

PETER-ANDRÉ ALT

ÄSTHETIK DES OPFERS

Versuch über Schillers Königinnen*

Für Norbert Oellers zum 8. Oktober 2006

I. WIRKUNGSÄSTHETISCHE EINLEITUNG

»Tragischer Ruhm der Frauen, zweideutiger Ruhm«, so lautet eine Formel, mit der Nicole Loraux die Heldinnen der attischen Tragödie charakterisiert hat.¹ Nach Loraux werden Frauen im Drama der Antike für die Ehe und die Bestätigung ihres Ethos geopfert. Erst im Tod erfüllen und vollenden sie die Rolle der Gattin, die im Sinne des griechischen Rechts dem Mann bedingungslos ergeben ist.² Auf exemplarische Weise findet sich dieser Part durch Alkestis verkörpert, die Tochter des Königs Pelias von Iolkos; sie stirbt für ihren Gemahl Admetos, damit ihm das ursprünglich von den Schicksalsgöttinnen zugedachte Los eines frühen Todes erspart bleibt. In Euripides' *Alkestis*-Tragödie (438 v. Chr.) verscheidet die Titelheldin im Kreis ihrer Familie, vom Bewußtsein der eigenen Opferrolle durchdrungen (»Ich tu's nur, weil ich muß«): »Lebt wohl! Freut euch des Lebens! Rühme dich, | Admet, daß du ein gutes Weib besessen! | Ihr Kinder, seid auf eure Mutter stolz.«³ Am Ende befreit die Intervention des Herakles Alkestis zum Lohn für ihren Großmut aus dem Totenreich und führt sie in die Arme ihres Gatten zurück. Drei Tage muß sie schweigen, ehe die Gerettete den Göttern der Unterwelt die ihnen zustehenden Sühnegaben geweiht hat und der Bann des Hades gelöst ist.⁴

* Erweiterte und überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich in Berlin, Köln, Hamburg, Rom und Prag gehalten habe.

¹ Nicole Loraux, *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*. Aus dem Französischen v. Eva Moldenhauer. Mit einem Nachwort v. Peter Krumme, Frankfurt/M., New York 1993 (*Façons tragiques de tuer une femme*, 1985), S. 49.

² Nicole Loraux, *Tragische Weisen, eine Frau zu töten* (Anm. 1), S. 47ff.

³ Euripides, *Alkestis*, Tragödien, übers. v. Hans v. Arnim. Mit einer Einführung v. Bernhard Zimmermann, München 1990, S. 34 (v. 323ff.).

⁴ Euripides, *Alkestis*, Tragödien (Anm. 3), S. 58 (v. 1144).

Im griechischen Mythos tragen die Formen der Opferung nicht immer jenen freiwilligen Charakter, der den Fall der Alkestis kennzeichnet. Hekabes Tochter Polyxena wird von den Griechen am Grab des ›göttlichen Helden‹ Achill ›geschlachtet‹, Antigone von Kreon im Zeichen selbstherrlicher Willkür in den Tod getrieben,⁵ Iphigenie von Agamemnon im böotischen Aulis auf Rat des Sehers Kalchas zum Opfer für die ihm zürnende Göttin Artemis auserkoren, die seine Flotte im Hafen festhält.⁷ Unabhängig von der Frage des persönlichen Willens fällt hier der Frau – in der Rolle der Ehegattin oder Tochter – die Funktion zu, durch die Preisgabe des Lebens die Versöhnung der Götter herbeizuführen, deren Wille über das Geschick der Männer in Politik und Krieg entscheidet. Der Opferakt soll der Stabilisierung politischer oder militärischer Herrschaft dienen, die ihrerseits dem Wohlwollen der himmlischen Mächte unterworfen ist.⁸ Daß die ethischen Ansprüche, die diese Handlungsperspektive bestimmen, nicht selten durch die persönliche Hybris der (männlichen) Machthaber durchkreuzt werden, gehört bereits bei Sophokles und Euripides zur zweideutigen Logik der Tragödie. Indem das tragische Geschehen den Ritus des Frauenopfers als Mittel zur Beeinflussung der Olympischen und zugleich als menschliche Praxis vorführt, die von Irrtum und Verblendung bestimmt sein kann, leuchtet es die Spannung zwischen irdischer und göttlicher Gesetzgebung aus.

⁵ So die Charakteristik in Schillers *Nänie* (1799). Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno v. Wiese, hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Bd. 2/1, S. 326 (v. 7). Schiller-Zitate fortan unter der Sigle »NA« mit Band- und Seitenzahl im fortlaufenden Text; bei Dramen werden nur jeweils Akt, Szene und Vers angeführt.

⁶ Sophokles, *Antigone*, Tragödien, übers. v. Wilhelm Willige, überarb. v. Karl Bayer. Mit einer Einführung und Erläuterungen v. Bernhard Zimmermann, München 1990, S. 137ff. (v. 444ff.).

⁷ Euripides, *Hekabe*, Tragödien (Anm. 3), S. 163 (v. 221ff.); *Iphigenie in Aulis*, Tragödien (Anm. 3), S. 553 (v. 90ff.).

⁸ Dazu auch René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich 1987 (*La Violence et le sacré*, 1972), S. 18ff.; zum Opferverständnis der griechischen Tragödie S. 428ff. Zur Evolution des Opferbegriffs in der Frühen Neuzeit: Peter-André Alt, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, Berlin, New York 2004, bes. S. 51ff.; vgl. auch Wolfgang Braungart, *Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller), in: *Zeitschrift für Germanistik N.F.* 15, Hft. 2, 2005), S. 277-295.

Die Kategorie der Opferung besitzt auch in Schillers Tragödien eine eigene Funktion, die jedoch von den mythisch präformierten Konstellationen des attischen Dramas abweicht.⁹ Die besondere Dignität des Themas hat die Forschung bisher übersehen, weil der Opferbegriff in Schillers seit 1791 entwickelter Wirkungsästhetik der Tragödie nicht explizit erscheint. Jedoch ist zu berücksichtigen, daß er implizit im Spiel ist, wo Schiller die Transformationsprozesse durchdenkt, die im Modell der Tragödie Unfreiheit und Freiheit, Politik und Ästhetik, Tod und Leben vermitteln.¹⁰ Um diese Hypothese zu erläutern, bedarf es zunächst eines kurzen Blicks auf die leitenden Termini, mit denen Schillers tragödientheoretische Schriften in der Periode der Kant-Rezeption operieren, ehe anschließend auf den geschlechtsspezifischen Bezug des Opferbegriffs und seine literarische Reflexion einzugehen ist.

Die Abhandlung *Ueber das Pathetische* (1793) bestimmt der tragischen Kunst zum Endzweck die sinnliche Darstellung der moralischen »Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts« (NA 20, S. 196). Das besagt, daß die Tragödie dem Zuschauer die Möglichkeit eines moralisch gegründeten »Widerstandes gegen das Leiden« vorzuführen habe, wobei dieses Leiden (das aristotelische »Pathos«) durch physische und psychische Zwangslagen (Heteronomie) gleichermaßen entstehen kann (NA 20, S. 199). Schiller kennt zwei Formen, in denen solcher Widerstand sich zu äußern vermag: passiv durch die »Fassung«, die es der sinnlichen Natur des Leidens verwehrt, Einfluß auf die Freiheit des Geistes zu nehmen, und aktiv durch die Fähigkeit, dieses Leiden über die Mächte des Intelligiblen zu beherrschen und damit zu bezwingen (NA 20, S. 211). Die zweite Kategorie, die für die Tragödie bedeutsamer ist, weil sie die Tätigkeit des Bühnenhelden ermöglicht und damit das Interesse des Publikums fesselt, zerfällt wiederum in zwei Varianten. Der erste Fall stützt sich auf einen Protagonisten, der aus unbedingter Pflichterfüllung ins Leiden gerät; er wird idealiter vom Typus des Märtyrers zur Geltung gebracht, den Schiller allerdings wenig schätzt, da er zwar Bewunderung erregt, aber das Gemüt des Zuschauers nicht berührt. »Eine reine Intelligenz«, so formuliert bereits der Essay *Ueber die tragische Kunst* (1792), »kann nicht leiden, und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhn-

⁹ Schillers Verhältnis zur attischen Tragödie behandelt – jedoch ohne Rekurs auf die Kategorie des Opfers – Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47, 2003, S. 123–140.

¹⁰ Zur impliziten Theorie der Tragödie bei Schiller vgl. Marie-Christin Wilm, Die Jungfrau von Orleans, tragödientheoretisch gelesen. Schillers »Romantische Tragödie« und ihre praktische Theorie, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47, 2003, S. 141–170.

lichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken.« (NA 20, S. 168)¹¹ Wirkungsvoller ist dagegen der zweite Fall, in dem der prinzipiell pflichtbewußte Held aus momentaner (singulärer) Pflichtvergessenheit ins Unglück gerät und dieses doppelt – physisch wie geistig – büßt (NA 20, S. 212). Hier gelingt jene ideale Verknüpfung von Moral und Schuld, an der letztlich die Unveräußerlichkeit menschlicher Gemütsfreiheit – als Manifestation der Macht des Intelligiblen – unter Beweis gestellt werden kann.

Der Leitgedanke der Schillerschen Tragödienlehre – die ästhetische Inszenierung des individuellen Widerstands gegen externe Zwangslagen als Signum moralischer Unabhängigkeit – verweist auf das Modell einer inneren Freiheit, die als Möglichkeit der Autonomie des Menschen gerade in krisenhaften Konstellationen besonders eindrucksvoll unter Beweis gestellt zu werden vermag. Nicht die Wirklichkeit des erfüllten Sittengesetzes, die Kant an die absolute Selbständigkeit des Willens jenseits subjektiver Bestrebungen zurückband,¹² sondern die Option auf freiheitliches Handeln steht im Zentrum der für Schillers Tragödientheorie bestimmenden Anthropologie (NA 20, S. 218). Das Erhabene ist die Erprobung individueller Freiheit unter den Bedingungen der Heteronomie: Freiheit als Chance des Menschen, auch (und gerade) in finsternen Zeiten Unabhängigkeit (»Independenz«) von den grausamen Notzwängen der Natur zu gewinnen. Schillers erhabener Held soll seine Größe in selbstinduzierten Schwellen- und Gefahrensituationen demonstrieren, die seine seelische und körperliche Integrität bedrohen.¹³

In den Schriften zum Erhabenen ist vom weiblichen Charakter kaum die Rede. »Erhaben« scheint für Schiller ein männlich besetztes Attribut zu sein; keines der Beispiele, die seine Essays für erhabene Handlungen anführen, bezieht sich auf eine Frau. Der Aufsatz *Ueber das Pathetische* nennt Medea als Exempel für die Erhabenheit der Fassung, die jedoch als dramatisch weniger wirkungsvoll eingestuft wird, weil sie keine dynamische

¹¹ Immer noch instruktiv zur Analyse der Schillerschen Leitbegriffe Klaus L. Berghahn, Das »Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie, in: Reinhold Grimm (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Frankfurt/M. 1980 (3. Aufl., zuerst 1971), Bd. 1, S. 197–221.

¹² Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Werke, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977, Bd. 7, S. 144ff. (§ 8).

¹³ Zu kurz greift es daher, wenn Karl Heinz Bohrer (Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München 2003, S. 131) Schillers Konzept des Erhabenen auf die Darstellung »moralischer Überlegenheit« beschränkt, ohne jedoch die hier implizierte innere Gefährdung des Menschen zu bedenken.

sche »Succession«, sondern nur die Anschauung im Moment der großen Gebärde gewährt – eine Abgrenzung, die auf die Differenz poetischer und bildkünstlerischer Darstellungsformen verweist, wie sie Lessings *Laokoon* vornimmt (NA 20, S. 211).¹⁴ Genauere Rückschlüsse auf die Geschlechterpsychologie der Tragödie erlaubt der *Thalia*-Essay *Ueber Anmuth und Würde* (1793), auch wenn er explizit keine dramenpoetische Perspektive einnimmt. Anmut ist für ihn – in Modifikation einzelner Bestimmungen aus Henry Homes *Elements of Criticism* (1762) – das Zeichen jener Freiheit der Seele, die sich im Reich der Natur durch die Sprache des menschlichen Körpers zur Erscheinung bringt (NA 20, S. 255). Schiller betrachtet das Wirkungsfeld der Anmut als exemplarisches Ausdrucksmedium, anhand dessen er sein Ideal selbstbestimmter Moralität umreißen kann. Gegen den mönchischen Zwang des kategorischen Imperativs, den Kant in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) als Prinzip sittlichen Tuns formuliert hatte,¹⁵ setzt er eine entspannte Form moralischer Freiheit, die er im anmutig wirkenden Leib und in der »schönen Seele« gespiegelt findet. Moralisches Handeln entspringt niemals einem rationalen Imperativ, sondern muß durch das Moment des Genusses am Guten begleitet werden, weil die geistige Natur des Menschen im Gleichklang mit seiner sinnlichen Erfahrungswelt zu stehen hat, soll sein Tun sittlich sein (ein Denkmotiv, das auf Schillers Prägung durch die Moral-sense-Philosophie Francis Hutchesons zurückdeutet). »In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren« (NA 20, S. 288).

Signifikant auch für das Tragödienverständnis ist Schillers Bestimmung der Würde als Komplementärkategorie der Anmut. Würde, ließe sich verknüpft zusammenfassen, ist die unter den Bedingungen des Zwangs behauptete Anmut. In Momenten der Heteronomie, da die Natur die Freiheit des Gemüts bedroht, muß die Vernunft ihre unbedingte – also situationsunabhängige – Geltung befestigen und den Trieb, den sie niemals dauerhaft besiegen kann, zumindest zu »entwaffnen« suchen (NA 20, S. 293). »Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist *Geistesfreiheit*, und *Würde* heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.« (NA 20, S. 294) Würdig auch unter »physischen Bedingungen« zu handeln, die – mit einer an Kant angelehnten Formulierung – der »Gesetzgebung der Vernunft«

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert u.a., München 1970ff., Bd. 6, S. 102ff. Vgl. dazu Ulrich Port, »Künste des Affekts«. Die Aporien des Pathetischerhabenen und die Bildrhetorik in Schillers *Maria Stuart*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 46, 2002, S. 134-159, bes. S. 143ff.

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Werke, Bd. 7, S. 140ff. (§ 7).

(NA 20, S. 289, 291)¹⁶ zuwiderlaufen, bezeugt eine Haltung, welche einer ähnlichen Geistesökonomie wie das Moment des Erhabenen entspringt. Während Anmut die organische Balance zwischen Pflicht und Neigung darstellt, repräsentiert Würde das Ertragen der Differenz, die beide trennt; Anmut erscheint als entspannter, Würde als ausgehaltener Widerspruch von Natur und Vernunft.¹⁷

In den Distichen *Macht des Weibes* formuliert Schiller 1796: »Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er, | Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib.« (NA 1, S. 286) Im Gegensatz zu dieser stereotypen Zuordnung löst sich die Argumentation im drei Jahre älteren *Thalia*-Essay tendenziell von einer statischen Geschlechtertypologie.¹⁸ Im Idealfall sollen Anmut *und* Würde, einander ergänzend, in einer einzigen Person vereinigt sein, weil sie ihre spezifischen Funktionen in jeweils unterschiedlichen Ereigniszusammenhängen versehen (NA 20, S. 300); die Anmut entfaltet sich unter den Bedingungen der Freiheit, die Würde dagegen unter dem Einfluß heteronomer (identitätsgefährdender) Faktoren, die für das Individuum jene Notlagen erzeugen, wie sie die Tragödie darzustellen pflegt. Schillers Bemerkung, daß Anmut »mehr im *Betragen*«, Würde jedoch »im *Leiden*« (NA 20, S. 297) verlangt werde, bekräftigt die Auffassung, daß eine übergreifende, auf Komplementarität gegründete Einheit beider Kategorien existiere. Die ideale Tragödienfigur, gleichgültig welchen Geschlechts, verbindet folglich Anmut und Würde; im einen zeigt sie ihre schöne Seele, im anderen ihre moralische Freiheit gegenüber äußerem Zwang. Die hier aufscheinende methodische Perspektive begegnet uns übrigens auch in der für Schiller typischen Verdoppelung des Naturbegriffs *in bonam et malam partem*;¹⁹ im Konzept der Natur sind, wie in der Doppelformel von Anmut und Würde, Freiheit und Trieb, Autonomie und Heteronomie gleichermaßen verankert.

Spezifisch tragische Größe gewinnt auch eine Bühnenheldin bei Schiller über die Würde, mit der sie ihre – in zwangsfreien Lebenskonstellationen als Anmut manifeste – Freiheit gegen die Spannungen, Zumutungen und

¹⁶ Vgl. Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Werke, Bd. 7, S. 125f. (§ 1).

¹⁷ Knappe und konzise Untersuchung der beiden Kategorien bei Hans Richard Brittnacher, Über Anmut und Würde, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 587-609.

¹⁸ Die einzige Formulierung, die eine Trennung andeutet, lautet: »Man wird, im Ganzen genommen, die Anmuth mehr bey dem weiblichen Geschlecht [...] finden, wovon die Ursache nicht weit zu suchen ist.« (NA 20, 288).

¹⁹ Zur Beziehung zwischen Schiller und Nietzsche unter dem Aspekt einer sentimentalischen Naturauffassung grundlegend Wolfgang Riedel, »Homo natura«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin, New York 1996, S. 185ff.

Verwerfungen von Konfliktfällen verteidigt. Der Begriff des Opfers, wie ihn das attische Theater kennt, taucht dagegen in seiner Theorie der Tragödie nicht explizit auf. Die für das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts bestimmende Dramaturgie des Märtyrertums, in der die antike Idee des Opfers als Heiligung des Lebens im Prozeß seiner Preisgabe christliche Dignität gewinnt, lehnt er, so zeigt die Auseinandersetzung mit dem Typus der ›reinen Intelligenz‹, aus konzeptionellen Gründen ab. Der Blick auf die Praxis offenbart jedoch, daß die Kategorie des Opfers bei Schiller über einen Umweg ins Spiel kommt. Hinter der Würde der weiblichen Heldenfigur steht in Schillers Tragödien die spezifische Gewalt eines Sittengesetzes, das sich – anders als bei Kant – nicht durch den autonomen Willen, sondern nur in der spannungsvollen Auseinandersetzung mit dem Reich der sinnlichen Erfahrung erfüllen läßt. Auf höchster Stufe äußert sich die Würde dort, wo die persönliche Freiheit gegen die Interessen der menschlichen Natur verteidigt wird. In diesem Fall untersteht sie der Ökonomie des Todes als tragischem Telos des Lebens; dann schlägt sie in eine Ästhetik des Opfers um, die Schiller bevorzugt der sterbenden (oder entsagenden) Königin zugeschrieben hat.

II. FORMEN DER AUFOPFERUNG: ELISABETH VON VALOIS

Schillers Elisabeth von Valois ist eine Figur aus den Arsenalen der Literatur. Der Autor des *Don Karlos* (1787) entwarf ihr Porträt durchgehend nach einem Roman des Abbé Saint-Réal, den er im Dezember 1782 auf Anraten des Mannheimer Theaterintendanten Dalberg im Bauerbacher Exil gelesen hatte. Saint-Réals Geschichte über *Dom Carlos*, die erstmals 1672 veröffentlicht worden war, zeigte die Königin als hilfloses Objekt kalt-sinniger Heiratspolitik. Ihr früher Tod – sie starb 23jährig im Oktober 1568 – wurde von Saint-Réal aus antispanischer Sicht auf eine durch die Inquisition gelenkte Verschwörung zurückgeführt. Im Roman trifft die Königin auf einen Madrider Hof, der ihrer jugendlichen Schönheit mit Mißtrauen und Neid begegnet: »La Cour d’Espagne, qui avoit écouté les merveilles, qu’on disoit, de la beauté de la Reine, comme les exagérations ordinaires en faveur des Princes, fut étonée de voir que tout ce qu’on en disoit étoit aus dessous de la verité.«²⁰ Bei Saint-Réal verbindet die Königin mit dem nahezu gleichaltrigen Infanten Don Carlos ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, das der rasend eifersüchtige Monarch Philipp II. durchkreuzt, indem er zunächst den eigenen Sohn, danach seine Ehefrau töten läßt. Die

²⁰ Abbé Saint-Réal, *Dom Carlos: nouvelle Historique*, Amsterdam 1672, S. 20.

historische Wahrheit wich freilich von Saint-Réals sentimentaler Schauer-groteske, die den spanischen Hof zum Schauplatz des Schreckens machte, an entscheidenden Punkten ab. Der nach einem Treppensturz offenbar hirngeschädigte Infant, der nach mehreren Akten der öffentlichen Gehorsamsverweigerung gegenüber seinem Vater unter strenger Bewachung stand, erlitt im Juli 1568 einen schweren Magenkatarrh, dem er nach wenigen Tagen erlag; die Königin wiederum starb einen für die Frühe Neuzeit typischen Frauentod: sie verschied am 3. Oktober 1568 an den Folgen einer Fehlgeburt.

Wenn Saint-Réal Elisabeth von Valois als tragische Figur zeichnete, so entsprach das seiner spanienfeindlichen Einstellung, kaum aber den historischen Fakten. Die am 2. April 1545 geborene Elisabeth, die Tochter Heinrichs II. und Katharinas von Medici, wurde knapp 15jährig aus politischen Gründen mit dem 18 Jahre älteren Philipp verheiratet, der zweifach verwitwet war (Maria von Portugal starb 1545 nach der Geburt des Infanten im Kindbett, Maria von England folgte ihr 1558 ins Grab). Anders als es Saint-Réal erzählt, dürfte Elisabeth in Spanien jedoch nicht wie eine Gefangene gelebt haben. Dafür sorgte schon die Übernahme ihres französischen Hofstaates mit mehr als 50 Bediensteten, die es ihr erlaubte, den ihr vertrauten Alltagsluxus weitgehend unabhängig von der strengen spanischen Etikette fortzusetzen.²¹ Während der über fünf Jahre währenden Niederschrift des *Don Karlos* hat sich Schiller Zug um Zug vom geschichtlich zweifelhaften Spanienbild Saint-Réals gelöst und an dessen Platz zumal die ausgewogenere Darstellung Robert Watsons (*The History of the Reign of Philipp the Second, King of Spain* [1777, 1778 deutsch: *Geschichte der Regierung Philipps des Zweyten, Königs von Spanien*]) treten lassen; das politische Drama rückte damit in eine Beleuchtung, die demonstrativ vorgeführte Schwarz-Weiß-Kontraste ausschloß, was in den beiden letzten Akten zu einer ambivalenteren Darstellung Philipps II. führte.²²

Die Charakteristik der Königin blieb jedoch auch in der späteren Arbeitsphase stark von Saint-Réals Vorgaben beeinflusst, wobei das Drama das im Roman gezeichnete Portrait punktuell nuanciert. Schillers Elisabeth

²¹ Vgl. Regine Jorzick, *Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598)*, Wien, München 1998, S. 165ff. (zu Elisabeths Hofstaat).

²² Neuere Arbeiten zur politischen Substanz des *Don Karlos*: Hans-Jürgen Schings, *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen 1996; Niels Werber, *Technologien der Macht. System- und medientheoretische Überlegungen zu Schillers Dramatik*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40, 1996, S. 210-243; Christine Maillard (Hrsg.), *Friedrich Schiller: Don Carlos. Théâtre, psychologie et politique*, Strasbourg 1998; Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, Bd. 1, S. 433ff.

ist in Spanien eine Exilierte, die, umstellt von argwöhnischen Spähern und Spitzeln, unter obsessiv gesteigertem Mißtrauen, nicht zuletzt unter einem von Staatsgeschäften okkupierten, wenig liebenswürdigen Ehemann leidet.²³ Das Trauerspiel zeigt die Valois, literarisch überformt, in der Rolle der empfindsamen Königin, die von der Sehnsucht nach einer privaten Intimität gesteuert wird, welche der Hof durch strenge Etikette unterbindet. Daß man ihr den spontanen Kontakt zu ihrer Tochter verweigert, beklagt sie ebenso wie die frostige Kälte im Austausch mit Philipp (I,3, v. 525; v. 955) – Motive, die fraglos in den Bereich freier poetischer Erfindung, kaum aber in die politische Welt der Frühen Neuzeit gehören, deren Geschöpf auch Elisabeth von Valois als Tochter der machtbewußten Katharina von Medici war.

Charakteristisch bleibt hier die erste Szene, in der Prinzessin Eboli der Königin gesteht, daß sie den ihr als künftigen Ehemann zgedachten Grafen Gomez nicht lieben könne.²⁴ Elisabeths Replik schließt in das Verständnis für die abweisende Haltung der Eboli spürbares Selbstmitleid ein, wenn sie erklärt: »Es ist | ein hartes Schicksal, aufgeopfert werden. | Ich glaube Ihnen. Stehn Sie auf.« (I,3, v. 512ff.) Was der Prinzessin droht, ist Elisabeth bereits widerfahren. Sie erscheint als Opfer politischer Winkelzüge, bildet doch ihre Ehe mit Philipp das Produkt rein machtstrategischen Kalküls im Rahmen jener europäischen Heiratsdiplomatie, die für die Frühe Neuzeit verbindlich war. Da sie den König nicht »lieben« kann, sucht sie ihn, wie sie Karlos erklärt, zu »ehren« (I,5, v. 815ff.). Der Leitbegriff, der sie zur Duldsamkeit anhält, ist jener der »Pflicht« (I,5, v. 824), mit dem sie den drängenden Infanten zurückzuweisen sucht, auch wenn ihr »Herz« sich ihm zuneigt (I,5, v. 823). So agiert Schillers Königin in einem Ideenkontext, der den Begriff der Aufopferung notwendig einschließt, insofern sie der politisch erforderlichen Vernunft ihren individuellen Willen subordiniert.²⁵

²³ Abbé Saint-Réal, *Dom Carlos: nouvelle Historique* (Anm. 20), S. 72ff. Über Philipp II. heißt es: »comme un homme dont elle ne possedoit que le corps, & dont l'ame, n'étoit remplie que des desseins de son ambition, & de la meditation de sa Politique.« (S. 23).

²⁴ Tatsächlich war Gomez zum Zeitpunkt des historischen Geschehens, das im Drama rekapituliert wird, der Ehemann der Eboli; vgl. schon Abbé Saint-Réal, *Dom Carlos Nouvelle Historique* (Anm. 20), S. 39, 155ff.

²⁵ Unter dem Aspekt der Aufopferung interpretiert neuerdings Marion Hiller das Drama, jedoch bezieht sie den Begriff ausschließlich auf Posa – in dem Versuch, die Figur zu rehabilitieren (was nur punktuell gelingen kann, da die Folgen von Posas Verstrickungen in eine Politik der *dissimulatio* durch die Selbstopferung nicht negiert werden); vgl. Marion Hiller, *Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Zum Opfergedanken in Schillers Don Carlos und den Philosophischen Briefen*, in: *Euphorion* 99, 2005, H. 1/2, S. 115–128.

Schiller verknüpft nun im Fall Elisabeths das unbedingte Pflichtdenken, das zur Vernichtung persönlicher Neigungen führt, auf höchst spannungsvolle Weise mit einer zweiten Ebene des Politischen. Während sich die Königin offiziell der Staatsräson unterwirft, indem sie einen Mann ehelicht, den sie nicht liebt, opfert sie sich heimlich für eine revolutionäre Idee, indem sie dem Mann, den sie begehrt, entsagt. Im Fortgang des Geschehens wird deutlich, daß Elisabeth eine Sympathisantin der niederländischen Rebellen ist, die sich nichts sehnlicher wünscht als einen Infanten, der, wie es Posa plant, deren Erhebung praktisch unterstützt. Die Aufopferung für Philipp und die spanische Staatsräson findet hier ihr eigentümliches Gegenstück in der Bereitschaft zum Hochverrat. Den Plan des Marquis, daß sich Karlos »heimlich« in die niederländische Provinz begeben und dort »dem König ungehorsam« werden solle (IV,3, v. 4158f.), findet Elisabeth unter aufsteigender Begeisterung »dreist«, »kühn«, »groß« und »schön« (IV,3, v. 4167ff.). Der politische Wille der Königin, so wird hier offenbar, zielt auf Umsturz. Sie selbst beschreibt sich jetzt bezeichnenderweise nicht mehr als Opfer, sondern als verhinderte Rebellin, die unter der Inaktivität des Infanten stellvertretend leide: »Die Rolle, | die man hier in Madrid ihn spielen sieht, | drückt mich an seiner Statt zu Boden« (IV,3, v. 4194ff.). Gekrönt wird dieses Selbstbild durch eine (auf Karlos' Zukunft bezogene) Äußerung, die nach dem Machtverständnis der Frühen Neuzeit für eine allein mit repräsentativen Befugnissen ausgestattete Königin anmaßend klingen mußte: »Frankreich | versprech ich ihm; Savoyen auch.« (IV,3, v. 4196f.) In ihrer Gedankenwelt schwingt sich Elisabeth zur souveränen Monarchin auf, die über politische Allianzen und Kronen freimütig entscheiden darf (ein Beispiel für jene Kunst der Imagination herrscherlicher Macht, die Schiller in der Psychologie Johann George Sulzers beschrieben fand).²⁶

Am Ende des Trauerspiels wird aber auch sichtbar, daß die Königin ihre politische Mission für die niederländische Freiheit mit dem für sie bestimmenden Leitmotiv der Aufopferung verknüpft. Gegenüber dem Infanten spricht sie zunächst vom Opfer Posas, der sein Leben preisgab, um Karlos zu schützen: »Er hat sich geopfert | für Sie!« (V,11, v. 6183f.) Im nächsten Schritt erklärt sie, nun nachdrücklicher: »Mich wählte er zu seines letzten Willens | Vollstreckerinn. Ich mahne Sie. Ich werde | auf die Erfüllung dieses Eides halten.« (V,11, v. 6197ff.) Wenn Karlos seinerseits den Auftrag

²⁶ Vgl. Johann George Sulzer, Vermischte philosophische Schriften, Leipzig 1773, S. 295f. Zum psychologiegeschichtlichen Hintergrund Wolfgang Riedel, Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann George Sulzer, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1994, S. 410-439.

des Freundes annimmt, der Liebe zur Königin entsagt und sich zu einer politischen Mission bekennt («Ich eile, mein bedrängtes Volk | zu retten von Tyrannenhand.» [V,11, v. 6254f.]), dann weist er bemerkenswerterweise den Begriff des Opfers zurück: »Es ist kein Opfer, hat mir [!] keinen Kampf | gekostet« (V,11, v. 6226f.). Wer hier das eigentliche Opfer bringt, enthüllt sich spätestens an dem Punkt, da der Infant der Königin ihren Platz in seinem Szenario anweist. Indes er die Rebellion im Ausland schüren möchte, soll sie ihren Part als Ehefrau Philipps stumm duldend erfüllen: »Sein Sie | ihm wieder Gattinn. Er hat einen Sohn | verloren. Treten Sie in Ihre Pflichten | zurück –« (V,11, v. 6251ff.) Die Rollenlogik des ihr abverlangten Opfers bringt Elisabeth aufs prägnanteste zum Ausdruck, wenn sie erklärt: »O Karl! was machen Sie | aus mir? – Ich kann – ich darf mich nicht | empor zu dieser Männergröße wagen; | doch fassen und bewundern kann ich Sie.« (V,11, v. 6258ff.) Die Ambivalenz dieser Sätze entspricht der Zweideutigkeit der Situation, in die Schiller die Königin am Ende stellt. Elisabeth, die im Vergleich zu Karlos über politische Weitsicht verfügt, muß sich auf den Bereich der Herrschaftsrepräsentation beschränken, wo ihr nach den Verhaltensregeln der Frühen Neuzeit einzig die frauenspezifische Rolle der stummen Beobachterin zufällt, die »Männergröße« bewundern, aber nicht selbst handeln darf.²⁷

In der während der letzten Karlsschulzeit entstandenen *Theosophie des Julius*, dem ältesten Text-Element der *Philosophischen Briefe* (1786), umreißt Schiller den Begriff der Aufopferung aus der Sicht eines hochmetaphysischen Denksystems (NA 20, S. 122f.).²⁸ Aufopferung bedeutet hier die bis zur Vernichtung des eigenen Lebens gehende Selbstpreisgabe für einen höheren Zweck. Ausdrücklich betont die *Theosophie*, daß als Motiv dieser Selbstpreisgabe weder die »Aussicht einer Märtyrerkrone« noch der »Genuß des nächstfolgenden Augenblicks«, sondern einzig die Liebe zu

²⁷ Vgl. hier Thomas Hobbes, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates* (1651), hrsg. u. eingel. v. Iring Fetscher, übers. v. Walter Euchner, Frankfurt/M. 1992, S. 153 (Tl 2, Kap. 19) (Männer seien für das schwierige Geschäft der Regentschaft »von Natur aus« besser geeignet als Frauen).

²⁸ Generell muß man berücksichtigen, daß die theosophische Ideenwelt und mit ihr das hier anklingende Pathos der Aufopferung im Rahmen der durch den Text entfalteten intellektuellen Versuchsanordnung skeptizistisch widerlegt werden sollte, wobei der – durch das Ausbleiben der Beiträge Körners bewirkte – Abbruch des Projekts dafür sorgte, daß Schiller die Verabschiedung der metaphysischen Naturphilosophie detailliert nicht mehr ausführte. Diese Konstellation ist aber zu bedenken, ehe man den Begriff der Aufopferung auf den *Don Karlos* überträgt – was der Aufsatz von Marion Hiller, *Liebe zielt nach Einheit* (Anm. 25), bes. S. 122ff. versäumt, insofern er die Aufopferungslehre der *Theosophie* umstandslos im Drama zu identifizieren sucht, ohne zu beachten, daß Schiller sie hier bereits ins Ambivalente bricht.

einer Idee oder einer Person in Frage komme (NA 20, S. 123). »Egoismus«, so heißt es dort, »errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen.« (NA 20, S. 123) Im *Don Karlos*, der Positionen der *Philosophischen Briefe* reflektiert (aber nicht umstandslos reproduziert), verbindet Elisabeth die Bedeutungen der Personen- und der Ideenliebe miteinander. Indem sie als Liebende und zugleich als Vertreterin einer politischen Vision auf ihre Selbsterfüllung verzichtet, wird sie zur Schattenkönigin der Freiheit, die dem Gesetz der Aufopferung unterliegt. Daß Schiller freilich zur Opferlehre der *Theosophie* bereits skeptischen Abstand hält, zeigt sich in der tragischen Brechung, die das Modell der Selbstpreisgabe im Drama gewinnt. Wo die *Theosophie* den Altruismus der Aufopferung und Liebe als »Bürgerin eines blühenden Freistaats« feiert, zeigt der *Don Karlos* die Kosten, die für die Konsequenz des sittlich schönen Handelns zu entrichten sind (NA 20, S. 123).

Hegel hat in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) den Willen zur Aufopferung als Indiz einer problematischen Wertsetzung bezeichnet, welche die freie Selbstbestimmung ersticke, weil sie das Besondere dem Allgemeinen unterwerfe: »Dem Bewußtsein der Tugend ist das Gesetz das Wesentliche und die Individualität das Aufzuhebende.«²⁹ Der Tugendrigorismus sucht den historischen Prozeß zum Guten zu beeinflussen, indem er die Individualität einer höheren Idee preisgibt, erzeugt jedoch dabei eine »verkehrte Gestalt und Bewegung des Allgemeinen.«³⁰ Hegel erklärt dieses Prinzip des Scheiterns aus der Fehldisposition eines Verhaltensprogramms, das den Streit mit dem ›Weltlauf‹ sucht, weil es in ihm das schlechthin Falsche erblickt, dabei aber zum wesenlos Abstrakten erstarrt, insofern es mit der eigenen Individualität die Grundlage jeder Verbesserung zertrümmert. Die Aufopferung kann nicht zur positiven Korrektur des Weltlaufs führen, da sie die Vernichtung von Individualität einschließt, durch die allein die Umgestaltung der Verhältnisse ermöglicht werde: »Es fällt mit dieser Erfahrung das Mittel, durch Aufopferung der Individualität das Gute hervorzubringen, hinweg, denn die Individualität ist gerade die Verwirklichung des Ansichseienden (...).«³¹ Von der entgegengesetzten Seite hat Walter Benjamin, der ein schlechter Hegel-Kenner war, das hier aufscheinende Problem der mythischen Gefährdung der Vernunft beleuch-

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, Bd. 3, S. 283.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 284.

³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 290.

tet, wenn er schreibt: »Wo Schicksal ist, da ist ein Stück Geschichte Natur geworden.«³²

Die Dialektik der Aufopferung besteht für Hegel zunächst darin, daß sie nicht die Freiheit – das Ansichseiende –, sondern – als Konsequenz des ›schlechten Allgemeinen‹ – Abhängigkeit und Zwang gebiert. Die Preisgabe des Individuellen an das Prinzip kann keine Autonomie erzeugen, da diese nur in der Besonderung denkbar ist. In seiner Abhandlung *Ueber das Pathetische* verweist Schiller auf eine ähnliche Dialektik, wenn er – gegen Kants Pflichtethik – erklärt, daß die unbedingte Erfüllung eines Sittengesetzes in der individuellen Handlung unsere persönliche Bereitschaft zur Nachahmung des moralischen Ideals nicht fördere, sondern hemme (NA 20, S. 216). Das beleuchtet bereits den Mechanismus der Zerstörung des Guten durch die Opferung subjektiver Freiheit, den Hegel (anders, als es Adorno in seiner *Negativen Dialektik* kritisiert) sehr genau erfaßt hat.³³ In seinen 1788 veröffentlichten *Briefen über Don Karlos*, dem großen Rechenschaftsbericht über die politische Brisanz der Figur des Marquis Posas, beschreibt Schiller unter dem unmittelbaren Eindruck seines Stoffs das Problem des schlechten Allgemeinen, das aus der Opferung hervorgeht, mit einer Formel, die den Vorrang der individuellen Erfahrung gegenüber dem moralischen Prinzip betont: »denn nichts führt zum Guten, was nicht natürlich ist.« (NA 22, S. 172) Im Blick auf die Selbstpreisgabe Posas ist wenig später ausdrücklich von »Aufopferung« die Rede, wobei Schiller den Entschluß des Marquis, für Karlos zu sterben, grundlegend rechtfertigt, ohne ihn vollends zu billigen, da er von »Schwärmerei« geprägt sei: »Er hüllt sich in die Größe seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden.« (NA 22, S. 177) Jedes Selbstopfer droht zu einem ›schlechten Allgemeinen‹ umzuschlagen, indem es das Individuelle zugunsten der Idee auslöscht.

Am Ende siegt in Schillers Trauerspiel weder das alte Regime Spaniens, das Philipp verkörpert, noch der von Elisabeth reklamierte Freiheitswille, sondern die Inquisition, der es zufällt, den abtrünnigen Infanten zu richten. Politisch ist das eine reaktionäre, strukturgeschichtlich betrachtet allerdings eine moderne Lösung: die unsichtbare Effizienz der Institution

³² Walter Benjamin, *El mayor monstruo, los celos* von Calderón und *Herodes und Marianne* von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., Bd. 2, S. 246-276, S. 249f. Zur Hegel-Kenntnis vgl. Walter Benjamin, *Briefe*, hrsg. u. mit Anm. vers. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, 2 Bde, Frankfurt/M. 1978 (zuerst 1966), Bd. 1, S. 166 (»Hegel scheint fürchterlich zu sein!«), S. 171 (die »Physiognomie« eines »intellektuellen Gewaltmenschen«).

³³ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1975 (zuerst 1966), S. 139ff.

bezwingt die Aura der Person.³⁴ Schillers wirkungssicher inszeniertes Schlußtableau beleuchtet Herrschaftsverhältnisse, in denen der Apparat die Menschen determiniert. Der König liefert den eigenen Sohn dem sicheren Tod aus, die Königin liegt ohnmächtig am Boden, der Großinquisitor empfängt den Infanten als Kopfgeld. Das entspricht Hegels Auffassung, derzufolge das Opfer das schlechte Allgemeine stärke, weil es sein Kostbarstes, die Individualität, preisgebe. Im Tod siegt die heteronome Natur über die Freiheit: eine tragische Konfiguration, die erst Nietzsche sentimentalisch umwerten und als Akt der Erneuerung des Lebens interpretieren wird.³⁵ Es existiert jedoch auch bei Schiller und Hegel bereits eine Perspektive, die es erlaubt, das im Opfer Bezeichnete positiv, als Offenbarung einer unvordenklichen Individualität zu betrachten, an die zu erinnern einzig der Kunst aufgetragen bleibt. Von dieser Perspektive ist nun zu sprechen.

III. DIE WÜRDE DER GEOPFERTEN: MARIA STUART

Über die Frage, wie man im Drama Könige darzustellen habe, herrscht in den poetologischen Theorien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das einhellige Urteil, daß nicht das Staatsoberhaupt, sondern der Mensch im Vordergrund der Bühnenhandlung stehen müsse. Christian Heinrich Schmid erklärt 1768: »Nicht das Diadem, nicht das Ordensband macht den Helden. Im heroischen Trauerspiel selbst interessieren wir uns für die Großen meistens nur als für Menschen, und eben dadurch ist es die Schule derselben, daß es sie lehrt, daß sie Menschen sind.«³⁶ Christian Garve räsoniert 1771 über die Tragödie: »Was soll also hier der Name des Fürsten tun, wenn er nur als Mensch handelt oder leidet?«³⁷ In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767-69) heißt es: »Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am

³⁴ Matthias Luserke-Jaqui (Friedrich Schiller, Tübingen, Basel 2005, S. 166) erklärt mit einer überraschenden Formulierung, das Drama »verspiele« am Ende »seinen utopisch-philosophischen Kredit, den es mit dem Gedanken der Freiheit als natürliches Recht jedes Menschen im dritten Akt aufgebaut hatte.« In der tragischen Quintessenz aber liegt, so steht zu betonen, gerade die illusionslose Modernität des von Schiller gewählten Schlusses, der die Ideenwelt am Apparat scheitern läßt.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872), Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin, New York 1999, Bd. 1, S. 62ff.

³⁶ Christian Heinrich Schmid, *Über das bürgerliche Trauerspiel* (1768), in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Ausgewählte Texte, mit e. Nachw.* hrsg. v. Jürg Mathes, Tübingen 1974, S. 65-71, S. 68.

³⁷ Christian Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende* (1771), in: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert* (Anm. 36), S. 73-78, S. 76.

tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen, und nicht als mit Königen.«³⁸ Was hier für das Bild des Herrschers reklamiert wird, betrifft in noch stärkerem Maße die Darstellung der Königin, die sich in der dramatischen Praxis der Spätaufklärung zumeist auf die Beleuchtung privater Details beschränkt. Daß jedoch in der Ordnung der Herrschaft auch dieses Private stets eine politische Dimension besitzt, zeigt gerade Schillers Werk sehr deutlich – exemplarisch die *Maria Stuart*.

Schillers tastende, am Modell der attischen Tragödie orientierte Reflexionen über die Bearbeitung des Stuart-Sujets lassen im Frühjahr 1799 von solchen Potenzen noch nichts ahnen. Er suche nach »der Euripidischen Methode« den »ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen« heißt es am 26. April 1799 in der Phase der ersten Planung (NA 30, S. 45). Nicht die Königin, sondern die leidende Privatperson als »physisches Wesen«, das geeignet sei, »heftige Paßionen« auszulösen, stehe für ihn im Vordergrund (18. Juni 1799) (NA 30, S. 61). Der »Zweck der Repräsentation« erfordere eine theatralische Effektivität, die nur erzielt werde, wenn man die zu Maria Stuarts Verurteilung und Hinrichtung führende Haupt- und Staatsaktion im Modell des Kammerspiels zusammenziehe (16. August 1799) (NA 30, S. 85); später ist vom »engen Schnürleib« die Rede, der den Stoff in einer klassizistischen Form konzentriere (28. Juli 1799) (NA 30, S. 181). Solche Wendungen verdecken den auch von der Forschung zumeist ignorierten Umstand, daß die *Maria Stuart* ein politisches Drama mit verborgenen (aber durchaus evidenten) Bezügen zur Zeitgeschichte des späten 18. Jahrhunderts ist.³⁹

³⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69), in: *Werke* (Anm. 14), Bd. 4, S. 294 (14. Stück).

³⁹ Zeitgeschichtliche Hintergründe des Dramas sind bisher nicht hinreichend wahrgenommen worden. Zur neueren Forschung: Ferdinand van Ingen, *Macht und Gewissen. Schillers Maria Stuart*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, Tübingen 1988, S. 283-308; Thomas Diecks, »Schuldige Unschuld«. Schillers *Maria Stuart* vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hrsg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, S. 233-246; Arthur Henkel, *Wie Schiller Königinnen reden läßt. Zur Szene III,4 in der Maria Stuart*, in: *Schiller und die höfische Welt*, S. 398-406; Francis Lamport, *Krise und Legitimitätsanspruch. Maria Stuart als Geschichtstragödie*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109, 1990, Sonderheft, S. 134-145; Kari Lokke, *Schiller's Maria Stuart. The historical sublime and the aesthetics of gender*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht* 82, 1990, S. 123-141; Karl S. Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen, Basel 1994, S. 207-234; Nikolaus Immer, *Maria Stuart und der Graf von Essex*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78, 2004, S. 550-571; ders., *Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers Maria Stuart*, in: *Euphoriön* 99, 2005, H. 1/2, S. 129-152.

Das Trauerspiel beginnt bekanntlich mit einer peinlichen Zimmervisitation, die Sir Paulet und sein schweigender Gehilfe Drugeon Drury in Schloß Fotheringhay durchführen, um Marias geheime Papiere und den von ihr zur Seite gelegten Schmuck an sich zu bringen. »Was macht Ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit! | Zurück von diesem Schrank« ruft die alte Amme Marias empört aus (I,1, v. 1f.). Zeitgenössische Leser dürften geahnt haben, daß Schiller mit dieser (den historischen Details entsprechenden) Exposition nicht nur auf den Fall Maria Stuarts, sondern auch auf das Schicksal einer anderen Königin anspielte, das im Sommer 1800, als das Drama in Weimar seine Uraufführung erlebte, noch frisch im Gedächtnis der Zuschauer war: auf die Geschichte der Marie-Antoinette, die am 13. August 1792 im *Temple*, später in der *Conciergerie* inhaftiert, im Herbst 1793 vor Gericht gestellt und am 16. Oktober 1793, neun Monate nach der Exekution ihres Gemahls Ludwig XVI., öffentlich hingerichtet wurde.⁴⁰ Rosalie Lamorlière, die Kammerzofe der Königin während ihrer letzten Lebensmonate in der *Conciergerie*, erzählt von »gründlichen Haussuchungen«, die »zu jeder Tages- und Nachtzeit« stattfanden (ein Detail, das von der anfänglich mit ihrer Mutter inhaftierten Prinzessin Marie-Thérèse Charlotte rückblickend bestätigt wurde).⁴¹ Auch an anderen Punkten liegen die Parallelen zwischen Schillers Maria und dem Schicksal Marie-Antoinettes offen zutage. Der Kerkermeister Lebeau, oberster Gefängniswärter von La Force, findet sich in Lamorlières Bericht so beschrieben, daß die Ähnlichkeit mit Schillers Porträt des (historischen) Paulet sichtbar wird: er sei »rauh und streng«, aber eigentlich »kein schlechter Mensch«. ⁴² Heißt es über das dürftige Gefängnis, in dem die französische Monarchin die letzten Monate ihres Lebens zubringen mußte, es habe sich durch »entsetzliche Kahlheit«⁴³ ausgezeichnet, so erklärt die Amme Kennedy bei Schiller: »Wer sieht es diesen kahlen Wänden an, | Daß eine Königin hier wohnt? Wo ist | Die Himmeldecke über ihrem Sitz?« (I,1, v. 3 off.) In beiden Fällen scheint die Konfiskation des königlichen Schmucks als Bestechungsmittel gängige Praxis (»*Noch* Kostbarkeiten, *noch* geheime Schätze!« [Schiller, I,1, v. 7]; »Als die Königin vom Temple kam, besaß sie noch zwei hübsche Diamantringe und ihren Ehereif.«⁴⁴

⁴⁰ Die Schiller-Forschung pflegt diese Parallele zumeist zu ignorieren. Ein knapper, freilich nicht in die Münze der genauen Textlektüre umgesetzter Hinweis findet sich bei Otto W. Johnston, Schillers politische Welt, in: Schiller-Handbuch (Anm. 17), S. 44-69, hier S. 61.

⁴¹ Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten, hrsg. v. Georges Pernoud u. Sabine Flaissier. Mit e. Vorw. v. André Maurois. Deutsch v. Hagen Thürrau, München 1976, S. 251; vgl. S. 200.

⁴² Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten (Anm. 41), S. 243.

⁴³ Ebd., S. 241.

⁴⁴ Ebd., S. 251.

[Lamorlière]]. Der Verdacht, die Gefangene hege Fluchtpläne, veranlaßt jeweils eine lückenlose Bewachung. Schillers Maria klagt: »Gebrochen ist in langer Kerkerschmach | Der edle Mut« (III,4, v. 2383f.); über Marie-Antoinette heißt es, daß sie unter dem Druck des Gefängnisalltags ihre frühere Zuversicht verloren habe: der »Kummer« und die »Schrecken des 6. Oktober« (gemeint ist die von der Nationalversammlung erzwungene Übersiedlung nach Paris) hätten ihr Haar an den Schläfen weiß werden lassen.⁴⁵

Die Erinnerungen Rosalie Lamorlières wurden erst 1897 postum gedruckt,⁴⁶ jedoch kannte Schiller die Berichte des *Moniteur universel*, der über das Schicksal der königlichen Familie im »Temple« informierte; er las diese Zeitschrift, die 1789 gegründet worden war, regelmäßig bis zum Winter 1793 (»Man hat darinn alle Verhandlungen in der NationalConvention im Detail vor sich und lernt die Franzosen in ihrer Stärke und Schwäche kennen.« [NA 26, S. 170]). Durch den *Moniteur* dürfte Schiller, auch wenn er später detaillierte Kenntnisse über die Revolution in Paris aus strategischen Gründen bestritt (NA 28, S. 17f.), Einblick in die näheren Lebensumstände der eingekerkerten Königin gewonnen haben. Die äußeren Daten provozierten förmlich den Vergleich mit dem Stoff der *Maria Stuart*, den er im Frühling 1799, fünfeinhalb Jahre nach Marie-Antoinettes Tod, dramatisch zu bearbeiten begann: Verlust des Königtums, Gefängnishaft, Anklage wegen vermeintlichen Hochverrats und Hinrichtung bildeten in beiden Fällen die Stationen eines tragischen Sturzes aus den Höhen des monarchischen Glanzes. Noch ein weiteres Motiv kommt hinzu, in dem Schiller Maria Stuart und Marie-Antoinette aufeinander bezieht: das Bild der Verführerin, die ihre Liebhaber, wie die jeweiligen Zeitgenossen behaupteten, wahllos gesucht und verbraucht habe.

Gegen Ende der rhetorisch ausschwingenden Streitszene in der Mitte des Dramas erklärt Elisabeth hämisch über die vermeintliche Promiskuität Marias: »Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit | Zu sein, als die *gemeine* sein für alle!« (III,4, v. 2417f.) Maria erscheint in Elisabeths Rede als lasterhafte Hure, die ihren königlichen Körper jedem, der ihn begehrte, preisgab. Vergleichbare Vorwürfe richteten sich, zunächst klandestin, später öffentlich, gegen die angebliche Sexualgier der französischen Königin. Die Arbeiten der amerikanischen Kulturwissenschaftlerin Lynn Hunt haben die pornographische Kampagne dokumentiert, die seit der Mitte der

⁴⁵ Ebd., S. 249. – Die politische Semantik bestimmt bei Schiller die Konstruktion des Geschlechtlichen auch dort, wo Privates in Erscheinung tritt. Vgl. Kari Lokke, Schiller's *Maria Stuart*. (Anm. 39), S. 123-141.

⁴⁶ Rosalie Lamorlière, *Relation du séjour de Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Paris 1897.

1770er Jahre in Paris gegen die Königin geführt wurde.⁴⁷ Am Beginn standen Diffamierungen durch obszöne Zeichnungen und anonym publizierte erotische Erzählungen – so das Epos *Les amours de Charlot et Toinette* (1784) –, am Ende polemische Attacken, die die Tochter Maria Theresias als verderbliche Ratgeberin des schwachen Königs, untreue Ehefrau und ihren Sohn zum Inzest verführende Perverse desavouieren. In Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buris 1794 veröffentlichtem Trauerspiel über die letzten Tage der Königin beklagt die Gefangene die infame Anklage, die ihr Blutschande und Promiskuität vorwirft: »Nicht genug, daß sie mich zur Messaline herabwürdigten; ich mußte eine neue Agrippine seyn!«⁴⁸ Als »neue Agrippina«, die den Dauphin zu masturbatorischen Praktiken verführt und auf diese Weise dem künftigen Königtum die Kraft geraubt habe, charakterisiert der *Moniteur universel* die abgesetzte Monarchin noch in seiner Ausgabe vom 16. Oktober 1793, dem Tag ihrer Hinrichtung.⁴⁹ Gudrun Gersmann spricht von einer »radikalen Gegenöffentlichkeit«, die seit der Mitte der 1780er Jahre Marie-Antoinette pornographisch verunglimpfte und auf diese Weise die revolutionäre Stimmung spiegelte, die sich schon am Vorabend des Sturms auf die Bastille spannungsvoll aufbaute.⁵⁰ Wenn Schillers Elisabeth ihre Widersacherin als eine »gemeine Schönheit« beschimpft, die für jedermann wohlfeil sei, so spielt diese Denunziation deutlich auf die öffentlichen Spekulationen über die angeblich promiskuösen Neigungen der französischen Königin an.

In einem anonym veröffentlichten Essay vom August 1793 bemerkt Germaine de Staël, die Tochter Jacques Neckers, des letzten Finanzministers des Königs, der Prozeß gegen Marie-Antoinette sei der Ausdruck des

⁴⁷ Lynn Hunt, *The Many Bodies of Marie Antoinette: Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, in: Lynn Hunt (Hrsg.), *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore, London 1991, S. 108-131; dies., *The Family Romance of the French Revolution*, London 1992, bes. S. 89ff.

⁴⁸ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Marie Antonie von Oesterreich. Königin in Frankreich*, Neuwied 1794, S. 98 (III,1). »Messaline« bezieht sich auf Valeria Messalina, die dritte Gemahlin des römischen Kaisers Claudius (25-48 n. Chr.), die Mutter des Britannicus, die ihren Ehemann in seiner Neigung zu Gier und Hemmungslosigkeit unheilvoll bestärkte. – Der gesamte zweite Akt von Buris Text steht im Zeichen der Anklage der Königin, wobei der Inzestvorwurf nur indirekt – ohne explizite Nennung – angesprochen wird; vgl. S. 72f. (II,5). Zu Buri vgl. Norbert Otto Eke, *Signatures der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800*, München 1997, S. 220ff.

⁴⁹ *Moniteur universel*, no. 25, 16. Oct. 1793; vgl. Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution* (Anm. 47), S. 93. Zum Inzestvorwurf auch dies., *The Many Bodies of Marie Antoinette* (Anm. 47), S. 114f.

⁵⁰ Gudrun Gersmann, *Im Schatten der Bastille. Die Welt der Schriftsteller, Kolporteurs und Buchhändler am Vorabend der Französischen Revolution*, Stuttgart 1993, S. 154.

öffentlichen Neides angesichts einer Herrscherin, die Eleganz, Geschmack und Schönheit vereint habe.⁵¹ De Staël, die seit 1792 mit ihrem Vater im Genfer Exil lebt, lehnt eine juristische Bewertung der Anklage ausdrücklich ab, da sie dem Verfahren eine Legalität zuschreibe, die es nicht besitze.⁵² Aus denselben Gründen – unter Hinweis auf formale Verstöße und den unrechtmäßigen Charakter des Prozesses – verweigert Schillers Maria Stuart im Streit mit Burleigh, dem ›Falken‹ unter Elisabeths Ratgebern, eine inhaltliche Diskussion über das gegen sie verhängte Urteil (I,7, v. 789ff.). Wenn Germaine de Staël Marie-Antoinette durchgängig als Opfer der Revolution apostrophiert (»une nouvelle victime«, »une malheureuse victime«, »cette interessante victime« bzw. – unter Einschluß ihrer Kinder – »victimes illustres«),⁵³ gleichzeitig aber – gegen den juristischen *Status quo* vom August 1793 – als Königin (›reine‹) bezeichnet, so unterstützt das ihre Argumentation, derzufolge der gesamte Prozeß einer Verdammung von Natur, Himmel und Zivilisation gleichkomme.⁵⁴ Auch Schillers Protagonistin legt die eigene Identität doppelt aus, indem sie sich in den Rollen der Königin und des Opfers darstellt. Schon gegenüber Burleigh formuliert sie: »Wehe | Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund, | Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht!« (I,7, v. 858ff.) Wenig später heißt es im Blick auf das Gefälle, das sie im Zeichen ihrer Gefangenschaft von Elisabeth trennt: »Ich bin die Schwache, sie die Mächte – Wohl! | Sie brauche die Gewalt, sie töte mich, | Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer. | Doch sie gestehe dann, daß sie die Macht | Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt.« (I,7, v. 961ff.)

Neben das Leiden an der Rolle des Opfers tritt bei Maria das Bewußtsein für ihren Status als Monarchin. Zunächst heißt es noch in konsequenter Unterscheidung: »Ich bin nicht dieses Reiches Bürgerin, | Bin eine freie Königin des Auslands.« (I,7, v. 726f.) Im Streitgespräch mit Elisabeth wird

⁵¹ Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), in: *Œuvres complètes*. Tome 1, Paris 1871, S. 24–32, S. 25. – Der Text erschien ohne Nennung der Verfasserin in Paris, wurde jedoch bald als Arbeit der Germaine de Staël erkannt.

⁵² Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes*. Tome 1 (Anm. 51), S. 24f.

⁵³ Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes*. Tome 1 (Anm. 51), S. 29, 30, 32, 29. Der Begriff des Opfers gerät förmlich zum Leitmotiv des Textes, dem die gesamte Darstellung des Schicksals der Königin unterworfen wird.

⁵⁴ Germaine de Staël, *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes*. Tome 1 (Anm. 51), S. 31 (»la reine devait périr mille fois sous tant de coups redoublés: la nature, le ciel, en la sauvant, l'ont déclarée sacrée.«). Zu de Staëls Deutung der Königin als Vertreterin der Tugend und Liebe Barbara Vinken, Marie-Antoinette oder Das Ende der Zwei-Körper-Lehre, in: Uwe Hebekus u.a. (Hrsg.), *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, S. 86–105, S. 95ff.

daraus eine anmaßendere Bewertung: »Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir | Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.« (III, 4, v. 245of.).⁵⁵ Die männliche Form (sie erinnert an das »Ich bin euer gnäd'ger König«, mit dem Philipp II. den Grafen Lerma in die Schranken weist [III,2, v. 3030]), bezeichnet eine dynastische Legitimität, die Elisabeth nur eingeschränkt für sich geltend machen konnte. Zwar sah das englische Recht der Tudor-Epoche (seit 1485) anders als die französische und die habsburgische Monarchie die Rolle der Königin nicht prinzipiell auf die Funktion der Mutter von Königssöhnen beschränkt, doch litt Elisabeth darunter, daß sie als von ihrem Vater Heinrich VIII. verstoßene, später auf zweideutige Weise rehabilitierte Tochter Anne Boleyns nur über eine fragile juristische Herrschaftsbasis verfügte. Wenn Maria sich als »euer König« apostrophiert, dann beansprucht sie damit die Rolle eines *de lege et natura* gesicherten Monarchen. Das Possessivpronomen »euer« verweist auf ihre eigene Legitimität (*de lege*), die sie als Nichte Heinrichs VIII. mit der Forderung, Regentin von Schottland *und* England zu sein, für sich reklamiert. Die maskuline Form »König« markiert die natürliche (*de natura*) gestützte Funktion des männlichen Monarchen, der, wie es die wegweisende Untersuchung von Ernst Kantorowicz über *The King's two bodies* (1957) gezeigt hat, anders als die (nur in Ausnahmefällen zur Regierung befugte) Königin über einen doppelten Körper verfügt: einen »body natural«, der den Gesetzen der Sterblichkeit unterliegt, und einen »body politic«, der unvergänglich ist, insofern er die Dauerhaftigkeit der institutionellen Macht des Königtums repräsentiert.⁵⁶ »Le roi ne meurt jamais«, lautet bekanntlich die französische Formel für den politischen Körper des Königs, welcher im Fall des Todes des Herrschers in den Leib seines Nachfolgers wandert.⁵⁷ Maria fordert für sich jene »Sempiternität« (*dignitas semper est*), die Kantorowicz als Signum der unaufhörlichen Fortdauer der Königsmacht im Wechsel der

⁵⁵ Der Forschung scheint die politische Brisanz der Szene, die sich in Marias Beanspruchung des Königtums äußert, weitgehend entgangen zu sein. Das Rollenverständnis Marias analysiert (allerdings ohne Berücksichtigung des hier zitierten Diktums) Nikolas Immer, *Die schuldig-unschuldigen Königinnen* (Anm. 39), S. 146f.; vgl. auch Matthias Luserke-Jaqui, Friedrich Schiller (Anm. 34), S. 306f.

⁵⁶ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Übers. v. Walter Theimer, München 1990 (*The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, 1957), S. 279ff., 319ff. Zur neueren Kantorowicz-Rezeption vgl. Jennifer Woodward, *The Theatre of Death. The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625*, Woodbridge 1997, S. 93ff., Wolfgang Ernst u. Cornelia Vismann (Hrsg.), *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, München 1998 u. Friedrich Balke, *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75, 2001, S. 657-679.

⁵⁷ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 56), S. 404f.

Herrscherpersönlichkeiten beschrieben hat.⁵⁸ Sie tritt damit als der natürliche König auf, neben dem Elisabeth als Usurpatorin ohne juristisch stabilen Herrschaftsanspruch erscheint. Elisabeth sieht sich durch den grammatischen Duktus des Verses aus dem Machtzentrum vertrieben und in die Rolle der Frau ohne Souveränität gedrängt, der ein männlicher Herrscher mit zwei Körpern gegenübersteht.⁵⁹

Anders als Schiller führt Buris Trauerspiel Marie-Antoinette als ent-sagende, gedemütigte Gefangene vor, die keinen Anspruch auf ihr früheres Amt erhebt und deshalb als Opfer einer politischen Verschwörung erscheint. Im Monolog beurteilt die Inhaftierte ihre frühere Würde als Indiz theatralischer Täuschung: »Antonie! du mußt nicht mehr zurück blicken in deine vorige Herrlichkeit. Sie ist verschwunden. Sie war Flittergold auf dem Gewande der Schauspielerin. Warst du etwas mehr als eine Operkönigin?«⁶⁰ Buris Marie-Antoinette muß am Ende sterben, weil ihr Blut als symbolisches Zeichen gilt, das der Republik zum Leben verhilft. Ihre öffentliche Rolle aber hat die »Opernkönigin« längst in der Haltung passiver Entsagung preisgegeben, die den Verzicht auf die rituelle Selbstinszenierung zugunsten des Rückzugs auf private Intimität impliziert (empört weist daher Marie-Antoinette die Formulierung des Gerichtspräsidenten zurück, der letzte Besuch bei ihren Kindern sei eine »Ceremonie«).⁶¹ Buris Trauerspiel präsentiert eine bürgerliche Heldin, die im Gegensatz zu Schillers Maria Stuart mit der Welt der Macht innerlich abgeschlossen hat.⁶² Gerade der Verzicht auf eine politische Auslegung der eigenen Person bildet die Prämisse für die rührende Wirkung, die das Drama aus der Darstellung des unglücklichen Schicksals der Königin abzuleiten sucht.

Schillers Maria inszeniert sich dagegen in der Rolle der gekrönten Majestät, deren Thronanspruch unabhängig von allen Rechtsdeutungen außer Frage steht. Die hypertrophe Selbstdarstellung, die sie im Gespräch mit ihrer Widersacherin an den Tag legt, verfeinert sich am Ende in der Identität

⁵⁸ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 56), S. 317ff.

⁵⁹ Auf Kantorowicz verweist bereits Nikolas Immer, *Maria Stuart und der Graf von Essex* (Anm. 39), ohne jedoch interpretatorische Konsequenzen aus dem bei Schiller auftretenden Bezug zur politischen Theologie abzuleiten.

⁶⁰ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Marie Antonie von Oesterreich* (Anm. 48), S. 50 (II, 2). Buris Drama teilt mit Schillers Text den Hang zur juristischen Deduktion; der gesamte zweite Akt wird von der Rechtsdiskussion über die Exekution der Königin bestimmt.

⁶¹ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Marie Antonie von Oesterreich* (Anm. 48), S. 154 (III, 20).

⁶² Vgl. auch (unter Bezug auf das Bild Marie-Antoinettes im Historismus) Regina Schulte, *Der Aufstieg der konstitutionellen Monarchie und das Gedächtnis der Königin*, in: *Historische Anthropologie* 6, 1998, H. 1, S. 76-103, hier S. 80ff. (mit stark vereinfachenden Paraphrasen von Kantorowicz' Interpretation der politischen Theologie des Spätmittelalters).

tät der Leidenden, deren Weg nur noch in den Tod führt. Als Opfer der Staatsräson erträgt Maria, die sich ihrer früheren Verfehlungen bewußt ist, ihr Schicksal mit einer Haltung, die an Schillers Begriff der Würde gemahnt. Die passende Formel findet sich schon im ersten Akt: »Man kann uns niedrig | Behandeln, nicht erniedrigen.« (I,2, v. 155f.) Würde zeigt Maria in dem Maße, in dem sie erkennt, daß sie die Freiheit des Handelns eingebüßt hat. Besonders sinnfällig spiegelt sich das in der Kleidung der auf das Beil des Henkers wartenden Delinquentin wider, bei deren Beschreibung Schiller vornehmlich auf seinen Quellenautor William Robertson zurückgreift, dessen *History of Scotland* (1759) er in der 1762 erschienenen deutschen Übersetzung gelesen hat. Bei Robertson heißt es über die zum Schafott geführte Königin: »Ihr Anzug war ein nettes und prächtiges Trauerkleid, welches sie, einige wenige Festtage ausgenommen, schon lange nicht getragen hatte. Ein Agnus Dei hieng an einer Kette von Bisamäpfeln um ihren Hals herab; der Rosenkranz an ihrem Gürtel; in der Hand hielt sie ein Crucifix von Elfenbein.«⁶³ Schillers Maria ist der Regieanweisung zufolge »weiß und festlich gekleidet, am Halse trägt sie an einer Kette von kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, sie hat ein Kruzifix in der Hand, und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurück geschlagen.« (NA 9, S. 141) Sämtliche Elemente von Schillers Beschreibung, die für die Bühnenanweisung eines klassizistischen Dramas ungewöhnlich detailliert ausfällt, finden sich bereits bei Robertson dargestellt – mit Ausnahme des schwarzen Schleiers. Sucht man nach einer Erklärung für diese Ergänzung, so führt die Spur wieder zurück zur Zeitgeschichte. Rosalie Lamorlière erzählt, daß sich Marie-Antoinette während ihrer Gefängniszeit selbst einen »Kopfputz« aus schwarzem »Kreppflor« und »Trauerbändern« angefertigt habe⁶⁴ – ein Zeichen der Witwenschaft, das sich bei Schiller zu jenem schwarzen Schleier abgewandelt findet, für dessen Verwendung als Requisit man bisher keine plausible Quelle erschließen konnte. Auch andere Elemente von Marias Aufzug korrespondieren, unabhängig von ihrer Erwähnung bei Robertson, mit dem Äußeren der dem Tod geweihten französischen Königin. In seiner Zeitschrift *Les révolutions de Paris* berichtet der Journalist Louis-Marie Prudhomme über die Verurteilte am Morgen ihrer Exekution: »Sie war schon fertig, das heißt, in Weiß gekleidet, genau wie ihr verstorbener Mann am Tag seiner Hinrichtung. Diese Ziererei fiel auf und machte das Volk lächeln; die symbolische Farbe der Unschuld stand Marie-Antoinette schlecht

⁶³ William Robertson, Geschichte von Schottland unter den Regierungen der Königin Maria und des Königs Jacobs VI. Zwei Theile, Ulm, Leipzig 1762, S. 371.

⁶⁴ Die Französische Revolution in Augenzeugenberichten (Anm. 41), S. 256.

an.«⁶⁵ Im *Moniteur universel* hieß es am 27. Oktober 1793: »Um elf Uhr wurde Marie-Antoinette, verwitwete Capet, in einem Morgenkleid aus weißem Pikee, auf dieselbe Art wie die übrigen Verbrecher zur Hinrichtung geführt, begleitet von einem konstitutionellen Priester im Laienkleid und eskortiert von zahlreichen Gendarmerieabteilungen zu Fuß und zu Pferde.«⁶⁶ In Buris Trauerspiel erklärt der preußische General seinen Truppen über den Akt der Hinrichtung: »Marie Antonie von Oesterreich ist ermordet. Man hat sie zur Richtstätte geschleppt wie die niedrigste Verbrecherin.«⁶⁷

An einem markanten Punkt unterscheiden sich jedoch Zeitgeschichte und Drama. Während Marie-Antoinette zwar in weißem Kleid, aber sonst »wie die übrigen Verbrecher« zum Schafott geführt wird, inszeniert Schiller das Präludium der Hinrichtung als Akt der Investitur, als Wiedereinsetzung der Herrscherin, die im Tod eine neue Form der Souveränität – die Freiheit durch moralische Würde – gewinnt. Wo Marie-Antoinette mit dem aus der römischen Rechtslehre entlehnten Begriff Giorgio Agambens zum *Homo sacer* gerät, der das nackte (»heilige«) Leben verkörpert, das man nicht opfern kann, weil es nur auf sich selbst verweist,⁶⁸ geht Schillers Maria im Zeichen der Wiederherstellung ihrer königlichen Dignität in den Tod. Agambens *Homo sacer* ist der rechtlose Mensch, der – als Sklave, Verbrecher oder Ausgestoßener – getötet, aber nicht geopfert wird und damit zur Figuration des reinen, heiligen Lebens ohne transzendenten Sinn gerät.⁶⁹ Seine Bedeutung bleibt auf die bloße Immanenz beschränkt, die nichts ausstellen möchte als einen geschundenen Leib, der seine Heiligkeit durch eine auf sich selbst bezügliche Verweiskraft vor und neben aller Transzendenz empfängt. Die Gewalt, die den *Homo sacer* tötet, beschreibt

⁶⁵ Ebd., S. 257.

⁶⁶ Ebd., S. 257.

⁶⁷ Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, Marie Antonie von Oesterreich (Anm. 48), S. 179 (IV, 9). – Stefan Zweigs sentimentale Romanbiographie über das Leben und Sterben der französischen Königin (1935) hat diese Szene mit melodramatischer Phantasie ausgeschmückt (Stefan Zweig, Maria Stuart, Wien, Leipzig, Zürich 1935, bes. S. 502f. [zur Kleidung am Hinrichtungstag]).

⁶⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen v. Herbert Thüring, Frankfurt/M. 2002, bes. S. 91ff. – Vgl. Friedrich Balke, Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery (Anm. 56), S. 657-679 (Versuch, Agambens Kategorie auf die Hinrichtung Ludwigs XVI. zu beziehen: auch der französische König sei nicht als Märtyrer, sondern als *Homo sacer* gestorben; analog dazu liegt der Fall bei Marie-Antoinette, die nach dem Willen ihrer Richter als gewöhnliche Verbrecherin auf dem Schafott hingerichtet werden soll); bei Balke fehlt allerdings die Differenzierung zwischen literarischem und historiographischem Diskurs.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer* (Anm. 68), S. 91ff.

Agamben mit Denkmustern Foucaults als Spielart der politischen Souveränität, welche des Lebens (>bios<) bedarf, um sich selbst zu erproben und zu behaupten.⁷⁰ Der rechtlose Mensch, der zu ihrem Opfer wird, repräsentiert laut Agamben die Sakralität des Lebens im Augenblick seiner Zerstörung. Die junge Republik beansprucht folglich mit der Tötung der ehemaligen Königin – wie schon mit der Hinrichtung Ludwigs XVI. – jenes absolute Befehlsrecht über Leben und Tod, das Signum der Souveränität ist.⁷¹

Schillers Maria Stuart stirbt dagegen, wie die Hinweise auf ihre Kleidung andeuten, nicht als *Homo sacer*. Ihr Tod beleuchtet das Moment einer Verklärung der gefangenen Königin, das sich mit der Restitution ihrer früheren Rolle verbindet. Die gefaßt zur Hinrichtung schreitende Heldin inszeniert sich in einem Ensemble von Bildern, die ihrem Sterben eine symbolische Dimension zueignen. Maria ist erst im letzten Moment vor der Exekution eine wahre Regentin, wenn sie unter dem Vorzeichen des Verzichts erklärt: »Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt, | Den würdigen Stolz in meiner edeln Seele!« (V,6, v. 3493f.) Es ist die Krone der Märtyrerin als Zeichen der Macht moralischer Superiorität, die Maria »auf dem Haupt fühlt. Das Motiv der spätmittelalterlichen Kronentrias, mit der – exemplarisch – Andreas Gryphius in seinem Drama *Carolus Stuardus* (1657/63) spielt, taucht hier in seiner konsekutiven Bedeutungslogik erneut auf: der weltlichen Krone, die der abgesetzte Regent ablegen muß, folgt die Dornenkrone des unrechtmäßig Leidenden, der schließlich, nach der Wiederholung der *passio Christi*, in der Ewigkeit die Ehrenkrone des zu ewigem Leben Erlösten empfangen darf.⁷² Das Symbol der diesseitigen Herrschermacht, das Maria Stuart ziert, steht unter dem Diktat der Eschatologie, denn nur als Sterbende kann die Königin das Zeichen der Monarchin tragen. Erst der Tod eignet ihr Amt und Würde zu, deren Einheit im Doppelsinn des lateinischen Wortes >dignitas< erfaßt ist.⁷³

⁷⁰ Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt/M. 1983 (*Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, 1976), S. 161ff.; ders., *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Aus dem Französischen v. Michaela Ott, Frankfurt/M. 2001 (*Il faut défendre la société*, 1996), S. 284f.

⁷¹ Vgl. Friedrich Balke, *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery* (Anm. 56), S. 657-679.

⁷² Andreas Gryphius, *Ermordete Majestaet oder Carolus Stuardus Koenig von Gross Britanien* (1663), in: ders., *Dramen*, hrsg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt/M. 1991, S. 575.

⁷³ Zur Dignität Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 56), S. 381ff. und im Anschluß daran Peter-André Alt, *Der Tod der Königin* (Anm. 8), S. 18ff. – Erheblich zu kurz greift es, wenn Rüdiger Safranski (*Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München 2004, S. 476) erklärt: »Während Elisabeth das Persönliche im Politischen verhüllt, gewinnt Maria, indem sie ihrer königlichen Würde entkleidet wird, die persönliche

Die Hinrichtungsszene hebt die Parallele zwischen Maria Stuart und Marie-Antoinette endgültig auf. Marias Tod, den bereits Schillers Quellenautor Robertson ›tragisch‹ nennt,⁷⁴ vergegenwärtigt die Ästhetik eines Opfers, in dessen Vollzug das Leben auf ein Höheres, die Würde, verweist. Maria muß außerhalb der Bühne sterben, wie es das aristotelische Gräßlichkeitsverdikt verlangt, während Leicester, der versagende Retter, zum Ohrenzeugen der Exekution wird. Er steht vor der verschlossenen Tür, die ihn vom Schauplatz der Hinrichtung trennt, und beschreibt, gestützt auf die akustischen Eindrücke, was das Auge des Zuschauers nicht sehen darf: »Laut betet sie – | Mit fester Stimme – Es wird still – Ganz still! | Nur schluchzen hör ich, und die Weiber weinen – | Sie wird entkleidet – Horch! Der Schemel wird | Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt –« (V,10, v. 3871ff.). Die Devestitur der Königin, die Robertsons *Geschichte von Schottland* detailliert beschrieben hatte,⁷⁵ erfolgt bei Schiller in einem entfernten Außenbezirk der Szene, zu dem der Blick des Publikums nicht dringen kann. Die klassizistische Dezenz ist kaum zu überbieten: die entblößte Königin wird unserer visuellen Imagination entzogen, weil Leicester nicht sieht, sondern einzig hört, wie sie sich entkleidet. Nicht die kreatürliche Nacktheit der getöteten Heldin hält Schillers Inszenierung fest, vielmehr die Würde der gefaßt Sterbenden; statt der Präsenz einer gräßlichen Exekution vermittelt sich dem Zuschauer die von Leicesters Bericht evozierte Erinnerung an jenen »Ausdruck des Widerstandes«, den – mit einer Wendung aus *Ueber Anmuth und Würde* – der »selbständige Geist dem Naturtriebe« entgegenstellt (NA 20, S. 297). Walter Burkert hat im Blick auf die Riten der griechischen Antike bemerkt, die »Opferstruktur« bestehe in der Verknüpfung von »Verschuldung und Restitution«.⁷⁶ Diese Wendung läßt sich – jenseits ihrer für die altgriechische Tradition gültigen symbolischen Bedeutung – unmittelbar auf Schillers Protagonistin anwenden. Deren ›Verschuldung‹, wie sie durch ihr unmoralisches Vorleben be-

Würde zurück.« – Die Differenz von Politischem und Privatem ist so simpel nicht, wie hier behauptet wird. Vielmehr inszeniert Schiller Maria Stuart von Akt zu Akt deutlicher als Repräsentantin einer Einheit von privater und politischer Würde, die Elisabeth gerade fehlt.

⁷⁴ William Robertson, *Geschichte von Schottland* (Anm. 63), S. 373.

⁷⁵ Ebd., S. 372.

⁷⁶ Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, New York 1972, S. 7. Im Blick auf Burkerts wegweisende Studie wäre auch die Genealogie von Agambens Begriff des ›nackten Lebens‹ zu diskutieren. So evident dieser für die biopolitische Fundierung von Souveränität in der Neuzeit (und deren Schreckensszenarien im 20. Jahrhundert) ist, so problematisch bleibt seine Ableitung aus der antiken Opfermythologie. Burkert sieht dagegen, anders als Agamben, im Opfer stets auch das Leben (*bios*) geheiligt und transzendiert (*Homo necans*, S. 20, 49f.).

zeichnet ist, wird im Akt des Opfers getilgt, so daß am Ende die ›Restitution‹ der Rolle der Königin stehen kann, die Maria Stuart als in Würde Sterbende für sich beanspruchen darf. Mit der Doppelformel von ›Verschuldung und Restitution‹ ist zugleich der Umstand erfaßt, daß Maria den ›politischen Körper‹ des Königtums, den sie durch ihre Verstrickung in Laster und Verbrechen einbüßte, im Moment ihrer Tötung auf paradoxe Weise wiedergewinnt, wenn sie die Krone auf ihrem Haupt sitzen fühlt.

Schillers Königin endet nicht wie Marie-Antoinette als *Homo sacer*, sondern als Opfer, dessen Tod ihr eine Würde zuschreibt, die sie selbst durch ihr Vorleben in Frage gestellt hatte. Der historische Prozeß nimmt sie in ein dauerhaftes Gedächtnis auf, für das das Theater die passenden Bilder findet. Robertsons *Geschichte von Schottland* liefert dieser Ästhetik der Erinnerung die Stichworte, wenn es heißt: »Die Leiden der Maria überstiegen sowohl in der Größe als in der Dauer diejenigen tragischen Begebenheiten, welche die Einbildungskraft erdichtet hat, Betrübniß und Mitleiden zu erregen; und indem wir auf dies schauen; so sind wir geneigt, ihre Mängel ganz aus den Augen zu lassen: wir werden über ihre Fehler nicht mehr so unwillig, und billigen unsre Thränen, als wenn wir sie für eine Person vergossen hätten, welche den Gränzen einer reinen Tugend weit näher gekommen wäre.«⁷⁷ Dieses Resümee, dessen typologische Zuschreibung von Schuld und Würde, Verfehlung und Größe einer antithetischen Struktur gehorcht, hätte fraglos auch aus Schillers Feder stammen können.

Abweichend von seiner Kritik des schlechten Allgemeinen erklärt Hegel an einer späteren Stelle der *Phänomenologie des Geistes*, das Opfer schaffe die Realpräsenz des Göttlichen, denn es bilde ein »Zeichen« der höheren Mächte, denen es im Akt der persönlichen »Verzichtleistung« (als Subjekt) oder in der heiligen Handlung (als Objekt) anheimfalle.⁷⁸ Hegel bezieht diese Rehabilitierung ausdrücklich auf den antiken Kultus und sein religiöses Bedeutungspotential, jedoch scheint es legitim, seine Bestimmung auch für den Bereich des tragischen Opfers, wie es Schillers *Maria Stuart* inszeniert, zu überprüfen. Unter Bezug auf Hegel wäre festzuhalten, daß das Opfer kein heiliges Leben, sondern die »höhere« Wirklichkeit des sich Opfernden und damit ein Göttliches jenseits des Lebens zur Anschauung bringe.⁷⁹ In diesem Sinn hat Walter Benjamin betont, das »tragische Opfer« sei »ein erstes und letztes zugleich«: die Wiederholung des alten Rechts, durch die Versöhnung der Götter in eine eschatologisch gedachte Geschichte einzutreten; und der Ursprung einer Tathandlung, die eine –

⁷⁷ William Robertson, *Geschichte von Schottland* (Anm. 63), S. 374.

⁷⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 523.

⁷⁹ Ebd. (Anm. 29), Bd. 3, S. 523; Giorgio Agamben, *Homo sacer* (Anm. 68), S. 122ff.

freilich paradoxe – Form der Autonomie des Menschen im Angesicht des selbstgewählten Todes begründe.⁸⁰ Das Schicksal von Schillers Königinnen, die aus unterschiedlichen Gründen (eigenständig bzw. unter Zwang) Freiheit oder Leben preisgeben, demonstriert die Logik dieses Opfers, reflektiert aber zugleich die Problematik des Autonomiebegriffs, der ihm zugrunde liegt. Mit Hegel läßt sich formulieren, daß für Schiller zwar »*das Tun und Treiben der Individualität Zweck an sich*« ist, jedoch durch die Bekräftigung im Opfer die »höhere Wirklichkeit« des Wesens »seiner selbst« zu erlangen vermag.⁸¹ Damit wird die Geschichte bei Schiller, wie es in der letzten seiner tragödienästhetischen Abhandlungen heißt, ein »erhabenes Object« (NA 21, S. 49) im Sinne der gleichsam natürlichen Immanenz des Leidens und der im Opfer offenbar werdenden Würde ihrer tragischen Akteure: Freiheitsermöglichung unter den Bedingungen der äußersten Unfreiheit. Die von Hegel analysierte Zweideutigkeit des Opfers, in der das schlechte Allgemeine und die Präsenz eines Göttlichen gleichermaßen aufscheinen, überführt Schiller in eine Perspektive, die es erlaubt, die durch das Leiden symbolisierte Dignität des Individuums aufzubewahren und im Moment der Zerstörung zum Zeichen der Freiheit zu verklären. Schiller arbeitet hier an einer ästhetischen Mythologie des Schmerzes, deren Bauplan Nietzsches Tragödienschrift siebenzig Jahre später unter veränderten Bedingungen aufgreifen wird, indem sie, was als Beitrag zur Rettung menschlicher Autonomie gedacht war, zu einer Kunst der Erregung und des in der Entzweiung sich selbst erneuernden Lebens verwandelt.⁸²

RESÜMEE

Schillers klassische Dramen sind Endspiele – Spiele mit katastrophischem Ausgang, in deren Mittelpunkt die Opfer, »die teuren Toten« (Durs Grünbein) stehen. Die Leiche wird im Theater Schillers zum Emblem des Erhabenen, zum Zeichen einer Freiheit, die erst aus dem tragischen Agon hervortritt.⁸³ Damit gebiert das Drama seine eigene ästhetische Mythologie,

⁸⁰ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften (Anm. 32), Bd. 1, S. 285.

⁸¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 291, 523.

⁸² Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (1872), Sämtliche Werke (Anm. 35), Bd. 1, S. 61f.

⁸³ Vgl. jetzt auch zum ästhetischen Gehalt der tragischen Konfiguration in der *Maria Stuart* Bernhard Greiner, Negative Ästhetik: Schillers Tragisierung der Kunst und Romantisierung der Tragödie, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text und Kritik. Sonderheft Friedrich Schiller,

die die Vorstellung vermittelt, daß menschliche Autonomie und Schönheit einzig in den (poetischen) Magazinen der Erinnerung überdauern. Man hat das – in Zeiten bürgerlicher Revolutionsbegeisterung – als resignative Botschaft bezeichnet und dahinter eine Aufforderung zum Überwintern in einem letztlich apolitischen Humanismus erblickt. Die ästhetische Konzeption des Opfers läßt sich im Kontext moderner kultureller Erfahrungen mit Formen der Erinnerung jedoch neu bewerten. Die literarische Reflexion der Trauer verbindet sich mit der Erkenntnis, daß die Geschichte das Individuum wie ein reißender Fluß überspült, aus dessen Mahlstrom es einzig das postume Gedächtnis der Kunst rettet. Das Opfer wird so – jenseits seiner offenkundigen historisch-politischen Fragwürdigkeit – zu einer Figur der Aufbewahrung, die, wie es Hegel genannt hat, »die unmittelbare Wirklichkeit des Wesens durch die höhere, nämlich die seiner selbst«⁸⁴ zu ersetzen vermag. Im Opfer offenbart sich, von der Tragödie festgehalten, die Selbstreflexion der Freiheit unter der Bedingung ihrer erzwungenen Preisgabe. »Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält«, schreibt Hegel, »ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet.«⁸⁵

Die Toten des Trauerspiels sind die stummen Zeugen für einen Individualitätsanspruch, der sich im historischen Verlauf allein paradox, im Moment seiner Selbsterstörung, als Möglichkeit behaupten und zur Geltung bringen kann.⁸⁶ Zwar läßt Schiller keinen Zweifel daran, daß die heteronomen Kräfte der Geschichte vom Menschen (und nicht von der Providenz) produziert werden, jedoch verabschiedet er als Dramatiker die in seinen frühen historiographischen Schriften noch weitgehend bewahrte Vorstellung einer teleologischen Entwicklungsdynamik, die den Strom der Ereignisse künftig in die Bahnen der Freiheit zu lenken vermag. Der Bühnenautor Schiller macht Geschichte als Prozeß agonaler Konflikte in der Spur des Schmerzes und der Figur des Opfers ästhetisch erfahrbar. Die Würde,

hrsg. v. Mirjam Springer, München 2005, S. 53-70, hier S. 60. – Der Begriff der ›negativen Ästhetik‹ scheint mir allerdings problematisch, da die Leistung der ästhetischen Erfahrung zwar funktional an die dramatisch-theatralische Vermittlung einer destruktiven Konsequenz historischer Konstellationen gebunden, selbst aber von deren fataler Logik unberührt bleibt, mithin durch ›negative‹ Ursachen ausgelöst und zugleich – als Medium der Gemütsfreiheit – positiv besetzt ist.

⁸⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke (Anm. 29), Bd. 3, S. 523.

⁸⁵ Ebd. (Anm. 29), Bd. 3, S. 36.

⁸⁶ Dazu Norbert Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart 2005, S. 237 (über *Maria Stuart*): »Das Trauerspiel vollzieht sich auf einer anderen Ebene: der des erbarmungslosen Schicksals, dem die Geschichte unterliegt.«

mit der Elisabeth von Valois und Maria Stuart sich unter das Gesetz der Heteronomie stellen, ist das äußere Zeichen für einen Akt der Selbstpreisgabe, in dem sich – gemäß Hegels zwiespältiger Deutung – sowohl die Auslöschung von Individualität als auch der paradoxe Vorschein einer höheren Idee der Freiheit bekunden können. Schillers leidende Königinnen spiegeln vor solchem Hintergrund die Trauer wider, welche die Einsicht in den intellektuellen Selbstbetrug einer auf die immanenten Heilungskräfte der Geschichte vertrauenden Aufklärung freisetzt. In der reflektierten Bindung an diesen Selbstbetrug, den erkennen, aber nicht überwinden kann, wer von menschlicher Autonomie träumt, ist Schiller seinerseits ein *Vorläufer* – aber kein Vertreter – der ästhetischen Moderne.