

© 1992 Deutsche Schillergesellschaft
Marbuch am Neckar

Gesamtherstellung:
Druckhaus Köthen GmbH
Köthen

In 1500 Exemplaren gedruckt
mit der Unterstützung
der Stiftung Wüstenrot
Ludwigsburg

ISBN 3-928882-69-4

Auf dem Umschlag: ›Fiesko‹ in der vergrößerten
Handschrift Schillers aus einem Brief an seinen Verleger
Georg Joachim Göschen aus Dresden vom 5. 12. 1786
(SNM/DLA 68.113)

Auf den Klappen und auf der Rückseite des Umschlags:
Titelblatt der seinem Lehrer und Freund – »Dem Herrn
Professor Abel zu Stuttgart gewidmet« – dedizierten
Erstausgabe des ›Fiesko‹ (Mannheim: Schwan 1783) sowie
die ungezeichnete Vorrede des Autors im ersten Druck.

Schiller-Tage in Weimar 1991 – das Gründungskomitee des Weimarer Schillervereins hatte gemeinsam mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach und der Stiftung Weimarer Klassik dazu eingeladen, und Schillerfreunde von nah und fern, Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft und des ehemaligen Zentralen Arbeitskreises Friedrich Schiller im Kulturbund, waren der Einladung gefolgt. Vom 8. bis zum 10. November waren sie in Weimar zu Gast. Theateraufführungen, wissenschaftliche Veranstaltungen, Podiumsdiskussionen, Konzerte und nicht zuletzt ein attraktives Besichtigungsangebot bildeten die Schwerpunkte eines Programms, das lebhaftes Interesse weckte und allgemein Zustimmung fand.

Der 9. November 1991 stand im Zeichen von Schillers Jugenddrama ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹. In der Aula des Goethe-Gymnasiums referierten am Morgen Dr. Horst Nahler (Weimar) und Professor Dr. Kurt Wölfel (Bonn) über das Stück, und am Abend war im Deutschen Nationaltheater Leander Haußmanns Inszenierung zu sehen. Schon während der Vormittagsveranstaltung wurde der Wunsch laut, die Vorträge bald gedruckt zu sehen. Allen, die zur Drucklegung dieser kleinen Schrift beigetragen haben, ist für ihr rasches Zustandekommen herzlich Dank zu sagen.

Über den unmittelbaren Anlaß hinaus wird durch die Publikation ein Ereignis dokumentiert, das dem lebendigen Umgang mit Schiller in Weimar einen neuen Rückhalt geben soll. Schiller-Tage in Weimar sollen auch künftig einen Schwerpunkt in der Arbeit des Weimarer Schillervereins bilden und Mitgliedern der Deutschen Schillergesellschaft weiterhin offenstehen. Dank einer großzügigen finanziellen Zuwendung der Stiftung Wüstenrot an die Deutsche Schillergesellschaft werden sie auch im November 1992 möglich sein. Es ist zu wünschen, daß daraus eine dauerhafte Zusammenarbeit zwischen der Deutschen Schillergesellschaft und dem Weimarer Schillerverein erwächst. Für den Weimarer Schillerverein wäre es ein glücklicher Auftakt, wenn sich aus dieser Vortragsveröffentlichung eine eigene Publikationsreihe des Vereins in Gestalt von Jahressgaben entwickeln ließe, die seinen aktiven Beitrag zu Vermittlung von Schillers geistigem Erbe bezeugen.

Dr. Jochen Golz

Prof. Dr. Eberhard Lämmert

Die überlieferten Fassungen von Schillers ›Fiesko‹ stellen Interpreten und Leser immer wieder vor Probleme und vor schwer entscheidbare Fragen nach Autorisierung und Authentizität dieser Texte. Daher erscheint eine übersichtsartige Darstellung lohnend, die sowohl Schillers eigene Bearbeitungen des Stückes als auch die zeitgenössischen Theaterfassungen einbezieht. Das Thema – auf den ersten Blick etwas trocken-philologisch anmutend – berührt mehrere, in vielfältiger Weise miteinander verbundene Interessensfelder. Nicht nur der textkritische Befund ist zu berücksichtigen, obwohl er im Vordergrund steht, sondern es stellen sich auch biographische, theatergeschichtliche, gattungstheoretische und allgemein-ästhetische Aufgaben in einer solchen Fülle, daß sie hier gewiß nicht vollständig gelöst werden können. Der einführende Charakter der folgenden Bemerkungen rechtfertigt deshalb den Hinweis auf die wissenschaftliche Ausgabe des Werks, in der die Texte und die zugehörigen Beigaben (Quellenangaben, Zeugnisse, Lesarten, Kommentare) weitgehend vollständig dargeboten werden.¹

›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel‹ – unter diesem Titel präsentierte sich Schillers Stück im Erstdruck von 1783. Es war für die Öffentlichkeit das zweite Stück des 23-jährigen Dichters, denn die frühen Versuche, darunter ›Semele‹, jene sogenannte »lyrische Operette«, die, 1779/80 entstanden und von Ludwigsburger und Stuttgarter Theatertraditionen angeregt, offensichtlich der schöpferischen Selbstfindung des jungen Schiller vorausging, waren einem größeren Publikum nicht bekanntgeworden. So darf man denn ›Die Räuber‹ als eigentliches erstes Stück des Autors ansehen, eine Produktion, die nun freilich alle Theaterkonventionen sprengte und doch eigenartigerweise ohne großen zeitlichen Abstand von ›Semele‹ einzuordnen ist. Der Hauptanteil des Textes ist wohl auf 1780 zu datieren, der anonyme Erstdruck erschien 1781; die triumphale Mannheimer Uraufführung fand im Januar 1782 statt.

Noch während des Mannheimer Aufenthaltes aus Anlaß dieser ›Räuber‹-Uraufführung hatte Schiller mit Dalberg, dem Mannheimer Theaterleiter, über den Fiesko-Stoff gesprochen, einen Stoff, der ihm schon von der Carlsschule her vertraut war. Die deutliche Nähe dieses historischen Gegenstands und seines Keimmotivs zur Grundidee der ›Räuber‹ bestätigt vor allem Schillers Selbstrezension der ›Räuber‹. Einige Kernsätze lauten dort: »Rousseau rühmte es an dem Plutarch, daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung wählte. Wenigstens dünkt es mich, solche bedürfen notwendig einer ebenso großen Dosis von Geisteskraft als die erhabene Tugendhafte, und die Empfindung des Abscheus

vertrage sich nicht selten mit Anteil und Bewunderung.« (S. 247–248) Schiller knüpft dabei an die Rousseau-Übersetzung von Helfrich Peter Sturz an, wo es heißt: »Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halb große Menschen wählte, wie es in ruhigen Staaten Tausende giebt, sondern große Tugendhafte, und erhabene Verbrecher.« Und in diesem Zusammenhang folgt der Hinweis auf Fiesko: »In der neuen Geschichte gab es einen Mann, der seinen [Plutarchs] Pinsel verdient, und das ist der Graf von Fiesque, der eigentlich dazu erzogen wurde, um sein Vaterland von der Herrschaft der Doria zu befreien.« (S. 244) Die gedankliche Verbindung zu den berühmten ersten Worten Karl Moors in der zweiten Szene der »Räuber« drängt sich förmlich auf: »Mir ekelt vor diesem Tintengleksenenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von grossen Menschen.«²

Mit der in der Selbstrezension so ausladend vorgetragenen Verteidigung der Karl-Moor-Gestalt reift bei Schiller also schon die innere Physiognomie des Fiesko heran. Das dramatische Interesse, das darin besteht, daß sich »Tugend und Laster an einander [...] reiben«, wird gegen das vergleichsweise harmlos wirkende Aussehen des »großen Rechtschaffenen« abgehoben, in dessen Schicksal »kein Knoten, kein Labyrinth« stattfindet, womit also für sich allein auch kein »triumphierender Glanz« verbunden sei, wie es bei Schiller heißt.³

Bemerkenswert ist hieran auch, daß sich dieses ursprüngliche Motiv des erhabenen Verbrechers in Schillers weiterem Schaffen verfolgen läßt. In der Dramatik wird es verfeinert, etwa in der Wallenstein-Gestalt, und in der ästhetischen Reflexion, besonders auch der nachkantischen Zeit, spielt es eine wesentliche Rolle, wofür *ein* Beispiel genügen muß, eine Stelle aus dem Aufsatz »Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst« (erst 1802 veröffentlicht, aber in den Umkreis der ästhetischen Vorlesungen von 1792/93 gehörend), wo es heißt: »Ein Mensch, der stiehlt, würde [...] für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Object seyn. Wird aber dieser Mensch zugleich *Mörder* so ist er zwar *moralisch* noch viel verwerflicher; aber *aesthetisch* wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer. Derjenige der sich (ich rede hier immer nur von der ästhetischen Beurtheilungsweise) durch eine *Infamie* erniedrigt, kann durch ein *Verbrechen* wieder in etwas erhöht und in unsre *ästhetische* Achtung restituirt werden. Die Abweichung des moralischen Urtheils von dem ästhetischen ist merkwürdig und verdient Aufmerksamkeit.«⁴

Diese Stelle korrespondiert auffällig mit dem Höhepunkt von Fieskos zweitem Monolog in der Mitte des Stückes, jener Aufgipfelung, in der die tragische Versuchung durch Größe und Macht in ihrem Entstehen vorgeführt wird: »Es ist schimpflich eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos gros eine Krone zu stehlen. Die Schande *nimmt ab* mit der *wachsenden* Sünde.« Es ist dies die Vorbereitung des Augenblicks, in dem die innere Entscheidung des vorher noch schwankenden Helden fällt, was er mit den Worten

ausdrückt: »*Ein Augenblick: Fürst: hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen.*« (S. 67–68) Die darin eingeschlossene Hybris deutet sich an; dem Streben nach majestätischer Erhöhung und Macht wird nunmehr alles untergeordnet. Es offenbart sich eine Faszination von Kraft und Größe, eine Faszination, die von der *Richtung* der Kraft und vom *Inhalt* der Größe absehen kann und nur noch die subjektiv-existentielle Qualität des Vorgangs bedenkt.

Wir können die ästhetischen und ethischen Konsequenzen dieser Haltung nicht weiter verfolgen, sie sind von Schiller in seinen ästhetischen Schriften wieder und wieder erörtert worden. In unserem Zusammenhang ist diese Frage deshalb so wichtig, weil sie unmittelbar die Brüche im dramaturgischen Aufbau des Fiesko-Stückes beeinflusst, weil sie das Schwanken Schillers zwischen verschiedenen Lösungsmöglichkeiten, seinen gleichsam experimentierenden Umgang mit dem Stoff zumindest teilweise erklärt.

Diese in der historischen Vorlage ruhenden Möglichkeiten lassen sich – unter Vernachlässigung von Details und Nebenhandlungen – am besten vom Schluß des Stückes her erläutern. Die geschichtlichen Vorgänge waren von einer brutalen Zufälligkeit gekennzeichnet, der selbstverständlich jedes Merkmal des Tragischen im ästhetischen Sinn abging. In den historischen Quellen wird die genuesische Verschwörung gegen die Herrschaft des Hauses Doria so dargestellt, daß der Anführer Giovanni Luigi de Fieschi, nachdem er im Bunde mit seinen Brüdern, mit anderen Edelleuten sowie mit Unterstützung des Papstes und Frankreichs, bereits den Sieg errungen hat, durch einen Zufall verunglückt, wodurch die Gunst der Stunde umkippt, das Regime der Doria wieder die Oberhand gewinnt und der Rest der Verschwörer hingerichtet wird, soweit eine Flucht nicht gelingt. Dieses unglückliche Ende beschreibt Kardinal Retz in seiner Darstellung der Verschwörung, Schillers französischer Hauptquelle, folgendermaßen: »Er [Fiesko] marschierte auf die Darsena zu, deren Eingang er frei fand, und vereinigte sich mit Verrina, der schon mit seiner Galeere die Andrea Dorias eingeschlossen hatte; er fand sie alle entwaffnet und machte sich mit großer Leichtigkeit zu ihrem Herren; aber da er befürchtete, daß in dem Durcheinander die Rudersklaven auf dem Admiralsschiff, auf dem er viel Lärm hörte, einen Umsturz durchführten, lief er, um dort Ordnung zu schaffen, in Eile hin, und in dem Augenblick, wo er das Schiff betreten wollte, drehte sich die Planke, auf der er lief, um und ließ ihn an dieser Seite ins Meer stürzen; die Schwere seiner Waffen ließ ihn so stark in den Morast, der an dieser Stelle sehr tief war, eindringen, daß er nicht mehr an die Wasseroberfläche kommen konnte« (S. 507–508).⁵

Schiller veränderte diesen Schluß, wie wir wissen, äußerlich nur geringfügig, aber mit erheblichen inhaltlichen Konsequenzen. Mit einem berühmten Diktum nahm er im Theaterzettel zur Mannheimer Aufführung zum Umgang mit der geschichtlichen Wahrheit Stellung: »Mit der Historie getraue ich mir bald fertig zu werden, denn ich bin nicht sein [Fieskos] Geschichtschreiber, und eine einzige

Publicum den Namen eines Lieblingsstückes verdient hat, den Sie so gütig sind ihm beyzulegen. Ich bin nicht dafür, schon gespielte Stücke in veränderter Gestalt vor daßelbe Parterre zu bringen. Das Gedächtniß (wenn auch nicht immer der Geschmack) nimmt gewöhnlich die frühere Form in Schutz, und gegen diese wird sich eine spätere immer wie die Lüge zur Wahrheit verhalten. Ich muß und werde es mir gerne gefallen laßen, wenn man mir die Ehre erweißt, mich vor *derselben* Bühne mit meinem Herrn Vorgänger zu vergleichen, aber Sie werden mir erlaßen, selbst dazu beyzutragen.« Dies ist zweifellos eine überraschende Wendung, die dem äußeren Erfolg des Stückes in der Plümicke-Version einen Tribut zollt, den man *so* nicht von Schiller erwartet hätte, besonders wenn man sich daran erinnert, daß er noch fünf Jahre vorher von der Plümickischen »Verhunzung« gesprochen hatte, gegen die er seine Ehre wieder herstellen müsse. Die Theaterpraxis gab Schiller im übrigen recht: Die Berliner Aufführung von 1792, die tatsächlich Schillers Mannheimer Fassung folgte, erreichte nicht den Erfolg, den Plümickes Bearbeitung in den Jahren zuvor mit zahlreichen Wiederholungen verbuchen konnte.²⁷

In all diesen Vorgängen spiegelt sich freilich auch die urheberrechtlich völlig unregelte Situation der Zeit wieder. Wenn ein Stück einmal veröffentlicht war, galt es für die Theater gleichsam als frei verwertbar. Dieses Recht konnte ihnen nicht bestritten werden, obwohl Schiller schon 1781 diesen Zustand in einem Brief an Dalberg beklagte: »[...] allerdings kan jedwedes Theater mit den Schauspielen anfangen was es will, der Autor muß sichs gefallen laßen [...]«²⁸

Immerhin läßt sich aus der Abfolge der autorisierten und der nicht autorisierten Fassungen von Schillers zweitem Stück und aus seiner eigenen schwankenden Haltung dazu einiges ablesen: von Anfang an sicherlich das merkantile Interesse der Theaterleute an der neuen Produktion des »Räuber«-Dichters; mit zunehmender Bewußtheit – und dies besonders in den neunziger Jahren – die politische Brisanz der abgehandelten Thematik, die doch weit über die eines theaterwirksamen Mantel- und Degen-Stücks hinausging; Schillers gattungsmäßige Unsicherheit über die Möglichkeiten einer tragischen Vertiefung des Stoffes und schließlich eben die sich verstärkende Erfahrung von einer praktischen Diskrepanz zwischen literarischen Ambitionen und deren theatralischer Realisierung. Die eigentlichen Schlußfolgerungen aus diesen Beobachtungen gehörten für Schiller – selbstverständlich neben vielen anderen Quellen der Erkenntnis – zur Essenz der zwischen »Don Karlos« und »Wallenstein« befindlichen großen Pause in seinem dramatischen Schaffen und zu der in den ästhetischen Schriften und in den großen Briefwechseln (zunächst mit Körner, später mit Goethe) immer wieder reflektierten Problemen des dichterischen Schaffens.

Ich will meine Rede über Schillers »Fiesko« mit einer Vorbemerkung einleiten, zu der freilich eine Vor-Vorbemerkung am Platz ist. Sie besteht aus der schlichten Versicherung, daß ich noch keine Ahnung davon habe, wie die heutige »Fiesko«-Inszenierung von Leander Haußmann beschaffen ist. Ich rede also zunächst ziemlich ins Blaue hinein.

Halte ich mir aber vor Augen, in welcher Gestalt klassische Dramen – und die Schillers und Goethes vor allem – gegenwärtig auf der Bühne des sogenannten Regietheaters zu sehen sind, muß ich befürchten, was ich heute morgen über den »Fiesko« vortrage, habe mit dem, den Sie heute abend zu sehen bekommen, nicht allzu viel zu tun. Die dramaturgische Praxis des Regietheaters versetzt den vorgegebenen, historischen Text, der für den philologischen Interpreten das A und O ist, »in actu«, und sie läßt sich dabei nicht von dem – ohnedies vieldeutigen – Prinzip der »Werktreue« bestimmen, sondern von einer rückhaltlosen, unmittelbaren Aktualität der Szene. Von sich und seiner »Heutigkeit« geht der Regisseur aus, wenn er den aus Vergangenheit überlieferten Klassiker-Text als Medium gebraucht für den Kommerz zwischen Bühne und Publikum, das er gleichfalls in seiner Heutigkeit ansprechen, oder auch: zu ihr erwecken will. Es ist wohl ein Kriterium für den ästhetischen Rang solcher Schauspielpraxis, in welchem Umfang es ihr gelingt, den alten Text mit seiner medialen Aufgabe zu versöhnen; denn *die* Gefahr besteht immer, daß die Stimme des Textes, überanstrengt, dabei heiser wird oder gar verstummt; daß, um gleichfalls eine aktuellere Redeweise zu probieren, ein Apparat, der als Dampfmaschine konstruiert wurde, partout nicht anspringen will, mag man ihn auch mit noch so starkem Super-Kraftstoff auffüllen.

Übrigens sollten wir nicht annehmen, dergleichen freizügiger Umgang mit dem Werkoriginal sei eine bedauerliche Entartung der Gegenwart. Kaum war Schillers »Fiesko« 1783 gedruckt, da bemächtigte sich ein Theaterexperte namens Plümicke des Textes, um ihn »für die Bühne bearbeitet« an die deutschen Theater weiterzureichen; und seine Bearbeitung war alles andere als behutsam. Was er mit Schillers Text anstellte, geht auf keine Kuhhaut, aber dem zeitgenössischen Theaterpublikum gefiel es. Von den ca. 200 Aufführungen zwischen 1784 und 1805 folgen Plümickes Fiesko-Fassung neunmal mehr als dem schillerschen Original (Nahler). Freilich war da ein Unterschied zwischen Plümicke und heutiger Regietheater-Praxis: jener versuchte – erfolgreich –, dem zurückgebliebenen Publikumsgeschmack entgegenzukommen, diese will dagegen das Publikum aus seiner konventionellen Zurückgebliebenheit herausstoßen, indem sie es mit dem Unkonven-

tionellen konfrontiert. So jedenfalls der Vorsatz; das Heikle daran ist, daß das mehr und mehr ein Versuch am untauglichen Objekt geworden ist. Ist das heutige Theaterpublikum denn wirklich als »zurückgeblieben im Konventionellen« beschreibbar? Wäre es das, es wäre mit seinem Geschmack doch immerhin überhaupt wo. Es hätte einen Standpunkt, Urteilkriterien, ins Theater mitgebrachte Erwartungen, wenn nicht gar Forderungen. Aber unser ästhetisches Elend heutzutage besteht ja gerade darin, daß die Differenz und Opposition zwischen Moderne, oder gar Avantgarde, und Konventionalität zu einer ziemlich abstrakten geworden ist; daß die ästhetischen Konventionen, nennen wir sie die eines »bürgerlichen Kulturbewußtseins«, dahinsiechen wie die Bäume im Waldsterben. Wenn aber das Publikum von der Bühne nichts mehr irgendwie Bestimmbares erwartet, dann fällt es der Bühne schwer, die Rolle des provokanten, ja skandalisierenden Erwartungs-Enttäuschers zu übernehmen. Wo keine Wände mehr sind, in der freien Luft also, kann man nur noch offene Türen einrennen, man mag sich drehen und wenden, wie man will.

Ich habe nicht vor, als Interpret mit der Inszenierung um die Wette zu laufen nach dem Ziel aktuellster Aktualität. Ich will Ihnen eine *Les-Art* des Dramas anbieten, die Ihnen als Folie dienen könnte für die – wie auch immer kontrastierende – *Spiel-Art* heute abend. Vielleicht mag diese dann etwas versicherter sein, daß ihre Zuschauer der Szene nicht widerstandslos folgen, sondern mit einer Vorbedachtheit, die es ihnen möglich macht, das, was da auf der Bühne gespielt wird, deutlicher wahrzunehmen, sei es zum Vergnügen oder zum Mißvergnügen, beistimmend oder widersprechend.

Unter dem Titel »Die Verschwörung des Fiesco zu Genua« ist von der Buchausgabe 1783 an der Untertitel zu lesen: »Ein republikanisches Trauerspiel«. Bei der Uraufführung in Mannheim, im Januar 1784, wurde diese Fassung gar nicht gespielt, sondern eine von Schiller umgearbeitete. Sie trägt die einfache Bezeichnung »Ein Trauerspiel«. Schwer zu sagen, warum; denn für diese sogenannte Mannheimer Bühnenbearbeitung wäre das Prädikat »republikanisch« nicht nur ebenso passend, sondern sogar weit angemessener. Sie stimmt jedenfalls in ihrer dramaturgischen Handlung mit dem Dramentypus »republikanisches Trauerspiel« besser überein als die Buchfassung, endet mit dem Sturz des Tyrannen, dem Verzicht des Freiheitshelden Fiesco auf die angetragene Herzogswürde, der Wiederherstellung der republikanischen Verfassung Genuas – womit das Trauerspiel am Ende in eine Art von Festspiel einmündet.

Ich werde von dieser Fassung des Dramas nicht weiter sprechen. Sie wird kaum je gespielt, mit gutem Grund, und existiert seit langem nur mehr als Tummelplatz der Philologen. Kopfschüttelnd betreiben sie darauf ihre Archäologie der Phantasie-Welt des jungen Schiller und wundern sich, zu welchen Sprüngen er fähig war,

besonders dort, wo sein ästhetisch-theatralischer Impetus mit seinem moralischen Bewußtsein kollidierte. Da vermag er dann den Charakter seines tragischen Helden umzukehren wie einen Handschuh und das moralisch schlechthin Unverträgliche als höchsten Tugend-Erweis auszugeben. Auf solche Weise geht aber verloren, was die Originalfassung auszeichnet: die ästhetische Stimmigkeit des Ganzen; und es bleibt allein erhalten, was jene auch bereits markiert: die auffallenden Unstimmigkeiten im pragmatischen und moralischen Problemstand des Dramas.

Was meint dieser Widerspruch? Ich beschreibe ihn noch einmal: auf seiner Oberfläche oder Außenseite, in seinem ästhetischen Scheinen, stimmt in diesem Werk alles überein. So farbig, ja buntscheckig es in seinen »magischen Farbenspielen« (Hölderlin) auch ist, es hat doch den Effekt des Farbkreisels: in schneller Drehung wird er monochrom, fügen sich alle Einzelfarben zu einer Gesamtfarbe zusammen. Unter der glatten Oberfläche aber ist es, als hätten Wühlmäuse geareitet: ein Gewirr von Gängen unterminiert den Boden, und versucht man, ihnen zu folgen, dann passiert es einem leicht, daß sie einen nicht in das Stück hinein-, sondern aus ihm herausführen – nicht ins Zentrum des Werkes, sondern ins Innere von dessen Baumeister, des Dichters.

Das ist es, womit ich Sie eine Weile beschäftigen will; und den Weg, den ich zu gehen beabsichtige, benennt der von Schiller gesetzte Untertitel: »Ein republikanisches Trauerspiel«.

Es ist der Name für eine Spielart der Gattung Tragödie, deren Besonderheit durch sujet und Thematik bestimmt wird. Wir begegnen ihr im Bereich des historischen Dramas seit der Renaissance. Wie es für die hohe Tragödie normal ist, handelt sie, wenn nicht *von* öffentlichen, d. i. staatlich-politischen Angelegenheiten, so doch *innerhalb* des Raumes, in welchem die politische Macht sich darstellt und es um diese Macht geht: tragödiengemäß auf Leben und Tod. »Sad stories of the death of kings«, wie die Formel in Shakespeares »Richard II.« heißt. Freilich setzt diese Formel als das selbstverständlich Vorgegebene ein monarchisch verfaßtes und regiertes Gemeinwesen voraus. Im Unterschied dazu ist das vom »republikanischen Trauerspiel« Vorausgesetzte die Republik. Deshalb finden diese Dramen ihre Stoffe vornehmlich in der Geschichte – zum Gutteil in der sagenhaften Geschichte – der antiken griechischen Stadtstaaten (Athen, Sparta, Korinth etc.) und in der Geschichte Roms bis zur Kaiserzeit, gelegentlich aber auch in der der neuzeitlichen europäischen Republiken – so Schillers »Fiesco«.

Was bedeutet dieser Unterschied für die Thematik der Tragödie? Er bedeutet, daß im »republikanischen Trauerspiel« ein Ethos besonderer Art herrscht, so daß die Personen und die Handlung des dramatischen Spiels sich innerhalb einer besonderen Wertordnung bewegen oder an ihr gemessen werden. Sie anzudeuten kann Montesquieus Kennzeichnung des obersten Prinzips und tragenden Grundes in den verschiedenen Staatsformen taugen: in den Despoten heißt dieses Prinzip »Furcht«, in Monarchien »Ehre«, in Republiken aber: »Tugend«. Gemeint