

³⁸ Picc., III,4; V. 1654-1657.

³⁹ Picc., III,3; V. 1433ff.

⁴⁰ Siehe Picc., III,3; V. 1413-1421.

⁴¹ Siehe Picc., III,4; V. 1654-1676.

⁴² Siehe Tod, III,2; V. 821-828.

⁴³ Picc., III,5; V. 1721-1723.

⁴⁴ Friedrich Schiller: Des Mädchens Klage. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd.1, hg. v. Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, S. 434. Im neuen Konzept in der *Wallenstein*-Trilogie: Picc., III, 7, V. 1757-1766.

⁴⁵ Picc., III,7; V. 1765f.

⁴⁶ Keineswegs also ist die Figur als „philosophisch-moralisches Korrektiv zu Wallenstein und Octavio“ zu deuten, verkörpert Max Piccolomini ungebrochen „das Ideal des klassischen bürgerlichen Humanismus“ (Horst Hartmann: Schillers *Wallenstein*-Trilogie. Eine Analyse. In: Weimarer Beiträge 11 1965, S. 29-54. Zitat S. 52, wie es die Forschung häufig sehen wollte).

⁴⁷ Tod, III,22; V. 2327f.

⁴⁸ Siehe zum Figurenbewußtsein Theklas auch Walter Hinderer: Die Damen des Hauses: Eine Perspektive von Schillers *Wallenstein*. In Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 77, 1985, S. 399-401.

⁴⁹ Tod, III,21; V. 2336-2347.

⁵⁰ Tod, IV,11; V. 3091f.

⁵¹ Tod, IV,11; V. 3103-3105.

⁵² Deswegen greift Turks Interpretation zu kurz, die Max und Thekla lediglich an Wallenstein scheitern sieht (siehe Horst Turk: Die Kunst des Augenblicks. Zu Schillers *Wallenstein*. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, hg. v. Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt 1984, S. 322f.).

⁵³ Siehe Wegmann [Anm. 4], S. 130.

⁵⁴ Wegmann [Anm. 4], S. 56.

⁵⁵ Wegmann [Anm. 4], S. 130.

⁵⁶ Schneider [Anm. 9], 1980.

⁵⁷ Schneider [Anm. 9], S. 9.

⁵⁸ Die Analyse unter Aspekten der literarischen Evolution des Liebestopos zeigt so, daß alle utopischen Renaissancen, die auch die Forschung immer wieder an das Liebespaar der *Wallenstein*-Trilogie knüpfen wollte (siehe etwa Witkowski [Anm. 22], S. 237; Hinderer [Anm. 10], S. 68), unangemessen sind im Hinblick auf Komposition und Funktion des Dramas in den zeitgenössischen Kontexten.

Bernhard Greiner: Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘.

Schillers Tragödienentwurf jenseits des ‚Pathetischerhabenen‘ in *Maria Stuart*, in: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Hgg. v. Cornelia Blasberg u. Franz-Josef Deiters. Tübingen 2000, S. 89-107.

Stauffenburg Verlag Tübingen

Bernhard Greiner

Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘

Schillers Tragödienentwurf jenseits des ‚Pathetischerhabenen‘ in *Maria Stuart*

Die Teilhabe an tragischer Daseinserfahrung gibt dem bürgerlichen Theater-Publikum Selbstbewußtsein und schränkt dieses zugleich empfindlich ein. Denn mit dem Bejahren des Tragischen wird die Grundfrage des Autonomiepostulats, ob ein Handeln, das von der Vernunftidee der Freiheit ausgeht, überhaupt mit der Erfahrungswirklichkeit der Determination vermittelt werden könne, nur negativ beantwortet. Die ‚Vermittlung‘ erscheint an den Untergang des Helden geknüpft, erst hierin sich vollendend. So wird verständlich, daß seit dem 18. Jahrhundert der Entwurf des Tragischen mit Strategien verbunden wird, das Tragische zu distanzieren, eine Entwicklung, die bis in die jüngste deutsche Gegenwart verfolgt werden kann. Botho Strauß hat in seinem vielgeschmähten Essay *Anschwellender Bocksgesang*¹ darauf insistiert, daß das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Geschichte als ein tragisches angenommen werden müsse: die Greuelthaten der Nazis können der inzwischen herangewachsenen Kinder- und Enkelgeneration nicht in Rechnung gestellt werden, diese sind keine Täter, gleichwohl haben sie aber als Angehörige des deutschen Volkes weiterhin die Verantwortung für die Nazi-Verbrechen zu übernehmen. Das Beharren auf so gegründeter tragischer Erfahrung gegen den als ‚Entsorgung‘² kritisierten herrschenden Umgang der Deutschen mit ihrer Geschichte³ rief in der literarischen Öffentlichkeit einen Sturm der Entrüstung hervor.⁴ Entgegengesetzt hat Martin Walser in seiner Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 1998 den Unmut artikuliert, weiterhin ständig an die von den Deutschen verübten Nazi-Greuel gemahnt zu werden und sich als ein ‚Wegschauender‘ bekannt.⁵ Auch hiergegen erhob sich Widerspruch, dem Walser dann immer wieder die über tausend zustimmenden Briefe

entgegenhielt, die sein Sich-Wehren gegen offizielles Gemahnt-Werden an weiterhin zu tragende Schuld erhalten habe.⁵

Im ausgehenden 18. Jahrhundert sind zwei Strategien, tragische Daseinserfahrung zu distanzieren, prominent. In den Sturm und Drang-Dramen, sehr gut nachvollziehbar an Gestaltungen des Kindsmörderinnen-Stoffes, wird die Determiniertheit des menschlichen Handelns betont, der Held (die Heldin) entsprechend entlastet worin sich auch ein Wandel des Strafrechtsdiskurses niederschlägt, der das Vergeltungsprinzip ersetzen oder doch mildern will durch ein Berücksichtigen der Ursachen der Fehlhandlung.⁶ Wenn der Protagonist dann aber trotz der gezeigten Gebundenheit seines Handelns für dieses die volle Verantwortung übernehmen muß (z.B. indem ein Gericht ihn verurteilt) oder aus eigenem Antrieb übernimmt, wird dies zum Beleg der Unmenschlichkeit der gegebenen Gesellschaftsordnung. Preis der Entlastung des Helden als umfassend determiniert aber ist, daß er als Subjekt des Handelns verlorengeht, womit auch das Tragische verschwindet, da dieses ein Subjekt erfordert, das sich als frei setzt, um die tragische Paradoxie überhaupt austragen zu können.⁷ Eine Lösung dieser Aporie, den Helden als umfassend determiniert zu erweisen und ihm doch seinen Status des Subjekt-Seins zu bewahren, zeigt Büchners *Woyzeck* (in dem Verfahren, gerade den Wahnsinn Woyzecks als Artikulationsform seines Subjektseins zu behandeln).

Eine zweite im ausgehenden 18. Jahrhundert prominente Strategie, tragische Daseinserfahrung zu distanzieren, besteht darin, den gesamten Vorgang, der das Tragische ausmacht (mit Hölderlin zu sprechen: den tragischen Transport⁸) beim Helden anzustedeln und nicht im Geschehen zwischen dem gezeigten Vorgang auf der Bühne und dem Zuschauer. Werden Erregen der Affekte ‚Jammer‘ und ‚Schauder‘ und Katharsis aber schon am und durch den Helden vollzogen, tritt der Zuschauer in ein distanzierteres Verhältnis zum Tragischen. Beispiele für dieses Verfahren gibt Goethe: z.B. die Heilung Mandandanes im *Triumph der Empfindsamkeit*, die Heilung des Orest in der *Iphigenie*, Wilhelms Ablösung vom Theater durch sein Spiel in der *Hamlet*-Aufführung. Der Vorgang des Tragischen wird heraufgerufen und bewältigt, indem der Held einer spezifischen Theatersituation (einem Spiel im Spiel) ausgesetzt wird. Orest z.B. sieht in der Schwester, die ihn als Priesterin zu opfern hat, im Wahn, d.h. als Vorgeselltes, die wiedergekehrte Klytemnästra, die seinen Mutttermord nun an ihm rächen wird. Gleichzeitig aber ist in der Wirklichkeit des ‚Vorstellens‘ die liebende und helfende Schwester um ihn, die den Todesstreich keineswegs führen wird, vielmehr die Götter um Hilfe für den kranken Bruder anfleht. Im Wechsel zwischen der Ebene des Vorgesellten (Gefangen-Sein in furchtbarer

Durchdringung von Determination und Freiheit) und der Wirklichkeit des Vorstellens werden alle Affekte des Tragischen beim Helden in unverminderter Wucht heraufgerufen, findet zugleich aber eine ‚Reinigung‘ von diesen Affekten statt, eben die Heilung des Orest, das Lösen des Fluchs in der Anagnorisis-Szene.⁹ Das Verfahren, den gesamten tragischen Vorgang schon beim literarischen Helden anzustedeln, macht die tragische Erfahrung tendenziell zu einem individualpsychologischen und zugleich pathologischen Fall, bewältigt wird die tragische Daseinserfahrung in den genannten Dramen Goethes dadurch, daß sie theatraalisiert wird. Sie erscheint als Spiel im Spiel und entsprechend weit vom Zuschauer/Leser abgetrennt.

Gegenüber solchen Tendenzen, das Tragische zu distanzieren, wird dieses in Schillers Entwürfen einer Tragödientheorie wie in seinen Dramen entschieden restituiert. In seinen theoretischen Einlassungen zum Tragischen, die hier zuerst betrachtet werden sollen, zeigt sich Schiller dem herrschenden Diskurs durchaus geöffnet. Die zeitgenössischen Strategien der Distanzierung des Tragischen werden aufgegriffen, dann aber umgepolt: die Entlastung des Helden im Akzentuieren seiner Determination kehrt bei Schiller im emphatischen Zeigen des leidenden Menschen, die Situierung des gesamten tragischen Vorgangs beim Helden selbst in der ausdrücklichen Fiktionalisierung des Tragischen wieder.

Die Bahn, auf der das Tragische – gegen das offenbare Bedürfnis, es zu distanzieren – restituiert wird, ist seine Verschiebung zum Erhabenen (‚Verschiebung‘ insofern, als das Erhabene nicht zu den konstitutiven Kategorien des Tragischen i.S. des Aristoteles gehört). Das Tragische vom Erhabenen her zu denken besagt, das Umschlagen der Selbsterfahrung des Subjekts von vollkommener Zermichtung in der Konfrontation mit einem Unfaßbaren zum Wiederaufrichten im Rekurs auf die Vermögen zur Vernunft als Charakteristikum des Erhabenen (i.S. Kants¹⁰) als strukturgleich zu bestimmen mit dem Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit des Handelns in der tragischen Konstellation. Ein vergleichbares Sich-Durchdringen von Gegensätzen mag die Gleichsetzung motivieren, wichtige Unterschiede werden dabei aber verwischt: in der Erfahrung des Erhabenen steht nicht die Determination des auffasenden Subjekts zur Debatte, sondern die Erfahrung, Erscheinungen/Gewalten ausgesetzt zu sein, an denen alle Vermögen der Auffassung scheitern. Die Idee der Freiheit wiederum ist im Tragischen praktisch orientiert, das Sich-Frei-Setzen geschieht im Hinblick auf ein Handeln, in der Erfahrung des Erhabenen demgegenüber theoretisch: der am sichereren Ort situierte Betrachter denkt sich auch angesichts übermächtiger Erscheinungen (einer übermächtigen oder ins Unendliche ausgebrei-

teten Natur) als in seinem ideellen Wesen nicht zu erschüttern. Die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen führt vom Tragödiendiskurs weg, wie denn Schiller auch seine Tragödientheorie in Schriften zum Erhabenen entwickelt.¹¹ Vielleicht liegt der Gewinn von Schillers Gleichsetzung auch primär auf dem Felde des Erhabenen, insofern die Selbstbegründung des Subjekts und die im Negativen bleibende Verknüpfung von ideeller und empirischer Welt, die das Erhabene bereithält, jeweils als tragisch in den Blick treten. Die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen führt aber in einige Schwierigkeiten. Das soll nachfolgend gezeigt werden, um dann zu zeigen, daß sich in Schillers theoretischen Äußerungen zur Tragödie wie in seiner dramatischen Praxis ein zweiter, anders konzipierter Entwurf des Tragischen abzeichnet.

Das Argumentieren mit der Gebundenheit des menschlichen Handelns, die die Sturm und Drang-Tragödien nachdrücklich sozial konkretisiert haben, übernimmt Schiller, gibt ihm aber in der Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen ein Gegengewicht, so daß das Subjekt in dieser Argumentation nicht verlorengeht, vielmehr gerade neu befestigt wird. So ergeben sich die „beiden Fundamentalsätze aller tragischen Kunst. Diese sind *erstlich*: Darstellung der leidenden Natur; *zweitens*: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden“¹² (in der umgearbeiteten Formulierung: „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden“¹³).

In der Forderung, das Leiden zu zeigen, wirkt Lessings zentrale Kategorie des Mitleids fort. Damit dieses sich einstelle, müsse der Held sich als natürlicher Mensch darbieten, was geschehe, wenn er dieselben Schmerzen und Leidenschaftlichen fühle wie wir. Das aber werde besonders wirkungsvoll erreicht, wenn der Held als leidender Mensch vorgestellt werde und dies möglichst nachdrücklich. Der Dramatiker „muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben“.¹⁴ Was in der Tragödie geschieht, muß mithin ‚pathetisch‘ sein, im Sinne von: Ausdruck des leidenden Menschen. Aber die Tragödie darf sich im Zurschaustellen bloßen Leidens nicht erschöpfen. Das Pathetische (die leidbezogene Darstellung) ist nicht Selbstzweck. Die Konfrontation mit dem leidenden Menschen läßt sich ästhetisch nur rechtfertigen, wenn im Leiden auch die mögliche Erhebung über das Leiden gezeigt wird:

Der, welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Tier, kein leidender Mensch mehr; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefo-

dert, durch den allein sich das Prinzip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann.¹⁵

Drastisches Schildern des Leidens darf nicht letzter Zweck der Darstellung und kann auch nicht selbst die Quelle des Vergnügens an tragischen Gegenständen sein. Beides liegt vielmehr im Akt der Selbstbehauptung des Menschen. Hierin ist die Vergleichbarkeit mit dem Erhabenen gegeben (wobei das ‚Leiden‘ bei letzterem aber ein anderes ist: Zusammenbruch der menschlichen Auffassungsvermögen), d.i. sich seiner selbst als Vernunft- und damit als moralisches Wesen inne zu werden, das sich über die Zwänge, die es ‚leiden‘ machen, ideell erheben, in diesem Sinne ihm moralischen Widerstand entgegensetzen kann. Die wechselseitige Ermöglichung der beiden „Fundamentalsätze aller tragischen Kunst“ (damit die Befestigung der Moralität gezeigt werden kann, ist zuvor das Leiden zu zeigen, dieses darf aber nicht Selbstzweck sein, sondern nur statthaben, um zur moralischen Selbstständigkeit im Leiden zu führen) zeigt Schiller im Begriff des ‚Pathetischerhabenen‘ an. So erschließt sich der Satz, der Schillers Tragödientheorie in nuce enthält:

Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.¹⁶

Die pathetischerhabene Kunst der Tragödie macht die Doppelnatur des Menschen als sinnliches und zugleich sittliches Wesen offenbar. Wie diese Doppelnatur auch im Zentrum der Argumentation der *Briefe über die ästhetische Erziehung* steht, kann von dort her, wie später gezeigt werden soll, auch ein neues Konzept des Tragischen in den Blick kommen. In den theoretischen Schriften zum Erhabenen steht demgegenüber nicht das freie Spiel der Erkenntnisvermögen, das das Schöne gewährleistet, zur Debatte, vielmehr die erhabene Selbstbegründung des Menschen durch sein Vermögen zur Vernunft. Als Sinnenwesen ist der Mensch dem Leid und der Macht der Affekte unterworfen, aber gerade diese Zustände halten die Erfahrung bereit, über eine Kraft zu verfügen, die dem Leid zu widerstehen vermag. Diese Widerstandskraft kann nicht aus der Natur des Menschen kommen, es muß eine Kraft sein, die jenseits des Physischen und seiner Notwendigkeiten situiert ist. So kommt nur die Vernunft als das Vermögen zu Ideen in Frage.

In seinen Ausführungen zum Erhabenen macht Kant eine Einschränkung, die Schiller, der das Erhabene von Kants Entwurf her denkt, nicht

bestehen lassen kann, wenn er das Erhabene mit dem Tragischen gleichsetzen will. Die Einschränkung betrifft die Situierung des Erhabenen im Raum der Kunst. Das erhabene Urteil gründet in Vorstellungen, die sich aller Synthesis-Leistungen (Formung, Gestaltung, Ausdruck) verweigern, als Absprungstelle für den Übergang auf die Ebene der Vernunft. Konsequenter erläutert Kant daher das erhabene Urteil auch nur bezogen auf Naturerfahrung. Denn in Werken der Kunst hat ja schon immer ein menschlicher und d.h. endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, kann man von Unendlichem oder absolut Überwältigendem als Absage an alle Vermögen der Strukturierung nicht sprechen:

wenn das ästhetische Urteil rein (mit keinem teleologischen als Vernunfturteile vermischt) und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, [muß] man nicht das Erhabene an Kunstprodukten (z.B. Gebäuden, Säulen usw.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt (z.B. Tieren von bekannter Naturbestimmung), sondern an der rohen Natur [...], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen.¹⁷

Ein Erhabenes in der Kunst (aufgrund von Kunsterfahrung) ist für Kant nur möglich, wenn das Kunstwerk wie die Naturgegebenheiten, die die Erfahrung des Erhabenen induzieren, auf den Betrachter wirkt. So hält Kant fest, daß „wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt)“.¹⁸ Ist solche Übereinstimmung je möglich? Wie es Schillers Anliegen ist, gegen Kant bzw. über diesen hinaus einen „objektiven (d.h. nicht primär im reflektierenden Subjekt verankerten) Begriff des Schönen“ zu gewinnen¹⁹, denkt er die Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst nicht vom Rezipienten, sondern vom Kunstwerk her. Wenn dieses erhabene Situationen resp. Reaktionen darstellt, dann könnten analoge Reaktionen beim Leser/Zuschauer erwartet werden.²⁰ Aber ein dargestelltes Erhabenes ist schon immer in die Einheit einer Anschauung gebracht, kann das Apperzeptionsvermögen des Rezipienten nicht prinzipiell überfordern als die Ausgangserfahrung des Erhabenen. Schiller versucht, diese Einschränkung der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst durch eine andere Bestimmung Kants aufzuheben. Kant hatte betont, daß wir, um die Wende in das Erhabene zu leisten, von dem Unfaßlichen, mit dem wir konfrontiert sind, nicht unmittelbar bedroht sein dürfen.²¹ Wenn wir uns dagegen in Sicherheit befinden, uns nur

„mit der Einbildungskraft [auf das all unser Fassungsvermögen Übersteigende] einlassen“²², kann in uns die Stimme der Vernunft rege werden. Das wendet Schiller zu einem Argument für ein Erhabenes in der Kunst. Wirkliches Unglück und Leiden der Menschen könne der Betrachter nicht in erhabene Empfindungen auflösen. Die Tragödie gibt aber ein „künstliches Unglück“.²³ Das im Theater vorgestellte Leiden ist fiktiv, so läßt es genügend Freiheit, um erhabene Regungen zu entwickeln. Und eben dies wird als die Aufgabe der tragischen Kunst bestimmt, d.i. Empfindungsfähigkeit für das Erhabene zu entwickeln, möglichst oft, bis diese Erfahrung zu einem Habitus werde, d.h. wir auf diesem Wege unsere Sittlichkeit so befestigt haben, daß wir auch in realer Erfahrung des Leidens moralisch widerstehen können. Die Argumentation kann nicht überzeugen, da sie auf das zentrale Argument, mit dem Kant die Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst verneint, gar nicht eingeht. Gewiß erhält der Rezipient mit dem dargestellten und das heißt fiktiven Leiden und dessen erhabener Verarbeitung einen Ort relativer Sicherheit. Aber kann ein Kunstwerk als ein regelhaftes literarisches Gebilde noch eine Erfahrung des Unendlichen oder schlechthin Übermächtigen vorgeben?

Schillers Tragödientheorie schafft durch die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen zwei Problemfelder. Das eine betrifft das zugrundegelegte Wirkungsmodell. Wie soll ein dargestelltes und das heißt ästhetisch schon immer bewältigtes Erhabenes im Zuschauer die Empfindung des Erhabenen wecken können? Dessen Ausgangsbedingung ist nicht mehr gegeben. Zum andern wird in der Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen der Vorgang der Katharsis in problematischer Weise verschoben. Das Tragische i.S. von Aristoteles wird konfrontiert mit der Erfahrung, daß sich im Handeln des Menschen Determination und Freiheit in abgründiger Weise durchdringen können. So werden die Affekte Jammer und Schauer hervorgerufen und eine Reinigung von diesen Affekten eröffnet. Leistung des Erhabenen ist demgegenüber die Überwindung der affektiven Konstitution des Menschen überhaupt (nicht die Reinigung von bestimmten Affekten). Das Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit in der tragischen Konstellation ist dabei in ein Nacheinander aufgelöst. Dem Unschuldig-Sein (denkt man an die Situation des Ödipus) entspricht die Darstellung des Menschen in seinem Leiden: hier steht er unter dem Zwang der Natur oder ihn bestimmender Gesetze. Dem Schuldig-Sein, was impliziert, das Geschick selbst zu verantworten, entspricht die Moralität, d.i. der vom Helden als Antwort auf das Leiden gezeigte moralische Widerstand. So ist aus dem tragischen Ineinander ein erhabenes Nacheinander geworden. Diese Verschiebung erhält in einer zweiten ein Gegengewicht (ohne

sie aufzuheben): das Erhabene wird nicht als ein Akt des Urteilens entwickelt wie bei Kant (Bewältigen einer Erfahrung, die die Fassungskraft des Verstandes übersteigt, durch Rege-Machen der Ideen der Vernunft), sondern aus einer anthropologischen Bestimmung: als Naturwesen sei der Mensch gebunden, als moralisches Wesen könne er sich aber der Bindung überheben und habe er dies zu leisten. Wie diese Aktivierung des ideellen Wesensanteils des Menschen, durch den er sich als frei setzt, möglich sein soll – dem sinnlichen Wesensanteil entgegen, in dem der Mensch unfrei ist – wird nicht-erklärt. Aus der anthropologischen Bestimmung des Menschen als Doppelwesen wird nur die Möglichkeit solcher Aktivierung gesetzt und diese dann auch gefordert. Daß beide Wesensanteile des Menschen aktiviert werden können – und nicht der eine, den anderen ständig unterdrückt –, geht aus der Bestimmung des Schönen in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* hervor. In der Erfahrung des Schönen sind wir in unseren beiden Vermögen, sowohl dem sinnlichen als auch dem geistigen, zugleich tätig und beide sind dabei in einem harmonischen Verhältnis zueinander (kennens unterdrückt das andere). So führt das Schöne von der Sinnlichkeit, auf deren Feld wir nur rezeptiv und bedingt sind, zu unserem anderen Wesensanteil der Freiheit: „weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“²⁴.

Der Übergang von dem leidenden Zustände des Empfindens zu dem tätigen des Denkens und Willens geschieht also nicht anders als durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit [...]. Mit einem Wort: es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.²⁵

Das führt aber in eine Zirkelargumentation; denn wir müssen die Idee der Freiheit schon in uns entwickelt haben (was eben das Erhabene leistet), d.h. wir müssen schon moralisch sein, damit wir jene Balance unserer sinnlichen und moralischen Wesensanteile hervorbringen, die das Schöne ausmacht und die die Vernunft fordert²⁶, weshalb ebenso der Satz gilt: erst durch die Freiheit (die sich im Erhabenen manifestiert) gelangen wir zur Schönheit: „so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die *ästhetische Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen“²⁷.

Das Schöne und das Erhabene stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung zueinander: das Erhabene wird ermöglicht durch die Erfahrung des Schönen. Das Schöne (nicht gegenständlich, sondern reflexionsästhetisch als Balance der Vermögen im Betrachter gefaßt) setzt voraus, daß wir nicht nur sinnliche Wesen sind, sondern auch unse-

re Moralität ausgebildet haben. Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* bewegen sich in diesem Zirkel, was zu den schon vielfach diskutierten Verschiebungen der Argumentation führt (das Schöne ist zuerst das Feld des Übergangs von der Natur zur Idealität, mithin eine Funktion im Dienste des Erhabenen, das die Idee der Freiheit befestigt; im Fortgang der Argumentation wird das Schöne dann aber zum Selbstzweck, zur höchsten Erfüllung des menschlichen Wesens, womit das Erhabene zu einer Funktion im Dienste des zu erreichenden ästhetischen Zustands wird). Dieses Verhältnis wechselseitiger, d.h. zirkulärer Ermöglichung des Schönen und des Erhabenen enthält allerdings eine Spur, die zu einem zweiten Konzept des Tragischen bei Schiller führt, das in der Forschung bisher nicht beachtet worden ist. Es ist durchaus in Schillers dramatischem Schaffen seit dem *Wallenstein* wirksam, allerdings nur andeutungsweise auch in Schillers theoretischen Einlassungen zur Tragödie enthalten. Wenn im Entwurf des ‚ästhetischen Zustands‘ das Schöne und das Erhabene in einem Verhältnis der Ermöglichung zueinander stehen, dann muß dies auch für das Tragische, als vom Erhabenen her gedacht, gelten: daß es durch das Schöne ermöglicht würde wie dieses durch das Tragische (Pathetischerhabene). Da das Erhabene aber das Feld ‚negativer Ästhetik‘ eröffnet²⁸, kann diese Relation auch nur negativ sein: das Tragische als das Nicht-Erreichen, als das Verfehlen des ästhetischen Zustands, die Tragödie als Revers-Seite des ästhetischen Zustands, als ästhetischer Zustand im Negativen. In immer neuen Formulierungen entwirft Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* den ‚ästhetischen Zustand‘ als gelungene Balance zwischen dem ‚physischen‘ und ‚moralischen‘ Zustand des Menschen, z.B.:

Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.²⁹

Kants ‚freies Spiel‘ der Gemütsvermögen Einbildungskraft und Verstand in der Wahrnehmung und Beurteilung des Schönen ist anthropologisch gewendet zu einer Bestimmung des Menschen als sinnlich-vernünftiges

Doppelwesen, das in der Erfahrung des Schönen seine beiden Wesensanteile in Balance zu halten vermag. Wie das Zusammenstimmen beider Vermögen möglich sein soll (wie kann die Sinnlichkeit eine Neigung zu dem, was sie ausdrücklich nicht ist, zur Vernunft, haben, wie die Vernunft eine zur Sinnlichkeit, was doch besagt zur Rezeptivität, also zur Unfreiheit?) und wie der im Schönen als möglich aufscheinende Übergang vom Feld der Sinnlichkeit zu dem der Moralität faktisch geleistet (d.h. das Feld der Sinnlichkeit verlassen) wird, bleibt ungeklärt. Stattdessen feiert die Schrift das Schöne immer neu als gelungenes Zusammenstimmen beider Vermögen. Nach Ausarbeiten dieser – von Kants Entwurf grundlegend geschiedenen – Philosophie des Schönen scheint Schiller, statt zu klären, wie die Balancelistung des Schönen möglich sein soll, in seinem Dramenschaffen das Negativ hierzu zum Gegenstand zu machen: Tragik, Tragödie als Nicht-Erreichen oder Nicht-Aufrecht-erhalten-Können oder als Nicht-Wirklich-Machen-Können dieses ästhetischen Zustands. Das ist die Situation Wallensteins, der sich alle Möglichkeiten offenhalten will, der die Gesetze des politisch-determinierten Handelns kennt und einkalkuliert und der doch das Friedensreich als den ideellen Entwurf seiner Vernunft schaffen will. Die Tragödie *Maria Stuart* steht in diesem Horizont für die Variante, daß alle Versuche, solch einen Zustand des Zusammenstimmens der sinnlichen und ideellen Wesensanteile (je verschieden gemischt in Maria und Elisabeth) zu erreichen, gerade das Gegenteil bewirken, d.h. ein immer auswegloseres Verfehlen eben dieses Zustands. Leitender Handlungsimpuls des Stücks ist, die Tragödie zu vermeiden; alle Maßnahmen aber, die zu diesem Ziel ergriffen werden, befördern sie nur. Ehe dies dargelegt wird, sei der theoretische Diskurs mit dem Verweis auf einen Text Schillers abgeschlossen, der zumindest implizit dieses zweite Konzept von Tragödie enthält.

In einer Nachlaßnotiz, überschrieben *Tragödie und Komödie* (die Entstehungszeit ist ungewiß), spricht Schiller den Gleichgewichtszustand zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, als den die *Briefe über ästhetische Erziehung* den ästhetischen Zustand feiern, der Komödie zu. Sie versetzt in eine Position weltüberlegener Heiterkeit:

die Komödie setzt uns in einen *höhern Zustand*, die Tragödie in eine *höhere Tätigkeit*. Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, freier, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an, und alles bleibt außer uns; dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches kümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.³⁰

Neben der Komödie wird diese olympische Position einer „hohe[n] Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes“³¹ auch der „sentimentalischen Idylle“ zuerkannt (d.h. der Dichtungweise, die die Idylle unter den Strukturbedingungen der Jetztzeit der Entfremdung wiederzugewinnen vermag).³² Nachdem die Nachlaßnotiz den „ästhetischen Zustand“ derart als olympische Position gefeiert und ihr die Komödie als Verwirklichungsraum zugeordnet hat, wird diese Position aber als für den Menschen kaum zu erreichen eingeschränkt:

Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere, rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wieder herstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worin die Komödie uns fand, aufgehoben ist. Dort brauchten wir diese Kraft nicht, weil wir mit nichts zu kämpfen hatten, aber hier müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft. Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können, sie macht uns zu Heroen, d.h. zu göttlichen Menschen, oder, wenn man will, zu leidenden Göttern, zu Titanen. Prometheus, der Held einer der schönsten der Tragödien, ist gewissermaßen ein Sinnbild der Tragödie selbst.³³

Wenn Schiller hier die Tragödie wie selbstverständlich als Gegenstück zur Komödie anführt, so ist auch in dieser eine Verbindung beider Wesensanteile des Menschen zu denken und nicht die Überwindung des einen durch den anderen. Diese Verbindung kann dann aber nur negativ gedacht werden, als Tod.³⁴ Mit ihm ist die Seite der Sinnlichkeit, der Gebundenheit des Menschen an physische und soziale Gesetze, in aller Härte anerkannt; zugleich ist die Seite der Moralität anerkannt als Position der Freiheit gegenüber der Welt der Notwendigkeiten. So erscheint die Tragödie hier als die andere, die menschliche oder Negativ-Seite des ästhetischen Zustands, deren göttliche die Komödie entwirft.

Ein weiteres Indiz für ein „Drängen“ der Schillerschen Tragödientheorie über die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Pathetischerhabenen hinaus zu einem Entwurf der Tragödie als Reversform des ästhetischen Zustands ist auch darin zu erkennen, daß Schiller in Ausführungen über das Erhabene (und zugleich über die Tragödie) die Argumentation wieder auf das Schöne zurücklenkt, z.B. in der Schrift *Über das Erhabene*. Hat die erhabene Kunst aus den Fesseln der Sinnlichkeit (damit aber auch der „bloß schönen Kunst“) befreit – „Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“³⁵ –, so ist das Ziel doch eine Versöhnung von Erhabenheit und Schönheit, was Schiller dann das

„Idealschöne“ nennt. Denn mit dem puren Erhabenen wäre nur die Ver-nunftbestimmung des Menschen anerkannt, wäre der Mensch mithin von seiner Naturhaftigkeit abgetrennt, der Sinnenwelt entfremdet, womit Schiller ja hinter den leitenden Entwurf des Menschen als sinnlich-geistiges Doppelwesen zurückfallen würde. Daher wird das Erhabene (notwendig dann aber auch das mit ihm gleichgesetzte Tragische) auf das Schöne zurückgewiesen:

Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsre Emp-fänglichkeit für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht der intelligibeln Welt zu verscherzen.³⁶

In *Maria Stuart* wird diese Auffassung des Tragischen als Negativ des ästhetischen Zustands, die schon in der *Wallenstein*-Tragödie wirksam ist, selbstreflexiv. Die Handlung hat ihre Spannung darin, daß versucht wird, ein Gleichgewicht der sinnlichen, affektiven und der ideellen, moralischen Wesensanteile des Menschen sowohl in jeder der beiden Protagonistinnen als auch zwischen beiden in der erstrebten Aussöhnung zu erreichen. Aber alle Handlungen, die auf Erreichen eines derartigen „ästhetischen-Zustands“ zielen, befördern nur dessen Verfehlen. So tritt die Tragödie hier am ästhetischen Zustand als ihrem Gegen-Satz hervor.

Die Umakzentuierungen, die Schiller an seinen Protagonistinnen ge-genüber den historischen Gegebenheiten, über die er sich ja umfassend informiert hat³⁷, vorgenommen hat, kommen in dem Anliegen zusam-men, in jeder Figur beide Wesensanteile als wirksam zu zeigen. Maria wird durch ihre Reue von ihren verbrecherischen Handlungen als Köni-gin von Schottland entlastet, vor allem aber nimmt das Drama den Vor-wurf der Verschwörung gegen Elisabeth I. zurück, deretwegen die histo-rische Gestalt verurteilt und hingerichtet worden war. Zur Debatte steht, wie weit Marias Wandel glaubhaft wird, zugleich, ob ihre errungene Moralität ihren sinnlich-affektiven Wesensanteil auslöscht. In der Figur der Elisabeth wird die Dichotomie und die Frage einer Balance zwischen beiden Polen handlungsbezogen entworfen, in der Opposition, Subjekt oder Objekt des Handelns zu sein. Elisabeth ist gegenüber der histori-schen Figur zur eiskalten Rechnerin abgewertet. Damit erscheint sie als Subjekt des Handelns, das sich als Objekt nur geriert, wenn dies oppor-tun ist, sei es, um die wahren Gründe des Handelns zu verbergen, sei es, um die Verantwortung für die eigenen Handlungen abzuschieben. Die Figur muß aber über sich lernen (an der Intrige Leicesters), daß sie auf eben dem Feld, auf dem sie unbedingt Subjekt des Handelns bleiben wollte, sich zum Objekt machen ließ. Die Konfrontation der beiden Pro-

tagonistinnen legt jede dann weitgehend auf einen Wesensanteil fest, durchaus gegenläufig zum herrschenden Bild: Maria, an der das Drama bis dahin die erotische Ausstrahlung akzentuiert hat, spricht nach den Geboten der politischen Vernunft, unterdrückt lange ihre Affekte, die Herrschende läßt ihren sonst aus politischer Raison unterdrückten Affek-ten freien Lauf, was aber auch nur Kalkül sein kann, um die Gegnerin zum entscheidenden Fehler zu reizen. Der von den Protagonistinnen jeweils zurückgenommene oder unterdrückte entgegengesetzte Anteil bricht sich Bahn, aber nur zerstörend. In diesem Licht verbindet sich die Aussöhnung, die verfehlt wird, mit der Vorstellung, daß in ihr eine ge-glückte Balance beider Wesensanteile bei beiden Figuren erreicht wor-den wäre. Auch die zentralen männlichen Figuren, die keine historischen Vorlagen haben (Leicester, Mortimer) sind nicht nur fatale Motoren der Handlung, sondern dramaturgisch zugleich für die beiden Protagonistin-nen Katalysatoren der aufgegebenen Ganzheit. Ihre Aktionen, Maria zu retten, besiegeln deren Untergang. Die von Leicester betriebene Unter-redung der Königinnen führt gerade wegen seiner Anwesenheit zur töd-lichen Beleidigung; der mißlungene Anschlag der Verschwörergruppe Mortimers gibt Elisabeth den Vorwand, das Todesurteil zu unterschrei-ben. Dabei rufen die Männer am einseitigen Bild beider Protagonistin-nen den jeweils fehlenden entgegengesetzten Wesensanteil hervor, zei-gen so das Bild als einseitig und heben es zumindest partiell auf. Elisa-beth, das Zentrum der Staatsaktion, wird an beiden Männern zum Ob-jekt, Maria, die durch ihre sinnliche Ausstrahlung beide Männer auf ihre Seite zieht, akzentuiert gegenüber beiden ideelle Positionen: sie betont gegenüber Mortimer, daß nur der „freie Wille“ (Vs 665)³⁸ Elisabeths sie retten könne, gegenüber Leicester stellt sie in ihrer Schlusszene ihre Überwindung aller sinnlich-irdischen Wunschnbilder heraus.

Im Sinne des in der Schrift *Über das Erhabene* aufgestellten ‚Fundamentalgesetzes aller tragischen Kunst‘ zeigt das Drama an beiden Hauptfiguren die ‚leidende Natur‘ und das Vermögen zu moralischem Widerstand gegen das Leiden. Das Stück führt eine gefangene, zu Un-recht verurteilte, im Kerker um ihr Leben kämpfende Maria vor (inso-fern ‚leidende Natur‘), die lernt, der Welt zu entsagen. Elisabeth wird gezeigt als in politische Kämpfe der Selbsterhaltung vielfältig verstrickt, in der Rechtmäßigkeit ihres Königtums durch Bedingungen angezweifelt (vorheilige, d.h. nicht legitime Geburt), die jenseits ihrer Verfügung liegen, weshalb sie hierauf auch nicht in selbstverfügend rationaler Wei-se reagieren kann (so gleichfalls ‚leidend‘, d.h. vielfältig bedingt); zu-mindest zeitweisc gewinnt aber auch sie die Höhe ideeller (moralischer) Independenz gegenüber aller Bedingtheit, wenn sie z.B. an Marias Brief

der Vergeblichkeit allen Ringens um Selbstbehauptung und Selbstsicherung inne wird.

Die konsekutive Struktur, in der das Tragische als Pathetischerhabenenes in diesem Drama behandelt zu sein scheint – die Figur als leidend zu zeigen und als Antwort hierauf ihren moralischen Widerstand gegen das Leiden –, wird aber durchkreuzt und aufgehoben in einer Simultan-Struktur, insofern die dramatische Argumentation primär nicht auf ein Nacheinander, vielmehr in jeder Konstellation auf das Erreichen und Aufrechterhalten einer Balance gerichtet ist zwischen Natur, Sinnlichkeit, affektiver oder politischer Bedingtheit des Handelns auf der einen Seite und Idee, Freiheit, Moralität auf der anderen Seite. Diese Balance kann entweder in den einzelnen Figuren gesucht werden, was besagt, ihnen Vielschichtigkeit zu geben³⁹, oder so, daß die Figuren in der Konfrontation zwar auf einen Wesensanteil reduziert werden, durch jeweils genaueste reziproke Fassung der Gegenfigur aber eine Balance – nun auf der Ebene des Dramas als ganzem – doch geschaffen wird.

Daß die beiden Protagonistinnen nicht einsinnig aufgefaßt werden sollen, hat Schiller in der Regie-Idee angezeigt, die beiden Hauptdarstellerinnen sollten von Aufführung zu Aufführung ihre Rollen tauschen.⁴⁰ Im gleichen Sinne hebt Schiller gegenüber Iffland darauf ab, Elisabeth sei nicht als reiner Theaterbösewicht, kaltes Machtwort, verschlagene Heuchlerin aufzufassen und weiter: „Weil mir alles daran liegt, daß [sie] in dem Stück noch eine junge Frau sey, welche Ansprüche machen darf, so muß sie von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden.“⁴¹ So erhält Elisabeth Texte, in denen sie an das Mitgefühl appellieren darf, wenn sie sich etwa als Person schildert, die auf Freude verzichten mußte (vgl. II,9), die vom *Unglück* *erzogen* wurde, während Maria die glänzende war, alle Frauen überstrahlend durch ihre hohe Geburt wie ihre Schönheit. So zeigt Elisabeth ihr Subjekt-Sein („Das Weib ist nicht schwach. Es gibt starke Seelen / In dem Geschlecht“; Vs 1374f.) als fragile Selbstdisziplinierung, d.h. als Unterdrückung und Kompensation ungelebter und unbewältigter, mithin weitaus mächtiger Wünsche. Wenn Elisabeth Marias Bittgesuch um die Aussprache erhält, bricht sie in Tränen aus, was sie dann weniger als Mitgefühl kommentiert denn als barockes Innwerden der Vergänglichkeit allen irdischen Glanzes, des unberechenbar sich drehenden Rades der Fortuna. Das nimmt für Elisabeth ein, aber sogleich in der nächsten Szene beauftragt sie Mortimer mit dem Meuchelmord an Maria. In der Begegnung der Königinnen gewinnt Elisabeth durch Marias beleidigende Äußerungen über ihre Herkunft Sympathien, weiter noch darin, daß sie hier als von Leicester Betrogene agiert. So erscheint sie in ihrem großen Monolog (IV,10) nicht nur als in Selbsttätige befangen, sondern in

ihrer Klage auch glaubwürdig (durch ihre zweifelhafte Legitimität nach vielen Seiten hin abhängig zu sein, zur Tugendhaftigkeit gezwungen, um ihren Makel zu bedecken, existenziell durch Maria negiert; „Maria Stuart / Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!“; Vs 3235f.). Das Verwischen der Verantwortung für die Hinrichtung Marias, nachdem sie das Todesurteil unterzeichnet hat, nimmt dann wieder entschieden gegen Elisabeth ein. An der Sympathie lenkung wird deutlich, daß die Figuren vielschichtig angelegt ist. Eine geglättete Balance ihrer Anteile an Gebunden-Sein und an Selbstverfügung gelingt jedoch nie, das Zugleich beider Anteile artikuliert sich stets nur als Selbstwiderspruch und Selbstnegation.

Auch an der Gegenfigur Maria werden widersprüchliche Züge, die sich bis zuletzt nicht zu einer Einheit fügen lassen, herausgestellt. Das Verbrechen des Gattenmordes, zu dem Maria angestiftet hat, wird diszantziert. Schillers Drama scheint dort einzusetzen, wo frühere Bearbeitungen des Stoffes stehen geblieben sind, d.i. bei einer Figur, die zur Märtyrerin wird für die katholische Sache. Zu Marias erstem Auftritt besagt die Regieanweisung: „Maria im Schleier, ein Kreuzifix in der Hand.“⁴² Der Gefängniswärter kommentiert das zynisch: „Den Christus in der Hand, / Die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen“ (Vs 142f.). Ist die sinnlich betörende, verjagte Königin Büsserin geworden? Es ist der Jahrestag der Ermordung ihres Gatten. Maria wird gezeigt als von ihrem Gewissen geplagt. Ihre Amme entlastet sie, aber das ist auch Reden einer Amme:

O laßt ein ewig Schweigen diese Tat
Bedecken! Sie ist schauderhaft, empörend,
Ist einer ganz Verlorne wert – Doch Ihr seid keine
Verlorne – ich kenn euch ja [...] (Vs 356-59)
[...]
Seit dieser Tat, die Euer Leben schwärzt,
Habt Ihr nichts Lasterhaftes mehr begangen,
Ich bin ein Zeuge Eurer Besserung. (Vs 369-71)

Maria ist keine Heilige. Mortimer tritt auf und sogleich betreibt sie ihre Rettung. Das Kreuzifix in der einen Hand zieht sie ein Schreiben an Leicester aus ihrem Kleid, das ihr Bild enthält. So setzt sie ihre erotische Ausstrahlung als Versprechen ein. Nachdem die Amme Maria eben als ihre verwerflichste Tat in Erinnerung gerufen hat, dem Mörder des Gatten die Hand zur Ehe zu reichen, deutet Maria erneut als Versprechen an, dem ihre Hand zu geben, der sie aus ihrer jetzigen Fessel befreit. Das ist keineswegs Auszicht auf eine moralische Freiheit, vielmehr auf eine

sehr irdische mit dem Grafen Leicester. Im Treffen der Königinnen siegt nicht die sich selbst verleugnende, moralische, vielmehr die ihren Affekten freien Lauf lassende und ihre bessere Geburt ausspielende Maria. Einen moralischen Sieg erringt sie damit nicht, vielmehr einen auf der Ebene des Physischen. Konsequent spricht sie von ihrem „Augenblick der Rache“ (Vs 2457), mit ‚Rache‘ hat sie aber das Feld der Moralität verlassen: „Das Messer stieß ich in der Feindin Brust“ (Vs 2459), „Vor Leicesters Augen hab ich sie erniedrigt“ (Vs 2464). Wenn derart eine Läuterung Marias noch bis zum Treffen der Königinnen recht zweifelhaft ist, geschieht die Läuterung dann wenigstens im fünften Akt, in der Nacht vor der nun unzweifelhaft gewordenen Hinrichtung, wie dies die Amme betont? Diese berichtet von einem plötzlichen Umschwung:

Wir glauben, die Befreier zu vernemen,
Die Hoffnung winkt, der süße Trieb des Lebens
Wacht unwillkürlich, allgewaltig auf –
Da öffnet sich die Tür – Sir Paulet ist,
Der uns verkündigt – daß – die Zimmerer
Zu unsern Füßen das Gerüst aufschlagen!
(Sie wendet sich ab, von heftigem Schmerz ergriffen)

MELVIL

Gerechter Gott! O sag mir! Wie ertrag
Maria diesen fürchterlichen Wechsel?

KENNEDY (nach einer Pause, worin sie sich wieder etwas gefaßt hat)
Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!
Mit *einem* Mal, schnell augenblicklich muß
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
Zurückzustoßen mit entschlossener Seele,
Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen. (Vs 3394-3408)

Nach eben diesem Schema hat Schiller die Wende in das Erhabene entworfen: „Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickt.“⁴³ Wie zur Bestätigung erscheint Maria wie im ersten Akt auch jetzt (V,6) mit einem Kruzifix in der Hand. Aber sie trägt auch ein Diadem im Haar und im Raum sind Schmuck, Kostbarkeiten, Gemälde angehäuft. Maria redet zwar schon erhaben, daß sie

nun in die „ewige [...] Freiheit“ (Vs 3484) eingehe, aber die Zeichen, mit denen sie sich umgeben hat, sind sehr weltzugewandt. Eine Balance des Sinnlichen und des Ideellen ist keineswegs gegeben, die erhabene Rede hat vielmehr den Charakter der Selbstsuggestion. Es folgt die Beichte, mithin Marias moralische Reinwaschung als Bedingung ihrer erhabenen Erhöhung, aber ungewiß ist, wann Maria ihrem Haß auf Elisabeth entsagt. Die Abendmahlszene war von jeher anstößig. Im katholischen Ritus ist in der geweihten Hostie Gott real gegenwärtig – es ist frivol, dies im Raum des Theaters, das alles zu Repräsentation macht, zu wiederholen. Das frivole Spiel könnte allerdings auf eine gewollte Zweideutigkeit gerade des Augenblicks der erhabenen Wende zielen. Denn die Abendmahlszene erlaubt ein nicht eindeutig aufzulösendes Spiel mit dem Kelch. Maria zögert, ihn anzunehmen. Geschieht dies darum, weil sie ihren Haß noch nicht überwunden hat oder weil dies im katholischen Ritus problematisch ist? Erst nachdem der Priester ihr bedeutet, daß durch ein Privileg des Papstes ihr zugestanden wird, was sonst außer den Priestern nur dem französischen König erlaubt ist – das Abendmahl in beiderlei Gestalt zu empfangen – nimmt sie den Kelch. Damit würde sie aber erst nach einer erneuten weltlichen Erhöhung (Gleichstellung mit dem französischen König, in ihrer ersten Ehe war sie auch Königin von Frankreich gewesen) von ihrem Haß auf Elisabeth abrücken, was weniger für einen moralischen denn für einen indirekten politischen Sieg spricht. Auch die Abschiedsrede an Leicester (V,9) läßt eine reine erhabene Wende zweifelhaft erscheinen. Der Einsatz der Rede zeigt noch Souveränität (im Wortspiel mit dem irdischen Kerker, aus dem sie zu führen Leicester versprochen hat, ohne dies wahrzumachen, und dem himmlischen Kerker, in den er sie nun tatsächlich führt). Dann aber wird die Rede zunehmend bitter, erhebt nicht nur Klage um das verlorene irdische Glück an Leicesters Seite, sondern geht immer nachdrücklicher zu Verurteilung und Verhöhnung des feigen Liebhabers über. Nicht eine geläuterte, sondern eine weiter von Affekten bestimmte Maria spricht zuletzt, womit aber auch der ideelle Akt, Elisabeth zu verzeihen, fraglich wird. Auch in der Titelheldin sind und bleiben so physischer und moralischer Zustand in einem problematischen, zerstörerischen Bezug, ist Tragik das Nicht-Erreichen einer ‚schönen‘ Balance beider Anteile.

Die ‚Tragödie‘ *Maria Stuart* erfüllt sich nicht in der vorgestellten Welt als Abfolge von gezeigtem Leiden („Pathos“) und hierauf antwortendem moralischem Widerstand gegen das Leiden – wobei ungeklärt bliebe, wie eine gezeigte pathetischerhabene Wende einen analogen Vorgang im Zuschauer hervorbringen kann. Die Tragödie erfüllt sich vielmehr darin, daß ihr als Fluchtpunkt eine geglückte Balance des Physischen und Moralischen als ästhetischer Zustand gewiesen wird, in dem

die Tragödie vermieden würde, um auf dieser Folie das Nicht-Erreichen des ästhetischen Zustands eben als das Wesen der Tragödie herauszustellen. Damit ist Tragik aber nicht nur ihrem Gehalt nach neu gedacht (vom Schönen, statt vom Erhabenen her, was auch die theoretische Infragestellung umgeht, daß es ein Erhabenes in der Kunst im strengen Sinne gar nicht geben kann), das Tragische der Tragödie ist damit vielmehr auch neu situiert. Denn die so gefasste Tragik entfaltet sich nicht mehr auf der Ebene des Dargestellten, vielmehr als Selbstwiderspruch der Kunst auf der Ebene des dramatischen Diskurses. Das Nicht-Gelingen der Balance des ästhetischen Zustands ist die Verwirklichung der Kunstform ‚Tragödie‘, ist also ästhetisches Gelingen. Diesen Widerspruch reflektiert das Drama darin – und hierin wird es zum Spiegel der Tragödie, wird die Tragödie selbstreflexiv –, daß es als Drama in seinem streng symmetrischen Bau, der das jeweilige Mischungsverhältnis des Sinnlichen und des Ideellen bei der einen Figur durch ein genau reziprokes Mischungsverhältnis bei der anderen Figur in jedem Stadium der dramatischen Entwicklung aufs Genaueste ausgleicht, eben die geglättete Balance des ästhetischen Zustands leistet, die die Figuren verfehlen. Am Gegenbild der Figuren, die sie nicht erreichen, macht das Drama die selbst geleistete Balance als spannungsvolles, schwer zu erringendes Gleichgewicht bewußt.

Gegen die zeitgenössische Tendenz, Tragik zu distanzieren, erscheint sie: bei Schiller in der Verschiebung vom Pathetischerhabenen zum Negativ des ästhetischen Zustands nachdrücklich in die Wirklichkeit zurückgeholt: in die Wirklichkeit des dramatischen resp. theatralischen Diskurses, in dem sie statthat als Negation eben des ästhetischen Zustands, den das Drama in der stets ausbalancierten Organisation seiner einander entgegenstehenden Anteile leistet. Das Nicht-Erreichen des ästhetischen Zustands, das das Drama als Tragik entfaltet, negiert den dramatischen Prozeß selbst, der diesen Zustand in seinem dramatischen Gefüge leistet, wie umgekehrt der dramatische Prozeß in seinem Vollzug die Tragödie als Negativ des ästhetischen Zustands verwirft. So ist die Tragödie hier jenseits des Pathetischerhabenen neu und bedrängend vergegenwärtigt, ist sie in die Wirklichkeit hier und jetzt des ästhetischen Diskurses geholt, der als selbstwidersprüchlicher den Raum einer ‚negativen Ästhetik‘ eröffnet. In dieser Selbstbespiegelung als Selbstnegation bezeichnet *Maria Stuart* den Umschlagpunkt in der Geschichte der Gattung, da die ‚Kunst der Tragödie‘ eins wird mit der ‚Tragödie der Kunst‘.

Anmerkungen

- ¹ Erstveröffentlichung in: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft VII. München 1993, S. 9-25; weitere, leicht veränderte Fassungen erschienen in: Der Spiegel 47. Jahrgang H. 6 (18.2.1993), S. 202-207; Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München 1999, S. 55-78.
- ² Vgl.: Anschwellerder Bocksgesang. In: Strauß: Aufstand (Anm. 1), S. 74.
- ³ Hierzu Verf. in dem Jürgen Schröder zum 60. Geburtstag gewidmeten Aufsatz: Wiedergeburt des Tragischen aus der Motivierung des Chors? Botho Strauß' Experiment *Anschwellerder Bocksgesang*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 362-378; als Beispiel für die Gegenposition: Thomas Anz: Sinn für Verhängnis und Opfer. Zum Tragödienverständnis in Botho Strauß' *Anschwellerder Bocksgesang*. In: ebd., S. 379-387.
- ⁴ Martin Walser: Die Banalität des Guten. Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede aus Anlaß der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels, abgedruckt in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 236 (12.10.1998), S. 15.
- ⁵ Z.B. im Gespräch mit Ignaz Bubis, das die Debatte um die Rede vorläufig beendet hat: Wir brauchen eine neue Sprache für die Erinnerung. Das Treffen von Ignaz Bubis und Martin Walser: Vom Wegschauern als lebensrettender Maßnahme, von der Befreiung des Gewissens und den Rechten der Literatur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 290 (14.12.1998), S. 39-41.
- ⁶ Schiller beteiligt sich selbst an diesem Diskurs, u.a. mit der Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1785), worin eine lange programmatische Einleitung für eine Umorientierung im genannten Sinne wirbt, der erzählte Fall dient hierzu dann als Exempel.
- ⁷ Zur Behandlung dieser Aporie in Schillers Erzählung: Verf.: Die Geburt der ästhetischen Erziehung aus dem Geist der Resozialisation. Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre*. In: Etho-Poetik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Hg. v. Bernhard Greiner u. Maria Moog-Grünnewald. Bonn 1998, S. 31-50.
- ⁸ Friedrich Hölderlin: Anmerkungen zum Oedipus. In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Jochen Schmidt. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1994, S. 850.
- ⁹ Zur Konstellation der Heilung des Orest in Goethes Drama, weiter zur analogen Konstellation der ‚Heilung‘ Wilhelms von seiner ‚falschen Tendenz‘ zum Theater: Verf.: ‚Wohnt dem willkommen Schauspiel bei‘. Theater als Verwirklichungsraum der Idee ‚reiner Menschlichkeit‘: *Iphigenie auf Tauris*. In: Verf.: ‚Eine Art Wahnsinn‘. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin 1994, S. 18-28; Verf.: Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters ‚Aufgabe‘ der theatralischen Sendung. In: ebd., S. 29-41.

¹⁰ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg 1974, §§ 23-29. Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793, in der angegebenen Ausgabe als Marginalie.

¹¹ *Vom Erhabenen*, ersch. in der *Neuen Thalia* 1793, 3. und 4. Stück: beim Wiederabdruck in den *Kleinen prosaischen Schriften*. Bd. III (1801) strich Schiller den gesamten ersten Teil, der zweite Teil erhielt dann die Überschrift *Über das Pathetische*; seither wird üblicherweise der erste Teil unter dem ursprünglichen Gesamttitel, der zweite unter dem neuen Einzeltitel veröffentlicht. Für Schillers Tragödientheorie sind weiter folgende Schriften relevant: *Über das Erhabene*, erstmals erschienen in den *Kleineren prosaischen Schriften*. Bd. III, 1801; *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1791); *Über die tragische Kunst* (1792).

¹² Vom Erhabenen. In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Bd. 5. München 1967, S. 512. Zu Schillers Tragödientheorie: Klaus L. Berghahn: „Das Pathetischerhabene“: Schillers Dramentheorien. In: *Deutsche Dramentheorien*. Hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt a.M. 1971, S. 214-244.

¹³ Schiller (Anm. 12), S. 515.

¹⁴ Schiller (Anm. 12), S. 513.

¹⁵ Schiller (Anm. 12), S. 516.

¹⁶ Schiller (Anm. 12), S. 512.

¹⁷ Kant (Anm. 10), S. 88f.

¹⁸ Kant (Anm. 10), S. 76.

¹⁹ Vgl. den Brief Schillers an Körner vom 21.12.1792, auf den im ersten der *Kallias*-Briefe Bezug genommen wird. *Kallias* oder *Über die Schönheit*. In: Schiller (Anm. 12), S. 394.

²⁰ Hierzu insbesondere die Schrift: *Über das Pathetische*. In: Schiller (Anm. 12).

²¹ Vgl. Kant (Anm. 10), 104.

²² Vgl. Kant (Anm. 10), 117.

²³ *Über das Erhabene*. In: Schiller (Anm. 12), S. 805f.

²⁴ *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen (nachfolgend abgek.: „Ästhetische Erziehung“). In: Schiller (Anm. 12), S. 573 (2. Brief).

²⁵ *Ästhetische Erziehung*. In: Schiller (Anm. 12), S. 641 (23. Brief).

²⁶ Vgl.: „Die Vernunft stellt aus transzendentalen Gründen die Forderung auf: es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, d.h. ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet.“ *Ästhetische Erziehung*. In: Schiller (Anm. 12), S. 615 (15. Brief).

²⁷ *Über das Erhabene*. In: Schiller (Anm. 12), S. 806f.

²⁸ Das Erhabene bestimmt Kant als „negative Lust“: Kant (Anm. 10), S. 76. Es ist „der Form nach [...] zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft“ (Kant [Anm. 10], S. 76); so ist das Erhabene nur darstellbar, insofern die Undarstellbarkeit dargestellt werden kann: „denn das eigentliche Er-

habene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden“: Kant (Anm. 10), S. 76f.

²⁹ *Ästhetische Erziehung*. In: Schiller (Anm. 12), S. 633 (20. Brief).

³⁰ *Tragödie und Komödie*. In: Schiller (Anm. 12), S. 1018.

³¹ *Ästhetische Erziehung*. In: Schiller (Anm. 12), S. 638 (22. Brief).

³² Vgl.: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Schiller (Anm. 12), S. 750.

³³ *Tragödie und Komödie*. In: Schiller (Anm. 12), S. 1018.

³⁴ *Zum Todesgedanken als Fluchtpunkt der Schillerschen Ästhetik*: Gerhard Kaiser: *Vergötterung und Tod*. Die thematische Einheit von Schillers Werk. Stuttgart 1967.

³⁵ *Über das Erhabene*. In: Schiller (Anm. 12), S. 799.

³⁶ *Über das Erhabene*. In: Schiller (Anm. 12), S. 807.

³⁷ Zusammenstellung der historischen Arbeiten, die Schiller herangezogen hat, in: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe*. Bd. 5 (Friedrich Schiller: *Dramen IV*). Hg. v. Matthias Luserke. Frankfurt 1996, S. 539f.; s. auch: Erläuterungen und Dokumente: Friedrich Schiller. Maria Stuart. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart 1978; William Witte: *Schillers Maria Stuart and Mary, Queen of Scots*. In: *Stoffe, Formen, Strukturen*. Hg. v. Albert Fuchs u. Helmut Motekat. München 1962, S. 238-250.

³⁸ Zitate aus dem Drama werden im Text durch Angabe der Verszahl nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt ist: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Bd. 2. München 1974.

³⁹ Auf die Vielschichtigkeit im Entwurf der Hauptfiguren wurde in der vorliegenden Forschung selbstverständlich schon oft abgehoben, z.B.: Gert Sautermeister: *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: *Schillers Dramen*. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1992, S. 280-335; Karl S. Guthke: *Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis*. Tübingen, Basel 1994. Weitere Interpretationen: Adolf Beck: *Schiller: Maria Stuart*. In: *Das deutsche Drama*. Hg. v. Benno von Wiese. Bd. I. Düsseldorf 1958, S. 167-187; Ferdinand van Ingen: *Macht und Gewissen*. Schillers *Maria Stuart*. In: *Verantwortung und Utopie*. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1988, S. 283-308; Hans-Peter u. Martina Herrmann: *Friedrich Schiller: Maria Stuart*. Frankfurt 1989; F. J. Lamport: *Krise und Legitimitätsanspruch: Maria Stuart als Geschichtstragödie*. In: *Zeitschr. f. dt. Phil.* 109 (1990) SH, S. 134-145.

⁴⁰ Nach einem Bericht Caroline Jagemanns (11.5.1800): „Damals wollte der Dichter die beiden Repräsentantinnen der Elisabeth und der Maria miteinander in den Rollen wechseln lassen, bis er späterhin von der Unstatthaftigkeit dieses Plans überwiesen wurde, aber nicht gern davon abging.“ (Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 42. Schillers Gespräche. Hg. v. Dietrich Ger- mann u. Eberhard Haufe. Weimar 1967, S. 295).

⁴¹ Brief an Iffland vom 20.6.1800. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 30, Schillers Briefe 1798–1800. Hg. v. Liselotte Blumenthal. Weimar 1967, S. 164.

⁴² Schiller (Anm. 38), S. 555.

⁴³ Über das Erhabene. In: Schiller (Anm. 12), S. 799.

Gerhard Sauder: *Die Jungfrau von Orleans*, in: Schillers Dramen. Interpretationen. Hgg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1992, S. 336-379.
Philipp Reclam jun. Stuttgart

Gerhard Sauder

Die Jungfrau von Orleans

Schillers „romantische Tragödie“ wurde von den Zeitgenossen geradezu überschwerlich gefeiert. Als der Autor am 17. September 1801 bei der dritten Aufführung in Leipzig anwesend war, empfing man ihn beim Betreten der Loge mit Pauken und Trompeten. Nach dem 1. Aufzug mußte Schiller für den Zuruf „Es lebe Friedrich Schiller!“ danken. „Als er aus der Comödie ging, nahmen alle die Hüte vor ihm ab und riefen: Vivat, es lebe Schiller, der große Mann!“ Das ist freilich eine Ehre, die nur einem Prinzen gemacht wird.“ Dies berichtete Schillers Mutter ihrer Tochter Louise in einem Brief vom 28. Oktober 1801 aus Leonberg.¹

Auch in Weimar wurde das Werk vom Publikum mit außerordentlichem Beifall aufgenommen und am Schluß Schiller „ein Vivat gebracht“. Schiller selbst notierte über diese Aufführung im April 1803: „Alles ist davon elektrisiert worden.“² Stolz teilte er Goethes Urteil mit, Schiller habe in einer Gesellschaft auf die Frage, welches seiner Werke er bevorzuge, geantwortet: die *Jungfrau von Orleans*.³

Selbst in einem bisher nicht beachteten Rückblick, den Caroline de La Motte-Fouque unter dem Titel *Geschichte der Moden, vom Jahre 1785-1829. Als Beytrag zur Geschichte der Zeit im Morgenblatt* 1830 veröffentlichte, klingt die enthusiastische Aufnahme des Stückes um die Jahrhundertwende nach:

„Unbeschreiblich, und mit nichts Anderm in der Folge zu vergleichen, war der Eindruck des phantastisch-romantischen Trauerspiels bei dessen erstem Erscheinen. Wohl kann man sagen, der Vorhang einer neuen Welt ward aufgezogen. Wenn der spätem romantischen Schule ohnstreitig das Verdienst zugeschrieben werden muß, die Richtung nach dem Idealen ausgebildet zu haben, so darf es nicht vergessen werden, daß die Jungfrau von Orleans das erste vollständige Kunstwerk war, welches diese Richtung allgemein gab: *allgemein*, insofern das lebendigste Interesse augenblicklich für ein Uebersinnliches aufflammte, das der bisherigen Gesinnung, den politischen und philosophischen Ansichten, der poetischen Stimmung, wie sich diese in der Mehrzahl kund gab, völlig