

## Entscheiden oder nicht entscheiden

### Zu einer Ästhetik des Dezisionismus in der Literatur

In der Wochenzeitschrift *Die Zeit* vom 28. Oktober 2010 stellte der Schriftsteller und Unternehmer Ernst-Wilhelm Händler die Forderung nach mehr Dezisionismus in der Gegenwartsliteratur auf. Zwei elementare menschliche Triebfedern, so Händler, spielten in der Literatur der Gegenwart bedauerlicherweise keine Rolle, das Streben nach Macht und nach Geld. Die Literatur bilde damit den Zustand der deutschen Gesellschaft ab, die nichts Dezisionistisches ertrage und das Thema Macht am liebsten negiere.

In Deutschland ist Machtausübung grundsätzlich zu Moderation mutiert. In anderen Ländern ist der dezisionistische Anteil weit höher. Bei uns gibt es nicht nur keinen gespiegelten George W. Bush oder Barack Obama, sondern auch keinen Software-Unternehmer wie den Gründer und Chef von Oracle, Larry Ellison – „*What’s the difference between Larry Ellison and God? God doesn’t think he is Larry Ellison.*“ Dementsprechend tut man sich in Deutschland schwer, wenn man verkörperte Macht betrachtet. Zum Beispiel Josef Ackermann: Aus internationaler Perspektive gesehen ist er ein Leuchtturm, in der deutschen öffentlichen und veröffentlichten Meinung dagegen der Buhmann. Er lebt das, was vom dezisionistischen Faktor bei uns noch übrig geblieben ist. Aber der dezisionistische Anteil ist doch auch ein kreatives Element! Man sollte sich dieser Kreativitätsquelle nicht völlig begeben.<sup>1</sup>

Händlers Diagnose, dass sich die Literatur mit Entscheidungen schwer tut, scheint nicht nur auf die Gegenwartsliteratur zuzutreffen. Man muss nur an den Zauderer Hamlet denken, der sich nicht zur Tat aufraffen kann und dessen Dilemma „To be, or not to be: that is the question“<sup>2</sup> zum geflügelten Wort geworden ist. Hamlet ist das Urbild der entscheidungsschwachen Künstler, Dichter, Melancholiker und Intellektuellen. Die Literatur bringt viel Sympathie für sie auf und zieht aus ihrem Leiden ästhetisches Kapital. Als Beispiel aus der Gegenwartsliteratur sei etwa Wilhelm Genazinos Roman aus dem Jahr 2005 *Die Liebesblödigkeit* genannt, dessen Protagonist – ganz und gar kein Ackermann-Typ – das für ihn schier unlösbare Problem hat, dass er sich nicht zwischen zwei Frauen entscheiden kann. Der Roman bezieht seinen ästhetischen Reiz und seine

---

<sup>1</sup>Händler (2010: 51). Vgl. dagegen Sandra Pott (2004: 202f.), die feststellt, dass Wirtschaft in der (freilich internationalen) Gegenwartsliteratur eine wichtige Rolle spiele, während es die neuere deutsche Literaturwissenschaft sei, für die „die Trennung von Geist und Kapital noch so intakt [sei], dass die einschlägigen stoff- und motivgeschichtlichen Lexika nicht einmal Stichworte wie »Wirtschaft« »Kaufmann« oder »Unternehmer« verzeichnen. Zum Thema »Literatur und Wirtschaft« vgl. grundlegend Richter [geb. Pott] (2012).

<sup>2</sup>Shakespeare (1977: 56).

ganze Komik daraus, dass sich die Hauptfigur dieser im Prinzip lebenswichtigen Entscheidung verweigert:

Es ist, als trete ich aus einer sommerlichen Verwirrung hervor. Mein moralischer Hitzschlag läßt endlich nach. Schon wenige Sekunden später verstehe ich nicht mehr, wie ich mich wochenlang damit abquälen konnte, ob ich mich für Sandra oder Judith „entscheiden“ soll. Ich werde weder Sandra noch Judith verlassen, ich bekenne mich zum Durcheinander des Liebeslebens und zu dessen Endgültigkeit, es bleibt alles, wie es ist und war. [...] Es wird mir ein wenig feierlich zumute, indem ich immer mehr von meinem rasch älter werdenden Konflikt zurücktrete. Ich überlege, ob ich nachher zuerst Sandra oder Judith anrufen werde. Nie zuvor war mir die irdische Seligkeit dieser Frage deutlicher als jetzt. Die Verwirrung legt sich, ich kann wieder richtige Sätze denken. Ich schließe daraus, daß ich meine Entscheidung überlebt habe.<sup>3</sup>

Der »Held« des Romans »entscheidet sich« also, sich nicht zu entscheiden. Diese »Entscheidung« ist indessen nicht das Ergebnis rationalen Abwägens, sondern kommt gleichsam wie eine epiphanische Erkenntnis über ihn, wie auch der religiöse Sprachduktus der angeführten Passage zu verstehen gibt.

Die Schriftstellerin Brigitte Kronauer hat sogar die These aufgestellt, dass Ambivalenz und Zweideutigkeit der Wesenskern des Literarischen seien.<sup>4</sup> Und doch braucht es auch und gerade in der Literatur Entscheidungen: Jeder Romanautor muss entscheiden, wie er seine Geschichte erzählt, welche Entscheidungen er seine Protagonisten treffen lässt und was dann passiert. Aber, dies ist die grundlegende These dieses Beitrags, die Literatur reflektiert und problematisiert die Tragweite des und insbesondere ihres Entscheidens. Dies zeigt paradigmatisch die klassische Tragödie, die ihre Helden vor Entscheidungen stellt, die, wie immer sie ausfallen, in die Katastrophe führen. „Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o’er with the pale cast of thought, / And enterprises of great pitch and moment, / With this regard their currents turn awry, / And lose the name of action. [...]“, so heißt es in Hamlets berühmtem Monolog weiter.<sup>5</sup> Die Passage reflektiert das Dilemma menschlichen Entscheidens, indem die wesentlichen Komponenten eines jeden Entscheidungsvorgangs und gleichzeitig sein retardierendes Moment namhaft gemacht werden: Der Entscheidungsträger muss sich zur Tat, zur Handlung durchringen, doch Bewusstsein und Gedanke melden ihre Zweifel an.

---

<sup>3</sup>Genazino (2005).

<sup>4</sup>Vgl. Kronauer (2002: 318). 2010 hat sie in ihrer Marbacher Schillerrede ihre ästhetische Überzeugung bekräftigt: „Das Einerseits-Andererseits ist Zentrum meiner literarischen Arbeit geblieben. Einerseits die Anfälligkeit für Formulierungen und Bilder, auch Klischees, im Leben wie in der Kunst angesichts der Schrecken des Chaotischen, die Bezauberung durch deren Überredungskraft. Andererseits das tiefe Misstrauen gegen alles Vorgeformte, die Befürchtung, um die potentielle Fülle und das vom Allgemeinen Abweichende des eigenen Erlebens betrogen zu werden.“ Kronauer (2010: 16). Bemerkenswerterweise bezeichnet Händler (2010) im genannten Zeit-Artikel Brigitte Kronauer als seine „Lieblingsautorin“, „vor der [er] auf die Knie geh[t]“.

<sup>5</sup>Shakespeare (1977: 83-88).

Dass Entscheidung eine problematische Wahl zwischen mindestens zwei Alternativen bedeutet, lässt sich den Worten eines weiteren Dramenhelden entnehmen, Schillers Wallenstein. Wallenstein steht vor der Entscheidung, seinen Kaiser zu verraten und reflektiert:

„Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit,  
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,  
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen,  
Wo Eines Platz nimmt, muß das Andre rücken,  
Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben,  
Da herrscht ein Streit, und nur die Stärke siegt.“<sup>6</sup>

Der vorliegende Beitrag zeigt in einem ersten Schritt (1.) wie in der Figur des machtbewussten »Entscheidungers« Wallenstein Realitätssinn und Traum, Entscheidung und Zweifel aufeinandertreffen und unauflöslich miteinander verbunden sind. Es wird dargestellt, wie gerade das Wechselverhältnis von Tatkraft und Zaudern den »großen Charakter« hervorbringt und dessen Abgründigkeit zum ästhetischen Motiv der dramatischen Poiesis wird. In einem zweiten Schritt (2.) wird, vor dem Hintergrund des Schiller'schen Wallenstein, die Probe aufs Exempel gemacht. Zwei Romane von Ernst-Wilhelm Händler, zum einen sein Wirtschaftsroman *Wenn wir sterben* aus dem Jahr 2002 und zum anderen der 2010 erschienene Roman *Welt aus Glas*, werden darauf hin befragt, ob und in welcher Weise sie das von ihrem Autor formulierte Postulat einer neuen Ästhetik des Dezisionismus<sup>7</sup> einlösen – oder auch nicht.

---

<sup>6</sup>Schiller (2000). „Wallensteins Lager“ (WL), 11-53. „Die Piccolomini. In fünf Aufzügen“ (P), 55-150. „Wallensteins Tod. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen“ (WT), 153-293. Hier WT, V. 787-792. Zitate aus dieser Ausgabe werden künftig im Text mit nachgestellten Versangaben nachgewiesen.

<sup>7</sup>Mit Schmitt (1985: 41f.) lässt sich als »dezisionistisch« eine Entscheidung fassen, die nicht aus ihrer Begründung resultiert: „Jede konkrete juristische Entscheidung enthält ein Moment inhaltlicher Indifferenz, weil der juristische Schluß nicht bis zum letzten Rest aus seinen Prämissen ableitbar ist [...]. Von dem Inhalt der zugrundeliegenden Norm aus betrachtet ist jenes konstitutive, spezifische Entscheidungsmoment etwas Neues und Fremdes. Die Entscheidung ist, normativ betrachtet, aus einem Nichts geboren. Die rechtliche Kraft der Deziision ist etwas anderes als das Resultat der Begründung.“ Vgl. auch Hofmann (1972: 160). Zur Problematik, dass entschieden werden muss, wo logisch-rational eine Entscheidung unmöglich ist, vgl. auch Wagner-Egelhaaf (2009).

# 1. Zur Ästhetik des (Nicht-)Entscheidens in Schillers Wallenstein

Wenn Händler zufolge die deutsche Gegenwartsliteratur das Thema »Macht« vermeidet und in dieser reservierten Haltung eine im gesellschaftlichen Diskurs beobachtbare Tendenz abbildet, kann dies für Schillers Dramen-Trilogie Wallenstein keineswegs behauptet werden. Sicherlich, den von Händler angemahnten Text „über Banker“<sup>8</sup> wird man von Schiller nicht erwarten dürfen; wohl aber eine konzise dramatische Studie über jenen Typus „verkörperte[r] Macht“<sup>9</sup>, von dem, wird er zum Gegenstand literarischer Darstellung, ein kreatives Potential ausgeht. Und in der Tat stellt Schiller mit dem Feldherrn Wallenstein eine Figur auf die Bühne, deren Fallhöhe erheblich ist: Auf dem Schauplatz des Dreißigjährigen Kriegs, schon für sich genommen ein „große[r] Gegenstand“ (WL 57), vollzieht sich „[e]in Unternehmen kühnen Übermuts“ (WL 92). Ins Werk gesetzt wird es von einem, „verwegene[n] Charakter“ (WL 93), dem gerade das Streben nach Macht zum tödlichen Verhängnis wird: „Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt, / [...]“ (WL 117). So inauguriert der Prolog des Dramas programmatisch den zur tragischen Verstrickung führenden Charakterzug des Titelhelden.

Die Geschichte vom Aufstieg und Fall des Machtmenschen Wallenstein stellt mehr noch ein im Kern dezisionistisches Setting dar (vgl. WL 94-101), denn der zentrale dramatische Konflikt besteht darin, dass Wallenstein, Oberbefehlshaber der kaiserlichen Armeen, im Verlauf des Dramas eine folgenschwere Entscheidung zu treffen hat: Entweder wendet er sich gegen den politischen Souverän, den österreichischen Kaiser, indem er mit den verfeindeten Schweden paktiert und im Zuge dessen seine eigene Machtstellung auszubauen vermag – oder er fügt sich dem kaiserlichen Diktat, was jedoch die Aufgabe seiner Position als privilegierter, nahezu autonomer Feldherr bedeutet. Verrat oder schmerzliche Anerkennung der kaiserlichen Macht, so lauten die Alternativen, zwischen denen sich Wallenstein zu entscheiden hat. Ob man den Text bereits aufgrund des so skizzierten Kernproblems als „Entscheidungs-drama“<sup>10</sup> bezeichnen kann, erscheint fraglich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass nahezu jedes Drama bzw. jede Tragödie in der einen oder anderen Weise ein Entscheidungsproblem thematisiert. Vorsichtiger spricht Schings von einem „prägnanten, schicksalsträchtigen Moment“<sup>11</sup>, um den Schillers Wallenstein kreise. Allerdings geht die These vom »Entscheidungs-drama Wallenstein« möglicherweise doch nicht ganz fehl, betrachtet man die Diktion, derer sich ein Offizier bedient, um den Feldherrn auf jene »Prägnanz des Moments« aufmerksam zu machen:

O! nimm der Stunde wahr, eh' sie entschlüpft.  
So selten kommt der Augenblick im Leben,

---

<sup>8</sup>Händler (2010).

<sup>9</sup>Ebd.

<sup>10</sup>Müller-Seidel (1976: 370).

<sup>11</sup>Schings (1990: 291).

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 Fruchteknotten bilden.  
Sieh! Wie entscheidend, wie verhängnisvoll  
Sich's jetzt um dich zusammen zieht! – [...] (P 928-938).

Zweimal fällt hier das Wort »Entscheidung« und der Hinweis, dass sich in einem solchermaßen entscheidenden Moment vieles treffen und zusammenfinden müsse, kann den hier angestellten Überlegungen zur Entscheidungsproblematik im *Wallenstein* als Ansatzpunkt dienen: Denn, so soll im Folgenden argumentiert werden, Schillers Trilogie stellt eine äußerst differenzierte und vielschichtige Dramatisierung des Entscheidungsproblems dar. Der Text entfaltet ein Interaktionsspiel verschiedener Entscheidungslogiken, Entscheidungssituationen sowie Entscheidungsträger und -trägerinnen und entwirft in diesem Sinne ein komplexes dezisionistisches Szenario. Darüber hinaus problematisiert das Drama die Entscheidungsprinzipien und die entsprechenden Figuren in Entscheidungsnöten, indem diese mit internen Differenzen, Inkonsistenzen und Mehrdeutigkeiten versehen werden.

### **1.1. Ein Rechenkünstler von Cäsarischem Geiste oder: Wallensteins charismatischer Dezisionismus**

Bereits die erwähnte Ausgangskonstellation, d. h. die in Frage stehende Rebellion gegen den Kaiser, offenbart, dass der Text ein »Drama der Macht« auf höchster Ebene in Szene setzt und in diesem Sinne ist denn auch das im Prolog alludierte ausufernde Machtstreben Wallensteins ein zentrales Thema. Relevant für das Problem des Entscheidens ist dieser Aspekt in doppelter Hinsicht, stellen doch Machterhalt und -expansion einerseits das erklärte Ziel von Wallensteins Entscheidungen dar. Andererseits ist die Wirkung zu eruieren, die Wallensteins machtvolles Auftreten und Agieren auf die übrigen Figuren ausübt, da Macht schwerlich ohne ihre Anerkennung auskommt. Gleichzeitig kann anhand einer Betrachtung dessen, wie Wallenstein von anderen Figuren wahrgenommen wird, ermessen werden, welcher Erfolg seinem »Entscheidungskalkül« im Text beschieden ist.

„Wer unter seinem Zeichen tut fechten, / Der steht unter besondern Mächten“ (WL 350-351). – Dieser Ausspruch eines unter Wallensteins Kommando stehenden Soldaten resümiert pointiert das Ansehen, das der Herzog in den Reihen der Armee genießt. Mehr noch demonstrieren die

sich unmittelbar anschließenden Verse, dass sein Ruf als exzeptioneller Feldherr zur Mythenbildung um seine Person einlädt: „Denn das weiß ja die ganze Welt, / Daß der Friedländer einen Teufel / Aus der Hölle im Solde hält“ (WL 352-354). Nicht nur ein Teufelsbündnis, auch der Besitz einer „Salbe von Hexenkraut“ (WL 367), die ihn unverwundbar mache, wird Wallenstein nachgesagt. Eindringlich beschwören sowohl die Soldateska (vgl. WL 805-807) als auch die militärische Führungsriege die unifikatorische Kraft ihres Oberbefehlshabers (vgl. P 231-240). Sein politischer Einfluss geht dabei weit über das hinaus, was einem Generalissimus gemeinhin zuerkannt wird: Schon in *Wallensteins Lager* wird ein lebhafter Disput darüber geführt, ob der Kaiser oder der Herzog Herr im Reich ist (vgl. WL 845-894) und der kaiserliche Gesandte Questenberg beklagt nach einem Besuch im Lager mit einigem Unbehagen: „Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser!“ (P 294). Insgesamt wird Wallenstein sowohl von seinen Gefolgsleuten als auch von seinen Gegnern als Charismatiker<sup>12</sup> mit so herausragenden Führungsqualitäten eingeschätzt, dass er zur Bedrohung des politischen Souveräns wird.

Bemerkenswert für die hier verfolgte Untersuchungsperspektive einer »Ästhetik des Dezionismus« ist nun, dass die skizzierte charismatische Aura des Machtmenschen Wallenstein – erneut bereits im Prolog – in Worte gekleidet wird, die eine ästhetische Bedeutungsdimension aufweisen, wenn nämlich vom Herzog als einem „Schöpfer kühner Heere“ (WL 94) die Rede ist. Als ein solcher Schöpfer inszeniert sich Wallenstein im großen Monolog des dritten Teils der Trilogie selbst, wenn er seine Verdienste beim Aufbau der kaiserlichen Armee folgendermaßen beschreibt: „[...] Doch innen / Im Marke lebt die schaffende Gewalt, / Die sprossend eine Welt aus sich geboren. [...] Ich sollte aufstehn mit dem Schöpfungswort / Und in den hohlen Läger Menschen sammeln“ (WT 1792-1807). In übersteigertem Selbstlob sinniert er über den Erfolg seines damaligen Rekrutierungsunternehmens: „Ich tat’s. Die Trommel ward gerührt. Mein Name / Ging wie ein Kriegsgott durch die Welt. Der Pflug, / Die Werkstatt wird verlassen, alles wimmelt / Der altbekannten Hoffnungsfahne zu – / [...] Es ist der Geist, der sich den Körper baut, /“ (WT 1808-1813). Riedl formuliert in diesem Zusammenhang: Im Monolog „stilisiert sich der vom Kaiser mittlerweile geächtete Feldherr selbst zu einem prometheischen Creator ex nihilo, ja zu einem Künstlergenie [...]“<sup>13</sup> Auch der ihm bis zur Kenntnis seines Verrats treu ergebene Max Piccolomini rühmt Wallensteins künstlerisch-geniales Geschick bei der Armeeführung:

Und eine Lust ist’s, wie es alles weckt  
Und stärkt und neu belebt um sich herum,  
Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe  
Gleich deutlicher sich zeigt in seiner Nähe!  
Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,  
Die eigentümliche, und zieht sie groß,  
[...]; so weiß er aller Menschen  
Vermögen zu dem seinigen zu machen. (P 424-433).

---

<sup>12</sup>Vgl. hierzu auch Riedls Analyse zur Bedeutung des Charisma-Begriffs für den Text (2006: insb. 94-98).

<sup>13</sup>Riedl (2006: 98).

Hier indiziert insbesondere die Formulierung, es sei eine »Lust«, den Feldherrn bei seinen Schachzügen zu beobachten, dass Wallensteins Machtstreben ein die Sinne ergreifendes Schauspiel darstellt.

Aber noch in anderer, oben bereits angedeuteter Hinsicht fungiert die Figur Wallenstein als ästhetischer Stimulus des Textes. Wurde im Falle der Soldaten auf die Tendenz hingewiesen, einigermaßen abenteuerliche Mythen über ihren militärischen Führer zu kreieren, so ist es abermals Max Piccolomini, der sich in einer Huldigung Wallensteins zu folgender, im wahrsten Sinne des Wortes hochgegriffener Analogie hinreißen lässt: „Wie er sein Schicksal an die Sterne knüpft, / So gleicht er ihnen auch in wunderbarer, / Geheimer, ewig unbegriffner Bahn“ (P 2549-2551). Auch bescheinigt Max dem „seltne[n] Mann“ (P 444) in mystifizierendem Gestus einen politischen Instinkt, der dem inneren „Orakel“ (P 459) des Feldherrn entspringe. Und es sind die zum Mord am Herzog entschlossenen Offiziere Buttler und Gordon, die einer derartigen Legendenbildung eine retrospektiv-genealogische Fundierung liefern, wenn sie die schon in der Jugend zutage tretende Exzeptionalität Wallensteins narrativ entfalten (vgl. WT 2548-2577). Besonders bemerkenswert ist dabei Gordons Bericht über den jungen Wallenstein, der diesem abermals schöpferische Fähigkeiten andichtet: „Doch oft ergriff’s ihn plötzlich wundersam, / Und der geheimnisvollen Brust entfuhr, / Sinnvoll und leuchtend, ein Gedankenstrahl, / Daß wir uns stauend ansahn, nicht recht wissend, / Ob Wahnsinn, ob ein Gott aus ihm gesprochen“ (WT 2555-2559). Dass die Figur des Feldherrn einigen Anlass zur Mythenproduktion gibt, kulminiert in der Furcht der von Buttler für den Mord an Wallenstein angeheuerten Hauptmänner, hier einen zu töten, der „mit der Teufelskunst behaftet“ (WT 3338) sei. Geradezu satirische Züge erhält diese Episode, wenn die Hauptleute bauernschlau beschließen, einen befreundeten Dominikanermönch um Weihung und Segnung des Mörderschwertes zu bitten, um den Bann des großen Feldherrn zu brechen (vgl. WT 3343-3348). Wallensteins Charisma, seine machtvolle Aura als herausragender Feldherr ist, so lässt sich resümieren, nicht nur entscheidend in dem Sinne, dass dieser Charakterzug zur unumwundenen Loyalitätserklärung verschiedener Parteien führt. Darüber hinaus lassen jene Fremdwahrnehmungen erkennen, dass Wallensteins Erscheinung eine Ästhetik der Macht initiiert, von der die Dynamik des Textes in erheblichem Maße vorangetrieben wird.

Doch nicht nur eine charismatische Ausstrahlung, sondern auch ein ausgeprägter Sinn für strategische Schachzüge auf der politischen Bühne zeichnen diesen Wallenstein aus. Der von ihm enttäuschte und am Mordkomplott beteiligte Offizier Buttler ergreift in kritischer Absicht das Wort:

Ein großer Rechenkünstler war der Fürst  
Von jeher, alles wußt’ er zu berechnen,  
Die Menschen wußt’ er, gleich des Brettspiels Steinen,  
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben,  
Nicht Anstand nahm er, andrer Ehr und Würde  
Und guten Ruf zu würfeln und zu spielen.

Gerechnet hat er fort und fort und endlich  
Wird doch der Kalkül irrig sein, er wird  
Sein Leben selbst hinein gerechnet haben, [...]. (WT 2853-2861).

Diese Aussage ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Einerseits wird hier die Kehrseite jener charismatischen Führungsstärke des Feldherrn artikuliert, nämlich das Absehen von Menschlichkeit und Moral auf dem »politischen Spielfeld«<sup>14</sup> und, dies wird noch näher zu betrachten sein, die »Fehlerhaftigkeit« seines Kalküls. Wallenstein selbst ist freilich über die Fehlkalkulationen und -urteile, die im Text fortwährend mit einem exzessiven Machtbegehren in Verbindung gebracht werden, für einen erheblichen Zeitraum der dramatischen Handlung nicht im Bilde; im Gegenteil wähnt er sich in *Die Piccolomini*, als er bereits vom kaiserlichen Plan seiner Absetzung Kenntnis genommen hat, noch gänzlich auf dem Höhepunkt seiner Macht. Schillers Protagonist verfällt hier wie so oft in freimütig artikulierten Größenwahn und inszeniert sich als undurchschaubares strategisches Genie: „Und woher weißt du, daß ich ihn [den Feind, die Schweden, C. R.] nicht wirklich / Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle / Zum Besten habe? [...] / Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen; [...]“ (P 861-868). Auch zeigt sich Wallensteins Überheblichkeit, wenn er Max Piccolominis Werben um seine Tochter verächtlich mit dem Kommentar versieht, er habe nicht derart intensiv an seinem gesellschaftlichen Aufstieg gearbeitet, „um zuletzt / Die große Lebensrolle mit gemeiner / Verwandtschaft zu beschließen“ (WT 1518-1520). Und Wallenstein scheut sogar, von Max mit dem Vorwurf des Verrats am Kaiser konfrontiert, den Vergleich mit keinem Geringeren als Cäsar nicht, um sein Vorgehen zu rechtfertigen (vgl. WT 835-843). Doch das Drama kennt mindestens drei Figuren, die sich vom »Cäsarischen Geist« (vgl. WT 842) des Feldherrn wenig beeindruckt zeigen, und jenen vermeintlich Undurchschaubaren ihrerseits auf sehr unterschiedliche Art zu berechnen wissen, was aber auch heißt: Wallensteins Entscheidungen in erheblichem Maße beeinflussen. Es handelt sich um die Generäle Octavio Piccolomini und dessen Sohn Max sowie um die Gräfin Terzky. Diese Figuren haben eine die Figur Wallenstein reflektierende Funktion, indem sie in ihrer Entscheidungsstärke einerseits das vom Text entfaltete »Spiel der Macht« um weitere Dimensionen erweitern und im Zuge dessen das Gegeneinander verschiedener Machtpositionen in Szene setzen. Zusätzlich vermag eine Betrachtung dieser Figuren die These vom unbeirrbareren Machtmenschen Wallenstein insofern zu relativieren, als sich der Herzog in den Interaktionen mit ihnen merklich entscheidungsschwach zeigt, ja plötzlich nicht mehr in erster Linie unter besonderen, sondern unter sehr menschlichen, irdischen Mächten zu stehen scheint.

---

<sup>14</sup>Guthke (1994) hält das Moment des Spiels für einen ästhetischen Schlüsselbegriff zum Verständnis von Schillers Drama.

## 1.2. Auf das falsche Pferd gesetzt – die politische »Höllenkunst« des Octavio und das Herz des Feldherrn

Octavio Piccolomini, Wallensteins erklärter Gegenspieler, ist von Beginn an zur Mitarbeit am Sturz des Herzogs entschlossen. Er wird dabei durch einen kaiserlichen Auftrag gestützt, wie seiner Unterredung mit dem Gesandten aus Wien unmissverständlich zu entnehmen ist (vgl. P 296-302). Genauso unumwunden jedoch macht dieser Octavio deutlich, wie schrankenlos das Vertrauen ist, das ihm Wallenstein entgegenbringt. Dabei ist bemerkenswert, dass der Initiationsmoment jener besonderen Verbundenheit, die der Herzog gegenüber Octavio verspürt, im Text auf eine doppelte Traumepisode zurückgeführt wird: Octavio berichtet, wie er am Morgen der Lützen Schlacht aus einem „böse[n] Traum“ (P 363) erwacht sei, der ihn veranlasst habe, den Feldherrn aufzusuchen und ihn vor dem Gebrauch eines bestimmten Kriegspferds zu warnen (vgl. P 363-364). Er findet Wallenstein entfernt vom Lager unter einem Baum schlafend und, nach ausgesprochener Warnung, von einer unverhältnismäßigen Rührung ergriffen (vgl. P 365-370). Es folgt Octavios abgründiges, verräterisches Bekenntnis, das die Brisanz des Verrats noch steigert: „Seit jenem Tag verfolgt mich sein Vertrauen / In gleichem Maß, als ihn das meine flieht“ (P 371-372). Doppelt ist dieses Traumintermezzo insofern, als Wallensteins eigentümliche Ergriffenheit ihrerseits auf einen Traum zurückzuführen ist, wie man in *Wallensteins Tod* (II/3) erfährt. Dort erzählt Wallenstein seinem Offizier Illo, dass er in jener Nacht kurz vor dem Einschlafen auf ein Zeichen des Schicksals dahingehend hofft, wer sein treuster Gefährte ist und einigermaßen eigenmächtig beschließt, es solle derjenige sein, der ihm am kommenden Morgen „mit einem Liebeszeichen“ (WT 924) begegne. Und es ist, wie der Leser bzw. die Leserin bereits weiß, Octavio Piccolomini, der die besagte Warnung ausspricht, nicht »auf das falsche Pferd zu setzen«, die in diesem Zusammenhang wohl symbolträchtiger nicht sein könnte. Auffällig an dieser Episode ist zweierlei: Erstens hintergeht Octavio ganz bewusst jemanden, der mit einem Verrat von seiner Seite am wenigsten rechnet. Der Text zeichnet Octavio Piccolomini hier als rücksichtslosen Strategen, der kaum Skrupel zeigt, die Zuneigung, die Wallenstein ihm entgegenbringt, für das Komplott gegen ihn nutzbar zu machen (vgl. dazu auch P 343-344). Zweitens deutet sich hier an, dass Wallenstein in seinem Vertrauen auf Octavio alles andere als rational oder strategisch handelt und in seiner Zuneigung Wesentliches übersieht, indem er seinen größten Widersacher über weite Strecken des Dramas für seinen Intimus hält. Dementsprechend groß ist schließlich auch die Enttäuschung, als der Herzog von Octavios Verrat erfährt. Nimmt er die ihn kurz davor ereilende Nachricht, dass sich Isolani von ihm abgewandt hat, noch mit der Gelassenheit des großen Rechenkünstlers entgegen<sup>15</sup>, so ist seine Reaktion auf Octavios Beteiligung an der Verschwörung deutlich emotionaler: „*Wallenstein sinkt auf einen Stuhl und verhüllt sich das Gesicht*“ (WT S.

---

<sup>15</sup> „Und tut er unrecht, daß er von mir geht? / Er folgt dem Gott, dem er sein Leben lang / Am Spieltisch hat gedient. Mit meinem Glücke / Schloß er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir. [...] Ja der verdient, betrogen sich zu sehn, / Der Herz gesucht bei dem Gedankenlosen!“ (WT 1622-1635).

212), so die entsprechende Regieanweisung. Und sobald er die Worte wiederfindet, stellt er heraus, dass er sich von Octavio keinesfalls strategisch überlistet, sondern, ein ihm bis dato ferner Charakterzug, moralisch bzw. menschlich hintergangen sieht: „Das war kein Heldenstück, Octavio! / Nicht deine Klugheit siegte über meine, / Dein schlechtes Herz hat über mein gerades / Den schändlichen Triumph davongetragen. / [...] Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen“ (WT 1681-1687). Wallensteins Enttäuschung geht sogar so weit, dass er Octavio der „Höllenkunst“ (WT 2105) bezichtigt. Und wieder ist es Wallensteins »Herz« das sich betrogen fühlt, ja mehr noch habe er jenen „Lügekundigsten“ (WT 2107) mit „Herzblut“ (WT 2111) genährt, „[i]m Herzen [s]eines Herzens eingeschlossen“ (WT 2118), so die nachdrücklich verbitterte Klage. Offensichtlich scheinen also die sonst für den Herzog so bedeutsamen Entscheidungskategorien »Strategie«, »Macht« und »Kalkül« im Falle Octavios suspendiert. Hier wird eine andere Triebfeder als handlungsleitend benannt, nämlich das vielzitierte Herz, eine Instanz des Affekts. Noch betont wird dies, wenn er sein eigenes Verhalten als kindlich (vgl. WT 1687) titulierte, was die Konnotationen von Unschuld und Natürlichkeit evoziert.

Neben dem Umstand, dass Octavio in Wallenstein menschliche Gefühle weckt, erlebt man den alten Piccolomini ganz im Gegensatz zu Wallenstein in der Tat als fähigen und verschlagenen Strategen auf dem Feld der politischen Ränke. Octavio selbst fühlt sich im Besitz eines „Kalküls“ (WT 970), welches das Drama in zwei bemerkenswerten Auftritten (WT II/5 und II/6) zur Darstellung bringt. So ist Wallensteins Widersacher bestrebt, zuerst den Offizier Isolani, dann Buttler auf die Seite der Kaisertreuen zu ziehen. Mit einiger Menschenkenntnis gewinnt er Ersteren für seine Sache, indem er auf die Autoritätshörigkeit Isolani setzt und ihn mit einiger List manipuliert. Im Falle Buttlers taktiert Octavio mit der Eitelkeit bzw. dem Titelwahn Buttlers und führt zusätzlich Wallenstein als Schuldigen daran ins Feld, dass Buttlers Bemühungen um den Grafentitel erfolglos blieben; ob diese Schuldzuweisung zutreffend ist, lässt der Text im Übrigen offen. Ein Stratege und seinerseits Machtmensch ist Octavio Piccolomini, daran lässt Schillers Zeichnung der Figur wenig Zweifel. Gleichwohl wird auch er mitnichten als konsistent Handelnder gezeigt: Etwa am Schluss des Dramas bezichtigt er den von ihm selbst auf Wallenstein angesetzten Buttler des „blutig grauenvollen Meuchelmord[s]“ (WT 3788) und ist dementsprechend erschrocken über eine Tat, an der er selbst maßgeblich beteiligt war. Das Erschrecken über sich selbst manifestiert sich zudem in der letzten Regieanweisung des gesamten Dramas: Octavio wird ein kaiserlicher Brief mit dem vorwurfsvollen Kommentar „Dem Fürsten Piccolomini.“ (WT 3867) überreicht, woraufhin es heißt: „*Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel*“ (WT S. 293).

### 1.3. „[E]in großer König sein – im Kleinen!“ Gräfin Terzkys rhetorische Macht

„Ich will es lieber doch nicht tun“ (WT 414) – Es ist Wallenstein, der hier merklich unsicher seine Zweifel darüber zum Ausdruck bringt, ob er das Bündnis mit Schweden eingehen und damit Hochverrat begehen soll. Zuvor ist der Herzog aufgrund der Gefangennahme seines nach Schweden geschickten Unterhändlers durch die kaiserlichen Truppen in Bedrängnis geraten (vgl. WT I/2). Die Unentschiedenheit bezüglich der nächsten Handlungsschritte setzt sich im Gespräch mit dem schwedischen Oberst Wrangel fort und Wallenstein beendet die Unterhaltung mit den Worten: „Ihr drängt mich sehr. Ein solcher Schritt will wohl / Bedacht sein“ (WT 408-409). Nur kurze Zeit später jedoch lässt dieser Unentschlossene Max Piccolomini wissen: „Urteile nicht! Bereite dich zu handeln. / [...] – Wir werden mit den Schweden uns verbinden“ (WT 704-707). Woher dieser plötzliche Sinneswandel? Es sind keinesfalls die Offiziere Illo und Terzky, die Wallenstein zu diesem Schritt motivieren, sondern keine Geringere als die Gattin des letzteren, Gräfin Terzky. Man kann den siebten Auftritt des ersten Aufzuges von *Wallensteins Tod*, in dem es zum Zwiegespräch zwischen dem Feldherrn und der Gräfin kommt, als entscheidenden Wendepunkt des Dramas bezeichnen, da an dessen Ende der finale Entschluss Wallensteins für das Bündnis mit Schweden gefällt wird. Die Gräfin zeigt sich in dem Gespräch als äußerst geschickte Rhetorikerin, die erstens eine Agenda verfolgt und zweitens über die Schwächen ihres Gesprächspartners bestens im Bilde ist. Schon der Anfang der Szene ist bezeichnend:

Terzky. Der Herzog will nicht.

Gräfin. Will nicht, was er muß? (WT 450).

Suggestivfragen dieser Art wird Gräfin Terzky im Verlauf der Unterredung noch einige mehr stellen und in diese Form kleidet sie auch ihr erstes Argument, wenn es heißt: „Nur in Entwürfen bist du tapfer, feig / In Taten? [...]“ (WT 459-460). Einem Feldherrn wie Wallenstein Feigheit zu unterstellen, setzt bei seinem Ehrgefühl und seinem Machtbewusstsein an, Charakterzüge, die die Gräfin offensichtlich als Schwachstellen des Herzogs identifiziert hat. Auf Wallensteins Aussage, er wolle den Hochverrat vermeiden (vgl. WT 484), reagiert sie mit dem Alternativvorschlag, einen Kniefall vor dem Kaiser in Erwägung zu ziehen (vgl. WT 489-494), nicht ohne direkt im Anschluss mit einiger Süffisanz ein lebhaftes Bild der Konsequenzen eines solchen Schrittes zu zeichnen:

An einem Morgen ist der Herzog fort.  
Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,  
Dort wird er jagen, bau'n, Gestütze halten,  
Sich eine Hofstatt gründen, goldne Schlüssel  
Austeilen, gastfrei große Tafeln geben,  
Und kurz ein großer König sein – im Kleinen!  
Und weil er klug sich zu bescheiden weiß,  
Nichts wirklich mehr zu gelten, zu bedeuten,

Läßt man ihn scheinen, was er mag, er wird  
Ein großer Prinz bis an sein Ende scheinen. (WT 506-515).

Die Vision einer solchen Existenz ohne politische Macht als, so die Gräfin, „übernächtiges / Geschöpf der Hofgunst“ (WT 518-519) bereitet Wallenstein heftiges Unbehagen und er selbst formuliert seine Furcht sowie die ihn treibende Kraft in aller Klarheit: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet“ (WT 528). Es ließen sich noch einige weitere Schachzüge der Gräfin nachvollziehen, die ihre Wirkung auf Wallenstein nicht verfehlen. Am einflussreichsten scheint jedoch der Hinweis auf den drohenden Machtverlust zu sein. Dass sie mit dieser Strategie offenbar ins Schwarze getroffen hat, bleibt der Gräfin nicht verborgen und sie spitzt die Situation sprachlich zu, wenn sie den Konflikt zwischen Wallenstein und dem Kaiser als einen Streit zwischen Ebenbürtigen und noch dazu in appellativem Gestus als einen schicksalsträchtigen Moment ausweist:

Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm  
Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht,  
Nur von der Macht und der Gelegenheit!  
Der Augenblick ist da, wo du die Summe  
Der großen Lebensrechnung ziehen sollst,  
Die Zeichen stehen sieghaft über dir,  
Glück winken die Planeten dir herunter  
Und rufen: es ist an der Zeit! [...] (WT 624-631).

Der gewünschte Effekt, Wallensteins Absage an die kaiserliche Autorität, bleibt erwartungsgemäß nicht aus. Der Text erweitert das Spiel der Macht durch die Intervention der Gräfin Terzky um die Position einer weiblichen Figur, die ihren Einfluss vornehmlich auf dem Gebiet der Rhetorik geltend macht. Zusätzlich übernehmen sie und Octavio Piccolomini die dramaturgische Funktion, dem Bild von Wallenstein als einem Subjekt der Macht dessen Kehrseite eines der Macht anderer Unterworfenen zur Seite zu stellen.<sup>16</sup>

#### **1.4. Der Abgrund des geraden Weges – Max Piccolominis Entscheidung**

Wenngleich Schillers Drama die Entscheidung Wallensteins fokussiert, gibt es eine Figur, die vielleicht in noch stärkerem Maße in Entscheidungsprobleme verstrickt ist als der Herzog selbst, nämlich Max Piccolomini. In seinem Falle entfaltet der Text ein überaus komplexes Szenario unterschiedlicher Entschlusssituationen. Ausgangspunkt des Konflikts ist dabei die nahezu uneingeschränkte Treue, die Max Wallenstein entgegenbringt (vgl. etwa P 579-582) und die es ihm schwermacht, Position gegen den Abtrünnigen zu beziehen. Max' grundsätzliche Entscheidung ist also die für oder gegen Wallenstein, woraus sich zwei weitere nicht minder schwerwiegende

---

<sup>16</sup>Vgl. Müller-Seidel (1976: 373).

Dilemmata entspinnen: einerseits der Entschluss für oder gegen seinen Vater Octavio und andererseits für oder gegen Thekla, seine Geliebte, die ausgerechnet Wallensteins Tochter ist. Ohne hier dieser Problematik im Einzelnen nachgehen zu können, ist herauszustellen, dass das Drama mit Max Piccolomini eine Figur entwirft, die sich im Gegensatz zu den übrigen Entscheidungsträgern mit veritablen moralischen Problemen konfrontiert fühlt. Damit wird eine Entscheidungsmaxime jenseits von strategischem Kalkül präsentiert, die insbesondere in einer Auseinandersetzung der beiden Piccolomini deutlich zum Ausdruck kommt, wenn Max erklärt: „[...] Mein Weg muß gerade sein“ (P 2604). Octavios Position spricht er im Kontrast dazu jede Redlichkeit ab und bezichtigt ihn der Intriganz (vgl. P 2632-2634). Mehr noch konstatiert er im Sinne einer selbsterfüllenden Prophezeiung eine Mitschuld des Vaters an Wallensteins Verrat: „[...] Ja, Ihr könntet ihn, / Weil ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen“ (P 2634-2635). Für Max ist das sich ihm anbietende Schauspiel wechselnder politischer Allianzen kein fatalistisch hinzunehmendes Resultat der von Octavio beschworenen „Staatskunst“ (P 2631). Er sieht sich vor eine Gewissensfrage (vgl. P 2606) gestellt, vor eine Parteinahme, die für ihn in doppelter Hinsicht prekär ist, wie folgender Ausspruch demonstriert, mit dem der zweite Teil der Trilogie schließt: „Rein muß es bleiben zwischen mir und ihm, / Und eh' der Tag sich neigt, muß sich's erklären, / Ob ich den Freund, ob ich den Vater soll entbehren“ (P 2649-2651). Im Gestus der Aufrichtigkeit versucht er dann auch im direkten Gespräch Wallenstein durch einen Appell an sein Ehrgefühl von den Umsturzplänen abzubringen (vgl. WT 821-823), wobei seine Intervention erfolglos bleibt. Voller Verzweiflung ob des allgegenwärtigen Verrats (vgl. WT S. 182 und S. 194) kontrastiert er die politische Sphäre mit derjenigen der zwischenmenschlichen Liebe, die ihm in Gestalt seiner Geliebten Thekla einzig Rettung zu versprechen scheint (vgl. WT 1218-1221). Dem Vater gegenüber bekräftigt er seine Entscheidungsmaxime mit den Worten „Dein Weg ist krumm, er ist der meine nicht.“ (WT 1192), allerdings verabschiedet er sich von Octavio auch nicht ohne ein Signal der Zuneigung (vgl. WT S. 197). Daran, dass er seinem Entscheidungsprinzip treu bleibt, ändert mithin auch die Liebe zu Thekla nichts, wenngleich die Gräfin Terzky darauf hofft, Max über ein Ultimatum der Tochter an den Vater binden zu können (vgl. WT 1309-1310 und 1320). Thekla ihrerseits wird von Max in sein Entscheidungsdilemma miteinbezogen, wenn dieser das letzte Votum an sie abzugeben versucht (vgl. WT 2336-2337). Wallensteins Tochter jedoch entzieht sich dieser Verantwortung, indem sie dem Verzweifelten zu verstehen gibt, er habe sich längst für die Einhaltung seiner Pflicht gegenüber dem Kaiser entschieden (vgl. WT 2342-2343) und sie wird Recht behalten. Auch Wallensteins rühriger Versuch, Max als seinen Sohn im Geiste zu stilisieren und daraus eine Verbindlichkeit abzuleiten, schlägt fehl (vgl. WT 2142-2175).

Um an dieser Stelle zusammenzufassen: Max Piccolominis Entscheidung für das Lager des Kaisers führt dazu, dass er sich von den drei Figuren, dem Vater, dem Vorbild Wallenstein sowie der Geliebten, abwenden muss, denen er sich in unterschiedlicher Weise verbunden sieht. Sicherlich handelt Max gemäß einem höheren Ideal, wobei der Text in aller Deutlichkeit auf den Preis aufmerksam macht, den seine Entscheidung nach sich zieht, wenn es von ihm, der im Kampf auf Seiten der kaiserlichen Truppen schließlich stirbt, heißt: „[...] man sagt, er wollte sterben“ (WT

3072). Guthke bezeichnet Max' Dilemma daher als „Paradoxie des sich selbst zerstörenden Idealismus“<sup>17</sup>, da er nicht einem „inhaltlich erfüllten Idealismus“<sup>18</sup>, sondern einem „formal-idealistischen Prinzip der Wahrhaftigkeit und Gradheit“<sup>19</sup> folge. Das Drama problematisiert also auch die anhand der Figur Max Piccolomini demonstrierte Entscheidungsmaxime, indem sie letztlich in ihrem Scheitern vorgeführt wird. Herauszustellen bleibt, dass sich wiederum Wallenstein trotz seiner Enttäuschung über Max' Entschluss äußerst betroffen von dessen Tod zeigt (vgl. WT 3438-3455). Diese Reaktion demonstriert ein weiteres Mal, dass der Feldherr keinesfalls nur der kalte Strategie und Machtmensch ist, als der er sich so gerne zeigt.

### 1.5. Entscheidungshilfe von oben – Wallensteins Blick in die Sterne

Schillers Dramenheld ist nach dem bisher Gesagten einerseits eine entscheidungsstarke Figur und er hat eine folgenschwere Entscheidung zu treffen, geht es doch um nicht weniger als um Hochverrat und damit letztlich um sein Leben. Doch bei der Darstellung dieses Entscheidungsprozesses tritt ein zusätzliches Charakteristikum Wallensteins hervor, ein entscheidendes mithin, nämlich sein Hang zum Grüblerischen (vgl. dazu Wallensteins Monolog WT I/4), Melancholischen,<sup>20</sup> Abgründigen und auch zum Irrationalen; sinnfällig resümiert in der Beobachtung eines Soldaten „Denn er denkt gar zu tiefe Sachen“ (WL 636). Symptomatisch kulminiert dieser Charakterzug in den astrologischen Überzeugungen des Feldherrn, denn es sind die Sterne, die er bei seinen politischen Entscheidungen immer wieder zu Rate zieht. Über die Bedeutung des astrologischen Motivs in Schillers Wallenstein ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden<sup>21</sup> und bereits die Komposition des Dramas legt es nahe, Wallensteins Glauben an die Sterne genauer zu betrachten, schließt sich doch sein erster Auftritt in II/2 der Piccolomini unmittelbar an eine Eröffnungsszene (vgl. P II/1) an, die den Hausastrologen des Feldherrn in artifiziell-magischer Szenerie auftreten lässt. Für das hier fokussierte Thema der »Entscheidung« ist es insofern von Belang, als Wallenstein die Astrologie als ein prognostisch zuverlässiges Erkenntnisinstrument und damit als eine Art »Entscheidungshilfe« ausweist (vgl. etwa P 986-999). Allerdings wird Wallensteins Sternenglaube im Text fortgesetzt problematisiert, wenn etwa andere Dramenfiguren jenes Faible als seltsam irrationalen Zug des Herzogs deuten, der sein strategisches Geschick unterminiere und ihn zu wenig zielführenden Zweifeln verleite; so etwa Illo: „O! du wirst auf die Sternenstunde warten, / Bis dir die irdische entfliehet! Glaub' mir, / In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. / Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit / Ist deine Venus! Der Maleficus, / Der einz'ge der dir schadet, ist der Zweifel“ (P 960-965 und vgl. P 1344-1352). Ein weiteres Detail

---

<sup>17</sup>Guthke (1994: 200).

<sup>18</sup>Ebd., S. 201.

<sup>19</sup>Ebd.

<sup>20</sup>Vgl. hierzu ausführlich: Borchmeyer (1988), vgl. auch Hinderer (1992: 33).

<sup>21</sup>Vgl. etwa Guthke (1994: 72), Godel (2009: 118f.), Sinn (2005), Wolf (1990).

des Textes zeigt an, dass Wallensteins Neigung zur Astrologie und seine politische Existenz in ein nicht unproblematisches Verhältnis zueinander gesetzt werden. Die Herzogin nämlich weiß zu berichten, dass die Sternendeutung ihres Gatten zu einem Zeitpunkt begonnen habe, da seine politische Karriere in eine handfeste Krise geraten sei, nämlich „seit dem Unglückstag zu Regensburg“ (WT 1402). Angespielt wird dabei wohl auf das historisch verbürgte Szenario auf dem Regensburger Fürstentag 1630, Schauplatz von Wallensteins Absetzung als Oberbefehlshaber des Heeres.

Versucht man die übergeordnete dramaturgische Funktion des astrologischen Motivs zu bestimmen, ist sicherlich zusätzlich die zentrale Astrologie-Szene zu betrachten, die sich direkt zu Beginn des dritten Teils der Trilogie findet (vgl. WT I/1). Die planetarische Konstellation, die sich Wallenstein und seinem Hausastrologen darbietet, wird vom Herzog als „Glückseliger Aspekt“ (WT 9) beschrieben: Die beiden „Segensterne“ (WT 11) Jupiter und Venus hätten den „Schadensstifter“ (WT 14) Mars eingekreist und auch Saturn, wie Mars ein Planet, zu dem Wallenstein keine besondere Beziehung seiner Person erkennt, sei „machtlos“ (WT 24). Die Forschung kommt bezüglich dieser Szene zu äußerst heterogenen Deutungen, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen nachvollzogen werden können.<sup>22</sup> Hier soll davon ausgegangen werden, dass die astrologische Schau zu Beginn von *Wallensteins Tod* die anstehende Entscheidung des Herzogs nicht beeinflusst, da nicht klar wird, welche konkreten Schlüsse Wallenstein aus der Betrachtung des Sternenhimmels zieht. Zwar beschließt er direkt im Anschluss an die Eingangsszene euphorisch „[...] Jetzt muß / Gehandelt werden, schleunig, [...]“ (WT 32-33). Als er aber kurz darauf erfährt, dass der von ihm nach Schweden gesandte Unterhändler gefangen genommen wurde (vgl. WT I/2), ist es mit seiner Tatkraft nicht mehr weit her und erst Gräfin Terzky vermag Wallenstein, wie geschildert, zu einem finalen Entschluss zu bewegen. Ein überragender Einfluss der Astrologie auf die Entscheidungen des Feldherrn wird also im Verlauf des Dramas nicht bestätigt. Im Hinblick auf die dramaturgische Funktion des Astrologie-Sujets ist eher Schings' Interpretation zuzustimmen. Er stellt den Sternenglauben in eine Reihe mit den Motiven des Textes, die an

---

<sup>22</sup>Etwas wird Wallenstein ein interpretatorisches Defizit bei der Beobachtung des Sternenhimmels nachzuweisen versucht. Borchmeyer (1988) argumentiert hierbei im Sinne seiner Melancholie-These, dass Wallenstein fälschlicherweise den Sieg versprechenden Jupiter (vgl. WT 30-32) und nicht Saturn, dessen Herrschaft ja laut Senis und Wallensteins Auslegung der Sternkonstellation beendet sei (vgl. WT 23-29), für den ihm zugeordneten Planeten hält. Wallenstein ziehe „irrig Konsequenzen aus einer an sich zutreffend beobachteten Konstellation“ (Borchmeyer 1988: 34) der Sterne und begreife nicht, dass sich auch seine Regentschaft dem Ende zuneige. Dieser vermeintliche Deutungslapsus der literarischen Figur Wallenstein wird von Borchmeyer und auch von Alt mit Erkenntnissen über das von Johannes Kepler erstellte Geburtshoroskop des historischen Wallenstein wenn auch nicht explizit begründet, wohl aber durch entsprechende historische Exkurse nahe gelegt. Vgl. Borchmeyer (1988: 21-24; 37), vgl. Alt (2000: 447). Ähnlich auch Sinn (2005: 159). Eine solch fragwürdige Parallelführung bringt den Verdacht mit sich, Wallenstein hätte es, wäre eine »korrekte« Lesart des Sternbildes erfolgt, besser wissen, d. h. seinen nahenden Untergang vorausahnen können. Möglicherweise spielt Schiller hier mit dem historisch überlieferten Bild des Saturnikers Wallenstein. Ob aber die in dieser Szene vorgeführte astrologische Deutung für die Entscheidung des Herzogs maßgeblich ist, erscheint fragwürdig.

der Zeichnung der das Bild vom Machtmenschen Wallenstein konterkarierenden Figurenmerkmale beteiligt sind:<sup>23</sup>

Schiller hat viel getan, um den Feldherrn nicht als planen homo politicus erscheinen zu lassen – deshalb der astrologische Glaube, das Vertrauen zu Octavio, die Freundschaft zu Max, lauter Motive einer ‚phantastischen Existenz‘ (Goethe), [...] die Wallenstein scheinbar einen Ort jenseits der politischen Welt zuweisen.<sup>24</sup>

Schings führt diese Deutung noch weiter, wenn er ausführt, dass Wallenstein, der nicht ausschließlich den Regeln des Machtspiels folge, letztlich zum tragischen Opfer der unbarmherzigen und hermetischen politischen Sphäre werde. Bemerkenswert ist dabei folgender Satz: „Was Wallenstein an politischer Klugheit einbüßt, gewinnt er an tragischer Dignität.“<sup>25</sup> Man kann diese Beobachtung so verstehen, dass eine Figur, die unbeirrt und zweckrational gemäß ihrem Machtimpuls handelt, weniger Potential hat tragischer Held zu sein als ein mehrdimensionaler, eben auch zweifelnder, grüblerischer, irrationaler und schwankender Charakter wie Wallenstein.

---

<sup>23</sup>Reinhardt (1998: 405-406) spitzt diese Lesart zu, wenn er argumentiert, dass das Astrologie-Motiv „vom Dramatiker als Instrument der Ironisierung des sternengläubigen Militärstrategen virtuos gehandhabt“ wird.

<sup>24</sup>Schings (1990: 302).

<sup>25</sup>Ebd.

## 2. Ein neuer Dezionismus für die Gegenwartsliteratur?

Vor dem Hintergrund der höchst komplexen Entscheidungskonstellationen in Schillers *Wallenstein* werden im Folgenden an zwei konkreten Romanbeispielen Händlers eigene *literarische* Antworten auf sein Postulat, die Gegenwartsliteratur möge mehr Dezionismus wagen und das menschliche Streben nach Macht und nach Geld thematisieren, in den Blick genommen.

### 2.1. Wenn wir sterben – „Jeder Figur ihre Erzählerin, doch wer ist wir?“<sup>26</sup>

Tatsächlich führt Ernst-Wilhelm Händlers 2002 erschienener und 2003 mit dem Preis der SWR-Bestenliste ausgezeichnete Roman *Wenn wir sterben* mitten hinein in die Wirtschaftswelt der Reichen und der Mächtigen. Der Text präsentiert ein Geflecht von Figuren, wechselseitigen Abhängigkeiten, Interessen und Intrigen, das in gewisser Weise durchaus vergleichbar ist mit der komplexen und komplizierten Figurenkonstellation im *Wallenstein*. Indessen sind die Hauptakteure in Händlers Roman Frauen.<sup>27</sup> Charlotte kauft mit Hilfe ihrer beiden Freundinnen Christine (Stine) und Bär eine mittelständische Firma. Allerdings trickst Stine Charlotte aus und bringt sich in Besitz der Firma. Allerdings verliert sie sie wieder, als ein mit der Topmanagerin Milla geplantes Joint Venture, das Stine den Zugang zum Weltmarkt öffnen sollte, aufgrund eines Fehlers von Stine platzt und die Firma am Ende des Romans in Millas Hand übergeht. Händler stellt seine Protagonistinnen wie Spielfiguren auf. Es gibt keine auktoriale Erzählinstanz, vielmehr wird die Geschichte aus der wechselnden Perspektive der verschiedenen Figuren (zu denen noch weitere als die genannten kommen) erzählt, und zwar in jeweils sehr unterschiedlicher Sprach- und Stilage.<sup>28</sup> Der Autor ruft dabei sämtliche Register der modernen Romanpoetik auf.<sup>29</sup> Eine so charismatische Figur wie Wallenstein präsentiert Händler freilich nicht – in Zeiten (nach) der Postmoderne wäre dies wohl auch kaum zu erwarten. In gewisser Weise ist Stine die Hauptfigur, die mittels ihrer Intrige die Firma gewinnt und dann auch wieder verliert. Freilich ist ihre Fallhöhe

---

<sup>26</sup>Händler (2002: 367). Nachweise künftig im Text.

<sup>27</sup>Der durchweg positiv besprochene Roman wurde wegen seines Realismus gelobt (vgl. etwa die Rezension von Ijoma Mangold (2002:16), mit einem Ausschnitt aus derselben auf der Rückseite des Bucheinbands geworben wird: „Das macht die Größe des Buches aus: Es ist ein Roman, der es mit der Wirklichkeit aufnimmt, ein in der deutschen Gegenwartsliteratur einzigartiger Wirklichkeitszugriff.“). Wie realistisch dieses weibliche Figurenszenario angesichts der in der Wirtschaft immer noch vorherrschenden männlichen Machtverhältnissen ist, sei dahingestellt.

<sup>28</sup>Vgl. auch Schulte (2012).

<sup>29</sup>Pott (2004: 212) macht darauf aufmerksam, dass Händlers in fünf Teile gegliederter Roman den Aufbau des klassischen Dramas nutzt.

nicht so hoch wie die Wallensteins; am Ende des Romans erlebt man sie als Beraterin von Skihotels. Obwohl Stine als Hauptfigur betrachtet werden kann, sind ihre Mit- und Gegenspieler/innen mehr oder weniger gleichberechtigt präsent. Im Geflecht der wechselseitigen Bezüge und Interessen treten die Figuren wenig konturiert in Erscheinung, auch deswegen, weil sie sich nicht nur durch ihre inneren Monologe selbst darstellen, sondern weil in diesen Monologen auch die Gegenfiguren perspektivisch erscheinen und sich Bilder und Gegenbilder überlagern. In diesem Sinn hat Niels Werber in der *taz* zutreffend geschrieben:

Aber besteht diese Romanhandlung wirklich aus den Handlungen der Personen? Ergibt sie sich etwa aus dem, was Bär, Charlotte, Milla und Stine tun: organisieren, sabotieren, kaufen, verkaufen, entscheiden? Oder ist es nicht umgekehrt so, dass der Roman all das, was die Figuren tun, so verkettet, dass sich eine Handlung ergibt, die jedes der vielen Segmente des Romans erfasst? Müssen Romane überhaupt von Menschen handeln? Die „Verkettung tritt an die Stelle der Subjekte“, haben Deleuze und Guattari über Kafka geschrieben. Antrieb und Organisation der Verkettung haben sie als „Maschine“ und „Menschen“ entsprechend als „Maschinenteile“ aufgefasst. Genau darum scheint es bei Händler zu gehen: In „Wenn wir sterben“ sind die Personen Elemente von Verkettungen, deren Logik die Ökonomie vorgibt.<sup>30</sup>

Auch Sandra Pott hält fest, dass Händlers Figuren nicht nur eigenständig handeln, sondern immer auch »subjectus« sind, d. h. mit Foucault gedacht, der Ordnung der Dinge unterliegen. Während, so führt Pott aus, Joseph Schumpeter in seiner *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* von 1912 den Unternehmer als entscheidungsfreudige und charismatische »Führer«-Figur, ja gar als genialen Künstler konzipierte, unterliegen Händlers Figuren dem »Dispositiv« der Wirtschaft.<sup>31</sup> Wo die Fabrik der Akteur ist<sup>32</sup>, verändert sich der Stellenwert des Subjekts und damit der menschlichen Entscheidungen. Natürlich werden in der Wirtschaftswelt von *Wenn wir sterben* ständig Entscheidungen getroffen, aber sie werden nicht zu zentralen Konflikten der Figurencharakteristik ausgebaut. Sie finden statt, weil sie von der ökonomischen Logik vorgegeben sind.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup>Werber (2002: 15).

<sup>31</sup>Vgl. Pott (2004: 206f.; 213).

<sup>32</sup>Vgl. Werber (2002).

<sup>33</sup>Die Beschreibung, die Händler (2012: 54) in seinem Artikel „Lügen gegen das Kapital“ von der Rolle des Gelds in der Gegenwart gibt, trifft auch auf die Verhältnisse in seinem Roman zu. Händler schreibt: „Woher kommt es, dass das Geld heute geradezu zum Inbegriff von Unfreiheit geworden ist? Das Geld ist unter anderem auch normierter Ausdruck für die äußeren Beziehungen zwischen den Menschen. Ein großer Teil der wechselseitigen äußeren Abhängigkeiten der Menschen wird durch deren Geldbeziehungen erfasst. Dabei gibt es keinen unmittelbaren Anschluss zum Seelenleben, individuelle Vorstellungen werden üblicherweise nicht in Geld ausgedrückt. Aber der innere Mensch ist alles andere als ein Monolith. Teile des Selbst gehen eigenständige Beziehungen mit der Umwelt ein: als Streben, als Begehren, über Träume und Pläne. Die Denkfreiheit, die das Geld stiftet, macht vor diesen Verbindungen nicht Halt. Die Beziehungen des inneren Menschen werden ebenfalls mit Geld in Zusammenhang gebracht. Früher hätte man gesagt, sie werden objektiviert. Die Menschen protestieren nicht nur gegen den mit der Selbstreferenzialität des Geldes verbundenen Profitzwang. Geld bezieht sich

Die an Händlers Roman unisono gerühmte Sprachlichkeit,<sup>34</sup> das ambitionierte Sprachspiel, das seine Figuren erschafft und dekonstruiert, verdankt sich gerade dem über die souveräne Entscheidungsmacht der Figuren hinausgehenden »Verschleifen« des Entscheidens, das einen Strom von Reflexionen, Phantasien, Träumen, Gedankenspielen und –alternativen hervorbringt. „Für jede Entscheidung gibt es ein Für und ein Wider. Ich komme einfach nicht voran“, stellt Charlotte, die dem Geflecht der den menschlichen Faktor in sich aufsaugenden kapitalistischen Logik nicht gewachsen ist, fest (S. 44).<sup>35</sup> In den im dritten Teil des Romans abgedruckten Aufzeichnungen von Fleurs (d. i. Bärs Tochter) Vater, findet man eine entscheidungstheoretische Erklärung für die Poetik der unmöglichen Entscheidung von *Wenn wir sterben*:

Es ist [...] unmöglich, alle Entscheidungen und deren Verknüpfungen zu berücksichtigen, weil erstens die nötigen Daten nicht vorliegen und weil zweitens die Anzahl der Gleichungen zu groß würde. [...] Zwei Strukturen desselben Modells sind äquivalent, wenn sie die gleiche Wahrscheinlichkeitsverteilung der abhängigen Variablen zur Folge haben. In diesem Fall gehorchen die Daten, die beobachteten Zeitreihen, zwei verschiedenen Gesetzmäßigkeiten, den beiden verschiedenen Strukturen, zwischen denen man keine Entscheidung treffen kann. [...] Während die jeweiligen A-priori-Restriktionen für die einzelnen Gleichungen des Modells durchaus ihre Berechtigung besitzen, führt jedoch die Summe der A-priori-Restriktionen im Gesamtmodell häufig zu widersprüchlichen Ergebnissen – deshalb Modelle, die keine der üblichen A-priori-Restriktionen aufweisen. Alle Variablen sind endogen, es wird angenommen, daß grundsätzlich alles von allem abhängt. (S. 189f.).

Bezeichnenderweise ist derjenige, der dieses dezisionistische Kontingenzbewusstsein formuliert, auch jemand, der sich Gedanken über die Natur von Texten und Metaphern macht. „Die Metapher ersetzt nicht“, heißt es ebenfalls in den Aufzeichnungen von Fleurs Vater. „Eine Metapher ist immer das Ursprüngliche“ (S. 197). Und: „Es gibt keinen ursprünglichen Text. / Weil es zu viele ursprüngliche Texte gibt“ (S. 198; vgl. S. 199). Will sagen: Das Bewusstsein von der Unmöglichkeit des Entscheidens ist in Händlers Roman ein texttheoretisches bzw. ein literarisches. Das Joint Venture zwischen Stine und Milla, die im Text als Spiegelbilder angelegt sind, indem sich eine über die andere wahrnimmt, ist für beide Seiten eine Frage „des strategischen Entscheids“ (S. 354; vgl. S. 356). Für Stine läuft sie auf die Frage „*unterschreiben oder nicht unterschreiben*“ (S. 364) hinaus. „Milla fordert von Stine einen Wirbelsturm von Entscheidungen ein“ (S. 426), heißt

---

nicht allein auf sich selbst. Die Menschen haben Angst, dass ihnen das Geld als Werkzeug der Abstraktion und Isolation dasjenige entreißt, was sie für das Privateste hielten.“ Die Konstellation in Händlers Unternehmerroman entspricht, so Pott (2004: 213), eher den Ansichten des späten Schumpeter, der das »Veralten der Unternehmerfunktion« konstatiert.

<sup>34</sup> Vgl. <http://www.perlentaucher.de/buch/ernst-wilhelm-haendler/wenn-wir-sterben.html>. Zugegriffen: 17. Februar 2013.

<sup>35</sup> „Charlotte würde ungeheuer erleichtert sein, wie sie es immer ist, wenn ihr eine Entscheidung abgenommen wird“ (S. 92), heißt es an anderer Stelle des Romans.

es im Text. Bemerkenswerterweise gewinnt diejenige das Spiel, Milla, deren ökonomische Ausgangslage die schlechtere war.

Der große Vorbehalt, unter dem das gesamte Entscheidungsszenario des Buchs steht, ist – der Titel verrät es – der Tod.<sup>36</sup> *Wenn wir sterben* indiziert ein Todesbewusstsein, das einmal mehr an den *zwischen* Tod und Leben reflektierenden Hamlet mit Yoricks Totenschädel in der Hand denken lässt. Zwischen Tod und Leben hat ein radikaler Schnitt statt, der den im Leben getroffenen Entscheidungen den Grund entzieht. „das leben ist der schlaf, der tod ist das erwachen“ (S. 382).<sup>37</sup> Richtet sich das reflektierende Todesbewusstsein gegen sich selbst (*Wenn wir sterben* – die anderen sterben sowieso), ist eine unmögliche, aber literarisch höchst produktive Zwischenposition zwischen den klaren Alternativen »Leben« und/oder »Tod« bezogen; sie markiert exakt jene nicht mehr einem identifizierbaren Erzähler zuzuordnende Position, von der aus Händlers Roman erzählt.

## 2.2. Welt aus Glas – wessen Entscheidung?

Händlers Roman *Welt aus Glas* aus dem Jahr 2009 wurde von der Kritik, anders als *Wenn wir sterben*, eher ambivalent besprochen. Es geht in dem als wertphilosophisch eingestuften Roman<sup>38</sup> Christoph Schröder zufolge um eine „philosophisch-reflexive Verschmelzung von Geist und Materie“<sup>39</sup>, nach Manfred Koch um die „kommerziellen Mächte[] der Finsternis“<sup>40</sup>, um, so sieht es Eberhard Falcke, „Geld, Glas, Zeit, Macht, Tod, Seele“.<sup>41</sup> *Welt aus Glas* erzählt von einem Paar, Jillian und Jacob Armacost, das in New York eine Galerie für Glaskunst betreibt und kurz vor der Trennung steht. Jillian ist eine der Schönheit des Glases verfallene Ästhetin, ihr dreißig Jahre älterer Mann Jacob ein Frauenheld. Um sich von Jacob trennen zu können, muss Jillian noch einen großen Geschäftscoup landen. Jacob hatte durch die falsche Entscheidung, ein vermeintlich echtes Arts-and-Crafts-Haus mit Tiffany-Fenstern zu kaufen, die Galerie in finanzielle Schwierigkeiten gebracht. Durch den Kauf einer in Italien aufgetauchten wertvollen Glassammlung hofft Jillian, die Galerie retten und sich dadurch von Jacob finanziell unabhängig machen zu können. Ohne Wissen ihres Mannes, der sich gerade in Mexiko aufhält, reist sie nach Europa. Jacob wird zusammen mit einer jungen Frau Madeline, mit der er unterwegs ist, in Mexiko entführt. Dies

---

<sup>36</sup>Vgl. Schulte (2012:), vgl. auch Richter [geb. Pott] (2012: 206).

<sup>37</sup>„Wenn irgendwelche intelligenten Wesen eine völlig übertriebene Angst vor dem Tod haben, dann werden sie ihren ganzen Gehirnschmalz darauf verwenden, ihm gar nicht erst ins Gesicht zu sehen, oder, falls sich das doch nicht vermeiden lässt, ihm in letzter Minute noch ein Schnippchen schlagen. Irgendwann werden sie vom Leben eingeholt und müssen sterben [...]“ (S. 340).

<sup>38</sup>Vgl. Jungen (2009: L3).

<sup>39</sup>Schröder (2010: 28).

<sup>40</sup>Koch (2009: 31).

<sup>41</sup>Vgl. Falcke (2009: 62).

stellt die Ausgangssituation des Romans dar. Jillian und Jacob geraten permanent in Entscheidungssituationen. Ihr Leben stellt gewissermaßen eine Sequenz von Entscheidungen dar, die, nachdem sie getroffen sind, neue Entscheidungen erzwingen. Die Frequenz von Entscheidungen, die zu treffen sind, ist mal höher mal niedriger. Allerdings zeigt sich rasch, dass die beiden in ihren Entscheidungen nicht autark sind, ganz im Gegenteil: Trotz ihrer von Anfang an problematischen Beziehung haben sie sich entschieden, ihr Leben miteinander zu verbinden. Obwohl sie mittlerweile getrennte Wege gehen, sind ihre Entscheidungen von den Entscheidungen des bzw. der anderen abhängig. Und nicht nur das: Jillian und Jacob machen im Laufe der Romanhandlung die Erfahrung, dass sie in ein politisch-wirtschaftliches Machtspiel geraten sind, das ihre Spielräume auf Leben und Tod einschränkt. In dem Maße, in dem sich andere in ihr Leben einmischen, steigt der Entscheidungsdruck, aber es wird zugleich deutlich, dass jede Entscheidung, die getroffen wird, die falsche ist. Es gibt keinen Ausweg mehr aus dem Kräfte- und Machtspiel der modernen Welt eines kriminell operierenden Kapitalismus. *Welt aus Glas* beschreibt keineswegs eine Welt, die transparent und durchschaubar wäre. Der Titel des Romans zeigt, wie Ästhetik und Kommerz miteinander verbunden sind. Jillian ist der Ästhetik des Kunstglases, mit dem sie handelt, verfallen; zugleich ist sie aber auch gezwungen, ihren Unterhalt damit zu verdienen. Diese Welt aus Glas scheint beständig vom Zerschneiden bedroht.

Der Roman, der Züge eines Thrillers hat, beginnt mit einer Verfolgungsjagd. Jacob und Madeline werden von dem brutalen mexikanischen Polizisten Chuy verfolgt, weil sich Jacob mit dessen Geliebter Pilar eingelassen hatte. In einer rasanten Verfolgungsjagd versuchen sie, mit ihrem Wagen die amerikanische Grenze zu erreichen, doch Chuy und seine Helfer sind ihnen dicht auf der Spur. Es geht also gleich zu Beginn des Romans um Leben und Tod. Jacob, der am Steuer sitzt, muss blitzschnell Entscheidungen treffen. Kalkül und Instinkt kommen zusammen.

Fieberhaft kalkulierte Jacob: Zum Grenzübergang San Ysidro brauchte man gewöhnlich zehn Minuten, zum Grenzübergang Otay fast eine halbe Stunde. Bei San Ysidro wartete man mit dem Wagen um diese Tageszeit etwa zwei bis drei Stunden, bei Otay eine Stunde. Sie mußten mit ihrem Jeep die Taxispur nehmen und bis zur Grenze vorfahren, nur dann hatten sie eine Chance. Den Wagen würden sie einfach stehenlassen und an der Fußgängerschlange vorbei zur Immigration rennen.<sup>42</sup>

Indessen gelingt es Jacob und Madeline nicht, ihre Verfolger abzuschütteln; sie werden gestellt und entführt. Damit beginnt eine Zeit, in der sie nicht mehr über sich selbst entscheiden können. Die Entführer verlangen Lösegeld und Jacob reflektiert über die Chancen ihrer Befreiung: „Für Madeline war Geld da. Madelines Mann mußte sich entscheiden. Seine, Jacobs, Frau brauchte sich nicht zu entscheiden. Keine Bank würde Decorative arts beleihen“ (S. 194). Jacob muss erfahren, dass sein Leben von seiner Bereitschaft, mit seinen Entführern zu kooperieren, abhängig ist. „Es ist deine Entscheidung“, sagt ihm Chuy (S. 221) – eine Entscheidung also, die keineswegs

---

<sup>42</sup>Händler (2009: 11). Nachweise künftig im Text.

eine freie Willensentscheidung darstellt. Aber auch Jillian, die unterdessen dabei ist, die wertvolle Glassammlung in Italien zu erwerben, kann nur innerhalb eines vorgegebenen Rahmens ihre Entscheidungen treffen. Auch diese sind existenziell, denn es geht um Jillians künftiges Leben. Dass Entscheidungen keineswegs souverän und rational gefällt werden, reflektiert Jacob in der Zeit seiner Gefangenschaft:

Die Seele war das, was sich entschied, wenn sich der Mensch entscheiden konnte. Sie bestimmte, wie ein Mensch handelte, wenn er genausogut anders hätte handeln können. Die Seele des Menschen war das, was an andere Menschen dachte. Über ihre Seelen standen alle Menschen in Verbindung. Wer keine Seele mehr hatte, war wirklich aus der Welt gefallen. (S. 401).

Entscheidung ist also kein rationales Kalkül, sondern folgt einem moralisch-affektiven Impuls.

Auch in diesem Text findet das Hamlet'sche „To be or not to be“ im Text eine glasklare Entsprechung: „Entweder man lebte, oder man lebte nicht, entweder man war tot, oder man war nicht tot. Es gab ihn, Jacob, und Madeline, oder es gab sie nicht. Zwischen Sein und Nichtsein war keine Brücke gespannt“ (S. 554). Dies bleibt allerdings zuvörderst eine theoretische Einsicht; die Handlung des Romans spricht eine andere Sprache: Da gibt es Zustände, sowohl in der Geschichte Jacobs als auch bei Jillian, die dieser klaren Dichotomie ebenso entgegenstehen wie der Souveränität des Entscheidens. So sehr die Leserin mit den Protagonisten fiebert, dass ihre Entscheidungen sie aus dem Geflecht der dunklen Machenschaften herausführen mögen, kommt es zu keinem Happy End. Jillian spielt mit dem Gedanken zum Freitod, ohne sich entscheiden zu können, und Jacobs Fluchtversuch, zu dem er sich entschieden hatte, scheitert nach einer weiteren dramatischen Verfolgungsjagd. Somit beginnt am Ende des Romans für ihn eine neue Phase seines Lebens, in der er nicht selbst über sein Leben entscheiden kann. Der Roman endet mit einer offenen Entscheidung Jillians; ihr Kollege Bova fragt sie, ob sie ihn auf einer Reise begleiten würde:

„Jillian, kommst du mit mir?“

Jillian gab keine Antwort. (S. 608).

*Welt aus Glas* ist eine Reflexion über Entscheidungsmacht. Leben heißt Entscheidungen treffen, aber nie sind sie souverän und rational. Das Geflecht der Kontingenzen holt jede getroffene Entscheidung wieder ein, so dass der entscheidungsabhängige »Plot« des Lebens wie der Romanerzählung nur scheinbar geradlinig verläuft.

### 3. Fazit. Kein Roman über Banker – vorerst

Wenn Schriftsteller ihre eigene Zunft kritisieren, bietet sich für die literaturwissenschaftliche Analyse die Gelegenheit, über die im Zuge dieser Kritik implizit verhandelten Funktionen und das Selbstverständnis der Literatur nachzudenken. Die vorstehenden Textanalysen zu Schillers Wallenstein und zu Ernst-Wilhelm Händlers Romanen haben deutlich gemacht, dass literarische Texte sich mit »bloßen« Entscheidungen, mit einem planer dezisionistischen «»Entweder oder« nicht zufriedengeben. Ihr produktives und ästhetisches Potenzial besteht gerade in der Kontextualisierung von Entscheidungen, in deren Fragilität, im Bewusstsein ihrer Kontingenz, im Offenhalten von Entscheidungsalternativen und in der Wahrnehmung des Verlusts souveräner Entscheidungsmacht. „Die Literatur ist ein Transportmittel für Alternativen des Denkens und des Handelns“, schreibt Händler entsprechend in einem Beitrag von 2012.<sup>43</sup> Und, so ließe sich Händlers Feststellung fortsetzen: Die Literatur hält das, was in der getroffenen Entscheidung nicht aufgeht, vor, indem sie es weiterwirken und im Gedächtnis des Texts insistieren lässt. Wenn sich literarische Figuren wie Wallenstein, Stine oder Jillian und Jacob Armacost entscheiden, wo sie sich eigentlich nicht entscheiden können bzw. jede Entscheidung die falsche ist, sind sie in der Tat dramatische »Helden« des Dezisionismus. Händlers Figuren verfügen freilich kaum noch über Entscheidungsmacht, weil sie, wie im Falle von *Wenn wir sterben* nurmehr Funktionen des ökonomischen Systems oder wie in *Welt aus Glas* abhängig von den Entscheidungen anderer im kriminellen Ränkespiel sind. „In den differenzierten Gesellschaften wird der Prozess der Ökonomisierung zu einem Automatismus, der die Wahlmöglichkeiten der Einzelnen und der Gesellschaft nicht mehr nur ausweitet, sondern auch einschränkt“, konstatiert Händler.<sup>44</sup> Die Zeit der souveränen und tragischen Entscheider ist also offensichtlich vorbei. Händlers Ruf nach einem „Roman über Banker“ scheint vor diesem Hintergrund nachvollziehbar, verspricht der Banker-Roman doch ein Ausbrechen aus dem postmodernen Geflecht der ökonomischen Automatismen, der Abhängigkeiten und Verflechtungen. Ob und inwiefern Banker heute indessen nicht auch nur Funktionen des Kapitalsystems sind und ob sie tatsächlich das Zeug zu einem literarischen Charakter haben, der einen Gegenentwurf gegen die ökonomische Formatierung des Subjekts darstellen könnte, ist die Frage. Immerhin ist es bemerkenswert, dass Händler, wenn er über die Mittel der Literatur im Kapitalismus spricht, sich stark einer an Schiller erinnernden idealistischen Ästhetik nähert: Die Kraft der Literatur, so hält er fest, setzt an der Lebenssituation des Einzelnen an, um aber im Ausgang davon über Allgemeingültiges, über menschliche Universalien zu reflektieren. Als weiteren literarischen »Machtfaktor« führt er die grundsätzlich von einer kapitalistischen Logik unabhängige „Idee der Erzählung“<sup>45</sup> an und führt zusätzlich mehrfach die Sinnlich-

---

<sup>43</sup>Händler (2012: 318).

<sup>44</sup>Händler (2012: 315).

<sup>45</sup>Ebd. S. 319.

keit als Erkenntnis Kanal des Literarischen gegen ökonomische Zwänge ins Feld. Gefühl, Alternativen, Kunst als Idee und Verhandlungsort des Universalen – hier zitiert Händler Termini und Konzepte, die an eine überaus traditionsreiche, u. a. von Schiller prominent vertretene Funktionsbestimmung der Literatur erinnern. So schließt Händlers jüngster Essay denn auch mit dem Plädoyer, die Literatur solle „ihre Chance nutzen, ihre Position in der Gesellschaft substantiell mit Geist und Gefühl zu besetzen.“<sup>46</sup> Die Sphäre des Literarischen erscheint hier gerade als der von Kronauer angezeigte Ort der Existenz und Vermittlung von Differenz, als Ort des »Sowohl als auch« und damit eben auch als nicht entscheidungsfreudiges, aber Entscheidungsproblematiken reflektierendes Medium.

Es bleibt festzuhalten, dass Ernst-Wilhelm Händler sein Bankerroman-Projekt vorerst vertagt hat, wie dem Bericht von einer gemeinsam mit dem *Zeit*-Reporter Moritz von Uslar unternommenen Reise in das von der Finanzkrise geplagte Athen zu entnehmen ist:

Der Schriftsteller Händler trägt Reebok-Turnschuhe. Wann wird er den lang erwarteten Roman über Goldman Sachs veröffentlichen? Händler: ‚Garantiert nicht jetzt. Das ist für die Kunst nicht gut, wenn man zeitlich zu nah dran ist.‘ Ein geplantes Buch über die Finanzwelt habe er sogar extra verschoben: ‚Ich bin kein Aktueller der Literatur.‘<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup>Ebd. S. 320; vgl. S. 317, S. 318.

<sup>47</sup>von Uslar (2012: 43).

## Quellenverzeichnis

- Alt, P.-A. 2000. *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Bd. 2. München: C. H. Beck.
- Borchmeyer, D. 1988. *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Falcke, E. 2009. Wehe, man schaut näher hin! *Die Zeit* (64) 49: 62.
- Genazino, W. 2005. *Die Liebesblödigkeit. Roman*. München, Wien: Hanser.
- Godel, R. 2009. Schillers ‚Wallenstein‘. Das Drama der Entscheidungsfindung. In *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, hrsg. A. Rudolph, E. Stöckmann, 105-134. Tübingen: Niemeyer.
- Guthke, K. S. 1994. Wallenstein. Ein Spiel vom Spiel – und vom Nichtspieler. In *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, hrsg. K. Guthke, 165-206. Tübingen: Francke.
- Händler, E.-W. 2002. *Wenn wir sterben. Roman*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Händler, E.-W. 2009. *Welt aus Glas*. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Händler, E.-W. 2010. Bitte ein Roman über Banker. Macht und Geld sind elementare menschliche Triebfeder. Warum werden sie in der deutschen Gegenwartsliteratur ausgeblendet? Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Ernst-Wilhelm Händler. *Die Zeit* (65) 44: 51.
- Händler, E.-W. 2012. Die Ökonomisierung der Gesellschaft und die erzählende Literatur. *Sprache im technischen Zeitalter* (50) 203: 314-320.
- Händler, E.-W. 2012. Lügen gegen das Kapital. *Die Zeit* (67) 16: 54.
- Hinderer, W. 1992. Wallenstein. In *Interpretationen Schillers Dramen*, hrsg. W. Hinderer, 202-279. Stuttgart: Reclam.
- Hofmann, H. 1972. Dezision, Dezisionismus. In *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. J. Ritter, Bd. 2: D-F, Sp. 159-161. Basel: Schwabe.
- <http://www.perlentaucher.de/buch/ernst-wilhelm-haendler/wenn-wir-sterben.html>. Zugegriffen: 17. Februar 2013.
- Jungen, O. 2009. Sex, Lügen und Läuterung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (60) 238: L3.
- Koch, M. 2009. Die herzlose Kauffrau. ‚Welt aus Glas‘ – Ernst-Wilhelm Händlers philosophisches Epos um Sex, Geld, Kunst und Tod. *Neue Zürcher Zeitung* (229) 265: 31.
- Kronauer, B. 2002. „Ein Augenzwinkern des Jenseits. Die Zweideutigkeiten der Literatur“. In *Zweideutigkeit. Essays und Skizzen*, hrsg. B. Kronauer, 309-318. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Kronauer, B. 2010. Poetische Würde – Was soll das denn? Über den bemoosten Stein, das Gezwitscher der Vögel und das sprunghafte Denken – Die Marbacher Schillerrede 2010. *Süddeutsche Zeitung* (65) 262: 16.
- Müller-Seidel, W. 1976. Episches im Theater der deutschen Klassik. Eine Betrachtung über Schillers ‚Wallenstein‘. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, hrsg. F. Martini et al. Bd. 20, 338-386. Stuttgart: Kröner
- Pott, S. 2004. Wirtschaft in der Literatur. ‚Ökonomische Subjekte‘ im Wirtschaftsroman der Gegenwart. *Kulturpoetik* 4 (2): 202-217.
- Reinhardt, H. 1998. Wallenstein. In *Schiller-Handbuch*, hrsg. H. Koopmann, 395-414. Stuttgart: Kröner.
- Richter [geb. Pott], S. 2012. *Mensch und Markt. Warum wir Wettbewerb fürchten und trotzdem brauchen*, Hamburg: Murmann.
- Riedl, P. P. 2006. Legitimität und Charisma in Zeiten des Krieges. Überlegungen zu Schillers ‚Wallenstein‘-Trilogie. In: *Schiller neu denken. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Kunstgeschichte*, hrsg. P. P. Riedl, 91-109. Regensburg: Schnell + Steiner.
- Schiller, F. 2000. *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht, Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 4, hrsg. F. Stock, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schings, H.-J. 1990. Das Haupt der Gorgone. Tragische Analysis und Politik in Schillers ‚Wallenstein‘. In *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hrsg. G. Buhr, F. A. Kittler, H. Turk, 283-307. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitt, C. 1985. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Schröder, C. 2010. Der Tod, das Geld und das Böse. *Die Tageszeitung* (32) 9090: 28.

- Schulte, S. 2012. Ernst-Wilhelm Händler. Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. <http://www.munzinger.de/document/16000000631>. Zugegriffen: 28. April 2012.
- Shakespeare, W. 1977. *Hamlet. Prinz von Dänemark*. Englisch und Deutsch, in der Übersetzung von Schlegel und Tieck hrsg. von L. L. Schücking. Mit einem Essay 'Zum Verständnis des Werkes' und einer Bibliographie von W. Clemen, Hamburg: Rowohlt.
- Sinn, C. 2005. Würfel, Schach, Astrologie. Macht und Spiel in Schillers ‚Wallenstein‘-Trilogie. *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, hrsg. A. Bohnenkamp, 124-168. Tübingen: Niemeyer.
- von Uslar, M. 2012. Athen, du Ärmste, Teil 3. *Die Zeit* (67) 29: 43.
- Wagner-Egelhaaf, M. 2009. Überredung/Überzeugung. Zur Ambiguität der Rhetorik. In *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz*, hrsg. F. Berndt, S. Kammer, 33-51. Würzburg: Königshausen & Neumann..
- Werber, N. 2002. Optimale Auslastung der Fickmaschine. *Die Tageszeitung* (24) 6865: 15. <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Haendler.html>. Zugegriffen: 15. 02. 2013.
- Wolf, M. 1990. Der politische Himmel. Zum astrologischen Motiv in Schillers ‚Wallenstein‘. In *Schiller und die höfische Welt*, hrsg. A. Aurnhammer, K. Manger, F. Starck, 223-232. Tübingen: Niemeyer.