

Jörg Robert

Paris-Bilder – Schiller im Dialog mit Mercier

1 Eine urbane Enzyklopädie – Merciers *Tableau de Paris*

Schiller und Frankreich – das ist keineswegs nur Schiller und die Französische Revolution.¹ Die Auseinandersetzung mit französischer Kultur und Geschichte, das Studium französischer Literatur, die Bearbeitung französischer Stoffe und Vorlagen, überhaupt die Auswertung französischer Quellen spielt für Schiller in allen Lebens- und Produktionsphasen eine dominante Rolle. Frankreich ist das ‚natürliche‘ kulturelle Bezugsfeld der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert – in Anziehung und Abstoßung. Für Schiller ist neben der englischen die französische Geschichte von zentraler Bedeutung: Dies zeigt der universalhistorische Aufsatz *Geschichte der französischen Unruhen, welche der Regierung Heinrichs IV. vorangingen*. Darüber hinaus ist Schiller als Herausgeber des *Pitaval* oder als Bearbeiter französischer Dramen wie Louis-Benoît Picards Komödien *Der Parasit* (frz. *Médiocre et Rampant: Ou Le Moyen de Parvenir*) und *Der Neffe als Onkel* (frz. *Encore des Ménechmes*) sowie von Racines *Britannicus* und *Phèdre* hervorgetreten. Hinzu kommt die eigene dramatische Produktion: Neben der *Jungfrau von Orleans* ist hier eines der avanciertesten Projekte der deutschen Dramengeschichte zu nennen, das unter dem Arbeitstitel *Die Polizey* im Oktober 1797 begonnen wird.²

1 Alt, Peter-André: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bände. München 2000, insb. Bd. 2, S. 111–129; Hofmann, Michael: „Schillers Reaktion auf die französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks“. In: *Schiller und die Geschichte*. Hg. v. Michael Hofmann, Jörn Rüsen u. Mirjam Springer. München 2006, S. 180–194; Oellers, Norbert: „Bürger von Frankreich: Schiller und die Französische Revolution“. In: *Friedrich Schiller und Europa*. Hg. v. Alice Stašková. Heidelberg 2007, S. 13–35.

2 Text nach NA 12, 89–108; zur Entstehungsgeschichte des Stücks NA 12, 429–432; vgl. meinen Kommentar in Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke* (= SW). Bd. 3: Fragmente, Übersetzungen, Bearbeitungen. Hg. v. Jörg Robert u. Albert Meier. München 2004, S. 947–951; Suppanz, Frank: *Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses*. Tübingen 2000 (Hermaea 83), S. 144–192; Springer, Mirjam: *Legierungen aus Zinn und Blei. Schillers dramatische Fragmente*. Frankfurt/Main u. a. 2000, S. 58–75. Nachdem der Entwurf lange Zeit kaum beachtet wurde, ist er in den vergangenen Jahren im Horizont kultur- und diskursgeschichtlicher Interessen stark in den Mittelpunkt getreten. Vgl. Vogl, Joseph: „Staatsbegehren. Zur Epoche der Polizey“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-*

In der Geschichte der ‚erzählten‘ bzw. ‚gespielten‘ Stadt³ nimmt Schillers Plan eines *Polizey*-Dramas einen eminenten Rang ein. Hugo von Hofmannsthal, der als einer der ersten die Bedeutung der Schiller-Fragmente erkannte, nennt den Entwurf einen „antizipierte(n) Balzac“⁴ und verweist so bereits auf die Schwierigkeiten einer Realisierung des Großstadtsujets in der dramatischen Form.

Es handelt sich um das erste deutsche Drama, das den urbanen Raum nicht nur thematisiert, sondern als Gegenstand eigenen Gewichts ins Zentrum rückt. Schiller konzipiert das Stück zunächst als Tragödie, später parallel auch als Lustspiel. Der Plan geht fließend in den Entwurf einer Kriminalkomödie mit dem Arbeitstitel *Die Kinder des Hauses* über. In der rezenten Schiller-Forschung hat das lange kaum beachtete *Polizey*-Projekt im Horizont diskursgeschichtlicher Untersuchungen zur frühneuzeitlichen Ökonomie und Politik neue Beachtung gefunden – zu Recht.⁵ Es ist jedoch das Verdienst der älteren, positivistischen Literaturforschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, jene Quellen und Bezüge aufgedeckt zu haben, um die es mir geht. Anders als in anderen größeren Entwür-

wissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 600–626; Schäffner, Wolfgang u. Joseph Vogl: „Polizey-Sachen“. In: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2006, S. 47–65; Hahn, Thorsten: „Großstadt und Menschenmenge. Zur Verarbeitung gouvernementaler ‚Data‘ in Schillers *Die Polizey*“. In: *Rhetoriken des Verschwindens*. Hg. v. Tina-Karen Pusse. Würzburg 2008, S. 121–134; Robert, Jörg: *Vor der Klassik – Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*. Berlin, Boston 2011 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 72), S. 128–137; Menke, Christoph: „Vom Schicksal ästhetischer Erziehung: Rancière, Posa und die Polizei“. In: *Spieltrieb* (2006), S. 58–70; Seym, Simone: „Theater, Politik und Ästhetik in Schillers Fragment *Die Polizey*“. In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*. Hg. v. Jean-Marie Valentin u. a. Bern 2007, S. 215–219; Craig, Gordon Alexander: „Friedrich Schiller und die Polizei“. In: *Die Politik der Unpolitischen. Deutsche Schriftsteller und die Macht, 1770–1871*. Hg. v. Gordon A. Craig. München 1993, S. 59–68; Düsing, Wolfgang: „Der Klassiker und das Kriminalstück. Schillers dramatische Fragmente *Die Polizey* und *Die Kinder des Hauses*“. In: *Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten*. Hg. v. Uwe Japp, Peter Wiesinger u. Hans Derkits. Bern 2002, S. 155–161; Gregory, Stephan: „Erkenntnis und Verbrechen: Schillers Pariser Ermittlungen“. In: *Topos Tatort. Fiktionen des Realen*. Hg. v. Anna Häusler. Bielefeld 2011, S. 45–73; Steinbach, Dietrich: „Schillers Realismus im Drama: Ein Versuch über das Trauerspiel-Fragment *Die Polizei*“. In: *Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck*. Hg. v. Frank-Rutger Hausmann. Tübingen 1990, S. 87–96. 3 Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döb- lin*. München 1969.

4 Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 1. Frankfurt/Main 1979, S. 351; vgl. Hofmannsthal: *Gesammelte Werke*, S. 425: Für solch „grosse Verhältnisse“ hatte Schiller, wie schon Hofmannsthal gesehen hat, „ein Auge, damit steht er fast allein unter den Deutschen.“

5 Vgl. Schäffner u. Vogl: „Polizey-Sachen“; Robert: *Vor der Klassik*, S. 128–137.

fen, z. B. dem *Demetrius* oder dem *Warbeck*, stützt sich Schiller für das *Polizey*-Projekt auf eine einzelne Quelle: Louis-Sébastien Merciers zwölfbändiges *Tableau de Paris*, das Schiller seit 1787 kannte.⁶ Die Fragmente des *Polizey*-Projekts füllen in der Nationalausgabe ungefähr zwanzig Seiten. Sie stellen im Wesentlichen eine Collage von Exzerpten aus Merciers schillernden Paris-Vignetten dar,⁷ unterbrochen nur von Schillers poetologischen „Selbsterhaltung[en]“⁸.

⁶ Vgl. NA 12, 430 f.; Mercier, Louis-Sébastien: *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée & augmentée*. 8 Bände. Amsterdam 1782/83, Bände 9–12 Amsterdam 1788 (Ndr. Genf 1979). Es existiert bislang keine vollständige deutsche Übertragung. Vgl. die folgenden Auswahlgaben: Mercier, Louis-Sébastien: *Bücher, Literaten und Leser am Vorabend der Revolution. Auszüge aus dem ‚Tableau de Paris‘*. Ausgew. und übers. v. Wulf D. Lucius. Göttingen 2012; *Mein Bild von Paris*. Mit dreiundvierzig Wiedergaben nach zeitgenössischen Kupferstichen. Übertr. v. Jean Villain. Frankfurt/Main 1979; *Paris am Vorabend der Revolution*. Ausgew., übers., und eingel. v. Günter Metken unter Mitw. v. F. Nies. Karlsruhe 1967. Literatur zu Merciers *Tableau*: Graczyk, Annette: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*. München 2004, S. 117–158; Villain, Jean: „Der Fußgänger von Paris. Versuch über die Unsterblichkeit des Louis Sébastien Mercier“. Nachwort zu: Louis Sébastien Mercier: *Mein Bild von Paris. Mit dreiundvierzig Wiedergaben nach zeitgenössischen Kupferstichen*. Übertr. und hg. v. Jean Villain. Frankfurt/Main 1979, S. 383–440; Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München, Wien 1993, S. 105–128; Kimminich, Eva: „Chaos und Struktur – Schritt und Blick in L.-S. Merciers *Tableau de Paris*“. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (1994), H. 3/4, S. 263–282; zum Rahmen der Paris-Literatur vgl. Hoffmann-Maxis, Angelika: *Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Paris-Literatur 1780–1830*. Bielefeld 1991; Jüttner, Siegfried: „Großstadtmythen. Paris-Bilder des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55 (1981), S. 173–203. Die Mercier-Rezeption in Deutschland ist vor allem durch sein theoretisches Hauptwerk *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique* (1773; Ndr. Genève 1970) bestimmt, das Heinrich Leopold Wagner auf Veranlassung Goethes 1776 unter dem Titel „Neuer Versuch über die Schauspielkunst“ übersetzt. Zollinger, Oskar: „Louis-Sébastien Mercier's Beziehungen zur deutschen Litteratur“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 25 (1903), S. 87–121; Beriger, Hanno: „Mercier et le ‚Sturm und Drang‘“. In: *Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune. Avec des documents inédits. Recueil d'études sur l'influence de Mercier*. Hg. v. Hermann Hofer. München 1977, S. 47–72; Boubia, Fawzi: *Theater der Politik – Politik des Theaters. Louis-Sébastien Mercier und die Dramaturgie des Sturm und Drang*. Frankfurt/Main 1978. Schiller lernte Merciers *Tableau* über Heinrich Georg von Hoff's *Historisch-kritische Enzyklopädie über verschiedene Gegenstände, Begebenheiten und Charaktere berühmter Menschen* (1787) kennen, zu der er im Folgejahr eine Rezension verfasste. Zu Schillers Mercier-Lektüre Pusey, William Webb: *Louis-Sébastien Mercier in Germany. His vogue and Influence in the Eighteenth Century*. New York 1939 (Ndr. New York 1966), hier S. 154 f.; Stettenheim, Ludwig: *Schillers Fragment „Die Polizey“ mit Berücksichtigung anderer Entwürfe des Nachlasses*. Rostock 1893, S. 41–48.

⁷ Die Referenzstellen sind gut und umfassend dokumentiert in NA 12, 427–461.

⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: „Über das deutsche Theater“. In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 40. Weimar 1901, S. 86–106, Zitat S. 88 f.: „Um

Merciers *Tableau de Paris* war ein immenser publizistischer Erfolg: Bis 1790 waren etwa 100.000 Exemplare verkauft. Doch auch Polemik blieb nicht aus: Kritisiert wurde einerseits der „ton populacier“ und ein „style fait pour les halles“, andererseits das Fehlen einer erkennbaren Struktur und Ordnung: Rivarol schrieb, das *Tableau* sei „pensé dans la rue et écrit sur la borne“; Bachaumont bemerkt 1782, „le livre péchera toujours par le défaut de plan, d’ordre, de méthode, de goût.“⁹ In der Tat nähert sich Mercier der Kapitale in einer besonderen Perspektive, die er in der *Préface* zum ersten Band beschreibt:

Je parlerai des mœurs publiques & particulieres, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m’a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes. Je parlerai encore de sa grandeur illimitée, de ses richesses monstrueuses, de son luxe scandaleux.¹⁰

Das *Tableau* will kein Reiseführer sein, „ni inventaire ni catalogue“,¹¹ keine topografische oder antiquarisch-historische Studie, sondern eine urbane Sittengeschichte („au moral & à ses nuances fugitives“), aufgenommen aus dem subjektiven Blickwinkel des Flaneurs und Beobachters: „Laufen und Sehen bilden für das literarische Schaffen Merciers unabdingbare Voraussetzungen.“¹² Das *Tableau* entwickelt dabei einen proto-ethnologischen Blick, eine Perspektive ‚von unten‘ auf die Akteure, Schauplätze und Institutionen der Kapitale am Ende des *Ancien régime*: „Die Konzeption der Stadt als Ausdruck der gesteigerten Widersprüchlichkeit der Kulturbewegung selbst wird zum Darstellungsmittel, zum konstruktiven Prinzip.“¹³ Emphatisch ist Mercier immer wieder als „Begründer eines neuen Genres“ bezeichnet worden: „der voll und ganz dem Authentischen, Nachprüfbareren verpflichteten, sozialkritischen literarischen *Reportage*.“¹⁴ Im Artikel über den *trouveur* (den ‚Sachenfinder‘),¹⁵ der sich darauf spezialisiert hat zu finden, was andere verloren haben, hat Mercier ein Porträt seiner eigenen Methode und Intention gegeben:

desto angenehmer wird Einsichtigen die Selbsterhaltung Schillers über den projectirten und angefangenen *Demetrius* entgegenkommen, welches schöne Document prüfenden Erschaffens uns im Gefolg seiner Werke aufbewahrt ist.“

9 Zitate bei Kimminich: „Chaos und Struktur“, S. 263.

10 Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 1–2, S. III.

11 Ebd., S. V.

12 Kimminich: „Chaos und Struktur“, S. 276.

13 Stierle: *Mythos*, S. 107.

14 Jean Villain: „Der Fußgänger von Paris“, S. 385.

15 Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 9, S. 205–208. Stierle: *Mythos*, S. 111 f.

Son regard rase incessamment la terre: vous passez auprès de lui, il ne vous aperçoit pas; mais il distingue une clef de montre que la poussière couvre à moitié; il voit des deux côtés, & presque derrière sa tête. [...] Qui peut calculer ce qui résulte du commerce fréquent avec les autres hommes, & tout ce qu'on y apprend? Il y a une chose vraie, c'est qu'on ne devine rien; il faut voir pour juger sûrement. Les faits! Les faits! voilà sur quoi il faut baser; c'est du sein des faits, & non de celui des conjectures, que les idées les plus inattendues prennent naissance; ainsi des mélanges chymique produisent, par la fermentation, de nouveaux êtres.¹⁶

Die insgesamt 1049 Kapitel und „Szenen“ (S. V) entwerfen die „physionomie morale de cette gigantesque capitale“¹⁷. Dargestellt werden Berufs- und Bevölkerungsgruppen, urbane Brennpunkte, Personen oder Institutionen des öffentlichen Lebens – wie eben die Polizei. Das Tableau löst sich somit in eine Folge von Teil-Tableaux auf, die in der Tradition von Karikatur und Charakteristik (Kolporteur, Buchhändler, Lustspielautor usw.) stehen. In ihnen leistet Mercier eine sprachliche „Differenzierungsarbeit“¹⁸, die der ungeheuren Differenzierung der urbanen Aktivitäten und Institutionen gerecht wird. Aufgabe des urbanen Flaneurs und *Trouveurs* ist es, die diffuse Fülle der Fakten („les faits!“) auf Typen zu reduzieren. In dieser typologischen Reduktion, aber auch im Verfahren des Tableaus selbst berührt sich das *Tableau* mit Merciers dramenpoetischen Schriften: „Das Drama soll Drama der Großstadt werden.“¹⁹ Andererseits bestehen Analogien zur Naturgeschichte: Die Großstadt ist weniger ein Universum im Kleinen als ein Biotop, dessen Bewohner es im Sinne einer *histoire naturelle* der Stadt zu klassifizieren gilt.

Schon im Titel *Tableau* ist zudem die Analogie zur Malerei angesprochen.²⁰ Diese Analogie gewinnt bereits in den ersten Kapiteln methodische Prägnanz: Immer wieder ist von Zeichnung und Physiognomie, von Gesichtspunkt und Perspektive die Rede, etwa auch in dem Vorsatz, „nicht urteilen, sondern malen zu wollen („peindre, & non juger“). Auf diese Weise entsteht ein großer, ethnologisch

¹⁶ Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 9, S. 205 f.

¹⁷ Ebd., Bd. 1–2, S. III–IV.

¹⁸ Stierle: *Mythos*, S. 112.

¹⁹ Ebd., S. 118.

²⁰ Vgl. Langen, August: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena 1934 (Ndr. Darmstadt 1968). Es ist nur konsequent, wenn 1788 der Schweizer Maler Balthasar Anton Dunker eine 96 Bilder umfassende Folge von Illustrationen zum *Tableau* produzierte. Dunker, Balthasar Anton: *Tableau de Paris, ou Explication de Différentes Figures, gravées à l'Eau-Forte, pour servir aux différentes Editions du Tableau de Paris par M. Mercier*. Yverdon 1787. Sie finden sich in verschiedenen neueren (Sammel-)Ausgaben, z. B. der von Villain: Mercier: *Mein Bild von Paris*. Frankfurt/Main 1979.

inspirierter Bilderbogen des urbanen Lebens, dieses „großen mobilen Theaters“ („ce grand mobile théâtre“). Zeitgenossenschaft, teilnehmender Blick, Perspektive von *innen* und von *unten* sind programmatische Leitmotive. Eine durchgehende Handlung existiert nicht. Kaleidoskopartig setzen sich die Einzelbilder zu einem Gesamtbild zusammen, das auf den ersten Blick assoziativ wirkt. Eva Kimminich hat jedoch zeigen können, dass dem *Tableau* durchaus eine Struktur zugrunde liegt. Der Aufbau der einzelnen Kapitel erinnert an die Artikel „einer Enzyklopädie oder eines Dictionärs“. ²¹ Wie die 157 Bände umfassende *Encyclopédie méthodique* (1782–1832), eine Überarbeitung der Diderot’schen *Encyclopédie*, oder Voltaires *Dictionnaire Philosophique portatif* (1764) ist das *Tableau de Paris* nach Sachgebieten geordnet. Die vertraute alphabetische Gliederungsweise wird Mercier dann in seinem *Nouveau Tableau de Paris* von 1795 anwenden. ²²

Schillers Paris-Faszination wird durch Merciers urbane Enzyklopädie geweckt. Diese Faszination betrifft gleichermaßen Methode, Form und Stoff. „De ce nombre infini d’arts, de métiers, de travaux, d’occupations diverses“ ²³ füllt ganze Seiten in den Exzerpten. Mercier exponiert auch das Leitthema der „unmäßigen Größe der Hauptstadt“ („Grandeur démesurée de la Capitale“), die an Grenzen der Darstellbarkeit heranführt. In einem Brief aus dem Jahr 1788, etwa zur Zeit der Mercier-Lektüre also, schreibt Schiller an Caroline von Beulwitz:

Wer Sinn und Lust für die große Menschenwelt hat, muss sich in diesem weiten, großen Element gefallen; wie klein und armselig sind unsre bürgerliche und politische Verhältnisse dagegen! [...] Ich habe einen unendlichen Respekt für diesen großen drängenden Menschenoccean, aber es ist mir auch wohl in meiner Haselnußschaale. (NA 25, 146) ²⁴

In der Spannung von ‚Ozean‘ und ‚Haselnußschale‘ klingt – metaphorisch verschoben – das Thema des Erhabenen an, das hier, gleichsam als Sonderfall des urbanen Sublimen, in die deutsche Literatur eingeführt wird. Die Stadt steht für die Erfahrung des „Theoretischerhabenen“ (NA 20, 173). In seiner „Allheit“ (NA 12, 92) überfordert die Metropole durch ihre Größe und labyrinthische Undurchdringlichkeit den ästhetischen Totaleindruck. ²⁵ Auch die Metaphern von Ozean und Urwald zeigen die Schwierigkeiten, den urbanen Raum angemessen

²¹ Kimminich: „Chaos und Struktur“, S. 265.

²² Ebd., S. 267 f.

²³ Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 1, S. 4.

²⁴ Brief an Caroline von Beulwitz vom 27.11.1788.

²⁵ Zum Begriff vgl. Hard, Gerhard: „Der Totalcharakter der Landschaft. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt“. In: *Erdkundliches Wissen* (Beiheft Geographische Zeitschrift) 23 (1970), 49–73.

zu semantisieren. Schiller spricht von der „Spur des Wildes“, die die Polizeienten aufspüren. Der Mörder wird „durch alle seine Schlupfwinkel aufgejagt“, bis er „endlich in ihre Schlingen“ (NA 12, 96) geht. Der urbane Kultur- wird in den wilden Naturraum zurückverwandelt.²⁶ Schon Mercier sucht der Größe des Themas durch Zerlegung in Teil-Bilder zu entsprechen (s. o.): „Que de tableaux éloquens qui frappent l’œil dans tous les coins des carrefours, & quelle galerie d’images, pleine de contrastes frappans pour qui fait voir & entendre.“²⁷ Nur das erste Kapitel – „coup-d’œil général“ – will eine olympische Perspektive einnehmen: Im Bild vom Schmelztiegel, der „die Sitten, Bräuche und den Charakter der entferntesten Völker“²⁸ vereint, drückt Mercier die Idee der Einheit des Mannigfaltigen aus. Schon hier wird die „unglaubliche Ordnung [betont], die in einer solchen Konfusion herrscht.“²⁹ Schiller rezipiert dabei Merciers vorrevolutionäres *Tableau* von der Warte der Post-Revolution aus, indem er ein „Meta-Theater der öffentlichen Ordnung“³⁰ inszeniert, das die dissoziativen Wirkungen der Revolution kompensieren soll. Wenigstens auf der Bühne soll das „aufgelöste[] Band der bürgerlichen Ordnung“ (NA 20, 319) neu geknüpft werden.

2 Polizeiverfassung – Regulieren und Zirkulieren

Das *Tableau* ist nicht nur ein Steinbruch für Realien, es exponiert auch das ästhetische Grundproblem, an dem Schillers Entwürfe laborieren: den Antagonismus von Chaos und Ordnung, Einzelbild („Szene“) und Totaleindruck, Beobachtung und Verknüpfung. Wie beide zusammenwirken, zeigt der Auftakt des Konvoluts:

Die Handlung wird im Audienzsaal des Polizeylieutenants eröffnet, welcher seine Kommiss abhört und sich über alle Zweige des Polizeigeschäfts und durch alle Quartiere der großen Hauptstadt weitemfassend verbreitet. Der Zuschauer wird sonach schnell mitten ins Getreibe der ungeheuren Stadt versetzt und sieht zugleich die Räder der großen Maschine in Bewegung.

Delatoren und Kundschafter aus allen Ständen. (NA 12, 91)

²⁶ Transformiert wird dabei auch der Großstadtbewohner: „Der Mensch wird von dem Polizeychef immer als eine wilde Thiergattung angesehen und eben so behandelt“. (NA 12, 93)

²⁷ Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 1, S. 7.

²⁸ Ebd., S. 2: „On y rencontre les mœurs, les usages & le caractere des peuples les plus éloignés“.

²⁹ Ebd., S. 7 f.

³⁰ Robert: *Vor der Klassik*, S. 128.

Die Exposition ähnelt jener, die Schiller schließlich für den *Demetrius* wählen wird. Wie dort der Zuschauer der Debatte im polnischen Seym beiwohnt, so wird auch hier Öffentlichkeit und Sichtbarkeit hergestellt. Wenn die Institutionen des modernen Staates sich „in das Innere der Häuser zurückgezogen“ haben (wie Schiller in der Vorrede zur *Braut von Messina* beklagt), dann muss der Dichter „die Palläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen“ und „alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen“ (NA 10, 11 f.). Das Büro des Polizeileutnants ist damit in doppelter Weise ein archimedischer Punkt: Von ihm aus beobachtet die Polizei die Stadt, während der Zuschauer die Gelegenheit bekommt, die Beobachter zu beobachten. In der Person d’Argensons laufen die Fäden des Stückes zusammen. Daher soll sich – so der Plan – „zuletzt [...] alles, im Saal des Polizeylieutenants, wechselseitig auflösen“ (NA 12, 91).

Schon hier zeichnen sich die strukturellen Herausforderungen des Sujets ab: Die Darstellung der Stadt in ihrer Totalität scheint die strukturelle Integration der Handlung zu gefährden. Eine der ersten Warnungen lautet daher:

Es ist eine ungeheure Maße von Handlung zu verarbeiten und zu verhindern, daß der Zuschauer durch die Mannichfaltigkeit der Begebenheit und die Menge der Figuren nicht verwirrt wird. Ein leitender / Faden muß da seyn, der sie alle verbindet, gleichsam eine Schnur an welche alles gereiht wird [...]. (NA 12, 91)

Diese Schnur ist die Institution Polizei mit ihren zahllosen Agenten, „Delatoren und Kundschafter[n]“, die durch den einen Polizeileutnant gesteuert werden. So kann Schiller feststellen: „Die eigentliche Einheit ist die Polizey (1).+ (2), die den Impuls giebt und zuletzt die Entwicklung bringt“ (NA 12, 91). Kollektive Protagonisten sind Schillers Dramen seit den *Räubern*, die sich überhaupt als Gegenpol zum *Polizey*-Fragment lesen lassen, nicht fremd, – hier das Kollektiv der Rebellen, dort das der Ordnungskräfte: Der Dichter der Freiheit als Anwalt der Kontrolle. Zentrale Figur der *Polizey* ist Marc-René d’Argenson (1652–1721), der mächtige Minister und zweite Generalleutnant der Pariser Polizei in der Ära Ludwigs XIV. (zwischen 1697–1720).³¹ Mercier charakterisiert ihn in einem Kapitel des *Tableau de Paris*:

³¹ Combeau, Yves: *Le comte d’Argenson (1696–1764), ministre de Louis XV.* Paris 1999 (Mémoires et documents/Société de l’Ecole des Chartes 55); vgl. auch d’Argenson, René Louis de Voyer: *Politische Schriften (1737)*. Übers. u. kommentiert v. Herbert Hömig. München 1985. (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution 13).

Il monta en 1697 la machine de la police, non telle qu'elle existe aujourd'hui; mais il en a imaginé le premier les ressorts & les rouages principaux. On dit que cette machine roule aujourd'hui d'elle-même. Pas tout-à-fait. Son jeu admet des modifications variées; mais elles ne sont pas toutes également difficiles, parce que la machine est toute dressée & subordonnée dans toutes ses parties bien jointes à la main du chef [...].³²

Mercier beschreibt d'Argenson als väterlichen Kenner seines Volkes, das nicht so sehr wild als hitzig sei („peuple chaud, mais sans férocité“), dessen „Bewegungen sich leicht vorausahnen lassen und das daher leicht zu führen“ sei.³³ Daher zeigt sich d'Argenson eher als ‚pastorale‘ Instanz und gütiger Menschenkenner, der seine disziplinierenden Mittel wohl dosiert einzusetzen weiß. Bei Schiller wird er gar zum „Beichtvater“, der „die Schwächen und Blößen vieler Familien“ kennt und daher „die höchste Discretion nöthig [hat]“ (NA 12, 95). Aber Schillers d'Argenson ist eine post-revolutionäre Figur, die all jene Erfahrungen durchlaufen zu haben scheint, die in den *Ästhetischen Briefen* das Bild der Revolution eintrüben. Er ist von einem skeptischen Realismus geprägt, der bisweilen an Misanthropie grenzt. Er

hat die Menschen zu sehr von ihrer schändlichen Seite gesehen, als daß er einen edeln Begriff von der menschlichen Natur haben könnte. Er ist ungläubiger gegen das Gute und gegen das Schlechte toleranter geworden. (NA 12, 92)

Den Hauptteil von Merciers Artikel bildet ein umfangreiches Zitat aus Fontenelles *Eloge de Monsieur d'Argenson*, verfasst kurz nach dessen Ableben 1721. Schiller verdankt diesem Exzerpt aus Mercier einige strukturbildende Motive seines Entwurfs. Er folgt Fontenelle/Mercier vor allem in der Zeichnung der Funktionen, die der Polizei innerhalb einer „ville bien polie“ zukommen. Es sind die von Foucault beschriebenen umfassenden, sowohl positiven (regulativen) wie negativen (verfolgenden, strafenden) Aufgaben der vormodernen Polizeiverfassung.³⁴ Im Hinblick auf Schillers *Polizey-Fragmente* hat Joseph Vogl sie zuletzt eingehend dargestellt. Er geht dabei von der Staats- und Naturrechtslehre des 17. Jahrhunderts

³² Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 8, S. 163 f.

³³ Ebd., S. 164: „peuple chaud, mais sans férocité, dont tous les mouvemens se devinent, & par conséquent facile à mener.“

³⁴ Überblick in Knemeyer, Franz-Ludwig: „Polizei“. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 875–897; zum Verhältnis von Literatur und Polizei Darnton, Robert: *Poesie und Polizei. Öffentliche Meinung und Kommunikationsnetzwerke im Paris des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 2002.

(Grotius, Hobbes, Pufendorf)³⁵ aus, in der sich bereits eine „Architektur [zeige], die den Staat als Zusammenfassung widerstrebender Teile ausweist und neben der Bildung der Staatsperson die Erhebung eines Wissens umschließt, das elementare Funktionsweisen des Gemeinwesens betrifft.“³⁶ Dieses Wissen, das sich im Horizont kameralistischer Ökonomie mit ihrer Schutz- und Kontrollfunktion konstituiert, verdichtet sich im Begriff der ‚guten Polizey‘. Ökonomie (Kameralismus) und Polizeiwissenschaft sind sachlich-methodisch nicht voneinander zu trennen. Beide setzen als Ideal den „geschlossenen Handelsstaat“³⁷, in dem Waren- und Kommunikationsströme zirkulieren, voraus. So wird die „Zirkulation überhaupt zum meist zitierten Begriff ökonomischer Dogmatik im 18. Jahrhundert und überdies zu einer fundamentalen Kategorie ökonomischer Analyse.“³⁸ Die *Polizey* „übernimmt nun die Aufgaben positiver Intervention und Steuerung innerhalb der politischen Regierung“.³⁹ Ihr Ziel ist es, „das gesamte Vermögen des Staates durch gute innerliche Verfassungen zu erhalten und zu vergrößern und der Republik alle innerliche Macht und Stärke zu verschaffen, deren sie nach ihrer Beschaffenheit nur immer fähig ist“.⁴⁰ Sie reguliert Warenzirkulation und Preisentwicklung, kontrolliert, interveniert und übernimmt die „cura advertendi futuri“, d. h. die Aufgaben der Prävention. Ihre Verfassung ist in den Traktaten zur Polizeiwissenschaft seit dem mittleren 18. Jahrhundert immer wieder niedergelegt worden – die Reihe der Polizei-Theoretiker reicht von Pütter über Justi und Joseph, von Sonnenfels bis Fichte und Hegel. Die Emergenz dieses Polizei-Wissens verdankt sich der Wahrnehmung einer Lücke zwischen Idee und Wirklichkeit des Staates, zwischen Verfassungstheorie und „Regulierung einer kontingenten Ereignismasse“.⁴¹ Wir kennen diese Lücke als einen ‚dritten Raum‘ zwischen

35 Pufendorf, Samuel: *Einleitung in die Historie der vornehmsten Reiche und Staaten, so itziger Zeit in Europa sich befinden*. Frankfurt/Main 1683.

36 Vogl: „Staatsbegehren“, S. 601.

37 Fichte, Johann Gottlieb: „Der geschlossene Handelsstaat. Ein philosophischer Entwurf als Anhang zur Rechtslehre und Probe einer künftig zu liefernden Politik“ [1800]. In: *Werke*. Hg. von Immanuel Hermann Fichte. Bd. 3: Zur Rechts- und Sittenlehre I. Berlin 1971, S. 387–513.

38 Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich, Berlin 2004, S. 224; bei Schiller tritt das Zirkulationsproblem in den Horizont des *commercium*-Problems. Die Polizeiaagenten, die dem Polizeileutnant als Medium der Erkenntnis der sozialen Wirklichkeit dienen, entsprechen strukturell jener „Mittelkraft“, die in Schillers Dissertation *Philosophie der Physiologie* (§ 4) als Verbindungsorgan zwischen Körper und Geist postuliert wird, vgl. Robert: *Vor der Klassik*, S. 133 f.

39 Vogl: „Staatsbegehren“, S. 606.

40 Justi, Johann Heinrich Gottlob von: *Grundsätze der Polizey-Wissenschaft [...]*. Göttingen 1759, Vorrede der ersten Auflage, unpag.

41 Vogl: „Staatsbegehren“, S. 609.

Natur- und Vernunftstaat aus Schillers *Ästhetischen Briefen*.⁴² Das Schöne lasse sich „als konsequenter Ausdruck und als Verwirklichung einer politischen Steuerungs-idee begreifen“. Das „Reich des schönen Scheins“ – so Vogls Argumentation – sei eine „Geburt aus dem Geist der Policey“.⁴³ Dass diese einfache Genealogie zu kurz greift, soll im Folgenden demonstriert werden.

Aufgabe der Polizei innerhalb des kameralistischen Wirtschaftssystems ist es – und damit vorerst zu Mercier zurück – mögliche Dysbalancen, Kollisionen und Kontingenzen im Raum des Staatskörpers zu minimieren, die Ökonomie des ‚ganzen Staates‘, seine systemische Autonomie und Autopoiesis aufrecht zu erhalten. Die Polizei muss, so Fontenelle, „tenir les abus nécessaires dans les bornes précises de la nécessité qu’ils sont toujours prêts à franchir.“⁴⁴ Die Maßnahmen und Aufgabenfelder der Polizei entlehnt Schiller im Einzelnen aus Mercier/Fontenelle. Unter den genannten zählt zu den wichtigsten „Geschäfte[n] der Polizey“ die Obliegenheit, „[f]ür die Bedürfnisse der Stadt so zu sorgen, daß das Nothwendige nie fehle und daß der Kaufmann nicht willkürliche Preise setze“ (NA 12, 92). Zu den ökonomischen Steuerungsaufgaben kommt die Garantie öffentlicher Ordnung: „Die Beschützung der Schwachen gegen die Bosheit und die Gewalt“, aber auch die „Reinigung der Sitten“ (NA 12, 93). Nicht die Religion, sondern die Polizei ist bei Fontenelle GarantIn öffentlicher Ordnung. Unter d’Argenson, so Fontenelle bei Mercier, habe die allgemeine Ruhe und Ordnung einen höchsten Grad erreicht. Die vollkommene, kollisionsfrei arbeitende Gesellschaft scheint verwirklicht. Die „Maschine“ der Polizei sichert die Zirkulation der Lebensströme innerhalb des Staatskörpers.

3 Der König ist tot – es lebe die Polizei

In Merciers/Fontenelles Darstellung d’Argensons zeigt sich die „Verdopplung des politischen Körpers“, die zu einer Konkurrenz zwischen einer „symbolischen bzw. repräsentativen“ und einer „physischen“ Instanz, zwischen Monarch und Polizei führt.⁴⁵ Auch Mercier registriert eine Dysbalance zwischen diesen beiden Körpern des Staates. Die empirische Steuerung gewinnt die Oberhand über die monarchische Ordnung. Angesichts der reibungslosen Maschinerie der Polizeior-

⁴² Vgl. Koschorke, Albrecht: „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“. In: *Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hg. v. Eva Eßlinger u. a. Berlin 2010, S. 9–31.

⁴³ Vgl. „Staatsbegehren“, S. 618.

⁴⁴ Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 8, S. 167.

⁴⁵ Vgl. „Staatsbegehren“, S. 604.

ganisation wird der König als Garant von „propreté, tranquillité, sureté“ überflüssig und kann sich aus der Kapitale in den Ruhestand zurückziehen: „Aussi le feu roi se reposeit-il entièrement de Paris sur ses soins“.⁴⁶ Ohnehin ist der Monarch nicht das Hauptproblem im Paris der 1780er Jahre; die wahre ‚Tyrannei‘ ist die der Ökonomie, des entfesselten, deregulierten Marktes: Diese Tyrannei wird von den Händlern und Monopolisten ausgeübt („la tyrannie des marchands à l’égard du public“). Als Korrektiv tritt der Polizeileutnant auf, der als Stellvertreter des Königs fungiert.

Schiller geht noch einen Schritt weiter: Im *Polizey*-Entwurf ist der König omnipräsent und doch abwesend. Die einzige Erwähnung des Monarchen markiert eine Allmacht, die im Stück kaum sichtbar wird: „Paris ist ein Gefängniß, es ist in der Gewalt des Monarchen, er hat hier eine Million unter s.<einem> Schlüssel“ (NA 12, 97). Das Bild der Monarchie ist ambivalent: Der König erscheint als Despot – in den Konturen eines Philipp II. –, wird aber explizit nicht ersetzt. Deutlich positiver heißt es noch im *Lied von der Glocke*: „Ehrt den König seine Würde“ (NA 2.I, 236, V. 319) – statt im Ruf nach „Freiheit und Gleichheit“ (NA 2.I, 237, V. 361) das Band der Gemeinschaft zu zerstören. In Schillers *Polizey*-Fragment wird überhaupt nur ein Körper *sichtbar* – der d’Argensons bzw. seiner Agenten. Wie schon in *Kabale und Liebe* oder im *Don Karlos* und später im *Wallenstein* geht die Macht im Staate von den nachgeordneten Ordnungsinstanzen aus. Aversion und Kritik richten sich gegen die Stellvertreter – nicht gegen die unsichtbaren Spitzen des Staates: gegen den Großinquisitor, den Präsidenten von Walter, den Vogt Geßler. So auch in der *Polizey*: Hier gehen Attribute, Funktionen und patriarchalisch-pastorale Überhöhungen vom Monarchen, den der Text nahezu unangestastet lässt, auf den Polizeileutnant über. Er, d’Argenson, schlüpft in die Rolle des allwissenden, alles regulierenden *pater patriae*. Als ‚Beichtvater‘ nimmt er eine zugleich politische und religiöse Stellung ein. Die *Polizey* ersetzt die Kirche bzw. die Inquisition durch eine neuartige „Pastoraltechnologie“⁴⁷.

Wenn Schiller Königtum durch Kybernetik, Providenz durch Polizeiregiment ersetzt, so muss dies im Kontext von Schillers Auseinandersetzung mit der Revolution gesehen werden. Das Paris der *Polizey* ist ein Gegenentwurf zum Paris der

⁴⁶ Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 8, S. 153.

⁴⁷ Vogl: „Staatsbegehren“, S. 606; Hahn: „Großstadt“, S. 130 f.; beide in der Nachfolge von Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. 1. *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Übers. v. Claudia Brede-Konersmann u. Jürgen Schröder. Frankfurt/Main 2014, S. 173–200 (zur Idee der pastoralen Fürsorge und ihren modernen Äquivalenten). Foucault, Michel: „Omnes et singulatim. Zu einer Kritik der politischen Vernunft“. In: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Hg. v. Joseph Vogl. Frankfurt/Main 1994, 65–93.

Revolution, ein urbaner Kosmos, der zwar nicht mehr – wie die rurale Kleinstadt im *Lied von der Glocke* (ebenfalls 1799 entstanden) oder die archaische Gemeinschaft der Eidgenossen – spontan durch „Bande frommer Scheu“ (NA 2.I, 237, V. 370) zusammengehalten wird, aber doch in der Polizei über ein *vinculum societatis* verfügt, das die „heilige Ordnung“ garantiert.⁴⁸ Als umgekehrtes Revolutionsstück soll *Die Polizey* zeigen, wie die Revolution durch *Prävention* – „Sittenreinigung“, Marktregulierung, vorausschauende Infiltration – hätte verhindert werden können. Das Stück imaginiert einen dritten Weg jenseits von Monarchie und radikaler Republik. Das *Tableau de Paris* ist dabei eine wichtige Quelle, die einen historischen Übergangspunkt vor 1789 bezeichnet: Die *Polizey*-Fragmente, die hinter Mercier auf Fontenelle und die Ära d’Argensons zurückgreifen, zeichnen nach der Revolution eine spät- bzw. post-monarchische, aber zugleich prä-republikanische Ordnung. Schiller ist sich dieser historischen Daten bewusst. Auch er kann die Liquidierung des Königs, die ihn zum Plan einer Verteidigungsrede bewogen hatte,⁴⁹ nicht rückgängig machen; sein Entwurf bestätigt sie sogar. Nicht mehr das Königtum, sondern die Polizei ist Garant und Band des sozialen Zusammenhalts.

Die Rede von der „Ästhetisierung der Policey“⁵⁰ trifft zweifellos etwas Richtiges, reduziert jedoch auch Komplexitäten und Ambivalenzen, die Schillers Suche nach einem postrevolutionären *vinculum societatis* bestimmen. Denn keineswegs lassen sich Schillers Überlegungen lückenlos aus dem aufgeklärten Polizeidiskurs und/oder Merciers/Fontenelles Lob d’Argensons ableiten. Historisch bleibt die Schwelle 1789 zu berücksichtigen, diskursiv die Eigenlogik der Literatur, die das Problem der ‚Gouvernementalität‘ ästhetisch modelliert. Drittens kommt hinzu, dass die Polizei nur die *eine* Option einer regulativen Ersatz-Instanz darstellt, die der post-revolutionäre Schiller durchspielt. Denn die Polizeiverfassung war nur *eine* Lösung für den Zerfall der „alte[n] feste[n] Form“ (NA 8, 5, V. 71), von dem der Prolog zu *Wallensteins Lager* spricht. So spielt Schiller verschiedene Ins-

48 Welche Konsequenzen das Fehlen solcher gesellschaftlicher Aufsichts- und Ausgleichsinstanzen hat, zeigt die Ballade *Die Kraniche des Ibykus*: Die Ermittlung der Täter bleibt in einer vormodernen Gesellschaft wie der panhellenischen der archaischen Periode an die Instanz des Theaters – und des Zufalls – gebunden. Die Aufklärung des Dichtermordes ist Leistung einer göttlichen Nemesis, die sich an die Nemesis-Dramatik von Aischylos’ *Eumeniden* knüpft. In einer doppelten Bewegung wird die Nemesis zuerst an die Bühne, dann von dieser an die weltliche Jurisdiktion delegiert. Diese *translatio iuris* ist der Sinn des Satzes „Die Scene wird zum Tribunal“ (NA 1, 390, V. 182).

49 High, Jeffrey L.: „Schillers Plan, Ludwig XVI. in Paris zu verteidigen“. In: JbDSG 39 (1995), S. 178–194.

50 Vogl: „Staatsbegehren“, S. 615.

tanzen durch, das Vakuum zwischen Natur- und Vernunftstaat, Idee und Wirklichkeit des Staates zu überbrücken. Die Religion ist dabei die erste und ursprünglichste. Dass Religion „die stärkste und unentbehrlichste Stütze aller Verfassung“ (NA 17, 396) sei,⁵¹ wie es Schiller in *Die Sendung Moses* in Anspielung auf den Topos *religio vinculum societatis* behauptete, muss damit als überholt gelten. Wie der Polizeileutnant den König, so beerbt die Polizei die Religion, weil auch sie, wie es in der *Schaubühnenrede* heißt, nicht nur „verneinende Pflichten“ kennt, sondern auch solche, die das Band der Gesellschaft „inniger machen“ (NA 20, 91). In der *Schaubühnenrede* wird diese Funktion von der Religion auf die Bühnenkunst übertragen.⁵² Das *Polizey*-Fragment überträgt diese *vinculum*-Funktion von der Religion bzw. Kirche (Inquisition) auf die Polizei und reflektiert dabei stärker die Ambivalenz der obrigkeitlichen Kontrolle. Dies geschieht stets vom post-religiösen und post-revolutionären Standpunkt des Jahres 1799, in ähnlicher und doch anderer, gegenläufiger Weise als in den *Ästhetischen Briefen*. Statt Kunst und Künstler zu Agenten der politischen Transformation zu machen, werden die Agenten selbst zu Künstlern. So heißt es, d’Argenson habe „das Gefühl für das Schöne nicht verloren, und da / wo er es unzweideutig antrifft, wird er desto lebhafter davon gerührt“ (NA 12, 92).

Die Rolle der Polizei ist dabei analog zur Rolle der Bühne gestaltet. Beide sind ihrem Wesen nach Dispositive der Beobachtung und Sichtbarkeit.⁵³ Ihrer Funktion nach sind sie von einem Willen zur Kontrolle, zum *social engineering* bestimmt, der bei Schiller in der *Schaubühnenrede* seinen Niederschlag findet.⁵⁴ Beide Aspekte wirken zusammen: Um als *vinculum societatis* wirken zu können, muss die Polizei den urbanen Raum bis in seine Schlupfwinkel durchdringen. Nichts darf ihr verborgen bleiben. Dieser Entwurf ist zunächst einmal ein Ideal, das die praktische Uneinlösbarkeit des panoptischen Willens und der zahlrei-

51 Vgl. Feil, Ernst: *Religio*. Bd. 3. *Die Geschichte eines neuzeitlichen Grundbegriffs im 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Göttingen 2001, S. 133–147 (zu Pufendorf), insb. S. 139.

52 Vgl. die *Schaubühnenrede*: „Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staats festeste Säule Religion sei – daß ohne sie die Geseze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite vertheidigt.“ (NA 20, 91)

53 Vgl. dazu meine Überlegungen in *Vor der Klassik*, S. 144–153.

54 Zum Begriff Kuchenbuch, David: *Geordnete Gemeinschaft. Architekten als Sozialingenieure – Deutschland und Schweden im 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2010; Luks, Timo: *Der Betrieb als Ort der Moderne. Zur Geschichte von Industriearbeit, Ordnungsdenken und Social Engineering im 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2010.

chen zeitgenössischen Passphantasien (z. B. Fichtes) kompensieren soll.⁵⁵ Die Literatur reflektiert und modelliert eine soziale Phantasie. Das durchdringende Auge d'Argensons ist dabei die Kehrseite einer Furcht vor dem Kontrollverlust.⁵⁶ Schon bei Fontenelle regiert der Absolutismus des Sichtbaren, wenn er in seiner Lobrede auf d'Argenson betont, die Polizei müsse „pénétrer par des conduits souterrains dans l'intérieur des familles, & leur garder les secrets qu'elles n'ont pas confiés“, kurz: „être présent par-tout sans être vu“.⁵⁷ Sehen, ohne gesehen zu werden: darin sieht noch Hegel die genuine Aufgabe und Qualität der Polizei. In seinen *Vorlesungen über Naturrecht und Staatswissenschaft* (1817/18) schreibt er:

Ebenso ist es etwas Widriges, wenn man überall Polizeibeamte sieht. Darin wäre die geheime Polizei das beste, man soll nicht sehen, daß sie eine Beaufsichtigung ausübe, die doch notwendig ist. Aber das Verborgene hat den Zweck, daß das öffentliche Leben frei ist.⁵⁸

Die Polizei ist ein Medium, das „Data“ (NA 12, 91) ermittelt und Bewegungen im sozialen Raum registriert wie eine unsichtbare Kamera: Die Polizei muss, so Schiller, „alles mit Leichtigkeit übersehen, und schnell nach allen Orten hin wirken können. Dazu dient die Abtheilung und Unterabtheilung, die Register, die Offizianten, die Kundschafter, die Angeber“ (NA 12, 93). Schon bei Fontenelle erscheint Paris als ein geschlossener, absolut transparenter Kosmos, eine Art urbanes *Panopticon* (im Sinne Jeremy Benthams). Ein Unbekannter, „cet inconnu, quelque ingénieux qu'il fût à se cacher, étoit toujours sous ses yeux.“⁵⁹ Die Anagnorisis

55 Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre* (1796). Mit Einleitung u. Register v. Manfred Zahn. Hamburg 1960 (Philosophische Bibliothek 256), S. 296: „In einem Staate von der hier aufgestellten Konstitution hat jeder seinen bestimmten Stand, die Polizei weiß so ziemlich, wo jeder Bürger zu jeder Stunde des Tags sei.“

56 Dies spiegelt sich in der konzeptionellen Metapher von der Großstadt als urbaner Dschungel, in dem der Mensch „eine wilde Thiergattung“ (NA 12, 93) darstellt, deren „Spur“ (NA 12, 96) es zu finden und verfolgen gilt.

57 Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 8, S. 168.

58 Hegel, G. F. W.: „Vorlesungen über Naturrecht und Staatswissenschaft (1817/18)“. In: *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Hg. v. Claudia Becker u. a. Hamburg 1983, S. 163.

59 Mercier: *Tableau de Paris*, Bd. 8, S. 169. Bei Schiller finden sich Hinweise, dass die Kontrolle nicht lückenlos gelingt: „Argenson verliert nach langem Forschen die Spur des Wildes [...]“, heißt es da oder: „Ein verloren gegangener Mensch beschäftigt die Polizey. Man kann seine Spur vom Eintritt in die Stadt bis auf einen gewissen Zeitpunkt und Aufenthalt verfolgen, dann aber verschwindet er.“ (NA 12, 96).

gewinnt „im klassischen Zeitalter der Identifikation“⁶⁰ eine neue metadramatische Funktion: In ihr zeigt sich eine Sehnsucht nach dem Pass, nach der verbrieften Wiedererkennbarkeit, die um 1800 alle Schriften zur Polizeiverfassung durchzieht.⁶¹

4 Kompensation I – Das Versprechen der Kontrolle

D'Argenson repräsentiert im Stück die absolute, patriarchale Gewalt, und er repräsentiert sie *allein*. Es geht dabei weniger um Macht als um Kontrolle und Steuerungshoheit. Die Polizey ist innerweltliche Stellvertreterin der Nemesis und der Providenz. So ist einmal von einem „Verzweifelnde[n]“ die Rede, „gegen den sich die Polizey als eine rettende Vorsicht zeigt“ (NA 12, 96). In einem anderen Fall heißt es: „Die Polizey erscheint hier in ihrer Furchtbarkeit, selbst der Ring des Gyges scheint nicht vor ihrem alles durchdringenden Auge zu schützen“ (NA 12, 96). Diese Mythisierung von Kontroll- und Providenzinstanzen lässt sich in Schillers Werk der 1780er Jahre zurückverfolgen: Hier dominiert noch die Idee der Religion als *vinculum societatis*. Die absolute Kontrolle im Staat wird von den Instanzen und Institutionen der Kirche ausgeübt. Im ersten Buch der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* beschreibt Schiller das Inquisitionsgericht als eine totalitäre Institution, die von „despotischer und hierarchischer Unterdrückung“ (NA 17, 58) geprägt ist.⁶² „Bis ins Gebiet der geheimsten Gedanken dehnte es [das Inquisitionsgericht] seine unnatürliche Gerichtsbarkeit aus“, soziale und affektive Beziehungen werden infiltriert und mediatisiert, das Auge der Inquisition ist überall oder gibt dies wenigstens vor: „[...] ein dunkler Glaube an seine Allgegenwart fesselte die Freiheit des Willens, selbst in den Tiefen der Seele“ (NA 17, 59).⁶³

⁶⁰ Groebner, Valentin: *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*. München 2004, S. 165.

⁶¹ Robert: *Vor der Klassik*, S. 135.

⁶² „Die Vernunft unter den blinden Glauben herab zu stürzen, und die Freiheit des Geists durch eine tote Einförmigkeit zu zerstören, war das Ziel, worauf dieses Institut hinarbeitete [...]“ (NA 17, 59)

⁶³ Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/Main 1976, S. 289 f. Dieses „große empirische Erkennen, das die Dinge der Welt überzogen und in die Ordnung eines unbegrenzten, die ‚Tatsachen‘ feststellenden, beschreibenden und sichernden

Eine andere Spur führt zurück zum *Don Karlos*. In vor-säkularer und vor-kameralistischer Zeit ist es die Inquisition, die als Heilspolizei die Fäden der Handlung zieht. D'Argenson hat seinen Vorgänger im Großinquisitor. In der spektakulären letzten Szene eröffnet dieser dem König:

KÖNIG
mit Befremdung
Sie haben
von diesem Menschen schon gewußt?

GROSSINQUISITOR
Sein Leben
liegt angefangen und beschlossen in
der Santa Casa heiligen Registern. (NA 6, 327, V. 6042–6045)

So triumphiert die eine Kontroll-Verschwörung – die der Inquisition – über die andere, die des Marquis Posa, des Illuminaten *avant la lettre*.⁶⁴ Die Tränen, die der König am Ende weint, gelten der Scham über den doppelten Kontroll- und Funktionsverlust. *Don Karlos* zeigt den historischen Moment, in dem der Monarch die Macht im Staate an seinen Kontrollapparat abgibt. Während dieser in Gestalt des blinden Dominikaners alles sieht, sieht er – der König – nichts mehr.⁶⁵ D'Argenson ist der neue, säkulare Großinquisitor. Die „Nachtheile der Polizeiverfaßung“ entsprechen denen der Inquisition:

Die Bosheit kann sie zum Werkzeug brauchen, der Unschuldige kann durch sie leiden, sie ist oft genöthigt schlimme Werkzeuge zu gebrauchen, schlimme Mittel anzuwenden – Die Verbrechen ihrer eignen Offizianten haben eine gewisse Straflosigkeit. (NA 12, 96)

Die despotischen Züge dieser patriarchalen Macht werden jedoch durch eine Logik kompensiert, die der Theodizee-Tradition entstammt. Die Polizei muss „oft das Ueble zulaßen, ja begünstigen und zuweilen ausüben, um das Gute zu thun“ (NA 12, 93). Dieses Gute liegt in seiner patriarchalen und pastoralen Gewalt:

Diskurses transkribiert hat, dieses empirische Modell hat zweifellos sein Operationsmodell an der Inquisition“.

64 Schings, Hans-Jürgen: *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*. Tübingen 1996.

65 Eine ähnliche, ‚doppelte‘ Verschwörung inszeniert wenig später der *Geisterseher*-Roman, der nun auch das Thema des urbanen Raums einführt und in dem der Armenier als „Offizier der Staatsinquisition“ (NA 16, 66) auftritt. Wo das Venedig des *Geistersehers* als unübersehbares Labyrinth erscheint, ähnelt Paris einer Kaverne, „unterhöhlt, die Steine sind über der Erde, es steht auf Höhlen“ (NA 12, 97).

D'Argenson ist kein reiner Technokrat, sondern ein sorgender Hausvater, der den Objektivierungs- und Abstraktionsdruck der modernen Staatsverfassung, wie ihn die *Ästhetischen Briefe* zeichnen, zu kompensieren vermag:

Und so wird denn allmählig das einzelne konkrete Leben vertilgt, damit das Abstrakt des Ganzen sein dürftiges Daseyn friste, und ewig bleibt der Staat seinen Bürgern fremd, weil ihn das Gefühl nirgends findet. Genöthigt, sich die Mannichfaltigkeit seiner Bürger durch Klassifizierung zu erleichtern, und die Menschheit nie anders als durch Repräsentation aus der zweyten Hand zu empfangen, verliert der regierende Theil sie zuletzt ganz und gar aus den Augen, indem er sie mit einem bloßen Machwerk des Verstandes vermengt; [...]. (NA 20, 324)

Die Figur d'Argensons ist eine Antwort auf das Unbehagen am modernen, bürokratischen Staatswesen. D'Argenson verliert niemanden aus den Augen. Er behandelt die Stadt wie seine Familie. Er sieht alles und kennt jeden. Er ist die Inkarnation des Ganzen und doch der „Beichtvater“ des Einzelnen, der „die Schwächen und Blößen vieler Familien“ kennt, trotz seiner „Allwissenheit“ aber die „höchste Discretion“ wahrt (NA 12, 95). Er überblickt das gesamte Räderwerk, entfernt sich jedoch nie von dem „konkrete[n] Leben“, er klassifiziert nicht, sondern *individualisiert*.⁶⁶ Schillers Formulierungen zeigen die theologischen Residuen und Projektionen hinter der säkularen, bürokratischen Instanz. Wie das Versicherungswesen⁶⁷ gehört auch die Polizei zu den frühneuzeitlichen Instrumenten der Kompensation metaphysischer Planungsunsicherheit.⁶⁸ In d'Argensons Fürsorge für den einzelnen liegt ein Versprechen von Geborgenheit. Verschwörung und Intrige sind Symptome einer metaphysischen Verunsicherung, die sich auch in den *Räubern*, im *Fiesko*, im *Don Karlos*, aber auch – dunkler konturiert – in der

⁶⁶ Vgl. Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität*, Bd. I, S. 191: Die Polizei als „individualisierende Macht“. Individualisieren und Identifizieren treten mit der Erfindung der Fotografie in ein neues Stadium ein. „Die Detektivgeschichte entsteht in dem Augenblick, da diese einschneidendste aller Eroberungen über das Inkognito des Menschen gesichert war.“ Benjamin, Walter: „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“. In: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. *Abhandlungen*. Frankfurt/Main 1974, S. 509–690, Zitat S. 550.

⁶⁷ Exemplarisch Kampmann, Christoph u. Ulrich Niggemann (Hg.): *Sicherheit in der Frühen Neuzeit: Norm – Praxis – Repräsentation*. Köln u. a. 2013, S. 381–464.

⁶⁸ Vgl. Schmitt, Carl: *Politische Romantik* [1919]. Berlin 1968, S. 115 f.: „In der Vorstellung einer geheimen, ‚hinter den Kulissen‘ ausgeübten Macht, die sich in den Händen weniger Menschen vereinigt, und es ihnen ermöglicht, mit überlegener Bosheit unsichtbar die Geschichte der Menschen zu lenken, [zeigt sich] ein rationalistischer Glauben an die bewußte Herrschaft des Menschen über die geschichtlichen Ereignisse mit einer dämonisch-phantastischen Angst vor einer ungeheuren, sozialen Macht und oft noch mit dem säkularisierten Glauben an eine Providenz.“

Universalintrige des Geheimbundromans äußert. Hinter allem steckt ein böser Plan – aber immerhin ein Plan.⁶⁹ Die Überdeterminiertheit der d'Argenson-Figur bei Schiller zeigt den Erwartungs- und Hoffungsdruck, der auf ihr lastet: In ihrer inneren Vieldeutigkeit – mal Beichtvater, mal Gottvater, mal Vater des Vaterlands (wie *Andrea Doria* im *Fiesko*) – muss sie das ganze Spektrum post-metaphysischer Modernisierungsverluste und postrevolutionärer Aporien der politischen Konstitution auffangen. In der Institution der Polizei imaginiert sie ein Spitzelsystem, das gleichwohl im Zeichen des Jahres 1789 zum notwendigen *vinculum societatis* und zur tröstenden Instanz bürokratisch-administrativer ‚Geborgenheit‘ wird. Im vorrevolutionären Paris der Ära Ludwigs XIV. imaginiert sich Schiller eine konstruktive Lösung für die *postrevolutionäre* Misere. Solche – sehr aktuell wirkenden – Visionen waren mit sattelzeitlichen Mitteln kaum zu erreichen. Sie stellen eine regulative Idee, eine bürokratische Phantasie dar, die in dem Moment das kollektive Imaginäre befällt, in dem die soziale Entropie überhand zu nehmen scheint. In dem – ebenfalls postrevolutionären – Aufsatz *Etwas über die erste Menschengesellschaft* bringt es Schiller auf den Punkt: „Meistens gelangen die Menschen nur durch die Folgen der Unordnung zu Einführung der Ordnung, und Gesetzlosigkeit führt gewöhnlich erst zu Gesetzen“ (NA 17, 407).

5 Kompensation II – Ästhetische Komplexitätsreduktion

Die Dialektik von Anomie und Ordnung gilt nicht nur für die politische, sondern auch für die poetologische Dimension des Entwurfs. Im *Polizey*-Fragment werde, so Joseph Vogl, „das Theater selbst wiederum zum Darstellungsraum policeylicher Wirksamkeit.“⁷⁰ Zumindest stehen beide im Einflussbereich des Beobachtungsdispositivs des 18. Jahrhunderts, wie es sich in Jeremy Benthams *Panopticon*-Ideen kristallisiert. Theater und Polizei sind Medien und Instrumente der sozialen Kontrolle, der Intervention, ja der Vergemeinschaftung überhaupt. Die Polizei ist „das Okular, mit dem Ausschnitte des komplexen Systems Großstadt darstellbar gemacht werden können.“⁷¹ Daraus ergibt sich eine wechselseitige

69 Wichtige Anmerkungen zur Funktion der Intrige bei Schiller bietet Alt, Peter-André: „Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 29 (2004), S. 1–28.

70 Vogl: „Staatsbegehren“, S. 621.

71 Hahn: „Großstadt“, S. 132.

Analogie von Beobachtung erster Ordnung (durch die Polizei im Stück) und Beobachtung zweiter Ordnung (Beobachtung *der* Polizei durch den Zuschauer). Die „Ästhetisierung der Policey“ zieht die „Verpolizeilichung der Ästhetik“ nach sich, sofern Polizei und Kunst gleichermaßen die „Polizierung“ der Umgangsformen, die „Reinigung der Sitten“ (NA 12, 93) betreiben.⁷² Diese Verschränkung von Ästhetik und Politik ist in allen theoretischen Schriften greifbar: Seit den *Kallias*-Briefen ist Schillers Ästhetik nie autonom (auch und gerade wo sie den Gedanken der Autonomie betont), sondern bezogen auf die Erfahrungen der Revolution, deren Folgen sie reflektiert und ästhetisch kompensiert. Ihre Grundfrage lautet: Wie lassen sich Kollisionen im sozialen Raum verhindern, der freie Verkehr der Individuen garantieren?

Für dieses Problem verfolgt Schiller zwischen den *Ästhetischen Briefen* und dem *Polizey*-Fragment zwei komplementäre Lösungen, die zwei komplementären sozialen Räumen entsprechen. Vogls Umkehrfigur, die nur das *Polizey*-Fragment beachtet, verkürzt diese Pluralität der Lösungsansätze (die sich etwa im Blick auf die universalhistorischen Schriften weiter steigern ließe). Schiller verfolgt nämlich eine *realistische* und eine *idealistische* Option. Die erste, pragmatisch-realistische Option setzt am „*dynamischen* Staat der Rechte“, also am empirisch gegebenen „Naturstaat“ an – z. B. dem Paris zur Zeit Ludwigs XIV. Der Frage, wie sich dieser reale Raum des sozialen Handelns mit seinen unübersehbaren Bewegungen wirksam beobachten und steuern lässt, ist Gegenstand des *Polizey*-Fragments. Während hier der *reale* Staat modelliert wird, entwirft Schiller in den *Ästhetischen Briefen* einen Idealstaat, der als soziales Heterotop Eingriffe und Steuerung von außen überflüssig machen würde. In der Utopie einer „reine[n] Republik“, die sich vorerst „in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finde[t]“ (NA 20, 412), verwirklicht sich das Ideal einer sozialen Selbstorganisation, die ohne Polizierung auskommt, weil sie selbst bereits über jenen „gute[n] Ton“ (NA 26, 216) verfügt,⁷³ der die Musik und den kollisionsfreien Staat macht.⁷⁴ Schiller entwickelt diese utopisch-idealistische Linie vor allem zwischen den *Kallias*- und den *Ästhetischen Briefen*, in der Zeit der Distanznahme von den „elenden Schindersknechte[n]“ (NA 26, 183) der Revolution.⁷⁵ Schon in den *Kallias*-Briefen hieß es: „Es ist auffallend, wie sich der gute Ton (Schönheit des Umgangs) aus

72 Vogl: „Staatsbegehren“, S. 615.

73 Brief an Körner vom 23.02.1793.

74 Dass in dieser Theorie des „guten Tons“ die alteuropäische Adelskultur und höfische Anthropologie (mit ihren Idealen der Eleganz und der *sprezzatura*) revitalisiert wird, ist bereits gesehen worden. Burger, Heinz Otto: „Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik“. In: *Dasein heißt eine Rolle spielen. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. München 1963, S. 211–252.

75 Brief an Körner vom 08.02.1793.

meinem Begriff der Schönheit entwickeln läßt“. Die Doppelforderung „Schöne fremde Freiheit“ und „zeige selbst Freiheit“ ist das „Ideal des schönen Umgangs“. Der „gute Ton“ mache den „vollendeten Weltmann“ (NA 26, 216). Als ein solcher „vollendeter Weltmann“ wird im *Polizey*-Fragment d’Argenson gezeichnet, der „trotz seiner strengen Aussenseite“ als „Privatmann [...] einen ganz andern [u.] jovialischen [...] Charakter“ (NA 12, 92) verrate.

Diese Diskrepanz zwischen privatem und öffentlichem Charakter ist von symptomatischem Wert. In poetologischer Hinsicht soll sie einen statischen Charakter, wie ihn etwa auch La Valette in den *Maltesern* verkörpert, profilieren. *Soziologisch* indiziert das Nebeneinander von öffentlicher und privater Rolle einen Widerspruch zwischen den beiden skizzierten Gesellschaftssphären. Unübersehbar ist jedoch, dass sich um 1800 die Hoffnungen eingetrübt haben, aus den keimhaft angelegten „auserlesenen Zirkeln“ (NA 20, 412) werde sich spontan eine Gesellschaft von „civilisirten Menschen“ (NA 21, 31) entwickeln. Das *Polizey*-Fragment ist demnach auch das Dokument einer skeptisch-realistischen Wende. Polizierung ist mit den Mitteln ästhetischer Erziehung nur bedingt erreichbar. Über die „Nachtheile der Polizeiverfaßung“ macht sich Schiller jedenfalls keine Illusionen. Aber immerhin scheint der Zweck – Ordnung – die Mittel zu heiligen. Ordnung aus Unordnung, Kontrolle statt Kollision – so heißen die Losungen um 1800. Im „Sujet des entdeckten Verbrechens“,⁷⁶ wie es der *Oedipus Rex* des Sophokles in klassischer Form repräsentiert, wird die kriminalistische Ermittlung zum Gegenstand der Dichtung:

Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so compliciert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstiget das nicht den Poeten. (NA 29, 141)⁷⁷

Die Suche nach einem solchen „punctum saliens“⁷⁸ bestimmt auch die Arbeit am *Polizey*-Fragment. Aller Anfang ist Struktur, die sich eine Handlung – also Unord-

⁷⁶ Oehme, Matthias: „Tragisches Sujet des entdeckten Verbrechers“. *Moderner Stoff und klassische Form in Dramenfragmenten Schillers*. In: *Impulse* 10 (1987), S. 45–74.

⁷⁷ Brief an Goethe vom 02.10.1797.

⁷⁸ Zur biologischen Grundlage des Begriffs vgl. meinen Aufsatz: „*Punctum saliens* und empirische Wende – Schillers späte Fragmente und ihre Poetik“. In: *Schillers Schreiben*. Hg. v. Silke Henke u. Nikolas Immer. Weimar 2013, S. 11–41; ferner Grohmann, Wolfgang: „Prägnanter Moment und punctum saliens. Zwei Begriffe aus Schillers Werkstatt“. In: *Acta Germanica* 7 (1972), S. 59–76.

nung, Entropie – sucht. Die Metapher vom Keimpunkt im Hühnerei,⁷⁹ in der die Gestalt des Embryos vorgebildet ist, liefert ein biologisches Äquivalent zur ‚tragischen Analysis‘. Kunst- und Naturwerk gehorchen demselben „stillen Gesetz“ der Präformation. Dagegen arbeitet Schiller im *Polizey*-Fragment mit einer Metapher, die weniger eine Handlung als eine soziale Struktur beschreibt:

Ein ungeheures, höchst verwickeltes, durch viele Familien verschlungenes Verbrechen, welches bei fortgehender Nachforschung immer zusammengesetzter wird, immer andre Entdeckungen mit sich bringt, ist der Hauptgegenstand. Es gleicht einem ungeheuren Baum, der seine Äste weitherum (1) durch andre (2) mit andren | verschlungen hat, und welchen auszugraben man eine ganze Gegend durchwühlen muß. (NA 12, 96 f.)

In der imposanten Baum-Metapher liegen Dilemma und Lösung nahe beieinander: Der Baum, der die Einheit der Handlung repräsentieren soll, stellt sie gleich wieder in Frage. Die ‚tragische Analysis‘ droht nämlich am unendlichen Regress, an retrograder Komplexitätssteigerung, zu scheitern. Das Ungeheure des Verbrechens liegt in seiner ungeheuren, die Grundfeste der Gesellschaft unterminierenden Größe und rhizomartigen Ausdehnung. „Alle Stände müssen in die Handlung verwickelt werden.“ (NA 12, 101) Das Verbrechen ist die Wurzel der Gesellschaft – *radix societatis*, ein *vinculum* negativer Art, durch das „viele Familien“ verbunden werden. Das „Milieu der Delinquenz“⁸⁰ ist mit der Stadt selbst koextensiv. Polizeiarbeit geht in allgemeine Sozio-Ethnologie über, die nicht das Verbrechen, sondern die Struktur der Gemeinschaft aufklärt. Zur Besonderheit dieser sattelzeitlichen Soziologie gehört ihr negativer, polizeilicher Charakter: Die Aufklärung des Verbrechens bedeutet die Einsicht in die Schuldverflechtung der Gesellschaft selbst. Die Baummetapher zeigt weniger die Lösung als das Problem selbst. Statt Komplexität zu reduzieren, visualisiert sie die Komplexitätssteigerung des urbanen Dispositivs. Statt die Datenmenge zu reduzieren, vervielfältigt sie sich im Verlauf der Arbeit am Fragment.

In diesem Dilemma liegen die Analogien von Poetik und Polizei-Arbeit begründet. Der Autor sieht sich in derselben Situation wie d’Argenson, der wiederum als *auctor in fabula* sein Stellvertreter genannt werden kann: Wie d’Argenson eine ungeheure Menge von Daten, die ihm zuströmen, in ein logisches und historisches Verhältnis bringen muss, so steht Schiller vor der Aufgabe, die Exzerpte in

⁷⁹ Vgl. NA 12, 385. In einem Brief an Goethe vom 15.12.1797 äußert Schiller die Hoffnung, dass „auch einer darauf verfallen möchte, in alten Büchern nach poetischen Stoffen auszugehen, und dabei einen gewissen Takt hätte, das Punctum saliens an einer, an sich unscheinbaren Geschichte, zu entdecken“ (NA 29, 169).

⁸⁰ Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 365–371; Hahn: „Großstadt“, S. 131.

ein Handlungsschema zu fügen, das nicht nur *vertikal* (d. h. sozial), sondern auch *horizontal* (d. h. handlungslogisch) integriert. Die Funktion der Agenten und Offizianten übernimmt dabei ein einzelner Informant – Mercier und sein *Tableau de Paris*. Ansonsten ist die Ausgangssituation des Autors die seines Pendants d'Argenson: Wie dieser am Beginn der Ermittlung, steht Schiller am Ausgangspunkt der Handlungssynthese vor einem Rätsel – Handlungssynthese als progredierende Detektivarbeit, ein Vorgehen, das schon die Arbeit am *Geisterseher* belastet.⁸¹ Vom empirischen Material berauscht, sucht Schiller, gleichsam halluzinierend, nach einer Handlung. Sie wird mehr beschworen, geahnt und imaginiert als zielgerichtet gesucht. Sie muss bestimmte Einheitserwartungen erfüllen, darf jedoch nicht hinter die Komplexität der urbanen Situation zurückfallen. Wo die Einheit der Handlung derart unsichtbar ist, rückt die Einheit der Handelnden in den Blick: „Die eigentliche Einheit ist die Polizey“ (NA 12, 91). Wie der Baum des Verbrechens, so durchdringt und verbindet auch sie die Gesellschaft. Verbrechen, „geheime Gesellschaften“ und Geheimpolizei sind in ganz unterschiedlicher Weise Garanten sozialen Zusammenhalts, komplementäre Kräfte sozialer Kohäsion. Was die Polizei für die Ordnung der Stadt leistet, leistet sie – poetologisch – auch für die Handlung. Sie garantiert Transparenz und Reduktion von Komplexität in einer zunehmend opaken Gesellschaft, deren einzige Bande das Verbrechen zu sein scheint.

Schillers *Polizey*-Fragmente, so lässt sich resümieren, stehen zerrissen zwischen dem Willen, die Komplexität der modernen Zeiten und urbanen Räume angemessen zu reflektieren, und dem Bedürfnis, diese Komplexität noch einmal durch reduktive Verfahren wie die ‚tragische Analysis‘ zu bändigen. Die Herausforderung für den Autor besteht in dieser doppelten Aufgabe der Extension und der Reduktion: Die Dichtung muss die Unordnung der Gesellschaft einerseits zeigen, andererseits kompensieren. Dass dieser Plan – wie analog der zum *Geisterseher* – Fragment geblieben ist, spricht als Befund gegen die Wahrscheinlichkeit einer solchen ästhetischen Kompensation sozialer Unordnung. Die Verheißung der Ordnung bleibt in der Realität wie in der Kunst unerfüllt.⁸² Muss sie es bleiben? Vielleicht hat Schiller erkannt, dass die vollkommene Transparenz der Beobachtung, Ordnung, Gleichgewicht und Homöostase, der Literatur ihren Spielraum und ihr Spannungspotenzial nimmt. Wenn dramatische Aktion nur als *Störung* der Ordnung gedacht werden kann, als Erhöhung der Entropie, die nach Auflösung und Ausgleich drängt, dann würde absolute Ordnung den Kälte-

⁸¹ Robert: *Vor der der Klassik*, S. 166–174.

⁸² Für eine alternative Lesart dieses Abbruchs vgl. den Beitrag von Alexander Košenina in diesem Band.

tod der Tragödie bedeuten. Dieser thermodynamischen Pointe kommt Friedrich Schlegel in den *Vorlesungen zur Geschichte der alten und neuen Literatur* auf die Spur. Wenn erst jeder Reisende durch Biografie und Physiognomie auf seinem Pass identifizierbar werde, sei, so Schlegel, auch nichts mehr übrig, was Anlass und Stoff für Romane liefern könne: „Im geschlossenen Handelsstaat und bei vollkommener Polizei“ seien Romane schlechthin unmöglich.⁸³

83 Nach Groebner: *Schein der Person*, S. 163.