

Copyright © 2013 by Weimarer Schillerverein e.V.  
Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-00-038111-1

# SCHILLERS SCHREIBEN

Band 1: 1783-1785  
1. Auflage

Herausgegeben von

SILKE HENKE und NIKOLAS IMMER

im Auftrag des

WEIMARER SCHILLERVEREINS E.V.

WEIMAR 2013

Printed in Germany  
www.schiller-verein.de

Auf der Rückseite des Umschlags:  
Eigenhändige Verse aus Schillers „Demetrius“

Redaktion: Wolfgang Ritschel

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Deutschen Schillergesellschaft e. V.

© 2013 Weimarer Schillerverein e. V.  
Satz: Nikolas Immer  
Umschlaggestaltung und Druck: Buch- und Kunstdruckerei Keßler GmbH  
ISBN: 978-3-00-042923-1

## INHALT

### EINFÜHRUNG

Schreibgesten.

Schöpferische Schriftentstehung bei Schiller ..... 5

### JÖRG ROBERT

*Punctum saliens* und empirische Wende.

Schillers späte Fragmente und ihre Poetik ..... 11

### SEBASTIAN BÖHMER

*Maria Stuart* als Drama der Schrift ..... 41

### MATTHIAS LÖWE

Risse im Bild des ›ganzen Menschen‹:

Schillers *Maria Stuart* im Erstdruck und in den Bühnenfassungen ..... 55

- Elisabeth in Schillers *Maria Stuart*«, in: *Euphorion* 99 (2005), H. 1/2: Sonderheft Schiller, S. 129–152, hier S. 144).
- <sup>22</sup> Burleigh zu Paulet: »Doch vielbedeutend fragt ihr stummer Blick: / Ist unter allen meinen Dienern keiner, / Der die verhaßte Wahl mir spart« (V. 1032–1034). Da eine »Bluttat« (V. 1678) aber mit dem pflichtschuldigen Paulet nicht zu machen ist, muss Burleigh den offiziellen, d. h. schriftlichen Weg nehmen.
- <sup>23</sup> Auch Maria hat eine Tötung – die ihres zweiten Ehemanns Lord Darnley – mit stummer Duldung zu verantworten, ohne dass diese mit schriftlicher Beglaubigung nachweisbar wäre. Daher fällt es ihrer Amme auch nicht schwer, Gründe für ihre vermeintliche Unschuld zu finden, freilich ohne die Schuldbewusste damit trösten zu können (I,4). So kontrastiert Schiller die moralischen Zustände der Königinnen, denn während Maria gerade auch ohne quasi offizielle Bestätigung ihre Schuld annimmt, sucht die durch den Schreibakt das Todesurteil überhaupt erst vollstreckende Elisabeth die Schuld bzw. die Verantwortung dennoch bei anderen.
- <sup>24</sup> Diese Begegnung wird in II,4 gewissermaßen vorbereitet, denn Marias schriftlich – und man kann an Elisabeths nachdenklicher Reaktion erkennen: wirkungsvoll – dargelegte Bitte um ein Treffen instrumentalisiert die Schrift, um schließlich Mündlichkeit installieren zu können. So baut Maria sich das erhoffte und dann freilich ausbleibende Gnadenwort auf. (Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Nikolas Immer.)
- <sup>25</sup> Diesen um 1800 topisch gebrauchten Zusammenhang hat Schiller verschiedentlich aufgegriffen, so im berühmten Brief an Garve vom 25. Januar 1795, in dem er bedauert, dass dieser sich nicht auf eine Untersuchung zu dem Thema des »Schriftstellers und seinen Verhältnissen« einlassen wollte. Schiller sieht in der unterschiedlichen Medientechnik oraler und literaler Kulturen das »eigenthümliche Unterscheidungs Zeichen der neueren Welt von der Alten«. Denn der schreibende Dichter hätte u. a. den Nachteil, nicht »mit dem lebendigen Ausdruck der Rede und dem accompagnement der Gesten«, also dem Körper wirken zu können. Allerdings bezieht Schiller deren Wirkungen auf das »Gemüth«, also auf ein nicht-körperliches Rezeptionsorgan. (NA 27, 125–127; alle Zitate auf S. 126)
- <sup>26</sup> Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Erster Band: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M. 1983, S. 161. Heikel wird diese Argumentation in Elisabeths Fall freilich durch die Vermengung von politischen mit persönlichen Interessen.
- <sup>27</sup> Dies wird bestätigt durch den von Gewissensbissen geplagten Schreiber Kurl im Gefängnis (V. 3906–3950), über dessen Glaubwürdigkeit allerdings Zweifel bestehen bleiben dürfen.
- <sup>28</sup> Man wird suchen müssen, um ein Gegenstück zu finden, also die sprachlich realisierte Identifikation von Schrift und Leben. Ein Beispiel wäre die Figur des Itzhak Stern in *Schindlers Liste*, der über die von ihm erstellte Liste jüdischer Arbeiter für Oskar Schindlers Fabrik sagt: »The list is life.«
- <sup>29</sup> Foucault (Anm. 26), S. 162. Vgl. dazu Hubert Thüring, »Konstruktion und Dekonstruktion der biopolitischen Schreibszene. Von Schiller bis Büchner«, in: Morgenroth (Anm. 4), S. 109–128, bes. S. 121–123.

MATTHIAS LÖWE

Risse im Bild des ›ganzen Menschen‹:  
Schillers *Maria Stuart* im Erstdruck  
und in den Bühnenaufführungen\*

I. Der ›ganze Mensch‹:

Über Schwierigkeiten ›anthropologischer‹ Schiller-Deutungen

Seit Wolfgang Riedels bahnbrechender Dissertation zur *Anthropologie des jungen Schiller*<sup>1</sup> wird in der Forschung immer wieder mit bestimmten Argumenten jenes Schiller-Denkmal demontiert, das die idealisierende Rezeption dieses Autors im 19. und frühen 20. Jahrhundert errichtet hat. Exemplarisch zeigt dies ein von Hans Feger herausgegebener Sammelband mit dem programmatischen Titel *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, der anlässlich von Schillers 200. Todesjahr erschien: Gegen altbekannte Bilder von Schiller als Idealisten, dem es um die Befreiung des Geistes aus den Fesseln der Triebnatur oder überhaupt um eine Ästhetisierung von Freiheitsidealen gehe, hebt Feger den »vertieften Realitätssinn« Schillers hervor, der ihn zum »Wegbereiter der Moderne« mache.<sup>2</sup>

Etwas stutzig darf man dabei allerdings durchaus werden, denn hier wird lediglich eine Version von Schiller als poeta vates, als Dichter-Seher, durch eine andere ersetzt: Anstatt von Schiller als Verkünder eines hohen Freiheitsideals zu sprechen, modelliert man einen Schiller, der offenbar weiß, was Realität und Wirklichkeit eigentlich ist. Der Dichter Schiller hat nun zwar keine Fernbrille mehr auf und auch keine rosarote Brille mehr, denn »wirklichkeitsferne Träumerei«<sup>3</sup> sei seine Sache nicht gewesen, er ist aber offenbar mit Röntgenaugen gesegnet, wenn er die ›Tiefen‹ der Realität zu erspähen vermag. Auch dort also, wo die Forschung Schiller zum Realisten umdeutet, stättet sie ihn mit den

Wunderkräften eines Sehers aus, der dank seines ›vertieften Realitätssinns‹ die Gesetze der Wirklichkeit kennt. Um zu solchen Bewertungen zu gelangen, müssen die Schiller-Interpreten freilich selbst wissen, was die eigentliche Wirklichkeit tief unter den Erscheinungen ist, was die Welt im Innersten zusammenhält. 200 Jahre nach Kants Unterscheidung zwischen ›Ding an sich‹ und ›Erscheinung‹ ist man dazu offenbar wieder in der Lage, weiß das ›Ding an sich‹ zu definieren – obwohl man das nach Kant doch eigentlich gar nicht kann – und man nennt es ›Anthropologie‹:<sup>4</sup> Schillers ›vertiefter Realitätssinn‹ verdanke sich, so vor allem Wolfgang Riedel, seiner ›anthropologischen Wende‹, seinem »vollständigen Übergang von der Theologie zur Anthropologie«.<sup>5</sup> Was ist damit gemeint?

Im späten 18. Jahrhundert haben Intellektuelle wie der Leipziger Mediziner und Philosophieprofessor Ernst Platner versucht, die Anthropologie als eigenständigen Wissensbestand, gar als Wissenschaftsdisziplin zu begründen. Anthropologie fragt nach Sinnlichkeit und Vernunft, nach »Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen«.<sup>6</sup> Anthropologie in diesem spezifischen Sinne meint also die Thematisierung der leibgeistigen Einheit des Menschen und enthält damit immer auch einen impliziten oder expliziten Angriff auf die Vorstellung vom Menschen als einem rationalen, vernunftautonomen und freihandelnden Wesen, denn die Vernunft oder die Seele – so das Argument der Anthropologie – hängt vom Körper ab, wird durch Triebe, Affekte und Umwelteinflüsse beherrscht.

Die zentrale These von Riedel und anderen lautet, dass Schiller, der ausgebildete Mediziner, mit seiner dritten Dissertation, dem *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (1780), zu einem der wichtigsten »Exponenten der zeitgenössischen Anthropologie [...] und das heißt, im Blick auf den Menschen, seine Natur und seine Möglichkeiten, eine[m] Realisten«<sup>7</sup> wird. Und: »Diesen ›anthropologischen‹, medizinisch geprägten und das heißt realistisch ernüchterten Blick auf den Menschen hat Schiller nie wieder preisgegeben.«<sup>8</sup> Eine solche Schiller-Deutung basiert auf einem bestimmten Menschenbild, das mit dem Label ›realistisch‹ zur letztgültigen Wahrheit über den Menschen hochstilisiert wird: Das eigentliche Sein des Menschen, seine wirkliche Realität, sei sein Körper, seien seine Leidenschaften und Affekte, die das Denken und Handeln bestimmen.

Nun kann man als Privatperson durchaus dieser Ansicht sein, im System Wissenschaft muss man aber Gründe angeben, warum man ein solches normatives Menschenbild vertritt und es zur Grundlage für die Interpretation literarischer Texte macht. Zudem, und das ist weitaus schwieriger, müssten Inter-

preten, die solche anthropologischen Normen für sich in Anspruch nehmen, begründen, was sie eigentlich als Normenbegründer legitimiert, warum sie offenbar besser als alle anderen wissen, was die Realität des Menschen sei. Wolfgang Riedel tut dies, indem er immer wieder auf Ergebnisse der Hirnforschung und Neurobiologie verweist, die Beweislast für die Rahmenannahmen seiner Schiller-Interpretation also letztlich an die Naturwissenschaften delegiert: Der Anthropologie-Diskurs des späten 18. Jahrhunderts sei »die wissenschaftliche Urszene der heutigen neurologisch-philosophischen Debatten«<sup>9</sup>. Das Welt- und Menschenbild der Neurobiologie bildet offenbar das axiomatische Fundament von Riedels Schiller-Deutung: »Freilich sieht man in einer Zeit der florierenden Neurowissenschaften manche historische Entwicklungslinie anders, und vielleicht deutlicher als ehemals. Jedenfalls ist es von heute aus betrachtet gerade das Bemühen um einen physiologischen Zugang zu Seele und Geist, das der Spätaufklärungsanthropologie ihre modernitätsgeschichtliche Bedeutung verleiht.«<sup>10</sup> Verglichen mit der »Revolution der Denkart«, die sich mit der Spätaufklärungsanthropologie ereignet, markiere jener intellektuelle Diskurs über die Subjektgebundenheit aller Wahrheit, der von Kants Kritiken ausgeht, nur mehr eine »Retardation«.<sup>11</sup> Wirkungsmächtiger für die Vorstellung dessen, was Moderne ist, sei hingegen die Hinwendung zum Psychologismus, die mit der vorkantischen Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts beginnt, die mit der Triebmetaphysik Schopenhauers und mit der Psychoanalyse um 1900 neuen Nährboden erhält und die auch der beherrschende intellektuelle Diskurs der Gegenwart sei, denn momentan, so Riedel, leben wir »in einer Hochphase der empirisch-experimentellen Hirnforschung«.<sup>12</sup> Zu Ende gedacht, läuft eine solche Interpretation auf die Vorstellung hinaus, literarische Moderne sei vorrangig dort auszumachen, wo neuere Positionen der Hirnforschung und Neurobiologie bereits antizipiert und in Literatur übersetzt worden sind. Tatsächlich skizziert Riedel Schiller als einen mit anthropologischem Wissen imprägnierten Dichter-Seher, als einen Intellektuellen, der medizinisches Wissen in literarische Texte übersetzt und daher die gesamte Moderne schon vorweggenommen habe: Mit seiner Hinwendung zur Anthropologie sei Schiller, »kaum daß der ›Diskurs der Moderne‹ einsetzte, bereits zu dessen Ende durchgedrungen. Die Moderne selbst und das heißt wir nach ihm, haben ungleich länger dazu gebraucht.«<sup>13</sup> Einmal abgesehen von der unbegründeten Setzung, dass Moderne offenbar mit Anthropologie identisch sein soll, wird Schiller hier ein Literaturbegriff untergeschoben, der Literatur zum bloßen Trägermedium außerliterarischer Ideen degradiert, nämlich anthropologisch-medizinischer Wissensbestände.

Es gibt noch eine anders gelagerte Version dieser ›anthropologischen‹ Schiller-Deutung, die vor allem von Hans-Jürgen Schings vertreten wird. Schings zeigt, dass Nihilismusfurcht Schillers Schreiben antreibt: Schiller macht sich zwar anthropologische Argumente zu eigen, wehrt sich aber gegen die letzten Konsequenzen einer solchen Denkweise und zieht sich auf Vermittlungspositionen zurück. Für Schiller beschwören anthropologische Argumente vom Einfluss des Körpers auf die Vernunft auch ein Problem herauf, weil damit die Ideen der Willensfreiheit und Vernunftautonomie in Frage gestellt werden können, weil hinter anthropologischen Positionen Nihilismus, Materialismus und Determinismus wie Gespenster lauern. Schings zufolge literarisiert Schiller daher nicht anthropologisches Wissen über die Abhängigkeit der Vernunft vom Körper, sondern primär das damit verbundene Problemszenario und seine Unlösbarkeit, am eindringlichsten wohl in den *Räubern*, wenn er den alten Pastor Moser und den materialistisch geprägten Franz von Moor miteinander konfrontiert: »[S]charf und effektiv bringt Schiller in dieser Konfrontation die geistige Situation der deutschen Aufklärung auf die Bühne – und ihre Ängste. Das Exerzitium, das Schiller mit der Figur des Franz Moor absolviert, führt die Vorurteilkritik der Aufklärung zu ihren äußersten Konsequenzen. Der Weg zur Revolution ist denkbar kurz.«<sup>14</sup>

Schillers Position, so Schings, ist mit derjenigen Franz von Moors keineswegs identisch. Eine fundamental-anthropologische Deutung des Gewissens, der Vernunft oder der Religion als bloßen Ausdruck körperlicher Zustände birgt für Schiller immer die Gefahr, dass man in einen Nihilismus oder Materialismus abrutscht, der es nicht mehr erlaubt, moralische Normen zu begründen. In der Konfrontation von Pastor Moser und Franz von Moor, so kann man die Deutung von Schings verstehen, stellt Schiller also folgende Frage: Wie kann man die Anthropologie – das Wissen um die Abhängigkeit der Vernunft vom Körper und um den Konstruktcharakter der Vernunftautonomie – ernst nehmen, ohne davon auf den bloßen Illusionscharakter einer an moralischen Normen orientierten Handlungspraxis rückzuschließen, also ohne in eine nihilistische Position der völligen Relativität aller Normen und Werte zu verfallen?

Schillers Drama gibt darauf keine Antwort, es stellt nur die Frage. An anderer Stelle aber hat Schiller, so Schings, diese Frage tatsächlich beantwortet, nämlich mit einer »sanfte[n] Variante der Aufklärung«,<sup>15</sup> die sich der schottischen Moralphilosophie, dem Konzept des moralischen Gefühls, dem ›moral sense‹ verdanke. Seit seiner Jugendphilosophie, der *Theosophie des Julius*, sei der ›moral sense‹ Schillers »Hilfs- und Heilmittel«,<sup>16</sup> das er »nie aus dem Auge verloren«<sup>17</sup> habe, so dass noch sein Konzept ästhetischer Erziehung auf dieser

Grundlage stehe bzw. geradezu das »Erbe des ›moral sense‹«<sup>18</sup> antrete. Schings zufolge immunisiert sich Schiller also gegen einen aus der Anthropologie ableitbaren Materialismus mithilfe seines Glaubens an ein moralisches Gefühl, an einen natürlichen Instinkt, der die Unterscheidung von Gut und Böse, Richtig und Falsch ermögliche.

Wenn Schings vom ›moral sense‹ als dem ›Hilfs- und Heilmittel‹ Schillers spricht, dann deutet er damit bereits an, dass es sich, von außen besehen, dabei keineswegs um eine Lösung für jenes Problem handelt, das durch die Anthropologisierung und ›Naturalisierung‹ der intellektuellen Diskurse aufgeworfen wird. Bei der Rede von einem moralischen Instinkt haben wir es vielmehr mit dem polemischen Argument einer bestimmten Aufklärungsvariante zu tun, die sich im Konflikt mit weltanschaulichen Gegnern befindet und daher den ›moral sense‹ als »weltanschauliche Waffe«<sup>19</sup> gebraucht: Aufklärer, die sich auf den ›moral sense‹ berufen, führen einen »Zweifrontenkampf gegen Theologie und Materialismus«,<sup>20</sup> wie Panajotis Kondylis das einmal genannt hat. Sie kämpfen »gegen den theologischen Gegner und nicht weniger vehement gegen diejenigen, die aus der Beseitigung Gottes (der Theologie) und der sich daraus ergebenden Vorrangstellung des Menschen (der Anthropologie) skeptische, nihilistische Folgerungen ziehen wollten.«<sup>21</sup> Bei der von Schings so genannten ›sanften Variante der Aufklärung‹, bei der Rede vom ›ganzen Menschen‹, dessen Sinnlichkeit und Vernunft miteinander harmonieren, handelt es sich also um den Versuch, aus Furcht vor Extrempositionen zwischen Willensfreiheit und Determinismus, zwischen Anthropologie und Moral zu vermitteln. Durch ihre Vermittlungsbemühungen steht diese Aufklärungsvariante jedoch permanent in der Gefahr, sich selbst zu überbeanspruchen. Kondylis bezeichnet diese Gefahr treffend als den aufklärerischen »Dualismus des Schwankens: man will nämlich auf die Aufwertung der Materie im Kampfe gegen die Theologie nicht ganz verzichten, kann aber diese Aufwertung mit Rücksicht auf das Schicksal von Norm und Geist nicht allzu weit treiben.«<sup>22</sup> Mit dem ›moral sense‹ kann man die Sinnlichkeit rehabilitieren, ohne in Materialismus abzurutschen: Man verlagert dabei moralische Normen, die zuvor durch die Religion oder die Vernunft garantiert wurden, in die Sinnlichkeit selbst, findet das Normative im Relativen, stilisiert das Gefühl zur neuen Norm hoch. Die Brüchigkeit dieser im späten 18. Jahrhundert durchaus weitverbreiteten Position zeigt sich allerdings schon daran, dass hier ein Phänomen rein subjektiver Erfahrung wie das Gefühl als Quelle intersubjektiver moralischer Normen fungieren soll. Ungeklärt bleibt dabei fast immer, wer oder was eigentlich zwischen meinem Gefühl und dem meines Gegenübers vermittelt.<sup>23</sup>

Mein Beitrag will daher eher bezweifeln, dass sich Schillers Dramen tatsächlich als bloßes Trägermedium für anthropologisches Wissen bzw. für die Idee eines ›moral-sense‹ verstehen lassen. Vielmehr soll gezeigt werden, dass diese Texte einem offenen ›Diskussionsraum‹ (vgl. Anm. 24) gleichen, in dem jene unlösbaren Probleme reflektiert werden, die gerade anthropologisches Wissen und die Moral-sense-Philosophie heraufbeschwören. Damit würde die Ästhetik von Schillers Dramen auch eher dem entsprechen, was Karl Eibl einmal als Charakteristikum der Ästhetik um 1800 beschrieben hat: ›Goethezeitliche‹ Texte übersetzen nicht außerliterarische Problemlösungen in Literatur, sondern reflektieren im Medium Literatur bestimmte Probleme in ihrer Unlösbarkeit.<sup>24</sup>

Exemplarisch entwickle ich meine Überlegungen an Schillers *Maria Stuart*, vor allem anhand von Marias ›Wandlung‹ im fünften Aufzug und in der berüchtigten Abendmahlszene: Angesichts ihrer bevorstehenden Hinrichtung nämlich, so hat es die Forschung zumeist gesehen, wird Maria zum ›ganzen Menschen‹, der seine Affekte souverän kontrolliert, ohne sie gänzlich abzutöten, bei dem also Affekt und Vernunft harmonisch miteinander korrelieren.<sup>25</sup> Zuletzt etwa hat Peter-André Alt den Schluss des Dramas als »Schauspiel der schönen Seele«<sup>26</sup> gedeutet. Allerdings bleibe Marias Wandlung zum ›ganzen Menschen‹ »ohne letzte psychologische Plausibilität«.<sup>27</sup> Damit das Drama als Trägermedium für die Idee des ›ganzen Menschen‹ fungieren kann, so muss man Alt hier verstehen, verzichtet der Mediziner Schiller also am Schluss auf psychologische Wahrscheinlichkeit und präsentiert dem Zuschauer sein übliches ›Hilfs- und Heilmittel‹ gegen ein Abrutschen in den Nihilismus, nämlich die Idee der ›schönen Seele‹. Alts Interpretation zeigt, wie schwer sich die Forschung mit dem Dramenschluss tut, denn er kann Marias ›Wandlung‹ nur mehr als Bruch in der Figurenpsychologie deuten. Schon wegen dieser Gemengelage scheint mir die *Maria Stuart* besonders gut geeignet zu sein, um die benannten Schwierigkeiten einer Deutung von Schiller als anthropologisch argumentierendem ›Realisten‹ oder Anhänger der ›Moral sense‹-Philosophie an einem seiner klassischen Dramen zu veranschaulichen.

Was aber hat dies mit dem Thema ›Schillers Schreiben‹ zu tun? Gar nicht so wenig: Im abschließenden Teil meiner Ausführungen widme ich mich nämlich Schillers konkreter Arbeit am Manuskript. Die ursprüngliche Handschrift zur *Maria Stuart* existiert nicht mehr, sondern nur noch eine Reihe von Theater-Manuskripten, die Schiller unter anderem nach Berlin, Dresden, Leipzig und Hamburg geschickt hat, zur Vorlage für dortige Aufführungen. An den Unterschieden, die diese Theatermanuskripte im Vergleich zur späteren Druckfas-

sung aufweisen, lassen sich einige wesentliche Einsichten in Schillers Schreibstrategien und die Konzeption des Dramas insgesamt gewinnen.

## II. Die Dramaturgie der Indirektheit in Schillers *Maria Stuart*

Ich beginne mit einer kurzen Deutungsskizze: *Maria Stuart* gehört zu Schillers handlungsärmsten Dramen, alles Wesentliche hat sich bereits im Vorfeld ereignet. Auf der Bühne erleben wir nur noch die letzten drei Tage im Vorfeld von Marias Hinrichtung. Die Figuren sind fünf Aufzüge lang damit beschäftigt, sich über die Deutung jener Geschehnisse zu streiten, die schon vor dem Einsetzen der Dramenhandlung stattgefunden haben. Das Wenige, was sich dabei überhaupt noch ereignet, findet außerhalb der Bühne statt und gelangt nur als Gesprächsgegenstand der Figuren vors Publikum: Ein Turnier zu Ehren einer französischen Delegation am Londoner Hof Elisabeths im zweiten Aufzug, ein Anschlag auf die Königin im dritten Aufzug, ein Volksaufstand vor dem Palace of Westminster im vierten Aufzug und Marias Exekution im fünften Aufzug. Gerade im letzten Fall gelingt Schiller ein besonders eindrücklicher Theatereffekt: eine akustische Form der Mauerschau.<sup>28</sup> Marias Hinrichtung wird dem Publikum aus dem Mund Leicesters berichtet, der sich im darüber liegenden Zimmer befindet und nicht weglaufen kann, weil alle Türen, die nicht zum Hinrichtungssaal hinunterführen, verschlossen sind:

Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut?  
Die Stimme des Dechanten – Er ermahnet sie –  
– Sie unterbricht ihn – Horch! – 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 –  
(NA 9.I N, 172; V. 3869–3875)

Leicester steht zwar – räumlich gesehen – über dem Geschehen, ein Exempel souveräner Affektkontrolle statuiert er aber nicht. Er spricht, wie es in den Regieanweisungen heißt, »mit steigender Angst«, fährt »plötzlich mit einer zuckenden Bewegung« zusammen und sinkt »ohnmächtig« nieder (NA 9.I N, 172). Bei dem, was man auf der Bühne zu sehen bekommt, handelt es sich also um das komplette Gegenteil dessen, was sich – laut Leicesters Bericht – im Raum darunter abspielt, wo Maria »mit fester Stimme« betet und sich offenbar ohne jede hörbare Gefühlsregung aufs Schafott legt.

Vermittlungstechniken wie Mauerschau, Wortkulisse oder Botenbericht, bei denen Ereignisse nur durch den Filter eines Figurenberichts auf die Bühne kommen, haben gerade im Drama des späten 18. Jahrhunderts Konjunktur und besitzen häufig die Funktion, das Berichtete unter den Verdacht einer perspektivischen Verzerrung zu stellen. Freilich haben wir es beim Autor der *Maria Stuart* auch mit einem Dichter der ›Weimarer Klassik‹ zu tun: Die spezielle Art der Vermittlung von Marias Hinrichtung hat daher immer auch eine Vermeidung des Grässlichen auf der Bühne zum Ziel, wie es schon Aristoteles in seiner *Poetik* dem Dramatiker empfohlen hatte (1452b). Um dieses ›Greuelverbot‹<sup>29</sup> nicht zu verletzen, hätte man sich aber auch leicht eine weitaus weniger indirekte Vermittlung vorstellen können. Schiller hat sich aber für diese kunstvolle und auffällig künstliche Form entschieden, für die akustische Mauerschau, bei der der Berichterstattende nichts sieht, sondern nur hört, und das Publikum wiederum nur sieht, wie der Berichterstattende auf das Gehörte reagiert. Immerhin ist in den Regieanweisungen nicht davon die Rede, dass jene Geräusche, die Leicester von unten wahrnimmt, auch für das Publikum vernehmbar gemacht werden sollen. Erst als er ohnmächtig niedersinkt und damit als Vermittlungsinstanz ausscheidet, »erschallt«, wie es in den Regieanweisungen heißt, »von unten herauf ein dumpfes Getöse von Stimmen, welches lange fort-hallt« (NA 9.I N, 172). Mehr dürfte das Publikum bei einer textnahen Inszenierung eigentlich nicht zu hören bekommen.

Bei *Maria Stuart* handelt es sich also um ein Drama von auffälliger Indirektheit und Vermitteltheit. Das beginnt schon in der ersten Szene: Hier unterhalten sich Marias Amme Hanna Kennedy und Marias Bewacher Paulet über die Titelheldin, und zwar in deren Abwesenheit. Die Amme schildert die widrigen Lebensumstände der inhaftierten Maria, der man alles Lebensnotwendige genommen habe, sogar ihren Spiegel und ihre Laute, während Paulet unentwegt die Gefährdung der öffentlichen Sicherheit durch die Existenz Marias betont: »So lang sie noch besitzt, kann sie noch schaden, / Denn alles wird Gewehr in ihrer Hand.« (NA 9.I N, 8; V. 22f.)

Steht eine solche Szene am Anfang, in der Figuren aus der Perspektive anderer Figuren charakterisiert werden, dann gibt der Dramatiker schon damit zu verstehen, dass Objektivität in seinem Text das ist, was fehlt, dass es ihm gerade nicht darum geht, Gewissheit über die charakterliche Disposition der Figuren zu vermitteln, sondern darum, dem Publikum solche Gewissheit zu verweigern. Für das Verhältnis der Figuren untereinander gilt ein Satz, den Königin Elisabeth an einer Stelle ausspricht: »[...] Was man *scheint*, / Hat jedermann zum Richter, was man *ist*, hat keinen.« (NA 9.I N, 68; V. 1601f.)

Die starke Reduktion äußerer Ereignisse hat in der Forschung die Deutung von *Maria Stuart* als einem Charakterdrama auf den Plan gerufen, das sich auf die ›innere Handlung‹ der Figuren konzentriert. Wenn man allerdings die Techniken näher in den Blick nimmt, mit denen in dem Drama Informationen über die Figuren vergeben werden, dann fällt eben der hohe Anteil von Fremdkommentaren ins Auge, bei denen die Figuren als Richter anderer Figuren auftreten und daher eigentlich nur über den äußeren Schein Auskunft geben können, nicht über innere Vorgänge. Die wirklichen Beweggründe der Figuren bleiben also meistens undurchsichtig.

Auffällig ist auch die räumliche Gestaltung dessen, was man auf der Bühne sieht: Das Bühnengeschehen findet fast ausnahmslos in geschlossenen Räumen statt, kein einziges Mal in der offenen Natur. In Dramen des späten 18. Jahrhunderts ist das meist ein Indiz für die eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten der Figuren. Dies gilt selbst für den dritten Aufzug, in dem Maria und Elisabeth im Freien aufeinandertreffen. Die berühmte Begegnung findet nämlich nicht in der offenen Natur statt, sondern im Park von Schloss Fotheringhay. Angesichts des Aufenthalts unter freiem Himmel gerät Maria in einen Ergriffenheits- und Erregungszustand. Schiller stellt das meisterlich dar, indem er in Marias Sprechmetrum den Blankvers gegen gereimte Verse vertauscht, bei denen auf eine betonte Silbe mal eine und mal zwei unbetonte folgen.<sup>30</sup> Die strenge Alternation von betonter und unbetonter Silbe, durch die sich der reimlose Blankvers auszeichnet, wird also durch Reim und Füllungsfreiheit ersetzt. Maria reimt sich in dieser Szene ihre Freiheit aber eigentlich sprichwörtlich nur zusammen: Die Amme, die weiterhin im strengen Blankvers spricht, macht sie nämlich darauf aufmerksam, dass die Mauern, die das Schloss umgeben, nur von Bäumen und Sträuchern verdeckt werden.

Schuld an der Unfreiheit Marias sind aber nicht nur die Gefängnismauern, die sie umgeben, sondern, wie sich im Verlauf des dritten Aufzugs zeigt, auch ihre Affekte, von denen sie sich beherrschen lässt: Obwohl sie sich zunächst noch vornimmt, die Chance der Begegnung mit Elisabeth zu nutzen, um einen guten Eindruck zu machen und ihre Hassgefühle zu besiegen, scheitert dieses Vorhaben während des Gesprächs kläglich und am Schluss ergeht sie sich in wüsten Beschimpfungen und Beleidigungen gegen die englische Königin:

Der Thron von England ist durch einen Bastard  
 Entweiht, der Britten edelherzig Volk  
 Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.  
 – Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir  
 Im Staube jetzt, denn *ich* bin euer König.  
 (NA 9.I N, 104; V. 2447–2451)

Das ist nicht gerade Marias ehrenvollster Auftritt, hier offenbart sich ihr »latentes moralisches Defizit«,<sup>31</sup> allerdings bringt sie damit auch ein Grunddilemma ihrer Rivalin Elisabeth zur Sprache.

Elisabeth ist ebenfalls nicht in der Lage zu souveräner Affektkontrolle und freien Willensentscheidungen. Sie ist vielleicht die interessanteste Figur des gesamten Trauerspiels, denn ihre Schwierigkeiten mit freien Willensentscheidungen machen das Drama zur Tragödie über geschichtlichen Wandel. Dass Schillers *Maria Stuart* auch Stellung zur unmittelbaren Ereignisgeschichte des späten 18. Jahrhunderts bezieht, obwohl die Handlung im späten 16. Jahrhundert spielt, lag für die Zeitgenossen auf der Hand: Schillers Drama aus dem Jahr 1800 ist daraufhin angelegt, dass man bei der Hinrichtung Maria Stuarts auch an die Hinrichtung von Marie Antoinette und Ludwig XVI. im Jahr 1793, also an die Folgen der Französischen Revolution zurückdenkt. In Elisabeths Dilemmata reflektiert der Text mithin fundamentale Schwierigkeiten eines neuzeitlichen Staates, der sich nicht mehr religiös, über einen König von Gottes Gnaden legitimieren kann.<sup>32</sup> Zudem werden auch die Bedingungen individueller Freiheit in einem solchen neuzeitlichen Staat problematisiert. Die Parallele in Schillers Drama ist das Regiment Elisabeths, dem es an religiöser Legitimation fehlt, denn in katholisch-religiöser Hinsicht war Elisabeth, die Tochter aus der zweiten Ehe Heinrichs VIII., ein »Bastard« und Maria Stuart legitime Thronerbin, aus dynastisch-politischer Sicht war Elisabeths Herrschaft jedoch legitim, nämlich festgeschrieben in Heinrichs Testament.<sup>33</sup> Elisabeth ist also die paradigmatische Repräsentantin eines »sentimentalischen« Zeitalters, in dem Religion, Moral und Politik keine Einheit mehr bilden, in dem kein Sinnmonopol, keine oberste Wahrheit mehr existiert, mit der sich Verhaltensnormen legitimieren lassen, sondern Individuen im Namen konkurrierender Wahrheiten um die Deutung der Wirklichkeit streiten. Das »Zeitalter der Vergleichen«<sup>34</sup> hat Friedrich Nietzsche die Moderne einmal genannt: Wo oberste Sinnmonopole fehlen, um das Handeln daran zu orientieren, da schießt man ständig auf die anderen, vergleicht sich mit ihnen und versucht auf diesem Wege die eigene Position zu bestimmen. Die Figuren in Schillers Drama sind geradezu paradigmatische Vertreter der Moderne als einem »Zeitalter der Vergleichen«: Ständig setzt sich Elisabeth in Beziehung zu Maria, ihr Ich scheint sich überhaupt erst im Konflikt und Kontrast mit der anderen Königin zu konstituieren. Nicht viel anders ist das auch bei Maria, deren Denken fast ebenso manisch um die Konkurrenz mit Elisabeth kreist.

Wenn es nicht mehr nur eine gültige Wahrheit gibt, dann bedeutet das zwar eine Zunahme von Freiheitsspielräumen für den Einzelnen, der Verlust von

Selbstverständlichkeiten führt aber offenbar auch zu Verunsicherungen, erzeugt zaudernde Figuren wie Elisabeth. Elisabeth ist das Oberhaupt eines protestantischen Staates, der sich nicht mehr über den Nimbus des Gottesgnadentums vonseiten der katholischen Kirche legitimieren kann, sondern der primär auf Mehrheitsentscheidungen und der Regulierung von Interessenkonflikten basiert. Elisabeth besitzt durchaus Züge einer aufgeklärten neuzeitlichen Regentin: Sie trifft keine tyrannischen Willkürentscheidungen, sondern umgibt sich mit einer Troika von Beratern, mit denen sie ihr politisches Handeln abstimmt. Symmetrisch angeordnet steht im Zentrum des zweiten und vierten Aufzugs jeweils eine solche Ratsszene. Hier fängt das Problem aber schon an, denn ihre drei Räte Burleigh, Leicester und Shrewsbury vertreten völlig differente Lösungskonzepte, stehen paradigmatisch für ganz unterschiedliche Wahrheiten und sind mithin für Elisabeth kaum eine Entscheidungshilfe.<sup>35</sup> Eher führen sie ihr die Pluralität der Meinungen vor Augen, die in einer Welt herrscht, in der religiöse, politische und moralische Normen sich voneinander abgelöst haben: Burleigh votiert für einen Vorrang des Staatsinteresses vor allem anderen und rät Elisabeth daher auch zur Hinrichtung Marias, da deren Existenz an der Legitimität der neuen, auf Protestantismus gegründeten Ordnung kratzt und England durch Marias Existenz latent immer vom Bürgerkrieg bedroht werde: »[...] Gehorche / Der Stimme des Volks, sie ist die Stimme Gottes« (NA 9.I N, 137; V. 3067f.), empfiehlt Burleigh. Für ihn bindet sich Wahrheit also einzig und allein an das System Politik, an das Wohl des Staates, an Mehrheitsentscheidungen. Dagegen verfolgt Leicester nur seine eigenen Interessen. Er ist der Prototyp eines karrieristischen Höflings, der als Favorit von Elisabeth versucht, seinen Einfluss am Londoner Hof auszubauen und sich zugleich zu Maria hingezogen fühlt. In scharfem Kontrast zu diesen beiden Räten ist schließlich Shrewsbury folgender Ansicht:

Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe,  
England ist nicht die Welt, dein Parlament  
Nicht der Verein der menschlichen Geschlechter.  
(NA 9.I N, 58; V. 1323–1325)

Shrewsbury vertritt die Position eines »absoluten moralischen Gewissens«<sup>36</sup> und er ist davon überzeugt, dass man völlig freie moralische Urteile treffen könne. Was aber die Quelle solcher freien Gewissensentscheidungen ist und unter Berufung auf welche Instanz sich die Wahrheit des Gewissens gegenüber der Wahrheit von politischer Notwendigkeit oder gegenüber der Wahrheit von Mehrheitsentscheidungen behaupten lässt, sagt er nicht.

Elisabeth ist merklich überfordert angesichts dieser Pluralität von Lösungskonzepten. An ihr exponiert Schiller den Konflikt zwischen dem Versprechen individueller Freiheit, den der Modernisierungsprozess mit sich führt, und dem Zwang zum Rollenhandeln innerhalb verschiedener Teilsysteme wie Religion, Politik oder Moral, den die Moderne erfordert. Elisabeth zeigt sich nicht in der Lage zu einem solchen Rollenmanagement, anstatt nach Kompromissen zwischen Moral und Politik zu suchen oder nach den politischen Notwendigkeiten zu handeln, stilisiert sie sich zum Opfer ihres Amtes: »Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes, / Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen.« (NA 9.I N, 52; V. 1155f.) Elisabeth beklagt also, dass der neuzeitliche Staat es ihr nicht erlaubt, sich als ›ganzer Mensch‹ daran zu beteiligen, sondern nur als soziale Rolle, als Amtsträgerin, die politischer Rationalität folgen muss, aber nicht ihrem Herzen oder Gewissen.

Schillers Drama bringt also zunächst einmal alle möglichen Formen von Unfreiheit auf die Bühne, zeigt keine Figuren, die sagen ›ich will‹, sondern Figuren, die nicht so richtig ›wollen‹ können.<sup>37</sup> In den ersten vier Aufzügen bestätigt sich daher fraglos die These vom hohen Stellenwert anthropologisch-psychologischen Wissens bei Schiller, denn in diesem Drama erleben wir Figuren, die sich durch Affekte und äußere Umstände determinieren lassen und die zu Vernunftautonomie und freien Willensentscheidungen nicht in der Lage sind. In ihrem Zaudern und ihrer Inkonsequenz unterscheiden sich Maria und Elisabeth kaum. Das Willensleben beider Königinnen gleicht einer Autofahrt mit angezogener Handbremse.

### III. Marias ›Wandlung‹ im fünften Aufzug

Um nun jene Position bestimmen zu können, die der Text insgesamt bezieht, muss man sich jedoch mit den komplizierten Geschehnissen im fünften Aufzug vertraut machen. Die These von Marias Wandlung wird in der Forschung zu meist mit einem Bericht der Amme Kennedy am Beginn des fünften Aufzugs belegt, wo diese dem eben eingetroffenen Haushofmeister Melvil die veränderte Stimmung Marias erläutert:

Man lös't sich nicht allmählig von dem Leben!  
Mit Einem Mal, schnell augenblicklich muß  
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem  
Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady  
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung  
Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,

Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.  
Kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage  
Entehrte meine Königin – [...] (NA 9.I N, 151; V. 3402–3410)

Die Amme, so hat es die Forschung gelegentlich gesehen, beschreibt hier offenbar einen Zustand der Erhabenheit, in den Maria angesichts ihrer nahenden Hinrichtung überwechselt, denn in Schillers Schrift *Ueber das Erhabene* findet sich eine Passage, in der Erhabenheit ebenfalls als plötzlicher Durchbruch beschrieben wird:<sup>38</sup> »[...] plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte« (NA 21, 45).

Ob man bei dem Vermögen zu souveräner Affektkontrolle, das die Amme beschreibt, nun von Erhabenheit sprechen möchte oder, wie etwa Alt, von einer schönen Seele, ist eine Spezialfrage, die hier vernachlässigt werden kann. Wichtiger scheint mir zu sein, dass es eben erneut die Amme ist, die von Marias Wandlung berichtet, und zwar in deren Abwesenheit. Wieder entscheidet sich Schiller also für die perspektivisch verzerrte Charakterisierung einer Figur aus dem Mund einer anderen. Die angeblich gewandelte Maria selbst bekommen wir erst einige Auftritte später zu Gesicht, in der großen Abendmahlszene. Dazwischen liegen ein paar kurze Auftritte, die von der Forschung bisher kaum beachtet wurden. Soweit ich sehe, hat einzig Ludwig Stockinger auf die auffällig seltsamen Geschehnisse hingewiesen, die nun stattfinden:<sup>39</sup> Da wird plötzlich eine Figur eingeführt, die gerade einmal acht Verse spricht und von der in den übrigen 4.000 Versen des Dramas keine Rede ist, nämlich Marias Arzt Burgoyne. Angesichts der Tatsache, dass Schiller selbst studierter Mediziner war, kann man einer solchen Figur, auch wenn sie nur kurz auftritt, aber eigentlich nicht genug Aufmerksamkeit schenken. Burgoyne ist plötzlich da und bevor er wieder verschwindet, wechselt er ein paar beiläufige Worte mit Melvil, der sich später als geweihter Priester zu erkennen gibt und Maria das Abendmahl spendet. Der Experte für den Körper und der Experte für die Seele stehen also ein paar Augenblicke lang zusammen auf der Bühne. Bei diesem Auftritt weist Burgoyne die Kammerfrau an, für Maria hurtig einen Becher Wein zu besorgen. Ungläubig fragt der Priester den Arzt, was es mit dieser Maßnahme auf sich habe, ob der Königin unwohl sei. Burgoynes Antwort charakterisiert ihn als Vertreter einer empiristischen Spätaufklärungsanthropologie, der souveräne Affektkontrolle als Selbsttäuschung gilt:

Sie fühlt sich stark, sie täuscht ihr Heldenmuth.  
 Und keiner Speise glaubt sie zu bedürfen,  
 Doch ihrer wartet noch ein schwerer Kampf,  
 Und ihre Feinde sollen sich nicht rühmen,  
 Daß Furcht des Todes ihre Wangen bleichte,  
 Wenn die Natur aus Schwachheit unterliegt.  
 (NA 9.I N, 154; V. 3448–3453)

Kurz darauf kommt die Kammerfrau wieder ins Zimmer: »Sie trägt einen goldenen Becher mit Wein«, heißt es in den Regieanweisungen, »und setzt ihn auf den Tisch« (NA 9.I N, 155). Dann ist keine Rede mehr davon, der Becher bleibt dort stehen. Ausgerechnet dieser Becher ist es aber, mit dem Melvil in Szene V/7 Maria das Abendmahl spendet. Der Wein wird im fünften Aufzug also zweifach codiert, kommt in seiner Doppelfunktion als Alkohol und Sakrament zum Einsatz. Schiller relativiert durch dieses kunstvolle Arrangement von Szenen den Eindruck, dass es sich bei Marias Gefasstheit, mit der sie nach dem Abendmahl ihren Henker empfängt, um die Darstellung eines souveränen ›ganzen Menschen‹ handelt, der seine Affekte nicht abtöten oder unterdrücken muss, der sich aber auch nicht von ihnen beherrschen lässt. Die vorangehende Arztszene lässt dieses Bild eines freihandelnden ›ganzen Menschen‹ rissig werden, denn aufgrund dieser Szene kann man Marias Gefasstheit, die Tatsache, dass sie angesichts des Todes eben nicht erbleicht, immer auch auf die belebende und stimmungssteigernde Wirkung des Alkohols zurückführen.

Ist Schillers Drama also doch ein Text, der anthropologisches Wissen in eine Dramenhandlung übersetzt, der uns auf die ›tieferen‹ Wirklichkeitsgesetze, auf die Macht des Körpers über alles Denken und Handeln hinweisen will, indem er zeigt, dass Marias ›Heldenmut‹ einer Selbsttäuschung gleichkommt, dass sich ihre souveräne Affektkontrolle der Wirkung des Alkohols verdankt? Gegen eine solche eindimensionale Deutung spricht der enorme Aufwand, den Schiller mit der berühmten Abendmahlszene betreibt, sowie deren theologisch hochinteressante Gestaltung: In der Druckfassung weiß Maria zu Beginn der Szene noch nicht, dass ihr ehemaliger Haushofmeister Melvil inzwischen die »sieben Weih« (NA 9.I N, 162; V. 3652) empfangen hat, also zum katholischen Priester ordiniert wurde. Er will Maria offenbar erst einmal auf die Probe stellen und gibt sich nicht gleich als katholischer Priester zu erkennen, sondern erforscht, wie ernst es ihr mit ihrem Glauben ist, ob sie das Kreuzifix nicht nur in der Hand, sondern auch im Herzen trägt:

Beruhige dein Herz. Dem Himmel gilt  
 Der feurig fromme Wunsch statt des Vollbringens.  
 Tyrannenmacht kann nur die Hände fesseln,  
 Des Herzens Andacht hebt sich frei zu Gott,  
 Das Wort ist todt, der Glaube macht lebendig.  
 (NA 9.I N, 160; V. 3596–3600)

Das sind eigentlich für einen katholischen Priester ziemlich grenzwertige, nämlich fast schon protestantische Aussagen: Melvil suggeriert, dass nicht die Wandlungsworte des geweihten Priesters beim Abendmahl das Entscheidende seien, sondern der Glaube dessen, der die Sakramente empfängt. Maria ist damit aber ganz und gar nicht einverstanden:

Ach Melvil! Nicht allein genug ist sich  
 Das Herz, ein irdisch Pfand bedarf der Glaube,  
 Das hohe Himmlische sich zuzueignen. [...]
 – Die Kirche ists, die heilige, die hohe,  
 Die zu dem Himmel uns die Leiter baut,  
 Die allgemeine, die kathol'sche heißt sie,  
 Denn nur der Glaube aller stärkt den Glauben,  
 Wo tausende anbeten und verehren,  
 Da wird die Glut zur Flamme, und beflügelt  
 Schwingt sich der Geist in alle Himmel auf.  
 (NA 9.I N, 160f.; V. 3601–3603, 3607–3613)

Nicht das Herz des einzelnen Individuums, sondern nur die Kirche garantiert also die Wahrhaftigkeit des Glaubens, so Maria. Melvil weist sie nun darauf hin, dass der Allmacht Gottes doch alles möglich sei, auch ihr ein Abendmahl im Kerker zu verschaffen. Maria weiß noch immer nicht, dass Melvil bereits geweihter Priester ist, und lässt sich daher von seinen Worten zu einem quasi-protestantischen Bekenntnis überzeugen, nämlich in dem Glauben, das Abendmahlsakrament nun gleich von einem Laien gespendet zu bekommen:

Melvil! Versteh ich euch? Ja! Ich versteh euch!  
 Hier ist kein Priester, keine Kirche, kein  
 Hochwürdiges – Doch der Erlöser spricht:  
 Wo zwey versammelt sind in *meinem* Namen,  
 Da bin ich gegenwärtig unter ihnen.  
 Was weiht den Priester ein zum Mund des Herrn?  
 Das reine Herz, der unbefleckte Wandel.  
 – So seid *ihr* mir, auch ungeweiht, ein Priester,

Ein Bote Gottes, der mir Frieden bringt.  
(NA 9.I N, 161f.; V. 3632–3640)

Die Katholikin Maria bekennt sich hier quasi zum protestantischen Grundsatz vom Priestertum aller Gläubigen. Erst *danach* offenbart Melvil ihr, dass er katholischer Priester ist, dass er ihr also das Abendmahl nach katholischem Ritus tatsächlich spenden darf:

Wenn dich das Herz so mächtig dazu treibt,  
So wisse, Königin, daß dir zum Troste  
Gott auch ein Wunder wohl verrichten kann. [...]
   
– Ich bin ein Priester, deine letzte Beichte  
Zu hören, dir auf deinem Todesweg  
Den Frieden zu verkündigen, hab' ich  
Die sieben Weihn auf meinem Haupt empfangen,  
Und diese Hostie überbring ich dir  
Vom heil'gen Vater, die er selbst geweiht.  
(NA 9.I N, 162; V. 3643–3645, 3649–3654)

Das Abendmahl, das bei Schiller stattfindet, ist also eine Synthese aus katholischem und protestantischem Abendmahl. Das ist keine Kleinigkeit, denn das Verständnis der Eucharistie markiert ja bis heute eine der wesentlichen Trennungslinien zwischen den Konfessionen. Bei Schiller aber hätte sich die Katholikin Maria bereitgefunden, das Abendmahl quasi nach den Glaubensregeln des von ihr verhassten Protestantismus zu empfangen, wo der Glaube des Einzelnen an die Realpräsenz Christi das Entscheidende ist und nicht, wie im Katholizismus, die Transsubstantiation, die Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut, die sich erst und nur durch die Einsetzungsworte des ordinierten Priesters ereignet. Zu einem Abendmahl unter Laien kommt es zwar nicht, da Melvil sich als Priester zu erkennen gibt, aber aufgrund von Marias Absichtsbekundungen haben wir es sozusagen mit einem Abendmahl zu tun, das dem äußeren Ritus nach katholisch und im Herzen protestantisch ist.

Noch ein zweiter Aspekt kommt hinzu: Die Katholikin Maria erhält nämlich den ›Laienkelch‹, obwohl laut katholischem Ritus eine Austeilung des konsekrierten Weines an Laien verboten ist und eigentlich nur der Priester den Wein trinken dürfte, im Unterschied zum protestantischen Abendmahl, das man auch als Laie in beiderlei Gestalt zu sich nimmt. Bei Schiller aber ergreift der katholische Priester Melvil den Kelch, »der auf dem Tische steht, konsekriert ihn mit stillem Gebet, dann reicht er ihr denselben. Sie zögert, ihn anzunehmen,

und weis't ihn mit der Hand zurück« (NA 9.I N, 166). Schließlich aber empfängt sie den Kelch. Marias anfängliches Zögern ist ein deutliches Indiz dafür, dass hier ein Bruch mit dem üblichen katholischen Ritus stattfindet. Aber just diese quasi-protestantische Abweichung vom katholischen Ritus, darauf hat Ludwig Stockinger hingewiesen, führt dazu, dass Maria nun den Wein aus eben jenem goldenen Becher, der zufällig noch auf dem Tisch steht, und in seiner medizinisch-rituellen Doppelfunktion als Alkohol und Sakrament zu sich nimmt: »So geht sie doppelt gestärkt aufs Schafott.«<sup>40</sup>

#### IV. Die Abendmahlszene im Erstdruck und in den Bühnenfassungen

Dass Schiller den katholischen Ritus auf die Bühne bringen wollte, hat schon rasch nach Fertigstellung des Stückes für reichlich Wirbel gesorgt: Vor allem Herzog Carl August beschwerte sich sofort über Schiller und auch Herder nahm Anstoß daran. Als das Drama schließlich 1801 im Druck erschien, wurde es wohl unter anderem wegen der Abendmahlszene prompt in Österreich verboten.<sup>41</sup> Tatsächlich ist ein katholisches Abendmahl auf der Bühne theologisch gesehen ein nicht ganz kleines Problem, denn bei den Wandlungsworten des Priesters handelt es sich nach katholischem Abendmahlsverständnis um performative Sprechakte, also um sprachliche Äußerungen, bei denen man etwas tut, indem man es ausspricht, bei denen sich im Moment des Aussprechens das Ausgesprochene ereignet. Mit dem Sprechen der Einsetzungsworte durch den Priester verwandeln sich Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Dessen Gegenwart bleibt auch über das Ende des Gottesdienstes hinaus bestehen, deshalb muss während der katholischen Eucharistie der Wein vom Priester vollständig ausgetrunken und das verwandelte Brot anschließend im Tabernakel verwahrt werden. Einen solchen Ritus, der auf einem als real verstandenen Wandlungswunder basiert, kann man nicht in den Raum einer Bühnenfiktion überführen, ohne blasphemisch zu werden, denn als Teil eines Dramas wird das Abendmahlsgeschehen damit selbst zur Fiktion degradiert.

An seinen Theatermanuskripten können wir nun ablesen, mit welchen Umschreibe-Strategien Schiller auf diese Blasphemie-Vorwürfe zu reagieren versuchte: Am 9. Juni 1800 hatte er in seinen Kalender geschrieben: »Maria Stuart geendet.«<sup>42</sup> Kaum dass die Tinte auf dem Manuskript trocken war, fand fünf Tage später am 14. Juni in Weimar die Uraufführung statt. Bald folgten Aufführungen in anderen Städten, weil Schiller überarbeitete Abschriften des Textes u. a. nach Berlin und Hamburg schickte. Der Text dieser Bühnenfassungen weicht nur geringfügig von der erst im April 1801 erschienenen Druckfas-

sung ab, allerdings hat Schiller just an der Abendmahlszene zahlreiche Streichungen und Änderungen vorgenommen. Einer der markantesten Unterschiede zwischen dem Erstdruck und den Theatermanuskripten ist in der Forschung, soweit ich sehe, noch gar nicht benannt worden: Im Erstdruck ist Melvil nämlich schon geweihter katholischer Priester, also zur Abendmahlsfeier berechtigt, in den Bühnenfassungen aber noch nicht. Außerdem vertritt Melvil in den Theatermanuskripten ganz offen die einseitig-protestantische Position vom Priestertum aller Gläubigen. Die Wandlungsworte des Priesters spielen für ihn nahezu gar keine Rolle, was einzig und allein zählt, ist der Glaube der am Abendmahl Beteiligten. Ich zitiere aus dem Leipzig-Dresdner Theatermanuskript (h<sup>2</sup>):

Nicht in der Formel ist der Geist enthalten,  
Den Ewigen begränzt kein irdisch Haus.  
Das sind nur Hüllen, nur die Scheingestalten,  
Der unsichtbaren Himmelskraft:  
Es ist der Glaube, der den Gott erschafft. [...]  
Wenn mich dein Herz dafür erklärt, so bin ich  
Für dich ein Priester, diese Kerzen sind  
Geweiht, und wir stehn an heilger Stätte.  
Ein Sakrament ist jegliches Bekenntniß,  
Das du der ewigen Wahrheit thust. Spricht doch  
Im Beichtstuhl selbst der Mensch nur zu dem Menschen,  
Es spricht der Sündige den Sünder frei;  
Und eitel ist des Priesters Lösewort,  
Wenn dich der Gott nicht lößt in deinem Busen.  
Doch kann es dich beruhigen, so schwör ich dir,  
Was ich jetzt noch nicht *bin*, ich will es *werden*.  
Ich will die Weih'n empfangen, die mir fehlen.  
Dem Himmel wid'm ich künftig meine Tage;  
Kein irdisches Geschäft soll diese Hände  
Fortan entweih'n, die dir den Segen gaben. [...]  
Drum wenn der Mangel nicht in deinem Herzen,  
Nicht in dem Priester ist er – diese Handlung  
Hat volle Kraft, sobald du daran glaubst.  
(NA 9.I N, 370)

Nur protestantisch oder fast schon reformiert – das heißt symbolisch – verstanden, ist das Abendmahl also bühnenfähig, denn die Realpräsenz Christi »entsteht« dann nicht mehr blasphemisch durch die Worte einer fiktiven Figur,

die ein Schauspieler spricht, sondern eigentlich erst dadurch, dass man daran glaubt. Umso wichtiger scheint mir daher die Beobachtung, dass Schiller im einige Monate später erschienenen Erstdruck Melvil wieder zum bereits geweihten katholischen Priester macht, so viel lag ihm offenbar an dem Gedanken einer Synthese von katholischem und protestantischem Abendmahlsverständnis. Hinter dieser Veröffentlichungsstrategie scheint auch die Einsicht zu stehen, dass der Blasphemievorwurf gegen eine katholische Kommunion auf der Bühne genau genommen eigentlich nur für aufgeführte Dramen gelten kann, nicht für Lesedramen: Im gedruckten Text sprechen keine fiktiven Figuren bzw. Schauspieler die Wandlungsworte, sondern man liest sie nur. Die raffinierte Synthese von katholischem und protestantischem Abendmahlsverständnis ist also an das Medium Schrift und seine Grenzen gebunden, auf die Bühne ließ sich das Abendmahl dagegen nur in protestantischer oder fast schon reformierter Gestalt bringen. Während das aufgeführte Drama also die konfessionelle Spaltung verfestigt, kann man die Idee einer »Abendmahlsynthese«, einer Verbindung von Katholizismus und Protestantismus, nur im Medium Schrift andeuten. Das entspricht auch einem ästhetischen Kerngedanken der Weimarer Klassik: Mit Kunstwerken kann man zwar auf regulative Ideen einer neuen Einheit und Ganzheit, auf das Ende aller Spaltungen verweisen, aber eben nur mit solchen, die zugleich ein Bewusstsein für die unüberwindliche Grenze zwischen geschriebener Kunst und gelebter Wirklichkeit vermitteln: »Was unsterblich im Gesang soll leben / Muß im Leben untergehn.« (NA 2.I, 367; V. 127f.)

#### V. Fazit

Resümierend kann man Folgendes festhalten: Marias »Wandlung« im fünften Aufzug bedeutet nicht, dass nun der Mediziner und Psychologe Schiller zugunsten des Idealisten in den Hintergrund tritt, bedeutet nicht eine Preisgabe der »psychischen Einheit des dramatischen Individuums«<sup>43</sup> Maria, wie Alt meint. Mit der Doppelcodierung des Weines als Alkohol und Sakrament lässt sich Marias souveräne Affektkontrolle durchaus psychologisch und medizinisch wahrscheinlich erklären. Das heißt aber andererseits auch, dass der Dramenschluss nicht allein als Literarisierung von Schillers »Hilfs- und Heilmittel«, nämlich der Idee einer schönen Seele oder des »ganzen Menschen«, verstanden werden kann, denn für Marias Gefasstheit wird ein medizinisches Erklärungsangebot unterbreitet. Zugleich würde es mit Blick auf die theologisch aufwendige Gestaltung der Abendmahlszene wiederum zu kurz greifen, die Dramen-

handlung als bloße Exemplifizierung von Schillers medizinisch-anthropologischem Wissen zu verstehen. Jene These des ›vollständigen Übergangs von der Theologie zur Anthropologie‹, die Wolfgang Riedels Schiller-Deutung zugrunde liegt, lässt sich gerade an der *Maria Stuart* kaum aufrechterhalten. Vielmehr kreiert der fünfte Aufzug dieses Dramas einen offenen Diskussionsraum, in dem mehrere Erklärungsangebote für Marias souveräne Affektkontrolle einander überlagern und mehrere Gruppen von Rezipienten adressiert werden, nämlich ein empiristischer Spätaufklärungsanthropologe ebenso wie ein Protestant oder Katholik: »Ein materialistischer Zuschauer konnte die Gefasstheit der Königin auf die körperliche Wirkung des Alkohols zurückführen, ein gewissermaßen ›soziologisch‹ denkender Zuschauer auf die stabilisierende Präsenz des Rituals einer religiösen Institution, ein christlicher Zuschauer auf die Wirkung des Sakraments. Der Text des Dramas trifft keine eindeutige Entscheidung, er überlässt es dem Zuschauer, darüber nachzudenken.«<sup>44</sup>

#### Anmerkungen

- \* Für wertvolle Hinweise zu den Bühnenfassungen der *Maria Stuart* danke ich Dr. Nikolas Immer (Trier). – Im fortlaufenden Text werden Schiller-Zitate wiedergegeben nach: Schillers Werke, *Nationalausgabe* (NA), begr. von Julius Petersen, [...], hrsg. von Norbert Oellers [u. a.], Weimar 1943ff.
- <sup>1</sup> Wolfgang Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«*, Würzburg 1985.
  - <sup>2</sup> Hans Feger, »Vorwort«, in: *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, hrsg. von Hans Feger, Heidelberg 2006, S. 7–12, hier S. 9.
  - <sup>3</sup> Ebd.
  - <sup>4</sup> Ein ähnliches Problem hatte schon der späte Thomas Mann in Schopenhauers Willensmetaphysik bemerkt. Schopenhauer, so Mann, glaubte irrtümlicherweise von Kants Erkenntnistheorie auszugehen: »Was er nahm, waren die ›Ideen‹ und das ›Ding an sich‹. Mit dem letzteren aber stellte er etwas sehr Kühnes, fast Unerlaubtes [...] an: Er definierte es, er nannte es beim Namen, er behauptete – obgleich man doch nach Kant gar nichts davon wissen konnte – zu wissen, was es sei. Es war der *Wille*« (Thomas Mann, »Schopenhauer«, in: Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M. 21974, Bd. 9, S. 529–580, hier S. 537).
  - <sup>5</sup> Wolfgang Riedel, »Die anthropologische Wende: Schillers Modernität«, in: *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, hrsg. von Hans Feger, Heidelberg 2006, S. 35–60, hier S. 50.
  - <sup>6</sup> Ernst Platner, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*, Leipzig 1772, S. XVII.
  - <sup>7</sup> Riedel (Anm. 5), S. 41.
  - <sup>8</sup> Ebd., S. 44.
  - <sup>9</sup> Ebd., S. 43.
  - <sup>10</sup> Wolfgang Riedel, »Erster Psychologismus. Umbau des Seelenbegriffs in der deutschen Spätaufklärung«, in: *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahr-*

- hundert*, hrsg. von Jörn Garber und Heinz Thoma, Tübingen 2004, S. 1–17, hier S. 15.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 17.
  - <sup>12</sup> Ebd., S. 2 (hier Anm. 2).
  - <sup>13</sup> Riedel (Anm. 5), S. 60.
  - <sup>14</sup> Hans-Jürgen Schings, »Schiller und die Aufklärung«, in: *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, hrsg. von Hans Feger, Heidelberg 2006, S. 13–34, hier S. 19.
  - <sup>15</sup> Ebd., S. 20.
  - <sup>16</sup> Ebd., S. 29.
  - <sup>17</sup> Ebd., S. 21.
  - <sup>18</sup> Ebd., S. 31.
  - <sup>19</sup> Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981, S. 19.
  - <sup>20</sup> Panajotis Kondylis, *Die neuzeitliche Metaphysikkritik*, Stuttgart 1990, S. 277.
  - <sup>21</sup> Panajotis Kondylis, »Alte und neue Gottheit« (aus dem Griechischen übersetzt von Konstantin Vrykios), in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 60 (2012), S. 351–364, hier S. 354.
  - <sup>22</sup> Kondylis (Anm. 19), S. 211f.
  - <sup>23</sup> Vgl. insgesamt dazu auch das Kapitel *Aufklärung und Nihilismusfurcht* in meiner Dissertation: *Idealstaat und Anthropologie. Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert*, Berlin, Boston 2012, S. 45–50.
  - <sup>24</sup> Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M., Leipzig 1995, S. 30–34. – Auch Texte einer selbstreflexiven Aufklärung, etwa von Wieland oder Lessing, lassen sich mit einem solchen Begriff von Literatur als einem »von anderen Diskursen unabhängige[n] Diskussionsraum für Probleme« beschreiben, wie kürzlich Ludwig Stockinger an *Nathan dem Weisen* gezeigt hat; Ludwig Stockinger, »Saladins Problem in Lessings *Nathan der Weise*. Vernunft, Toleranz und ›positive Religionen‹ im aufgeklärten Reformstaat«, in: *Reden und Schweigen über religiöse Differenz. Tolerieren in epochenübergreifender Perspektive*, hrsg. von Dietlind Hüchtler, Yvonne Kleinmann und Martina Thomsen, Göttingen 2013, S. 89–106, hier S. 89.
  - <sup>25</sup> Vgl. etwa Peter-André Alt, *Schiller. Eine Biographie, Bd. 2: 1791–1805*, München 2000, S. 505–509.
  - <sup>26</sup> Ebd., S. 505.
  - <sup>27</sup> Ebd., S. 507.
  - <sup>28</sup> Vgl. dazu Nikolas Immer, »Anmerkungen«, in: NA 9.I.N, S. 181–441, hier S. 429f.
  - <sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 430.
  - <sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 420.
  - <sup>31</sup> Monika Ritzer, »Schillers dramatischer Stil«, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, S. 254–284, hier S. 273.
  - <sup>32</sup> Vgl. Francis John Lamport, »Krise und Legitimitätsanspruch. *Maria Stuart* als Geschichtstragödie«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), Sonderheft: *Schiller. Aspekte neuerer Forschung*, hrsg. von Norbert Oellers, S. 134–145.
  - <sup>33</sup> Vgl. Immer (Anm. 28), S. 409.
  - <sup>34</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 2, S. 44; vgl. dazu Dirk von Petersdorff, »Die Freiheit und ihr Schatten. Friedrich Nietzsches Subjektkritik«, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002, S. 142–160, hier S. 143.
  - <sup>35</sup> Vgl. dazu Lamport (Anm. 32), S. 138–140.
  - <sup>36</sup> Ebd., S. 139.

- 37 Vgl. Gottfried Willems, »Ich will -«. Zur Struktur von Schillers Dramen«, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. von Klaus Manger in Verbindung mit Nikolas Immer, Heidelberg 2006, S. 295–312.
- 38 Vgl. Immer (Anm. 28), S. 426.
- 39 Vgl. Ludwig Stockinger, *Zweifache Stärkung. Der Wein auf der Bühne im letzten Akt von Friedrich Schillers »Maria Stuart«*. Abrufbar unter: [http://www.uni-leipzig.de/unigottesdienst/sites/default/files/Universitaetsvesper\\_16\\_01\\_2013.pdf](http://www.uni-leipzig.de/unigottesdienst/sites/default/files/Universitaetsvesper_16_01_2013.pdf).
- 40 Ebd., S. 5.
- 41 Vgl. Immer (Anm. 28), S. 329–331 und 333–350.
- 42 Vgl. ebd., S. 329.
- 43 Alt (Anm. 25), S. 506.
- 44 Stockinger (Anm. 39), S. 5.