

Sonderdruck aus:

# TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur

Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold

**Friedrich Schiller**

Sonderband 2005

edition text + kritik

TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Herausgeber:  
Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:  
Hugo Dittrich, Norbert Hummel, Hermann Korte, Axel Ruckaberle,  
Michael Scheffel, Claudia Stockinger und Michael Töbeberg

INHALT

|  |     |
|--|-----|
| <i>PETER-ANDRÉ ALT</i>   |     |
| Der sentimentalische Leser. Schillers Lektüren   | 5   |
| <i>MICHAEL HOEMANN</i>   |     |
| Die Bünden der »Bürgschaft«. Kritische Anmerkungen zur Aktualität Schillers  | 20  |
| <i>GREGOR WITTKOP</i>  |     |
| »Deutsche Größe«. Misstrauische Notizen zu einem Gedichtentwurf Friedrich Schillers  | 32  |
| <i>GRIT DOMMES</i>   |     |
| Ein Klassiker im Schlafrock. Schiller als Alltagsdichter   | 40  |
| <i>BERNHARD GREINER</i>  |     |
| Negative Ästhetik: Schillers Tragisierung der Kunst und Romanisierung der Tragödie (»Maria Stuart« und »Die Jungfrau von Orleans«) | 53  |
| <i>GERT VONHOFF</i>  |     |
| »Die Macht der Verhältnisse«. Schillers Erzählungen  | 71  |
| <i>MIRIAM SPRINGER</i>   |     |
| Das »große Gewitter von Mscpt.« Schillers »Geisterscher«   | 82  |
| <i>HUGO DITTRICH</i>   |     |
| Schillers historischer Beruf. Eine Erzählung   | 96  |
| <i>AXEL BEER</i>   |     |
| Schiller und die Komponisten   | 108 |
| <i>DIANA SCHILLING</i>   |     |
| »Götter, Helden, Goethe und Schiller«  | 114 |

Preis für diesen Sonderband € 21,--

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden  
Druck und Buchbinder: Bosch-Druck, Landshut  
Papier: säurefrei, aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt;  
alterungsbeständig im Sinne von DIN-ISO 9706  
Umschlagbildung: Monumentalblüte von Johann Heinrich Dannecker,  
Gipsmodell, 1794

© edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2005  
ISSN 0935-2929  
ISBN 3-88377-788-9

Ausführliche Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter:  
<http://www.etk-muenchen.de>

MICHAEL OTT

»Denn er war unser!« Zu den Ritualen des Schiller-Gedenkens 127

WOLFGANG SCHNEIDER

Planet Schiller. Versuche der Neubeseidelung: die  
Schiller-Literatur im Jubiläumsjahr 2005 138

MATTHIAS HARTMANN

Komische Helden. Schiller proben 151

Schiller sprechen. Der Schauspieler Devid Sriesow im  
Gespräch mit Mirjam Springer 155

SABINE SCHO/MATTHIAS HOLTMANN

Absicht der Schmerzen. Gedichte und Zeichnungen 157

Chronik 164

Notizen 168

Bernhard Greiner

## Negative Ästhetik: Schillers Tragisierung der Kunst und Romantisierung der Tragödie

(»Maria Stuart« und »Die Jungfrau von Orléans«)

Dem Bürgertum diene die Gattung Tragödie im 18. Jahrhundert dazu, den eigenen Autonomieanspruch zu betragen, das Vermögen der Vernunft und die in ihr gegründete Moralität, insofern diese im Akt ihrer Verwirklichung ihre eigene Negation hervorbringen. Das ist die Entwicklungsgeschichte des bürgerlichen Trauerspiels. Einen eigenen Akzent setzte Lessing dabei darin, dass er die Affekte, die die Tragödie hervorrufen soll, von »Jammer und Schrecken« zu »Furcht und Mitleid« verschob. Das Mitleid ist Lessing so wichtig, weil er in ihm eine Antwort auf die Grundfrage des Aufklärungsjahrhundertis erkannte. Es ist die Frage nach einer Vereinbarkeit des ideellen Selbstentwurfs des »freien« Menschen mit der Erfahrung vielfältiger physischer und sozialer Gebundenheit in der empirischen Existenz. Das Mitleid löst diesen Widerspruch auf, denn in ihm manifestiert sich der Mensch in seiner Moralität, dies aber auf dem sinnlichen Feld der Affekte. Die Favorisierung des Mitleids verlangte allerdings, die tragische Katharsis umzukonzipieren, denn der Affekt »Mitleid« soll heraufgerufen werden, um ihn zu befestigen, nicht, um ihn zu distanzieren. Kants »Kritik der Urteilskraft«, die theoretische Grundschrift der deutschen Klassik, offerierte dieser bürgerlichen Konzeption des Tragischen eine ästhetische Auflösung: Einer Tragik, in der sich die Vernunft in der Perspektive ihrer Verwirklichung selbst in Frage stellt, hält sie den Gedanken eines symbolischen Brückenschlags zwischen theoretischer und praktischer Vernunft im ästhetischen Urteil entgegen. Mit diesem ästhetischen Urteil wird zugleich eine zum Mitleid alternative wirkungsästhetische Verknüpfung von ideeller und physischer Welt angeboten. So distanziert Kant die Denkfigur des Tragischen, was Schiller darin bestätigt, dass er nach seiner Kant-Lektüre bürgerliche Trauerspiele oder Stücke vom Typus des »Don Carlos« nicht mehr schrieb.

Im Gegensatz zu dieser Tendenz, das Tragische zu distanzieren, entwarf Schiller als Frucht seiner Kant-Lektüre eine ganz neue Konzeption des Tragischen im Rekurs auf Kants Kategorie des Erhabenen.<sup>1</sup> Das ist eine unterschieden moderne Konzeption, denn in dem auf die Antike zurückgehenden Tragödiendiskurs spielt das Erhabene keine Rolle. Der theoretische Entwurf einer erhabenen Tragödie verursacht allerdings erhebliche Probleme, weshalb es nicht überrascht, dass Schiller in seiner nachfolgenden poetischen Praxis deutlich von seinem theoretischen Konzept abwich.

Das Tragische auf das Erhabene hin zu perspektivieren verlangt, das Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit, damit von Unschuld und Schuld, was Tragik ausmacht, in eine Bewegung zu versetzen, bei der die Selbsterfahrung des Subjekts als gänzlich ohnmächtig umschlägt in ein Wieder-aufzurichten des Subjekts im Innwerden und Stark-Machen seines Vermögens zur Vernunft. Dies impliziert eine erhebliche Veränderung. Zum einen steht in der Erfahrung des Erhabenen nicht die Determination des auf-fassenden Subjekts zur Debatte, sondern die Erfahrung, Erscheinungen oder Gewalten ausgesetzt zu sein, an denen alles Vermögen zur Auffassung beziehungsweise zum Widerstand scheitert. Dies formuliert Schiller im ersten seiner »beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst« als »Darstellung der leidenden Natur<sup>2</sup>. Der Dramatiker, so Schiller, »muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben«<sup>3</sup>. Von einem »Leiden« ist in Kants Bestimmung des Erhabenen allerdings nicht die Rede, in jedem Falle nicht in physischem Sinn, allenfalls in einem intellektuellen: dem Zusammenbruch des Auffassungsvermögens des reflektierenden Subjekts. Zum anderen ist die Idee der Freiheit im Tragischen praktisch gedacht, das Sich-frei-Setzen geschieht im Hinblick auf ein Handeln (in der Übernahme der Verantwortung für ein Handeln), während in der Erfahrung des Erhabenen Freiheit theoretisch gedacht ist: Der am sichereren Ort situier-te Betrachter denkt sich, angesichts einer ins Unendliche ausgebreiteten oder übermächtigen Natur, als in seinem ideellen Wesen nicht zu erschüttern. Schiller bleibt mit seinem hieraus abgeleiteten zweiten »Fundamentalgesetz aller tragischen Kunst«, der »Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden« (in der umgearbeiteten Formulierung: »Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden«<sup>4</sup>), auf dem Feld der Praxis, das heißt in der vorgestellten Welt; die erhabene Wende betrifft primär die vorgestellte Figur, erst sekundär dann auch den Zuschauer oder Leser. Letztere kommen nicht aufgrund einer anthropologischen, vielmehr aufgrund einer wirkungsästhetischen Reflexion – »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« – ins Spiel. Die Tragödie solle »pathetisch« in dem Sinne sein, dass sie den leidenden Menschen zeigt, aber sie dürfe sich im Zurschaustellen des bloßen Leidens nicht erschöpfen. Die Konfrontation mit dem leidenden Menschen lasse sich ästhetisch nur rechtfertigen, wenn im Leiden auch die mögliche Erhebung über das Leiden gezeigt werde: »Der, welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Tier, kein leidender Mensch mehr; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefordert, durch den allein sich das Prinzip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kennlich machen kann.«<sup>5</sup>

Die wechselseitige Ermöglichung der beiden »Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst« – damit die Befestigung der Moralität gezeigt werden kann, ist zuvor das Leiden zu zeigen, dieses darf aber nicht Selbstzweck sein, son-

dern nur starthaben, um zur moralischen Selbstständigkeit im Leiden zu führen – zeigt Schiller im Begriff des »Pathetischerhabenen« an. Das vom Erhabenen gedachte Tragische erscheint so in der Formulierung zusammengefasst: »Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.«<sup>6</sup>

Die pathetischerhabene Kunst der Tragödie rekurriert, wie das Schöne, auf die Doppelnatur des Menschen als sinnliches und sittliches Wesen. Bezieht das Schöne diese beiden Anteile in einem »freien Spiel (der Erkenntnisvermögen: Einbildungskraft und Verstand) aufeinander, was bei Kant eine virtuelle Ideenhaftigkeit des Schönen selbst anzeigt,<sup>7</sup> so denkt Schiller beim Erhabenen an einen Übergang vom einen Anteil als dem beherrschenden zum anderen: »Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt worin uns das Schöne gern immer gefangenhalten möchte. (...) [P]ötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus den Netzen los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. Wenn sie [die Sinnlichkeit, Anm. d. Verf.] auch noch so viel über den Menschen gewonnen hat – wenn es ihr gelungen ist, sich in der verführerischen Hülle des geistig Schönen in den innersten Sitz der moralischen Gesetzgebung einzudrängen und dort die Heiligkeit der Maximen an ihrer Quelle zu vergiften, so ist oft eine einzige erhabene Rührung genug, dieses Gewebe des Betrugs zu zerreißeln, dem gefesselten Geist seine ganze Schnellkraft auf einmal zurückzugeben, ihm eine Revelation über seine wahre Bestimmung zu erteilen, und ein Gefühl seiner Würde, wenigstens für den Moment, aufzunötigen.«<sup>8</sup>

Vermag das Erhabene sich derart aus den Netzen der Sinnlichkeit zu befreien, erscheint es geboten, im Menschen die Disposition für diese Haltung zu stärken. Der Keim zum Erhabenen, so Schiller, sei in jedem Menschen angelegt (das Vermögen zu Ideen), der Entwicklung dieser Anlage müsse jedoch nachgeholfen werden, wozu die Kunst in besonderer Weise beitragen könne. Letzteres ist erstaunlich, da die Kunst doch – laut Schiller – als verfeinerte Sinnlichkeit den Menschen in dieser gerade gefangen halte. Insbesondere die tragische Kunst entwickle die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene, denn sie versinnlicht für Schiller, wie zitiert, »die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts«, indem sie den Menschen als leidend und im Leiden sich moralisch behauptend vorstelle. Hat sich die erhabene Kunst derart aber aus den sinnlichen Fesseln der (bloß) schönen Kunst befreit, so ist das Ziel doch eine Versöhnung von Erhabenheit und Schönheit (in der Kunst des »Idealschönen«), denn mit dem Erhabenen allein wäre nur die Vernunftbestimmung des Menschen anerkannt, wäre er mithin von seiner Naturhaftigkeit abgetrennt, der Sinnewelt ent-

fremder: »Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsere Empfänglichkeit für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendere Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht der intelligibeln Welt zu verscherzen.«<sup>9</sup>

Der Kunst werden derart widersprüchliche Leistungen und Aufgaben zuerkannt. Sie wird zum einen als gefährliche sinnliche Fessel bestimmt (insofern sie bloß schön ist), zugleich vermag sie aber auch (als tragisch erhabene Kunst) von dieser Fessel zu befreien, und dies wiederum um einer (offenbar höheren) Kunst willen, in der das Wesen des Menschen (als sinnlich und geistig zugleich) sich vollendet. So soll offenbar mit der Kunst gegen die Kunst und zugleich für die Kunst vorgegangen werden. Durch fortschreitende Begriffsdifferenzierung (bloß schöne, tragische, ideale/schöne Kunst) verschleierte Schiller die Widersprüchlichkeit seiner Argumentation; er verschleierte zugleich, dass er aus Kants Reflexionsästhetik (deren Thema die »reflektierende Urteilskraft ist, die einem Gegenstand das Prädikat »schön« oder »erhaben« zuteilt) etwas anderes gemacht hat: eine objektive Ästhetik (das heißt eine Analyse schöner/erhabener Gegenstände) und eine Rezeptionsästhetik (die nach den Bedingungen fragt, eine vorgestellte Erfahrung – z. B. des Erhabenen – im Rezipienten zu aktivieren).

Die Verschiebung der kantischen Argumentation beginnt allerdings schon damit, dass Schiller das Erhabene – obwohl er es von Kant her denkt – überhaupt zum Fundament seiner neuen Tragödienkonzeption macht und es so im Raum der Kunst situiert. Denn Kant hatte in seinen Ausführungen zum Erhabenen betont, dass es ein Erhabenes der Kunst eigentlich nicht geben könne. Das erhabene Urteil gründet in Vorstellungen, die sich aller Synthesis-Leistungen (Formung, Gestaltung, Ausdruck) verweigern, als Absprunghilfe für den Übergang auf die Ebene der Vernunft. Konsequenter erläutert Kant daher das erhabene Urteil nur an Erfahrungen der Natur. Denn in Werken der Kunst hat ja schon immer ein menschlicher und das heißt endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, weshalb man von Unendlichem oder absolut Überwältigendem, an dem alle Vermögen der Strukturierung scheitern, nicht sprechen kann: »Wenn das ästhetische Urteil rein (...) und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig angepasstes Beispiel gegeben werden soll, (muss) man nicht das Erhabene an Kunstprodukten (z. B. Gebäuden, Säulen usw.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt (z. B. Tieren von bekannter Naturbestimmung), sondern an der rohen Natur (...), bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen.«<sup>10</sup>

Ein Erhabenes aufgrund von Kunsterfahrung ist für Kant nur möglich, wenn das Kunstwerk wie die Naturgegebenheiten, die die Erfahrung des Erhabenen induzieren, auf den Betrachter wirkt. So hält Kant fest, dass »wir,

wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt)«<sup>11</sup>. Ist solche Übereinstimmung je möglich? Wie es Schillers Anliegen ist, gegen Kant beziehungsweise über diesen hinaus einen »objektiven« (das heißt nicht primär im reflektierenden Subjekt verankerten) »Begriff des Schönen« zu gewinnen,<sup>12</sup> denkt er die Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst nicht vom Rezipienten, sondern vom Kunstwerk her. Wenn dieses erhabene Situationen beziehungsweise Reaktionen darstelle, dann könnten analoge Reaktionen beim Leser/Zuschauer erwartet werden.<sup>13</sup> Aber ein dargestelltes Erhabenes ist schon immer in die Einheit einer Anschauung gebracht, kann also das Apperzeptionsvermögen des Rezipienten nicht prinzipiell überfordern, was die Ausgangserfahrung des Erhabenen ist. Schiller versucht, diese Einschränkung durch eine andere Bestimmung Kants aufzuheben. Dieser hatte betont, dass wir, um die Wende in das Erhabene zu leisten, von dem Unfasslichen, mit dem wir konfrontiert sind, nicht unmittelbar bedroht sein dürfen.<sup>14</sup> Wenn wir uns dagegen in Sicherheit befänden, uns nur »mit der Einbildungskraft [auf das unser Fassungsvermögen übersteigende, Anm. d. Verf.] einlassen«<sup>15</sup>, könne in uns die Stimme der Vernunft rege werden. Das wendet Schiller zu einem Argument für ein Erhabenes in der Kunst. Wirkliches Unglück und Leiden der Menschen könne der Betrachter nicht in erhabene Empfindungen auflösen. Die Tragödie gebe aber ein »künstliches Unglück«<sup>16</sup>. Das im Theater vorgestellte Leiden sei fiktiv, so lasse es genügend Freiheit, um erhabene Regungen zu entwickeln. Und eben dies wird als die Aufgabe der tragischen Kunst bestimmt, Empfindungsfähigkeit für das Erhabene zu entwickeln, bis diese Haltung zu einem Habitus werde und wir auf diesem Wege unsere Sittlichkeit so befestigt haben, dass wir auch in realer Erfahrung des Leidens moralisch widerstehen können. Die Argumentation kann nicht überzeugen, da sie auf das zentrale Argument Kants gegen die Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst gar nicht eingeht, dass ein Kunstwerk als ein regelhaftes literarisches Gebilde dem Rezipienten eine Erfahrung des Unendlichen oder schlechthin Übermächtigen gar nicht geben kann.

Schillers Konzeption der Tragödie vom Erhabenen her erscheint hinsichtlich des zu Grunde gelegten Wirkungsmodells in doppelter Weise problematisch. Zum einen ist mit der Tragödie als strukturiertem ästhetischem Gebilde die Ausgangserfahrung des Erhabenen, die Konfrontation mit nicht zu Bewältigendem, nicht gegeben. Zum anderen verlangt das Wirkungsziel der erhabenen Wende eine gewandelte Bestimmung der Katharsis in der Tragödie: Diese wird von Aristoteles wirkungsästhetisch dadurch definiert, dass sie die Affekte Jammer und Schrecken hervorruft, um dann den Betrachter von eben diesen Affekten zu reinigen. Leistung des Erhabenen – und entsprechend der vom Erhabenen her gedachten Tragödie – ist es demgegen-

über, die affektive Konstitution des Menschen überhaupt zu überwinden (nicht nur von bestimmten Affekten zu reinigen). Wie dies erreicht werden kann, bleibt unklar. Kant hatte das Erhabene als einen Akt des Urteils entwickelt (Bewältigen einer Erfahrung, die die Fassungskraft des Verstandes übersteigt, durch Rege-Machen der Ideen der Vernunft), Schiller geht dem gegenüber von einer anthropologischen Bestimmung aus: Als Naturwesen sei der Mensch gebunden, als moralisches Wesen könne er sich aber aus dieser Bindung befreien. Wie der ideale Wesensanteil des Menschen, durch den er sich als frei setzt, aktiviert werden soll – dem sinnlichen Wesensanteil entgegen, in dem der Mensch unfrei ist –, wird nicht erklärt. Aus der anthropologischen Bestimmung des Menschen als Doppelwesen wird nur die Möglichkeit solcher Aktivierung abgeleitet und diese dann eingefordert. Dass beide Wesensanteile des Menschen aktiviert werden können – und nicht der eine den anderen ständig unterdrückt –, geht aus der Bestimmung des Schönen in den »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen« hervor. In der Erfahrung des Schönen sind wir in unseren beiden Vermögen, sowohl dem sinnlichen als auch dem geistigen, zugleich tätig und beide sind dabei in einem harmonischen Verhältnis zueinander (keines unterdrückt das andere). So führt das Schöne von der Sinnlichkeit, auf deren Feld wir nur rezeptiv und bedingt sind, zu unserem anderen Wesensanteil der Freiheit: »(...) weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert«<sup>17</sup>: »Der Übergang von dem leidenden Zustande des Empfindens zu dem tätigen des Denkens und Willens geschieht also nicht anders als durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit (...). Mit einem Wort: es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.«<sup>18</sup>

Das führt aber in eine Zirkelargumentation, denn wir müssen die Idee der Freiheit schon in uns entwickelt haben (was das Erhabene leistet), das heißt, wir müssen schon moralisch sein, damit wir jene Balance unserer sinnlichen und moralischen Wesensanteile hervorbringen, die das Schöne ausmacht und die die Vernunft fordert,<sup>19</sup> weshalb ebenso der Satz gilt: Erst durch die Freiheit (die sich im Erhabenen manifestiert) gelangen wir zur Schönheit: »(...) so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen.«<sup>20</sup>

Das Schöne und das Erhabene stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung zueinander: Das Erhabene wird ermöglicht durch die Erfahrung des Schönen. Das Schöne (reflexionsästhetisch als Balance der Vermögen im Betrachter gefasst) setzt voraus, dass wir nicht nur sinnliche Wesen sind, sondern auch unsere Moralität ausgebildet haben. Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung« bewegen sich in diesem Zirkel, was zu den schon vielfach diskutierten Verschiebungen der Argumentation führt (das Schöne ist zuerst das Feld des Übergangs von der Natur zur Idealität, mithin eine

Funktion im Dienste des Erhabenen, das die Idee der Freiheit befördert; im Fortgang der Argumentation wird das Schöne dann aber zum Selbstzweck, zur höchsten Erfüllung des menschlichen Wesens, womit das Erhabene zu einer Funktion im Dienste des zu erreichenden ästhetischen Zustands wird). Dieses Verhältnis zirkulärer Ermöglichung des Schönen und des Erhabenen enthält allerdings eine Spur, die zu einem zweiten Konzept des Tragischen bei Schiller führt. Es ist in Schillers dramatischem Schaffen seit dem »Wallenstein« wirksam, allerdings nur andeutungsweise auch in seinen theoretischen Einlassungen zur Tragödie enthalten.<sup>21</sup> Wenn im Entwurf des ästhetischen Zustands das Schöne und das Erhabene in einem Verhältnis der Ermöglichung zueinander stehen, dann muss dies auch für das Tragische, als vom Erhabenen her gedacht, gelten: dass es durch das Schöne ermöglicht würde wie dieses durch das Tragische (Partheiischerhabene). Da das Erhabene aber das Feld »negativer Ästhetik« eröffnet,<sup>22</sup> kann diese Relation auch nur negativ sein: das Tragische als das Nicht-Erreichen, als das Verfehlen des ästhetischen Zustands, die Tragödie als ästhetischer Zustand im Negativen. Zugleich wäre dies auch eine Lösung des Problems eines Erhabenen in der Kunst. Denn das Erhabene wäre damit, wie es seinem Wesen entspricht, nur negativ, als nicht-seiend, im Raum der Kunst situiert.

In »Maria Stuart« (geschrieben 1799/1800) wird diese Auffassung des Tragischen als Negativ des ästhetischen Zustands selbstreflexiv. Die Handlung hat ihre Spannung darin, dass die Protagonistinnen versuchen, ein Gleichgewicht der sinnlichen, affektiven und der idealen, moralischen Wesensanteile des Menschen sowohl bei sich als auch wechselseitig in der erstrebten Aussöhnung zu erreichen. Aber alle Handlungen, die derart auf Erreichen eines ästhetischen Zustandes zielen, befördern nur dessen Verfehlen. So tritt die Tragödie hier am ästhetischen Zustand als deren Gegen-Satz hervor.

Schiller hat die beiden Protagonistinnen – gegen die historische Vorlage – so angelegt, dass in jeder beide Wesensanteile wirksam erscheinen. Maria wird durch ihre Reue von ihren verbrochenen Handlungen als Königin von Schotland entlastet, zugleich vom Vorwurf der Verschönerung gegen Elisabeth I. völlig freigesprochen. Zur Debatte steht, wie sich diese errungene Moralität zu ihrem sinnlich-affektiven Wesensanteil verhält. Elisabeth ist in die Opposition gespannt, Subjekt oder Objekt des Handelns zu sein. Einerseits erscheint sie als eiskalte Rechnerin, mithin als Subjekt des Handelns, die sich als Objekt nur geriert, um die wahren Gründe ihres Handelns zu verbergen oder um die Verantwortung für ihr Handeln abzuschieben. Andererseits muss sie (an der Intrige Leicesters) erkennen, dass sie sich auf dem Feld, auf dem sie in jedem Falle Subjekt des Handelns bleiben wollte, zum Objekt machen ließ. Die Konfrontation der beiden Protagonistinnen legt jede dann weitgehend auf einen Wesensanteil fest, bis sich der andere, als unterdrückter, zuletzt zerstörerisch Bahn bricht: Maria spricht politisch klug,

unterdrückt ihre Affekte, Elisabeth lässt ihren Affekten freien Lauf, unterdrückt ihre politische Raison, was aber auch Taktik sein kann, um die Gegerin zum entscheidenden Fehler zu reizen. Zuletzt bricht bei beiden der unterdrückte entgegengesetzte Wesensanteil durch, nun allerdings nur noch zerstörend. So verbindet sich die verfehlte Ausöhnung mit der Vorstellung, dass ihr Glück in einer Balance beider Wesensanteile bei beiden Protagonistinnen bestanden hätte. Auch die beiden zentralen männlichen Figuren (Leicester und Mortimer) sind nicht nur fatale Motoren der Handlung, sondern zugleich dramaturgisch für die beiden Protagonistinnen Katalysatoren der verfehlten Ganzheit. Ihre Aktionen, Maria zu retten, besiegeln deren Untergang. Die von Leicester betriebene Unterredung der Königinnen führt gerade wegen seiner Anwesenheit zum Exzess; der misslungene Anschlag der Verschwörergruppe Mortimers gibt Elisabeth den Vorwand, das Todesurteil zu unterschreiben. Gerade die Männer rufen am einseitigen Bild der beiden Protagonistinnen den jeweils entgegengesetzten Wesensanteil hervor, heben so das einseitige Bild zumindest partiell auf. Elisabeth, Subjekt der Staatsaktion, wird an beiden Männern zum Objekt, Maria, die durch ihre sinnliche Ausstrahlung beide Männer auf ihre Seite zieht, akzentuiert gegenüber beiden ideale Positionen. Sie betont gegenüber Mortimer, dass nur der freie Wille<sup>23</sup> Elisabeths sie retten könne, gegenüber Leicester stellt sie vor ihrer Hinrichtung ihre Überwindung aller sinnlich-irdischen Wunschschilder – allerdings nicht recht glaubwürdig<sup>24</sup> – heraus.

Die Tragödie »Maria Stuart« erwächst in der vorgestellten Welt nicht aus der Abfolge von gezeigtem Leiden und hierauf antwortendem moralischen Widerstand gegen das Leiden, vielmehr daraus, dass die Handlung auf Erreichen einer Balance des Physischen und Moralischen hin gespannt wird, in der – als ästhetischem Zustand – die Tragödie vermieden würde, um auf dieser Folie dann das Nicht-Erreichen dieses Zustands als tragisch herauszustellen. Damit ist das Tragische der Tragödie aber nicht nur seinem Gehalt nach neu gedacht (vom Schönen statt vom Erhabenen her), sondern mit einem Selbstwiderspruch der Kunst auf der Ebene des dramatischen Diskurses verknüpft. Indem die Balance des ästhetischen Zustands auf der Ebene der Handlung nicht gelingt, wird die Kunstform »Tragödie« auf der Ebene des Diskurses verwicklicht, manifestiert sich mithin ästhetisches Gelingen. Diesen Widerspruch reflektiert das Drama darin – und hierin wird es selbst zum Spiegel der Tragödie, wird die Tragödie selbstreflexiv –, dass es als Drama in seinem streng symmetrischen Bau, der das jeweilige Mischungsverhältnis des Sinnlichen und des Ideellen bei der einen Figur durch ein genau reziprokes Mischungsverhältnis bei der anderen Figur in jedem Stadium der dramatischen Entwicklung aufs Genaueste ausgleicht, eben die gegliederte Balance des ästhetischen Zustands leistet, die die Figuren verfehlen. Am Gegenbild der Figuren, die sie nicht erreichen, macht das Drama die selbst

geleistete Balance als spannungsvolles, schwer zu eringendes Gleichgewicht bewusst. Allerdings impliziert dies ein wechselseitiges »Annihilieren« von Handlung und Diskurs. Das Nicht-Erreichen des ästhetischen Zustands, das das Drama als Tragik entfaltet, negiert den dramatischen Prozess, der diesen Zustand in seinem dramatischen Gefüge vorstellt, umgekehrt verwirft der dramatische Prozess in seinem Vollzug das tragisch gefasste Nicht-Erreichen des ästhetischen Zustands. Dieser Vorgang wechselseitiger Negation kann nicht unberührt lassen, was Schiller als »letzten Zweck der Kunst« allgemein und im Besonderen der tragischen Kunst bestimmt hat: »die Darstellung des Übersinnlichen«<sup>25</sup>. Geht man von Kant aus, müsste die Erfahrung der Unerschöpflichkeit des Schönen zur sinnlichen Gewähr der überschießenden Kraft des Ideellen in dessen Verwirklichung werden.<sup>26</sup> In »Maria Stuart« erscheint das anthropologische Analogon dieses »Schönen, der »ästhetische Zustand, jedoch innerlich ausgehöhlt: als nicht erreicht beziehungsweise, auf der Ebene des dramatischen Diskurses, als zwar erreicht, aber durch die Handlung fundamental in Frage gestellt. Das schränkt seine ideale Verweiskraft unterschieden ein, was als Indiz dafür genommen werden kann, dass die Tragödie nun die Kunst selbst in ihr tragisches Deutungsmuster einbezieht.

In seinem nächsten Drama, der »Jungfrau von Orléans« (geschrieben 1801), kontrastiert Schiller mit mathematisch annuierender Exaktheit die reziproke Versuchsanordnung – möglicherweise, um die Kunst aus diesem Sog ihrer eigenen Tragisierung zu befreien. Das Nicht-Gelingen ist jetzt auf der Ebene des dramatischen Diskurses angesiedelt, in der ästhetischen Konzeption der Johanna-Figur. Es ist ein Nicht-Gelingen aufgrund von Überfülle, denn die Figur Johanna ist so vielschichtig und widersprüchlich angelegt, dass sie nie endgültig gefasst und auf einen Begriff gebracht werden kann. Demgegenüber scheint jetzt auf der Ebene der Handlung ein Gelingen vorgestellt zu werden: Johannas Krieg gegen die englischen Eroberer, durch den sie die Idee der Freiheit in die Wirklichkeit bringt. Dieses Gelingen erweist sich allerdings – am Maß der gezeigten Selbstunterdrückung, die es der Heldin abverlangt – als recht zweifelhaft. Die Tragik des Stücks wird dabei deutlich von der Ebene der Handlung weggerrückt und auf die Relation der beiden Bewegungen – Entwurf einer nicht zu fassenden »ästhetischen Idee«<sup>27</sup> und Verwirklichung einer Vernunftidee – verlagert, in der das Gescheh der Kunst im Sinne Schillers, das heißt ihr Vermögen, das Übersinnliche darzustellen, sich entscheidet.

Auf der Ebene der Handlung kann die Tragik, die das Stück mit seinem Titel beansprucht, nur in der Hauptfigur gesucht werden: im Auseandertreten von Begründung und Verwirklichung ihres Auftrags, sodann im Widerspruch ihres zwar ideell gegründeten, aber an den politischen und militärischen Notwendigkeiten sich ausrichtenden Handelns zu den Forderungen der Moralität, die – bei dem Anspruch, für den König als Stellvertre-

trerer Christi auf Erden zu kämpfen – Mitleid gebieten und Liebe zum Feind, statt ihn vernichten zu wollen, zuletzt in der Art und Weise, wie Johanna aus ihrem Selbstzweifel in die Sicherheit ihrer als unbedingt verstandenen Sendung zurückfindet und diese durch ihren Tod bekräftigt. Vom Erhabenen bleibt hier wenig. Denn wenn Johannes ›Leiden‹ in der Selbstunterdrückung zu erkennen ist, die der Kampf für die Freiheit ihr abverlangt, so bewältigt sie dieses Leiden, nachdem es ihr bewusst geworden ist (»Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war? Ist Mitleid Sünde?«; IV, 1, V.1767f.<sup>28</sup>), keineswegs moralisch. Sie kehrt vielmehr emphatisch und jubilarisch zu ihrem Auftrag zurück, der Selbstunterdrückung erheischt, was nach ihrer durchaus tief greifenden Selbstirritation doch einigemmaßen überrascht.

Eher als im Horizont des Erhabenen ist die Tragik der Hauptfigur in der antiken griechischen Tradition eines Sich-Durchdringens von Gebundenheit und Freiheit des Handelns zu erkennen. Johanna versteht sich als »Gefäß« eines göttlichen Auftraggebers (vgl. III, 4, V.2248), als ergriffen von dessen »Geist«, der aus ihr rede (vgl. II, 10, V.1723). Aber Auftraggeber und Auftrag, wie Johanna Letzteren versteht und ausführt, gehen nicht zusammen. Johanna beruft sich zuerst auf den Gott des Alten Testaments (»der Schlachten Gott« (Pr. 3, V.324), der Gott, der Moses erschienen ist; vgl. Pr. 4, V.401), der ihr befohlen habe, das Land, von dem die Kreuzzugs-idee ausgegangen sei (vgl. Pr. 3, V.339), von den fremden Besatzern zu befreien und den einheimischen König zu inthronisieren, der für die Idee des Königtums als Repräsentation der *Gnitas Dei* auf Erden steht (»der König, der nie stirbt«; Pr. 3, V.346). Dieser Gott verlangt Panzerung der Brust, wörtlich und übertragen (als Verbot irdischer Liebe), verspricht hierfür »kriegerische Ehren« (Pr. 4, V.416), das heißt den Sieg im neuen Kreuzzug. Vor dem Dauphin beruft sich Johanna demgegenüber auf Maria als Auftraggeberin, deren Auftrag allerdings recht martialisch klingt (»wertilge meines Volkes Feinde« (I, 10, V.1081), das heißt: Besiege sie nicht nur, sondern löse sie aus) und selektiv, als sei nur der französische und nicht jeder König als Stellvertreter Christi auf Erden anzusehen (»führe deines Herren Sohn nach Reims«; I, 10, V.1082). Theologisch wenig stimmig ist dann auch, dass sich diese Maria als göttlich ausgibt (»göttlich bin ich selbst«; I, 10, V.1092). Der reklamierte Auftraggeber Johannas mag fragwürdig sein, ihr subjektives religiöses Sendungsbewusstsein ist jedoch als echt hinzunehmen, sollte es auch in Selbstuggestion gründen. Die grausame, ja barbarische Durchführung ihres Auftrags (ihn »Panzer« decke »kein Herz«, lässt sie Montgomery wissen, ehe sie ihn tötet, ein »Krokodil«, ein »Tiger« oder eine »Löwenmutter« zeige eher »Barmherzigkeit« als sie; vgl. II, 7, V.1594–1611) kann ihr so lange nicht zur Last gelegt werden, als sie sich als vollständig determiniert bezeugt, zum Beispiel: »ich muß – mich treibt die Götterstimme, nicht/Eignes Gelüsten, – wach zu bitterm Harn, mir nicht/Zur Freude, ein Gespenst

des Schreckens würgend gehn« (II, 8, V.1660–1662), oder: »Ein blindes Werkzeug fodert Gott« (IV, 1, V.2578). Johannas Weg und dessen Ziel stehen in einem metonymischen Verhältnis, der Weg verweist auf das Ziel, aber als dessen ganz Anderes. Zu verantworten hat sie dieses Verhältnis lange nicht, und insofern kann sie auch nicht tragisch sein. Das metonymische Verhältnis wird mit dem Motiv des Helms eingeführt (vgl. Pr. 3). Bertrand ist er auf dem Markt aufgedrängt worden, ohne dass er ihn kaufen wollte. Johanna ergreift ihn, nimmt ihn als reale Bestätigung des ihr in ihrer Vision erteilten Auftrags. Indem sie den Helm aufsetzt, verfällt sie in Kriegsbegeisterung, so steht der Mantel für das, was er bedeckt, kann dieses aus jenem reaktiviert werden: »Es ist/Der Helm, der sie so kriegerisch besetzt.« (Pr. 3, V.328f.)

Erst durch den Aufruf des Schwarzen Ritters, vom Kampf abzulassen (III, 9), und durch die Begegnung mit Lionel (III, 10) treten Handlungsalternativen an Johanna heran. So wird erst hier ihr Handeln frei. Das Übermaß ihrer späteren Selbstbeschuldigung und Selbstnegation wird durch das Motiv, einer momentanen Regung der Liebe statt des Hasses nachgegeben zu haben, nicht abgedeckt. Der Liebes-Augen-Blick hat Johanna die Augen über ihr bisheriges Handeln geöffnet, hat sie innwerden lassen, dass es auf Unterdrückung ihres moralischen Selbst aufuhrte. Johannas Schweigen auf ihres Vaters Zweifel an dem von ihr reklamierten göttlichen Auftraggeber (»Leugne es, daß der Feind/In deinem Herzen ist, und straf mich Lügen!«; IV, 11, V.3022f.) ist Eingeständnis von Schuld und Übernahme der Verantwortung, allerdings nicht vor dem Vater und dem König, sondern vor einem Forum, das amoralisches Handeln, auch im Dienste der höchsten Idee, der Idee der Freiheit, nicht bejahren kann. Hier öffnet sich für die Figur der Horizont des Tragischen in dem Sinne, dass einerseits die Kriegshandlungen, die barbarisch machen, als unumgänglich anzuerkennen sind, wenn die Idee der Freiheit unter den gegebenen Bedingungen im eigenen Land wieder aufgerichtet werden soll, andererseits aber doch die Verantwortung für diese Handlungen übernommen werden muss, als ob die Freiheit bestanden hätte, sie auch zu unterlassen. Die Hamartie, der tragische Fehlgriif, wäre in dieser Konstellation des Tragischen ganz aristotelisch in einem Fehler des Denkens zu erkennen, insofern sich Johanna auf einen göttlichen Auftraggeber beruft, ohne dessen gewahr zu werden, dass dieser ihr eigenes Werk ist, obwohl sie dies deutlich selbst sagt (»wie ich/Als Schäferin gekleidet«; sei Maria zu ihr getreten; I, 10, V.1076f.): Johanna hat offenbar ihre eigene vaterländische Begeisterung in eine religiöse Sendung umgebildet. Dem so eröffneten Horizont des Tragischen stellt sich die Protagonistin dieser Tragödie aber nur kurz, in einer Zwischenphase, da sie – Schiller scheut nicht vor Überdeutlichkeit – als Ausgestoßene im Niemandland zwischen den Kriegsparteien hin und her irrt. Dann schließt Johanna den tragischen Horizont



wieder, indem sie sich erneut als blindes Werkzeug (« Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehre!«; V, 4, V. 3166) dem doch schon als problematisch erkannten göttlichen Auftraggeber anheim gibt: »Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen!« (V, 4, V. 3182) Ihre Sendung führt Johanna auf dem Wege glänzend zu Ende, das Drama schließt mit der Aussicht, dass Frankreich die Eroberer endgültig vertreiben werde, Johanna wiederum ist in den Augen der Welt von ihrem Makel befreit, Werkzeug eines dubiosen Auftraggebers zu sein. Dass sie die Idealität ihres Freiheitskampfes mit ihrem Tod besiegelt, scheint erhaben zu sein, hierzu fehlt jedoch das über sich selbst verfügende Subjekt, das sich im Rekurs auf sein Vermögen der Vernunft über alle es einschränkenden Mächte und Gewalten erhebt. Das zeigt das Drama darin an, dass die Schlussapotheose Johannas irdisch-patriotisch bleibt, nicht religiös überhöht wird. Wohl wird Johanna die Marienfahne in die Hand gegeben, auf der sie dann sterbend hinsinken wird, aber gerade an dieser war zuvor Johannas überschwengliches Präsenzdenken – ihr Glaube, im Bild die Präsenz des Abgebildeten zu erfahren – herausgestellt worden, gegen das Agnes Sorel mahnte: »Erkenne dich, du siehst nichts Wirkliches! Das ist ihr irdisch nachgeahmtes Bild.« (IV, 3, V. 2739 f.) Über diese Fahne und die tote Johanna werden dann alle Kriegsfahnen niedergelassen; so ist Johanna zuletzt von Zeichen bedeckt, die rein auf weltliche Macht verweisen.

Auf der Ebene der vorgestellten Handlung bleibt derrart die ideelle Sendung der Figur, ihr Wirklich-Machen der Idee der Freiheit, zutiefst fragwürdig. Das hat begrifflicherweise zu sehr unterschiedlichen Deutungen geführt, von Apologeten ihrer Idealität über geschichtsphilosophische Bestimmungen ihres Weges als gespannt zwischen Arkaden und Elysium bis hin zu nachhaltigen ideologiekritischen Eintrübungen des Bildes dieser Freiheitskämpferin.<sup>29</sup> Wenig beachtet wird in den vorliegenden Deutungen allerdings, dass die vorgestellte Handlung der problematischen Realisierung der Idee auf der Ebene des dramatischen Diskurses ein Gegengewicht in der vielperspektivischen Anlage der Hauptfigur hat. Erst die Zusammenschau dieser beiden Ebenen lässt die in diesem Drama erarbeitete neue Tragödienkonzeption erkennen.

Johanna ist eine Kunstfigur, ein Zitatensfeld divergierender Mythen, literarischer Werke, ästhetischer Stile und zeitgenössischer Parolen (Letzteres zum Beispiel in Anklängen an patriotische Kriegsbegeisterung, wie sie die Marcellaise zeigt), die sich nicht mehr in die Einheit eines – auch noch so komplex gefassten – Sinnes zusammenführen lassen. Einige dieser Verweise seien angeführt.

Johanna beruft sich, wie dargelegt, auf Maria und Christus, aber ebenso auch auf den alttestamentarischen Gott. Sie erinnert die Geschichte Gideons (Richter 6), der, wie Johanna, unter einer Eiche vom Engel des Herrn den Auftrag erhält, Israel von den Midianitern zu befreien. Als Gefesselte, die ihre

Fesseln sprengen und gegen ihre Feinde wütten wird, zittert sie Simson, der mit seinem Tod Tausenden Philistern den Tod bereitere (vgl. Richter 13–16). Aber Simson kämpft nicht nur gegen die Philister, sondern verbindet sich mit Frauen aus diesem Volk, und eine dieser Frauen wird zuletzt sein Verderben. Hiervon unterscheidet sich Johanna durch das Verbot irdischer Liebe, dem sie sich streng unterwirft. Zu Bibelzitatens treten Zitate aus der griechischen Mythologie: Die Montgomery-Episode ist nach der Lykaon-Episode der Ilias gebildet (wie Achill den Lykaon (Ilias, 21. Gesang) tötet Johanna den unbewaffnet um sein Leben bittenden Montgomery), als Jungfrau mit behelmtem Haupt, den Krieg wie den Frieden betreibend, erinnert Johanna an Athene, was Schiller im Titelkupfer der Buchausgabe unterstrich. Johanna's Abschied von ihrer Heimat erinnert an den des Phloktet, der in Sophokles' Tragödie allerdings als missbraucher Kämpfer im Trojanischen Krieg gezeigt wird. Generell erinnert Schiller mit der Wahl des Trimeters selbstverständlich an die griechische Tragödie. Den Auftritt des schwarzen Ritters bringt Johanna selbst in Zusammenhang mit der Versuchung Christi durch den Teufel, indem sie ihn als »doppelzüngig falsches Wesen« anspricht (vgl. III, 9, V. 2440), zuletzt zitiert Johanna sogar Christi Worte am Kreuz, allerdings im entgegengesetzten Sinn: »Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!« (V, 11, V. 3449)

Die kämpfende Amazone wiederum zittert nicht nur Athene, sondern mehr noch, da der Kampf um die Befreiung Frankreichs in Verbindung gebracht wird mit dem Kampf um Jerusalem, die Tankred-Chlorinde-Konstellation aus Tasso's »Befreitem Jerusalem«. Wie Johanna kämpft Chlorinde in Männerrüstung, aber ihr Kampf ist gegen christliche Invasoren gerichtet. Dabei hat sie »den Feind im Herzen, wie Thibaut Johanna unterstellt (vgl. IV, 11 V. 3022 f.), denn vor ihrem letzten Kampf erfährt Chlorinde, dass sie aus einem äthiopischen Fürstenhaus stammt, das sich »dem Glauben an Mariens Sohn« ergab.<sup>30</sup> Vor diesem letzten Kampf tauscht sie ihre silberhelle Rüstung mit einer schwarzen,<sup>31</sup> so ist sie auch ein »schwarzer Ritter«, entsprechend begegnet Johanna, Chlorinde zitierend, im »schwarzen Ritter« sich selbst. Aber Johanna zitiert auch Tankred, den Kreuzzugshelden, der für die »Befreiung« von Christi Grab kämpft, zugleich ein Eroberer, der die Muslime aus ihrem Land vertreiben will. Er hat in einer früheren Kampfeszenne Chlorinde das Visier vom Haupt gerissen; ihr Antlitz erblickend und indem ihr Blick ihn erreicht, kann er nicht mehr kämpfen, da er in seinem Gegenteil die Frau erkennt, die er liebt:

Sie dringt auf ihn, er kann nicht wieder hauen,

nicht so bedacht auf Schutz und Widerstand,

als ihr ins Auge, Angesicht zu schauen,

wo Amor nie umsonst den Bogen spannt.<sup>32</sup>

Analog reißt Johanna Lionel den Helmbusch herunter und kann, sein Antlitz erblickend, nicht mehr kämpfen. Wie Tankred gegenüber Chlorinde bekennt sie daraufhin dem ›Feind‹ ihre Liebe. Später klagt sie, fast wörtlich aus dem »Befreiten Jerusalem« zitierend:

Warum mußt ich ihm in die Augen sehn!  
Die Züge schaun des edlen Angesichts! (IV, 1, V.2575)

Später wird Tankred, unwissentlich, erneut gegen Chlorinde kämpfen, die ihm, verkleidet in schwarzer Männerrüstung, entgegengetreten ist. Er wird sie besiegen und, indem er ihr das Angesicht enthüllt, erkennen, dass er getötet hat, was er liebt. Johanna ist Chlorinde und zugleich Tankred, aber sie wird den Feind nicht töten, dem sie in Liebe verfallen ist, so ist sie auch ein anderer Tankred und eine andere Chlorinde.

Mit Motiven aus dem »Befreiten Jerusalem« und insbesondere mit der Tankred-Chlorinde-Konstellation ruft Johanna aber zugleich noch einen anderen Text auf, der ebenfalls im Bann dieses Epos steht: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«<sup>33</sup>, dessen Entstehung Schiller mit ausführlichen Kommentaren an Goethe – als Gabe für die wachsende Freundschaft – begleitet hat. Wilhelm selbst deutet seine Liebe zu Mariane in der Tankred-Chlorinde-Konstellation, bestimmend für sein Geschick wird dann seine Liebe zu einer ›schönen Amazonen‹. Wilhelm ist der Held des paradigmatischen Bildungsromans, in Johanna, die analog in zentralen Zügen auf das »Befreite Jerusalem« verweist, schuf Schiller ein Gegenbild, dem Johanna entwickelt sich nicht, sie verharrt in ihrer Selbstunterdrückung, die Unterdrückung ihrer Menschlichkeit ist, um ihrer idealen Sendung willen, heteronom, als deren »blindes Werkzeug« (IV, 1, V.2578). Nach den Begegnungen mit dem schwarzen Ritter und mit Lionel hat sich nur geändert, dass Johanna diese Selbstunterdrückung nun bewusst bejaht.

Mit der Rückbindung der Geschichte Johannas an das »Befreite Jerusalem« situiert Schiller sein Drama aber in eben der Epoche, die Friedrich Schlegel zur selben Zeit im »Gespräch über die Poesie«<sup>34</sup> als die »eigentlich romantische« bestimmt hat: das Zeitalter Boccaccios, Ariostos und Tassos, bis hin zu Cervantes' und Shakespeares.<sup>35</sup> Die intertextuellen Bezüge zu Tassos Epos werden ergänzt und gefestigt durch Bezüge zu Goethes Drama über den Dichter Tasso. Antonio erinnert den zernüchteren Tasso in der letzten Szene: »Du bist so elend nicht, als wie du glaubst«<sup>36</sup>, analog äußert die verjagte Johanna gegenüber Raimond: »Und ich bin nicht so elend, als du glaubst.« (V, 4, V.3167) Tasso hatte der Prinzessin, diese selbst meinend, gestanden: »Mit meinen Augen hab' ich es gesehen, / Das Urbild jeder Tugend, jeder Schönheit«<sup>37</sup>, um dann alsbald auf sein Liebespaar Tankred und Chlorinde zu sprechen zu kommen; ›Urbild‹ meint ›Idee‹, deren Gehalt das Unendliche ist,

Johanna erklärt Raimond: »Ich habe das Unsterbliche mit Augen / Gesehn« (V, 4, V.3191 f.). Tasso fragt die Prinzessin: »So willst du mich nicht ganz und gar verstoßen?«<sup>38</sup>, Johanna ruft Maria mit den Worten an: »Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen? / Kein Gott erschein« (V, 6, V.3243 f.), die Prinzessin antwortet Tasso: »Mein Auge blickt umher, ob nicht ein Gott / Uns Hilfe reichen möchte.«<sup>39</sup> Mit dem Eintritt in die Welt von Goethes Tasso-Tragödie wechselt Schillers Johanna-Figur metonymisch von Bezügen zu den gedichteten Helden Tankred und Chlorinde zu Bezügen zu den gedichteten Schöpfer dieser Figuren. So ist Johanna beides, das Gedichtete und dessen Dichter, Schöpfer und Geschaffenes, mithin absolut in ihrem dichterischen Wesen, nicht nur von der Dichtung getragen, wie dies Schiller in seinem mit dem Drama entstandenen Gedicht »Das Mädchen von Orleans« vorstellt,<sup>40</sup> sondern die Dichtung selbst. Das mag auch die besondere Hochschätzung erklären, die Schiller selbst diesem Stück entgegenbrachte.

Die Vielfalt der Vorstellungen und Anspielungen, die die Johanna-Figur aufruft, erweist diese nicht nur als Kunstfigur, sondern auch als *figura* von Dichtung schlechthin. Produktionsästhetisch, das heißt auf der Ebene, auf der nach der literarischen Organisiertheit eines Werkes gefragt wird, erfüllt die Johanna-Figur sehr genau die Bestimmung, die Kant – im Genie-Kapitel seiner »Kritik der Urteilskraft« – von der »ästhetischen Idee« gibt: »Die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriffe viel Unnenbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet.«<sup>41</sup>

So zeigt Schillers Drama in der Anlage seiner Hauptfigur romantische Entgrenzung nicht nur stofflich (in seiner Hereinnahme des Wunderbaren, seinem Gespannt-Sein hin auf eine Art ›Neuer Mythologie‹ mit seinen biblischen und griechisch-mythologischen Bezügen, in seiner Vereinigung der Poesie aller Zeiten und Räume: von der klassischen Antike über die Bibel zum christlichen Mittelalter, der Renaissance und der Jetztzeit); romantische Entgrenzung ist hier vielmehr strukturell, in ihrer Ausführung als ästhetische Idee.

Als ästhetische Idee ist dieses Romantische allerdings nicht selbst schon, wie dies Friedrich Schlegel und Novalis zur gleichen Zeit programmatisch verkündeten, indirekte Darstellung des Unendlichen, vielmehr ist das Romantische in Schillers Konkrektion als ästhetische Idee in Relation gesetzt zur gegenläufigen Bewegung der Realisierung einer Vernunftidee, wie sie die Heldin des Dramas auf der Ebene der Handlung vorstellt. Beide Bewegungen müssen zugleich wahrgenommen werden. Um eben solch ein Einspre-

chungsverhältnis ist es Kant in seinen Ausführungen zur »ästhetischen Idee zu tun: »Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.«<sup>42</sup>

Kant erkennt ein Entsprechungsverhältnis zwischen zwei Relationen des Scheiterns, wobei das Scheitern aber in Überfülle gründet: Die Vielfalt an Vorstellungen, die eine ästhetische Idee aufruft, überbietet jeden Versuch einer begrifflichen Fassung, dem entspricht der unendliche Gehalt der Vernunftidee (deren höchste die Idee der Freiheit ist), die jede Anschauung, das heißt Konkrektion, überbietet. An der »Unermesslichkeit« des Schönen wird derart nicht nur das Unendliche der Freiheitsidee erfahrbar, sondern damit zugleich eine Gewähr gegeben, dass es für diese eine empirische Wirklichkeit geben kann, wenn sie auch nie bestimmt auszuführen ist. Schiller belässt in seinem Drama dieses Entsprechungsverhältnis nicht, wie Kant, auf formaler, abstrakter Ebene (der Potenzialität), sondern erprobt es durch Konkrektion. Das aber nötigt ihn, den negativen Gehalt dieses Entsprechungsverhältnisses herauszustellen. Hierin wird das Romantische, wie er es konkretisiert, tragisch, wird die Tragödie, zu der sich sein Schauspiel auf der Handlungsebene für einen kurzen Moment öffnet, zugleich romanisiert. Den Anspielungsreichtum, die Nicht-Fassbarkeit, in diesem Sinne: das Unendliche seiner Johanna-Figur zeigt sein Drama als »Pendant einer zutiefst problematischen Realisierung der Freiheitsidee. Es streben sich nicht zwei Relationen eines Scheiterns aus Überfülle gegenüber, das Entsprechungsverhältnis ist nicht proportional, es ist vielmehr eine Disproportion. Diese lässt in der Schwebe, ob die Überfülle der ästhetischen Idee (die Anlage der Hauptfigur) in ihrer Funktion als Pendant der problematischen Realisierung der Vernunftidee Letztere positivieren oder deren grundlegenden Mangel kompensieren soll (und kann).

Nach seinem theoretischen Entwurf einer Tragödie der Moderne im Rekurs auf eine über Kant hinausgehende Konzeption des Erhabenen und nach dem poetisch-praktischen Entwurf einer Tragödie als Negativ des ästhetischen Zustands (mit dem gleichfalls Kants Konzeption des Schönen transzendiert wird) scheint Schiller in der »Jungfrau von Orleans« eine neue Konzeption von Tragödie, nun wieder in engerem Rückbezug zu Kant, zu entwerfen: im Rekurs auf den Leitgedanken des ersten Teils der »Kritik der Urteilskraft«, dem Entsprechungsverhältnis von ästhetischer Idee und Vernunftidee, wobei Schiller allerdings an Kants symbolischem Verweisungsverhältnis (im Sinne des § 59: »das Schöne als Symbol des Sittlichguten«) den

grundlegend negativen Gehalt herausarbeitet und zum Quell des Tragischen macht. Die romantische Engrenzung, die Schiller konkretisiert als Entwurf einer ästhetischen Idee, ist nicht indirekte Darstellung des Unendlichen der Vernunftidee, vielmehr Pendant des notwendigen Scheiterns von deren Realisierung. Das macht die Tragik dieser »romantischen Tragödie« aus. Hält man sich bei diesem disproportionalen Entsprechungsverhältnis an die Seite der ästhetischen Idee, so bleibt ein Mehrwert als Rest. Die romantische Tragödie »Die Jungfrau von Orleans« arbeitet die Negativität in Kants Brückenschlag zwischen dem Sinnlichen und dem Moralischen heraus – der Rest ist Kunst.

**1** »Vom Erhabenen«, erschienen in der »Neuen Thalia« 1793, 3. und 4. Stück. Beim Wiederabdruck in den »Kleineren prosaischen Schriften«, Bd. 3 (1801), schrieb Schiller den gesamten ersten Teil, der zweite Teil erhielt dann die Überschrift »Über das Pathetische«; seither wird üblicherweise der erste Teil unter dem ursprünglichen Gesamttitle, der zweite unter dem neuen Einzeltitle veröffentlicht. Für Schillers Tragödienlehre sind weiter folgende Schriften relevant: »Über das Erhabene«, erstmals erschienen in den »Kleineren prosaischen Schriften«, Bd. 3 (1801), »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« (1791), »Über die tragische Kunst« (1792). — **2** »Vom Erhabenen«, in: Friedrich Schiller: »Sämtliche Werke«, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, S. 512 (nachfolgend zitiert als »Schiller: Werke«). Zu Schillers Tragödienlehre vgl. Klaus L. Bergmann: »Das Pathetischeherbe. Schillers Dramentheorie«, in: »Deutsche Dramentheorie«, hg. von Reinhold Grimm, Frankfurt/M. 1971, S. 214–244. — **3** »Über das Pathetische«, in: Schiller: Werke 5, S. 513. — **4** Ebd., S. 515. — **5** Ebd., S. 516. — **6** Ebd., S. 512. — **7** Vgl. Immanuel Kant: »Kritik der Urteilskraft«, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974 (insbes. §§ 49 und 59) (nachfolgend abgekürzt: KdU). — **8** »Über das Erhabene«, S. 799 f. — **9** Ebd., S. 807. — **10** KdU, S. 174 f. — **11** KdU, S. 165 f. — **12** Vgl. den Brief Schillers an Körner vom 21. Dezember 1792, auf den im ersten der »Kallias-Briefe« Bezug genommen wird (»Kallias oder Über die Schönheit«, in: Schiller: Werke 5, S. 394). — **13** Vgl. hierzu insbes. die Schrift: »Über das Pathetische«, S. 14 Vgl. KdU, S. 185. — **15** Vgl. KdU, S. 195. — **16** »Über das Erhabene«, S. 805 f. — **17** »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (nachfolgend abgekürzt »Ästhetische Erziehung«), in: Schiller: Werke 5, S. 573 (2. Brief). — **18** »Ästhetische Erziehung«, S. 641 (23. Brief). — **19** Vgl.: »Die Vernunft stellt aus transzendentalen Gründen die Forderung auf: es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heißt ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet.« In: »Ästhetische Erziehung«, S. 615 (15. Brief). — **20** »Über das Erhabene«, S. 806 f. — **21** Vgl. hierzu ausführlicher: Bernhard Greiner: »Tragödie als Negativ des ästhetischen Zustands: Schillers Tragödienentwurf jenseits des Pathetischenherbens in »Maria Stuart«, in: Cornelia Blasberg/Franz-Josef Deiters (Hg.): »Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag«, Tübingen 2000, S. 89–107. — **22** Das Erhabene bestimmt Kant als »negative Lust« (KdU, S. 165). Es ist »der Form nach (...) zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft« (KdU, S. 166); so ist das Erhabene nur darstellbar, insofern die Undarstellbarkeit dargestellt werden kann: »denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form ent-

halten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden« (KdU, S. 166). — 23 »Maria Stuart«, V. 665, in: Schiller: Werke 2, S. 571. — 24 Das hat insbesondere Karl S. Guthke betont; ders.: »Schillers Dramen Idealismus und Skepsis«, Tübingen, Basel 1994. — 25 »Über das Pathetische«, S. 512. — 26 Vgl. KdU, S. 249 f. (§ 49). — 27 »Ästhetische Idee im Sinne Kants, vgl. KdU, S. 249–253 (§ 49). — 28 Zitate aus der »Jungfrau von Orléans« werden im Text nachgewiesen, wobei Schiller: Werke 2 zu Grunde gelegt wird. — 29 Neuere Forschungen zur »Jungfrau von Orléans«: Peter-André Alt: »Schiller: Leben – Werk – Zeit«, 2 Bde., München 2000; Helmut Koopmann (Hg.): »Schiller-Handbuch«, Stuttgart 1998; Norbert Oellers: »Friedrich Schiller: Zur Modernität eines Klassikers«, Frankfurt/M., Leipzig 1996; Gerhard Sauder: »Die Jungfrau von Orléans«, in: Walter Hinderer (Hg.): »Interpretationen: Schillers Dramen«, Stuttgart 1992, S. 336–379; Peter Pfaff: »König René oder die Geschichte die höfische Welt«, Tübingen 1990, S. 407–421; Robin Harrison: »Heilige oder Hexe? Schillers Jungfrau von Orléans« im Lichte der biblischen und griechischen Anspielungen«, in: »Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft« 30 (1986), S. 265–305; Gerhard Kaiser: »Johannas Sendung. Eine These zu Schillers Jungfrau von Orléans«, in: »Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft« 10 (1966), S. 205–236. — 30 Torquato Tasso: »Das Befreite Jerusalem«, nach der Übersetzung von J. D. Gries, hg. und neu bearbeitet von Wolfgang Kraus, München 1963, 12. Gesang, S. 235. — 31 Vgl. ebd., 12. Gesang, S. 234. — 32 Ebd., 3. Gesang, S. 55. — 33 Die umfassenden Bezüge des Romans zum »Befreitem Jerusalem« hat Hans-Jürgen Schings herausgearbeitet; ders.: »Wilhelm Meisters schöne Amazone«, in: »Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft« 29 (1995), S. 141–206. — 34 »Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenen Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herstrammt.« Friedrich Schlegel: »Gespräch über die Poesie«, in: »Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe«, Bd. 2, hg. von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1967, S. 335. — 35 An »King Lear« erinnert das zerstörerische Vater-Tochter Verhältnis, in dem Johanna gezeigt wird. — 36 Johann Wolfgang Goethe: »Torquato Tasso«, V. 5, V. 3405, in: »Goethes Werke«, Hamburger Ausgabe, Bd. 5, Hamburg 1964, S. 166. — 37 Ebd., II, 1, V. 1097 f., S. 103. — 38 Ebd., V. 4, V. 3185, S. 159. — 39 Ebd., V. 4, V. 3214 f., S. 160. — 40 Vgl.: »Doch, wie du selbst, aus kindlichen Geschlechte, / Selbst eine fromme Schläferin wie du, / Reich dir die Dichtkunst ihre Götterrechte, / Schwinge sich mit dir den ewigen Sternen zu« (V. 7–10). In: Schiller: Werke 1, S. 460. — 41 KdU, S. 253 (§ 49). — 42 KdU, S. 249 (§ 49).

|   |  |   |
|---|--|---|
| Günter Grass<br>(1) 7. Aufl., 138 Seiten        | Kurt Tucholsky<br>(29) 3. Aufl., 103 Seiten            | Friedrich Dürrenmatt II<br>(56) 2. Aufl., 91 Seiten |
| Hans Henny Jahn<br>(2/3) vergriffen             | Konkrete Poesie II<br>(30) vergriffen                  | Franz Xaver Kroetz<br>(57) vergriffen               |
| Georg Trakl<br>(4/4a) 4. Aufl., 123 Seiten      | Walter Benjamin<br>(31/32) vergriffen                  | Rolf Hochhuth<br>(58) 67 Seiten                     |
| Günter Eich<br>(5) vergriffen                   | Heinrich Böll<br>(33) 3. Aufl., 156 Seiten             | Wolfgang Bauer<br>(59) 53 Seiten                    |
| Ingeborg Bachmann<br>(6) 5. Aufl., 207 Seiten   | Wolfgang Koeppen<br>(34) vergriffen                    | Franz Mon<br>(60) 80 Seiten                         |
| Andreas Gryphius<br>(7/8) 2. Aufl., 130 Seiten  | Kurt Schwitters<br>(35/36) vergriffen                  | Alfred Andersch<br>(61/62) vergriffen               |
| Politische Lyrik<br>(9/9a) 3. Aufl., 111 Seiten | Peter Weiss<br>(37) vergriffen                         | Ital. Neorealismus<br>(63) vergriffen               |
| Hermann Hesse<br>(10/11) 2. Aufl., 132 Seiten   | Anna Seghers<br>(38) vergriffen                        | Marie-Luise Pleißer<br>(64) 95 Seiten               |
| Robert Walser<br>(12/12a) 4. Aufl., 216 Seiten  | Georg Lukács<br>(39/40) 90 Seiten                      | Uwe Johnson<br>(65/66) 2. Aufl., 212 Seiten         |
| Alfred Döblin<br>(13/14) 2. Aufl., 80 Seiten    | Martin Walser<br>(41/42) 3. Aufl., 156 Seiten          | Egon Erwin Kisch<br>(67) 63 Seiten                  |
| Henry James<br>(15/16) vergriffen               | Thomas Bernhard<br>(43) 3. Aufl., 153 Seiten           | Siegfried Kracauer<br>(68) 90 Seiten                |
| Cesare Pavese<br>(17) vergriffen                | Gottfried Benn<br>(44) vergriffen                      | Helmut Heißenbüttel<br>(69/70) 126 Seiten           |
| Heinrich Heine<br>(18/19) 4. Aufl., 203 Seiten  | Max von der Grün<br>(45) vergriffen                    | Rolf Dieter Brinkmann<br>(71) 102 Seiten            |
| Arno Schmidt<br>(20/20a) 4. Aufl., 221 Seiten   | Christa Wolf<br>(46) 4. Aufl., 151 Seiten              | Hubert Fichte<br>(72) 118 Seiten                    |
| Robert Musil<br>(21/22) 3. Aufl., 179 Seiten    | Max Eriisch<br>(47/48) vergriffen                      | Heiner Müller<br>(73) 2. Aufl., 214 Seiten          |
| Nelly Sachs<br>(23) 2. Aufl., 60 Seiten         | H. M. Enzensberger<br>(49) 2. Aufl., 133 Seiten        | John Christian Günther<br>(74/75) 142 Seiten        |
| Peter Handke<br>(24) 6. Aufl., 141 Seiten       | Friedrich Dürrenmatt I<br>(50/51) 3. Aufl., 245 Seiten | Ernst Weiss<br>(76) 88 Seiten                       |
| Konkrete Poesie I<br>(25) vergriffen            | Siegfried Lenz<br>(52) 2. Aufl., 88 Seiten             | Karl Krolow<br>(77) 95 Seiten                       |
| Lessing contra Goeze<br>(26/27) vergriffen      | Paul Celan<br>(53/54) 3. Aufl., 185 Seiten             | Walter Mehring<br>(78) 83 Seiten                    |
| Elias Canetti<br>(28) vergriffen                | Volker Braun<br>(55) 65 Seiten                         | Lion Feuchtwanger<br>(79/80) 148 Seiten             |