwindet: »AMALIA (*froh aufspringend*). Ha! Karl! nun erkenn ich dich wieder! du bist noch ganz! ganz! alles war Lüge!« (ebd., 36).

schwörer Verrina nur noch einen Weg, um den scheinbar zum leichtlebigen Epikureer mutierten Titelhelden wieder als Verbündeten zurückzugewinnen. Er gibt bei einem Maler ein Bild in Auftrag, das ein republikanisches Motiv aus der römischen Geschichte darstellt, den Sturz des Appius Claudius. Der Auftrag erfolgt allein zu dem Zweck, das Gemälde Fiesko zu Gesicht zu bringen und ihn durch die überraschende Konfrontation mit der pathetischen Szene so stark zu beeindrucken, daß er wieder auf den patriotischen Pfad einschwenkt⁵⁴: »Vielleicht, daß der Anblick seinen Genius wieder aufweckt«. Die Szene, in welcher der Plan umgesetzt wird (II/17), weist Anklänge an den Beginn von Lessings Drama *Emilia Galotti* auf, als sich der Prinz unerwartet dem Porträt Emilias gegenübergestellt sieht.⁵⁵ Im Vergleich der grundsätzlich ähnlichen Situationen wird die Spezifik von Schillers Arrangement deutlich. Während in der *Emilia Galotti* die Konfrontation mit dem Bild eine bestehende Neigung, die Liebe des Prinzen zu Emilia, zufällig bestätigt und verstärkt, ist sie im *Fiesko* in einen manipulativen Kontext eingebunden und mit der Erwartung verknüpft, eine seelische Disposition umzukehren, ihr durch sinnliche Impulse eine neue Richtung zu geben.

Da Verrinas Plan allerdings auf einer falschen Einschätzung der Absichten Fieskos beruht, kann die erhoffte Wirkung nicht eintreten.⁵⁶ Fiesko benutzt die Enthüllung des Bildes im Gegenteil dazu, seine Selbstinszenierung auf die Spitze zu treiben. So bleibt er bei seiner Kommentierung des Bildes zunächst noch der Rolle des politisch uninteressierten Epikureers treu, um dann unvermittelt die Maske fal-

⁵⁴ NA IV, 36.

⁵⁵ Der intertextuelle Bezug zu Lessings Drama wird auch durch das Motiv des Gemäldes markiert, welches der Virginia-Legende (dem wichtigsten Prätext der *Emilia Galotti*) entstammt, sowie durch eine Äußerung Fieskos, die die Umkehrung eines Zitats des Prinzen darstellt: »Doch über des Künstlers Bewunderung verzeß ich das Werk zu verschlingen« (NA IV, 61; vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe* VII, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 2000, 297).

⁵⁶ Umso auffälliger ist die Wirkung des Gemäldes auf Verrina, der von der dargestellten Szene so hingerissen wird, daß er sie einen Moment lang für Wirklichkeit hält, die Figuren auf dem Bild anredet und in das gemalte Geschehen eingreifen will (vgl. NA IV, 60 f.). Was hier mit Verrina geschieht, läßt sich im Sinne der zeitgenössische Anthropologie als ein Fall übersteigerter Aufmerksamkeit erfassen, verstanden im physiologischen Sinn als übermäßige Lebhaftigkeit des Nervensafts bei der Aktivierung einer materiellen Idee. Laut Platner unterscheiden sich Akte sinnlicher Empfindung, welche mit der Überzeugung von der objektiven Gegenwart des wahrgenommenen Gegenstandes verbunden sind, von Akten des bloßen Einbildens und Erinnerens letztlich nur durch den höheren Grad der Bewegung des Nervensafts, mit der die Aufmerksamkeit der Seele auf eine materielle Idee gelenkt wird. Das heißt: Wird bei der Aktivierung imaginärer oder Gedächtnisideen der Nervensaft durch bestimmte Faktoren in außergewöhnlich starke Bewegung versetzt, kommt es zur Realitätsverkenning, die inneren Vorstellungen werden für objektive Wirklichkeit gehalten. Vgl. Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 291-299, 416-418. Die Malerei wird von Platner ausdrücklich (neben Beredsamkeit und Poesie) in die Reihe der Faktoren gestellt, welche diese Verstärkung innerer Vorstellungen veranlassen können. Vgl. ebd., § 418. Zum Verhältnis von Einbildungskraft und sinnlicher Empfindung vgl. auch Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], §§ 166, 171, 550, 592 f.; Haller: *Grundriß* [Anm. 9], § 559.

len zu lassen und die Republikaner mit der Mitteilung zu überrumpeln, daß er schon längst alle Vorbereitungen für den Umsturz getroffen hat. Hier findet sich das nächste Beispiel für die Beeinflussung des Handelns durch bewußte Aufmerksamkeitslenkung. Alle Republikaner scheinen zum schnellen Handeln unter Führung Fieskos bereit, nur Verrina, der Fieskos selbstherrlichem Gebaren mißtraut,⁵⁷ bleibt regungslos. Seine Lähmung wird schlagartig durchbrochen, als Bourgognino ihm den Namen seiner vom Neffen des Herzogs vergewaltigten Tochter zuruft, die durch einen Eid Verrinas⁵⁸ dazu verurteilt ist, so lange im Kerker zu schmachten, bis Genua befreit ist⁵⁹:

»FIESKO. Aber laßt uns schleunig von Gedanken zu Thaten gehen. Alle Maschinen sind gerichtet. [...] Nichts fehlt – Aber Verrina ist nachdenkend?

BOURGOGNINO. Geduld. Ich hab ein Wörtchen, das ihn rascher aufschrecken soll, als des jüngsten Tages Posaunenruf. *er tritt zu Verrina, ruft ihm bedeutend zu Vater, wach auf! Deine Bertha verzweifelt.*

VERRINA. Wer sprach das? – Zum Werk Genueser!«

Die gezielte Beeinflussung des Handelns durch die Konfrontation mit bestimmten Sinnesreizen, durch die bestimmte Vorstellungen aktualisiert werden,⁶⁰ nimmt in Schillers Dramen auch die Form der Selbstmanipulation an. Dies ist bei Amalia der Fall, als Karl sie nach langen Jahren der Abwesenheit auf dem väterlichen Schloß aufsucht, ohne sich ihr zu erkennen zu geben. Verzweifelt wehrt sich Amalia gegen die unwiderstehliche Anziehungskraft des fremden Grafen, durch die sie ihrem Geliebten untreu zu werden droht⁶¹: »Nein, du sollst mir meinen Karl nicht entreißen! Meine Seele hat nicht Raum für zwey Gottheiten, und ich bin ein sterbliches Mädchen! *Sie nimmt Karls Bild heraus.* Du, mein Karl, sey mein Genius wider diesen

⁵⁷ Vgl. NA IV, 66.

⁵⁸ Vgl. ebd., 34 f.

⁵⁹ Ebd., 62 f.

⁶⁰ Wenn in dieser Analyse der Schillerschen Dramen nicht danach unterschieden wird, ob eine Vorstellung durch den Gegenstand selbst, durch ein ikonisches Zeichen (Gemälde) oder durch ein symbolisches Zeichen (Sprache, Kanonenschuß) aufgerufen wird, dann entspricht das der Tatsache, daß in der zeitgenössischen Anthropologie eine solche Unterscheidung unter dem Gesichtspunkt der Aufmerksamkeitserregung von untergeordneter Bedeutung ist. So betont Platner z.B., daß im Fall angenehmer Gegenstände die Aufmerksamkeit nicht nur durch die Gegenstände selbst geweckt wird, sondern ebenso durch »alle natürliche, oder willkürliche Kennzeichen [...], welche die bezeichneten Objekte des Vergnügens in dem Gedächtnis erwecken [...]. Daher ziehen alle Worte von irgend einer solchen Bedeutung, unsere Aufmerksamkeit auf sich.« (Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], § 276). Zugrunde liegt eine anthropologische Assoziationstheorie, die das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem als einen Fall mechanischer Ideenverknüpfung behandelt. Vgl. ebd., §§ 439, 619 f.; Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], § 154. Zum Verhältnis von Objekt, Bild und Begriff in Schillers anthropologischer Poetik vgl. den Beitrag von Jörg Robert in diesem Band.

⁶¹ NA III, 101.

Fremdling, den Liebestörer! dich, dich ansehen, unverwandt, – und weg alle gottlosen Blicke nach diesem *sie sitzt stumm – das Auge starr auf das Bild geheftet.*«

Im Kampf der Neigungen zwischen zwei Objekten muß diejenige Vorstellung, die gerade am mächtigsten durch äußere sinnliche Impulse aktualisiert wird, den Ausschlag geben: Dies ist auch die Erfahrung, die Ferdinand im zweiten Akt von *Kabale und Liebe* macht bzw. bewußt herbeiführt. Als sich die ihm zur Gattin bestimmte Lady Milford, für Ferdinand völlig unerwartet, in einer Unterredung als edle und feinfühlig Person erweist, die ihm in schonungsloser Selbstentblößung ihre Liebe offenbart, ist Ferdinands bedingungslose Hingabe an Luise für einen Moment erschüttert. Verstört flieht er zu ihr und berichtet von einer Stunde, »wo zwischen mein Herz und dich eine *fremde* Gestalt sich warf – wo meine Liebe vor meinem Gewissen erblaßte – wo meine Luise aufhörte, ihrem Ferdinand *alles* zu sein –«. ⁶² Doch beim Anblick Luises wird die Krise überwunden⁶³:

»FERDINAND geht schnell auf sie zu, bleibt sprachlos mit starrem Blick vor ihr stehen, dann verläßt er sie plötzlich, in großer Bewegung. Nein! Nimmermehr! Unmöglich, Lady! Zuviel verlangt! Ich kann dir diese Unschuld nicht opfern – [...] Er faßt sie bei der Hand, und hebt sie vom Sessel. Fasse Mut, meine Teuerste! – Du hast gewonnen. Als Sieger komm ich aus dem gefährlichsten Kampf zurück.«

Das Festhalten an als wertvoll erkannten Handlungszielen wird nicht nur positiv dadurch unterstützt, daß man sich bestimmten Eindrücken ausliefert, sondern auch negativ dadurch, daß man bestimmte Eindrücke vermeidet. Als Lady Milford sich in ihrem Monolog im vierten Akt dazu durchgerungen hat, Ferdinand heroisch zu entsagen und das Land zu verlassen, macht sie sich augenblicklich daran, den Abschiedsbrief an den Herzog zu schreiben. Sie will ihren Entschluß möglichst schnell in die Tat umsetzen, um auszuschließen, daß eine neue Begegnung mit dem Geliebten oder der erneute Gedanke an ihn ihre Entscheidung wieder in Frage stellen könnte⁶⁴: »Entschlossen zum Schreibpult gehend. Jetzt gleich muß es geschehen – jetzt auf der Stelle, ehe die Reize des lieben Jünglings den blutigen Kampf meines Herzens erneuren. Sie setzt sich nieder, und fängt an zu schreiben.«

Was Amalia, Ferdinand und Lady Milford in den genannten Szenen praktizieren, ist nichts anderes, als von ihrer Freiheit in dem Sinne Gebrauch zu machen, in dem der Mediziner Schiller sie definiert. In dem vorhin berührten Abschnitt aus der *Philosophie der Physiologie* über die Aufmerksamkeit stellt Schiller die Frage, »was Freiheit ist«, ⁶⁵ und führt daraufhin die Unterscheidung zwischen einem ersten und zweiten Willen ein⁶⁶: »Der erste Wille, der meine Aufmerksamkeit bestimmt, ist der

⁶² NA V, 39.

⁶³ Ebd., 40.

⁶⁴ Ebd., 80.

⁶⁵ NA XX, 26.

⁶⁶ Ebd., 27.

freie, der letzte, der die Handlung bestimmt, ist ein Sklav des Verstands; die Freiheit liegt also nicht darinn, daß ich das wähle, was mein Verstand für das beste erkannt hat, (dann diß ist ein ewiges Gesez:) sondern daß ich das wähle, was meinen Verstand zum Besten bestimmen kann.«

Schillers Definition der Freiheit ist von der Erkenntnis geprägt, daß in dem Moment, in dem ich meine Aufmerksamkeit einer bestimmten Vorstellung oder sinnlichen Reizquelle zugewandt habe, Freiheit im strengen Sinn bereits verwirkt ist. Das weitere Handeln folgt dem mechanischen Prinzip, daß der Wille immer nach demjenigen strebt, was auf der Basis der verfügbaren Eindrücke den maximalen Lustgewinn verspricht. Um der Zufälligkeit dieses zweiten Willens nicht ausgeliefert zu sein, richten Amalia und Ferdinand ihren ersten Willen, das heißt ihre Aufmerksamkeit bewußt auf diejenige Vorstellung aus, die am ehesten erwarten läßt, daß die daraus entspringenden Neigungen und Handlungen im Einklang mit dem stehen, was moralisch geboten ist (wie der Treue gegenüber der geliebten Person). Aus demselben Grund zieht Lady Milford ihre Aufmerksamkeit bewußt von derjenigen Vorstellung ab, von der sie weiß, daß dadurch Neigungen und Handlungen begünstigt würden, die dem moralisch Geforderten (das Liebesglück des jungen Paares nicht zu zerstören) entgegenstehen. Das Verhalten der drei Figuren entspricht der Auffassung des Mediziners und Anthropologen Schiller, daß Freiheit immer nur darin bestehen kann, zu bestimmen, wovon man sich (nicht) bestimmen lassen will.⁶⁷

III.

Wie die vorausgegangenen Beispiele gezeigt haben, wird es den Figuren in Schillers Dramen häufig schwer gemacht, von ihrem ersten Willen, der Aufmerksamkeitslenkung, bewußten Gebrauch zu machen. Oder, um es in den Kategorien Garves zu formulieren: Allzu häufig droht die Aufmerksamkeit von Schillers Figuren nicht durch die Kraft des Menschen, sondern durch die Kraft, mit der die Dinge auf ihn wirken, bestimmt zu werden. Die plötzliche Konfrontation mit starken sinnlichen Eindrücken, ob zufällig oder durch die bewußte Manipulation Dritter herbeigeführt, bzw. die durch diese Eindrücke sich aufdrängenden Assoziationen und Erinnerungen drohen immer wieder seine Handlungsziele zu beeinflussen und alternative, womöglich vernünftigeren Handlungsmöglichkeiten aus dem Blickfeld zu rücken.

Damit ist eine grundlegende figurenpsychologische Versuchsanordnung in Schillers frühen Dramen umschrieben, die nicht nur innerhalb einzelner Szenen vor-

⁶⁷ Strenggenommen ist diese Auffassung philosophisch nicht konsequent. Denn auf welche Kriterien stützt man sich bei der Entscheidung, von welcher Reizquelle man sich bestimmen lassen will? Diese Kriterien können nach empiristischer Auffassung wiederum nur auf der Erfahrung dessen beruhen, was gut und angenehm für mich ist und was nicht, unterliegen also ihrerseits wieder dem gleichen ›Lust-Mechanismus‹ – ein Regreß.

kommt, sondern den Kern der Gesamthandlung ausmacht. Die Theorie der durch zufällige nervale Impulse tangierten Aufmerksamkeit und der daraus folgenden potentiellen ›Umschlägigkeit‹ der Handlungsziele bildet den konkreten anthropologischen Ausgangspunkt für das dramatische Projekt des jungen Schiller: große Charaktere darzustellen, die dazu bestimmt sind, durch ihre Fülle an Kraft »nach der Richtung, die diese bekömmet, nothwendig entweder ein Brutus oder ein Katilina zu werden.«⁶⁸

In den Rang einer schicksalsentscheidenden Instanz, deren Auswirkungen das ganze Spektrum moralischer Zustände des Menschen umfassen, wird die Lenkung der Aufmerksamkeit schon bei Abel gehoben. Tugend oder Laster, Glück oder Unglück, Leben oder Tod, Freude oder Schmerz, Verderbnis oder Wachstum heißen in Abels *Seelenlehre* die Alternativen, denen sich der Mensch verschreibt, je nachdem, wie er seine Aufmerksamkeit ausrichtet.⁶⁹ Es ist die darin angedeutete Logik der fatalen Weichenstellung, die auch Schillers frühe Dramen bestimmt. Seine Helden, energisch-entschlossene und zugleich empfindsam-sensible Charaktere, haben das Potential zu höchster moralischer Statur, geraten aber an einen Punkt, an dem ihre Aufmerksamkeit von einem Umstand eingenommen wird, der mit aller Macht auf sie wirkt und in folgenschwerer Weise ihre Handlungsziele neu justiert.

In den *Räubern* ist es der von Franz gefälschte Brief des alten Moors, der dazu führt, daß Karl, statt sich weiter um die Aussöhnung mit seinem Vater zu bemühen, in einer Geste unbändigen Trotzes die Karriere des Räuberhauptmanns wählt.⁷⁰ Angesichts der Unbarmherzigkeit seines Vaters, die ihn bis aufs Tiefste erschüttert, ruft Karl aus⁷¹: »Oh ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen [...]« und kennzeichnet damit seinen Seelenzustand indirekt als den einer fixierten Aufmerksamkeit, welchem mit radikalen Mitteln der Ablenkung begegnet werden muß.⁷² Im *Fiesko* ist es der gewaltige Eindruck der über Genua aufgehenden Sonne, welcher den bis dahin immer noch schwankenden Titelhelden im zweiten seiner beiden berühmten Entscheidungsmonologe, beim Ausblick aus dem Fenster seines Saales, dazu bewegt, sich für die Herzogswürde und gegen die Republik zu entschließen⁷³:

⁶⁸ NA III, 6 (Schillers Vorrede zu den *Räubern*).

⁶⁹ Vgl. Abel: *Seelenlehre* [Anm. 9], § 260.

⁷⁰ Zu den philosophischen Implikationen des durch den Brief bei Karl ausgelösten ›Universalhasses‹ vgl. Hans-Jürgen Schings: *Schillers ›Räuber‹ – Ein Experiment des Universalhasses*, in: *Friedrich Schiller – Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, 1–21, bes. 11–16.

⁷¹ NA III, 32.

⁷² Zur Diätetik der Zerstreuung als Gegenmittel zur fixierten Aufmerksamkeit siehe oben, Anm. 26; vgl. auch Platner: *Anthropologie* [Anm. 9], §§ 712f. sowie die Nachweise bei Braunschweiger: *Die Lehre von der Aufmerksamkeit* [Anm. 22], 140–143.

⁷³ NA IV, 67. Daß Fiesko sich hier in einer echten Entscheidungssituation befindet und sein Entschluß keineswegs schon längst getroffen ist, betont Kluge: *Kommentar* [Anm. 30], 1283 f.

»Die Sonne geht auf über Genua.

Diese majestätische Stadt. mit offenen Armen dagegen eilend. Mein! – und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag – drüber zu brüten mit Monarchenkraft [...].«

Und die gleiche psychische Struktur, wonach in einem allgemein lebhaften und reizbaren Gemüt ein einzelner äußerer Impuls ausreicht, um dem Handeln eine fatale neue Richtung zu geben, bestimmt schließlich auch den Charakter Ferdinands. Der Sekretär Wurm erkennt in dieser Eigenschaft ganz deutlich die Voraussetzung für das Gelingen der Briefintrige⁷⁴: »Ich müßte mich schlecht auf den Barometer der Seele verstehen, oder der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe. Machen Sie ihm das Mädchen verdächtig – – Wahrscheinlich oder nicht. Ein *Gran* Hefe reicht hin, die ganze Masse in eine zerstörende Gärung zu jagen.«

Es ist die Logik einer erratischen, von zufälligen äußeren Faktoren mitbestimmten, sprunghaft von einer Zielvorstellung auf die andere sich verschiebenden Aufmerksamkeitslenkung, die Schillers ›umschlägliche‹ Dramatik prägt, in der alles irgendwie immer auf der Kippe steht, in der jede Entscheidung bei geringfügig veränderter Konstellation auch anders hätte ausfallen können und die es infolgedessen auch erlaubt, an ein und derselben Hauptfigur radikal verschiedene Dramenausgänge durchzuspielen, ohne an ihrer Gesamtanlage etwas ändern zu müssen (wie das Beispiel des Fiesco demonstriert, in dem sich in der Bühnenfassung am Ende doch der Republikaner durchsetzt).⁷⁵

Inwieweit die Theorie der ästhetischen Freiheit, wie der klassische Schiller sie formuliert, sich auch als Versuch lesen läßt, den Gefahren der unkontrollierten und fehlgeleiteten Aufmerksamkeit ein Regulationsmodell entgegenzusetzen; inwiefern sich z.B. die in den *Ästhetischen Briefen* verwendeten Kategorien der ›Verwilderung‹ und der ›Barbarei‹ auch als pathologische Zustände einer ganz durch sinnliche Eindrücke hin- und hergerissenen Aufmerksamkeit einerseits und einer fixierten Aufmerksamkeit, die sich gegenüber dem Korrektiv sinnlicher Eindrücke verschließt, andererseits lesen lassen – das wäre Stoff einer eigenen Untersuchung.

⁷⁴ NA V, 49.

⁷⁵ Vgl. dazu Safranski: *Schiller* [Anm. 45], 154–157.