

CHENXI TANG

THEATRALISCHE INSZENIERUNG DER WELTORDNUNG

Völkerrecht, Zeremonialwissenschaft und Schillers *Maria Stuart*

VOM VÖLKERRECHT ZUM THEATER

Die Entstehung des am Recht orientierten souveränen Staates als dominanter Form der politischen Herrschaft in der europäischen Neuzeit hat zur Folge, dass die Beziehung der Staaten zueinander, nämlich die politische Weltordnung, zu einem brisanten, geradezu unlösbaren rechtlichen Problem wird. Die Regelung der zwischenstaatlichen Beziehungen fällt in den Bereich des Völkerrechts. Als Übersetzung des lateinischen *ius gentium* bedeutete »Völkerrecht« ursprünglich das für alle Völker – also die Menschheit im allgemeinen – geltende Recht, das sich einerseits von *ius naturale*, das heißt dem von der Natur allen Lebewesen beigebrachten Recht, und andererseits von *ius civile*, das heißt dem jeder politischen Gemeinschaft eigenen Recht, unterscheidet.¹ Im 17. Jahrhundert hat »Völkerrecht« seine moderne Bedeutung als Recht zwischen souveränen Staaten angenommen. Bei Hugo Grotius wird *ius gentium* »als Recht *inter civitates aut omnes aut plerasque* definiert. Damit hat sich endgültig für *ius gentium* eine begriffliche Sonderung aus dem älteren, weiten Begriff durchgesetzt, die es zum Völkerrecht im modernen, das heißt aber historisch bestimmten Sinn als Recht zwischen den modernen Souveränen oder souveränen Staaten macht.«² Nach dem Westfälischen Frieden und im Zuge der auf dem modernen Naturrecht gegründeten Staatstheorie von Thomas Hobbes und Samuel Pufendorf verfestigte sich die moderne Bedeutung des »Völkerrechts«. Es wurde begrifflich mit *ius inter gentes* gleichgesetzt, und entledigte sich damit der älteren Bedeutung des *ius gentium*.³ Als

¹ Zum Unterschied zwischen *ius naturale*, *ius gentium* und *ius civile*, siehe Digesta I, 1, 1-12. Zu *ius gentium* im römischen Recht, siehe Max Kaser, *Ius Gentium*, Köln 1993.

² Heinhard Steiger, »Völkerrecht«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Bd. 7, Stuttgart 1997, S. 97-140, hier S. 111.

³ Siehe Jan Schröder, »Die Entstehung des modernen Völkerrechtsbegriffs im Naturrecht der frühen Neuzeit«, in: *Jahrbuch für Recht und Ethik* 8, 2000, S. 47-71.

Recht zwischen souveränen Staaten hat das Völkerrecht aber einen paradoxen Charakter. Von Anbeginn definiert sich der souveräne Staat durch seine gesetzgebende und rechtssprechende Autorität. Dieses Selbstverständnis des souveränen Staates, das im souveränen Willen sowohl die Quelle der Gesetze als auch die höchste Instanz der Gesetzesinterpretation verortet,⁴ zieht eine Grenze zwischen innen und außen. Innerhalb des Staates herrscht eine auf positive Gesetze gestützte Rechtsordnung, während außerhalb des Staates positive Gesetze fehlen und andere Rechtsnormen, seien es Gesetze der Natur, seien es Gewohnheiten und Verträge, unweigerlich in den Sog des einzelnen souveränen Willens geraten und dadurch der allgemeinen Geltung beraubt werden. Jedenfalls lassen sich diese Rechtsnormen mangels einer dem souveränen Staat übergeordneten Autorität nicht durchsetzen. Mithin herrscht im zwischenstaatlichen Raum eine ständige Rechtsunsicherheit, wenn nicht gar Rechtlosigkeit. Demnach stellt das Völkerrecht ein Recht dar, das weder über eine legislative Autorität verfügt, noch sich auf eine Recht sprechende und Recht vollstreckende Instanz verlassen kann, und das deshalb Gefahr läuft, jederzeit verletzt zu werden.

Gleichsam um der Aporie des Völkerrechts zu entkommen und der Staatenwelt doch noch eine Ordnung zugrunde zu legen, etablierte sich in der frühen Neuzeit eine neue symbolische Praxis, mit dem Ziel, die Weltordnung performativ zu simulieren. Diese symbolische Praxis war das zwischenstaatliche Zeremoniell. Anstatt die Weltordnung nach juristischen Prinzipien zu konstruieren, inszeniert das Zeremoniell die Weltordnung als Präsenz nach theatralischen Prinzipien. Um 1700 wurde das bisher streng als Arkanum behandelte Zeremonialwesen allmählich der Geheimhaltung entrissen, um sich dann im frühen 18. Jahrhundert zur sogenannten Zeremonialwissenschaft zu entwickeln. Spätestens ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde jedoch das Zeremoniell wieder vollständig vom Recht vereinnahmt. Das zwischenstaatliche Zeremoniell wurde nun als Bestandteil des europäischen Völkerrechts angesehen, um später zum sogenannten diplomatischen Protokoll zu verflachen. Mit der Verrechtlichung und Verflachung des zwischenstaatlichen Zeremoniells verkümmerte vorerst die theatralische Inszenierung der Weltordnung, die einst der Unzulänglichkeit des Rechts bei der Regelung der Beziehungen zwischen souveränen Staaten abhelfen sollte. Bald erlebte sie jedoch eine fulminante Wiedergeburt, und zwar im Theater. Während das Zeremoniell an Theatralik verlor, brachte Friedrich Schiller »Staatsaction« auf die

⁴ Siehe Heinz Mohnhaupt, »Potestas Legislatoria und Gesetzesbegriff im Ancien Régime«, in: *Ius Commune* 4, 1972, S. 188-239.

Theaterbühne.⁵ In seinen klassischen Dramen, die in den Jahren um 1800 entstanden, ließ Schiller weltpolitische Akteure vornehmlich aus der Entstehungszeit der europäischen Staatenordnung als *dramatis personae* wieder auferstehen. Die poetische Einbildungskraft, die sich bei Schiller vor allem durch dramaturgisches Geschick Geltung verschafft, konstruiert verschiedene, auf weltpolitische Akteure aus der Geschichte projizierte Handlungen, deren Sinnstrukturen die Weltordnung ästhetisch aufscheinen lassen. Mit anderen Worten, dramatische Dichtung und Theaterästhetik werden zu Garanten für die Weltordnung, die das Völkerrecht nicht zu stiften vermag. Besonders prägnant illustriert das 1801 erschienene Trauerspiel *Maria Stuart* diese Funktion, die Schillers klassische Dramen insgesamt zu übernehmen beanspruchen.

Im Folgenden wird die theatralische Inszenierung der Weltordnung in dem Jahrhundert zwischen Zeremonialwissenschaft und Schiller in den Blick genommen. Untersucht wird zuerst das zwischenstaatliche Zeremoniell als Kompensationsmaßnahme für das Ungenügen des Völkerrechts, bevor *Maria Stuart* im Hinblick auf die Figuration der Weltordnung einer eingehenden Analyse unterzogen wird. Dabei erweist sich, dass das Stück erstens das Scheitern des Völkerrechts als Instrument zur Stiftung der Weltordnung vorführt, zweitens auch das Scheitern des Zeremoniells, um schließlich der Ästhetik des Tragischen die Aufgabe anzuvertrauen, die Weltordnung zu imaginieren. Sieht die Zeremonialwissenschaft die Weltordnung, mangels erzwingbarer Gesetze in zwischenstaatlichen Beziehungen, durch die nach bestimmten theatralischen Prinzipien festgelegten Verfahren des Zeremoniells performativ realisiert oder zumindest realisierbar, wird bei Schiller das Zeremoniell zu einem weiteren Anzeichen für die Krise der Weltordnung. Die Inszenierung der Weltordnung ist nun auf eine neue Theaterästhetik angewiesen, die Schiller theoretisch wie dramaturgisch auszuformen versucht. Somit sind in *Maria Stuart* sowohl völkerrechtsgeschichtliche also auch theatergeschichtliche Entwicklungslinien im 18. Jahrhundert eingezeichnet: erstens der Aufstieg und Niedergang des zwischenstaatlichen Zeremoniells als einer das Völkerrecht ergänzenden und dessen Ungenügen abhelfenden Maßnahme, und zweitens der Übergang vom dem Zeremoniell zugrundeliegenden Zeichenregime des Barocktheaters über das bürgerliche Illusionstheater zur Theaterästhetik der Weimarer Klassik.

⁵ Friedrich Schiller, Brief an Körner vom 28. November 1796, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Otto Dann et al. Frankfurt/M. 1988-2004, Bd. 12, S. 245.

ZEREMONIELLE INSZENIERUNG DER WELTORDNUNG

Die juristische Konstruktion der Souveränität als höchster gesetzgebender und rechtssprechender Autorität impliziert die unhinterfragbare Gleichrangigkeit der Souveräne. Der Beziehung zwischen gleichrangigen Souveränen aber ist mit demselben juristischen Instrumentarium, das die Souveränität konstruiert, nicht beizukommen, gibt es dabei doch keine gemeinsame gesetzgebende und rechtssprechende Instanz. Eine Lösung bietet das Zeremoniell. Nach Gottfried Stieves allgemein akzeptierter Definition, »könnte man das *Ceremoniel* ungefehr also beschreiben: Daß es eine unter den *Souverains*, oder ihnen gleichenden Personen, *ex Pacto, Consuetudine, Possessione* eingeführte Ordnung sey, nach welcher sie sich, derer Gesandten und Abgesandten bey Zusammenkünfften zu achten haben, damit keinem zu viel noch zu wenig geschehe.«⁶ Das Zeremoniell stellt also ordnungsstiftende Verhaltensnormen bereit, welche die Souveräne sowie ihre Repräsentanten bei persönlichen Begegnungen beachten sollen.⁷ Seit jeher sind persönliche Begegnungen der Souveräne zugleich Anlässe und Produkte inszenatorischer Bemühungen. Besonders im 17. und 18. Jahrhundert wurden allerlei friedliche oder feindliche Begegnungen der Souveräne bzw. ihrer Repräsentaten mit ebenso akribischer wie effektvoller Theatralik in Szene gesetzt. Das über 3000 Quartbögen umfassende *Theatrum Ceremoniale*, kompiliert von einem Zeremonialwissenschaftler namens Johann Christian Lünig und 1719-1720 erschienen, bietet dafür eine Unmenge an anschaulichen Beispielen. Mit-hin lässt sich das zwischenstaatliche Zeremoniell als ein systematisch eingesetztes Ensemble von theatralischen Zeichen begreifen, wodurch die Weltordnung als Präsenz inszeniert wird.

Als ein semiotisches System besteht das Theater aus der Tätigkeit des Schauspielers als Zeichen, der Erscheinung des Schauspielers als Zeichen, den Zeichen des Raumes, sowie nonverbalen akustischen Zeichen.⁸ Bei zwischenstaatlichen Zeremonien kommen sämtliche theatralischen Zeichen zum Einsatz. Der fürstliche Hof als der Ort, an dem Zusammenkünfte der Souveräne stattfinden, hat immer schon einen theatralischen

⁶ Gottfried Stieve, *Europäisches Hoff-Ceremoniel*, Leipzig 1715, S. 2.

⁷ Während Stieve hauptsächlich das zwischenstaatliche Zeremoniell behandelt, befassen sich andere Autoren der Zeremonialwissenschaft sowohl mit dem zwischen- als auch mit dem innerstaatlichen Zeremoniell. Zur Zeremonialwissenschaft im allgemeinen, siehe Miloš Vec, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat*, Frankfurt/M. 1998.

⁸ Zur Systematik der theatralischen Zeichen, siehe Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983.

Charakter.⁹ Bei einem auswärtigen Besuch wird der Palast erst recht zu einem prachtvoll dekorierten und mit reichlichen Requisiten ausgestafferten Schauplatz, auf dem fürstliche Personen und ihre Gefolge ihre jeweiligen Rollen zu spielen haben. Was akustische Zeichen anbetrifft, braucht man bloß an Fanfare und Salven zu denken. Im Hinblick auf die Erscheinung der Akteure fällt dem Kostüm eine wichtige Funktion zu, weist es doch seinen Träger als den Spieler einer bestimmten Rolle aus, wie es auch im gesellschaftlichen Leben der Fall ist. Genauso wie »auf dem Barocktheater sich die Kostüme durch eine Vielfalt an Formen, Farben und Materialien [auszeichneten], und die einzelnen Bühnen darin [wetteiferten], sich in der Eleganz, Exquisitheit und Kostbarkeit ihres Kostümfundus gegenseitig zu überbieten,«¹⁰ glänzen fürstliche Personen samt Gefolge durch distinguierende Kostüme bei ihrer Zusammenkunft.

An dieser Stelle sei aber besonders auf Gesichtsausdruck, Gestik, Körperhaltung und -bewegung der Akteure hingewiesen. In Lünigs Beschreibung der Zusammenkunft des spanischen Königs Philipp IV. und des französischen Königs Ludwig XIV. im Jahr 1660 steht zu lesen:

Sobald als beyde Könige in das *Conferenz*-Hauß getreten waren, giengen sie einander mit gleichen und abgemessenen Schritten entgegen biß an die Linie, welche in dem *Conferenz*-Saale gemacht worden ware [...]; daselbst setzte ein jeder ein Knie auf die Erde, und *embrassirten* einander auf das freundlichste [...]. Nach Schliessung dieser *Conferenz*, welche etwan eine starcke Stunde gedauret, *separireten* sich beyde Majestäten wieder, und zwar mit diesem *Ceremoniel*: daß selbige rückwärts gegen die Thüre, durch welche Sie eingegangen waren, *avancierten*, in diesen rücklichen Rück-Marsch einander einige mahl *salutirten*, und also einander biß zum Ausgang der Thüre stets das Gesichte zuwendeten.¹¹

Die zwei Könige folgen einem nach strengen Regeln choreographierten Bewegungsmuster, das dem Ballet in nichts nachsteht. Tanz und Zeremonien sind überhaupt schwer voneinander zu trennen. In der höfischen Gesellschaft ist der Tanz »eine feierlich exekutierte Zeremonie, der ein auf Bewunderung gestimmtes Publikum assistiert. [...] Jeder Schritt, jede Bewegung ist abgemessen.«¹² Im Tanz wie in der Zeremonie kommt die körperliche Beredsamkeit, *eloquentia corporis*, voll zum Einsatz. Abgemes-

⁹ Sieh Richard Alewyn, *Das große Welttheater*, München 1989, S. 51 f.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Bd. 2: Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen 1983, S. 62.

¹¹ Johann Christian Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, Bd. 1, Leipzig 1719, S. 200f.

¹² Alewyn (Anm. 9), S. 32.

sene Schritte, stilisierte Gesten, vornehme Haltungen deuten auf effektive Affektkontrolle hin, die wiederum ordnungsgemäßes Handeln signalisiert.¹³ Tatsächlich beschwören die sorgfältig ausgeführten Bewegungsabläufe und mit größter Genauigkeit durchkomponierten Figurationen der interagierenden Personen eine unabänderliche Ordnung und bilden sie zugleich durch sinnlich wahrnehmbare Zeichen ab. Wenn endlich Worte gesprochen werden, kann es sich geradezu um nichts anderes als die Ordnung der Welt handeln: »Beyde Könige zugleich, ein ieder aber in seiner Sprache, legten den Eyd ab, und schwuren, den Frieden unverbrüchlich und ewig zu halten.«¹⁴ Die Eidesleistung verwirklicht eine Ordnung durch ihren Vollzug, nämlich die Ordnung der Sprechakte, genauso wie ein abgemessener Tanzschritt die Choreographie verwirklicht. Zugleich wird aber die performativ verwirklichte Ordnung der Sprechakte durch eine weitere, dem Gegenstand dieses besonderen Sprechaktes innewohnende Ordnungsvorstellung – nämlich Frieden – verdoppelt. Die sinnlich wahrnehmbare und deshalb ephemere Ordnung verweist auf eine unsichtbare, »unverbrüchliche« und »ewige« Ordnung, die hier Frieden genannt wird.

Der Einsatz sämtlicher theatralischer Zeichen rückt Zeremonien in die Nähe von Theatervorstellungen. Stieve etwa empfiehlt sein Buch über Zeremonialwesen mit dem Hinweis, »wie nöthig es sey, wenn man diese Comödien mit ansehen will, zuvor ein *Programma* oder Buch zu haben, in welchem der Inhalt des eröffneten *Theatri* zu finden.«¹⁵ Mithin exemplifiziert das Zeremoniell den bis zum frühen 18. Jahrhundert gängigen Topos des *theatrum mundi*, der die Welt als Bühne und die Menschen als Schauspieler begreift.¹⁶ So unübersehbar Zeremonien nach theatralischen Regeln inszeniert werden, so zwangsläufig wird das Theater in zeremonielle Handlungen eingebaut, gleichsam um das Theatralische ins Unendliche zu potenzieren. Während des Besuches des dänischen Königs Friedrich IV. am Dresdener Hof im Jahr 1709 wurden »ausser den herrlichsten *Redouten*, *Comoedien* und *Opern*« noch unzählige Spektakel veranstaltet: Tierkampf mit Löwen, Tigern und allerlei anderen Tieren; Ring-Rennen der Damen im Amphitheater; »eine sehr lustige Wolff- Luchs- und Schwein-Hetze,

¹³ Siehe Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied, Berlin 1969, S. 168-170.

¹⁴ Lünig (Anm. 11), S. 200.

¹⁵ Stieve (Anm. 6), Vorbericht, unpaginiert.

¹⁶ Zur Zeremonialwissenschaft und dem Topos des Welttheaters, siehe Vec (Anm. 7), S. 170-175; Für eine differenzierte Diskussion der Theatralität des Zeremoniells, siehe Jörg Jochen Berns u. Thomas Rahn, *Zeremoniell und Ästhetik*, in: dies. (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, S. 650-665, hier S. 654-658.

wie auch ein Fuchs-Prellen«; ein Fuß-Turnier; »der grosse Aufzug derer vier Theile der Welt, benebenst dem *Caroussel*, mit ungemeiner Pracht«; »der Götter-Aufzug« und ähnliches mehr.¹⁷

In der Handhabung theatralischer Zeichen folgt das Zeremoniell den gleichen Prinzipien wie das Barocktheater als solches. Franz Langs *Dissertation de Actione Scenica*, die wohl wichtigste Abhandlung über die Bühnenkunst des Barock, deren Erscheinen 1727 in den gleichen Zeitraum wie die meisten Schriften der Zeremonialwissenschaft fiel, bezeichnet die Schauspielkunst als »die schickliche Biegsamkeit des ganzen Körpers und der Stimme, die geeignet ist, Affekte zu erregen«.¹⁸ Der rhetorischen *actio*-Lehre folgend, impliziert diese Definition erstens die Annahme, dass bestimmte mimische, gestische und stimmliche Konventionen mit bestimmten Affekten korrelieren, und zweitens die Forderung, dass der Schauspieler die mit bestimmten Affekten assoziierten Zeichen erlernen und sie dann auf der Bühne in unterschiedlicher Anordnung vorführen soll, um vorgesehene Affekte im Zuschauer hervorzurufen. Wie die Schauspielkunst haben das Bühnenbild und -kostüm die Aufgabe, die mit bestimmten Bedeutungen assoziierten visuellen Zeichen in zweckmäßiger Anordnung vor Augen zu führen. Genauso wie im Barocktheater sind die im zwischenstaatlichen Zeremoniell angewandten theatralischen Zeichen – ob es sich nun um die Raumbildung des fürstlichen Hofes, die feierliche Musik und Salven, prächtige Kostüme, vornehme Körperhaltung und -bewegung, oder um majestätisches Sprechen handelt – mit festgelegten Bedeutungen besetzt, die von spezifischen Zeremonien unabhängig sind. Sie sind willkürliche Zeichen, die, in Lünigs Worten, »durch einen

¹⁷ Lünig (Anm. 11), S. 210f. Die zeremonielle Inszenierung der Weltordnung setzt die Anwesenheit der weltpolitischen Akteure voraus. Souveräne Herrscher oder Staatsoberhäupter treffen aber nur selten zusammen. Dass sich alle Souveräne der Welt an einem Ort einfinden, ist schon aus logistischen Gründen unmöglich. Eine in der Renaissance auf die Welt gekommene Figur befreit souveräne Herrscher von persönlicher Anwesenheit bei zwischenstaatlicher Interaktion: der Botschafter. Als Vertreter eines souveränen Staates in einem anderen Staat erfüllt der Botschafter die Funktion, die Rolle des von ihm repräsentierten Souveräns zu verkörpern und dadurch für ständige physische Anwesenheit in zwischenstaatlichen Beziehungen zu sorgen. Dementsprechend wird das zwischenstaatliche Zeremoniell hauptsächlich von der Figur des Botschafters getragen. Da an einem Hof die Botschafter aus aller Herren Länder residieren und bei allerlei Anlässen zusammentreffen, wird das politische und rechtliche Beziehungsgeflecht der souveränen Staaten andauernder zeremonieller Interaktion anheimgegeben. Die perfekte Zeichenordnung des Zeremoniells, die Tag und Nacht vom *corps diplomatique* geflissentlich aufrechterhalten wird, simuliert eine harmonische Staatenordnung. Dazu Abraham de Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses Fonctions*, Bd. 1, Den Haag 1682, S. 287f.; Johann Jakob Moser, *Versuch des neuesten europäischen Völkerrechts in Friedens- und Kriegszeiten*, Frankfurt/M. 1777-1780, 4. Tl., S. 46f.

¹⁸ Franz Lang, Abhandlung über die Schauspielkunst, Bern u. München 1975, S. 163.

stillschweigenden *Consens*, ausdrücklichen Vergleich, *Usurpation*, *Possess* und *Praescription*¹⁹ eingeführt und mit bestimmtem Bedeutungsgehalt angereichert worden sind. Wenn sie in einer zeremoniellen Handlung auf eine gewisse Weise miteinander kombiniert und angeordnet werden, wird ein durch die Beziehungen ihrer bedeuteten Ideen hergestelltes Ordnungsgefüge evoziert. Das, was zwischenstaatliche Zeremonien zu leisten vermögen, ist dementsprechend die inszenatorische Vergegenwärtigung der Ordnung, die unter souveränen Staaten herrscht.

Mit der Zeremonialwissenschaft, die im frühen 18. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangte, erreichte das zwischenstaatliche Zeremoniell seinen Höhepunkt. Doch neigte es sich zu diesem Zeitpunkt bereits seinem Ende entgegen. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts ging es wieder ins Recht ein. Auch wenn Staaten des öfteren über die vom Recht geforderten Formalitäten hinaus einander »Galanterien« zu erweisen pflegten,²⁰ wurde das zwischenstaatliche Zeremoniell grundsätzlich als »ein wichtiges Stück des Europäischen Völkerrechts« eingeordnet.²¹ Damit wurde die Weltordnung wieder ganz und gar zu einer Sache des Rechts. Die Aporie des Völkerrechts war allerdings nicht verschwunden. Es blieb nach wie vor ein Recht, das weder über eine gesetzgebende noch eine rechtsprechende Instanz verfügte, und das deshalb Rechtsunsicherheit anstatt Rechtsordnung stiftete. Für Schiller stellt die Rechtsunsicherheit im zwischenstaatlichen Raum eine Quelle des Tragischen dar. In seinen klassischen Dramen sucht er, die Weltordnung durch die Ästhetik des Tragischen zum Ausdruck zu bringen. Dies ist ihm besonders im Trauerspiel *Maria Stuart* gelungen.

MARIA STUART, EIN VÖLKERRECHTSDRAMA

In *Maria Stuart* treffen zwei Königinnen aufeinander. Dieser Grundsituation des Dramas wohnt eine völkerrechtliche Problemstellung inne. Tatsächlich durchziehen der Appell an, die Verhandlung über, und das zwangsläufige Außer-Kraft-Setzen von Völkerrecht das ganze Stück.²²

¹⁹ Lünig (Anm. 11), S. 2.

²⁰ Siehe Friedrich Carl von Moser, Abhandlung von der Staats-Galanterie, in: ders., Kleine Schriften, 1. Bd., Frankfurt/M. u. Leipzig 1751, S. 1-181.

²¹ Johann Jakob Moser: Versuch des neuesten europäischen Völkerrechts (Anm. 17), 2. Tl., S. 7.

²² So offensichtlich die völkerrechtliche Thematik in *Maria Stuart* ist, so konsequent wird sie durch die Forschung ignoriert. Interpretationsansätze, die auf die Staats- und Rechtsproblematik eingehen, beschränken sich auf innenpolitische und rechtspflegerische

Schon in der ersten Szene benennt Marias Amme Kennedy die fragwürdige Rechtslage, in der sich ihre Herrin und mit ihr auch alle anderen Personen befinden:

Die Unglückselige, die seit dem Tag,
Da sie den Fuß gesetzt in dieses Land,
Als eine Hilfeflehende, Vertriebene
Bei der Verwandten Schutz zu suchen kam,
Sich wieder Völkerrecht und Königswürde
Gefangen sieht (I, 1, v. 86-91).²³

Wenn in der allerletzten Zeile des Stückes berichtet wird, dass der zwischen Elisabeth und Maria changierende Leicester »zu Schiff nach Frankreich« sei, so wird auch jener immer wieder angedeutete weltpolitische Hintergrund für den Konkurrenzkampf der zwei Königinnen einmal mehr ins Gedächtnis gerufen. Am französischen Hof großgezogen, in ihrer ersten Ehe mit dem später als Franz II. gekrönten Dauphin verheiratet, verkörpert die schottische Königin Maria nicht nur die Erbfeindschaft zwischen Schottland und England, sondern treibt auch aktiv Bündnispolitik mit den katholischen Mächten Frankreich und Spanien. Die protestantische englische Königin Elisabeth sieht sich dementsprechend nicht nur von dem nördlichen Nachbarn, sondern auch von den Großmächten auf dem Kontinent umzingelt, während der Versuch, durch »ein Ehebündnis | Mit einem königlichen Sohne Frankreichs« (II, 2, v. 1195-1196) »Die Kronen Frankreich und Britannien« (II, 2, v. 1224) miteinander zu verbinden, ergebnislos bleibt:

Umgeben rings von Feinden hält mich nur
Die Volksgunst auf dem angefochtenen Thron.
Mich zu vernichten streben alle Mächte
Des festen Landes. Unversöhnlich schleudert

Aspekte. Siehe etwa Gert Sautermeister, *Maria Stuart*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Schillers Dramen*, Stuttgart 1992, S. 280-334, hier S. 314-320; Maria Carolina Foi, *Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von Maria Stuart*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2006, S. 227-242. Hans Peter Herrmann und Martina Herrmann erwähnen die »Konstellation von dynastischen, konfessionellen und außenpolitischen Aspekten«, ohne Letzteres eingehender Analyse zu unterziehen: Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, Frankfurt/M. 1989, S. 99. Klaus Lüdersen macht auf »rechtliche Paradoxien« aufmerksam, ohne sie mit Völkerrecht in Verbindung zu bringen: »Das nicht der Nutzen des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine« (in: Schiller und das Recht, Frankfurt/M. 2005, S. 172-182).

²³ Schiller, *Maria Stuart*, in: *Werke* (Anm. 5), Bd. 5, S. 9-148. Im Folgenden wird dieser Text mit Akt-, Szenen- und Verszahlen zitiert.

Der röm'sche Papst den Bannfluch auf mein Haupt,
 Mit falschem Bruderkuß verrät mich Frankreich,
 Und offenen, wütenden Vertilgungskrieg
 Bereitet mir der Spanier auf den Meeren. (IV, 10, v. 3112-3219)

Die völkerrechtliche Thematik in der Haupthandlung wird durch diejenige in der Nebenhandlung komplementiert. Der französische Gesandte Aubespine führt mit großer Gewandtheit seine diplomatische Mission an Elisabeths Hof aus, stellt aber seine Residenz den Verschwörern gegen die englische Königin als Versammlungsort zur Verfügung. Als seine Machenschaften entdeckt werden und er des Landes verwiesen wird, beruft er sich auf »das Recht der Abgesandten« (IV, 3, v. 2673). Wie es einem geübten Diplomaten gebührt, protestiert er lautstark dagegen, dass »man der Völker Recht mit Füßen tritt« (IV, 3, v. 2693). Die englische Verletzung des Völkerrechts durch die Gefangennahme und Hinrichtung Maria Stuarts korrespondiert mit der Verletzung des Völkerrechts durch Marias französische Verbündete.

Waltet das Völkerrecht als Thematik im ganzen Stück, so bestimmt es auch seine Bauform. Das Völkerrecht beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Personen, die in ihrer Souveränität einander prinzipiell gleichgestellt sind. Als Königinnen sind Elisabeth und Maria gleichrangige völkerrechtliche Subjekte. Ihre Gleichheit spiegelt sich in der äußerst ausgewogenen Architektonik des Dramas wider. Der erste und letzte Akt gehören Maria, Akt II und IV Elisabeth. Im dritten Akt, der Dramenmitte, begegnen beide einander, und diese Begegnung markiert den Umschlag der Handlung. Diese Symmetrie erstreckt sich ferner auf die Handlungsabläufe und die den beiden Hauptgestalten zugeordneten Nebenfiguren. Unverkennbar ist die »formal-artistische Technik der vielleicht allzu kalkulierten Parallelisierung, Kontrastierung und Symmetrisierung von Szenen, Personen, Wechselreden und Positionen«. ²⁴

Wird die völkerrechtliche Dimension der *Maria Stuart* einmal erkannt, erschließt sich das Stück als theatralische Inszenierung der Ordnung der Welt der Souveräne. Es ist allerdings eine, die sich von der zeremoniellen Inszenierung fundamental unterscheidet, denn im Mittelpunkt steht jene Szene, die als eklatantes Scheitern des Zeremoniells gelten muss, nämlich die Begegnungsszene der Königinnen im dritten Akt, die zugleich den Höhe-, Dreh- und Angelpunkt der dramatischen Handlung darstellt. Wie oben dargelegt, fällt dem zwischenstaatlichen Zeremoniell die Funktion zu, die Rechtsunsicherheit in den Beziehungen zwischen den Souveränen

²⁴ Karl Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen 2005, S. 212.

durch sorgfältig inszenierte persönliche Interaktion wenn nicht auf immer zu beheben, so doch bannend darüber hinwegzutäuschen. Die Begegnung von Elisabeth und Maria kommt hingegen einer unerhörten »Verletzung des Dekorums« gleich,²⁵ zanken sie sich doch »wie Fischweiber«, wie einer der ersten Zuschauer des Stückes im Jahr 1800 bemerkte.²⁶ Die Figuration der Weltordnung, die *Maria Stuart* vorführt, kann also durch eine Analyse der Dramaturgie dieser Begegnungsszene gleichsam *ex negativo* herausgestellt werden. Dabei stellen sich drei Fragen: erstens, wie kommt die Begegnung zustande? Zweitens, warum verunglückt die Begegnung? Und schließlich, wie wird gerade durch das zwangsläufige Misslingen der Begegnung die Weltordnung figuriert?

VOM RECHTSSTREIT ZUR PERSÖNLICHEN BEGEGNUNG: AKTE I UND II

Das Zustandekommen der Begegnung der Königinnen verweist auf jene Logik, die das Zeremoniell motiviert, die Logik nämlich, nach der die persönliche Begegnung die Unlänglichkeiten des Rechts besonders in zwischenstaatlichen Beziehungen kompensiert und die Souveräne aus stets schwelenden Rechtsstreitigkeiten herausführt. Die Begegnungsszene genau in der Dramenmitte resultiert aus dem unmittelbar vor dem Dramenbeginn stattgefundenen Ereignis, nämlich der Verurteilung der schottischen Königin. Für den stets auf dramaturgische Effektivität bedachten Schiller ist es eine strategische Entscheidung, »den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen«, denn dadurch lässt sich die »Euripidische Methode« anwenden, »welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht«.²⁷ Der Zustand, der durch die erste Hälfte der Tragödie hindurch dargestellt wird, ist die Reaktion der Beteiligten auf die Verurteilung: Maria ficht ihre Rechtmäßigkeit an, und sucht durch eine persönliche Begegnung mit Elisabeth den Rechtsstreit beizulegen und die Versöhnung zu erreichen, während Elisabeth zögert, eben auch aus Zweifel und Unbehagen an dem Prozess, das Todesurteil zu unterschreiben, sich beraten und schließlich zu einer persönlichen Begegnung überreden lässt.

²⁵ Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, Freiburg i. Br. 2002, S. 228.

²⁶ Zitiert nach Christian Grawe, *Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1999, S. 118.

²⁷ Schiller, Brief an Goethe vom 26. April 1799, in: ders., *Werke*. Nationalausgabe, Bd. 30, Briefwechsel, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1961, S. 45.

Die Begegnung der Königinnen wird schon mit Marias allererstem Auftritt auf der Bühne zum Thema. Sie übergibt dem Wächter ein Gesuch um eine Unterredung mit Elisabeth, da sie das gegen sie geführte Gerichtsverfahren im Prinzip verwirft. Als Königin erkennt sie keinen Richter an, nicht die Geschworenen, auch nicht die englische Königin, wie es ihre Amme später auf den Punkt bringt: »nicht Elisabeth, | Nicht Englands Parlament ist euer Richter« (I, 4, v. 374-375). Damit wird der Grundsatz des Völkerrechts ausgesprochen, dass der Souverän, wie es Maria Stuart ist oder mindestens noch zu sein beansprucht, keinem fremden Recht unterworfen ist. Sie behauptet sich als ein völkerrechtliches Subjekt. Als solches vermag sie dann, die Argumente Burleighs, der ihr das Gerichtsurteil übermittelt, Punkt für Punkt zurückzuweisen. Sie verwirft den Richterspruch erstens, weil die zweiundvierzig Geschworenen nicht ihres Gleichen, das heißt nicht Souveräne, sind. Zweitens ist sie »nicht dieses Reiches Bürgerin«, sondern »eine freie Königin des Auslands«, und darum englischen Gesetzen enthoben (I, 7, v. 726-727). Drittens dienen englische Gesetze, wie positive Gesetze überhaupt, dem »Vortheil des Souveräns, des Landes« (I, 7, v. 795-796), haben mit der Gerechtigkeit nichts zu tun, und sind darum unbrauchbar für die Beilegung der Konflikte zwischen Souveränen. Die Ablehnung des Gerichtsverfahrens in einen konstruktiven Vorschlag umwendend, äußert die schottische Königin die Hoffnung, die tief verwurzelte Feindseligkeit zwischen ihrem Land und England dadurch zu beseitigen, »Zwei edle Nationen unterm Schatten | Des Ölbaums frei und fröhlich zu vereinen« (I, 7, v. 830-831). Wird nun das Gerichtsverfahren mit seinen sämtlichen Verordnungen und Instanzen als grundsätzlich ungeeignet für ihren Fall abqualifiziert, so erscheinen auch Rechtsmissbrauch und Rechtsbeugung, die bei ihrer Verurteilung mitwirken, nebensächlich, wenn auch nicht minder empörend.²⁸ Dass man sie aufgrund eines eigens für sie erlassenen Gesetzes, eines Maßnahmegesetzes also, verurteilt, dass man Zeugen manipuliert und sich vorsätzlich auf falsche Zeugnisse beruft, dass man ihr als der Beklagten das Recht verweigert, sich dem Kläger gegenüberzusehen – das alles hebt nur noch das Unrecht hervor, das man im Namen des Rechts an ihr verübt. Abschließend betont sie nochmals ihren Status als völkerrechtliches Subjekt, das dem Recht eines einzelnen Staates wie dem englischen nicht untertan ist. Auf

²⁸ Maria Stuart versteht sich als ein souveränes völkerrechtliches Subjekt. Ihre Anfechtung des Gerichtsverfahrens ist darin begründet, dass man gegen sie eigentlich gar keinen Prozess führen dürfte. Insofern verfehlt Thomas Weitin's Lesart, dass »das Prozessrecht der eigentliche Grund [ist], auf dem sich beide Herrscherinnen duellieren«, den eigentlichen Charakter des Rechtsstreites zwischen den zwei Königinnen. Thomas Weitin, *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*, München 2009, S. 58.

die englische Königin bezogen, sagt Maria: »Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten!« (I, 7, v. 971). Ihre Gefangennahme, geschweige denn ihre Verurteilung, verstößt gegen »alle Völkerrechte« (I, 7, v. 936-937). In ihrer Lage darf sie als völkerrechtliches Subjekt das Bündnis- sowie Kriegerrecht ausüben:

Ein heilig Zwangsrecht üb' ich aus, da ich
 Aus diesen Banden strebe, Macht mit Macht
 Abwende, alle Staaten dieses Weltteils
 Zu meinem Schutz aufrühre und bewege.
 Was irgend nur in einem guten Krieg
 Recht ist und ritterlich, das darf ich üben. (I, 7, v. 946-951)

Mit dem Schlagabtausch zwischen Burleigh und Maria gewinnt der dramatische Konflikt in *Maria Stuart* eine juristische Kontur. Es handelt sich um einen Konflikt zwischen zwei völkerrechtlichen Subjekten, den eine der Parteien durch das Recht eines einzelnen Staates zu lösen trachtet. Weil aber das Recht eines einzelnen Staates für völkerrechtlichen Verkehr nicht gilt, und das Völkerrecht selbst wiederum keinen Rechtsweg kennt, gerät der Konflikt zwischen der schottischen und der englischen Königin in eine juristisch ausweglose Zwangslage. Maria sieht die persönliche Begegnung als den letzten und auch den einzig gangbaren Weg, dieser Zwangslage zu entkommen und jenem Phantasma der Versöhnung – »Zwei edle Nationen unterm Schatten | Des Ölbaums frei und fröhlich zu vereinen« – näher zu kommen. Elisabeth zaudert. Das Gerichtsverfahren, das sie gegen Maria führt, überzeugt nicht mal sie selbst, ist ihr doch bewusst, dass sich die Jurisdiktion eines bestimmten Staates nicht auf ein völkerrechtliches Subjekt wie Maria und auch sie selbst anwenden lässt. Indem sie den Rechtsweg beschreitet, begeht sie schon Unrecht. Auf dem Rechtsweg wird dann jede Handlung notwendigerweise zu einem Akt des Unrechts. Somit ist die Rechtsanwendung nichts anderes als eine Gewaltanwendung, ja schlimmer noch, stellt sie doch eine Gewaltanwendung im Namen des Rechts dar. So drückend lastet auf Elisabeth das Bewusstsein des gerade durch die Rechtsanwendung verübten Unrechts, dass es ihre Entscheidungskraft fast lähmt. Wie hätte sie auch entscheiden können? Es fehlt im Raum des Unrechts doch jedweder Orientierungspunkt, von dem aus man einen Weg als den rechten einschlagen könnte. In ihrem Zaudern beruft sie eine Sitzung des Staatsrates ein, dessen Deliberation eine andere Möglichkeit der Konfliktlösung in Erwägung zieht: die persönliche Begegnung.

In der ersten Beratungsrunde erinnert Shrewsbury Elisabeth nochmals daran, dass das englische Recht für einen auswärtigen Souverän, wie es

Maria Stuart ja ist, nicht gilt: »Du kannst das Urteil über die nicht sprechen, | Die dir nicht untertänig ist« (II, 3, v. 1318-1319). Nachdem der Wächter Paulet der englischen Königin Marias Gesuch um persönliche Unterredung überreicht hat, bietet sich ein Ausweg aus der juristischen Zwangslage an. Der militante Burleigh spricht sich dagegen aus: »Das Urteil kann nicht mehr vollzogen werden, | Wenn sich die Königin ihr genahet hat, | Denn Gnade bringt die königliche Nähe« (II, 4, v. 1525-1527). Der gemäßigte Shrewsbury plädiert dafür: »Warum nicht? Sie erlehnt nichts Ungerechtes« (II, 4, v. 1514). Der opportunistische Leicester positioniert sich dazwischen. Wie konträr diese drei Argumente auch zu sein scheinen, konvergieren sie doch in der Einschätzung, dass die persönliche Begegnung gegenläufig zum Rechtshandel verläuft, die Rechtsstreitigkeit suspendiert, und dadurch ein neues, versöhnlicheres Verhältnis zwischen den Souveränen zur Folge haben wird. Das Streitgespräch des Staatsrates bestätigt somit den Stellenwert der persönlichen Begegnung im außenpolitischen Handeln des Souveräns, nämlich der Rechtsunsicherheit abzuwehren, Rechtsstreitigkeiten auszuweichen, die Weltordnung jenseits des Rechtshandels herzustellen. Dieser Stellenwert ist es, der Zeremonien zu einer der wichtigsten symbolischen Praktiken in zwischenstaatlichen Beziehungen hat werden lassen. Der Unterschied der drei Positionen besteht darin, dass Burleigh eine aus persönlicher Begegnung folgende Versöhnung als der Staatsräson abträglich ablehnt, Shrewsbury sie als dem Frieden zuträglich befürwortet, und Leicester sie aus Privatinteressen herbeiwünscht. Elisabeth zaudert wieder, denn auch in dem Raum zwischen rechtlichem Verfahren und zeremonieller Zusammenkunft gibt es keine Wegmarke, die die eine oder die andere Option als die richtigere hätte bestimmen können. Im Zeitalter des souveränen Staates, insbesondere in dem Jahrhundert zwischen dem Westfälischen Frieden und der Endphase des Ancien Régime, sind beide immer parallel zueinander verlaufen.

Wenn gegen Ende des zweiten Aktes doch eine Entscheidung zugunsten einer persönlichen Begegnung getroffen wird, hat ein Faktor aus einem ganz anderen Bereich, nämlich dem psychologischen, den Ausschlag gegeben. Ihr eigenes unbefriedigendes Privatleben mit dem Marias vergleichend, und durch die Schmeichelreden ihres Liebhabers Leicester befeuert, wird Elisabeth von der Neugier ergriffen, Marias berühmte Schönheit in Augenschein zu nehmen. Dass in die politische Entscheidungsfindung so etwas wie die psychologische Dynamik der weiblichen Konkurrenz hineinregiert, bringt eine Unterscheidung zum Vorschein, die Leicester auf den Begriff zu bringen weiß:

Burleigh!
 Der denkt allein auf deinen Staatsvorteil,
 Auch deine Weiblichkeit hat ihre Rechte,
 Der zarte Punkt gehört vor Dein Gericht,
 Nicht von des Staatsmanns! (II, 9, v. 2044-2048)

Es ist eine Unterscheidung zwischen Öffentlichem und Privatem, Politischem und Psychologischem. Sobald Letzteres ausdifferenziert wird, kann es nicht umhin, Ersteres heimzusuchen. Dem den »Staatsvorteil« fördernden Rechtswesen schreiben sich nun »Rechte der Weiblichkeit« ein, während der Gerichtshof des Staates um ein Gericht der weiblichen Psyche verdoppelt wird. Eine Begegnung der Souveräne, die im Zeichen der psychologischen Motivation steht, droht das zwischenstaatliche Zeremoniell umzustoßen. In Zeremonien spielen ja alle Akteure wie Schauspieler ihre vorgegebenen Rollen, indem sie festgelegte theatralische Zeichen genau vorführen. Wenn nun eine Schauspielerin ihre eigenen psychischen Regungen mit auf die Bühne bringt, kann sie ihre Rolle noch richtig spielen?

Eine zweite Bedrohung für die bevorstehende Begegnungsszene kommt hinzu. Wiewohl Elisabeth ihre »Rechte der Weiblichkeit« zu reklamieren weiß, ist sie doch gleichzeitig der Souverän genug, um an das Unentbehrliche am Zeremoniell zu denken, wie etwa jenes Ensemble von Zeichen, das eine Person als eine königliche erscheinen lässt: »Man sagt, | Daß sie nicht königlich umgeben sei, | Vorwerfend wär mir ihres Mangels Anblick« (II, 9, v. 2054-2056). Leicester antwortet auf dieses zeremonielle Bedenken mit dem Vorschlag, die Begegnung so zu gestalten, als wäre sie nichts weiter als ein Zufall. Eine Begegnung, die eine der Parteien überrascht, ist eine Begegnung, ohne eine sein zu wollen, genauso wie eine Theateraufführung, die ohne Zeit- und Ortsangabe stattfindet und zufällige Personen als Zuschauer überrascht, keine Theateraufführung sein will. Eine solche Begegnung, die sich schon vor dem Vollziehen zurückzieht, sucht, das Zeremoniell zu unterlaufen. Sie verspricht, eine Anti-Zeremonie zu werden.

DAS SCHEITERN DES ZEREMONIELLS: SZENE III, 4

Die Begegnung, die als Zufall inszeniert wird, will das Zeremoniell von vornherein unterbinden. Im Vollzug droht sie gleichwohl zu einer Art Zeremonie zu mutieren. Unter der Regie Leicesters soll Elisabeth beim Jagen am Schloss vorbeiziehen, wo Maria gefangen gehalten wird, um auf diese Weise eine Begegnung zustande zu bringen, die nicht als eine Begegnung

erscheint. Wenn der Augenblick naht, hört die schottische Königin Jagdhörner in der Ferne. Anstatt der Fanfare, die die fürstliche Zusammenkunft ankündigt, erschallt die Musik der Jagd, die Maria zum aufgestörten Wild macht. Was dann folgt, ähnelt einem Jagdspektakel, in dem sich das Wild zum letzten Mal aufbäumt, bevor die zornige Jägerin es endgültig erlegt.

Wie die Jägerin erweist sich auch das Wild als ein psychologisches Wesen. Von der bevorstehenden Ankunft der englischen Königin unterrichtet, erliegt Maria fast ihren aufgewühlten Emotionen, wie die Szenenanweisung deutlich anzeigt: »Maria: *welche diese Zeit über halb ohnmächtig auf die Amme gelehnt war, erhebt sich jetzt und ihr Auge begegnet dem gespannten Blick der Elisabeth. Sie schaudert zusammen und wirft sich wieder an der Amme Brust.*« Und dann fällt sie ein physiognomisches Urteil über Elisabeth: »O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!« (III, 4, v. 2232)

Schon hier, am Anfang der furiosen Begegnungsszene, in der der dramatische Konflikt gipfelt, wird klar, dass bei dieser Begegnung zeremonielle Regeln außer Kraft gesetzt werden. Wie oben im Einzelnen ausgeführt wurde, spielen die Akteure in einer Zeremonie ihre jeweiligen Rollen nach festgelegten Konventionen der körperlichen Beredsamkeit, wobei ihre innere Befindlichkeit sie nichts angeht, ja nichts angehen darf. Streng regelgeleitete, dem jeweiligen Rang der Akteure angemessene Haltungen und Gesten, Bewegungen und Gebärden indizieren Mäßigung der Affekte und mahnen zugleich dazu, deutet doch mangelnde Affektkontrolle auf das Verfallensein in tyrannische Unordnung hin, dem das Zeremoniell Einhalt zu gebieten sucht. Durch starke Affekte gezeichnet, läuft Marias Körpersprache jeglichen zeremoniellen Regeln zuwider. Dies folgt jedoch weder aus ihrer Unkenntnis angemessenen Verhaltens noch aus ihrer Unfähigkeit, Affekte unter Kontrolle zu bringen. Marias unwillkürliche Gesten und Bewegungen sind vielmehr Anzeichen für ein zeremoniellfremdes Modell von Körpersprache, nämlich ein psychologisches. Im Laufe des 18. Jahrhunderts ist das der rhetorischen *actio*-Lehre verpflichtete Verständnis der Körpersprache als auf Wirkung bedachte körperliche Beredsamkeit – ein Verständnis, das dem Zeremoniell zugrundeliegt – einem psychologischen Modell gewichen, das Miene, Gebärde und Bewegung als Ausdruck seelischer Regungen auffasst. An dieser psychologischen Neubegründung der *eloquentia corporis* war auch Schiller beteiligt.²⁹ In

²⁹ Zur »anthropologischen Neubegründung der *eloquentia corporis*«, siehe Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis«* im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995, S. 85-116.

der Abschlussarbeit seiner medizinischen Ausbildung *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* leitet Schiller aus dem genannten Zusammenhang auch eine Lehre der Physiognomik her. Laut dieser Lehre »werden die geheimsten Rührungen der Seele auf der Außenseite des Körpers geoffenbart, und die Leidenschaft dringt selbst durch den Schleier des Heuchlers. Jeder Affekt hat seine spezifiken Äußerungen, und so zu sagen, seinen eigentümlichen Dialekt, an dem man ihn kennt«. ³⁰ Spricht jede seelische Regung, »jeder Affekt«, eine spezifische Sprache des Körpers, einen »eigentümlichen Dialekt«, so drücken Marias halb-ohnmächtige Anlehnung an die Amme, ihr scheuer Blick auf Elisabeth und ihr Schaudern das in den Jahren der Gefangenschaft angestaute Leiden, den Groll, und die Angst aus. Nachdem die Regieanweisung Marias Körpersprache psychologisch verankert, wird diese psychologische Auffassung der Körpersprache Maria selbst in den Mund gelegt. Wenn ein Affekt öfter erneuert und habitualisiert wird, so schlussfolgert Schiller in seiner Abschlussarbeit, verfestigt er sich zum »dauernd[en] Charakter«. Dementsprechend formiert sich die körperliche Äußerung dieses Affektes endlich zu der »fest[en] perennierend[en] Physiognomie des Menschen«. ³¹ Genau nach diesem physiognomischen Grundsatz fällt Maria ihr Urteil über Elisabeth, als sie ihrer Feindin ansichtig wird.

In dem Maße, wie das psychologische Modell von Körperbewegung und Gebärde an die Stelle des rhetorischen tritt, wird die Begegnung der Königinnen zu einer Szene der psychologischen Dynamik anstatt einer zeremoniellen Szene. Diese Dynamik durchläuft drei Hauptphasen. Maria fasst sich zuerst, wendet sich gegen Elisabeth, fällt vor ihr nieder, um Elisabeth dadurch eine Chance zu geben, sie wieder aufzurichten. Sie versucht also, ihre Anerkennung als ebenbürtige Königin in Szene zu setzen. Ihr Fußfall ist durchaus unfreiwillig – »ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus«, lautet die Szenenanweisung –, aber mit dieser Geste der Unterwerfung verbindet sich das inszenatorische Kalkül, die ihr gebührenden »königliche[n] Rechte« (III, 4, v. 2255) durch einen sinnfälligen Akt der Erhebung wieder zu erlangen. ³² Indem sie Elisabeth diesen Akt anbietet, ja aufzwingt, hofft sie, durch die Wiedereinsetzung ihrer »könig-

³⁰ Schiller, *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, in: Werke (Anm. 5), Bd. 8, S. 154.

³¹ Ebd., S. 156.

³² Insofern ist Juliane Vogels Lesart dieser Szene, dass es sich dabei um ein Begnadigungszeremoniell und dessen Scheitern handele (Anm. 25, S. 217-222), zu revidieren. Die englische Königin hat genausowenig das Recht, die Königin eines fremden Landes zu begnadigen, wie sie zu verurteilen, weil sie über keine Jurisdiktion über fremde Souveräne verfügt.

liche[n] Rechte« gleichzeitig den Frieden zwischen ihnen als gleichrangigen Souveränen herbeizuführen.

Elisabeths Weigerung, den ihr angebotenen Akt der Anerkennung und Aussöhnung zu erwidern, lässt Marias Affekt steigern, und zwingt sie zugleich dazu, ihre Strategie zu ändern. Sie geht von Inszenierung zu Argumentation über, womit die Begegnungsszene in ihre zweite Phase eintritt. Sie erinnert die englische Königin daran, dass sie auch eine Königin ist, und dass man durch ihre Gefangennahme und Verurteilung »des Gastrechts heilige Gesetze« sowie »der Völker heilig Recht« verhöhnt (III, 4, v. 2295-2304). Das wolle sie aber vergessen. Die gewalttätigen Auseinandersetzungen, die zwischen den beiden vorgefallen sind, nennt sie »das Fluchgeschicke der Könige« und schreibt sie den »Furien« der Zwietracht zu (III, 4, v. 2316-2318). Anstatt »Furien« sollten nun Gerechtigkeit, Freundschaft, »Dankbarkeit und Liebe« (III, 4, v. 2367) herrschen. Maria malt somit ein Szenario aus, in dem das Völkerrecht geheiligt, der Blutverwandtschaft Rechnung getragen und Frieden geschlossen wird. Auf einen solchen Vorschlag der Aussöhnung entgegnet Elisabeth mit einem zynischen Ausruf: »Was ist mir Blutverwandtschaft, Völkerrecht?« (III, 4, v. 2353) Sie pocht auf Gewaltanwendung als einzige Antwort auf vergangene Gewaltanwendungen, ihrer Feindin die Hinrichtung unverhohlen androhend. Elisabeths unerbittliche Feindseligkeit beschwört die Furien herauf, die Maria zu bannen sucht. Indem sie Auge um Auge, Zahn um Zahn auf blutige Vergeltung sinnt, wird sie schon zur Verkörperung der Furie.

Nachdem Elisabeth wie eine Furie die schottische Königin mit Beschuldigungen überhäuft und ihr fürchterliche Rache schwört, kommt sie zu guter Letzt auf Marias Laster *in eroticis* zu sprechen. Mit Marias entrüstetem Ausruf »Das ist zu viel!« (III, 4, v. 2419), wird die letzte, furiose Phase der Begegnungsszene eingeleitet, in der beide Königinnen durch gegenseitige Beleidigung einander zur Raserei treiben. So wie Elisabeth ihre Kontrahentin sexueller Ausschweifungen bezichtigt, so verhöhnt Maria Elisabeths verklemmte Erotik. Dadurch destruieren beide Königinnen endgültig alles, was vom Zeremoniell noch übrig bleibt. Beim Zeremoniell geht es im allgemeinen um die ostensible Anerkennung der Würde oder *dignitas*. Das zwischenstaatliche Zeremoniell bezieht sich dann auf *dignitas regia*. Im öffentlichen Recht Roms bezeichnet *dignitas* den Rang und die Autorität, die öffentlichen Ämtern innewohnen.³³ Als symbolischer

Da Maria den gegen sie geführten Prozess gar nicht anerkennt, sucht sie auch nicht nach Bgnadigung, sondern Aussöhnung der Souveräne.

³³ Siehe Codex Justinianus, Liber XII (De Dignitatibus).

Status im öffentlichen Raum muss die Würde vom physischen Körper, insbesondere von der Sexualität des Würdenträgers getrennt werden. Cicero sagt: »Verum esto: verbum ipsum voluptatis non habet dignitatem«. ³⁴ Im politischen Denken des Mittelalters wird die Würde vollständig vom Würdenträger abgelöst. Sie verwandelt sich in eine fiktive Person mit einem unsterblichen mystischen Körper: »Dignitas non moritur«. ³⁵ Indem Elisabeth von Marias Laster *in eroticis* spricht, reduziert sie die schottische Königin auf einen sexuellen Körper und erkennt ihr damit die königliche Würde ab. Die gleiche Taktik aufgreifend, entblößt Maria auch Elisabeth ihrer königlichen Würde, indem sie Elisabeths Sexualeben höh-nisch an die Öffentlichkeit zerrt. Die persönliche Begegnung, die der gegenseitigen Anerkennung der königlichen Würde hätte dienen sollen, wenn sie nach zwischenstaatlichem Zeremoniell verlaufen wäre, mutiert zur gegenseitigen Entwürdigung. Sie verkehrt sich irreversibel in ein Anti-Zeremoniell. Der Würde entkleidet, werden beide Königinnen zu blossen Menschen, deren Verhalten psychologischer Gesetzmäßigkeit folgt. Beide sind in Furor. Maria ist »außer sich« (III, 4, v. 2444), wie auch Elisabeth. Sie werden Spiegelbilder voneinander. ³⁶ Die Gleichrangigkeit der Königinnen, die im Modus des Irrealis verharrt, wenn beide bei Sinnen sind, wird realisiert, wenn beide außer sich sind. Als völkerrechtliches Postulat ist die Gleichrangigkeit der Souveräne offenbar nur dann erreichbar, wenn sie ihrer Vernunft genauso wie ihrer Würde enthoben sind.

TRAGISCHE FIGURATION DER WELTORDNUNG

Von ihrem Gipfelpunkt, den die Begegnungsszene darstellt, lässt sich die Handlung der *Maria Stuart* überblicken. Die ersten zwei Akte drehen sich um den Prozess gegen die schottische Königin, der als Anwendung des zum Teil stark gebeugten Rechts eines einzelnen Staates auf ein völkerrechtliches Subjekt jeder Rechtsmäßigkeit entbehrt. Die vehemente Anfechtung auf der einen Seite und der nagende Zweifel auf der anderen lassen die persönliche Begegnung als Alternative zur Rechtsanwendung erscheinen. Bis zu diesem Punkt rekapituliert Schillers Drama das Argumentationsmuster der Zeremonialwissenschaft, die die nach strengem Zeremoniell erfolgende persönliche Begegnung als Supplement, gar als

³⁴ Marcus Tullius Cicero, *De Finibus Bonorum et Malorum*, Liber II, 75.

³⁵ Siehe Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: a Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957, S. 383-450.

³⁶ Dass beide Königinnen im Furor zu gegenseitigen Spiegelbildern werden, hat Juliane Vogel im Detail analysiert. Siehe *Die Furie und das Gesetz* (Anm. 25), S. 224.

Ersatz zum Recht in zwischenstaatlichen Beziehungen hochhält. Doch endet die Begegnung zwischen der englischen und der schottischen Königin in gegenseitiger Aberkennung der königlichen Würde, die beide tiefer denn je in Zwietracht verstrickt. Danach steuert die Handlung unaufhaltsam auf das tragische Ende zu. Nur noch das Blutgerüst kann den Konflikt ein für allemal lösen. Elisabeth zaudert nicht mehr. Sie hat sich für Gewalt entschieden.

Veranschaulichen die ersten zwei Akte, die dramaturgisch die Begegnungsszene anbahnen, die Wendung vom Recht zum Zeremoniell in zwischenstaatlichen Beziehungen um 1700, so spiegelt sich in der Begegnungsszene der Bedeutungsverlust des zwischenstaatlichen Zeremoniells ab Mitte des 18. Jahrhunderts wider. Die Begegnung der Königinnen ist deswegen zum Scheitern prädestiniert, weil beide nicht mehr nur ihre königlichen Rollen spielen, indem sie zeremonielle Regeln einhalten, sondern auch und vor allem als psychologisch motivierte Charaktere agieren. Im 18. Jahrhundert erfasst die Psychologisierung des Menschen, die von dem weit verbreiteten anthropologischen Diskurs ausgeht, auch das völkerrechtliche Wissen. Johann Jakob Moser, der einflussreiche Völkerrechtler des Jahrhunderts, identifizierte vier »geheime Triebfedern« im zwischenstaatlichen Handeln: »1. Leidenschafft derer grossen Herren und ihrer Ministers, 2. die Begierde, noch mehrere Länder, Reichthum und Macht zu erwerben, 3. die überwiegende Macht in Rücksicht auf die, mit welchen man etwas zu verhandeln hat, und 4. eine zu rechter Zeit angebrachte Staatsklugheit«. ³⁷ Die Vermutung »geheim[er] Triebfedern« lässt das öffentliche Handeln der souveränen Herrscher, insbesondere die Zeremonien, als Scharade erscheinen. Das Zeremoniell, so Moser, dient auch oft als der »Vorwand« für nicht immer leicht durchschaubares politisches Kalkül. ³⁸ Es ist daher nur folgerichtig, dass das zwischenstaatliche Zeremoniell seine Funktion als Vergegenwärtigung der Weltordnung einbüßt und zur bloßen Formalität im völkerrechtlichen Verkehr degradiert wird. Laut Schiller hat die dramatische Methode die Vorteile, »die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen«. ³⁹ Solche Vorteile benutzend, führt die Begegnungsszene in *Maria Stuart* anschaulich vor Augen, wie die psychologische Motivierung das Zeremoniell konterkariert.

Den ersten drei Akten der *Maria Stuart* ist also eine Episode der Völkerrechtsgeschichte eingeschrieben, die vom Aufstieg des zwischen-

³⁷ Moser, Versuch des neuesten europäischen Völkerrechts (Anm. 17), 1. Tl., S. 34-35.

³⁸ Johann Jakob Moser, Beyträge zu dem neuesten Europäischen Völkerrecht in Friedenszeiten, Bd. 2, Tübingen 1778, S. 5.

³⁹ Schiller, Die Räuber, in: Werke (Anm. 5), Bd. 2, S. 15.

staatlichen Zeremoniells als Alternative zum Recht bis hin zu seinem Niedergang reicht. In dem Maße aber, wie die Handlung nicht auf ihrem Höhepunkt im dritten Akt endet, lässt es das Drama als Ganzes auch nicht beim Ungenügen des Rechts und Scheitern des Zeremoniells bewenden. Im Gegenteil: Das Crescendo des Misslingens aller Ansätze, den Streit der Königinnen zu schlichten, dient dazu, einen neuen Ton zur Stiftung der Weltordnung anzuschlagen. Dieser neue Ton ist die Ästhetik des Tragischen.

Der Konflikt zwischen zwei Königinnen eignet sich insofern für die tragische Behandlung, als in der Neuzeit die Beziehung zwischen Souveränen einer naturgesetzlichen, gleichsam schicksalhaften Notwendigkeit unterliegt. Wie eingangs dargelegt, zieht die Entstehung des souveränen Staates eine Grenze zwischen innen und außen. Der sich auf positiven Gesetzen gründenden Rechtsordnung innerhalb des Staates steht der außer- und zwischenstaatliche Raum gegenüber, in dem weder gesetzgebende noch gesetzesprechende Autorität existiert. Dieser Raum ist der Hobbesche Naturzustand, in dem der Krieg aller gegen alle herrscht. Im Hinblick auf Elisabeths Konflikt mit der schottischen Königin bringt Lord Burleigh diesen kriegerischen Naturzustand auf die prägnante Formel: »Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!« (II, 3, v. 1294), steht in diesem Fall doch der Thron Englands auf dem Spiel. Die Bemühungen der Jurisprudenz, den zwischenstaatlichen Raum rechtlich einzuhegen, bringen das neuzeitliche Völkerrecht hervor, auf das sich Maria Stuart immer wieder beruft. Jedoch wie Elisabeths unapologetische Entgegnung – »Was ist mir Blutsverwandtschaft, Völkerrecht?« (III, 4, v. 2353) – unzweideutig bezeugt, lässt sich das Völkerrecht ohne eine souveränen Staaten übergeordnete Autorität nicht durchsetzen. In seinem Traktat *Zum ewigen Frieden* (1795) bezeichnet Immanuel Kant sämtliche Völkerrechtler der Neuzeit, »Hugo Grotius, Pufendorf, Vattel u. a. m.«, als »leidige Tröster«, weil »ihr Kodex, philosophisch oder diplomatisch abgefaßt, nicht die mindeste gesetzliche Kraft hat, oder auch nur haben kann (weil Staaten als solche nicht unter einem gemeinschaftlichen äußeren Zwange stehen)«. ⁴⁰ Dass die Staatenwelt derart der unerbittlichen Notwendigkeit der Natur unterworfen ist, empört jedoch die Vernunft, deren Prinzip Freiheit ist, und die aufgrund dieses Prinzips eine friedliche, kosmopolitische Weltordnung für die Staatenwelt einfordert. In dem Maße, in dem Kant die Kluft zwischen Natur und Freiheit durch den Brückenschlag der reflexiven Urteilskraft schließt, deren Prinzip die Zweckmäßigkeit der Natur ist, wird der Naturzustand

⁴⁰ Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden*, in: *Werke*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977, Bd. 11, S. 191-251, hier S. 210.

der Staatenwelt durch das teleologische Prinzip der reflexiven Urteilskraft auf den von der Vernunft vorgegebenen Weltfrieden bezogen, nach dem die Natur so erscheint, als ob sie nach der kosmopolitischen Ordnung strebte. Während sich Kant der Weltordnung derart teleologisch annähert, versucht der durch die kantische Philosophie geschulte Schiller, sie ästhetisch zu erfassen, und zwar durch das tragische Theater. In seinen tragödientheoretischen Aufsätzen *Vom Erhabenen* und *Über das Pathetische* gibt er die Art und Weise an, »wie die übersinnliche selbständige Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung gebracht werden kann«. ⁴¹ Insofern als die friedliche Weltordnung als Idee der Vernunft zum übersinnlichen Reich der moralischen Freiheit gehört, soll es der tragischen Kunst möglich sein, sie durch die wirkungsmächtige Gestaltung der Affekte der dem kriegerischen Naturzustand ausgelieferten Menschen zu vergegenwärtigen. In der Tat bringt Schiller in *Maria Stuart* die friedliche Weltordnung durch Affektdramaturgie zum Ausdruck.

Bei der Protagonistin Maria ist es zunächst verlockend, in ihrer Läuterungs- und Passionsgeschichte im letzten Akt, Schillers tragödienästhetisches Programm verwirklicht zu sehen. ⁴² Die würdevolle Fassung, mit der sie dem Tod entgegentritt, drückt die moralische Freiheit insofern aus, als »der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt, und dem Zustand keine Kausalität für die Gesinnung gestattet wird«. ⁴³ Die ästhetische Effektivität liegt jedoch weniger darin, dass sie wirklich von der moralischen Freiheit Gebrauch macht und sich dadurch in der Todesstunde als freies Vernunftwesen behauptet, als darin, dass ihre würdevolle Fassung unmittelbar vor der Hinrichtung den hypertrophen, affektiven Erregungen in der Begegnungsszene gegenübersteht. Der Umschwung von Furor auf Gefasstheit zeigt an, dass Maria über das Vermögen zum Gebrauch des freien Willens verfügt, und dass in ihr die moralische Freiheit als Potential wirksam ist, die entweder verwirklicht oder nicht verwirklicht wird. Durch die Kontrastierung der Affekte wird die Möglichkeit eines absolut freien Willens eindrucksvoll vorgestellt, und diese Möglichkeit stimmt mit dem Interesse der Phantasie überein, »sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten«. ⁴⁴ Indem unsere Phantasie derart beflügelt

⁴¹ Schiller, *Über das Pathetische*, in: Werke (Anm. 5), S. 423-451, hier S. 432.

⁴² Zur Interpretation des letzten Aktes unter Heranziehung des Schillerschen Theorems der schönen Seele, siehe Sautermeister, *Maria Stuart* (Anm. 22), S. 320-325, unter Heranziehung des Theorems der Würde, siehe Peter-André Alt, *Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50, 2006, S. 176-204, hier S. 189-202.

⁴³ Schiller, *Über das Pathetische* (Anm. 41), S. 440.

⁴⁴ Ebd., S. 443.

wird, »schwingen wir uns von dem Wirklichen zu dem Möglichen, und von dem Individuum zur Gattung empor«. ⁴⁵ Darin, den Zuschauer auf das Vermögen der Freiheit hinzuweisen und zum Allgemeinmenschlichen emporzuheben, besteht die Aufgabe der tragischen Kunst.

Während im Fall von Maria die Kontrastierung der Affekte als dramaturgischer Kunstgriff eingesetzt wird, um die Möglichkeit einer absoluten Freiheit des Willens zu evozieren, wohnt diese Möglichkeit von vornherein der Gemütsverfassung der Elisabeth inne. Was Elisabeth charakterisiert, ist ihr Zaudern. Da die Verurteilung Marias schon vor dem Aufgang des Vorhangs erfolgt ist und der Unterschrift Elisabeths harrt, wird das ganze Bühnengeschehen durch ihr Zaudern vorangetrieben. Der Handlungsverlauf fällt mit dem Prozess ihrer Entscheidungsfindung zusammen. Das Zaudern besteht in der Weigerung, sich endgültig festzulegen, das heißt sich mit irgendeinem wirklichen Gebrauch des freien Willens zufrieden zu geben. ⁴⁶ In diesem Sinne ist es ein Gemütszustand, in dem sich der Gebrauch des freien Willens als pure Möglichkeit, als Vermögen, kundtut. In der Gestaltung der Elisabeth als Bühnenfigur geht Schiller allerdings noch einen Schritt weiter, als lediglich die Möglichkeit oder das Vermögen der Freiheit zu akzentuieren. Er legt zudem den Grund frei, der verhindert, dass diese Möglichkeit zur Wirklichkeit wird. Dieser Grund lässt sich durch Elisabeths Schlussworte zu den Deliberationen des Staatsrats erahnen. Die englische Königin beschließt die Debatte der Minister zur Behandlung der Maria im zweiten Akt mit den folgenden Worten: »Mit Gottes Beistand, der die Könige | Erleuchtet, will ich eure Gründe prüfen, | Und wählen, was das Bessere mir dünkt« (II, 3, v. 1457-1459). Nach der katastrophalen Begegnung der Königinnen befasst sich der Staatsrat nochmals mit dem gegen Maria verhängten Todesurteil. Elisabeth sagt am Ende der Beratung:

Man überlasse mich mir selbst! Bei Menschen ist
Nicht Rat noch Trost in dieser großen Sache.
Ich trage sie dem höhern Richter vor.
Was der mich lehrt, das will ich tun (IV, 9, v. 3185-3188)

In beiden Fällen ruft Elisabeth eine transzendente Instanz an, sei es als Rechtsbeistand, sei es als Richter. Diese Instanz macht sich aber nur durch ihre Unverfügbarkeit bemerkbar. Anstatt die englische Königin zu »erleuchten« und ihr zum Entscheiden zu verhelfen, verstrickt sie die als Gott apostrophierte Instanz weiterhin in Unentschlossenheit. Anstatt sie urtei-

⁴⁵ Ebd., S. 445 f.

⁴⁶ Siehe Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Berlin 2007.

len zu lehren, hindert sie dieser »höher[e] Richter«, vom Vermögen des freien Willens auch wirklich Gebrauch zu machen und die Möglichkeit der Freiheit auch in Wirklichkeit umzusetzen. Was diese unverfügbare Instanz vertritt, erweist sich als das Gebot der Moralität oder der Gerechtigkeit. Es ist die Gerechtigkeit, die Elisabeth trotz der Staatsräson und trotz der Privatinteressen Bedenken gegen die Vollstreckung des Todesurteils einflößt und sie unschlüssig macht. Die Gerechtigkeit bewirkt, in ihren eigenen Worten, »daß ich | Für diese erste unvermeidliche | Gewaltat selbst die Hände mir gefesselt!« (IV, 10, v. 3201-3203). Die Gerechtigkeit offenbart sich als handlungshemmende Kraft durch das Zögern, das Nicht-Handeln. Oder sie regiert in das Handeln hinein, indem sie sich entzieht. Sie macht sich paradoxerweise durch ungerechtes Handeln, durch ihr Verfehlen nämlich, geltend. Der ganze Prozess gegen die schottische Königin ist ungerecht, erstens, weil die englische Jurisdiktion nicht für ein völkerrechtliches Subjekt gilt, zweitens, weil das Gerichtsverfahren auf Rechtsbeugung basiert. Die Tatsache jedoch, dass man sich überhaupt des Rechts, wenn auch nur als Deckmantel, bedient, weist auf das Gebot der Gerechtigkeit hin. Elisabeths Mordauftrag an Mortimer ist ungerecht, aber in dem Versuch, durch den Meuchelmord nicht öffentlich ein Unrecht begehen zu müssen, tritt die Gerechtigkeit, wie in einem Hohlspiegel zur Grimasse verzerrt, zum Vorschein. Ähnlich zeitigt die Gerechtigkeit ihre Wirkung, wenn Elisabeth nach dem Unterschreiben des Todesurteils große Verwirrung stiftet, um die Entscheidung zu externalisieren und die Verantwortung dafür auf andere – Davison und Burleigh – abzuwälzen. Denn in diesem niederträchtigen Manöver spricht sich der Wunsch aus, trotz des Unrechts den Schein der Gerechtigkeit doch halbwegs zu wahren. Mithin macht sich die Gerechtigkeit in Elisabeths Zaudern wie in ihrem Handeln kenntlich, und zwar immer, indem sie verfehlt wird. In diesem Sinne exemplifiziert die Figur der Elisabeth den neuzeitlichen Staat, der im Namen des Rechts andere Staaten angreift und Unrecht antut. »Die Huldigung«, schlussfolgert Kant in *Zum ewigen Frieden*,

die jeder Staat dem Rechtsbegriff (wenigstens den Worten nach) leistet, beweist doch, daß eine noch größere, ob zwar zur Zeit schlummernde, moralische Anlage im Menschen anzutreffen sei, über das böse Prinzip in ihm (was er nicht ableugnen kann) doch einmal Meister zu werden, und dies auch von andern zu hoffen; denn sonst würde das Wort Recht den Staaten, die sich einander befehden wollen, nie in den Mund kommen.⁴⁷

⁴⁷ Kant, *Zum ewigen Frieden* (Anm. 40), S. 210.

Schiller sieht die Aufgabe der tragischen Kunst darin, durch Affektdramaturgie auf das Übersinnliche, nämlich die moralische Anlage hinzuweisen. In *Maria Stuart* nimmt die moralische Anlage des Menschen, die zur Darstellung gebracht wird, zwei Formen an, erstens als pure Möglichkeit oder Vermögen, und zweitens als Gebot der Moralität oder Gerechtigkeit. Der Verweis auf das Vermögen der moralischen Freiheit macht den ästhetischen Reiz aus, denn dieses Vermögen stimmt, indem es Freiheit postuliert, mit dem freien Spiel der Einbildungskraft überein. Der Verweis auf die Gerechtigkeit macht wiederum deutlich, dass die Möglichkeit der Freiheit zwar auf unterschiedliche Weise verwirklicht werden kann, mal moralisch, mal unmoralisch, aber letztendlich doch auf Moralität gegründet ist. Denn auch durch das unmoralische Tun macht sich das Gebot der Moralität geltend, und zwar in seinem Entzug. In dem langen Monolog im vierten Akt, in dem Elisabeth um eine Entscheidung ringt und zum Schluss doch zum Unterschreiben des Todesurteils vorstößt, bezeichnet sie das Gebot der Moralität als »die allgewaltige Notwendigkeit, | die auch das freie Wollen der Könige zwingt« (IV, 10, v. 3210-3211). Damit wird auch die Möglichkeit einer friedlichen Weltordnung benannt. Das »freie Wollen der Könige« ist die Souveränität. Nur das moralische Gebot, das die Souveränität »zwingt«, kann die Weltordnung stiften. Das Übersinnliche, das durch die Affekte der im kriegerischen Naturzustand verstrickten Charaktere des Trauerspiels aufscheint, erweist sich als die friedliche Weltordnung, die im tragischen Geschehen mit unerbittlicher Notwendigkeit verfehlt wird. Somit wird durch die Ästhetik des Tragischen die Weltordnung als ein in der Wirklichkeit Unverfügbares inszeniert.

TRAGISCHE INSZENIERUNG DER WELTORDNUNG UND THEATERGESCHICHTE DES 18. JAHRHUNDERTS

Die Inszenierung der Weltordnung durch die Ästhetik des Tragischen unterscheidet sich fundamental von der zeremoniellen Inszenierung. In der letzteren wird die Weltordnung durch die Ordnung der künstlichen Zeichen vergegenwärtigt. Die wichtigsten dieser künstlichen Zeichen sind die streng kontrollierten, Etiketten und Anstandsgesetzen folgenden Gesten, Gebärden, und Körperbewegungen, die gemäßigte Affekte und ordnungsgemäßes Handeln suggerieren. Dieses Zeichenregime teilt das Zeremoniell mit dem Barocktheater und der französischen *tragédie classique*. »Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie, und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in

den alten Bilderbüchern, die sich mit samt der Krone zu Bette legen«. ⁴⁸ Im Gegensatz zum Zeremoniell und der Ästhetik des Barocktheaters, der es verpflichtet ist, erfordert Schillers Ästhetik des Tragischen »Darstellung der leidenden Natur« einerseits und »Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden« andererseits. ⁴⁹ Dieses ästhetische Interesse an dem Pathos, durch das sich die moralische Anlage ankündigt, setzt sich »allen frostigen Anstandsgesetzen, die an dem Menschen nur künsteln und die Natur an ihm verbergen«, entgegen. In der tragischen Kunst haben alle Leidenschaften »ein freies Spiel, und die Regel des Schicklichen hält kein Gefühl zurück«. ⁵⁰ Der Furor der Königinnen in der Begegnungsszene legt ein beredtes Zeugnis von diesem Grundsatz ab. Wie oben gezeigt wurde, führt diese Szene exemplarisch das Scheitern des Zeremoniells vor.

Während Schillers Ästhetik des Tragischen das Zeremoniell und somit den theatralischen Code der Barockzeit verwirft, nimmt sie auch Abschied vom bürgerlichen Illusionstheater, das im Lauf des 18. Jahrhunderts das Barocktheater zurückdrängte und insbesondere durch Diderot und Lessings Schauspieltheorie einen neuen theatralischen Code etablierte. Künstliche Zeichen des Barocktheaters ersetzt das bürgerliche Illusionstheater mit natürlichen Zeichen, mit Zeichen nämlich, die psychische Zustände und seelische Prozesse widerspiegeln. Mit der Ablösung der streng konventionalisierten körpersprachlichen Vorgaben des Barocktheaters durch psychologisch fundierte körperliche Ausdruckssprache versucht das Theater des 18. Jahrhunderts, Bühnenfiguren zu schaffen, mit denen sich das bürgerliche Publikum identifizieren kann. Dabei verfolgt es das Ziel, eine Illusion der Wirklichkeit im Theater herzustellen. ⁵¹ Die Analyse der Begegnungsszene hat gezeigt, dass Schillers Bühnenfiguren psychologisch motiviert sind, und dass ihre körperlichen Veränderungen analog den seelischen verlaufen. Gleichwohl hat Schillers Ästhetik des Tragischen nicht die Absicht, eine Illusion der Wirklichkeit zu evozieren. Im Gegenteil sollen die Bühnenfiguren ständig daran erinnern, dass sie poetische Fiktionen sind. In dem parallel zu *Maria Stuart* entstandenen Gedicht *An Göthe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* (1800) macht Schiller deutlich, dass die Fiktionalität zum Programm der tragischen Kunst gehört:

⁴⁸ Schiller, Über das Pathetische (Anm. 41), S. 424.

⁴⁹ Schiller, Vom Erhabenen, in: Werke (Anm. 5), Bd. 8, S. 395-422, hier S. 422.

⁵⁰ Schiller, Über das Pathetische (Anm. 41), S. 425.

⁵¹ Zur Entstehung des bürgerlichen Illusionstheaters, insbesondere der neuen psychologisierenden Schauspielkunst, siehe Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd. 2 (Anm. 10), S. 91-184; Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst (Anm. 29), S. 117-182.

Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken,
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.⁵²

Die »tiefe Wahrheit« der *Maria Stuart* ist die Möglichkeit der Weltordnung. Diese poetische Wahrheit lässt sich nicht durch bürgerliches Personal, Schauplätze und Verhaltensweisen zu Tage fördern. Dafür ist eine Theaterästhetik notwendig, die sich vom bürgerlichen Illusionstheater absetzt und die Fiktionalität des Bühnengeschehens herauskehrt. Diese Theaterästhetik wird von Schiller und Goethe praktiziert und theoretisch untermauert. Beim Inszenieren der Weltordnung inszeniert *Maria Stuart* zugleich die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, die vom Barocktheater über das bürgerliche Illusionstheater bis zur Theaterästhetik der Weimarer Klassik verläuft.

⁵² Schiller, An Göthe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, in: Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 156-159, hier S. 158.