

Protagonisten und Antagonisten

Eine Studie über Schillers Tragödientheorie und ihre Verwendung in  
drei seiner Dramen

Die Räuber, Maria Stuart und Die Braut von Messina

Inaugural-Dissertation

Zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik

Und Kunstwissenschaften

Der Philipps-Universität Marburg

Vorgelegt von

Ali M. S. Hamoudi

Aus Bagdad

Marburg 2009

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität  
Marburg als Dissertation angenommen am .....

Tag der Disputation.....

Erstgutachter.....

Zweitgutachter.....

## Vorwort

In der vorliegenden Arbeit möchte ich die Tragödientheorie des Erhabenen von Schiller untersuchen. Um das zu erreichen, werde ich Schillers' literarästhetischen und philosophischen Abhandlungen in Bezug auf seine Dramen analysieren. Es ist wichtig, seine Theorie im Zusammenhang mit anderen Tragödientheorien zu erforschen, vor allem mit der aristotelischen. Da Schillers Theorie eine Mittellinie zwischen Aristoteles und Kant darstellt, zwischen Katharsis und Erhabenheit der Natur, werde ich gleichzeitig Kants Theorie kurz behandeln. Außerdem werde ich Shakespeares Meisterdramen und Lessings "Hamburgische Dramaturgie" mitzuziehen. Obwohl sich Schiller von der Lehre des französischen Klassizismus und deren Vertreter in Deutschland, Gottsched, abwendete, ist es notwendig, diese Epoche und ihre Vertreter in dieser Einleitung zu erforschen, um festzustellen, wo und wie sich Schiller von ihnen abwendete.

Im ersten Kapitel werde ich das erste Drama von Schiller "Die Räuber" behandeln. Damit ich den tragischen und erhabenen Helden Karl Moor analysieren kann, ist es notwendig, die Umstände zu untersuchen, die ihn zu seinem Verbrecherdasein zwangen. Ich werde auch die Figur von seinem Bruder und gleichzeitig seinem Nemesis Franz sowie die gestörte Vaterwelt und die religiöse Anspielungen im Drama erforschen.

Im zweiten Kapitel analysiere ich das Drama "Maria Stuart". Neben einer Analyse der Figur von Maria Stuart versuche ich zu erörtern, was Schiller mit dem Begriff "schöne Seele" meinte. Wie beim ersten Kapitel versuche ich die Umgebung von Maria zu erforschen. Die am Ende des Dramas zu Marias Verwandlung führte.

Das dritte Kapitel ist dem Drama "Die Braut von Messina" gewidmet. Anders als bei den ersten zwei Dramen gibt es hier keinen klar erhabenen Helden. Schiller benutzte in diesem Drama den kantischen Begriff der Erhabenheit der Natur. Da Schiller in diesem Drama den Chor einsetzte, versuche ich

Schillers Vorstellung von der Funktion des Chors, die er in seinem Aufsatz "Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie" darlegte, zu erklären. Weiterhin analysiere ich die Ereignisse im Drama, die am Ende zur Katastrophe führten.

Die Gründe, warum mir die drei Dramen "Die Räuber", "Maria Stuart" und "Die Braut von Messina" am geeignetsten erschienen, um Schillers Tragödientheorie der Erhabenheit zu exemplifizieren, sind die folgenden:

1. Die drei Dramen thematisieren jeweils ein adliges Geschwisterpaar. In "Die Räuber" sehen wir Karl Moor als den guten Bruder, der trotz seines guten Willens Verbrechen begeht. Auf der anderen Seite steht als Gegenpol sein Bruder Franz. In "Maria Stuart" finden wir die äußerlich gute, aber unbarmherzige Königin Elisabeth, die Maria Stuart hinrichten lässt. Maria hingegen, die in ihrer Vergangenheit schwere Fehler beging, bereut ihre Taten und ist bereit, dafür zu büßen. Bei der "Braut von Messina" handelt es sich um die Brüder Don Manuel und Don Cesar, die Messina regierten. Aus Eifersucht tötet der unberechenbare Cesar seinen gutwilligen Bruder.
2. Die Charaktere dieser Geschwister sind nicht eindeutig, sondern eher zwiespältig und komplex. Keiner der Geschwister kann als ganz gut oder ganz böse bezeichnet werden. Niemand ist hier ohne Einschränkung im Recht. Deswegen erregen sie bei uns Mitleid, was schließlich zur Katharsis (Reinigung) führt. Der Zuschauer kann sich mit allen identifizieren und will allen verzeihen, weil sie Menschen sind und keine Heiligen.
3. Alle Dramen stellen eine wichtige und schwierige Frage: Wer ist schuldig? Die Frage ist deswegen schwer zu beantworten, weil alle Hauptcharaktere ihren Anteil an dem Unheil tragen. Karl und Franz (und auch den Vater nicht zu vergessen), Elisabeth und Maria sowie Cesar und Manuel (vor allem aber hier ihre Mutter) tragen dazu bei, das jeweils katastrophale Ende heraufzubeschwören.
4. Die Liebe spielt in den Dramen eine sehr wichtige Rolle. Sie widerspiegelt die Macht: Anstatt zu heilen und zu vereinen, verbreitet die Liebe vor allem Zerstörung und Hass.

5. In "Die Räuber" und "Die Braut von Messina" treten der Vater bzw. die Mutter als die patriarchalischen Figuren an, die dazu beitragen, den Hass zwischen den beiden Brüdern zu erregen.
6. Die Beziehungen der Geschwister in "Die Räuber" und "Maria Stuart" untereinander wirken sehr ähnlich. Die "gute" Seite (Karl und Maria) will niemandem Schaden zufügen, während die "böse" Seite (Franz und Elisabeth) aus Hass und Neid handelt.
7. Das Verhältnis zu den religiösen Parabeln ist in den drei Dramen eindeutig. "Die Räuber" bezieht sich auf die Parabel des verlorenen Sohnes bzw. die Geschichte von Joseph und seinen Brüdern. Maria wird im Drama als Märtyrerin dargestellt. Eine mögliche Anspielung auf Maria Magdalena liegt nahe. "Die Braut von Messina" spielt seinerseits auf die Geschichte von Kain und Abel an, wo der erste den zweiten aus Neid umbrachte.
8. Die drei Dramen behandeln jeweils das Thema des Erhabenen, jedoch auf unterschiedliche Art und Weise. Während Karl Moor den pathetischen, charismatischen Helden darstellt, ist Maria Stuart eine waschechte erhabene Figur, die im Großen und Ganzen ein Abbild von Schillers Tragödientheorie des Erhabenen darstellt. Obwohl Don Cesar keine klar erhabene Figur ist, er verkörpert außerdem den unberechenbaren und lautstarken Charakter, ist er trotzdem innerlich gutwillig.

An dieser Stelle bin ich zutiefst Prof. Dr. Günter Giesenfeld zu Dank verpflichtet für seine großen Bemühungen um meine Arbeit. Er hat mich über viele Jahre in jeder Weise unterstützt. Mit allen auftretenden Problemen konnte ich zu ihm kommen, stets hat er mir mit großer Geduld zugehört und weitergeholfen. Ohne ihn wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ihm verdanke ich sehr viel.

Bei Prof. Dr. Burghard Dedner möchte ich mich ebenfalls bedanken für seine präzisen Bemerkungen, die mir weitergeholfen haben, diese Arbeit besser zu gestalten.

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) verdanke ich die Bewilligung des Stipendiums, ohne das mein Aufenthalt in Deutschland überhaupt nicht infrage gekommen wäre. An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei Frau Birgit Kleis vom DAAD bedanken. Als Gesprächspartnerin war sie immer da, wenn ich Fragen hatte.

Prof. Dr. Walter Sommerfeld und Prof. Dr. Abdulillah Fadhil gehört auch mein Dank. Sie waren es nämlich, die dieses Stipendium ermöglicht haben.

Auch an Freunde und Kollegen, die hier nicht namentlich erwähnt wurden, geht mein Dank.

Marburg, im Mai 2009

Ali M. S. Hamoudi

# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort

<b>0. Einleitung.....</b>	<b>9</b>
0.1. Die "Dichtkunst" von Aristoteles.....	11
0.2. Die Meistertragödien von Shakespeare.....	15
0.3. Gottsched und der französische Klassizismus.....	21
0.4. Die "Hamburgische Dramaturgie" von Lessing.....	26
0.5. Kant.....	34
0.6. Schillers Tragödientheorie.....	39
<b>1. Die Räuber.....</b>	<b>47</b>
1.1. Die stoffliche Anregung.....	49
1.2. Handlungs-drama oder Charakter-drama?.....	51
1.3. Charakteristik der beiden Protagonisten.....	54
1.4. Franz.....	57
1.5. Karl.....	71
1.6. Die Vaterwelt und die sittliche Ordnung.....	85
1.7. Die religiösen Anspielungen im Drama.....	93
<b>2. Maria Stuart.....</b>	<b>97</b>
2.1. Der historische Hintergrund.....	101
2.2. Schillers Drama.....	106
2.3. Die Euripidische Methode.....	109
2.4. Die Begegnung der beiden Königinnen.....	112
2.5. Charakteristik der beiden Protagonistinnen.....	118
2.6. Elisabeth.....	121
2.7. Maria.....	130

<b>3. Die Braut von Messina.....</b>	<b>146</b>
3.1. Der Chor.....	149
3.2. Das Drama.....	157
<b>4. Schlusswort.....</b>	<b>173</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>183</b>



## 0. Einleitung

Der Vater der Tragödientheorie ist unumstritten Aristoteles. Seine Theorie der „Katharsis“ (Reinigung) hatte von der Zeit der Antike bis zur Zeit Lessings einen wirksamen und entscheidenden Einfluss auf die Weltliteratur ausgeübt. Speziell bei den französischen Klassikern Corneille und Racine genoss seine Theorie ein sehr hohes Ansehen. Beide setzten Aristoteles' Theorie nicht nur in ihrem Werk um, sondern versuchten auch zu beweisen, dass ihre Tragödien mit den Ideen der aristotelischen Theorie übereinstimmen. In Deutschland erlebte die aristotelische Tragödientheorie durch Lessing im Rahmen seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ einen neuen Anfang.

Als Friedrich Schiller im Jahr 1792 seine literarästhetischen Aufsätze „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über die tragische Kunst“ veröffentlichte, formulierte er eine neue Tragödientheorie, die die aristotelische Theorie fortsetzte. Das Schlüsselwort der neuen Theorie heißt „Erhabenheit“, in Anlehnung an Kants Theorie des Erhabenen der Natur, die dieser in seinen Schriften „Kritik der praktischen Vernunft“ (1788) und „Kritik der Urteilskraft“ (1790) formulierte.

Einige Kritiker wie Hans Wagner – in seinem Werk „Aesthetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller“ – versuchten zu beweisen, dass sich beide Theorien grundlegend voneinander unterscheiden. So schreibt Wagner im Vorwort zu seinem Buch:

„[...] Es gibt, rein literarhistorisch betrachtet, zwei deutlich verschiedene Tragödientheorien, einmal die von Aristoteles geschaffene und dann durch die Jahrhunderte wirksame – speziell auch für die Klassiker der französischen Tragödie bis zu unserem Lessing, sodann aber, als Werk Schillers, eine recht verschiedene Tragödientheorie, in welcher freilich wiederum eine aus der Antike stammende ästhetische Leitidee führend ist.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> WAGNER, Hans: Aesthetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller, 1987, S. 7.

Einen deutlichen Unterschied zwischen beiden Theorien fand ich jedoch nicht. Vielmehr scheint Schillers Theorie eine Fortsetzung und Ausdehnung der Aristotelischen Theorie zu sein. Meiner Meinung nach ist die Erhabenheit die letzte Stufe der Reinigung. Der Mensch kann sich reinigen, muss aber nicht erhaben sein. Der erhabene Mensch soll polarisierend, extrovertiert und pathetisch sein.

Ich werde im Verlauf dieser Einleitung auf einige Persönlichkeiten und ihre Bedeutung für die Literatur im Einzelnen eingehen, wobei ich ihre Theorien und einige Werke kurz analysieren werde.

## 0.1. Die „Dichtkunst“ von Aristoteles

Aristoteles lebte von 384-322 v. Ch. und war ein Schüler Platons. Über Sinn und Wirkung der Tragödie vertraten die beiden sehr unterschiedliche Konzepte. Nach Platon sollte die Tragödie im Dienste der Ideen stehen und zur Erziehung der Menschen beitragen, was sie damals nach seiner Auffassung jedoch nicht tat. Daraus entwickelte er eine regelrechte Kulturfeindschaft und verbannte aus seiner "Utopie" alle bis auf seine Werke. Gegen diese Haltung richtet sich Aristoteles und verfasst eine eigene Theorie des Dramas in seiner "Poetik", die er zwar beendete, die aber nur in Fragmenten überliefert ist. Die darin gegebenen Ratschläge und Vorschriften sind Bedingungen, unter denen der Dichter ein Höchstmaß an Wirkung erreichen kann. Mit seiner naturwissenschaftlichen Methode untersucht er die vorhandenen Werke und leitet aus ihnen Regeln her, die er deutet und deren Zweck er enthüllt. Seine Theorie hat sowohl im Altertum als auch in der Neuzeit eine große Wirkung ausgeübt.

Kaum ein Werk der Weltliteratur mit so einem geringen Umfang faszinierte und inspirierte die Welt so wie Aristoteles' „Über die Dichtkunst“. Jahrhunderte lang übte dieses Werk einen enormen Einfluss aus. Selbstverständlich befolgen die Fachleute heutzutage nicht mehr die Lehren Aristoteles' so blind wie einst Lessing, der dieses Werk für unfehlbar hielt. Für die heutigen Dramatiker gilt Aristoteles als überwunden und überholt.

Gleichzeitig ist es jedoch unentbehrlich, diese Lehren zu erforschen, wenn man sich mit der europäischen Literatur vom 16. bis zum 18. Jh. beschäftigen will. Die dramentheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts sind durch die Auseinandersetzung mit dem aristotelischen Werk geprägt. Das Werk wurde manchmal benutzt, um die eigene These zu bekräftigen. Gottsched z.B. betrachtete die aristotelische Katharsis nur als eine moralische Entwicklung und ergänzte – beeinflusst durch den französischen Klassizismus – die aristotelischen Begriffe Mitleid und Furcht durch das nicht aristotelische Element „Bewunderung“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. PROFITLICH, Ulrich (Hg.): Tragödientheorie, 1999, S. 45.

Die aristotelische Poetik ist in zwei Bücher unterteilt: Das 1. Buch behandelt die Tragödie und das Epos, während das 2. Buch – das verloren gegangen ist – die Komödie behandelt. Diesen Teilen geht ein allgemeiner Teil voraus; hier erklärt Aristoteles Grundsätzliches, nämlich Probleme, die der Poesie überhaupt gelten.

Dichterisches Tun – das Epos, die Tragödie und ferner die Komödie – ist, so beginnt das erste Kapitel, grundsätzlich ein Nachahmen und hat dadurch nicht nur mit anderen Künsten eine elementare Gemeinsamkeit, sondern mit vielen Betätigungsmöglichkeiten des Menschen überhaupt. Es stehen den Künsten zur Erzeugung ihrer ästhetischen Wirkungen drei prinzipielle Mittel zur Verfügung: Rhythmus, Wort und Harmonie. Die Tragödie verbindet diese Mittel miteinander.

Wenn jede Kunst – so beginnt das 2. Kapitel – Nachahmung und Darstellung ist, so ist die Dichtung – speziell die Tragödie – eine Nachahmung von handelnden Menschen. Die geschieht, indem die Menschen in ihren Handlungen großartige und überdurchschnittliche Menschen oder auch üble und unterdurchschnittliche oder schließlich auch durchschnittliche, wie wir selbst sind, nachahmt. In diesem Punkt nennt Aristoteles den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie: Es sind schlechtere Menschen, welche die Komödie darstellt; bessere als normale Menschen, welche die Tragödie nachbildet.

Im 6. Kapitel definiert Aristoteles die Tragödie: „Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer sittlich ernsten, in sich abgeschlossenen, umfangreichen Handlung, in kunstvoll gewürzter Rede, deren einzelne Arten gesondert in (verschiedenen) Teilen verwandt werden, von handelnden Personen aufgeführt, nicht erzählt, durch die Erregung von Mitleid und Schauer die Reinigung (Katharsis) von derartigen Gemütsstimmungen bewirkend.“<sup>1</sup> Unter „kunstvoll gewürzter Rede“ ist eine solche zu verstehen, die Rhythmus wie Harmonie, d. h. Gesang enthält, und unter dem „gesondert in seinen (verschiedenen) Arten“, dass einiges rein metrisch, anderes dagegen musikalisch

---

<sup>1</sup> ARISTOTELES : Über die Dichtkunst, Übersetzung GUDEMAN, Alfred, S. 10, 1921.

ausgeführt wird. Die Tragödie sei also die Nachahmung einer in sich abgeschlossenen Handlung. Diese Nachahmung wendet ihre Mittel innerhalb der einzelnen Teile in verschiedener Weise an. Durch Furcht und Mitleid erreicht die Tragödie ihr Ziel, nämlich eine Reinigung (Katharsis) von Erregungszuständen.<sup>1</sup>

Jede Tragödie enthält sechs Bestandteile, die die Tragödie beeinflussen können. Diese sechs Bestandteile sind: die Fabel (die Handlung), die Charaktere, der sprachliche Ausdruck, die Gedanken (die Absicht), die szenische Ausstattung und die musikalische Komposition, wobei der sprachliche Ausdruck und die musikalische Komposition zu den Mitteln, die szenische Ausstattung hingegen zu der Art und Weise und schließlich die Fabel, die Charaktere und die Gedanken zu den Gegenständen der nachahmenden Darstellung gehören.<sup>2</sup>

Während die Charaktere, d.h. die Absichten der Agierenden eine wichtige und entscheidende Rolle in der Tragödie spielen, so dass man darauf nicht verzichten könne, erweist sich die Handlung (Fabel) als das wichtigste Element einer Tragödie, weil die Tragödie Handlungen und keine Charaktere nachahmt.

Im neunten Kapitel behandelt Aristoteles zwei Probleme: den Wirklichkeitsbezug der tragischen Handlung und die Verknüpfung der Handlungsteile. Er erklärt, „dass es nicht die Aufgabe des Dichters ist, das, was sich wirklich zugetragen, zu erzählen, sondern das, was sich hätte zutragen können und was nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich ist.“<sup>3</sup> Der Dichter einer Tragödie soll sich lediglich an die überlieferten Namen halten, damit die Handlung möglichst überzeugend wirkt.

Im selben Kapitel unterscheidet Aristoteles die Tragödie von der Geschichtsschreibung, indem er feststellt, dass die eine mehr das Allgemeine und das Mögliche darstelle, während es bei der anderen um das Einzelne und das Wirkliche gehe. Die Poesie sei philosophischer und höher einzuschätzen als

---

<sup>1</sup> Vgl. FUHRMANN, Manfred: Einführung in die antike Dichtungstheorie, 1973, S. 17.

<sup>2</sup> GUDEMANN, ebd. S. 12.

<sup>3</sup> Ebd. S. 18.

die Geschichtsschreibung. Während diese schildere, was ein Mensch getan oder erlitten habe, richte die Poesie ihr Augenmerk auf das Allgemeine.

Im 11. Kapitel erläutert Aristoteles die Funktion der Peripetie und des Erkenntnis (Anagnorisis). Die Peripetie sei der Umschwung dessen, was man tut, in sein Gegenteil, d.h. eine Handlung führt eine andere Konsequenz herbei, als der Handelnde beabsichtigt. Die Erkenntnis sei "die Umwandlung von Unkenntnis in Kenntnis, die entweder zur Freundschaft oder Feindschaft der zu Glück oder Unglück ausersehenen Personen führt."<sup>1</sup>

Peripetie und Erkenntnis lassen sich kombinieren. Beide Kategorien erwecken entweder Mitleid oder Furcht. Sie zielen auf tragische Szenen. Ihr Wesen besteht darin, dass eine Absicht (bei der Peripetie) oder ein vermeintliches Wissen (bei der Erkenntnis) durch die Ereignisse widerlegt werden. Die Peripetie deckt die Illusionen des Helden auf, die sich dem Zuschauer als tragische Ironie darstellen.

Im 13. Kapitel nennt Aristoteles dann zwei beherrschende Standpunkte, die das Verhältnis von Glück und Unglück des Helden erklären:

1. Das Unglück des tragischen Helden muss sich nicht in Glück umwandeln, da das weder Furcht noch Mitleid beim Zuschauer erregt.
2. Die Bösen sollen nicht aus Unglück ins Glück geraten, da dies die Forderungen der Tragödie nicht erfüllt und wieder weder Furcht noch Mitleid erregt.

Beide Kriterien sollen die Identifikation des Zuschauers mit dem Helden ermöglichen oder gar provozieren. Aristoteles nennt dann eine Person, die zwischen diesen beiden Typen die Mitte hält. Diese Person solle weder durch sittliche Tüchtigkeit hervorragen noch durch Schlechtigkeit in Unglück geraten, vielmehr „infolge einer Art Irrtum und zwar bei Personen von großem Ansehen und in glücklicher Lebenslage.“<sup>2</sup>

Im 14. Kapitel erörtert Aristoteles das Verhältnis und das Verhalten des Helden zu einer anderen am Geschehen beteiligten Person: „Notwendigerweise spielen sich derartige Handlungen unter Personen ab, die entweder untereinander verwandt oder verfeindet oder keins von beiden sind. Greift ein Feind einen

---

<sup>1</sup> Ebd. S. 21.

<sup>2</sup> Ebd. S. 24.

Feind an, mag er nun die Tat wirklich ausführen oder nur im Begriff sein sie auszuführen, so ist das nicht mitleid- oder furchterregend, wenn wir (im ersteren Falle) von dem leidvollen Vorgang als solchem absehen, und dasselbe trifft auf Personen zu, die sich gleichgültig gegenüberstehen.“<sup>1</sup>

Der Gedankengang lässt folgende Schritte erkennen:

1. Der innere Zusammenhang der Ereignisse spielt in der tragischen Handlung eine wichtigere Rolle als die szenische Darstellung.
2. Ein leidvolles Geschehen unter Verwandten übt eine intensive Wirkung auf den dramatischen Handlungsverlauf aus.
3. Die Verwandtschaft ist den Beteiligten entweder bekannt oder unbekannt, und je nachdem könne diese Tatsache den Vollzug einer geplanten Tat hemmen oder nicht.<sup>2</sup>

Im 15. Kapitel räumt Aristoteles ein, dass der Charakter des tragischen Helden insgesamt vier Eigenschaften haben müsse. Einmal sei er sittlich gut und tüchtig. Zweitens sei der Charakter angemessen, d.h. er entspreche dem Geschlecht, der Altersstufe, dem sozialen Rang seines Trägers. Drittens soll ihm das Merkmal der historischen Ähnlichkeit eignen. Die vierte Eigenschaft sei die Konsequenz, d.h. die Züge des Charakters dürfen sich im Verlauf der Handlung nicht ändern.

## **0.2. Die Meistertragödien von Shakespeare**

In Deutschland genoss Shakespeare mehr als ein Jahrhundert lang eine enorme Anerkennung, die nicht geringer war als in seinem Heimatland.<sup>3</sup> Deutsche Bearbeitungen von „Titus Andronicus“ und „The Two Gentlemen of Verona“ wurden 1620 veröffentlicht. 1626 wurden „Hamlet“, „King Lear“, „Julius Caesar“, und „Romeo and Juliet“ von englischen Schauspielern aufgeführt.

---

<sup>1</sup> Ebd. S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. FUHRMANN, S. 36.

<sup>3</sup> Vgl. ROBERTSON, J. G.: „Shakespeare on the continent“. In: Cambridge History of English Literature, Vol. V, Chap. XII, S. 283-308.

1741 wurde „Julius Caesar“ vom Baron Caspar Wilhelm von Brock übersetzt. Das war die erste Übersetzung eines Shakespeare'schen Werkes überhaupt. Es waren aber Gotthold Ephraim Lessings Bemühungen, die Shakespeare bei der deutschen Elite bekannt machten. Am 16. Februar 1759 verwies Lessing in der Zeitschrift „Briefe, die neueste Literatur betreffend“ auf die Überlegenheit Shakespeares in der Weltliteratur. In der „Hamburgischen Dramaturgie“ formulierte Lessing seine Ansicht mit noch mehr Begeisterung neu. Nach Lessing kommt Shakespeare der deutschen Art zu denken und zu fühlen näher als die der normativen Poetik verhafteten Franzosen. Shakespeare hat Aristoteles kaum gekannt, hat trotzdem – laut Lessing – die aristotelischen Forderungen ohne normativen Zwang unbewusst im Wesentlichen erfüllt.

Während der ersten zehn Jahre seiner Schaffensperiode schrieb Shakespeare schnell. Er produzierte zwischen 1590 und 1600 etwa 18 Dramen – 8-9 Komödien und eine Reihe historischer Dramen. In dieser Phase erschien nur eine einzige Tragödie: Romeo und Julia. Unzufrieden mit der ersten Version überarbeitete Shakespeare die Tragödie und erweiterte sie. Danach wendete er sich davon ab und verfasste weiter Komödien und historische Dramen. Edward Dowden meint:

„He considered his powers to be insufficiently matured for the great dealing as artist with human life and passion; for, having written Romeo and Juliet, Shakespeare returned to the histories, in which, doubtless, he was aware that he was receiving the best possible culture for future tragedy.“<sup>1</sup>

Nach etwa fünf Jahren schrieb er 1602 seine zweite Tragödie, Hamlet. Wie bei seiner ersten Tragödie brauchte Shakespeare sehr lange Zeit, um das Werk zu beenden. Nach dem immensen Erfolg von Hamlet veröffentlichte Shakespeare in der Zeit von 1602 bis 1612 seine Meisterdramen (Julius Caesar 1603, Othello 1604, Macbeth 1606, Lear 1606 und Anthony und Kleopatra 1607).

---

<sup>1</sup> DOWDEN, Edward: Shakespeare. A critical study of his mind and art, 12<sup>th</sup> Edition, 1901, S. 96.



Als Shakespeare mit Hamlet anfang, entschied er sich, die Tragödie anders zu gestalten als bei Romeo und Julia. Im Gegensatz zu Romeo, dem Mann aus dem Süden, steht jetzt der Mann aus dem Norden. Im Gegensatz zum homosexuellen Fest in Capulet's Haus sehen wir das brutale Verhalten des dänischen Königs und seiner Höflinge. Im Gegensatz zur perfekten Liebe zwischen Romeo und Julia erleben wir das herzerreißende, vereitelte Verlangen nach Liebe zwischen Hamlet und Ophelia.

Trotz all der Gegensätze gibt es eine zentrale Ähnlichkeit zwischen Romeo und Hamlet. Beide Helden sind unfähig, eine gesunde Beziehung mit der Umwelt herzustellen. Keiner von den beiden kann die Ereignisse beeinflussen. Der Wille ist bei ihnen zerstört, und zwar aus verschiedenen Gründen.<sup>1</sup>

Hamlet entstand, wie bereits erwähnt, in der Zeit nach der Vollendung von Romeo und Julia und vor seiner Beschäftigung mit den Meisterdramen. Deswegen spürt man die gedankliche Entwicklung bei Shakespeare. Die Phase, als er noch alles eifrig lernen musste, ist jetzt vorbei. Schnelle Dialoge in Blankversen, wenn Hamlet mit seinem Freund die Erscheinung des Geistes befragt (Akt 1, Szene 2). In den Monologen von Hamlet wird dann alles dementsprechend langsam als Äußerung der Einsamkeit von Hamlet.

Wie in vielen Werken griff Shakespeare eine alte Geschichte auf. Die Handlung erzählt von der Rache des dänischen Prinzen an seinem Onkel für die Ermordung seines Vaters.

Das Hauptaugenmerk der Tragödie liegt auf dem Hauptcharakter. Es ist nicht der Schicksalsschlag, der die alte Ordnung beseitigen und eine neue herstellen lässt. Es ist auch nicht der Niedergang der dänischen königlichen Familie. Das Leiden und die Leidenschaft des Hauptcharakters bilden den Kern des Dramas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „Romeo is Hamlet in love. There is the same rich exuberance of passion and sentiment in the one, that there is of thought and sentiment in the other. Both are absent and self-involved; both live out of themselves in a world of imagination.“ (HAZLITT, Characters of Shakespeare's Plays, S. 177, zitiert in: DOWDEN, S. 101.

<sup>2</sup> „The play's unrivalled power of attraction lies in the pathetic fascination exerted on minds of almost every calibre by the central figure – a high-born youth of chivalrous instincts and finely developed intellect, who, when stirred to avenge in action a desperate private wrong, is foiled by introspective workings of the brain that paralyze the will.“ (LEE, Sydney: A life of William Shakespeare, 1915 S. 367.

Shakespeare war überzeugt, dass der Mensch von seiner Umgebung abhängig ist. Die sozialen und moralischen Gegebenheiten üben einen starken Einfluss auf den Einzelnen aus. Hamlet kann der Welt und seiner Umgebung nicht entkommen. Die Welt ist gegen ihn. Hamlet, ein Mann der Ehrlichkeit, wird gezwungen, die Waffen seiner Kontrahenten zu verwenden. Er versuchte, eine Welt zu schaffen, die voll Ehre, Fröhlichkeit und Liebe ist. Jetzt umzingelt ihn eine Welt voll Täuschung, Spionage und Egoismus. Sein Idealismus verwandelt sich in Pessimismus, sein Leben ist geistig dürr geworden, die Energie, die für das fröhliche Gefühl verantwortlich war, verlor er.

Zwischen „Romeo und Julia“ und „Hamlet“ schrieb Shakespeare 1594 sein historisches Drama „Richard III“. Wie in „Hamlet“ dominiert die Zentralfigur Richard die Geschehnisse und überschattet alles andere. Einige starke Eigenschaften kennzeichnen diese Figur und heben sie von den anderen ab. Der Charakter von Richard hat keine Geheimnisse, sondern dämonische Kräfte. Er löst seine Probleme mit Gewalt anstatt mit Gesprächen. Er ist nicht gerade intellektuell, er ist vielmehr willensstark. Seine wilde Kraft rast durch die Welt; und diese Kraft konzentriert sich in seinem Willen. Sein Tatendrang ist ungeheuer stark, so dass ihr alles andere untergeordnet ist. Er braucht Platz in der Welt, um hin- und herzueilen. Sein Wille richtet sich gegen Menschen und Sachen. Im Drama agiert Richard und alle anderen reagieren.

Sein Charakter entwickelt sich nicht, von Anfang an liegt er offen vor uns. Wir sind nicht neugierig zu erfahren, wer Richard ist, wie es bei Hamlet der Fall ist. Es liefert uns eine starke Sensation, wenn wir Richard in den verschiedenen Situationen und Entscheidungen betrachten. Wir sind über seine übermenschliche Energie und seine übermenschlichen Kräfte erstaunt, obschon diese unheilvoll sind.

Trotz seines deformierten und verblühten Körpers ist Richard ein starker Mensch, der sich dank seines Willens und seiner Kraft durchsetzt und dadurch alle Hindernisse überwinden kann.

Er verachtet die Menschen, weil sie schwächer sind als er. Er übt Heuchelei, nicht weil er dies zum Erfolg braucht; vielmehr ist seine Heuchelei eine Art zynische Distanz, wobei er die Menschheit beleidigt.

Wie Hamlet ist Richard immer allein. Er hat keinen Freund, keinen Bruder. Alles, was Richard gelingt, geschieht dank seiner Überlegenheit. Der zentrale Charakterzug von Richard sind trotzdem nicht seine Ambitionen, sondern sein Bedürfnis, die Kräfte in ihm gegen die Welt zu verwenden. Es ist das Bedürfnis, seine ungeheuren starken Willen einzusetzen. Er versucht, die moralische Ordnung umzustürzen, und in diesem neuen System zu leben. Er scheitert jedoch am Ende und stirbt so, wie er lebte, allein.

1605 begann Shakespeare das Werk „Macbeth“ zu schreiben, das er im darauf folgenden Jahr beendete. Diese Tragödie lässt Shakespeare an einem Schauplatz in Schottland spielen, wo die Thronbesteigung des schottischen Königs Duncan stattfindet. Die Geschichte entnahm Shakespeare dem Buch „Chronicle of Scottish History“ von Holinshed. In diesem Buch wird Duncan als ein unfähiger Herrscher dargestellt, während Macbeth trotz seines Verbrechens (der Ermordung von Duncan) über den größten Teil seiner siebzehnjährigen Herrschaft als ein friedlicher Fürst dargestellt wird. Nur kurz vor dem Ende provoziert seine Tyrannei das Volk und führt zu seiner Entthronung.

Die Tragödie ist die kürzeste aller Shakespearischen Tragödien (Hamlet ist fast doppelt so lang). Trotzdem gilt die dramatische Handlung als der Höhepunkt des Shakespearschen Werkes. Durch viele Eigenschaften ragt dieses Drama aus anderen Dramen Shakespeares heraus: die poetische Kreativität der Sprache, die magische Einfachheit und Kürze der Dialoge in den kritischen Momenten, die rasche Geschwindigkeit der Geschehnisse, der Einsatz der Ironie nach einem dunklen Moment (der Ermordung von Duncan), die faszinierende Vielschichtigkeit der beiden Hauptcharaktere.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. LEE, S. 396.

Diese beiden Hauptcharaktere – Macbeth und seine Frau – werden als höchst scharfsinnig dargestellt. Ihre Machtbesessenheit verwickelt sie in ein brutales Verbrechen. Macbeth ist ein tapferer Soldat, der mit einer feinen poetischen Vorstellungskraft ausgestattet ist. Er legt großen Wert auf einen guten Namen. Am Anfang des Dramas hat er Züge von Treue, Ehre, Gerechtigkeit und Reinheit. Er ist noch nicht der konsequente Bösewicht. Andererseits ist Macbeth jedoch leicht reizbar. Er ist einfallsreich und seine Fantasie entkräftet ihn bald. Die Wirklichkeit verschwindet in der trüben Atmosphäre, die sein Geist verbreitet.

Lady Macbeth, obwohl es ihr am moralischen Gefühl mangelt, besitzt eine starke Energie, so dass Fühlen bei ihr gleich Entscheiden und Entscheiden Handeln ist. Sie ist die Antreiberin. Sie sammelt mit der Zeit genügend Kraft, indem sie leidenschaftlich ein einziges Ziel verfolgt und dafür entschlossen alles unterdrückt, was ihrem Ziel widerspricht.

### 0.3. Gottsched und der französische Klassizismus

Im 17. Jahrhundert gewannen sowohl die großen Tragödien als auch die Tragödientheorie mit dem französischen Klassizismus wieder an Bedeutung. Die griechischen Tragödien wurden in dieser Ära wiederentdeckt, und zwar als Neubildungen eines Produktes, das völlig an jene antike Epoche gebunden schien. Unter diesen Dichtern und Philosophen ragten besonders zwei Dichter heraus, die durch ihre Werke die Epoche mitprägten: Corneille und Racine.

1660 veröffentlichte Corneille drei Abhandlungen über das Drama unter dem Namen „Trois discours sur le Poeme dramatique“ (Drei Traktate über die dramatische Dichtung). Es handelt sich dabei um die Funktion des Dramas und darum, was der Dichter damit erreichen will. Die Tragödie solle die Leidenschaft des Zuschauers reinigen, indem sie beim Zuschauer Furcht und Mitleid erregt. Auf diese Weise komme das zustande, was die wesentliche Funktion der Tragödie sei: Reinigung der Leidenschaften, wie Corneille die aristotelische Aussage auffassen will.

Eine andere aristotelische Aussage hält Corneille für möglich, nicht aber für notwendig, nämlich die doppelte Funktion der Tragödie. Aristoteles sagte, dass die tragische Figur bei uns Furcht und Mitleid erst erregt, wenn wir sie als „unseresgleichen“ betrachten. Der Held darf weder allzu gut noch allzu böse sein, denn sonst funktioniert das Drama nicht. Corneille hatte eine andere Meinung. Er sprach von einer anderen Funktion, die eine Tragödie durchaus beinhalten kann. Das aristotelische Doppel von Mitleid und Furcht wurde bei Corneille um eine weitere Funktion erweitert, nämlich die Bewunderung. Corneille sprach auch von der Trennung von Mitleid und Furcht. Dadurch erreicht Corneille zweierlei Schlussfolgerungen: Einmal könne der Held einer Tragödie ein absoluter Bösewicht sein, der bei uns dann zwar nur Furcht erregt, jedoch ist diese Furcht groß genug, da bräuchten wir kein Mitleid mehr; oder der Held könne ein Heiliger sein, der dann bei uns freilich keine Furcht erregt, aber auch kein Mitleid, weil uns dann nichts anderes überwältigt als die Bewunderung, die wir für den reinen Helden empfinden.

Entsprechend seiner Tragödientheorie sind Corneilles Tragödien voller großer Menschen – sowohl guter als auch böser. Es sind einerseits moralische Helden, die sich etwas Großes abverlangen. Auf der anderen Seite sind die Bösewichte bei Corneille Ungeheuer, die zwar keine Moral haben, jedoch genauso groß und außerordentlich sind wie die moralischen Helden. Die uneingeschränkte Sympathie des Dichters gehört zweifelsohne jenen Figuren seiner Tragödien, die beim Zuschauer den Affekt der Bewunderung erwecken.

Corneille hält also nur an einem aristotelischen Prinzip fest, nämlich an der bei den Tragödien geschehenden Reinigung der Leidenschaften. Bei einem anderen Prinzip wich Corneille jedoch von Aristoteles ab, und zwar vom Prinzip der tragischen Affekte. Bei Corneille könnte es eine Tragödie ohne Mitleid geben, genauso wie eine Tragödie ohne Furcht. Die tragische Figur soll einen neuen, anderen Affekt auslösen: Bewunderung.

Der andere große Dichter des französischen Klassizismus war Jean Racine. Wie Corneille war Aristoteles der Ausgangspunkt für Racines Tragödientheorie. Racine betrachtete die Funktion der Tragödie anders als Corneille. Dieser nahm an, dass die Tragödie diejenigen Leidenschaften bei uns reinigt, die wir im Theater erleben. Racine hingegen fasste als Wirkung der Tragödie eine Reinigung und Mäßigung solcher Leidenschaften ins Auge, wie es jenes Mitleid und jene Furcht selber sind, welche von der Tragödie erregt werden. Die Tragödie soll bei Racine kein Instrument moralischer Besserung der Zuschauer sein. Die Wirkung der Tragödie sei ästhetisch, sie wirke auf das Gefühlsleben der Zuschauer. Während der Zuschauer gespannt den Verlauf der Handlung verfolgt, arbeitet die Tragödie an seiner ästhetischen Bildung, an der Erziehung seines Gefühlslebens, an der Reinigung und Mäßigung der Emotionen.

Die Tragödien Racines sind in vielen Punkten ganz anders als die von Corneille. Während Corneille großartige, heldenhafte Charaktere schuf, sind die Figuren bei Racine kompliziert und schwach gegen die Gewalt der innerlichen Leidenschaft, die zum Verhängnis für sie und für andere wird. Die Liebe ist der

herrschende Faktor bei Racine, jedoch ist diese Liebe destruktiv, die dazu führt, dass die Figuren ihr am Ende zum Opfer fallen.<sup>1</sup>

Gottsched dominierte Anfang des 18. Jahrhunderts die deutsche Bühne und war ein offener Vertreter des französischen Klassizismus.<sup>2</sup> Damals gab es in Deutschland keine einheitliche deutsche Literatur. Das deutsche Theater zwischen 1680 und 1730 war von Mittelmäßigkeit geprägt.<sup>3</sup> Gottsched dachte, er habe bei den Franzosen eine starke Basis gefunden, die der deutschen Literatur helfen könne, sich zu entwickeln.

Neben dem französischen Klassizismus lobte Gottsched vor allem die Griechen, weil sie gewisse Gesetze der Kunst entwickelt hatten. Die Griechen verhalfen der Tragödie zu ihrer Vollkommenheit, weil sie bei den Zuschauern durch das Unglück des Helden Mitleid und Schrecken erweckte. Gottsched fügt an dieser Stelle einen dritten Affekt hinzu, nämlich Bewunderung, den Aristoteles zwar nicht erwähnt, jedoch war er bei den Franzosen, vor allem – wie bereits erwähnt – bei Corneille sehr bekannt.

Kurz Zeit später versuchte Gottsched, die Vorbildlichkeit der Griechen gegen jene der Franzosen einzutauschen, weil er glaubte, die Franzosen spiegeln die Lehre von Aristoteles wider. Gottsched lehnte die Engländer ab, weil sie die Handlung (Fabel) vernachlässigten und weil sie an ihrer Stelle die Charaktere in ihren Stücken bevorzugten, was für Gottsched gegenüber der Handlung zweitrangig war. Außerdem lehnte Gottsched jede Art der charakterlichen Entwicklung ab, weil er sie für unvereinbar mit der Einheit der Zeit hielt. Da die aristotelische Katharsis die Entwicklung der Charaktere erfordert, spielte sie für Gottsched keine Rolle, weil seine Theorie davon ausging, dass die Handlung der wichtigste Teil einer Tragödie sei.

1730 erschien Gottscheds umfangreiches Hauptwerk „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“. Das Werk enthält zwei Teile und war ein Bezugspunkt vieler literaturtheoretischer Debatten bis über die Jahrhundertmitte

---

<sup>1</sup> Vgl. WAGNER, S. 58.

<sup>2</sup> Zu seiner Übersetzung von Horaz' „Von der Dichtkunst, an die Pisonen“ schrieb Gottsched: „Was bey den Römern die Griechen waren, das sind für uns itzo die Franzosen. Diese haben uns in allen großen Gattungen der Poesie sehr gute Muster gegeben, und sehr viele Discurse, Censuren, Kritiken und andere Anleitungen mehr geschrieben, daraus wir uns manche Regel nehmen können.“ Das Vorwort zur zweiten Ausgabe des Versuch einer critischen Dichtkunst, Leipzig, 1742.

<sup>3</sup> Vgl. GEORGE, David E. R.: Deutsche Tragödientheorie vom Mittelalter bis zu Lessing, 1972, S. 148.

hinaus. Während der erste Teil allgemeine Fragen zum Thema hat (guter Geschmack, poetische Nachahmung, Wunderbares und Wahrscheinliches, poetische Schreibart u. a.), behandelt der zweite Teil die einzelnen Gattungen, darunter im 10. Kapitel die „Tragödien oder Trauerspiele“.

Im ersten Teil nennt Gottsched vier Eigenschaften, die jede dramatische Handlung haben soll: So soll jede Handlung 1. allgemein, 2. nachgeahmt, 3. erdichtet und 4. allegorisch sein. Wenn diese vier Eigenschaften vorhanden sind, dann kommt es auf den Dichter an, ob er daraus eine Komödie oder eine Tragödie schafft. Bei Gottsched unterscheidet sich die Tragödie von der Komödie nur in der Absicht, anstatt des Gelächters, Bewunderung (Verwunderung), Schrecken und Mitleid beim Zuschauer zu erwecken.

Im zweiten Teil erklärt Gottsched die Entstehung der dramatischen Fabel, wo alle vier Eigenschaften zustande kommen:

„Der Poet wählet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernächst suchet er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel; um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände dazu, um die Hauptfabel recht wahrscheinlich zu machen: und das werden die Zwischenfabeln, oder Episodia nach neuer Art genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ohngefähr gleich gross sind, und ordnet sie so, dass natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließt; bekümmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie wirklich so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen wirklich so, und nicht anders geheissen haben.“<sup>1</sup>

Eine Handlung auszuführen ist für Gottsched das schwerste in einer Tragödie. Für ihn ist das englische Theater daher im direkten Vergleich mit dem französischen Theater fehlerhaft. Für ihn erfüllen die Engländer die Bedingung der drei Einheiten nicht richtig. Jede Tragödie muss eine dreifache Einheit haben: die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

---

<sup>1</sup> Gottsched: Ausgewählte Werke, 6ter Band, 1973, S. 317.



Die Hauptabsicht der dramatischen Handlung enthält bei Gottsched nur einen moralischen Satz. Jedes Drama muss nur eine Haupthandlung haben. Gottsched spricht sich gegen eine zeitlich lange Handlung aus (als Beispiel nennt Gottsched Shakespeares Cäsar). Für Gottsched sind die besten Fabeln diejenigen, die nur eine kurze Zeit umfassen (zwei oder drei Stunden), damit die Handlung von ihrer Glaubwürdigkeit nichts einbüßt. Schließlich soll der Ort des Geschehens gleich bleiben, den die Zuschauer immer sehen können, ohne ihre Plätze zu wechseln.

#### 0.4. Die „Hamburgische Dramaturgie“ von Lessing

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) gehört zu den einflussreichsten Denkern und Dramaturgen der deutschen Literatur. Lessing betrachtete das Theater als ein wichtiges Instrument im Kampf für die nationale Einigung des deutschen Volkes und als Schule der Erziehung des Menschen.<sup>1</sup>

Lessing war ein erbitterter Kämpfer gegen den französisch-höfischen Klassizismus, der nur Fürsten und Adlige als Helden für die Tragödie zuließ, während die übrigen Stände in die Komödie verwiesen wurden. Der Höhepunkt von Lessings literarischem Schaffen in den Jahren bis 1760 waren die Literaturbriefe mit Nicolai und Mendelssohn zwischen 1756 und 1757, in denen Angelegenheiten des Theaters diskutiert wurden. Lessings Literaturbriefe mit Nicolai und Mendelssohn über das Trauerspiel geben nicht nur einen Vorgeschmack auf die „Hamburgische Dramaturgie“, sondern liefern auch die notwendigen Ergänzungen dazu. Der Briefwechsel vermittelt einen Einblick in den intellektuellen Prozess, der Lessing zu einigen seiner wesentlichsten Schlussfolgerungen führte.

In den Briefen ist zu bemerken, dass Lessing in seiner Meinung von der „Poetik“ des Aristoteles abwich. Anstatt, wie er später in der „Hamburgischen Dramaturgie“ versucht, die eigenen Vorstellungen mit jenen des Aristoteles zu verschmelzen, bezeichnet Lessing Aristoteles' Definition des Mitleids als „falsch“. Aristoteles erwähnte Mitleid in seinem Werk kaum, weil sich für ihn die Tugend niemals auf das Mitleiden gründen konnte, das für ihn nicht einmal unmittelbar wirkte, sondern von der Reflexion abhängig war: der rationalen Erkenntnis, dass jemand unverdientermaßen leide.<sup>2</sup> In einem Brief an Nicolai vom Nov. 1756 führt Lessing die Bedeutung des Mitleids für das Trauerspiel aus:

„Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden lässt, gute Eigenschaften haben, folglich muss die beste Person auch

---

<sup>1</sup> Vgl. REIMANN, Paul: Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750-1848. Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, 1963, S. 42.

<sup>2</sup> Vgl. BAUMGART, H.: Aristoteles, Lessing und Goethe, 1877.

die unglücklichste seyn, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben.“

Im Brief an Mendelssohn vom 18. Dez. 1756 führt Lessing seine Meinung von der Wichtigkeit des Mitleids weiter aus:

„so sey auch in dem Trauerspiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung besonders, sey ihm nur untergeordnet, das ist, diene zu nichts, als das Mitleiden erregen zu helfen. Der Heldendichter lässt Helden unglücklich seyn, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen. Der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen.“

Im selben Brief widerspricht Lessing Aristoteles' Aussage im 13. Stück der Dichtkunst:

„Der Philosoph sagt daselbst: der Held eines Trauerspiels müsse ein Mittelcharakter seyn, er müsse nicht allzu lasterhaft und auch nicht allzu tugendhaft seyn: wäre er allzu lasterhaft, und verdiente sein Unglück durch seine Verbrechen, so können wir kein Mitleid mit ihm haben; wäre er aber allzu tugendhaft, und er würde dennoch unglücklich, so verwandle sich das Mitleiden in Entsetzen und Abscheu [...] Ich bin selbst wider Aristoteles, welcher mir überall eine falsche Erklärung des Mitleids zum Grunde gelegt zu haben scheint [...] Ist es wahr, dass das Unglück eines allzu tugendhaften Menschen Entsetzen und Abscheu erweckt? Wenn es wahr ist, so müssen Entsetzen und Abscheu der höchste Grad des Mitleids seyn, welches sie doch nicht sind. Das Mitleiden, das in eben dem Verhältnisse wächst, in welchem Vollkommenheit und Unglück wachsen, hört auf, mir angenehm zu seyn, und wird desto unangenehmer, je grösser auf der einen Seite die Vollkommenheit, und auf der andern das Unglück ist.“

Zwischen 1759 und 1760 schrieb Lessing Beiträge für die von Nicolai herausgegebene Wochenzeitschrift „Briefe, die neueste Literatur betreffend“. In diesen Briefen, vor allem im 17. Brief, eröffnete Lessing den Kampf gegen die ästhetischen Auffassungen Gottscheds, der die höfisch-französische Literatur bevorzugte und für die deutsche Literatur für angemessen befand. Lessing

kritisierte Gottscheds Neigung zum französischen Klassizismus, anstatt eine reine deutsche Literatur zu entwickeln.<sup>1</sup>

In diesem Brief erreichte Lessings Shakespeareverehrung ihren Höhepunkt:

„Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit grösserer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat [...] Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muss in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als Othello, als König Lear, als Hamlet etc.“

1767 siedelte Lessing nach Hamburg über. Hamburg war damals ein Kulturzentrum mit einem gerade gegründeten Nationaltheater, für das ein Dramaturg gesucht wurde. Lessing sah in dem Hamburgischen Nationaltheater den Beginn der Erfüllung seiner Träume von einem deutschen Nationaltheater. Er übernahm die Stelle als Dramaturg. Im April 1767 wurde das Theater eröffnet, im Dezember desselben Jahres musste es jedoch wegen finanzieller Schwierigkeiten seine Pforten schließen. Ein für die deutsche Literaturgeschichte wichtiges Dokument aus jener Zeit war die „Hamburgische Dramaturgie“ (1767 – 1769).

Das Ziel des Werkes soll – wie Lessing in der Ankündigung erläuterte – „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier tun wird.“<sup>2</sup> Lessing sollte als der neue Dramaturg zweimal in der Woche als kritischer Kommentator für das Unternehmen werben; er hatte die dort aufgeführten Stücke sowie deren Aufführungen und die Leistung der Schauspieler zu besprechen. Bald zog sich Lessing von der Besprechung der schauspielerischen Leistungen zurück. Die „Hamburgische Dramaturgie“ entwickelte sich zu einem Werke, das in unregelmäßiger Folge wesentliche Probleme des Dramas erörtert. Im 50. Stück gestand Lessing ein, dass er in

---

<sup>1</sup> David George stellt fest, dass Lessings Angriffe gegen Gottsched ungerecht waren. Ich bin ebenfalls dieser Meinung, weil Lessing nichts Neues brachte. Anstelle der Franzosen präsentiert er die Engländer als Vorbild für ein deutsches Theater. Vgl. GEORGE, ebd. S. 283.

<sup>2</sup> Ankündigung zur Hamburgischen Dramaturgie.

seinen Besprechungen Wege gehe, auf denen ihm sein Publikum nur ungerne folge:

„Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt [...] aller dieser artigen Sächelchen [...] bekommen sie lange, ernsthafte, trockene Kritiken über alte, bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles.“

Lessings Absicht in der Dramaturgie ist es, die Funktion der Tragödie zu sichern. Dies leistet er durch den Bezug auf die griechische Tragödie und die Lehre des Aristoteles. Die Antike war für Lessing das größte Muster in der Dichtung, vor allem die Poetik des Aristoteles gewann für ihn entscheidende Bedeutung. Lessing getraut sich zu beweisen, dass sich die Tragödie „von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen“.

In der Dramaturgie versucht Lessing, viele fehlerhafte Deutungen der „Dichtkunst“ zu korrigieren. So ersetzt er Furcht oder Mitleid durch Furcht und Mitleid; außerdem interpretierte er die Katharsis nicht mehr als Läuterung des Zuschauers von den Leidenschaften des Helden, sondern als die Reinigung von Furcht und Mitleid selbst.<sup>1</sup>

Im Nachdenken über Aristoteles fand Lessing den Zugang zur antiken Kunst und Dichtung. Aristoteles wird für Lessing der Erkenntnisschlüssel zur vollendeten Kunst und Dichtung. In der aristotelischen Definition der Tragödie sah Lessing die Grundbeschaffenheit aller Kunst. Die Tragödie sei die Nachahmung einer Handlung mittels einer Fabel. Den Gegenstand dieser Nachahmung definierte Aristoteles als eine Ganzheit, d.h. als ein Gebilde mit Anfang, Mitte und Ende. Die Tragödie kann in besonderer Weise das Gemüt des Zuschauers nur erregen, wenn der Dichter in richtiger Weise nachahmt. Dies gelinge dem Dichter, wenn er gleichzeitig die Rolle des Zuschauers übernehme, ihm soll die Tragödie als Täuschung und Rührung vorschweben. Der wahre Dichter darf nicht einem Zuschauer seine Täuschung und Rührung mitteilen, er

---

<sup>1</sup> Vgl. GEORGE, S. 299.

soll vielmehr den Zuschauer täuschen und rühren.<sup>1</sup> In der Tragödie, sagte Aristoteles, sei nicht die Handlung wegen der Charaktere da, sondern die Charaktere wegen der Handlung. Die Tragödie soll zeigen, wie sich Glück in Unglück wendet und wie sich Unglück in Glück wieder auflöst. Lessing hebt hervor, dass nach Aristoteles die Begebenheiten der tragischen Handlung unter drei Hauptstücke zu bringen seien: den Glückswechsel, die Erkenntnis, das Leiden. Hiervon gehörten die ersten zwei Stücke zu den zusätzlichen Schönheiten der tragischen Handlung. Die Darstellung des Leidens aber gehört zum Wesenhaften der Tragödie selbst. Ohne das dritte Stück „lässt sich gar keine Handlung denken; Arten des Leidens muss jedes Trauerspiel haben“.

Das Thema „Mitleid“ bildet den Kern der Dramaturgie. Lessing versucht, diesen Begriff nach aristotelischem Muster zu definieren ebenso seine Vorstellung von der Tragödie. In der Dramaturgie setzt Lessing seine Kritik des französischen Klassizismus fort; gleichzeitig erreicht seine Shakespeareverehrung ihren Höhepunkt. Im Folgenden werde ich ausgewählte Passagen der „Hamburgischen Dramaturgie“, die mit dem Thema dieser Arbeit verbunden sind, aufgreifen und erörtern.

Im 14. Stück greift Lessing bereits die Vertreter des französischen Klassizismus und ihre Vorstellung von der Tragödie an:

„Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muss natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter.“<sup>2</sup>

Im 48. Stück erklärt Lessing die Wichtigkeit der Monologe in einer Tragödie:

„Warum haben gewisse Monologe eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet. Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren, als die

---

<sup>1</sup> Vgl. Einleitung von Otto Mann in: Hamburgische Dramaturgie, 1958, S. XXIII.

<sup>2</sup> LESSING, Hamburgische Dramaturgie, 1958, S. 57.

Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlet, dass Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten.“<sup>1</sup>

Im 74. Stück erörtert Lessing Aristoteles' Aussage, dass aus der Erregung der zwei Emotionen Mitleid und Furcht (hier wendet sich Lessing endgültig von der Tradition ab, wo man von „Schrecken“ anstatt von „Furcht“ spricht)<sup>2</sup> das spezifische Vergnügen der Tragödie resultieren soll. Anschließend fügt Lessing als Folgerung an, was Aristoteles bereits in seiner „Dichtkunst“ schilderte, dass der Held weder ein ganz tugendhafter Mann noch auch ein völliger Bösewicht sein dürfe; vielmehr verlange das Mitleid einen Helden, der unverdient leide, die Furcht eines Menschen unseresgleichen.

Vor allem die Furcht gewinnt bei Lessing eine erhebliche Bedeutung. Lessing ist sich sehr sicher, dass er Aristoteles am besten versteht, so dass er allein Aristoteles' Tragödientheorie neu definieren könne. Er stellt im 75. Stück fest:

„Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er [Aristoteles] spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können.“<sup>3</sup>

Lessing fasst dann zusammen, was Furcht bei Aristoteles bedeuten solle: „Diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“<sup>4</sup>

Im 76. Stück verweist Lessing auf die enge Verbindung von Mitleid und Furcht in der aristotelischen Theorie. Aristoteles, so lautet Lessings Urteil, könne nicht

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 192.

<sup>2</sup> Hier unterscheidet Lessing beide Begriffe „Schrecken“ und „Furcht“ voneinander: „Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, dass die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes „Schrecken“, anstatt des Wortes „Furcht“ herschreibet, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine.“ (Ebd., S. 291).

<sup>3</sup> Ebd., S. 294.

<sup>4</sup> Ebd., S. 294.

zufrieden sein, wenn die Handlung einer Tragödie nur Mitleid und keine Furcht erzeuge, denn die Tragödie erreiche ihren Zweck, wenn sie für uns Furcht erzeuge und das gelinge, wenn sie unser Mitleid erwecken könne. Kurz: „Nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid.“<sup>1</sup>

Ebenfalls sei für Aristoteles die Handlung einer Tragödie unvorstellbar, die Furcht erregen könne, ohne aber das Mitleid zu erwecken. Aristoteles war davon überzeugt, dass das, was Furcht für uns erzeuge, auch unser Mitleid erwecken müsse.

Noch im selben Stück unterscheidet Lessing zwei aristotelische Begriffe voneinander: Mitleid und Philanthropie. Mitleid sei eine starke Regung, welche für uns selbst mit Furcht verknüpft ist, während Philanthropie für uns selbst eine mitleidige Regung ohne Furcht sei. Bezüglich dieser Tatsache spricht Aristoteles dem Bösewicht nicht jegliche Rührung ab, auch wenn das Unglück dieses Bösewichts weder Mitleid noch Furcht erzeuge. Er sei noch ein Mensch, dessen Verderben wir nicht wollen. Wir empfinden etwas Mitleidähnliches, das Aristoteles nicht Mitleid, sondern Philanthropie nennt.

Im 77. Stück kommt Lessing dann zur Interpretation dessen, was Aristoteles als die von der Tragödie bewirkte „Katharsis“ bezeichnete, zur Erörterung des Kernpunktes der aristotelischen Tragödientheorie. Lessing geht hier vom inneren Verhältnis der durch das Bühnengeschehen ausgelösten Affekte (Mitleid und Furcht) aus. Lessing versucht hier zu erklären, dass die Furcht ein notwendiger Bestandteil der Tragödie ist. Lessing ist davon überzeugt, dass Mitleid ohne Furcht nicht sein kann; während Furcht ohne Mitleid absolut vorstellbar sei, und zwar außerhalb des Theaters:

„Sobald die Tragödie aus ist, höret unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sei, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine vor sich fort dauernde Leidenschaft, sich selbst einigen. Folglich, um anzuzeigen, dass sie dieses tun könne und wirklich tue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 297.

<sup>2</sup> Ebd., S. 301.



Das Unglück der tragischen Figur ist nach dem Theaterbesuch vorbei. Man fühlt dann kein Mitleid mehr, sondern nur Furcht, weil uns in der Realität fürchterlich treffen könne, was für jene fiktive Figur im Theater Mitleid auslöste. Lessing stellt nun fest, dass die tragische Furcht für uns unser Mitleid reinigt. Da die im Theater ausgelöste Furcht nun in uns fortdauert, schreibt ihr Lessing eine fortdauernde Wirkung zu. Jetzt kommt Lessing zu seiner zweiten Feststellung: Die Furcht in uns reinigt sich selber.

Im folgenden 78. Stück klärt uns Lessing auf, wie er sich diese Reinigung vorstellt. Eine „Verwandlung“ der zwei Affekte (Furcht und Mitleid) sei sie, und zwar ihre Verwandlung in „tugendhafte Fertigkeiten“. Die Tragödie verwandle unser Mitleid wie auch unsere Furcht „in Tugend“ dadurch, dass sie uns jeweils von beiden Extremen, einerseits von denen des Mitleids, andererseits von denen der Furcht reinige. Das Verhältnis verkompliziert sich bei Lessing noch weiter, weil nach seiner Überzeugung die beiden Affekte auch aufeinander einwirken: das Mitleid auf die Furcht, die Furcht auf das Mitleid. Folglich wirkt die Reinigung des Mitleids auf die Reinigung der Furcht und umgekehrt. In dieser tragischen Reinigung erfährt also nach Lessing schließlich unsere Seele eine Reinigung durch Minderung einerseits unseres Mitleids, andererseits unserer Furcht, sofern beide oder auch einer dieser beiden Affekte unsere Seele sonst zu stark heimsuchen, eine Reinigung aber durch Steigerung der Affekte, sofern beide oder auch einer der beiden Affekte in unserer Seele sonst zu schwach entwickelt sind.

Trotz aller Bemühungen blieb Lessings Dramaturgie umstritten. Die nächsten Generationen (vor allem die Stürmer und Dränger) bemängelten bei Lessings Werk eine klare eigene Linie. Seine Verehrung von Aristoteles geriet in heftige Kritik. So schuf Lenz eine neue Dramaturgie des Sturm und Drangs mit der Feststellung, dass nicht die Handlung, sondern der Charakter im Mittelpunkt der Tragödie stehen soll. Trotz allem war die „Hamburgische Dramaturgie“ ein wichtiges Werk, das die Theorie von Aristoteles wiederbelebte und neu definierte. Viele Dramatiker (u.a Goethe und Schiller) fanden in diesem Werk eine wichtige Quelle für ihr Schaffen.

## 0.5. Kant

Zur Jahreswende 1763/64 erschien Kants Schrift „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“. Die Schrift war im eigentlichen Sinne keine ästhetische Abhandlung, dennoch bezeichnete sie einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der kantischen Philosophie.<sup>1</sup> Kant unterscheidet drei Grundtypen von Gefühl: einmal das grobe, das grobe Empfindungen befriedigt; dann ein feineres, dem etwa hohe Verstandeseinsichten helle Freude bereiten; drittens ein sinnliches Gefühl von feinerer Art. Das letztere tritt in zwei Gestalten auf: als Gefühl für das Schöne und als Gefühl für das Erhabene. Beide Gefühle führen zwar zu einer angenehmen Erregung, jedoch auf sehr verschiedene Weise. Der Anblick eines erhabenen Gegenstandes erregt „Wohlgefallen, aber mit Grausen“.<sup>2</sup> Wird das Gefühl des Schönen erregt, so ist die angenehme Erregung „fröhlich und lächelnd“.<sup>3</sup> Nach diesem Muster ist die Nacht erhaben und der Tag schön: „Das Erhabene rührt, das Schöne reizt.“<sup>4</sup>

Innerhalb des Erhabenen unterscheidet Kant drei Arten des Gefühls des Erhabenen: das Schreckhaft-Erhabene, das Edle und das Prächtige. Große Höhe, die Bewunderung auslöst, ist edel; große Tiefe schaudert uns und ist schreckhaft erhaben; prächtig wiederum ist groß und einfältig und muss Schönheit verbreiten.

Über die Verbindung zwischen Erhabenem und Trauerspiel äußerte sich Kant in seinen Beobachtungen wie folgt:

„Das Trauerspiel unterscheidet sich meiner Meinung nach vom Lustspiele vornehmlich darin: dass in dem ersteren das Gefühl fürs Erhabene, im zweiten für das Schöne gerührt wird. In dem ersteren zeigen sich großmütige Aufopferung für fremdes Wohl, kühne Entschlossenheit in Gefahren und geprüfte Treue. Die Liebe ist daselbst schwermütig, zärtlich und voll Hochachtung; das Unglück anderer bewegt in dem Busen des Zuschauers teilnehmende Empfindungen und lässt sein großmütiges Herz für fremde Not

---

<sup>1</sup> Vgl. Bemerkungen in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“. Herausgegeben und kommentiert von Marie Rischmüller, 1991, S. XV.

<sup>2</sup> KANT, Immanuel: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, Werkausgabe in 12 Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Band 2, 1960, S. 826.

<sup>3</sup> Ebd., S. 826.

<sup>4</sup> Ebd., S. 827.

klopfen. Er wird sanft gerührt und fühlt die Würde seiner eigenen Natur.“<sup>1</sup>

In den „Beobachtungen“ war die kantische Erhabenheitstheorie noch nicht entwickelt. Die Grundlage für seine Theorie legte er aber in diesem Werk, die er in seinem späteren Werk „Kritik der Urteilskraft“ dann gründlich erörterte.

In der 1790 erschienenen „Kritik der Urteilskraft“ versuchte Kant, eine philosophische Begründung des Erhabenen zu geben. Kant definiert das Erhabene wie folgt: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“<sup>2</sup> Das Erhabene betrachtet Kant als das, was „nicht allein groß, sondern schlechthin-, absolut-, in aller Absicht- groß“ ist. Als das absolut Große kann es für das Erhabene „keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm“<sup>3</sup> geben, es kann seinen Maßstab bloß in sich selbst tragen. Ein großer Gegenstand kann dem Betrachter zum Anlass eines spontanen Vernunftgebrauchs werden, welcher allein als erhaben im eigentlichen Sinne bezeichnet werden kann. Das relativ Große außerhalb von uns kann uns dazu bewegen, uns das absolut Große in uns bewusst zu machen.

In diesem Werk unterteilt Kant das Erhabene in das „Mathematisch-Erhabene“ und das „Dynamisch-Erhabene“. Beim Mathematisch-Erhabenen wird die Natur als Größe vorgestellt, die wir in einer Anschauung nicht zu fassen vermögen. Das Dynamisch-Erhabene bezeichnet die Größe als eine Macht, der wir nicht widerstehen können. Eine derartige Macht wird ästhetisch betrachtet als Gegenstand der Furcht vorgestellt: „Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur so fern als Macht, mithin dynamisch-erhaben, gelten, so fern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.“<sup>4</sup> Beim Dynamisch-Erhabenen stellen wir uns die Macht der Natur als furchterregend vor, können aber dabei keine wirkliche Furcht empfinden:

„Man kann aber einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich so beurteilen, dass wir uns bloß den Fall denken, da wir ihm etwa Widerstand tun

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 830.

<sup>2</sup> KANT: Band 10, S. 172.

<sup>3</sup> Ebd., S. 335.

<sup>4</sup> Ebd., S. 184.

wollen, und dass alsdann aller Widerstand bei weitem vergeblich sein würde.“<sup>1</sup>

Kant scheut sich nicht, Verhältnisse in der Natur erhaben zu nennen. Wenn man vor etwas Erhabenem in der Natur zu stehen meine, so gehe vielmehr Folgendes vor sich: Es biete sich den Sinnen etwas dar, was sich als eine nur unangemessene Darstellung von etwas verrät, das prinzipiell nicht sinnlich angemessen darstellbar ist und nun gerade infolge eines solchen prinzipiellen Defizits dem Subjekt zum Bewusstsein kommt. Kant äußert sich dazu:

„So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist grässlich; und man muss das Gemüt schon mit allerlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.“<sup>2</sup>

Es ist keineswegs eine unausweichliche Selbstverständlichkeit, dass es in der Natur Verhältnisse gibt, die uns Menschen ästhetisch gefallen können, weil sie schön sind. Das bedeutet, dass eine Übereinstimmung zwischen der objektiven Natur und der Subjektivität unseres Gemüts besteht. Aus dieser Übereinstimmung ergibt sich ein ästhetischer Gewinn, d. i. Freude, Lust und Vergnügen.

Die Größe der Natur ist unbestimmt und kann nicht gemessen werden. Die Natur wird von daher übergroß und erhaben genannt. Die Erhabenheit der Natur verkörpert die Idee der Unendlichkeit und Unsterblichkeit. Drei Dinge sind es, die in ihrer Verbindung diese Art von Erhabenheit der Natur auslösen: erstens die Unermesslichkeit der Natur, zweitens unsere Beschränktheit und Unzulänglichkeit, auf diese Unermesslichkeit zu reagieren, und drittens die Fähigkeit unserer Vernunft, die Ideen produziert, die unermessliche Natur als klein zu empfinden, so dass sich das Gefühl unserer Überlegenheit über die Natur in uns einstellt.

Bei Kant sind Gefühle, Neigungen und Begierden eher zufällig und veränderlich und von daher sind sie keine zuverlässige Grundlage für Moralität:

„Neigung ist blind und knechtisch, sie mag nun gutartig sein oder nicht, und die Vernunft, wo es auf Sittlichkeit ankommt, muss nicht

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 348.

<sup>2</sup> KANT: Akademieausgabe, S. 245.

bloß den Vormund derselben vorstellen, sondern, ohne auf sie Rücksicht zu nehmen, als reine praktische Vernunft ihr eigenes Interesse ganz allein besorgen.“<sup>1</sup>

Eine Handlung aus Neigung dient der Glückseligkeit des Handelnden und ist folglich keine moralische Handlung. Das Streben nach Glückseligkeit ist dem Menschen zwar natürlich, hat jedoch an sich keinen moralischen Wert. Die Vorstellung von Glückseligkeit ist höchst wandelbar und auch deshalb keine Grundlage für moralische Vorschriften. Kant lehnt also das Streben nach Glückseligkeit nur dann ab, wenn die Glückseligkeit bloß als Prinzip moralischer Verbindlichkeit betrachtet wird.

Nur das dem Menschen Wesentliche, das Unveränderliche, das Verbindende zwischen Menschen, nämlich die reine Vernunft, kann Quelle der Verbindlichkeit für Menschen sein, denn nur die reine Vernunft ist streng allgemein, d.h. gegenüber allen Menschen dieselbe.

Bei Kant gibt es nicht zwei Arten von Vernunft, sondern zwei Weisen, von der Vernunft Gebrauch zu machen. Die theoretische und die praktische Weise: „Der theoretische Gebrauch der Vernunft beschäftige sich mit Gegenständen des bloßen Erkenntnisvermögens [...] Mit dem praktischen Gebrauch der Vernunft verhält es sich schon anders.“<sup>2</sup> Es gibt für Kant nur ein seelisches Vermögen mit dem Namen Vernunft. Reine Vernunft betätigt sich sowohl im theoretischen als auch im praktischen Gebrauch.<sup>3</sup>

Kant setzt seine Vorstellung des Trauerspiels fort, die er bereits in seinen „Beobachtungen“ im Jahre 1764 begann. Was er dabei voraussetzt, ist die Tatsache, dass das Trauerspiel eine Darstellung von Erhabenem sei. Was ihn interessiert, ist die Möglichkeit, die Darstellung des Erhabenen mit der Schönheit zu vereinigen. Das Erhabene, so denkt Kant, sei zwar nicht Gegenstand für das Gefühl des Schönen, sondern für das Gefühl der Rührung; aber die künstlerische Darstellung des Erhabenen soll schön sein, weil es sonst

---

<sup>1</sup> KANT, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft, 1. Auflage, Hg. von W. Weischedel, 1974, S. 213.

<sup>2</sup> Ebd., S. 29.

<sup>3</sup> Vgl. PATT, Walter: Kants Kritik der praktischen Vernunft. Eine Einführung, Turnshare, London, 2004, S. 27-47.

abstoßend auf uns wirkt und Unlust bei uns erregt. Eine Theorie des Trauerspiels gab Kant jedoch nicht.

## 0.6. Schillers Tragödientheorie

Im gleichen Jahr 1781, in dem Lessing starb, kam Schillers „Räuber“ auf die Bühne. Die Form und der Stil erinnerten frappierend an Shakespeare. Doch es war ein neuer deutscher Dichter, der sich in den kommenden Jahren zu einem der bedeutendsten Dramatiker aufsteigen und eine neue Tragödientheorie entwickeln wird: Friedrich Schiller.

Obwohl, wie bereits erwähnt, Schiller seine neue Theorie in den 1792 erschienenen Aufsätzen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über die tragische Kunst“ formulierte, fanden die Grundlagen dieser Theorie in seinen früheren Dramen, vor allem in seinem Erstling „Die Räuber“ Anwendung.

In vier Aufsätzen formulierte Schiller seine neue Tragödientheorie des Erhabenen, wobei der größte Teil im Aufsatz „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ enthalten ist. Die anderen Aufsätze sind: „Über die tragische Kunst“, „Über das Erhabene“ und schließlich „Über das Pathetische“.<sup>1</sup>

Im Januar 1792 erschien der Aufsatz „Über den Grund des Vergnügens“ Er ist der philosophischste von den vier Aufsätzen, denn er steckt voller kantischer Gedanken. Schiller zählt hier sechs Quellen eines freien Vergnügens auf (Gut, Wahr, Vollkommen, Schön, Rührend und Erhaben), wobei das Gute unsere Vernunft beschäftigt, „das Wahre und Vollkommene den Verstand; das Schöne den Verstand mit der Einbildungskraft, das Rührende und Erhabene die Vernunft mit der Einbildungskraft“.

Das Rührende und das Erhabene haben bei Schiller dieses gemeinsam, dass sie eine Art Mischgefühl aus Lust und Unlust sind, sodann „dass sie uns also eine Zweckmäßigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit voraussetzt.“ Schiller führt also den Misch-Charakter des Erhabenen und des Rührenden auf eine Verbindung zwischen einer Zweckwidrigkeit und einer Zweckmäßigkeit zurück. Das Leiden eines Menschen sei eine Zweckwidrigkeit in der Natur, da der Mensch nicht zum Leiden bestimmt ist, und diese Zweckwidrigkeit tut dann weh. Sie bewirkt Unlust in uns, wo wir ihr begegnen. Doch dieses Wehetun der

---

<sup>1</sup> Alle Auszüge aus Schillers Aufsätzen stammen aus: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 8, Theoretische Schriften. Herausgegeben von Rolf-Peter Janz, 1992.

Zweckwidrigkeit sei zweckmäßig für unsere vernünftige Natur. Weil jene Unlust, jenes Wehtun, zweckmäßig ist, empfinden wir über die Unlust selbst notwendig Lust. Ob bei einer Rührung die Lust oder die Unlust hervortritt, hängt allerdings davon ab, ob die Zweckmäßigkeit oder die Zweckwidrigkeit die Oberhand habe:

„Das Leiden des Tugendhaften rührt uns schmerzhafter, als das Leiden des Lasterhaften, weil dort nicht nur dem allgemeinen Zweck der Menschen, glücklich zu sein, sondern auch dem besonderen, dass die Tugend glücklich mache, hier aber nur dem ersteren widersprochen wird. Hingegen schmerzt uns das Glück des Bösewichts auch weit mehr, als das Unglück des Tugendhaften, weil erstlich das Laster selbst und zweitens die Belohnung des Lasters eine Zweckwidrigkeit enthalten.“

Da das Leben „die Bedingung aller Güter“ sei, ist für Schiller jede Art von Aufopferung eine Zweckwidrigkeit. Jedoch sei die Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht zweckmäßig, weil das Leben für sich nie als Zweck, sondern als Mittel zur Sittlichkeit wichtig sei: „Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so muss das Leben der Sittlichkeit nachstehen.“

Wir empfinden nicht nur bei den Tugendhaften die Unlust. Auch das Leiden des Verbrechers ergötzt uns, jedoch erhalten wir in diesem Fall eine moralische Zweckwidrigkeit. Ein geistreicher Bösewicht könne unsere Gunst gewinnen, weil er ein Mittel ist, „uns den Genuss der moralischen Zweckmäßigkeit zu verschaffen. Die Reue und die Verzweiflung eines Verbrechers sind „moralisch erhaben“, weil er unter dem Zwang seines Gewissens sein Leben zerstört, „um das Sittengesetz wiederherzustellen“.

In dem Aufsatz „Über die tragische Kunst“ (1792) fallen zwei Begriffe auf: die tragische Rührung und das tragische Mitleid. Schiller versucht hier die Tragödie nach seiner Vorstellung zu definieren. Die Tragödie sei die „dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen“.



In seiner Definition spricht Schiller zwar von Mitleid, nicht aber von Furcht. Nach Lessings Vorstellung war die Furcht jedoch für die Wirkung der Tragödie notwendig als selbstbezogenes Mitleid, das erst dann wirkt, wenn die tragische Figur uns ähnlich ist. Schiller nahm der Mitleidstheorie ihre soziale Verbindlichkeit und reduzierte sie auf ein allgemeinemenschliches Gefühl, in dem Lessings Egalitätsforderung nur noch formal enthalten ist.<sup>1</sup> Bei Schiller braucht man nur ein Mensch sein, um Mitleid zu empfinden. Schillers Theorie zielt nicht mehr auf die Einübung ins Mitleid als eine „tugendhafte Fertigkeit“, sondern auf das „sittliche Vermögen zum Widerstand“, das sich auf den „Beistand übersinnlicher, sittlicher Ideen“ stützt. Ihm geht es nicht mehr um das „Vergnügen des Mitleids“, sondern um die Darstellung und Ausbildung einer moralischen Widerstandskraft. Das Erhabenheitspathos ist an die Stelle des „süßen Mitleids“ getreten.

Schiller sprach von der tragischen Rührung, die er zwar bereits in seinem Aufsatz „Über den Grund des Vergnügens“ behandelt hatte, doch nicht als Emotion, an der alles Weitere hängt. Im neuen Aufsatz „Über die tragische Kunst“ gewinnt der Begriff eine höhere Bedeutung. Mithilfe der „schmerzhaften Rührung“ versuchte Schiller zu dem zu kommen, was er in diesem Aufsatz als das spezifische „Vergnügen des Mitleids“ bezeichnete. Viele, so Schiller, haben es versucht, „das Vergnügen des Mitleids zu erklären“, jedoch bleibt der Hauptpunkt „warum gerade die Pein selbst, das eigentliche Leiden, bei Gegenständen des Mitleids uns am mächtigsten anzieht“, ungeklärt. Nach Schillers Vorstellung soll die Antwort sein, „dass gerade der Angriff auf unsere Sinnlichkeit die Bedingung sei, diejenige Kraft des Gemüts aufzuregen, deren Tätigkeit jenes Vergnügen an sympathischem Leiden erzeugt.“ Diese Kraft sei laut Schiller die Vernunft, und sie sei es dank ihrer Ideen. Und wenn gerade der Zustand des traurigen Affekts und der traurigen Rührung es ist, der uns diese Kraft der Vernunft, ihre höchste Widerstandsfähigkeit und Tätigkeit am meisten zum Bewusstsein bringt, dann ist dieser Zustand für uns als vernünftige Wesen der zweckmäßigste Zustand und darum auch der lustvollste.

---

<sup>1</sup> Vgl. BERGHAHN, Klaus L.: Schiller. Ansichten eines Idealisten, 1986, S. 64.

Die Form einer Tragödie sei das Mittel, wodurch sie ihren Zweck erreichen könne, nämlich den mitleidigen Affekt zu erregen. Da die Nachahmung einer tragischen Handlung alle Bedingungen erfüllen könne, damit der mitleidige Affekt „am stärksten erregt wird“, so sei die Form der Tragödie „die günstigste, um den mitleidigen Affekt zu erregen.“

Der Aufsatz „Über das Pathetische“ war ursprünglich ein Stück aus dem Aufsatz „Über das Erhabene“ von 1793. Hier behandelte Schiller den Begriff des „Erhabenen“ und bringt damit für seine Tragödientheorie eine wertvolle Ergänzung. In seiner Abhandlung „Vom Erhabenen“ definiert Schiller den Begriff des Erhabenen wie folgt: „Erhaben nennen wir ein Objekt, bei dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den Kürzeren ziehen, über welches wir uns aber moralisch d.i. durch Ideen erheben. Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei. Der erhabene Gegenstand gibt uns erstlich: als Naturwesen unsre Abhängigkeit zu empfinden, indem er uns zweitens: mit der Unabhängigkeit bekannt macht, die wir als Vernunftwesen über die Natur, sowohl in uns als außer uns behaupten.“<sup>1</sup> Pathos bedeutet bei Schiller Leiden, und jede Darstellung des leidenden Menschen ist pathetisch.<sup>2</sup> Pathos, so heißt es im Aufsatz, sei „die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler“. Die Darstellung des Leidens könne der Künstler so weit treiben, wie es möglich sei. Er müsse dem Helden oder dem Leser „die ganze volle Ladung des Leidens geben“, denn nur wenn wir erkennen, dass der Held ein „empfindendes Wesen“ ist, können wir mit ihm leiden. Um dieses Leiden zu zeigen, bediene sich der Dichter aller dramatischen Elemente: Sprache und Gestik, dramatische Situation und Charakter, Bericht und Monolog.

Das Leiden als solches kann quälen, aber kein Vergnügen auflösen. Der Zustand des Leidens, in dem wir den tragischen Helden auf der Bühne vor uns haben, müsse Anlass geben zur Manifestation der „moralischen Independenz“ des

---

<sup>1</sup> SCHILLER; Theoretische Schriften, S. 395.

<sup>2</sup> Vgl. BERGHAHN, S. 60.

Menschen, d.i. seiner moralischen Freiheit gegenüber den Naturgesetzen, gegenüber auch allem Leiden seiner Sinnlichkeit.

Schiller bemängelte deswegen bei den Franzosen das Fehlen der leidenden Natur. Gleichzeitig verehrte er die Griechen und einige Zeitgenossen, die im Geiste der Griechen dichteten. Der griechische Dichter, so lautet Schillers Urteil, entbindet seine Menschen von dem „so unnützen und eben so hinderlichen Zwang der Konvenienz und von allen frostigen Anstandsgesetzen, die an dem Menschen nur künsteln und die Natur an ihm verbergen.“

Die Griechen seien, laut Schiller, das Muster der Nachahmung und ihre „zarte Empfindlichkeit für das Leiden“ sei ein Gesetz. Drei Forderungen an den Menschen verlangt dieses Gesetz: Die erste Forderung sei die Natur, weil der Mensch „ein empfindendes Wesen“ sei; die zweite Forderung sei die Vernunft, weil der Mensch „ein vernünftig empfindendes Wesen“ sei, „eine moralische Person, und für diese ist es Pflicht, die Natur nicht über sich beherrschen zu lassen, sondern sie zu beherrschen“. Wenn beide Forderungen erfüllt werden, dann tritt die dritte Forderung in Kraft, und zwar der Anstand, der den Menschen auffordert, „sowohl seiner Empfindungen als seiner Gesinnungen, Rücksicht gegen die Gesellschaft aufzulegen, und sich – als ein zivilisiertes Wesen zu zeigen“.

Schillers Theorie des „Pathetisch-Erhabenen“ beruht auf zwei Fundamentalgesetzen der tragischen Kunst: Darstellung der leidenden Natur und Darstellung des moralischen Widerstands gegen das Leiden. Unser Vergnügen am Tragischen beruhe also darauf, dass der Held allem Leiden zum Trotz seine Würde als Vernunftwesen behaupten könne. Wenn der Dichter also dem Helden „die ganze volle Ladung des Leidens“ gibt, dann muss der Dichter dafür sorgen, dass dieses Leiden von uns als erhaben empfunden wird. Es muss im Helden eine höhere Kraft wirksam sein, die der physischen Natur nicht unterliegt und ihn über die Sinnenwelt erhebt. Jede leidvolle dramatische Situation, die uns den Widerstand des Helden zeigt, sei eine indirekte Darstellung des übersinnlichen Vermögens im Menschen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Klaus Berghahn definiert den Begriff des Übersinnlichen so: „Das Übersinnliche bezeichnet hier weder ein Transnaturales im Sinne der Magie noch ein Transzendentes im Sinne christlicher

Klaus Bergahn stellt fest, dass „das Pathetische als dramatische Darstellungsform die Grundlage für die erhabene Rührung“<sup>1</sup> bilde.

Das Pathetische der Tragödie versetzt uns in eine erhabene Gemütsstimmung und ermöglicht uns die Erfahrung unserer übersinnlichen Bestimmung. Das Pathetische bildet also in Schillers Tragödientheorie zusammen mit dem Erhabenen eine wichtige und unzertrennliche Einheit.

In der zweiten Hälfte des Aufsatzes unterscheidet Schiller zwischen Ethik und Ästhetik. Bei ihm sind beide Begriffe grundverschieden: Bei jener regiert die Vernunft, bei dieser die Einbildungskraft. Man könne dieselbe Handlung moralisch anders interpretieren als künstlerisch. Als Beispiel aus der Menschheitsgeschichte erwähnt Schiller die Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylä, um seine Theorie zu bestätigen. Moralisch gesehen, befriedigt ein solches Verhalten, da Leonidas seine Pflicht und damit eine Forderung der Vernunft erfülle; ästhetisch begeistert es, da es auf ein Vermögen des Menschen aufmerksam macht, selbst dem Naturinstinkt der Selbsterhaltung zu widersprechen, „dass Leonidas die heldenmütige EntschlieÙung wirklich fasste, billigen wir; dass er sie fassen konnte, darüber frohlocken wir, und sind entzückt.“

Zu Beginn des Aufsatzes „Über das Erhabene“ entnimmt Schiller einen Satz aus Lessings Schauspiel „Nathan der Weise“, wo der Jude Nathan sagt: „Kein Mensch muss müssen“. Schiller verwendet diesen Satz, um seine These zu erläutern, dass der Mensch das Wesen sei, das einen freien Willen hat:

„Eben deswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg. Aber dieser Anspruch auf absolute Befreiung von allem, was Gewalt ist, scheint ein Wesen

---

Gottesvorstellungen. Der Mensch hat sich in dieser Welt zu bewähren, es gibt für Schiller keine Heils- oder Gnadenerwartungen im Jenseits. Als Kantianer kennt er keine Wahrheit jenseits der Grenzen menschlicher Erfahrung, sondern nur das Bewusstsein einer inneren Unendlichkeit.“ (BERGHAHN, Klaus Schiller: Zur Theorie und Praxis der Dramen, 1972, S. 490.

<sup>1</sup> Ebd., S. 493.

voraussetzen, welches Macht genug besitzt, jede andere Macht von sich abzutreiben.“<sup>1</sup>

Die Kultur soll dem Menschen helfen, seinen Willen durchzusetzen. Das geschieht dann in zweierlei Weise. Entweder realistisch, „wenn der Mensch der Gewalt Gewalt entgegensetzt“; oder idealistisch, wenn der Mensch „den Begriff der Gewalt vernichtet.“ Das bedeutet, dass sich der Mensch freiwillig der Gewalt der Natur unterwirft.

Aus dem kantischen Gegensatzpaar „Schönheit“ und „Erhabenheit“ entwickelt Schiller seine These über das Gefühl dieser beiden Begriffe. Das Gefühl des Schönen sei „gesellig und hold“, das des Erhabenen „ernst und schweigend“. Das erstere sei ein Ausdruck der Freiheit, die wir innerhalb der Natur als Menschen genießen. Das Gefühl des Erhabenen verkörpere die Freiheit, die wir gegenüber der Natur empfinden. Das letztere ist ein gemischtes Gefühl. Auf der einen Seite ist es das Wehsein, das wie ein Schauer bei uns wirkt; andererseits steigert es sich bis zum Entzücken.

Zur Verantwortung des Künstlers und zur Aufgabe der Kunst gehört es für Schiller, dem Publikum die ideale menschliche Haltung vorzuführen: Die Kunst erzieht den Menschen zu Schönheit und Erhabenheit. Das Schöne gefällt durch seine vernunftähnliche Form; Schönheit symbolisiert das Ideal einer Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft. Durch das Schöne würden wir jedoch nie erfahren, dass wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Es bedarf der erhabenen Erziehung, um diesen Mangel auszugleichen. Erst durch das Erhabene erfahren wir, dass wir uns als Vernunftwesen nicht notwendig nach den Bedürfnissen der Sinne zu richten brauchen. Das Erhabene weckt bei uns die Sittlichkeit. Während das Schöne uns in der Sinnenwelt gefangen hält, erhebt uns das Erhabene über sie. Unser ästhetisches Gefühl entwickelt sich allerdings ungleichmäßig. Während wir uns zuerst zum Schönen hingezogen fühlen, bleibt uns das Erhabene lange Zeit fremd. Die Aufgabe der Poesie betrachtet Schiller deshalb darin, die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene durch die tragische Kunst zu entwickeln.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Die Auszüge dieser Schrift entstammen der Nationalausgabe, 21. Band, begründet von Julius Petersen, 1963. S. 38-54. Diese philosophische Schrift ist nicht datiert. Laut der Nationalausgabe sollte die Schrift nicht vor 1794 und nicht später als 1796 entstanden sein (Vgl. Nationalausgabe, S. 330).

<sup>2</sup> Vgl. BERGHAHN: Zur Theorie und Praxis, ebd., S. 488.

Schiller geht dann auf die Existenz unterschiedlicher Erhabenheitstypen ein. Das eine Natur-Erhabene beruhe auf der „Unerreichbarkeit für die Einbildungskraft“ infolge seiner Übergröße; das andere Natur-Erhabene biete uns „die furchtbare und zerstörende Natur“, solange wir freie Betrachter dabei bleiben können. Der dritte Erhabenheitstyp sei dann das für den Verstand Unfassbare, die von der Natur bewirkte „Verwirrung“, das „gesetzlose Chaos“ ihrer Erscheinungen, so dass die reine Vernunft „in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigene Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet“.

Im Vertrauen und Wissen über die „wahre Bestimmung des Menschen“ quält ihn die Frage, wie selbst unter barbarischen Verhältnissen eine „Verbesserung im Politischen“ möglich sei. Er sieht nur einen möglichen und notwendigen Weg: „Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen“ und ihn zur „Läuterung seiner Gefühle“ befähigen, die „Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens“ stärken. Sie soll „einen Reichtum von Begriffen in dem Kopf und einen Schatz von Grundsätzen in der Brust an[zu]pflanzen und dann besonders auch die Empfindungsfähigkeit für das Große und Erhabene aus der Vernunft [zu] entwickeln“ und somit die „Rüstigkeit des Charakters“ selbst in der größten Bedrohung der physischen und moralischen Existenz der Menschen sichern.

Für Schiller ist die tragische Kunst das besondere Werkzeug für diesen Zweck, da sie von zwei Fundamentalgesetzen bestimmt wird – erstens der „Darstellung der leidenden Natur“ und zweitens der „Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden“. Sie zeigt uns in der Nachahmung „die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt“, um Herz und Kopf zu rühren, eine „größere Klarheit des Denkens und eine höhere Energie des Willens“ hervorzurufen und die mögliche „subjektive moralische Übermacht“ des Menschen unter Beweis zu stellen.

Gegen Ende des Aufsatzes stellt Schiller die Frage, ob uns der Besuch von Trauerspielen verändere oder nicht. Das Unglück, so lautet Schillers Antwort, das sich in uns bei einem Trauerspiel ereigne, sei „künstlich“, „weil es bloß in unserer Phantasie geschieht, macht es uns nicht, wie wirkliches Unglück es tun kann, hilflos und wehrlos, sondern lässt und gibt Raum für die Erweckung des selbständigen Prinzips in unserem Gemüt“.

# 1. Die Räuber

Mit seinem Erstling schuf Schiller ein Werk, das viele Diskussionen auslöste. Kaum ein anderes Werk prägte eine ganze Epoche so wie Schillers Erstling die Epoche des „Sturm und Drang“.<sup>1</sup> Nichtsdestotrotz löste das Drama große Probleme bei den Literaturwissenschaftlern aus, es geistesgeschichtlich einzuordnen. Viele Kritiker diskutieren die verschiedenen Motive des Dramas. So betont Benno von Wiese die religiöse Seite des Stückes und bezeichnet es als eine „religiöse Tragödie“<sup>2</sup>. Scherpe hingegen weist auf das politische Motiv der „Räuber“ hin. Er betrachtet das Drama als:

„zweifellos ein Stück über die politische Macht, den Machtkampf, die Frage nach der gerechten und ungerechten Herrschaft und auch über die Legitimität des Widerstands.“<sup>3</sup>

Alexander Abusch betont ebenso die politischen Hintergründe in Schillers Erstling:

„Es ging Schiller also in seinem Gemälde menschlicher Leidenschaften und Verirrungen um den Kampf gegen die eingeeengte und verrottete „unidealistische“ Welt der deutschen Duodez-Fürstentümer, diese Kerker, in denen jeder Traum von menschlicher Größe und edlen Taten erstickt wurde.“<sup>4</sup>

Obwohl „Die Räuber“ beide Themen explizit aufgreift, umfasst das Drama auch psychologische, gesellschaftliche und ethische Aspekte.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. von WIESE, Benno: Friedrich Schiller, 1963, S. 136.

<sup>2</sup> von WIESE, Benno: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 1958, S. 185. Benno von Wiese betont die religiöse Seite des Dramas und leugnet politische Aspekte: „Man hat es [das Drama] als Sturm-und-Drang-Drama eines Revolutionärs aufgefasst, der sich hier mit einer unwharen konventionellen Gesellschaft auseinandersetzt (...) Der Ausgang des Dramas heißt freiwillige Unterwerfung, nicht aber revolutionäre Auflehnung (...) Der Mensch als Gegner und Mitspieler Gottes, das ist das Thema der „Räuber“. (Ebd., S. 174).

<sup>3</sup> SCHERPE, Klaus R.: Die Räuber. In: Walter Hinderer (Hg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen, 1979, S. 17. Scherpe meint weiterhin: „Dass die Handlung sich primär an moralischen Gewissensentscheidungen und Reflexionen festmacht und nicht etwa am politischen Entscheidungsprozeß und der staatstheoretischen Reflexion, ist dabei keineswegs verwunderlich (...) Schiller lässt in diesem Konflikt schon eine deutlichere Sprache sprechen, sowohl im Streit um die Erbfolge des reichsunmittelbaren Grafen von Moor als auch im Böhmerwald, wo die „Gesetzlosigkeit“ der angriffslustigen Rede auf die herrschenden Gesetze freien Lauf lässt.“ (Ebd., S. 17).

<sup>4</sup> ABUSCH, Alexander: Friedrich Schiller, 6. Auflage, 1977, S. 38-39.

<sup>5</sup> Vgl. BEYER, Karen: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“, 1993, S. 34. Jürgen Bolton verkennt jegliche politische Anspielungen im Drama und behauptet, es befasse sich ausschließlich mit familiären Konflikten: „Es geht primär weder um den Konflikt zwischen feudalistischer Politik und bürgerlicher Klassenmoral, noch um den zwischen bürgerlicher Leistungspolitik und empfindsamer Familienmoral, sondern vielmehr um die sich in ihrer Genese

Schiller setzte in seinem Drama seine philosophischen und medizinischen Erkenntnisse in aller Radikalität und mit all ihren gesellschaftlichen Konsequenzen um. Katharina Grätz weist darauf wie folgt hin:

„Schiller nutzt die fiktive Spielhandlung des Räuber-Dramas, um Ideen durchzuspielen und individuelle Ansprüche freizusetzen, die in seinem theoretisch-philosophischen Denkgebäude keinen Platz haben. Vor allem auf Franz (...) überträgt er gedankliche und wissenschaftliche Konzepte, die in genauer Opposition zu der Sympathienlehre stehen, die er in seinen frühen medizinischen und philosophischen Schriften entwickelt“.<sup>1</sup>

Wie andere Dramen des Sturm und Drang zielt das Drama

„mit Aggression gegen eine feindliche Gesellschaft, in der Liebe, Person, Kraft, Echtheit, Freiheit, Schönheit, Achtung zugleich blockiert und vereitelt waren“.<sup>2</sup>

Peter Michelsen befindet Schillers erstes Werk – trotz einiger offensichtlicher Schwächen – (die Handlung sei zu einem hohen Grade absurd und die Hauptcharaktere seien zum Teil unglaubwürdig) als ein großes geniales Werk.<sup>3</sup> Das Drama, das Schiller „Familie und Vaterland“ kostete, erwies sich als Durchbruch des jungen Dichters und bedeutete den Beginn seines Aufstiegs als einer der größten deutschen Dichter:

„Nie ist ein dramatisches Werk von stärkerer Wirkung auf die Umwelt und gespanntester Atmosphäre mit so wenig Erfahrung, realer Menschenkenntnis, Kenntnis von Welt, Geschichte, Natur, Gesellschaft geschrieben worden, und eben in dieser Erfahrungslosigkeit liegt die Größe seiner Weltwirkung.“<sup>4</sup>

---

als subjetimmanent herauskristallisierende „Kollision“ innerhalb des familiären Privatbereichs selbst.“ (BOLTON, Jürgen: Friedrich Schiller. Poesie, Reflexion und gesellschaftliche Selbstdeutung, 1985, S. 65).

<sup>1</sup> GRÄTZ, Katharina: Familien-Bande. Die Räuber. In: Günter Sasse (Hg.): Schiller. Werkinterpretationen, 2005, S. 18-19.

<sup>2</sup> BLOCH, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, 1959, S. 1145.

<sup>3</sup> Vgl. MICHELSEN, Peter: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern“. In: Zum Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 16. Heft (Hg. Rainer Gruenter und Arthur Henkel), 1979, S. 9.

<sup>4</sup> Ebd., S. 147.



## 1.1. Die stoffliche Anregung

Als Anregung für den Stoff gelten verschiedene Quellen. Vieles deutet darauf hin, dass der wichtigste Stoff für „Die Räuber“ von Cervantes stammt. Wie Schiller in seiner Selbstrezension zu dem Drama äußerte, verdankt das Stück „seine Grundzüge dem Plutarch und Zervantes“.<sup>1</sup> Johann Wilhelm Petersen, ein Jugendfreund Schillers, berichtete im Freimüthigen Nr. 435, dass „auf die Idealisierung des Räubers Moor – nach einem Selbstgeständnisse von Schiller, – der Räuber im Don Quixote nicht ohne Einfluss war“<sup>2</sup>. Ein wichtiges Dokument lieferte Schillers Philosophielehrer Jakob Friedrich Abel. Er führt an, dass „die Idee zu diesem Werk ihm teils der Räuberhauptmann Roque im Don Quixote, teils die Geschichte des so genannten Sonnenwirts oder Friedrich Schwans“ gab.<sup>3</sup> Abel veröffentlichte 1778 den anonymen Roman Beyträge zur Geschichte der Liebe aus einer Sammlung von Briefen, ein Sturm und Drang-Roman in der Nachfolge des Werthers. Der Erzählband Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben enthält im zweiten Band die Geschichte des Friedrich Schwahn, das Vorbild für Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre. Abels Vater hatte als Vaihinger Amtmann Schwahn selber festgenommen und den Prozess gegen ihn geleitet. Besagter Sonnenwirt wurde im Jahr 1761 in Schwaben hingerichtet, da er auf Grund eines zunehmenden Rachebedürfnisses an der Justiz Anführer einer Räuberbande wurde. Als andere mögliche Anregungen zählen u. a. die zeitgenössischen Werke der Stürmer und Dränger, insbesondere Klingers Trauerspiel „Die Zwillinge“, Leisewitz Schauspiel „Julius von Tarent“ und Goethes Drama „Götz von Berlichingen“.<sup>4</sup> Eine andere wichtige Quelle für Schillers Drama ist Schubarts Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“.

Benno von Wiese geht davon aus, dass weder der Räuber Roque aus dem 60. Kapitel des „Don Quichotte“ noch die Geschichte Schwans oder die Geschichte von Sickingens für das Drama von großer Bedeutung sind, sondern nur die

---

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich Schiller von den Anfängen bis 1795. In: Bodo Lecke (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen, 1969, S. 119.

<sup>2</sup> Ebd., S. 84.

<sup>3</sup> Ebd. S.89.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Schiller: Dramen I. Hg. KLUGE, Gerhard, 1988, S. 909-912.

Erzählung von Schubart.<sup>1</sup> Petersen widerlegt jedoch Wieses Auffassung: „Was im Freimütigen Nr. 220 oder 21 behauptet wird, als habe ein Schubartscher Aufsatz (im Schwäbischen Magazin 1775 S. 30) Schiller die ersten Gedanken zu seinen Räubern gegeben, ist durchaus unbegründet.“<sup>2</sup> Ich schließe mich Petersen an, da Schiller selbst eine Anlehnung an die Geschichte des „Don Quichote“ ausdrücklich äußerte. Schiller hat Karl Moor teilweise so gestaltet, dass er dem Räuber Roque ähnelt. Beide sind Draufgänger, beide kämpfen gegen unsichtbare Feinde; gegen Windmühlen eben. Bodo Lecke weist darüber hinaus darauf hin, dass „Schiller nicht schon vorher aufgrund anderer Anregungen den Stoff konzipierte“.<sup>3</sup> Während jedoch Schubarts Erzählung glücklich endet, verschärfte Schiller die Handlung und erweiterte die Familiengeschichte.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. WIESE: Friedrich Schiller, S. 144.

<sup>2</sup> Friedrich Schiller von den Anfängen bis 1795, ebd., S. 85.

<sup>3</sup> Ebd., S. 85.

<sup>4</sup> STORZ, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, 1959, S. 24.

## 1.2. Handlungsdrama oder Charakterdrama?

Das Drama, vor allem die Handlungsgestaltung, geriet unter teilweise heftige Kritik. So meint Franz Mehring:

„Nach den ersten Aufzügen, in denen die Handlung Schlag auf Schlag aufsteigt, bis zum Triumphe des Franz über den Scheintod des Vaters, bis zu dem Kampfe in den böhmischen Wäldern, wo der Dichter das Leben der Räuber in all seiner Gemeinheit und all seiner Grässlichkeit doch zu heldenhafter Größe zu erheben weiß, spannt die elegische Stimmung des dritten Aufzuges ab, und nur ein äußerlicher Notbehelf, die Episode Kosinskys, dessen traurige Geschichte den Räuber Moor an sein verlorenes Liebesglück erinnert, setzt einen neuen Hebel in die Handlung ein. (...) Es ist Räuberromantik im schlechten Sinne des Wortes, wenn Karl Moor seine Geliebte tötet, um sich von der Treue loszukaufen, die er seiner Bande schuldet, und es ist Verbrechertragik in nicht höherem Sinn, wenn er sich selbst den Gerichten ausliefert, die ihn aufs Rad flechten werden.“<sup>1</sup>

Diese Kritik an der vermeintlich schwachen Handlung ist aber wiederum nur eine einseitige Meinung. Die „Pause“ nach dem zweiten Akt hat ein retardierendes Moment, das dazu dient, die Ereignisse aufs Neue spannend zu gestalten, was meiner Meinung nach wichtig ist. Diese Pause verstärkt somit die Wirkung des Dramas auf den Zuschauer. Das trifft auch auf Spiegelbergs Bericht vom Überfall auf das Kloster (II, 1), die Geschichte Kosinskys (III, 2) sowie den Rapport des Vaters (IV, 5) zu, welche auch den Handlungsablauf verzögern.

Das Handlungskonstrukt des Dramas ist komplex. Dem Thema der feindlichen Brüder entsprechend weist das Drama zwei Handlungsstränge auf, die den beiden Brüdern zugeordnet sind. Diese beiden Handlungsstränge verlaufen parallel und stehen gleichzeitig in antithetischem Bezug zueinander. Das wird bei genauerer Betrachtung der Szenen I, 1 und I, 2 deutlich, welche jeweils die Exposition darstellten, sowie der Szenen III, 1 und III, 2, den jeweiligen Höhe-

---

<sup>1</sup> MEHRING, Franz: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. In: Franz Mehring: Gesammelte Schriften. Hg. von Thomas Höhle, Hans Koch, Josef Schleifstein, Band 10, 1961, S. 120-121.

bzw. Wendepunkten, und der Szenen V, 1 und V, 2, dem jeweiligen Abschluss der Handlungen.

Die Parallelität von I, 1 und I, 2 ist deutlich: Beide Brüder lassen sich zunächst in langen aufgeheizten Monologen über das Unrecht, das ihnen widerfahren ist, aus und rechtfertigen so bereits im Vorfeld ihr Handeln; jeweils am Ende der Szene fassen sie einen Entschluss.

Die Antithetik ist offensichtlich: Jede Handlung Franzens hat auch eine Bedeutung für Karl, da dieser sich niemals ganz von seiner familiären Bande lösen und den Räubern widmen kann. Die Karl-Moor-Handlung ist eine Reaktion auf die Handlung Franzens und steht dieser somit gegenüber. Karl begeht seine Verbrechen nicht aus politischer Überzeugung, sondern, wie Franz, aus Hilflosigkeit.

Die Szenen III, 1 und III, 2 stellen den Höhe- und Wendepunkt beider Handlungsstränge dar. In III, 1 demonstriert Franz Amalia seine mittlerweile errungene Macht. Amalia jagt Franz jedoch spottend davon und leitet dadurch sein Scheitern ein. Der Auftritt Hermanns erzeugt nach dem vorigen Dialog mit Franz erneut Spannung und leitet den Endkonflikt ein, denn Hermann deckt die Intrige von Franz auf und berichtet Amalia, dass die beiden anderen Moors am Leben sind. Parallel dazu ist auch die zweite Szene (III, 2) gestaltet. Karl erkennt, dass sein Anschluss an die Räuberbande ein Fehler war. Er sieht jedoch keinen Ausweg und schwört aus Verzweiflung ewige Treue, was den Höhepunkt seiner Räuberkarriere darstellt. Die Erscheinung Kosinskys löst jedoch – wie zuvor die Hermanns in der Franz-Moor-Handlung – Karls Scheitern als Räuberhauptmann aus.

Die Szenen V, 1 und V, 2 zeigen schließlich Parallelität beim Untergang beider Handlungsträger. Mit dem endgültigen Scheitern der Intrige in V, 1 endet die Franz-Moor-Handlung. Franz wird moralisch verurteilt und begeht Selbstmord. Parallel dazu haben sich Karls Mittel zur Rache an der Gesellschaft verselbstständigt und schließlich, in V, 2, gegen ihn selbst gerichtet. Karl ist für den Tod des Vaters verantwortlich, er tötet Amalia, sagt sich von den Räubern los und will sich der Justiz stellen. Der antithetische Bau beider Szenen wird

hier anhand der Räuber deutlich. Die Räuber erscheinen am Ende der Szene V, 1, und durch den Selbstmord Schweizers, der seinen Schwur nicht erfüllen konnte, wird zum wiederholten Male die Wichtigkeit der Räuberehre und des Gemeinschaftspaktes thematisiert. Dies weist bereits darauf hin, dass Karl auf Grund seines Schwurs nicht mehr in sein altes Leben zurückkehren darf. Es ist eindeutig, dass die Franz-Moor-Handlung konstant auf die Handlung Karls einwirkt, denn Karl – der gesellschaftliches Unrecht beging und dafür bestraft werden muss – reagiert auf den Selbstmord Franzens mit der Selbstausslieferung an die Justiz.

Betrachtet man das Handeln beider Hauptcharaktere, so stellt man fest, dass beide aus ihrer persönlichen Verzweiflung heraus handeln. Franz sieht sich als Zweitgeborener benachteiligt und wird dadurch motiviert. Für Karls Handeln sind Selbstüberschätzung und sein gekränkter Stolz, der ihn hilflos auf die Intrige seines Bruders hereinfallen lässt, charakteristisch. Beide Figuren leiden unter ihrem Vater (Erbfolge, vermeintlicher Fluch). Der Vater wiederum repräsentiert das feudale Gesellschaftssystem, dem beide konsequent und entschlossen gegenüberstehen. Beide Figuren versuchen, mit Gewalt das herrschende System zu zerstören.

Ich werde in der folgenden Untersuchung der „Räuber“ die zentralen Dramenmotive – die Handlung der beiden Brüder, ihre Charakterisierung und ihr Verhältnis zueinander und zu der Welt des Vaters – analysieren.

### 1.3. Charakteristik der beiden Protagonisten

„Die Räuber“ ist keine bloße Auseinandersetzung zwischen den beiden ungleichen Brüdern. Der Konflikt im Drama zeigt auch die Kontroverse zwischen zwei literarischen Strömungen: Aufklärung und Sturm und Drang. Durch den Konflikt der beiden Brüder bildet Schiller die Auseinandersetzung der beiden Epochen ab. Auf der einen Seite steht der kalte und rationale Franz, der alles vorausplanen und beherrschen will; auf der anderen Seite verkörpert Karl durch seinen energischen Auftritt eindeutig die Epoche des Sturm und Drangs.

In seiner Vorrede verriet Schiller seine Absicht, reale Menschen zu schaffen, die „eine Kopie der wirklichen Welt“ darstellen sollen und keine „Komödienmenschen“ seien. Beide zeigen ihre Enttäuschung über ihren Umkreis mit verschiedenen Mitteln. Ironischerweise treten beide Söhne Moors durch einen Aufstand gegen den Vater aus der Abhängigkeit von diesem heraus: Karl, indem er auf die väterliche materielle Unterstützung verzichtet und sein Räuberleben beginnt, Franz, indem er gar den Vater aus dem Weg zu räumen versucht.

Die beiden Hauptcharaktere in den „Räubern“ unterscheiden sich sowohl in ihrem Erscheinen und Aussehen als auch in ihren Meinungen und Ideen. Die dramatische Handlung der beiden Brüder verläuft parallel.<sup>1</sup> Doch verfolgen die beiden das gleiche Ziel, nämlich die vorgegebene Gesellschafts- und Weltordnung zu kritisieren und womöglich umzustürzen, jeder auf seine Weise.<sup>2</sup> Das Drama ist eine Doppeltragödie: Es handelt sich nicht um zwei verfeindete

---

<sup>1</sup> In der Theaterfassung begegnen sich die Brüder im letzten Akt, was – für meine Begriffe – die Dramaturgie des Stückes verflacht hat. Benno von Wiese stellt fest: „Mit den beiden parallel verlaufenden Handlungssträngen enthüllen sich zwei Extreme der Störung, die in ihrem Wesen durchaus verschieden sind und deren gesellschaftliche und theologische Konsequenzen in beiden Abläufen in ihrer dramatischen Notwendigkeit sichtbar gemacht werden.“ (WIESE: Friedrich Schiller, S. 145).

<sup>2</sup> Hierzu Schings: „Die dramatischen Energien der beiden Moors werden nicht gegeneinander geführt und im Konflikt der feindlichen Brüder aufgebraucht. Sie gehen vielmehr in eine Parallelaktion ein, die, wiewohl kontrastiv gegeneinander abgesetzt und auf getrennten Wegen, dennoch das gleiche Ziel verfolgt: die vorgegebene Gesellschafts- und Weltordnung aus den Angeln zu heben.“ (SCHINGS, Hans-Jürgen: Schillers „Räuber“. Ein Experiment des Universalhasses. In: Wolfgang Witkowski (Hg.): Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, 1982, S. 9.

Brüder, die ihre Kräfte aneinander messen; vielmehr geht es um zwei Menschen, die durch ihre Taten ihr Verderben heraufbeschwören:

„Eindeutig sind Karl und Franz Moor als Gegenspieler gekennzeichnet, von der Intention und der Exposition her wie aus der szenischen Aktion. Sie scheinen als böses und gutes Prinzip simplifiziert und kontrastiert zu sein. In Schwarz-Weiß-Manier scheint das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit dem enthusiastischen Träumen von Größe entgegengesetzt zu sein. Der körperlich missgestaltete Intrigant mit dem kalten Verstand und der freiheitsdurstige, heldenmütige, gefühlsstarke, rastlos tätige Geist stehen gegeneinander. Beide sind Rebellen gegen das bestehende, der eine mit der kriminellen Brutalität des nihilistischen Zynikers, der andere mit dem leidenschaftlichen Drängen des romantischen Utopisten und Reformers. Beide weiten ihren Privathass zum Universalhass aus und bekämpfen im Bruder den Verbrecher, Franz von vornherein, Karl erst nach tragischer Verblendung.“<sup>1</sup>

Das Stück ist geprägt von der Rivalität der beiden Brüder und endet mit dem Tod von Franz, der das Ende des dramatischen Konflikts bedeutet. Schiller konzipiert seine beiden Hauptfiguren nicht nur als Feinde aus persönlichen Motiven, sondern als Vertreter unterschiedlicher Vorstellungen, so dass anhand ihrer Auseinandersetzung entgegengesetzte Weltvorstellungen aufeinanderprallen und verdeutlicht werden.<sup>2</sup> In Franz agiert der Verstand ohne Gefühle, in Karl hingegen das Herz ohne Kopf.<sup>3</sup> Beide Figuren sind „gleich große, ebenbürtige Verbrecher“<sup>4</sup>. Schiller war überzeugt, dass der große Mensch die Anlage zum tugendhaften Helden sowie zum Verbrecher in sich trage. Vor allem faszinierte ihn die Gestalt des großen Verbrechers. Er bewunderte an ihm die Willenskraft, die „Zweckmäßigkeit des Verstandes“<sup>5</sup> die „Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit“.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> MÜLLER, Joachim: Der Held und sein Gegenspieler in Schillers Dramen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jahrgang 8, 1958/1959, S. 453.

<sup>2</sup> Stefanie Wenzel deutet darauf hin, dass beide Brüder verschiedene Fähigkeiten besitzen. Franz ist der Theoretiker, das Reflexionsgenie und der Denker. Karl hingegen ist der Praktiker, das Tatgenie und der Willenskräftige (vgl. WENZEL, Stefanie: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang, 1993, S. 158).

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 124.

<sup>4</sup> Herbert Stubenrauch: Einführung zum dritten Band der Nationalausgabe, S. XI.

<sup>5</sup> SCHILLER: Theoretische Schriften, ebd. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, S. 249.

<sup>6</sup> SCHILLER: Ebd. „Über das Pathetische“, S. 450.

Es sind viele Parallelen zwischen den beiden Brüdern zu erkennen. Karl und Franz Moor sind zwei verzweifelte und darum böse Charaktere.<sup>1</sup> Ihre Ambivalenz trägt dazu bei, dass sie ihre Umgebung und infolgedessen die Weltordnung nicht wahrnehmen können.<sup>2</sup> In beiden steckt der Wille zur Größe, in beiden lebt der Drang zum Extremen.<sup>3</sup> Beide treten heraus aus der Ordnung der Familie, der bürgerlichen Gesellschaft, aus der moralischen Welt. In beiden verbindet sich persönliche Enttäuschung über Menschen mit einem universalen Hass auf die Menschheit.<sup>4</sup> Sowohl der Räuber Karl als auch der Freigeist Franz sind Menschen, die das Recht des gesellschaftlich wirksamen Handelns für sich in Anspruch nehmen. Sie beanspruchen beide, ein Recht auf Taten zu haben, die andere auch verletzen können. Beide<sup>5</sup> begründen ihre Verbrechen mit Ungerechtigkeit, die ihnen zugefügt wurde. Sie üben aus Verzweiflung und Wut Gewalt aus.

---

<sup>1</sup> Vgl. ZYMNER, Rüdiger: Friedrich Schiller, 2002, S. 24.

<sup>2</sup> Joachim Müller stellt fest, dass beide Brüder verblendet sind, „weil sie nur den Menschen und das Menschliche als das allzu Menschliche sehen. Franz will den Bruder aus dem Wege schaffen, weil er seine Machtgier hemmt. Karl will den Bruder zur Rechenschaft ziehen, weil sein Betrug ihm den Glauben an die Menschheit genommen hat.“ (MÜLLER, S. 453-454).

<sup>3</sup> Benno von Wiese weist darauf hin: „Karl und Franz Moor sind zwei „außerordentliche“ Brüder. Sie sind es durch die doppelte extreme Situation des Bösen, die in ihren Charakteren anschaulich gemacht wird“. (WIESE: Friedrich Schiller, S. 140.

<sup>4</sup> Vgl. BEYER, S. 40-41.

<sup>5</sup> Vgl. UEDING, Gert: Friedrich Schiller, 1990, S. 31.



## 1.4. Franz

Franz ist derjenige, der die Aufklärung repräsentiert. Jedoch ist die Aufklärung bei ihm in Barbarei verwandelt worden. An Franz demonstriert Schiller, was Kant begrifflich in der Philosophie darzustellen versucht, nämlich: „die Gefahr einer endgültigen Auflösung aller Moralität durch radikal aufgeklärtes Denken.“<sup>1</sup> Die Überlegungen, mit denen er sein Lastersystem entwirft, sind „das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums“<sup>2</sup>, und zwar mit dem Ziel: Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.<sup>3</sup> Aus der Sicht Franz v. Moors hat dies Folgendes zur Konsequenz:

„Ich will alles um mich ausrotten, was mich einschränkt, dass ich nicht **Herr** bin.“ (I/1)

Dies heißt: Autonomie durch Beseitigung aller Heteronomie, Absolutsetzung der eigenen Vernunft durch Emanzipation von jeglicher Autorität einer anderen Instanz (Gott, Natur, Moral, Gesellschaft). Er versucht sich vom Vormund zu lösen, indem er seinen Verstand einsetzt und aufklärerisch handelt. Jedoch setzt er seine Klugheit und seinen Scharfsinn ein, um Ziele zu erreichen, die als alles andere als moralisch betrachtet werden können.<sup>4</sup> Franz setzt seine Aufklärung gegen die Natur (die weltliche Ordnung) ein, die Natur, die den einen bevorzugt und den anderen benachteiligt. Sein Aufstand richtet sich gegen die Vernachlässigung, die er der Natur vorwirft. Um sich zu rächen, will er mittels seines Verstandes die Natur beherrschen. Dadurch kann er die natürlichen Gegebenheiten „korrigieren“.

Schiller gestaltet in Franz den Bösewicht, der alle Menschen und Gesetze missbraucht, um sein Ziel zu erreichen. Die familiären und moralischen Werte bedeuten nichts für ihn, besonders wenn sie seinen Zielen entgegenstehen. Die väterliche Vernachlässigung hat bei Franz extrem gewirkt. Er negiert

---

<sup>1</sup> STEINHAGEN, Harald: Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant. Aufklärung und Idealismus. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 56, 1982, S. 140.

<sup>2</sup> Selbstrezension zur ersten Auflage der "Räuber".

<sup>3</sup> Vgl. KANT, Immanuel: Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie. Hrsg. und eingel. von Jürgen Zehbe, 1967, S. 7.

<sup>4</sup> Franz Mehring weist darauf hin, „(...)dass die Rasonnements, mit denen Franz Moor sein Lastersystem aufstutze, das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums seien, dass die Begriffe, die sie voraussetzten, ihn vielmehr hätten veredeln sollen.“ (MEHRING, S. 118).

grundsätzlich jedes positive menschliche Gefühl. In Franzens Vorstellung ist kein Raum mehr für Liebe, sondern nur noch für das eigene Ich. Die Aufgabe der ersten Szene im Drama ist, den Bösewicht zu zeigen, der „seinen Verstand auf Unkosten seines Herzens“<sup>1</sup> verfeinert, und damit ist ihm „das Heiligste nicht heilig mehr – dem ist die Menschheit, die Gottheit nichts – Beide Welten sind nichts in seinen Augen“.<sup>2</sup> Schiller gestaltet in Franz jene „unmoralische Charaktere“, die „von Seiten des Geistes gewinnen, was sie von Seiten des Herzens verlieren“.<sup>3</sup> Der atheistische Freigeist verkörpert den Gegensatz zu seinem Bruder Karl. Er ist „das Schreckbild des feudalen Unterdrückers“.<sup>4</sup> Er verkörpert einen jener Zeitgenossen, die durch Intrigen und Verbrechen an die Macht kommen. Diese Intriganten lösen sich „von den natürlichen Formen der Familiengemeinschaft“<sup>5</sup> los und vernichten dabei „die in Gott gründenden Bindungen, auf denen das menschliche Leben ruht: Bindungen des Sohnes an den Vater, des Bruders an den Bruder.“<sup>6</sup> Von daher ist er das „Genie der Destruktion“.<sup>7</sup> Als rationaler Denker bezeichnet sich Franz als „Überwältiger“ und setzt sich dabei „kraft seiner Intelligenz und seiner Rücksichtslosigkeit seine Grenzen selber.“<sup>8</sup> Er begreift die Freiheit als Unabhängigkeit von äußeren Faktoren. Diese Freiheit braucht er, um sich selbst zu verwirklichen, um Herrscher zu sein.

Der jüngere Moor ist der Intellektuelle, ein „raisonierender“, „metaphysisch-spitzfündiger Schurke“, wie ihn Schiller in der Rezension nannte. Seine Angriffe kommen von außen und gehen an die Wurzeln des Systems. Er ist der Philosoph, der seine Mitmenschen „rational zerkleinert und zerstückt, bis deren Ideale und menschenwürdige Attribute vor seiner Machthybris vergehen.“<sup>9</sup> Skrupellos und spöttisch greift er das bürgerliche Gesetz, die Religion und die Moral an. In seinem Denken verachtet er die religiösen Bindungen und familiären Ordnungen,<sup>10</sup> was dazu beiträgt, dass er stets allein ist. Während sich Karl immer unter Menschen befand und noch befindet, die ihn lieben und

---

<sup>1</sup> National Ausgabe 3, S. 53.

<sup>2</sup> Ebd., S. 56.

<sup>3</sup> Ebd., S. 57.

<sup>4</sup> MIDDEL, Eike: Friedrich Schiller. Leben und Werk, 1980, S. 69.

<sup>5</sup> WIESE: Die deutsche Tragödie, S. 175.

<sup>6</sup> Ebd., S. 175.

<sup>7</sup> GRÄTZ, S. 24.

<sup>8</sup> WIESE: Die deutsche Tragödie, S. 175.

<sup>9</sup> SCHERPE, S. 21.

<sup>10</sup> Bei Martin Ludwig ist Franz mit aller Energie Atheist. Vgl. LUDWIG, Martin H.: Friedrich Schiller. Die Räuber, 1984, S. 61.

respektieren, scheitert Franz im Verlauf der Handlung daran, Kommunikationen mit anderen Menschen herzustellen. Er ist dementsprechend ein vollkommen isolierter Mensch:

„Franz ist der einzige völlig Isolierte in den „Räubern“; er hat keinen Freund, keinen Menschen neben sich, nur gedungene Helfershelfer (...) Er ist kein Erbe, und er hat keine Erben. Sein Zerreißen der Vaterbande ist zugleich ein Sich-Lösen von der religiös sanktionierten väterlichen Ordnung; und das ist sein eigentliches Verbrechen: das Sich-auf-sich-selbst-Stellen – die Emanzipation – des Teils.“<sup>1</sup>

Er empfindet vor nichts Ehrfurcht, so zerstört er mit großer Freude die Blutsbande und betrachtet sie zynisch als das Zufallsresultat „viehischer Begierden“.<sup>2</sup> Durch die radikale Denkweise entlastet Franz sein Gewissen, um eine mit den überlieferten Herrschaftsbefugnissen ausgestattete Machtposition zu gewinnen:

„Frisch also! mutig ans Werk! Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin.“ (I/1)

Franz ist, wie ihn Schiller in seiner Selbstrezension beschrieb „kriechend, wo er zu bitten hat, Tyrann, wo er befehlen kann. Verständig genug, die Bosheit eines andern zu verachten, nie so gerecht, sie bei sich selbst zu verdammen. An Klugheit dem Räuber überlegen, aber hölzern und feig neben dem gefühlvollen Helden.“<sup>3</sup>

In der Vorrede zur ersten Auflage nennt Schiller einige Beispiele von Bösewichten in der Weltliteratur, darunter Richard III: „und Shakespeares Richard hat so gewiß am Leser einen Bewunderer, als er auch ihn hassen würde, wenn er ihm vor der Sonne stünde“. Zwischen Franz und Richard in Shakespeares Drama gibt es viele Ähnlichkeiten, was den Charakter betrifft. Beide sind hässlich, von der Natur benachteiligt und gleichen diese Mängel durch einen außerordentlichen Scharfsinn aus. Sie versuchen durch Heuchelei und Verbrechen die Macht und Herrschaft zu erlangen. Am Ende gehen sie zugrunde.<sup>4</sup>

Außerdem ist Franz hinter seinem Bruder Karl zurückgesetzt worden. Nicht nur, dass er als Kind „kalt und hölzern“ auftrat, das Mitleid, den Freiheitsdrang und die

---

<sup>1</sup> MICHELSEN, S. 81.

<sup>2</sup> BEYER, S. 47.

<sup>3</sup> NA 22, S. 128.

<sup>4</sup> Vgl. KARTHAUS, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung, 2000, S. 127.

Kühnheit des Bruders mit neidischen und feindseligen Augen ansah. Daraus folgt einerseits, dass sich Franz ungerecht behandelt fühlt. Daher lernt er die Heuchlerei, läuft oft zur Kirche, liest die Geschichte Tobias' und erschleicht sich damit das Vertrauen seines Vaters.<sup>1</sup> Bei seinem Mangel an Liebenswürdigkeit war er weder beim Vater noch bei den anderen beliebt. Andererseits schärfen diese Umstände seinen Intellekt. Bereits in der ersten Szene zeigt Franz sein Können bezüglich der Rhetorik und der Überzeugung:

„Ist es nicht Liebe zu ihm, die Euch all den Gram macht? Ohne diese Liebe ist er für Euch nicht da. Ohne diese strafbare, diese verdammliche Liebe ist er Euch gestorben – ist er Euch nie geboren. Nicht Fleisch und Blut, das Herz macht uns zu Vätern und Söhnen. Liebt Ihr ihn nicht mehr, so ist diese Abart auch Euer Sohn nicht mehr, und wär er aus Eurem Fleische geschnitten. Er ist Euer Augapfel gewesen bisher, nun aber, ärgert dich dein Auge, sagt die Schrift, so reiß es aus. Es ist besser, einäugig gen Himmel, als mit zwei Augen in die Hölle.“ (I/1)

In seinen Überredungsmanövern argumentiert Franz mit der Bibel, obwohl er selbst nicht religiös ist, sondern rein materialistisch:

„Ahndete mir's nicht, da er die Abenteuer des Julius Cäsar und Alexander Magnus und anderer stockfinsterer Heiden lieber las als die Geschichte des bußfertigen Tobias?“ (I/1)

Er führt als Feigling keinen offenen Angriff gegen seine Gegner. Vielmehr setzt er seine Intrigen ein. In der Selbstrezension hieß es: „Seine untere Seele schlüpft geschmeidig in alle Masken und schmiegt sich in alle Formen.“<sup>2</sup> Er setzt die Maske des Frommen auf, um dann seinen Vater von seinen wahren Absichten ablenken zu können. Wenn er aber glaubt, den Bruder und den Vater aus dem Weg geräumt zu haben, wirft er die Maske weg und zeigt sein wahres Gesicht. Entsprechend seiner materialistischen Prinzipien zeigt sich Franz auch als Herr, als ein Tyrann, der seine Gewalt nicht mehr durch Gott legitimiert, sondern durch Individualherrschaft:

„Itzt bin ich Herr. (...) Weg dann mit dieser lästigen Larve von Sanftmut und Tugend! Nun sollt ihr den nackten Franz sehen, und

---

<sup>1</sup> Vgl. LUDWIG, S. 28-29.

<sup>2</sup> NA 22, S. 123.

euch entsetzen! Mein Vater überzuckerte seine Forderungen, schuf sein Gebiet zu einem Familienzirkel um, saß liebeich lächelnd am Thor, und grüßte sie Brüder und Kinder. – Meine Augbrauen sollen über euch herhangen wie Gewitter-Wolken, mein herrischer Name schweben wie ein drohender Komet über diesen Gebirgen, meine Stime soll euer Wetterglas seyn! Er streichelte und küsste den Nacken, der gegen ihn störrig zurückschlug. Ich will euch die zackichte Sporen ins Fleisch hauen, und die scharfe Geißel versuchen. – In meinem Gebiet soll so weit kommen, daß Kartoffeln und dünn Bier ein Traktament für Festtage werden, und wehe dem, der mir mit vollen feurigen Backen unter die Augen tritt! Blässe der Anmuth und slavischen Furcht sind meine Leibfarbe: in diese Liverey will ich euch kleiden!“ (II, 3)<sup>1</sup>

Interessant dabei für seine Methoden ist die Auswahl seiner Lektüre. Während sich Karl für die Lehren der alten Philosophen und Rhetoriker, besonders Plutarch, interessiert, liest Franz hauptsächlich nur naturwissenschaftliche und medizinische Werke. Martin Ludwig betrachtet die Gestalt von Franz Moor als eine Erläuterung des Schillerschen philosophisch-medizinischen Menschenbildes.<sup>2</sup> In einem Monolog lässt Schiller Franz seine Philosophie erklären:

"Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten. Gichtrische Empfindungen werden jederzeit von einer Dissonanz der mechanischen Schwingungen begleitet – Leidenschaften misshandeln die Lebenskraft – der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden.“ (II,1)

Er kennt sich in der Psychologie aus. Er versteht sich darauf „den Körper vom Geist [zu] verderben“(II/1). Seinen Vater, der das Hindernis für seinen Machthunger darstellt, terrorisiert er psychisch und hofft dadurch, ihn auch physisch zu töten, nämlich durch die falsche Nachricht von Karls angeblichem Tod. In seinen Intrigen gegen seine Mitmenschen, vor allem gegen seinen Vater setzt er ein Mittel ein, das ihm die aufgeklärte Wissenschaft zur Verfügung

---

<sup>1</sup> Karen Beyer bezeichnet Franz als einen „modernen, technokratischen Herrscher, der keine Verpflichtung für das Wohlergehen seiner Untergebenen mehr empfindet, dem es allein um Macht und eigenen Reichtum geht“. (BEYER, S. 48).

<sup>2</sup> Vgl. LUDWIG, S. 79.

stellt, nämlich das Wissen um die Wechselwirkung zwischen Körper und Geist. Karl Guthke weist darauf hin, dass Franz in seinen Monologen nur die eine Möglichkeit der psychophysischen Wechselwirkung interessiert: die Zerstörung des Körpers vom Geist aus, wie er sie an seinem Vater probiert, indem er dem alten Moor die Nachricht überbringen lässt, Karl sei gestorben und dadurch einen vermeintlich tödlichen Schreck induziert.<sup>1</sup> Im folgenden Monolog ersinnt er eine Intrige gegen seinen Vater, da der alte Moor jetzt die einzige Person ist, die Franz hindert, zum alleinigen Herrscher zu werden. Franz erwägt mehrere Möglichkeiten, wie er seinen Vater aus dem Weg räumen könnte. Hier erweist er sich als Kenner des Zusammenhangs zwischen Körper und Seele:

„... den Körper vom Geist aus zu verderben – ha! ein Originalwerk (...) und wie ich nun werde zu Werk gehen müssen, diese süße, friedliche Eintracht der Seele mit ihrem Leibe zu stören? Welche Gattung von Empfindnissen ich werde wählen müssen?“ (II/1)

Zunächst denkt er an Zorn, Sorge, Gram und Furcht. Davon ist er aber nicht überzeugt, weil diese Faktoren den alten Moor nicht zerstören könnten. Nach kurzer Überlegung trifft er die Entscheidung, den Vater mit Schrecken zu zerstören, was sich später als richtig herausstellen wird:

„Schreck! Was kann der Schreck nicht? – Was kann Vernunft, Religion wider dieses Giganten eiskalte Umarmung? (...) O so komme du mir zu Hülfe Jammer, und du Reue (...) die Verzweiflung! Triumph! Triumph! – Der Plan ist fertig.“ (II/1)

Psychologisch geschickt kann er die Gedanken der anderen manipulieren, um seine Pläne zu vollbringen. Er beherrscht die Kunst, mit allen Personen des Dramas so zu reden, wie sie es verstehen und brauchen. So schmeichelt er dem Alten, schwärmt mit Amalia und kehrt nach dem vermeintlichen Tod des Vaters brutal den Herrn und Meister heraus. Wie Schiller bereits in seiner Rezension ankündigte, ist Franz einer der Bösewichter, durch die Schiller „das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalen Größe vor das Auge der Menschheit stellen“<sup>2</sup> will.

---

<sup>1</sup> Vgl. GUTHKE, Karl: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, 1994, S. 52. Rudolf Ibel bezeichnet Franz als „Mediziner der Seele, der den Leib-Körper-Mechanismus nun umgekehrt nicht zu erhalten, sondern zu zerstören versucht, um zu beweisen, dass er sich in der Benützung der Seelengifte wohl auskennt.“ (IBEL, Rudolf: Friedrich Schiller. Die Räuber, 8. Auflage, 1975, S. 60.

<sup>2</sup> Vorrede zur ersten Auflage der "Räuber".

Als überaus intelligenter Aufklärer versucht Franz sich aus der unglücklichen Lage des zweitgeborenen Sohnes zu befreien und das alleinige Erbe seines Vaters anzutreten. Er ist sich des Erfolgs seines Plans sehr sicher:

„Da müßt ich ein erbärmlicher Stümper sein, wenn ich's nicht einmal so weit gebracht hätte, einen Sohn vom Herzen des Vaters zu lösen.“(II/1).

Er will aber nicht nur die Macht von seinem Bruder, sondern beschließt auch dessen Geliebte Amalia zu erobern. Es geht weniger um die Liebe zur Person, als darum, alles, was Karl jemals hatte, sich selbst anzueignen. Er erfindet eine Lügengeschichte, nach der Karl seinem Bruder das Schicksal seiner Geliebten für den Fall seines Todes anvertraute. Seine Werbungen um Amalia erstreben aber nicht die Liebe, vielmehr will er das Gedächtnis Karls im Herzen Amalias für immer auslöschen.<sup>1</sup> Seine Zielstrebigkeit kennt keine Grenzen und keine Skrupel. Obwohl er bei Amalia auf Widerstand stößt, versucht er ihr Herz ein zweites und drittes Mal zu bestürmen.

Franz betrachtet seine Herrschaft, die ihm durch Vatemord und die Verstoßung des Bruders gelingt, als gerechtfertigt durch die Macht und die Kraft des Stärkeren. Wilhelm Grosse weist darauf hin:

„An Franz demonstriert Schiller die radikale Form der absoluten Gewalt eines einzelnen über andere, die pervertierte Form absolutistischer Herrschaft, die ihre Legitimation nicht mehr im Gottesgnadentum, sondern in der bindungslosen reinen Ichbehauptung sucht.“<sup>2</sup>

Er erkennt die Herrschaft und Gewalt als geschichtsbestimmende Prinzipien und versucht, sich daran zu halten.

Nachdem Karl im Schloss auftaucht und die Pläne seines Bruders unbewusst durchkreuzt, versagt Franzens intellektuelle Kontrolle. Sein Unterbewusstsein holt ihn ein. Gerhard Storz weist auf den einzigen und fatalen Fehler Franzens im Drama hin:

---

<sup>1</sup> Vgl. NA 3, Einführung, S. XV.

<sup>2</sup> GROSSE, Wilhelm Friedrich Schiller Die Räuber, 1986, S. 84.

„Nachdem Franz die falsche Nachricht von Karls Tod hat verkünden lassen, scheint auch für ihn selbst Karl nicht mehr zu existieren: Bis zu Karls überraschender Wiederkehr ist der Bruder, der erste Zielpunkt seiner Intrige, völlig aus Franzens Denken verschwunden [...] Indessen, bis zu diesem Augenblick hat sich der perfekte Intrigant nie über den Verbleib des Verstoßenen informiert und die Möglichkeit seiner Wiederkehr anscheinend nie in Betracht gezogen.“<sup>1</sup>

Franz erkennt in dem verkleideten Grafen seinen Bruder und agiert leichtfertig. Er ist jetzt nicht mehr der planende und eiskalte Intrigant, der sich konsequent behauptet.<sup>2</sup> Von dem Moment an, in dem er seinen Bruder Karl in dem Grafen von Brand erkennt, handelt er überhastet. Er erkennt zwei Lösungsmöglichkeiten: Entweder muss er seinen Bruder ermorden oder seinen Plan aufgeben. Am Ende entscheidet er sich für die erste Möglichkeit:

„Ans Umkehren ist doch nicht mehr zu gedenken. (...) Also vorwärts wie ein Mann.“ (IV/2)

Um seinen Bruder zu ermorden schreitet er nicht selbst zur Tat, sondern lässt, wie bisher auch, andere die Schandtat vollenden: Diesmal trifft es den Diener Daniel. Die Szene mit Daniel zeigt deutlich Franzens innerliche Zerrissenheit. Zuerst versucht er, Daniel zu bedrohen. Dann befiehlt er ihm, den Grafen zu ermorden. Hier wird sein menschenverachtender Charakter deutlich, da ein Mord für ihn nichts Tragisches bedeutet:

„... der Mensch entsteht aus Morast und wadet eine Weile in Morast, und gärt wieder zusammen in Morast.“ (IV/2)

Jedoch rechnet er nicht mit Daniels Reaktion, welcher sich weigert, den Plan durchzuführen.

Franz bringt seinen Willen, in absolutem Sinne Herr zu sein, zur Geltung, indem er mit den Mitteln der aufklärerischen Kritik im Gespräch mit Daniel Gott, das

---

<sup>1</sup> STORZ, S. 26, 52.

<sup>2</sup> Gerhard Storz betont die Notwendigkeit, dass Franz den Karl erkennen muss, „weil er nur dann den letzten Schritt auf seiner Bahn tun kann – den Entschluss zum Brudermord.“ (STORZ, S. 53).



jüngste Gericht und das Gewissen als „Weihnachtsmärchen“ (IV/2) abtut und ihnen die Funktion zuspricht, „unsere erwachende Vernunft an Ketten abergläubischer Finsternis (zu) legen.“ (IV/2)

Mithilfe der aufklärerischen Kritik emanzipiert Franz sich von jeglichem Überschreiten des menschlichen Verstandes: von Gott und der daraus resultierenden göttlichen Bestimmung des Menschen, vom göttlichem Gericht und dem darin implizit enthaltenen Unsterblichkeitsglauben. Die Negierung jeglicher metaphysischen Bestimmung des Menschen führt dazu, Gott keine Bedeutung mehr zuzusprechen:

„Ist die Geburt des Menschen das Werk einer viehischen Anwendung, eines Ungefährs, wer sollte wegen der Verneinung seiner Geburt sich einkommen lassen, an ein bedeutendes Etwas zu denken?“ (IV/2)

Was für ihn allein von Bedeutung bleibt, ist seine mit Hilfe seiner emanzipatorischen Vernunft errichtete absolute Herrschaft und – so möchte man hinzufügen – die Bedeutung der Vernunft, ohne die Franz ja nicht jegliche heteronome Bestimmung hätte bedeutungslos werden lassen.

Das mit Hilfe der Vernunft realisierte Herr-sein von Franz – als politischer Herrscher und als autonom handelnder Mensch – gerät vor allem dann ins Wanken, wenn die Vernunft ihre Herrschaft über Franz verliert. Die Entmachtung der Vernunft beginnt in dem Moment, in dem Franz nicht mehr vorbehaltlos mit vernünftigen Argumenten den Wirklichkeitsbezug seines Traumes vom Jüngsten Gericht negieren kann (V/1).

Bezeichnenderweise kommt Daniel in dieser Situation zu dem Urteil: „Er hat den Verstand verloren.“ (V/1)

Und Franz selbst hält sich für einen Narren, d.h. für jemanden, der wider seine Vernunft handelt (V/1). Auch sein Versuch, durch einen Befehl die mögliche Wahrheit und Wirklichkeit des Traumes vom Jüngsten Gericht für nicht-existent zu erklären, scheitert an der direkt sich anschließenden Infragestellung des Befehls (V/1) durch Franz selbst.

Mit Beginn des fünften Aktes verliert Franzens Verstand an Klarheit und an Stelle des kalten, hinterlistigen und überlegenen Schurken sehen wir eine verzweifelte und überwältigte Gestalt. Der Franz des fünften Aufzuges ist der von den Furien der Angst und des Gewissens, das er stets negierte, Gejagte, den das Totenreich mit dem ermordeten Vater und dem ermordeten Bruder bis ins Innerste bedrängt. In einer fürchterlichen Vision offenbart sich Franz das Jüngste Gericht. Er wird Opfer seiner Theorie, die er einst an seinem Vater ausprobierte. An Halluzinationen leidend, beginnt er Unsinn zu reden. Im Gegensatz zum früheren Franz, der gern Selbstgespräche führte, steht jetzt ein ganz anderer schwacher Mensch, der nicht allein bleiben kann:

„Du siehst [zu Daniel], ich kann nicht allein sein! Wie leicht könnt ich, du siehst ja – unmächtig – wenn ich allein bin.“ (V/1)

In seiner aussichtslosen Lage erzählt er Daniel einen apokalyptischen Traum. Hier sucht er zum ersten Mal nach einer Erklärung von einer anderen Person.

Der durch das Erschrecken ausgelöste Schock zerstört seine physische Widerstandsfähigkeit. Er erlebt, wie sich die Waage der Gerechtigkeit auf die Seite seiner Verdammung neigt, als seine Sünden Vatermord und Brudermord als Gewichte in die Waagschale gelegt werden:

„Da war mir's, als hört ich meinen Namen zuerst genannt aus den Wettern des Berges, und mein innerstes Mark gefror in mir, und meine Zähne klapperten laut. Schnell begann die Waage zu klingen, zu donnern der Fels, und die Stunden zogen vorüber, eine nach der andern an der links hangenden Schale, und eine nach der andern warf eine Todsünde hinein (...) die Schale wuchs zu einem Gebirge, aber die andere, voll vom Blut der Versöhnung hielt sie noch immer hoch in den Lüften“ (V/1)

In seiner Dissertation „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, in der Schiller aus seinem noch nicht erschienenen Stück mit der fingierten Titelangabe „Life of Moor. Tragedy by Krake“ zitiert, charakterisiert der angehende Arzt die verheerende Wirkung des Alptrausms auf Physis und Psyche seiner Dramenfigur:

„Der von Freveln schwer gedrückte Moor, der sonst spitzfindig genug war, die Empfindungen der Menschheit durch Skeletisierung der

Begriffe in nichts aufzulösen, springt eben itzt bleich, athemloß, den kalten Schweiß auf seiner Stirne, aus einem schrecklichen Traum auf. Alle die Bilder zukünftiger Strafgerichte, die er vielleicht in den Jahren seiner Kindheit eingesaugt, und als Mann obsopirt hatte, haben den umnebelten Verstand unter dem Traum überrumpelt. Die Sensationen sind allzuverworren, als daß der langsamere Gang der Vernunft sie einholen und sie noch einmal zerfasern könnte. Noch kämpfet sie mit der Phantasie, der Geist mit den Schrecken des Mechanismus.“<sup>1</sup>

Schiller zeigt hier, dass vor allem im Traum die verdrängten Emotionen des Menschen in verstellter Form an die Oberfläche gelangen. Der aus religiösen Bildern zusammengesetzte Albtraum stellt die Wiederkehr des Verdrängten dar. Die Natur, die Franz mit seinen Untaten gewalttätig unterdrückte, kehrt nun als Herrscherin zurück und richtet den, der sie bezwingen wollte, zugrunde.

Franz reagiert bestürzt und fordert einen Pastor zu sich. Seine Diskussion mit Pastor Moser über Gott wird zur bitteren Niederlage für ihn. Der Pastor weist Franz unerschrocken auf die Unmöglichkeit hin, dem Jüngsten Gericht zu entgehen:

„Ich habe wohl mehr solche Elende gesehen, die bis hierher der Wahrheit Riesentrotz boten, aber im Tode selbst flattert die Täuschung dahin (...) ein innerer Tribunal, den ihr nimmermehr durch skeptische Grübeleien bestechen könnt, wird itzo erwachen, und Gericht über Euch halten. Aber es wird ein Erwachen sein, wie des lebendig Begrabenen im Bauche des Kirchhofs.“ (V/1)

In Pastor Moser begegnet Franz einer Lebenseinstellung, die seiner eigenen diametral entgegen steht; denn Pastor Moser vertritt „die Angelegenheiten eines größeren Herrn“ und redet „mit einem, der Wurm ist“ wie er (V/1). Zentrale Kritikpunkte Mosers sind: Die Herrschaft von Franz artet in Tyrannei aus und ist satanisches Spiel; seine Absage an den Unsterblichkeitsglauben sieht er in dessen Philosophie der Verzweiflung motiviert; mit seinem kritischen Vernunftgebrauch versucht er die Macht des Gewissens (des „innern Tribunals“)

---

<sup>1</sup> SCHILLER, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, Friedrich Schiller: Theoretische Schriften. Hg. von Rolf-Peter Janz, S. 145.

außer Kraft zu setzen; er übersieht die Angst, die seine nihilistische Philosophie widerlegen wird; das Faktum des Todes kann von instabilen (philosophischen) Systemen nicht integriert werden.

In diesem Gespräch versucht Franz zuerst die Religion zu verspotten. Er glaubt, dass er durch seinen Sarkasmus seine nihilistische Philosophie gegenüber der von Pastor Moser vertretenen religiösen Philosophie durchsetzen kann. Die ruhige und gewisse Redensweise des Pastors lässt es ihn aber nicht weiter versuchen. Ernsthaft und entschlossen beginnt Moser – vermutlich unwissend – den Traum von Franz zu bestätigen. Franz ist jetzt außer sich; fluchend beschimpft er Moser, von dem er nichts mehr hören will. Er fragt den Pastor:

„... was ist die größte Sünde, und die ihn [Gott] am grimmigsten aufbringt.“ (V/1)

Die Antwort ist kurz und gleichzeitig aber tödlich für Franz. Die größte Sünde seien „Vatermord“ und „Brudermord“. Diese Antwort besiegelt die psychische Vernichtung Franzens. Sein Spott über die Religion wandelt sich in Gottesfürchtigkeit. Todesangst packt Franz, der erkennt, dass er im Jenseits verdammt sein könnte. Als der Pastor abgeht, lässt er Franz in Panik zurück. Seine Lage verschlechtert sich weiter als er die Nachricht erhält, dass „ein Trupp feuriger Reuter die Staig herab[jagt] schreien Mordjo, Mordjo.“ (V/1)

Franz rechnet auf „Gnade“ für den „Sünder“ und „Versöhnung“. Er hält seinen Atheismus nicht durch, vielmehr versucht er jetzt, um Gnade zu beten. Daniel betrachtet diese Aktion von Franz als Verzweiflungsakt:

„... wenn die Not an Mann geht, wenn Euch das Wasser an die Seele geht, Ihr werdet alle Schätze der Welt um ein christliches Seufzerlein geben – Seht Ihrs? Ihr verschimpftet mich! Da habt Ihrs nun! Seht Ihrs?“ (V/1)

Ein letztes Gebet scheitert an seiner Irreligiosität. Schiller lässt jedoch nicht zu, dass der atheistische Freigeist Franz zur Religion zurückkehrt. So gelingt es Franz nicht zu beten, so sehr er es auch versucht. Als ob uns Schiller sagen wollte, dass, wer sich der philosophischen Freigeisterei hingibt, im irdischen Leben die moralische Orientierung verliert und im Jenseits für ewig verdammt wird. Franzens letztes autonomes Handeln ist sein Selbstmord. Er bittet zuerst

Daniel darum, ihn zu erstechen. Da der ihm dies verweigert, erdrosselt er sich selbst, damit nicht „diese Buben kommen und treiben ihren Spott aus mir“. Franz wird das Opfer seines Experiments. Er wäre hier vielleicht umgekehrt ein Beispiel für die Zerstörung vom Geist aus, wie er sie selbst an seinem Vater ausübte. Der Pfarrer Moser könnte Franz geistig getötet haben, indem er Franz zur Verzweiflung brachte.<sup>1</sup> Wenn Moser jene Sünde nennt, die alle anderen verblassen lässt, nämlich der Vatermord, ist das Urteil gegen Franz vollstreckt. Franz bricht nun unter der Sündenlast seelisch und körperlich zusammen:

„Franz Moors ängstliches Anschmiegen an den alten Daniel (...); sein Verlangen nach einem Geistlichen, das zu dem berühmt-berüchtigten Gespräch ‚mit dem Pastor Moser führt; gar sein vergebliches Beten zu dem vormals geleugneten Gott: all das zwingt Schiller in jene Szene, um diese ‚sonderbare charakterliche Revolution‘ zu demonstrieren. Sie geht dem Zusammenbruch von Körper und Seele voraus, der schließlich in jenem wahrhaft theatralischen Selbstmord endet.“<sup>1</sup>

Franz muss einsehen, dass er zum Opfer derselben Taktik gefallen ist, die er gegen seinen Vater einsetzte, nämlich des Zusammenbruchs von Körper und Seele, die ihn nun innerlich zerstört. Er muss einsehen, dass er sich einem „inneren Tribunal“ ausgeliefert hat. Er, der alle Bestimmungen der menschlichen Existenz: Natur, Moral, Gesellschaft, Gewissen, Gott, Liebe, Sympathie vernichtet hat, endet als Vernichter, der im Gespräch mit Moser zunehmend seiner Schuldempfindung nicht mehr widerstehen kann und dadurch selbst vernichtet wird: „Vernichtung! Vernichtung!“, „im öden Reich des Nichts“ (V/1).

Schiller gestand dem Bösen und dem Gotteslästerer im Angesicht des Todes noch ein gewisses Maß an innerer Konsequenz zu, das ihm auch am Ende noch Größe sichert.<sup>2</sup> Seine Verzweiflung und sein Tod am Ende führen dazu, dass die Zuschauer Mitleid mit ihm haben.<sup>3</sup> Der Selbstmord von Franz ist keine

---

<sup>1</sup> Vgl. ebd., S. 55.

<sup>1</sup> DARSOW, Götz-Lothar: Friedrich Schiller, 2000, S. 25.

<sup>2</sup> Vgl. MAY, Kurt: Friedrich Schiller. Idee und Wirklichkeit im Drama, 1948, S. 29-30.

<sup>3</sup> In seiner Selbstrezension schrieb Schiller: „Endlich in der unglücklichen Katastrophe seiner Intrige (...) – wir rücken ihm näher; sobald er sich uns nähert; seine Verzweiflung fängt an, uns mit seiner Abscheulichkeit zu versöhnen: Ein Teufel, erblickt auf den Foltern der ewigen

Kapitulation, sondern eine selbstbestimmte Tat, die „die Sympathie verrät, die der Autor seinem Verbrecher entgegenbringt.“<sup>1</sup> Doch verfolgt Schiller durch sein Ende und auch dadurch, dass Franz im ganzen Drama von den anderen isoliert und unbeliebt war, die Absicht, die Philosophie von Franz als falsch und verdorben zu zeigen,<sup>2</sup> jene Philosophie, die natürliche Gegebenheiten leugnet und der er in einem antagonistischen Kampf entgegentrat. Franz ist „ein Missmensch, ein Scheusal, das den Menschen „überhüpft“, eine Beleidigung der Natur und des menschlichen Geschlechts“.<sup>3</sup> Es ist auch eine Ironie, dass Franz von der Angst und vom Schreck getrieben wird, also gerade so, wie er den Vater umzubringen suchte.

---

Verdammnis, würde Menschen weinen machen; wir zittern für ihn über eben das, was wir so heißgrimmig auf ihn herabwünschten. (...) Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine kriechende Seele!“ Ferner weist Benno von Wiese darauf hin, „dass seine [Franz] „Verzweiflung“ am Ende des Stückes den Leser des Dramas mit seiner Abscheulichkeit zu versöhnen vermag.“ (Wiese: Friedrich Schiller, S. 140).

<sup>1</sup> Vgl. ALT, Peter Andre: Friedrich Schiller, 2004, S. 27. Auch Karl Guthke: „Und als Franz sich den dann mit der goldenen Hutschnur eigenhändig beibringt, spricht nichts dagegen, dieses Ende tatsächlich als „Sieg“ über den Himmel oder auch als „Spott“ auf die Hölle zu verstehen. Denn mit Recht ist plädiert worden: das geistige Format Franz Moors sei dem Karls entschieden überlegen, Franz führe die Klischees konventionellen Denkens ad absurdum, stelle eine tiefere und größere Frage nach der Weisheit und Gerechtigkeit eines (angenommenen) Gottes als Karl, und dadurch verleihe Schiller ihm nichts Geringeres als heroisches Ausmaß, das im Stück unangemessener Weise nach dem Maßstab eines „relativ engstimmigen Moralismus“ gerichtet werde.“ (GUTHKE, S. 58).

<sup>2</sup> Vgl. GOLZ, Jochen: Der mäandrische Weg des Karl Moor: Die Räuber. In: Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner (Hg.): Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen, 1982, S. 17. Auch Stefanie Wenzel: „Seine Weltanschauung scheitert am Ende an ihrer Begrenztheit: Als Franz mit seinen eigenen Gefühlen und seinem Traum konfrontiert wird und seine Erlebnisse sich nicht durch seinen Determinismus erklären lassen, stürzt sein ganzes System endgültig in sich zusammen.“ (WENZEL, S. 134).

<sup>3</sup> SCHINGS, S. 20.

## 1.5. Karl

Karl, der ältere der beiden Brüder, handelt im Sinne des Sturm und Drang. Er übt Kritik – als der moderne und der fortschrittliche der beiden Brüder – an den politischen und sozialen Zuständen seiner Zeit. In Karl wird der Kampf der neuen Generation und ihrer Ideale gegen die feudalistische Gesellschaft verkörpert. Er ist unzufrieden mit seiner Welt und will sie ändern, spricht sich aus gegen das „schlappe Kastratenjahrhundert“(I/2), das „tintenklecksende Säkulum“(I/2), in dem er lebt und wirft den Menschen Untätigkeit, Schwäche und Schläffheit vor.<sup>1</sup> Die Wurzeln für die Entwicklung Karls liegen in seiner Kindheit. Als der Erstgeborene des Grafen hat Karl das alleinige Anrecht auf das Vermögen seines Vaters nach dessen Tod. Karl wird jedoch nicht nur deswegen von Franz gehasst, auch als der Lieblingssohn des Vaters und der Geliebte Amalias erweist er sich als brüderlicher Rivale. Franz listet „glänzende Tugenden“ auf, die für den Zuschauer ein erstes Bild von seinem feindlichen Bruder entwerfen, so z.B. der „feurige Geist, (...) der ihn für jeden Reiz von Größe und Schönheit so empfindlich macht“, „Offenheit“, „Weichheit des Gefühls“, „männliche[r] Mut“, „kindische[r] Ehrgeiz“ und „unüberwindliche[r] Starrsinn“ (I, 1). Im Unterschied zu Franz gut aussehend, an heroischen Vorbildern orientiert und hochfliegender Rhetorik mächtig, ist er der Liebling aller (nicht nur des Vaters), dem man eigentlich alles verzeiht.<sup>2</sup> Im Gegensatz zu Franz steht Karl von Anfang an nicht allein da, sondern immer unter Freunden, die einst Studenten waren, dann aber Räuber wurden. Er ist von der Natur nicht nur körperlich, sondern auch geistig und seelisch reich ausgestattet.

„Der feurige Geist, der in dem Buben lodert, sagtet Ihr immer, der ihn für jeden Reiz von Größe und Schönheit so empfindlich macht; diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt, diese Weichheit des Gefühls, die ihn bei jedem Leiden in weinende Sympathie dahinschmelzt, dieser männliche Mut, der ihn auf den Gipfel hundertjähriger Eichen treibt und über Gräben und Palisaden und reißende Flüsse jagt, dieser kindische Ehrgeiz, dieser unüberwindliche Starrsinn und alle diese schöne, glänzende Tugenden, die im Vatersöhnchen keimten, werden ihn dereinst zu

---

<sup>1</sup> Vgl. UEDING, S. 28.

<sup>2</sup> Vgl. ZYMNER, S. 22-24.

einem warmen Freund eines Freundes, zu einem trefflichen Bürger,  
zu einem Helden, zu einem großen, großen Manne machen.“ (I/1)

Mit diesen Worten charakterisiert Franz seinen Bruder. Dieses Feuer in Karl erkennen wir in seinem Handeln im Drama. Karl ist im Drama das Herz ohne Kopf. Die kühle und naturwidrige Intellektualität seines Bruders beherrscht er nicht.<sup>1</sup> Er handelt aus Antrieben, die „nicht wohlüberlegte Vernunftgründe, sondern impulsive, spontane Leidenschaftsausbrüche sind.“<sup>2</sup> Er ist „keine Theorie, sondern ein mit Widersprüchen geladener Mensch.“<sup>3</sup> Er agiert nicht rational, sondern wird von Gegebenheiten mitgerissen, die ihn emotional bestimmen. Gleich im ersten Auftritt leidet er unter dem Wechselbad der Gefühle. Mit seinem ersten Satz erklärt er der Weltordnung den Krieg: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“ (I/2). Er begreift Freiheit vor allem als Auflehnung gegen die Gesellschaft und gegen beengende Gesetze: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.“ (I/2)<sup>4</sup>

Nirgendwo erblickt Karl einen Ort, wo er seine menschlichen Anlagen frei und sinnvoll einsetzen könnte. Aus dieser Sicht erwächst ein Bekenntnis von rebellischer Kraft:

„Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre (...) Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonneklöster sein sollen.“ (I/2)

---

<sup>1</sup> Franz Mehring meint dazu: „Allein Karl Moor wäre kein richtiger Vertreter der deutschen Geniezeit, wenn seinem ungestümen Tatendrange nicht die weiche Empfindsamkeit im Nacken säße.“ (Mehring, S. 119). Ferner charakterisiert Herbert Stubenrauch in seiner Einführung zur NA den Karl Moor folgendermaßen: Er sei „kein freiheitlich Handelnder, sondern ein emotionell Getriebener, durch dessen Taten und Entschlüsse zudem stets die Regie einer fremden Hand hindurchschimmert.“ (NA 3, S. XVII).

<sup>2</sup> Ebd., S. XVIII.

<sup>3</sup> MÜLLER, Ernst: Der junge Schiller, 1947, S. 157.

<sup>4</sup> In seiner 1784 erschienenen Schrift „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ erklärt Schiller die Grundsätze für den Helden: „Je erhabner das Ziel ist, nach welchem wir streben, je weiter je mehr umfassend der Kreis, worin wir uns üben, desto höher steigt unser Mut, desto unabhängiger von der Meinung der Welt. Dann nur, wenn wir bei uns selbst erst entschieden haben, was wir sind, und was wir nicht sind, nur dann sind wir der Gefahr entgangen, von fremdem Urteil zu leiden – durch Bewunderung aufgeblasen, oder durch Geringschätzung feig zu werden.“ (JANZ, Rolf-Peter (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 8, Friedrich Schiller: Theoretische Schriften, S. 185).



Seine Protesthaltung zu Beginn seines ersten Auftritts ist von großer Bedeutung:

„weil er zu edel denkt, als ein Sklave der Leute zu sein, wird er ihr Verderber; jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremd; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wütet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus“.<sup>1</sup>

Jedoch folgt der Kritik Karls an der Kluft zwischen Größe und Kleinheit, Freiheit und Ordnung, Gesetz und Zwang, Natur und Konvention, Republik und feudalistischem Kleinstaat zunächst kein Handeln. Im nächsten Moment schwärmt er von seinem früheren Leben und wähnt sich wieder im Schoß seiner Familie. „Im Schatten meiner väterlichen Haine“, „in den Armen meiner Amalia“ findet er seinen Platz und nicht etwa im Kampf gegen die herrschende Ordnung. Er will zu derselben patriarchalischen Ordnung zurückkehren, die er vor einigen Minuten kritisiert hat und ändern wollte.

„Es kommt hinzu, dass Karl Moor zu diesem Zeitpunkt innerlich gar nicht darauf vorbereitet und reif dafür ist, eine solch radikale Wendung zu einem konkreten, gesellschaftlichverändernden Handeln zu vollziehen. In Wahrheit verabscheut er seine studentischen Abenteuer (...) und sehnt sich in den Kreis der Familie zurück, wo er wahre Tugend und Menschlichkeit zu finden glaubt und wo er durch aufrichtige Reue Vergebung zu erlangen hofft“.<sup>2</sup>

Als Schiller noch in der Militärakademie studierte, bekam er einen neuen Philosophielehrer. Abel, so hieß der Lehrer, übte einen großen Einfluss auf Schiller und seine Ansichten betreffs der Genievorstellungen aus. Das Genie ist bei Abel derjenige, der dem Drang seiner Natur folgt, der die Schranken von Sitten und Gewohnheit durchbricht. Bevor aber der geniale Mensch seine Fähigkeiten entfalten kann, müssen sie geweckt werden, nämlich durch äußere Umstände.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> NA 22, S. 245.

<sup>2</sup> GOLZ, S. 25. Adolf Beck stellt fest, dass sich die Verzweiflung Karls auf die Tatsache bezieht, dass Karl unerwartet die Verstoßung statt Vergebung erhält. Die Verzeihung soll ein Äquivalent für seine Reue sein. (Vgl. BECK, Adolf: Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller. In: Ulrich Fülleborn (Hg.): Forschung und Deutung. Ausgewählte Aufsätze zur Literatur, 1966, S. 126.

<sup>3</sup> Vgl. MÜLLER, Ernst, S. 88.

Karl ist nach Schillers eigenen Worten in der Vorrede:

„Geist, den das äusserste Laster nur reizet um der Grösse willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung die diese bekömmt, nothwendig entweder ein Brutus oder ein Katilina zu werden.“<sup>1</sup>

Karl ruft empört nach der vermeintlichen Zurückweisung durch den Vater:

„Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit.“ (I/2)

Er ist – laut Mehring – „nicht nur ein echtes Kind der deutschen Geniezeit, sondern ihr größter Sohn.“<sup>2</sup> Er ist aber „ein fehlgeleitetes Genie“<sup>3</sup>, das die falschen Methoden einsetzt, um die Welt zu verändern.

Michael Hofmann bezeichnet Karl als eine „moderne Gestalt“, die gegen eine „unpersönliche, anonyme Ordnung“ kämpft. Gleichzeitig schwankt diese Gestalt zwischen „Rebellion und Melancholie“.<sup>4</sup> Er fordert in seinen Reden das Jahrhundert in die Schranken und zeigt sich als tollkühner und zupackender Bandenchef. Er durchlebt aber auch Momente, in denen er wehmütig reflektiert und sich von empfindsamer Stimmung einnehmen lässt.

Mit Karl verbindet Schiller die Neigung, gegen die Schrecken der Herrschaft die Schrecken der Herrschaftsbekämpfung zu setzen. Er rebelliert in seinen Gefühlsaufwallungen gegen die Ungerechtigkeit in der Welt und beschimpft die Menschen als „falsche, heuchlerische Krokodilbrut“. Karl sieht sich der „Menschheit“ versagt und sagt sich darum von „Menschheit“ los; er wird „Unmensch“.<sup>5</sup> Aus der angeblichen Verstoßung resultiert seine bittere Enttäuschung:

---

<sup>1</sup> NA 3, S. 51. Elsbeth Leber weist darauf hin: „Es fällt auf, dass Schiller sehr oft Personen als Helden seiner Dramen wählt, die eine große Ausstrahlungskraft besitzen und eine oft verheerende Faszination auf ihre Umwelt ausüben. Es sind nicht die trockenen, kalten Tugenden, sondern die großen Persönlichkeiten, die ihn anziehen. Etwas von der Verehrung des großen Verbrechers, die der junge Schiller Karl Moor oder Fiesko entgegenbrachte, ist auch dem späteren Schiller geblieben.“ (LEBER, Elsbeth: Das Bild des Menschen in Schillers und Kleists Dramen, 1969, S. 157.)

<sup>2</sup> MEHRING, S. 119.

<sup>3</sup> GROSSE, S. 86.

<sup>4</sup> HOFMANN, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung, 2003, S. 46-47.

<sup>5</sup> BECK, S. 129.

„Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung! (...) ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen.“ (I/2)

Seine Kampfansage gegen die Welt und die Menschheit ist eine Reaktion auf seine vermeintliche Verstoßung durch den Vater. Er betrachtet die Familie als „Urform allen Zusammenlebens“.<sup>1</sup> Dieses Zusammenleben wird nun durch das Familienoberhaupt getrübt, was seine ungeheure Verirrung einleitete:

„Denn hätte sein Vater ihm alle Vergehen verziehen, so wäre Karl in dieser zweiten Szene des ersten Aktes vermutlich nur zu bereit, alles Streben nach Größe und Einmaligkeit aufzugeben und in den „Schatten der väterlichen Hayne“ zurückzukehren“.<sup>2</sup>

Die vermeintliche Zurücksetzung des Vaters zerstört in Karl das Vertrauen und den Glauben an eine gerechte und gültige Weltordnung.<sup>3</sup> Er fühlt sich verraten von dem Heiligsten, das ihm teuer war, nun bleibt ihm nichts als die Rache. Jetzt stellt er sich der Welt, klagt sie an und bekämpft sie illegal, um die Legalität wiederherzustellen.<sup>4</sup> In seiner bitteren Enttäuschung „fühlt sich [Karl] als Anwalt der Unterdrückten, sieht sich von Gott selbst auserwählt, zum Rächer für Gerechtigkeit auf Erden zu werden“.<sup>5</sup> Er trägt jedoch zu seiner Verblendung bei. Karl gehört zu jenen Menschen, die nur im Affekt handeln, die nur große Leidenschaften kennen.<sup>6</sup> Die Anfälligkeit seines Glaubens an die herrschende Ordnung führt zu seiner Enttäuschung und Verzweiflung.

Äußerste Verzweiflung und besinnungslose Wut treiben ihn zu einer Entscheidung. Ohne zu zögern nimmt er das Angebot an, Hauptmann der Räuber zu sein. Durch die neu geformte Räuberbande sieht der Gekränkte seine

---

<sup>1</sup> WIESE: Friedrich Schiller, S. 148.

<sup>2</sup> BEYER, S. 64.

<sup>3</sup> Vgl. BECK, S. 119-166.

<sup>4</sup> Vgl. MÜLLER, Ernst, S. 170.

<sup>5</sup> BEYER, S. 74.

<sup>6</sup> Elsbeth Leber meint dazu: „Diese Menschen haben keinen Sinn für das Mittelmäßige, Alltägliche. Es gibt für sie keinen Mittelweg, sondern sie leben in den Extremen. Wenn ihnen scheinbar Unrecht geschieht, untersuchen sie die Hintergründe nicht, sondern gefallen sich in der Märtyrerrolle und maßen sich vorschnell das Richteramt an. Sie versuchen nicht, sich an die Stelle anderer Menschen zu versetzen, sondern sehen nur das eigene Leid.“ (LEBER, S. 36).

Chance, sich an der Welt zu rächen.<sup>1</sup> Sein Räuberleben sieht er als ein Leben in Freiheit und ohne Zwang an. Durch sein neues Leben hofft er, gegen die herrschende Welt, die keinen Platz für die schöpferischen Kräfte mehr hat, zu kämpfen. Er merkt anfangs nicht, dass er in seinem Kampf gegen das Unrecht selbst vielen Menschen Unrecht zufügte. Er muss bald erkennen, dass Gewalt nicht die richtige Methode ist, um Gerechtigkeit für unterdrückte Menschen zu erreichen. Er stellt fest, dass Gewalt nur wieder Gewalt bringt, als deren Opfer hauptsächlich unschuldige Menschen fallen. Bei der Befreiung Rollers legt seine Bande eine ganze Stadt in Schutt und Asche. Die Räuber verüben in der Aktion grausame Verbrechen wie Kinder- und Greisenmord, was Karl verabscheute. Eine Schilderung von Schufferle, der ein Kind in die Flammen warf, bringt Karl aus der Ruhe. Solche Morde wollte Karl nicht. Diese Untaten besudeln die Erhabenheit seiner Absichten. Von nun an ist Karl nicht mehr der Rächer. Innerlich ist er gebrochen und verzweifelt. Er empfindet jetzt Reue und Resignation:

„Geh, geh! Du bist der Mann nicht, das Racheschwert der obem Tribunale zu regieren. (...) hier entsag ich dem frechen Plan, gehe, mich in irgendeine Kluft der Erde zu verkriechen, wo der Tag vor meiner Schande zurücktritt.“ (II/3)

Er muss aber auf seinen Entschluss verzichten, da ihn seine Räuber in diesem Moment auffordern, bei ihnen als Hauptmann zu bleiben, weil sie von Soldaten umzingelt sind. Hier zeigt Karl eine neue Fertigkeit, nämlich sein strategisches Können. Karl erkennt die Unmöglichkeit eines offenen Kampfes, da die Banditen nur 85 zählen gegen eine erhebliche Übermacht der gegnerischen Truppen, die bis zu 1700 zählen. Deswegen verteilt Karl seine kleine Gruppe so geschickt, damit die Gegner glauben, dass sie es mit viel mehr Männern zu tun haben:

„Und nun muß ein Teil auf die Bäume klettern, oder sich ins Dickicht verstecken, und Feuer auf sie geben im Hinterhalt – (...) Wir andern, wie Furien, fallen ihnen in die Flanken! (...) Zugleich muß jeder sein Pfeifchen hören lassen, im Wald herumjagen, daß unsere Anzahl schrecklicher werde: auch müssen alle Hunde los, und in ihre

---

<sup>1</sup> Adolf Beck bezeichnet Karls Räuberdasein als „einen verzweifelten Versuch, das vernichtende Gefühl des Verlassen- und Verworfenenseins zu neutralisieren“. (BECK, S. 134).

Glieder gehetzt werden, daß sie sich trennen, zerstreuen und euch in den Schuß rennen.“ (II/3)

Karl, wie bereits in seiner ersten Szene erklärt wurde, betrachtet die großen Antiken als seine Vorbilder, von daher ist es nicht auszuschließen, dass er die Schlacht bei Marathon in diesem Augenblick im Sinne hatte. In dieser Schlacht begegnete Miltiades mit ungefähr 10000 athenischen Kämpfern ungefähr 26000 starken und schwer bewaffneten Persern und bezwang sie. Während – laut Herodot – mehr als 6400 persische Soldaten fielen und der persische König selbst gefangengenommen wurde, verloren die Athener nur 192 Soldaten. So auch im Drama. Die staatliche Armee muss erhebliche Verluste erleiden, während die Räuber einen einzigen Mann verloren, nämlich einen gewissen Roller, der vorher verhaftet und zum Tode verurteilt und von Karl befreit worden war, weswegen dieser Kampf stattgefunden hat.

Nach dem Kampf gegen die staatliche Armee gerät er in Halluzination hinein – was recht häufig vorkommt – und schwärmt von seinem früheren Familienleben:

„Es war eine Zeit, wo sie mir so gern flossen – O ihr Tage des Friedens! Du Schloss meines Vaters – ihr grünen, schwärmerischen Täler!“ (III/2)

Wenig später erfahren wir, dass Karl derjenige war, der die Soldaten in den Unterschlupf seiner Männer führte, um ihren Mut und ihre Treue zu überprüfen.<sup>1</sup> Er erweist sich von daher, wie Franz, als „Meister der Täuschung, der das ganze Kampfgeschehen selber inszeniert hat und seine Mannschaft durch ein rhetorisch meisterhaftes Stück Propaganda zur Treue verpflichtet.“<sup>2</sup> Er kann auch, wie sein Bruder, auf skrupellose Weise Menschen für seine Zwecke ausnutzen. Als Karl vom Pater zum Aufgeben aufgefordert wird, schreit er seine Wut über die Korruption und den Machtmissbrauch der Mächtigen, wie Minister, Finanzräte und seine Wut über das heuchlerische Christentum heraus. Er rechtfertigt seine Taten, indem er erneut den gesellschaftlichen Instanzen die Schuld zuweist, trotz seines

---

<sup>1</sup> Gert Ueding bezeichnet Karl deswegen als Ischariot und Messias in einer Person: „Karl hat den Schlupfwinkel verraten und die Soldaten herbeigezogen, die sie nun von allen Seiten umringen (...) Hat sich unter seinen Leuten kein Verräter gefunden, offenbart sich Karl hier als Ischariot und Messias in einer Person und enthüllt die schon biblische Zweideutigkeit der Judasfigur als Selbstverrat auf Wunsch nach Bestrafung.“ (UEDING, S. 33).

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 34.

Schuldbewusstseins. Die Unentschlossenheit seines Verhaltens und seine Selbstüberschätzung sind klar:

„Itzt will ich stolz reden. Geh hin und sage dem hochlöblichen Gericht, das über Leben und Tod würfelt. (...) mein Handwerk ist Wiedervergeltung – Rache ist mein Gewerbe.“ (II/3)

Wenn Karl durch Kosinskys Schicksal an sein eigenes erinnert wird, kann er seine Sehnsucht nicht mehr unterdrücken. Er beschließt, verkleidet als Graf von Brand, das heimatliche Schloss zu besuchen. Im Monolog vor seiner Ankunft wird uns die Unentschlossenheit Karls klar. Hier gerät er in Verlegenheit und Zwiespältigkeit. Sein Verhalten durchläuft drei Phasen: Zunächst ist er vom Anblick seiner Heimat und der Erinnerung an seine Jugendzeit überwältigt. Da empfindet er wieder die Glückseligkeit, die er für immer verlor.<sup>1</sup> Dann wird ihm bewusst, dass er nach seinen Taten als Hauptmann der Räuber keine Hoffnung auf Versöhnung hat. Er will in diesem Moment umkehren und alles vergessen, doch erliegt er seine Emotionen und marschiert weiter bis zum Schloss:

„Sei mir begrüßt, Vaterlandserde! (Er küßt die Erde) Vaterlandshimmel! Vaterlandssonne! (...) Die goldne Mayenjahre der Knabenzeit leben wieder auf in der Seele des Elenden – da warst du so glücklich, warst so ganz, so wolkenlos heiter. (...) Warum bin Ich hierhergekommen? Daß mir's ginge wie dem Gefangenen, den der klirrende Eisenring aus Träumen der Freiheit aufjagt – nein, ich gehe in mein Elend zurück! (...) Sie nicht sehen, nicht einen Blick? – und nur eine Mauer gewesen zwischen mir und Amalia – Nein! sehen muß ich sie – muß ich ihn – es soll mich zermalmen!“ (IV/2)

Bis jetzt stand Karl an der passiven Seite und ahnte nicht, dass sein Bruder der Urheber seines Elends ist. Nach dem Besuch deckt Karl die Intrigen des Bruders auf. Er reagiert bestürzt, jedoch nicht wütend. Die „spitzbübischen Künste“ seines Bruders bringen ihn nicht aus der Ruhe. Wieder einmal ist Karl vom Unglück

---

<sup>1</sup> Karl Guthke weist darauf hin: „Es ist deutlich: Glück, Glückseligkeit bedeutet für Karl Moor in erster Linie den Genuss der großen Zentralrolle des bewunderten Herrschers und Führers. (...) Erst in der Rolle des von seinen Kumpanen bewundernd umringten Räuberhauptmanns, nicht schon in der des Räubers, hofft er sein neues Glück zu finden.“ (GUTHKE, S. 40-41).

verfolgt.<sup>1</sup> Er will keine Rache gegen seinen Bruder ausüben, sondern aus dessen Leben verschwinden:

„Bruder, Bruder! Du hast mich zum Elendesten auf Erden gemacht, ich habe dich niemals beleidigt, es war nicht brüderlich gehandelt – Ernte die Früchte deiner Untat in Ruhe, meine Gegenwart soll dir den Genuß nicht länger vergällen.“ (IV/3)

Nach der Rückkehr in die Böhmisches Wälder denkt Karl ernsthaft an Selbstmord. Dadurch hofft er, seinem miserablen und aussichtslosen Leben ein Ende zu bereiten. Das ist aber für den großen Mann ein zu niedriges Motiv.<sup>2</sup> Sein Stolz verhindert ihn, den Selbstmord zu begehen. Sein Mut besiegt die Furcht vor einem qualvollen Leben. Er ist jetzt entschlossener denn je, seine Last und sein Elend weiterzutragen:

„Und soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben? – Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? – Nein! Ich wills vollenden! (Er wirft die Pistole weg) Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden.“ (IV/5)

Doch durch die Enthüllung ist Karl ab jetzt nicht mehr der unwissende Ignorant, sondern der Widersacher seines Bruders.<sup>3</sup> Kurz nach der Abweisung der Versuchung des Selbstmordes tritt die plötzliche Wende ein. Er findet zufällig seinen Vater und rettet ihn aus dem Hungerturm. Karl erfährt von Hermann, dass Franz derjenige war, der den Vater in den Turm schicken ließ. In rasender Wut und Verzweiflung ruft er:

„Die Gesetze der Welt sind Würfelspiel worden, das Band der Natur ist entzwei, der Sohn hat seinen Vater erschlagen.“ (IV/5)

Nun verfällt Karl nochmals dem Wahn und betrachtet sich als „Schwert der Vergeltung“<sup>4</sup> und will den beleidigten Vater rächen. Die Untat Franz gegen den Vater scheint Karl eine neue Legitimation seines Richteramts zu geben.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Karl Guthke betont die wichtige Rolle des Glücks bei Karl: „Das Glück beschäftigt Karl Moor in ungewöhnlichem Maße. Ein starker Wille zum Glück ist in ihm lebendig, zur Wahrnehmung seiner Glückseligkeit, auf die ihm die ganze Weltordnung angelegt zu sein scheint. Kaum je verlässt ihn der Gedanke des Glücks. Er glaubt Anspruch darauf zu haben.“ (Ebd., S. 42).

<sup>2</sup> Vgl. WIESE: Friedrich Schiller, S. 160-161.

<sup>3</sup> Vgl. STUBENRAUCH, NA 3, S. XIV.

<sup>4</sup> Ebd., S. XVI.

<sup>5</sup> Vgl. BEYER, S. 77.

„Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt!  
Betet an vor dem, der euch dies erhabene Los gesprochen, der euch  
hierher geführt, der euch gewürdigt hat, die schrecklichen Engel  
seines finstern Gerichtes zu sein.“ (IV/5)

Er beauftragt Schweizer, Franz lebend zu fangen. Hier stellt sich die Frage:  
Warum fängt Karl seinen Bruder nicht selbst? Auf diese Frage antwortete Erwin  
Leibfried:

„Karl könnte selbst gehen; der Umweg über den Räubergenossen ist  
unnötig, um den Bruder an Ort und Stelle zu strafen. Nicht dass  
Schiller hier, indem er die Brüder nicht zusammentreffen lässt, einem  
Gespräch ausweicht, das vielleicht (...) schwierig geworden wäre.  
Karl darf Franz nicht umbringen, weil seine Aktionen nicht gegen  
einen selbst von den (feudalistischen) Verhältnissen Deformierten  
gehen können.“<sup>1</sup>

Deformiert ist auch Karl, weil er es schließlich ist, der wegen der unerwarteten  
brieflichen Zurückweisung seiner Bitte um Vergebung vom verlotterten  
Studenten zum Räuberhauptmann wird und eben wegen seiner unerwarteten und  
allerersten väterlichen Kränkung, gleich „den Ozean vergiften“ möchte, „daß sie den  
Tod aus allen Quellen saufen!“ (I,2) – „Räuber und Mörder! – Der Gedanke verdient  
Vergötterung“. Am Ende rottet Karl die ganze Familie aus. Ihm gelingt, woran  
Franz scheitert.

„Räuber Moor ist nicht Dieb, aber Mörder. Nicht Schurke, aber  
Ungeheuer (...) Die gräßlichsten seiner Verbrechen sind weniger die  
Wirkung bösariger Leidenschaften als des zerrütteten Systems der  
guten. Indem er eine Stadt dem Verderben preisgibt, umfaßt er seinen  
Roller mit ungeheurem Enthusiasmus; weil er sein Mädchen zu  
feurig liebt, als sie verlassen zu können, ermordet er sie.“<sup>2</sup>

Amalia, die von der Bande festgenommen wurde und zum Hauptmann geführt  
wird, bekennt sich zu ihm und äußert, dass Karl, trotz seiner Position als

---

<sup>1</sup> LEIBFRIED, Erwin Schiller: Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen aus Anlass des  
225. Geburtstages gedruckt, 1985, S. 108. Maria-Felicitas Herforth hat eine andere Meinung. Sie  
stellt fest, dass Karl seine Nahestehenden als Werkzeug nutzt, um sie für ihn zu opfern. Diese  
Feststellung ist aber nicht logisch, wenn wir wissen, dass Karl sein Leben opfern wollte, um  
seinen Freund Roller zu befreien. (Vgl. HERFORTH, Maria-Felicitas: Erläuterungen zu  
Friedrich Schiller. Die Räuber, 2003, S. 69).

<sup>2</sup> NA 22, S. 125.



Räuberhauptmann und Mörder, ihre ewige Liebe sei. Mit der Vergebung seiner Verlobten hofft Karl auf einen Ausweg aus seiner Situation:

„Der Friede meiner Seele ist wiedergekommen, die Qual hat ausgetobt, die Hölle ist nicht mehr – Sieh, o sieh, die Kinder des Lichts weinen am Hals der weinenden Teufel.“ (V/2).

Doch der Schein trügt. Die Räuber werden zum Gegenspieler Karls und erinnern ihn an seinen Eid, sie niemals zu verlassen. Die bereits erwähnte feurige Liebe führt Karl dazu, Amalia selbst zu töten. In seinem Brief an Dalberg vom 12. Dez. 1781 betonte Schiller in Bezug auf die Ermordung Amalias durch Karl: Moor „muß seine Amalia ermorden“, das sei „eine positive Schönheit seines Charakters, die einerseits den feurigsten Liebhaber andererseits den Banditenführer mit dem lebhaftesten Kolorit auszeichnet“. Bis dahin träumte Karl immer wieder von der Möglichkeit, aus der Verstrickung der Gewalt einen Ausweg zu finden. Doch mit der Tötung Amalia verbaute Karl seine einzige Chance zurückzukehren.<sup>1</sup> Benno von Wiese stellt fest, dass es Schiller um die unerbittliche Konsequenz dieses Endes ging:

„Karl opfert das einzige, was er noch besitzt und was er liebt, und nur diese Tat kann ihm die Freiheit zurückgeben, den Eid zu zerbrechen, der ihn an die Räuberbande für immer kettete. Erst mit dem Blute Amalias sind die Narben der böhmischen Wälder bezahlt. Erst jetzt steht Karl ganz allein da, außerhalb jeder Gemeinschaft, aber das gibt ihm die Freiheit zurück, zum ersten Mal unabhängig vom Zwang der Situation zu sein.“<sup>2</sup>

Erst nach der Tötung Amalias ist Karl wieder frei,<sup>3</sup> um „sich selbst zu reinigen und als sittlich großes Individuum zu läutern“<sup>4</sup> und die beleidigte Ordnung wiederherzustellen.<sup>5</sup>

Karl erkennt am Ende seinen Fehler und liefert sich der Justiz aus. Der anfangs gegen „die Verfallsformen der staatlichen und religiösen Ordnung“<sup>6</sup> kämpfte, muss jetzt diese Ordnung anerkennen und bestätigen. Seine Selbstaufopferung erfolgt aus

---

<sup>1</sup> Vgl. HOFMANN, Michael: Schillers Dramatik und die Poetik des Erhabenen. In: Friedrich Schiller. Goethes großer Freund, 2002, S. 68.

<sup>2</sup> WIESE, Friedrich Schiller, S. 166-167.

<sup>3</sup> Hierzu Elsbeth Leber: „Die Macht des Menschen beruht für Schiller auf seiner geistigen Freiheit. Die Voraussetzung dazu bildet nicht nur die Kraft des Willens, sondern auch die Übereinstimmung mit sich, das Bewusstsein seiner selbst.“ (LEBER, S. 147).

<sup>4</sup> GOLZ, S. 37.

<sup>5</sup> Vgl. HOFMANN, Schiller, S. 48.

<sup>6</sup> KARTHAUS, S. 127.

der Überzeugung, dass er für eine göttliche und moralische Ordnung stirbt. Diese Ordnung verlangt dieses Opfer von ihm. Seine Aufopferung und dadurch sein Tod sind ein „bewusster Entschluss, Resultat seines Willens und seiner Freiheit, Konsequenz des von ihm gewählten Lebens.“<sup>1</sup> Nur durch sein Opfer kann sich Karl in der „chain of being“<sup>2</sup> wieder eingliedern.

„Dem Mann kann geholfen werden“, das ist der letzte und wohl berühmteste Satz in den Räubern. Mit diesem Satz geht der Räuber und Mörder Karl Moor ab, um sich, so lässt uns Schiller vermuten, von einem „armen Schelm“ der Justiz übergeben zu lassen, damit dieser „arme Schelm“ das Kopfgeld von Tausend Louisdor erhalten kann. Diese letzte Tat von Karl bedeutet die Versöhnung mit der sittlichen Welt. Doch diese Versöhnung kann nur mit einem sehr hohen Preis erreicht werden, nämlich mit dem Tod von Karl Moor.

Karls Handeln wird im ganzen Drama durch ein „offensichtlich manisch-depressives Temperament“<sup>3</sup> getrieben, das sich aus den herrschenden Umständen ergibt. Denkt er gerade an Selbstmord, so scheint er im nächsten Augenblick voller Tatenkraft. Hadert er mit seinem Schicksal, so verkündet er bald darauf seiner Bande, dass „eine unsichtbare Macht [ihr] Handwerk geadelt“ habe (IV, 5). Rühmt er sich eben noch, das erhabene Schicksal der Räuber herbeigeführt zu haben, so lehnt er später jede Verantwortung ab und schiebt sie auf seine Bande. Nur am Schluss sieht er endgültig ein, was seine Aktionen für Schaden angerichtet haben. Es folgt dann seine Reue und die daraus resultierende Erhabenheit.

Karls Aufopferung am Schluss sei – wie Schiller später durch seine intensive Beschäftigung mit Kant herausstellte – eine Zweckwidrigkeit, weil sie gegen die Natur sei. Doch die Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht sei dann zweckmäßig, da das Leben in sich nicht als Zweck, sondern als Mittel zur Sittlichkeit zu verstehen sei. Der Angriff von Karl und seine Kritik und Rebellion gegen die sittliche Ordnung erwecken in uns eine Unlust, weil sie gegen die Natur sei.<sup>4</sup> Seine Reaktion am Ende und seine Selbstausslieferung seien dann eine Rückkehr zum natürlichen System, was in uns Lust erweckt.

---

<sup>1</sup> BEYER, S. 94. Ferner bezeichnet Gert Ueding das Selbstopfer Karls als eine „Reinigung der geschändeten Ideale von allen Vergiftungen, die ihr selbstemannter Repräsentant einst verschuldete.“ (UEDING, S. 35).

<sup>2</sup> SCHINGS, S. 3.

<sup>3</sup> HINDERER, Walter: Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, 1998, S. 190.

<sup>4</sup> Weil wir die sittliche Ordnung für natürlich halten.

Karl ergötzt uns mit dieser Tat. Wir bewundern ihn und seine Aufopferung und leiden gleichzeitig mit ihm. Schiller gibt Karl bewusst „die ganze volle Ladung des Leidens“<sup>1</sup>, denn nur so erfährt der Zuschauer, dass der Held „ein empfindendes Wesen“ sei, und damit leiden wir mit Karl. Das Leiden von Karl wird als erhaben empfunden, weil er trotz allem seine Würde niemals verliert. Die Aufopferung von Karl ist übernatürlich. Sie erhebt ihn über die Sinnenwelt.

Karl Moor verwandelt sich im Laufe der Handlung von einem realistischen Menschen, der der Gewalt Gewalt entgegensetzt, zum Idealisten, weil er sich dann freiwillig der Gewalt der Natur unterwirft und dadurch den Begriff der Gewalt vernichtet. Wenn Karl an Selbstmord denkt, dann ist es eine Resignation, die sich Karl – als ein großer Mensch – nicht leisten darf. Symptomatisch für die Entwicklung von Franz und Karl ist die Tatsache, dass Karls Entscheidung, Verantwortung für seine unbeherrschten Untaten zu übernehmen, gleichzeitig mit dem Albtraum und dem Beginn von Franz' Sturz stattfindet. Bezeichnend, dass beide an Selbstmord denken. Während jedoch Franz seine Selbstvernichtung vollstreckt, wirft Karl diesen Gedanken weg und geht den Weg weiter.

Im Zentrum von Kants und Schillers Gedankenwelt steht der Versuch, den Menschen vom heteronomen, d.h. von außen bestimmten, zum autonomen, d.h. selbstbestimmten Wesen zu machen. Der Mensch als Vernunftwesen ist der Sittlichkeit verpflichtet. Dementsprechend gibt es so etwas wie ein natürliches Sittengesetz, wobei der Mensch kraft seiner Vernunft gegen die Einflüsterungen seiner Triebe, Neigungen und Gelüste kämpft. In diesem Sinne bedeutet die geistige Freiheit, sich von Zwängen zu lösen, um moralisch handeln zu können. Erst die Vernunft ermöglicht es, moralische Prinzipien zu erkennen. Freiheit ist insofern eine Voraussetzung moralischen Handelns.

Durch seine Unterwerfung realisiert Karl die Autonomie seiner Freiheit in Form seiner Umkehr zur sittlichen Ordnung. Dies geschieht nicht wie zu Beginn des Dramas instinktgeleitet, sondern aufgrund einer freiwilligen Entscheidung als moralisches Subjekt. Er bestätigt die Wahrheit der beschädigten Ordnung

---

<sup>1</sup> Vorrede zur ersten Auflage der "Räuber".

dadurch, dass er sich willentlich von ihr bestimmen lässt, mit der Konsequenz, sein Leben dadurch zu verlieren. Der Dramenschluss wäre dann zu verstehen als eine von Karl bewusst vorgenommene Korrektur einer hybriden Genieästhetik mit ihrer Absolutsetzung des Ich und einer daraus resultierenden Ich-Moral zugunsten einer uneigennütigen Existenz. Er gibt daher sein Ich nicht auf, sondern verleiht diesem seinen Ausdruck in der heroischen Unterwerfung unter diese Ordnung. Der Verbrecher, der sich vermessen hatte, gottgleich zu handeln, wandelt sich zu einem großen Menschen, der sich Gott unterwirft. Nichts erinnert mehr an die Eitelkeit des verblendeten Weltverbesserers, wenn er jetzt in der Hinwendung zu Gott reuig bekennt:

„Da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Weltordnung zu Grund richten würden. Gnade – Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte – Dein eigen allein ist die Rache.“ (V/2)

In dem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ ist für Schiller der Wille des Menschen ein erhabener Begriff, „auch dann, wenn man auf seinen moralischen Gebrauch nicht achtet. Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Tierheit; der moralische erhebt ihn zur Gottheit. Er muss aber jene zuvor verlassen haben, ehe er sich dieser nähern kann; daher ist es kein geringer Schritt zur moralischen Freiheit des Willens, durch Brechung der Naturnotwendigkeit in sich, auch in gleichgültigen Dingen, den bloßen Willen zu üben“. Karl verlässt die Bühne als großer Mann, der sein Leben aufgibt, weil er die göttliche Ordnung einmal zerstören wollte. Durch seine Aufopferung korrigiert er seinen Fehler und wird erhaben.

## 1.6. Die Vaterwelt und die sittliche Ordnung

Der alte Moor ist nicht nur ein Symbol der Familie, sondern auch ein Repräsentant der patriarchalischen Ordnung. Er ist „regierender Graf“ und beherrscht ein „Gebiet“. Er ist also nicht nur Gutsbesitzer, sondern ein Landesherr. Der Vater verkörpert im Drama einen guten und gerechten Landesvater. Die empfindsam-temperierte Tugend der bürgerlichen Epoche, das unheroische Ideal des Biedermannes, des mittleren Charakters, des ehrlichen Hausvaters findet in ihm ihr Abbild.<sup>1</sup> Dieses empfindsam gezeichnete Herrscherbild ist jedoch einseitig, da er nicht die richterliche Gewalt ausübt. Dazu ist er zu schwach.<sup>2</sup> In seiner Selbstrezension schreibt Schiller:

„Schlechter bin ich mit dem Vater zufrieden. Er soll zärtlich und schwach sein, und ist klagend und kindisch. Man sieht es schon daraus, dass er die Erfindungen Franzens, die an sich plump und vermessen genug sind, gar zu einfältig glaubt.“<sup>3</sup>

Peter Michelsen deutet auf diese Tatsache hin und meint, dass die Schwäche des Vaters kein Zufall sei.<sup>4</sup> Sie spiegele die Schwäche der herrschenden patriarchalischen Ordnung wider. Die physische Unfähigkeit des Vaters sei ebenfalls ein Bild für den Machtverlust des alten Familienoberhaupts.<sup>5</sup>

Der alte Moor ist sowohl als Herrscher des Landes als auch in Gesprächen mit anderen Personen schwach und einfältig.<sup>6</sup> Die Tatsache, dass er Vater ist, genügt, um das Gefühl des Mitleids im Zuschauer zu erregen, wenn er im Hungerturm leidet. Es geht Schiller also nicht um die wirklichkeitsgetreue Zeichnung von Verhältnissen, die außerhalb der Bühne anzutreffen sind,

---

<sup>1</sup> Vgl. MICHELSEN, S. 93.

<sup>2</sup> Hierzu Katharina Grätz: „Der alte Moor verhält sich nicht als souveräner Hausvater, sondern zeigt sich labil und entscheidungsschwach.“ (GRÄTZ, S. 13).

<sup>3</sup> NA 22, S. 126.

<sup>4</sup> Vgl. MICHELSEN, S. 73.

<sup>5</sup> Vgl. ALT, S. 25.

<sup>6</sup> Alt weist darauf hin, dass „die Erosion der patriarchalischen Ordnung, die durch die Schwäche des alten Grafen Moor gespiegelt wird, auch auf Schillers Zweifel an der inneren Stabilität jenes Ancien regime verweisen [mag], das ihm in der Figur des sich selbst zum treusorgenden Landesvater verklärenden Herzogs Karl Eugen entgegengetreten war. Der Autoritätsverlust der Vaterwelt, die das Drama vor Augen führt, ist das Zeichen einer gesellschaftlichen Krise, die das Wetterleuchten der Revolution ankündigt.“ (Ebd., S. 24).

sondern um die Darstellung von Situationen, die die Affekte des Zuschauers beeinflussen.

Der Vater tritt in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens. Er gerät zwischen die Fronten des missratenen und des verlorenen Sohnes<sup>1</sup>:

„Schillers erstes Stück ist ein Drama gegen die Väterordnung. Aber nicht gegen einen autoritären und zu strengen, gegen einen harten und repressiven Vater wenden sich die revolutionierenden Söhne, sondern gegen einen schwachen, zärtlichen, der nicht mehr in der Lage ist, eine Autorität zu verkörpern, die den Söhnen Orientierung und Integration in eine bestehende Ordnung vermittelt“.<sup>2</sup>

Die Rebellion der Söhne ist nicht gegen ihn als Person gerichtet, vielmehr gegen das, was er verkörpert und repräsentiert, gegen „die ganze, auf patriarchalischer Autorität beruhende gesellschaftliche Ordnung“.<sup>3</sup> Der Vater trägt hauptsächlich zur Zersplitterung der Familie bei. Benno von Wiese beobachtet an beiden Brüdern „ein gestörtes Verhältnis zur Familie und vor allem zur autoritären Pol der Familie: zum Vater.“<sup>4</sup> Er folgert daraus, dass nicht „der Konflikt der Brüder [...] das dramatische Thema“ sei, „sondern die gestörte Vaterordnung.“<sup>4</sup> Er versagt als Vater, seine Familienbande eng zu knüpfen. Er kann nicht verzeihen und nicht handeln, dementsprechend macht er seine Söhne zu verfeindeten Brüdern. Bereits in ihrer Kindheit wird den Söhnen die väterliche Fürsorge in unterschiedlichem Maße zuteil. Während Karl mit Liebe überschüttet wird, wird Franz zurückgewiesen und erfährt kaum Aufmerksamkeit. Allein dadurch treibt der Vater unbewusst und ungewollt die Feindschaft der Söhne voran.<sup>5</sup> In dem jeweiligen Verhältnis der Söhne zum Vater spiegelt sich ihr moralischer Rang wider.<sup>6</sup> Die beiden zeigen zwei Extreme auf, die aus dem Chaos der zusammenbrechenden Beziehungen hervortreten: den Despoten und das Ungeheuer. Wilhelm Grosse weist darauf hin:

„Schiller geht sogar so weit, in dem alten Moor den Stifter und damit auch den Verursacher des Elends der Kinder zu sehen. Aus der

---

<sup>1</sup> Vgl. DE BOOR/NEWALD: Geschichte der deutschen Literatur, Band VI, 1990, S. 524.

<sup>2</sup> HOFMANN, S. 43.

<sup>3</sup> MICHELSEN, S. 72.

<sup>4</sup> WIESE: Friedrich Schiller, S. 145.

<sup>5</sup> Martini bemerkt zu Recht, dass der alte Moor ein „schlechter Erzieher“ ist. (MARTINI, Fritz: Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftlichen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16, 1972, S. 242.

<sup>6</sup> Vgl. WENZEL, S. 137.

Schwäche der Vaterfigur resultiert für Karl und Franz eine Orientierungslosigkeit, die selbst wieder zur Ursache ihres gefährlichen subjektiven Extremismus wird.“<sup>1</sup>

Der Vater, dessen Söhne anfangs seine Opfer waren, wird schließlich selbst zum Opfer seiner Söhne. Franz sucht seinen Vater psychisch zu töten, nämlich durch die falsche Nachricht von Karls Tod. Durch Schreck soll die Lebenskraft zerstört werden. Doch es ist Karl, der den Vater mit absichtsvoll schlechter Nachricht umbringt:

„Stirb Vater! (...) Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann.“ (V/2)

Erwin Leibfried betont die Wichtigkeit, dass Karl seinen Vater töten muss. Das dient im Drama als Zeichen der Zerstörung und der Deformierung durch die Gesellschaft.<sup>2</sup> Er muss die Abscheulichkeit seiner Lebensführung bekennen.<sup>3</sup> Die Persönlichkeit des Vaters beeinflusst beide Söhne stark. Die Motive für Franzens Intrigen werden im Verlauf der ersten einleitenden Szene erklärt: Er ist von der Natur benachteiligt. Einerseits hat er als Zweitgeborener keinen Anspruch auf das Erbe seines Vaters. Andererseits ist er hässlich und von der Natur körperlich stark vernachlässigt:

„Warum mußte sie mir (...) diese Häßlichkeiten aufladen (...) die Lappländermase (...) dieses Mohrenmaul, diese Hottentottenaugen?“  
(I/1)

Es ist aber anzuerkennen, dass man Franz nicht immer vorwirft, der ultimative Bösewicht zu sein. Wenn wir sein Verhalten genau betrachten, können wir feststellen, dass er lediglich auf das ungerechte Gesetz reagiert, das den

---

<sup>1</sup> GROSSE, S. 91. Su auch Karen Beyer: „In diesem Drama ist zunächst einmal der Vater verloren, und er ist es, weil er als Vater versagte. Statt als Liebender und souverän Verzeihender die Familienbande eng zu knüpfen und aufrechtzuerhalten, zerstörte er sie und machte so schließlich die Söhne gleichfalls zu Verlorenen.“ (BEYER, S. 44).

<sup>2</sup> Vgl. LEIBFRIED, S. 109.

<sup>3</sup> Stefanie Wenzel deutet auf das Ende beider Söhne hin: „Während es Franz nicht gelingt, eine dauerhafte Ordnung aufzubauen, so dass er am Ende scheitert, schafft es Karl, nach Irrwegen zurückzufinden in die gesellschaftliche Ordnung, nun aber als verwandeltes, freies Individuum.“ (WENZEL, S. 139). Meiner Ansicht nach scheitert Karl am Ende. Er muss scheitern, weil er die Gesellschaft ablehnt. Karl ist derjenige, der den Vater direkt und den Bruder indirekt ermordet, und dabei die größte Sünde beging „Wehe dem, der sie beide [Vatermord und Brudermord] auf dem Herzen hat! Ihm wäre besser, dass er nie geboren wäre!“ (V/1) So verurteilt Pastor Moser unwissend Karl und verdammt ihn ewig.

Zweitgeborenen beraubt und benachteiligt. Erwin Leibfried stellt fest, dass Franz zu dem, was ist er, erzogen wurde:

„Das „Trockene, Kalte, Hölzerne“ – wer möchte behaupten können, es sei nur angeboren, wenn der Zweitgeborene sich nur zurückgesetzt, ungleich behandelt sieht? Dies Moment ist nicht breit entfaltet; aber gerade ist es da. Franz ist deformiert, weil er nicht das „Schoßkind“ ist, bzw. dies immer neben sich sieht. Der nackte Neid ist es, der ihn antreibt (...) Die Erbfolgeregelung: dass der Erstgeborene alleiniger Besitzer wird, regt ihn gewaltig auf (...) die Erbfolgeregelung wird von Franz als Unrecht erlebt, seine äußere Häßlichkeit als Benachteiligung empfunden.“<sup>1</sup>

Als einen vollkommen normalen Mensch sollen wir Franz betrachten. Er empfindet Neid und Eifersucht, er muss zusehen, wie alle ihn zugunsten seines älteren Bruders missachten. In der ersten Eingangsszene erfahren wir, dass Franz daheim bleiben musste, da er körperlich benachteiligt war und deshalb nicht wie ein „richtiger Junge“ herumlaufen konnte. In seiner Selbstrezension schrieb Schiller:

„Franzens kurze Erzählung in der ersten Szene, S.5. lässt uns mit einem Blick die Geschichte der Kindheit der ungleichen Brüder übersehen, und aus den verschiedenen Anlagen begreifen, daß jeder unter solchen Umständen das werden musste, was er wurde.“

Das Vorgehen von Franz gegen seinen Vater kommt einem Coup d'Etat gleich. Benno von Wiese weist darauf hin, dass Franz auf Grund der, aus seiner Sicht betrachtet, Ungerechtigkeit die Vater-Autorität ablehnt und damit auch den gesamten gesellschaftlichen und theologischen Umkreis, in dem sie ihre Wurzel hat.<sup>2</sup> Franz betrachtet die Gesetze und die moralischen Verpflichtungen als „bloße Staffage, die das handlungsbestimmende System des Egoismus kaschiert, ohne es in Schranken zu halten. Er entlarvt alle sozialen, moralischen und religiösen Vorstellungen als Fiktionen.“<sup>3</sup> Er bekämpft die patriarchalische Welt des Vaters, um selbst Herr zu sein und die unbeschränkte Macht zu erhalten. Mit Zynismus bezeichnet er die Beziehung innerhalb der Familie als rohe Triebhaftigkeit.

---

<sup>1</sup> LEIBFRIED, S. 80-83.

<sup>2</sup> Vgl. WIESE: Friedrich Schiller, S. 147.

<sup>3</sup> GRÄTZ, S. 21; so auch STEINHAGEN S. 139.



Nach dem vermeintlichen Tod seines Vaters erklärt er sich zum alleinigen Herrscher: „Itzt bin ich Herr.“ (II/2) und verkündet sofort öffentlich sein politisches Programm, in dem seine Herrschsucht unverhohlen zum Ausdruck kommt. Er ist mit dem System des Vaters unzufrieden und setzt alles daran, seine Untertanen mit möglichst gegensätzlicher Politik zu regieren. Sein Ziel ist nicht die Befreiung der Menschen aus absolutistischen Zwängen. Er verlangt im Gegenteil die unumschränkte Macht und verkörpert somit den feudalen Usurpator.<sup>1</sup>

Im fünften Aufzug wird Franz von seinem Gewissen gejagt. In einem apokalyptischen Traum rückt nunmehr das Bild des Vaters in den Mittelpunkt. Der alte Mann, der „schwer gebeugt von Gram, angebissen den Arm von wütendem Hunger“ eine Locke von seinem silbernen Haupthaar schneidet und sie in die Schale der Sünden des Sohnes wirft, so dass diese plötzlich zum Abgrund sinkt, während die Schale der Versöhnung hoch aufsteigt. Der Vater verzeiht jedoch seinem Sohn und erhebt sich – und damit die sittliche Ordnung, deren Repräsentant er ist – auf eine höhere Stufe.

Die väterliche Autorität wirkt sich sichtlich auf Karls Handeln ein. Ein einziger Brief genügt, um dazu zu führen, dass Karl sein Leben für immer vollkommen umstrukturiert. Er versucht nicht einmal die angebliche Zurückweisung des Vaters anzuzweifeln oder anzufechten. Anders als Franz gilt die Familie bei Karl als „unumstößliche Gewissheit“,<sup>2</sup> als Substanz seiner Existenz. Das Wort des Vaters ist ihm heilig. Auch im Nachhinein liegt es ihm fern, seinen Vater dafür verantwortlich zu machen, dass er sein bürgerliches Leben durch die Ablehnung endgültig verlor.<sup>3</sup> Radikal verneint er jegliche ethische Maßstäbe, sein Vater bleibt jedoch unangetastet. Anstatt seinen Hass auf den Vater zu richten, verdammt er die ganze Menschheit:

„Seine [Karls] Revolte ist allerdings kein wirklicher „Bruch mit der Vater-Welt“ (...) sondern Karl hält an den patriarchalischen

---

<sup>1</sup> Vgl. SCHERPE, S. 18.

<sup>2</sup> GRÄTZ, S. 27.

<sup>3</sup> So klagt er im dritten Akt, dass er der Verstoßene ist, der keinen Vater mehr hat: „die ganze Welt eine Familie und ein Vater dort oben – Mein Vater nicht – Ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen.“ (III/2).

Ordnungsmustern der Vater-Welt auch als outlaw fest, glaubt an das Schicksal, an die Gesetze der Natur“.<sup>1</sup>

Seine Wut, als er den Vater aus dem Hungerturm rettete, kennt keine Grenzen. Jetzt treibt es Karl, den Beweis seiner Sohnesliebe zu erbringen und den zu töten, der die heiligen Blutsbande verriet. Noch einmal scheint sein bereits verwirktes Leben einen höheren Auftrag zu erhalten. Er betrachtet sich jetzt als den Gesandten des Himmels, um selbst Gericht zu üben:

„Jetzt erst richtet sich Karls Tun gegen Franz, denn nun handelt es sich für Karl nicht mehr um Rache in eigener Sache, sondern um die Rache des Vaters, ja vielmehr um die Rache der beleidigten Natur, der beleidigten Menschheit, der beleidigten Gottheit, deren Ruf er folgt.“<sup>2</sup>

Der Vater will aber Franzens Tod nicht. Seine Strafe heißt Verzeihung, und doppelte Liebe soll seine Rache sein. Als höchste Autorität für Karl, lehrt er diesen die Kraft des Erbarmens und zeigt dabei göttliche Kräfte:

„Siehe die Gottheit ermüdet nicht im Erbarmen, und wir armseligen Würmer gehen schlafen mit unserm Groll. Sei so glücklich, als du dich erbarmst!“ (V/2)

Karl, der sich bis dahin nur mit der Rolle des Rächers identifizieren konnte, erkennt als gehorsamer Sohn die neue Kraft an: „Erbarmung sei von nun an die Losung.“ (V/2)

Am Ende seiner Odyssee erkennt er seinen „verirrten Idealismus“<sup>3</sup> und muss jetzt sehen, was er angerichtet hat. Durch seinen Versuch, „die Missstände in der Welt zu korrigieren, ist er selbst zum Ungeheuer geworden“<sup>4</sup>. Durch Zerstörung und Vernichtung arbeitete er seinem Ideal der Menschlichkeit entgegen, anstatt es zu verwirklichen:

„O über mich Narren, der ich wähnte die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten (...) da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und

---

<sup>1</sup> ZYMNER, S. 23.

<sup>2</sup> BRÜGGMANN, Fritz: Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Hg. von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, Bd. III, Heft 1, 1925, S. 111.

<sup>3</sup> MAY, S. 24.

<sup>4</sup> GOLZ, S. 39.

erfahre nun mit Zähnklopfen und Heulen, dass zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden.“

(V/2)

Der Ausgangspunkt von Karls Wende ist die Szene nach der Schlacht gegen die staatliche Armee. Die Welt scheint ihm urplötzlich sehr harmonisch und wunderschön. Er ist derjenige, der diese Harmonie stört:

„die Welt ist so schön (...) diese Erde so herrlich (...) und ich so hässlich auf dieser schönen Welt – und ein Ungeheuer auf dieser herrlichen Erde.“ (III/2)

Karl wollte niemals die Ordnung wirklich ändern. Seine Rede bei seinem ersten Auftritt sollte dazu dienen, seinen feurigen Geist zu zeigen. Er war aber nicht überzeugt von seinem Plan. Kurz nach seinem pathetischen Auftritt bricht er alles ab und will nur zu seinem Vater (dem Repräsentanten der sittlichen Ordnung) zurückkehren. Karl sehnt sich nach einer natürlichen Harmonie, die ihm symbolisch mit der Verbannung aus Heimat und Familie verloren ging. Seine weiteren Aktionen sind bloß Reaktionen auf äußere Umstände. Karl ist eine „leichte Beute übersteigter Erregungen“,<sup>1</sup> dessen Rache nur aus Zurücksetzung begründet ist. Sein Räuberdasein ist keine „sittliche Empörung“,<sup>2</sup> keine Rebellion, um „die göttliche Gerechtigkeit gewaltsam wiederher[zustellen]“,<sup>3</sup> sondern „ein Produkt der Verzweiflung“.<sup>4</sup> Seine Enttäuschung an der „Menschheit“ wird zur Klage gegen Gott, der eine solche Ordnung akzeptiert.

Nachdem er die Schönheit der Welt neu „entdeckte“, spürt er den Fluch seiner rettungslosen Verlorenheit und wird von seinem mächtigsten Gegenspieler, nämlich von seinem Gewissen, gejagt. Sein Selbstopfer bedeutet nicht, dass er das irdische Gesetz für absolut hält. Jetzt aber merkt er – durch den Vater – dass dieses Gesetz das göttliche Gesetz vertritt. Die Unterordnung unter das irdische Gesetz ist von daher eine Unterordnung unter das göttliche. Weil er das göttliche Gesetz beleidigte und missachtete, muss er jetzt sterben.<sup>5</sup> Ein Selbstmord kommt nicht in Frage, da er die Aufopferung entwerten würde. Derjenige, der sich an der Harmonie der Weltordnung vergreift, muss nach den Maßen ihrer

---

<sup>1</sup> STUBENRAUCH, S. XXII.

<sup>2</sup> BUCHWALD, Reinhard: Schiller. Insel-Verlag, Wiesbaden, 1953, S. 260.

<sup>3</sup> RASCH, Wolfdietrich: In: Heinz Otto Burger (Hg.): Annalen der deutschen Literatur, 2. Auflage, 1962, S. 494.

<sup>4</sup> GRÄTZ, S. 28.

<sup>5</sup> Vgl. WIESE: Die deutsche Tragödie, S. 180.

Sittlichkeit gestraft werden. Bewaffnet mit einer einzigartigen Größe unternimmt Karl seine letzte große Tat als freier Mensch und liefert sich selbst der Justiz aus.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. WENZEL: „Der Schuldige unterwirft sich dem Gericht Gottes im Gericht der Gesellschaft und hilft so, die Harmonie der Welt wiederherzustellen. Das Selbstopfer wird dabei für Karl zur Selbstkenntnis und Selbstbefreiung.“ (WENZEL, S. 155). So auch Katharina Grätz: „Durch sein Selbstopfer erkennt Karl nicht bloß die sittliche Weltordnung wieder an, sondern vor allem die konkrete Verfassung der Gesellschaft, deren irdischer Gerichtsbarkeit er sich ausliefert.“ (GRÄTZ, S. 32).

## 1.7. Die religiösen Anspielungen im Drama

Die religiösen Aspekte im Drama sind kaum zu übersehen. Das fängt an mit der biblischen Anspielung auf den verlorenen Sohn und endet mit dem apokalyptischen Traum von Franz. Benno von Wiese bezeichnete „Die Räuber“ als „religiöse Tragödie“<sup>1</sup> und für Gert Ueding ist Karl ein „politischer Messias“<sup>2</sup>, während Franz Moor „mit aller Energie Atheist“<sup>3</sup> ist.

Die erste Szene im Drama lässt ahnen, um was es hier eigentlich geht: um einen abwesenden Sohn, der nun in den Mittelpunkt der Ereignisse rückt. Der Bruder, Franz, erzählt dem Vater von den vermeintlichen Schandtaten, die der Abwesende verübte. Das Urbild des verlorenen Sohnes spüren wir in der darauffolgenden Szene. Karl Moor spielt die Rolle des biblischen verlorenen Sohnes. Er zeigt Reue und hofft auf die Verzeihung des Vaters. Der Ausruf des Karl feindlich gesinnten Spiegelberg lässt keinen Zweifel mehr: „Pfu i, du wirst doch nicht gar den verlorenen Sohn spielen wollen!“ (I/2) Von nun an aber wird die biblische Geschichte in Schillers Drama in den Hintergrund treten. Mit der Intrige seines Bruders, Franz, erhält der Held die erhoffte Verzeihung nicht und wird für immer von der Welt seines Vaters verstoßen. Franzens Versuch, eine Begegnung zwischen Karl und seinem Vater zu verhindern, ist erfolgreich. Damit verhindert er die im biblischen Gleichnis vorgegebene Lösung, dass der bereuende Sohn die Verzeihung seines Vaters erhält.

Karl reagiert auf den verfälschten Brief des Vaters mit Bestürzung. Er glaubt fest daran, dass er die Verzeihung verdiene: „wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe.“ (I/2) Nun bricht für ihn eine Welt zusammen. Sein Ausruf „Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen.“ (I/2) zeigt deutlich Karls Dilemma. Er tat von sich aus alles und erfüllte damit seine Rolle als verlorener Sohn. Doch nun entzieht ihm der Vater, was ihm zukommt, nämlich die Verzeihung. Als Folge lehnt Karl die Welt ab, die seine Reue nicht akzeptiert und ihm die Verzeihung verweigert. Karls Absage an die Welt ist also kein politischer

---

<sup>1</sup> WIESE: Die deutsche Tragödie, S. 185.

<sup>2</sup> UEDING, S. 31.

<sup>3</sup> LUDWIG, S. 61.

Bruch, sondern „nur die Folge der Einsicht, dass er wider alle durch die Bibel gerechtfertigte Erwartung verstoßen worden ist“.<sup>1</sup>

Ab jetzt verläuft der Weg Karls außerhalb der biblischen Weltordnung und an die Stelle des Himmels tritt nun ein Räuberdasein, das nur Grauen und Tod verspricht:

„Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas theuer war (...). Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum!“ (I/2)

"An die Stelle der Verzeihung tritt der Vaterfluch, an die Stelle des Lebens treten Tod und Grauen". An die Stelle des guten Karls tritt ein grässlicher, menschenhassender Mörder, der sich an der Welt rächen will. An die Stelle der Menschlichkeit tritt der "Universalhass". Die Thematik des verlorenen Sohnes tritt dann in den Hintergrund.

Nun schiebt sich ein anderes biblisches Leitthema in den Vordergrund: Die Geschichte von Jakob und seinem Sohn Joseph.<sup>2</sup> Die Rede vom verlorenen Sohn war möglich, solange der Sohn am Leben war, was die Verzeihung ermöglichen könnte. Nun aber glaubt der Vater durch die Todesnachricht, die Franz inszenierte, dass Karl tot sei. Eine Verzeihung kommt von daher nicht mehr in Frage, da eine Wiederkehr des Sohnes ausgeschlossen ist. Karl ist jetzt verloren wie Joseph in der biblischen Geschichte. Der Intrigant ist diesmal auch – wie im Urbild – der Bruder. Schiller wechselt nur von einem biblischen Topos zu einem anderen. In der biblischen Fabel war es der Wolf, der Joseph angeblich auffraß. Bei Schiller ist es der Brief und die Todesnachricht, die Hermann brachte.

Der Vater verhält sich nun entsprechend anders. Der alte Moor reagiert wie sein biblisches Urbild. Er lässt sich nicht trösten. Wie Jakob seinen geliebten verlorenen Sohn beweinte, so weint jetzt auch der alte Moor. Er will, wie Jakob, sterben. Am deutlichsten aber ist Moors Bemerkung: „Jakob hatte der Söhne zwölf, aber um seinen Joseph hat er blutige Thränen geweint.“ (II/2) Das scheint aber für den

---

<sup>1</sup> KOOPMANN, Helmut: Joseph und sein Vater. In: *Herkommen und Erneuerung*, 1976, S. 152.

<sup>2</sup> Vgl. BRITTNACHER, Hans Richard: Die Räuber. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 1998, S. 332.

alten Moor nicht genug zu sein. Ein Vergleich mit Jakob läge dem alten Moor eigentlich ganz nah. Um sich noch mehr mit seinem Vorbild identifizieren zu können, bittet er Amalia darum, einen Auszug aus der Originalgeschichte der Bibel vorzulesen:

„Geh, nimm die Bibel, meine Tochter, und lies mir die Geschichte Jakobs und Josephs! Sie hat mich immer so gerührt, und damals bin ich noch nicht Jakob gewesen.“ (II/2)

Die Identifikation geht weiter, wenn Amalia die Stelle erreicht, wo Jakob den Trost seiner Söhne und Töchter nicht akzeptiert und sterben will. Der alte Moor folgt wörtlich der biblischen Geschichte und will sterben. Die Szene endet mit dem Schrei der Amalia: „Tot! Alles tot!“ (II/2)

Doch wissen wir es natürlich besser. Karl ist nicht tot wie Joseph. Im Sinne der Parallelität zur Bibel muss auch der Vater nicht sterben. Wie im Vorbild müssen sie sich später wiedersehen, damit sich die Vater-Sohn-Geschichte erfüllen kann. Von nun an jedoch weicht das Schillersche Drama vom biblischen Bericht ab. Anstatt dass sich beide versöhnen, erkennt der Vater am Ende seinen Sohn nicht und der Sohn tötet seinen Vater, nachdem er sein Räuberdasein gestand. Helmut Koopmann weist auf diese Abweichung hin:

„Schiller hatte die Josephgeschichte nicht einfach noch einmal neu erzählen wollen, sondern wollte ein Trauerspiel schreiben. (...) Nun sollte zwar auch damit nicht eine alttestamentliche Geschichte, die gut ausgegangen war, einfach umgeschrieben werden. Entscheidend war offenbar der tragische Gehalt des neuen, aus vielem Alten synthetisierten Stoffes, und diesen galt er herauszubringen. Das aber konnte kaum besser als dadurch gelingen, dass eine altehrwürdige Geschichte, durch Überlieferung und Herkunft geheiligt, hier ins Gegenteil verkehrt, entwürdigt und umgedreht, ihrer Dignität beraubt und ins Böse gewendet wurde.“<sup>1</sup>

In Schillers Drama werden am Ende die Unterschiede zur biblischen Überlieferung deutlich. Keine bloße Wiederholung ist hier gemeint, sondern eine moderne Geschichte mit bösem Ausgang. Schiller ging es nicht darum, eine alte Legende neu zu dramatisieren, vielmehr wollte er das Böse im Menschen

---

<sup>1</sup> KOOPMANN: Joseph und sein Vater, ebd., S. 162.

zeigen, das dazu führt, die heilige Ordnung zu zerstören. Es war Schillers Absicht, „daß mancher Charakter auftreten mußte, der das feinere Gefühl der Tugend beleidigt, und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört.“<sup>1</sup>

Die Rede ist von Franz. Er tritt im Drama nicht nur als üblicher Bösewicht auf, „sondern als jemand, der nichts Geringeres als eine heilige Geschichte durchkreuzte“<sup>2</sup>:

„Zum Bösewicht wurde er noch nicht dadurch, dass er sich zwischen den Lieblingssohn und den Vater schob. Er wurde es dadurch, dass er die Nachfolge eines biblischen Vorbildes verhinderte und zunichte machte. Damit handelte er nicht nur gegen Vater und Bruder, sondern gegen die Bibel und ihre heilige Geschichte von Jakob und Joseph.“<sup>3</sup>

Entsprechend seinem Verhalten vollzieht sich auch sein Ende. In V, 1 wird er von Zweifeln daran gepackt, dass er dem „Rächer droben über den Stemen“ keine Rechenschaft geben müsse, ja angesichts der nahen Räuberbande versucht er sogar zu beten. Doch es gelingt ihm nicht. Franz, der von einem Traum vom jüngsten Gericht heimgesucht ist, lässt Pastor Moser zu sich kommen. Was ihn im Innersten entsetzt, ist die Frage, ob er im Jenseits für seine Verbrechen bestraft werden wird und ob er diese Strafe vom gerechten Richter erhält. Der gottlose Franz bekommt jetzt doch noch Angst, als ihm Moser sagt, dass die größten Sünden auf der Erde Vatemord und Brudermord seien. Was Moser aber natürlich nicht weiß, ist, dass er durch seine Antwort das Todesurteil Franzens heraufbeschwor.<sup>4</sup> Der Gott, den Franz leugnete, bestraft den Sündigen und offenbart diesem seine Allmacht. Er steht vor dem richtenden Gott und muss einsehen, dass er in Wirklichkeit derjenige ist, der verstoßen wird. Die Todes- und Verdammungsangst, und kurz danach das durch die Räuber in Flammen gesetzte Schloss zwingen Franz zum Selbstmord. Der teuflische Mensch, der Unmenschliche unterliegt eindeutig der sinnlichen und sittlichen Ordnung, die Gott auf Erde repräsentiert und geht unter.

---

<sup>1</sup> NA 3, S. 244.

<sup>2</sup> KOOPMANN, ebd., S. 163.

<sup>3</sup> KOOPMANN, ebd., S. 163.

<sup>4</sup> GOLZ, S. 21.



## 2. Maria Stuart

Nach der Fertigstellung seines Dramas „Don Carlos“ verfasste Schiller zwischen 1788 und 1796 vorwiegend geschichtswissenschaftliche Werke, z. B. „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“ (1788) sowie „Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ (1790), und beschäftigte sich intensiv mit verschiedenen Balladen und Abhandlungen, bevor er sich wieder den Dramen zuwandte. 1799 veröffentlichte er „Wallensteins Trilogie“ und kurz danach „Maria Stuart“.

„Maria Stuart“ entstand im Jahre 1800 und handelt hauptsächlich über die politische Auseinandersetzung der protestantischen englischen Königin Elisabeth mit der katholischen schottischen Königin Maria. Beide in der Liebe zum gleichen Mann miteinander rivalisierenden Frauen sind gleichzeitig Trägerinnen eines königlichen Amtes. Schiller verfasste dieses Drama in seiner klassischen Zeitperiode. Der Begriff der Klassik ist ein Ausdruck für eine große künstlerische Leistung, die zeitlos gültig ist. Im Mittelpunkt der Klassiker stand der Mensch, mit einem großen Spektrum an Gefühl, Sinnlichkeit, Trieben und Sittlichkeit. Es galt, den Menschen in seiner Vollendung und Abgründigkeit darzustellen. „Maria Stuart“ ist deswegen ein Werk dieser literarischen Epoche. Am wichtigsten für dieses Drama ist das Humanitätsideal:

„Abermals demonstriert das Drama, wie private Leidenschaften, seelische Verstörungen und angestaute Affekte unkontrollierbar in die geschichtliche Szene eindringen und sich dort der Handelnden bemächtigen.“<sup>1</sup>

Jede Figur des Dramas hat einen Funken Verstand. Manche haben jedoch mehr Verstand als die anderen und deswegen können sich weiterentwickeln. Das ist die Idee des Humanitätsideals: Der Mensch kann besser werden, wenn er sich weiterentwickelt und sich dazu zwingt. Maria ist in diesem Drama das höhere Wesen, denn sie erkennt ihre Schuld und glaubt deswegen, dass ihr Tod das Beste für sie ist, um für ihre vergangenen Sünden büßen zu können. Elisabeth und andere Nebenfiguren wollen Maria nur aus dem Weg räumen, damit

---

<sup>1</sup> SAUTERMEISTER, Gert: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Walter Hinderer (Hg.): Schillers Dramen, Neue Interpretationen, 1979, S. 184.

Elisabeth den Thron Englands ohne Rivalen behalten kann. Während sich Maria dem Himmel nähern will, distanzieren sich die anderen – einschließlich Elisabeth – von diesem göttlichen Gedanken und verbinden sich lieber mit den weltlichen Gedanken und können sich nicht weiterentwickeln.<sup>1</sup>

Schillers Drama handelt vom Machtkampf zweier Königinnen und stellt die letzten drei Tage im Leben der schottischen Königin dar.<sup>2</sup> Durch diesen Kampf muss eine fallen, und es ist vom Anfang an bekannt, wen es trifft. Die Argumente beider Seiten werden früh dargelegt, so dass der Zuschauer den Gang der Handlung mit seinen wohlbegründeten Urteilen begleiten kann.<sup>3</sup> Für Franz Mehring ist „Maria Stuart“ nur „ein fünfter Akt“. Denn das Drama beginnt mit der Verurteilung von Maria und endet mit ihrer Hinrichtung.<sup>4</sup>

Das Grundthema der Tragödie ist die Frage nach der Legitimität der königlichen Herrschaft. Die Auseinandersetzung um diese Legitimation zwingt vor allem Elisabeth dazu, die schwerere Rolle zu tragen, weil sie bereits an der Macht ist. Sie verwendet daher Gewalt gegen ihre Rivalin, während Maria als Opfer das Mitleid des Zuschauers auf sich zieht. Schiller ließ die Frage stellen, welche von den beiden die rechtmäßige Königin von England sei. Spricht für Maria ihre makellose Herkunft, so spricht gegen sie ihre Unbeliebtheit bei dem englischen Volk. Umgekehrt: Elisabeths Herkunft als ein uneheliches Kind von König Henry dem Achten lässt als fraglich erscheinen, ob sie wirklich als Königin von England regieren darf. Was sie als Königin jedoch berechtigt, ist die Tatsache, dass sie als „angebotete Monarchin“ (1426) behandelt wird. Sie genießt außerdem das Vertrauen und die Liebe des Volkes:

„So schöne Tage hat dies Eiland nie  
Gesehn, seit eigne Fürsten es regieren“ (1309-1310)

---

<sup>1</sup> Benno von Wiese betrachtet „Maria Stuart“ als ein Werk, das „an der Wende von Geschichtstragödie und Läuterungs-drama“ stehe. (WIESE: Die deutsche Tragödie, S. 239).

<sup>2</sup> Benno von Wiese sagt über die politische Wirkung des Dramas: „Die Auseinandersetzung zwischen Elisabeth und Maria, wo Elisabeth trotz der Macht der verlierende Teil ist, der menschlich widerlegt und sittlich belastet wird, und umgekehrt Maria der gewinnende Teil ist, dessen vergangene „Blutschuld“ sich im Laufe des Dramas mehr und mehr verringert, so dass sie am Ende, wie Schiller gesagt haben soll, fast makellos dasteht, diese Auseinandersetzung ist nicht nur eine solche des Gewinnens und der Ehre, sondern auch des politischen Machtkampfes.“ (von WIESE, Benno: Die Dramen Schillers, Leipzig 1938, zitiert nach: IBEL: Maria Stuart, S. 53).

<sup>3</sup> Vgl. GUTHKE, S. 223.

<sup>4</sup> Vgl. MEHRING, S. 222.

In „Maria Stuart“ führen zwei Handlungsstränge zusammen: eine Maria-Handlung, die vor allem menschlich-moralisch gestaltet ist; und eine Elisabeth-Handlung, die mehr ins Politische gerät. Dabei lässt Schiller beide Antagonistinnen mehr als Frauen handeln denn als Königinnen. Dadurch gelingt es dem Dichter, die bereits erwähnte aristotelische Theorie der Katharsis vorzuführen.<sup>1</sup> Beide Gestalten sind aufgrund ihres Handelns gemischte Charaktere, die weder ganz gut noch ganz böse sind und trotzdem oder gerade deswegen das Mitleid des Zuschauers bzw. des Lesers erregen können.<sup>2</sup> Trotz alledem stieß das Drama auf heftige Kritik:

„Wie hat er die Hauptperson umgestaltet, und diese Furie mit einem Heiligenschein umgeben, während er aus der mächtigen Gestalt der Elisabeth einen gewöhnlichen, platten Theaterbösewicht machte, und welche Dummheiten läßt er sie begehen! Sie vertraut dem Mortimer, nachdem sie ihn zum ersten Male gesehen, sich so gänzlich an, dass sie ihm geheimen Auftrag gibt, Maria wegzuschaffen, und ihm ihre Gunst dafür verheißt. Nie würde eine Elisabeth einer solchen Torheit fähig sein.“<sup>3</sup>

Trotz solcher und anderer Kritik an dem Stück gehört Maria Stuart seit der Uraufführung zu den am häufigsten gespielten Dramen Schillers.<sup>4</sup> Adolf Beck bezeichnet „Maria Stuart“ als „das vollkommenste, das regelmäßigste, das klassischste Bühnenwerk Schillers.“<sup>5</sup>

Schiller balancierte zudem den Inhalt seines Trauerspiels so aus, dass beide Antagonistinnen gleiche Chancen auf der Bühne haben. Die Begegnung der beiden Königinnen bildet daher den Dreh- und Angelpunkt des Stückes. Der erste Akt gehört hauptsächlich Maria, der zweite Elisabeth, dann kommt der

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu LINDER, Jutta: Schiller verlege „die gesamten geschichtlichen Vorgänge, die zu dem Prozess führten, um sich des eigentlich Politischen weitgehend zu entledigen und in der Hauptsache auf den individuellen Konflikt der beiden Königinnen zu konzentrieren.“ (LINDER, Jutta: Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie, 1989, S. 77).

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Ansichten von Lessing, der sich mit der Aristotelischen Poetik beschäftigte. In einem Brief vom 18. Dez. 1756 schrieb er an Mendelssohn: „Der Philosoph sagt dasselbe: der Held eines Trauerspiels müsse ein Mittelcharakter seyn; er müsse nicht allzu lasterhaft und auch nicht allzu tugendhaft seyn; wäre er allzu lasterhaft, und verdiente sein Unglück durch seine Verbrechen, so könnten wir kein Mitleiden mit ihm haben; wäre er aber allzu tugendhaft, und er würde dennoch unglücklich, so verwandle sich das Mitleiden in Entsetzen und Abscheu.“

<sup>3</sup> Eine Kritik Otto Ludwigs in einem Gespräch mit Josef Lewinsky (NA 9, S. 384).

<sup>4</sup> Vgl. GUTHKE, S. 223.

<sup>5</sup> BECK, S. 168.

Höhepunkt mit dem Aufeinandertreffen, um beide für immer auseinanderzuführen, dann der vierte Akt, der Elisabeth gehört, dann der fünfte mit Maria.

## 2.1. Der historische Hintergrund<sup>1</sup>

England unternimmt im 16. Jahrhundert immer neue Versuche, Schottland in seine politische Abhängigkeit zu zwingen, so dass das nördliche Land immer wieder die alte Allianz mit Frankreich, dem Erzfeind Englands, erneuert, was zu wiederholten Invasionen durch beide Mächte führt. Schottland war also ein Spielball ausländischer Interessen. Aus dieser politischen Konstellation heraus versucht der Adel, in feindliche, oft wechselnde Gruppierungen aufgesplittert, seine eigenen Vorteile zu ziehen, was die Königsmacht schwächt, zumal nahezu das ganze 16. Jahrhundert hindurch minderjährige Monarchen den Thron innehaben. Jakob V. ist 18 Monate alt, als sein Vater Jakob IV. ermordet wird. Als er selbst 31 Jahre alt stirbt, ist seine Tochter Maria 5 Tage alt. Als ihr Sohn Jakob VI. nach ihrer erzwungenen Abdankung gekrönt wird, ist er ein Jahr alt. Beide Faktoren beeinflussten die Situation in Schottland noch stärker, als die Reformation nach Norden vordringt und das protestantische England Heinrichs VIII. und das katholische Frankreich Heinrichs II. Exponenten religiöser Kräfte werden.

Maria Stuart wird am 8. Dezember 1542 auf dem Schloss Linlithgow bei Edinburgh geboren. Ihr Vater ist der schottische König Jakob V. und ihre Mutter Maria von Guise. Maria wird 1548 zur Erziehung nach Frankreich gebracht. Am 24. April 1558 heiratet sie den Dauphin, der 1559 als Franz II. König wird und 1560 stirbt. Für Marias späteres Schicksal sind diese Jahre entscheidend: Am 15. Januar 1558 stirbt Maria von England. Elisabeth I., die unrechtmäßige Tochter von Heinrich VIII. mit Anna Boleyn, wird Königin von England. Unter dem Einfluss des französischen Königs erkennt Maria Elisabeth 1558 nicht als englische Königin an, sondern erhebt selbst den Anspruch, rechtmäßige englische Thronfolgerin zu sein, da ihre Großmutter Margarete Tudor die Schwester Heinrichs VIII. war, Elisabeth ist deshalb aus katholischer Sicht nur

---

<sup>1</sup> Zu den geschichtlichen Quellen vgl. CAMDEN, William: *The History of the most renowned and victorious Princess Elisabeth late Queen of England*. Selected chapters edited and with an introduction by Wallace T. MacCaffery, Chicago-London, 1970; BUCHANAN, George: *The tyrannous Reign of Mary Stuart*, George Buchanan's account translated and edited by W. A. Gatherer, Edinburgh 1958; ROBERTSON, William: *Geschichte von Schottland, unter den Regierungen der Königin Maria, und des Königs Jacobs VI., I – II*, übers. von Matthias Theodor Christoph Mittelstedt, Braunschweig 1762; HUME, David: *The History of England, from the invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688*, V, London 1767.

dessen illegitime Tochter. Damit wird Maria zur ständigen Bedrohung Elisabeths. Elisabeth hat bei ihrem Regierungsantritt den Protestantismus nach der kurzen Herrschaft ihrer katholischen Halbschwester Maria (1553-58) wiederhergestellt. Ihr politisches Hauptziel war es, in einem von katholischen Großmächten beherrschten Europa zu überleben, indem sie diese gegeneinander ausspielt. Da 1560 der Protestantismus offiziell als Staatsreligion in Schottland eingeführt wird und Elisabeth mit dem nördlichen Nachbarn den Vertrag von Edinburgh abschließt, nach dem sie als englischer Souverän anerkannt wird und alle ausländischen Truppen Schottland verlassen sollen, bedeutet die Rückkehr der katholisch-französischen Königinwitwe Maria Stuart, die den Vertrag von Edinburgh nicht anerkannt hat, einen politischen Unruheherd.

Maria trifft im August 1561 wieder in Schottland ein und meistert die Lage zunächst bemerkenswert. 1565 spitzt sich ihre Lage zu, und Ereignisse vor allem dieser Jahre, zu Marias Ungunsten interpretiert, werden bei Schiller im ersten Akt rekapituliert. Ihre Heirat am 29. Juli 1565 mit ihrem Vetter Henry Darnley vereinigt offenbar dynastische und persönliche Motive: Die Königin scheint sich in den Neunzehnjährigen verliebt zu haben, der allerdings als Enkel der Schwester Heinrichs VIII. eine große Rolle in der englischen Thronfolge spielt. Maria kann ihn also durch die Heirat als Konkurrenten um den englischen Thron ausschalten und zugleich ihren eigenen Anspruch gemeinsam mit ihm verstärken. Die Ehe stellt sich schnell als Katastrophe heraus. Dem eitlen, häufig betrunkenen, wahrscheinlich syphiliskranken Darnley gelingt es in kurzer Zeit, sich politisch völlig zu isolieren, weil er ständig seine politischen Allianzen wechselt. Einer seiner waghalsigsten Frontwechsel geschieht 1566: Im Gefolge des Gesandten von Savoyen ist 1561 David Riccio nach Schottland gekommen und 1564 von Maria als Sekretär eingestellt worden. Als politischer Günstling von niedriger Geburt, ausgestattet mit erheblicher Macht und offenbar bestechlich, erregt er den immer heftigeren Unwillen des schottischen Adels und die Eifersucht des Königs. Es gehört zu Schillers Konzept der sündigen Maria zu Anfang des Stückes, dass er die häufig vermutete Liebesaffäre zwischen Maria und Riccio anklingen lässt (I,2). Im Beisein der schwangeren Königin wird Riccio am 9. März 1566 von Darnley und einigen Adligen ermordet. Darnley geht noch in derselben Nacht zur Partei der Königin über und flieht mit

ihr aus Edinburgh. Aber schon bei der Geburt ihres Sohnes hat sich das Ehepaar wieder entfremdet. Als Darnley am 10. Februar 1567 ermordet wird, wird Maria mitverdächtigt. Wahrscheinlich hat ein Teil des schottischen Adels unter Führung des Grafen von Bothwell sich gegen den König verschworen. James Hepburn, Graf von Bothwell ist der Führer der antienglischen Fraktion des schottischen Adels. Maria zog ihn 1566/67 mehr in die politische Verantwortung, zumal sie sich auf ihren Mann nicht stützen konnte. Obwohl Bothwell allgemein als der Mörder bezeichnet wird, sprechen ihn Gericht und Parlament frei. Als Maria Ende April von Sterling nach Edinburgh reitet, wird sie von Bothwell entführt – ob mit ihrem Einverständnis, ist bis heute ungeklärt. Tatsache ist, dass sie Bothwell am 15. Mai 1567 heiratet, möglicherweise weil er sie vergewaltigt hat. Das Ergebnis muss einen Skandal hervorrufen, da Darnley erst drei Monate tot ist und Bothwell angeblich daran beteiligt war und sich im Eilverfahren hat scheiden lassen. Marias dritte, möglicherweise wieder politisch motivierte Ehe ist durch die berühmt-berüchtigten „Kassettenbriefe“ als skrupellose Liebesaffäre interpretiert worden. Diese Sammlung von zehn (vermutlich gefälschten) Briefen, angeblich von Maria an Bothwell gerichtet, in denen sie u. a. ihre Mitschuld am Mord Darnleys erwähnt haben soll, taucht kurz nach ihrer Flucht nach England auf und dient als Beweismaterial gegen sie. Nach der Heirat erhebt sich der schottische Adel unter Moray gegen die Königin. Sie wird nach verlorener Schlacht bei Carberry Hill (15. Juni 1567) auf Schloss Lochleven gefangen gesetzt und zur Abdankung zugunsten ihres Sohnes gezwungen. Am 2. Mai 1568 gelingt Maria Stuart die Flucht. Sie sammelt ein Heer von ungefähr 6000 Mann und greift den aufständischen Adel an und unterliegt.

Sie flieht nach Süden und setzt, ohne die Rückkehr ihres Boten an Elisabeth abzuwarten, in einem Fischerboot nach England über – in der Erwartung, von Elisabeth empfangen und bei der Wiedergewinnung ihres Throns unterstützt zu werden. Dort angekommen bittet sie Elisabeth in einem Brief um Asyl und ein Zusammentreffen, was nicht gewährt wird. Elisabeth ist nicht daran interessiert, die katholische Königin nach Schottland zurückzulassen. Weiterreisen darf Maria auch nicht, da sie in Frankreich anti-englische Politik aktivieren könnte. Aber im eigenen Land kann sie sie auch nicht behalten, weil Maria angemaßte

englische Königin ist und ihre Gegenwart eine Aufforderung an den katholischen Adel des Nordens bedeutet, Maria auf den Thron zu setzen und den Katholizismus wieder einzuführen. Außerdem wünscht der leitende Minister Cecil, Lord Burleigh, dass Maria in Gewahrsam genommen wird. Um Marias Schuld an Darnleys Mord zu prüfen, wurde eine Kommission von verschiedenen Lords eingesetzt, die aber nie zu einem Ergebnis kam. Um eine Befreiung Marias zu verhindern, wurde sie von Schloss zu Schloss geführt. Elisabeth tut das politische Klügste: Sie spielt auf Zeit. Erst in York und dann in London arrangiert sie eine Verhandlung unter dem Vorwand, zwischen der schottischen Königin und ihren rebellischen Untertanen vermitteln zu wollen, in Wirklichkeit, um Maria zu überführen. Von Fairness gegen Maria kann dabei keine Rede sein. Elisabeths Absicht, sie aus dem Spiel auszuschalten, wird bald deutlich: Thomas Howard, Herzog von Norfolk, ranghöchster Aristokrat Englands und (protestantisches) Haupt des katholischen Adels im Norden, plant im Herbst 1568, Maria zu heiraten, was Elisabeth untersagt, da die Heirat Maria als nicht offiziell anerkannte Thronfolgerin mit einer bedenklichen Macht versehen und den Katholizismus stärken würde. Als Norfolk seine Pläne weiterverfolgt und im Tower gefangen gesetzt wird, erhebt sich der Adel des Nordens, um Maria zu befreien. Der Aufstand schlägt fehl. Norfolk wird im Herbst 1570 entlassen, verstrickt sich aber 1571 wieder in ein vages Befreiungsunternehmen und wird im Juni 1572 hingerichtet. Die europäisch-katholische Offensive, die 1572 mit der Bartholomäusnacht in Paris beginnt, zwingt Elisabeth, Marias Spielraum vollends einzuschränken. Ihr Geheimdienst unter Walsingham arbeitet bei der Überwachung der Gefangenen vorzüglich. Maria wird zum Mittelpunkt der katholischen Bestrebungen Europas. Frankreich, Spanien und der Papst hoffen, durch sie die katholische Kirche in England wiederherzustellen. Verschiedene Versuche, Maria zu befreien, schlagen fehl. Immer neue Verschwörungen zu ihren Gunsten werden entdeckt. Deswegen wird Maria der Aufsicht des zu milde erscheinenden Shrewsbury entzogen und dem strengen Gewahrsam Paulets unterstellt. Sie gräbt sich selbst ihr Grab: Ihre Korrespondenz enthüllt umstürzlerische Pläne. Die Ermordung Wilhelms von Oranien am 1. Juli 1584 führt zur Einführung des „Act for the Queen's Savety“: Strafbare ist nicht nur, wer der Königin nach dem Leben trachtet, sondern auch, zu wessen Gunsten das geschieht, ein deutlich gegen



Maria gerichtetes Gesetz, das schließlich auch gegen sie angewendet wird. Eine Verschwörung gegen Elisabeth unter Anton Babington wird entdeckt und niedergeschlagen. Daraufhin wird sie im Herbst 1586 vor Gericht gestellt und der Teilnahme an den Plänen Babingtons angeklagt. Sie gibt zu, von den Plänen gewusst zu haben, doch sie leugnet jede Beteiligung an den Plänen zur Ermordung Elisabeths. Am 25. Oktober wird sie zum Tode verurteilt. Diplomatische Gründe halten Elisabeth jedoch davon ab, das Urteil sofort vollstrecken zu lassen. Erst am 1. Februar 1587, nach einer weiteren Verschwörung, unterzeichnet sie das Urteil. Sie übergibt das Urteil dem Staatssekretär Davison mit der Weisung, es mit dem Staatssiegel zu versehen. Burleigh und einige andere Mitglieder des geheimen Rates beschließen, das Urteil ohne weitere Rückfrage vollstrecken zu lassen. Maria nimmt das Urteil königlich auf. Der von ihr gewünschte Beistand eines katholischen Geistlichen wurde ihr nicht gewährt. Den protestantischen Geistlichen weist sie zurück. Am 8. Februar 1587 wird die Königin von Schottland nach 19 Jahren Gefangenschaft geköpft. Sie stirbt im Alter von 45 Jahren.

## 2.2. Schillers Drama

Warum der erste Aufzug des Dramas ihn viel Zeit kostete, erklärte Schiller in einem Brief an Goethe vom 19. Juli 1799:

„weil ich den poetischen Kampf mit dem historischen Stoff bestehen mußte und Mühe brauchte, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem ich zugleich von allem was diese brauchbares hat, Besitz zu nehmen suchte“.

Offensichtlich stimmt Schiller mit Aristoteles überein. Aristoteles sagte im 9. Kapitel seiner Poetik: „dass es nicht Aufgabe eines Dichters sei, das, was wirklich geschehen ist, zu berichten, sondern das, was geschehen könnte, das heißt das, was als Wahrscheinliches oder Notwendiges möglich ist.“<sup>1</sup>

Daher erklären sich die erfundenen Ereignisse in diesem Drama. In seinem Werk lässt sich Schiller viel Freiheit und band sich nicht streng an die historischen Ereignissen. Rudolf Ibel fasst die wichtigsten Abweichungen Schillers von den historischen Quellen in vier Punkten zusammen:

„Die wesentlichen Abweichungen Schillers vom historischen Stoff sind folgende: Die Gestalt Mortimers, die persönliche Begegnung der feindlichen Königinnen und Leicesters Verhältnis zu Maria (...) Eine weitere Abweichung ergibt sich aus einem Brief Schillers an Iffland, als er vom Alter der Darstellerin Elisabeths schreibt: Es liege ihm alles daran, „daß Elisabeth in diesem Stück noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen darf (...) Maria ist in dem Stück etwa fünfundzwanzig und Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt“.<sup>2</sup>

Schiller war allerdings nicht der erste Dichter, der eine Begegnung der Königinnen gestaltete. Bereits 1684 kennt Banks in seinem Drama „The Albion Queens or The Death of Mary Queen of Scots“ zwei Zusammentreffen der Königinnen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zitiert nach KRÜGER, Joachim: Ästhetik der Antike, 1964, S. 276.

<sup>2</sup> IBEL, Rudolf: Maria Stuart. Frankfurt am Main, 9. Auflage 1981, S. 11.

<sup>3</sup> Vgl. LEIPERT, Reinhard: Friedrich Schiller: Maria Stuart. Interpretation, S. 28.

Schiller verjüngte die beiden Rivalinnen – Elisabeth und Maria – gegenüber der Geschichte und verschärfte damit ihre politische Gegnerschaft menschlich: Beide sollen jung genug sein, um ihre Liebesansprüche gegeneinander geltend machen zu können. Die Königinnenbegegnung, in die Mitte des Trauerspiels gelegt, wird zum Dreh- und Angelpunkt der symmetrischen Antithetik<sup>1</sup>. Die erfundene Gestalt Mortimer kommt zum Einsatz nicht, um den Untergang eines Menschen darzustellen, sondern um eine Rolle in einer Welt zu spielen, in der die Situation „unabhängig vom Wollen und Handeln der in Bezug befangenen Protagonisten den Keim des Untergangs in sich enthalten. Mortimer entpuppt sich im Drama als „Zerrbild eines Idealisten“ (...), um die Gefährlichkeit religiös motivierten politischen Handelns darzutun.“<sup>2</sup> Eine andere Funktion Mortimers liegt darin, die Waage zwischen Hoffnung und Furcht, wie später erklärt wird, in der Schwebelage zu halten. Er spielt im Drama eine retardierende Rolle in der Handlungsstruktur.<sup>3</sup> Außerdem erscheint er als Retter und Todesbote zugleich<sup>4</sup>. Er provoziert im Zuschauer und in Maria die Hoffnung auf die Rettung.

Eine weitere Erfindung, die dazu dient, die Furcht-Hoffnungs-Dialektik zu verstärken, ist die Beziehung Leicesters zu Maria. Jutta Linder nimmt an, dass sich Schiller von einer historischen Quelle inspirieren ließ, in der Elisabeth Maria vor ihrer Ehe mit Darnley ihren Geliebten als Gemahl vorgestellt hatte.<sup>5</sup> Leicester wird im Drama gebraucht, um die Vollstreckung des Todesurteils zu verhindern. Mit List überredet er Elisabeth zu einer Begegnung mit Maria in der Hoffnung, dass diese Begegnung die königliche Gnade mit sich bringt. Am Ende geschieht das Gegenteil. Leicester wird vorgeworfen, mit Maria zusammengearbeitet zu haben, um Elisabeth zu stürzen. Er kann sich nur retten, indem er Mortimer preisgibt und auf die Vollstreckung des Todesurteils drängt. Am Ende des Dramas verbannt er sich aus dem Hof und flieht nach Frankreich.

---

<sup>1</sup> Vgl. HINDERER, 1979, S. 176.

<sup>2</sup> GUTHKE, S. 279.

<sup>3</sup> LEIPERT, S. 57.

<sup>4</sup> Vgl. HINDERER, 1979, S. 181.

<sup>5</sup> Vgl. LINDER, S. 79.

Schiller bildet nicht nur die ästhetische Tradition auf wahrhaft innovatorische Weise um. Im Medium der Geschichte spiegelt er auch seine eigene Zeit – und antizipiert die moderne Geschichte. Schiller ist als Theaterdichter immer auch Praktiker, der das Drama bewusst für Bühne und Publikum einrichtet. Daher bildet er das Handwerk der Spannungserzeugung und die Strategie des Überraschens, Überrumpelns und der dramatischen Täuschung zur Meisterschaft aus. Einige Beispiele seien vorweg in Erinnerung gerufen. Ehe die im Gefängnis schmachtende Maria Stuart auftritt, streiten sich ihre Amme Kennedy und der Gefängniswärter erbittert über sie. Anders als Paulet mutmaßte, betritt Maria die Bühne mit disziplinierter Schwermut<sup>1</sup>. Todesahnungen überschatten ihre Hoffnung auf eine Unterredung mit Englands Königin Elisabeth und auf ein gerechtes Urteil des englischen Parlaments. Eines jener Überraschungsmanöver, die Schiller so häufig inszeniert, dramatisiert ihre Situation. Mortimer, der anscheinend rohe Neffe des Gefängniswärters, enthüllt sich als Ästhet, diensteifriger Bote und Parteigänger Marias: Das Urteil des Parlaments laute auf Tod durch Hinrichtung, wovor er sie zu retten gedenke.

„Der Schluss des Dramas ist heikel“, so meint Karl Guthke und führt weiter: „Maria Stuart bekennt sich zu persönlicher Schuld und nimmt das Todesurteil freudig an, um eines besseren Lebens teilhaftig werden zu können; und doch soll der Ausgang tragisch sein.“ Er beantwortet die Frage so: „Warum muss von zwei Menschen einer sterben? Denn dies kann nicht zweifelhaft sein: Hätte Maria überlebt, wäre Elisabeth ihr Opfer geworden.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. HINDERER, 1979, S. 177.

<sup>2</sup> GUTHKE, S. 223-24.

### 2.3. Die Euripidische Methode

In einem Brief an Goethe vom 26. April 1799 zeigte Schiller seine Überzeugung von diesem Stoff:

„Besonders scheint er [der Stoff] sich zu der Euripidischen Methode, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren, denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen.“

Was Schiller mit der Euripidischen Methode meinte, äußerte er in einem späteren Brief vom 18. Juni 1799 wieder an Goethe:

„Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht und das Mitleiden wird sich auch schon finden.“<sup>1</sup>

Die Tragödie soll „rasch zum Ende eilen“ und der Zuschauer schwankt „zwischen Furcht und Hoffnung“<sup>2</sup> (Brief an Goethe vom 11. Juni 1799). Die Furcht vor der Vollstreckung des Todesurteils und die Hoffnung auf eine glückliche Lösung für Maria halten einander die Waage.<sup>3</sup> Dieses Spannungsverhältnis lebensrettender und lebenszerstörender Kräfte beutet Schiller sorgfältig und allmählich aus. Diese Furcht-Hoffnung Dialektik wird vor allem von den Nebenfiguren, die Schiller im Drama installierte, gezeigt und ausgeführt. Burleigh versucht im ganzen Drama, die Gefahr, die Maria für England bedeutet, zu betonen. Er

---

<sup>1</sup> Reinhard Leipert weist darauf hin: „Nach Schillers Meinung ist das von Aristoteles geforderte tragische Mitleid durch die Darstellung des Leidens bewirkt, während die tragische Furcht von der Erwartung des Adressaten abhängt.“ (LEIPERT, S. 50).

<sup>2</sup> Gert Sautermeister geht davon aus, dass dieses Thema zunächst das Hauptinteresse Schillers war. Vgl. SAUTERMEISTER, S. 176.

<sup>3</sup> Vgl. Leipert: „Der Zuschauer sieht sich weiterhin in die Furcht-Hoffnungs-Dialektik Schillerscher Regie eingespannt.“ (LEIPERT, S. 55).

versucht, Elisabeth zu drängen, die Vollstreckung des Urteils zu beschleunigen und betont die Notwendigkeit der Hinrichtung Marias. Shrewsbury plädiert für Begnadigung. So bleibt dem Zuschauer in Anbetracht der ausweg- und hoffnungslosen Lage Marias nur die kleine Hoffnung auf den Mann, der Elisabeth beeinflussen kann, den Grafen Leicester.

Das Verhalten Elisabeths nach dem Erhalt von Marias Brief, in dem Maria um eine Unterredung bittet, gibt Anlass für ein wenig Hoffnung. Elisabeth zeigt sich gerührt und betroffen. Talbot ruft aus:

„O Königin! Dein Herz hat Gott gerührt,  
Gehorche dieser himmlischen Bewegung!“ (1543-1544)

Im nächsten Moment wird sich ihr Verhalten als Heuchelei entpuppen. Sie enthüllt Mortimer gegenüber die notwendige Beseitigung Marias. Mortimer, um mehr Zeit für die Rettung Marias gewinnen zu können, erklärt sich bereit, Maria zu ermorden. Mortimer teilt Leicester seinen Plan zur gewaltsamen Befreiung Marias mit. Leicester seinerseits versucht, Elisabeth zu einem Zusammentreffen mit Maria zu überreden, was letztendlich glückt. Die Waage scheint nun zugunsten der Rettung Marias gekippt zu sein.<sup>1</sup> Ein Frau-zu-Frau-Gespräch könnte zu einem königlichen Gnadenakt oder zumindest zu einer Aufschiebung des Todesurteils führen. Maria selbst geht auf diese Illusion ein und beeinflusst dadurch den Zuschauer.

Doch dann wird plötzlich diese Hoffnung vernichtet und das Verderben und der Tod beschleunigt.<sup>2</sup> Leicester und Mortimer, die für Maria Retter zu ihr schicken, entpuppen sich später als Werkzeug zu ihrer Vernichtung. Durch den katastrophalen Ausgang des Treffens der beiden Frauen schlägt die Hoffnung in Furcht um. Die gedemütigte Elisabeth muss schnell handeln, um sich an Maria zu rächen. Mortimer muss seinerseits Maria sofort retten. Obwohl Mortimers Plan, Maria zu retten, kaum Aussicht auf Erfolg bietet, hält er zumindest die Furcht-Hoffnung-Dialektik des Zuschauers bzw. Marias in Bewegung.

---

<sup>1</sup> Vgl. LEIPERT, S. 58.

<sup>2</sup> Vgl. NA 9, S. 326.

Der wahre Grund für Mortimers Tat, Maria aus den Fängen von Elisabeth zu retten, wird zu einer Bedrohung für sie. Mortimer will sie retten, um an ihr seine Wollust zu befriedigen. Maria wird nun von Freund und Feind bedrängt: „Hier ist Gewalt und dort ist Mord.“ (2597) Elisabeth entgeht knapp einem von Mortimer geführten Mordanschlag. Leicester kann den Verdacht einer Zusammenarbeit mit Maria nur abwehren, indem er Mortimer preisgibt und der Vollstreckung des Todesurteils zustimmt. Elisabeth unterschreibt das Urteil und übergibt es dem Sekretär Davison mit dem zweideutigen Hinweis, der eine Vollstreckung weder bestätigt noch zurückweist. Durch den Auftritt Davisons wird dramatisch die Furcht des Zuschauers vor dem raschen und blutigen Ende der schottischen Königin gesteigert. Marias Schicksal scheint nun besiegelt zu sein, und die Furcht-Hoffnung-Dialektik hat ein Ende gefunden.

## 2.4. Die Begegnung der beiden Königinnen

Das Aufeinandertreffen der beiden Königinnen, das sowohl den Wende- als auch den Höhepunkt des Dramas bildet, ist nicht historisch belegt. Schiller selbst sprach davon, dass die Situation an sich moralisch unmöglich sei, es ihm aber gelungen sei, sie möglich zu machen.<sup>1</sup> Zum einen ist diese Begegnung allein aufgrund des antiken Aufbaus vonnöten, da sich sonst die beiden voneinander getrennten Handlungsstränge der Maria und der Elisabeth nicht berühren würden und das Stück in zwei Hälften zerfiel. Zugleich konnte Schiller sehr anschaulich zwei verschiedene Weltansichten zusammentreffen lassen: Politisch vertritt Maria die klassenkämpferischen Ansichten des Bürgertums – da sie in ihrer Gefangenschaft von Rechtswegen keine gekrönte Adelige mehr ist – gegenüber dem herrschenden Absolutismus. Privat stehen sich zwei vollkommen verschiedene Frauen gegenüber, wovon jede in einem anderen System gefangen ist. Auch die Liebe Leicesters zu Maria kann historisch nicht nachgewiesen werden. Vielmehr schlug Elisabeth selbst nach dem Tode von Francois II. ihren Günstling als Ehemann für ihre Cousine vor, um zu verhindern, dass Maria einen einflussreicheren Mann heiratete, der ihre Macht vergrößerte.

Der Dichter findet also selbst, dass diese Szene, menschlich gesehen, für den Zuschauer anstößig sein könnte. Nur so ist der Begriff „moralisch unmöglich“ zu verstehen. Diese ungleiche Auseinandersetzung belastet den Zuschauer. Auf der einen Seite Elisabeth in ihrer unangetasteten Macht und auf der anderen Seite die entmachtete und entthronte Königin Maria, die als Gefangene bei Elisabeth ihre Tage zählt. Diese Szene erscheint einem mit Maria sympathisierenden Zuschauer unmoralisch. Schiller bestand auf dieser Szene, so musste er auch die abstoßenden Momente während des Gesprächs – die Kälte der Elisabeth, die Angriffe der äußerst empörten Maria und die gegenseitigen Vorwürfe – behandeln. Seine Aufgabe war es, diese Szene möglichst unanstößig zu machen. Schiller fordert von sich selbst und auch vom Zuschauer, dass das,

---

<sup>1</sup> Vgl. Brief an Goethe vom 3. September 1799.



was auf der Bühne geschieht, weder geradezu gefasst noch völlig ernst genommen werde. Nur die dramatische Dynamik soll in diesem Fall gelten.<sup>1</sup>

Dass der Konflikt beider Frauen mehr persönlich/menschlich als politisch/religiös ist, zeigt die Begegnung der beiden Frauen. Maria erhofft sich von dem Gespräch mit Elisabeth eine Begnadigung.

Es bleibt jedoch zugleich eine politische Auseinandersetzung der beiden Königinnen. Maria ist zwar vom Anfang an bereit, sich und ihre Ansprüche auf den englischen Thron aufzugeben, doch Elisabeth weiß, dass nur eine klein gemachte Maria die Krone Englands nicht mehr gefährden kann. In dem Moment aber, als Elisabeth denkt, sie hat ihre Rivalin besiegt, bewirkt sie das Gegenteil. Durch die Demütigung wächst Maria über sich hinaus und beschwört die Königin in sich wieder. Sie schlägt zurück und schleudert Elisabeth jene unangenehmen Worten entgegen, ohne zu wissen, dass sie damit ihr Schicksal besiegelt hat:<sup>1</sup>

„Maria: Der Thron von England ist durch einen Bastard  
Entweiht, der Briten edelherzig Volk  
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.  
Regierte Recht, so läget Ihr vor mir  
Im Staube jetz, denn ich bin Euer König.“ (2447 – 2451)

Bereits bei Leicesters Versuch, Elisabeth zu der Begegnung mit Maria zu überreden, zeigt Schiller die Bedeutung der weiblichen Rolle im Drama. Leicester hat Erfolg, weil er die Neugierde Elisabeth auf ihre schönere Rivalin einkalkulieren kann.<sup>2</sup> Elisabeths Neid auf die erotische Attraktivität Marias wird deutlich im zweiten Akt im Gespräch mit Leicester:

„Der Stuart wards vergönnt,  
Die Hand nach ihrer Neigung zu verschenken,  
Die hat sich jegliches erlaubt, sie hat  
Den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken.“ (1974 – 1977)

---

<sup>1</sup> Vgl. STORZ, S. 338.

<sup>1</sup> Vgl. DIECKS, Thomas: „Schuldige Unschuld“: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack (Hg.): Schiller und die höfische Welt, 1990, S. 242.

<sup>2</sup> Vgl. DIECKS, S. 242.

Burleighs Ankündigung der königlichen und weiblichen Rivalin, Shrewsburys Ratschläge zur strategischen Gesprächsführung an die nur noch „blut`gen Haß“ (2185) verspürende Maria, bereiten die eigentliche Peripetie, das Gespräch Elisabeth-Maria, vor.

Die Einleitung zum Gespräch soll Maria Rettung und Freiheit bringen, wobei die Hoffnung-Furcht-Dialektik ihren Höhepunkt erreicht. Elisabeths Versuche am Anfang des Gesprächs, Maria zu erniedrigen, gelingen. Mit der Bemerkung Marias im Verlauf der Begegnung: „O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!“ (2232) wollte Schiller zwei Ziele erreichen: Zum einen bewegt er im Zuschauer die Identifikation mit Maria; zum anderen soll der Zuschauer das Gespräch aus der Sicht Marias verfolgen.<sup>1</sup>

Das Gespräch ist in drei Abschnitte unterteilt. Im ersten Abschnitt verzichtet Maria auf sämtliche politische Ansprüche auf Englands Thron: „Regiert in Frieden! Jedwedem Anspruch auf das Reich entsag ich.“ (2379-80). Davor fällt Maria vor Elisabeth nieder:

„Der Himmel hat für Euch entschieden, Schwester!  
Gekrönt vom Sieg ist Euer glücklich Haupt,  
Die Gottheit bet ich an, die Euch erhöhte!“ (2250-52).<sup>2</sup>

Dazwischen vollstreckt sich die anscheinend endgültige Degradierung Marias als Königin. Unversehens stellt Maria die Rivalin vor eine moralische Alternative: Entweder gibt Elisabeth ohne zu zögern der Gefangenen die Freiheit und oder sie setzt sich selbst in solches Unrecht, erniedrigt sich in solcher Weise, dass Maria selbst in ihrer Ohnmacht und Todesbedrohtheit auf keinen Fall mit Elisabeth tauschen möchte.

Wenn der erste Abschnitt vorwiegend durch moralische, politische und menschlich-private Motive charakterisiert wird, so sind der zweite und dritte Abschnitt mehr geprägt von weiblicher Rivalität, in denen es nicht mehr um

---

<sup>1</sup> Vgl. LEIPERT, S. 59.

<sup>2</sup> Bei Joachim Müller ist mit Marias Kniefall nicht die Person Elisabeth gemeint, sondern das System: „Nicht vor der Person der König in beugt sie sich, sondern vor der sakralen Institution, die sie vertritt.“ (MÜLLER, Joachim, S. 464.

menschliche oder politische Fragestellungen geht, sondern nur um persönliche Erniedrigung der Rivalin. Der zweite Abschnitt wird durch Elisabeths Versuche, Maria zu erniedrigen, gekennzeichnet. Dadurch erreicht das Gespräch sein eigentliches Ziel: Die Vernichtung der weiblichen Würde der Rivalin. Elisabeth höhnt Maria mit wüsten Worten und dringt in ihren innersten Personenbereich ein: Niemand will Maria mehr vertrauen: „Denn Ihr tötet Eure Freier/ Wie Eure Männer!“ (2410-11). In ihrem Hass genießt Elisabeth den Augenblick der tiefsten Erniedrigung der Rivalin.<sup>1</sup>

Doch damit bereitet Elisabeth unbewusst den affektiven Umschwung Marias vor.<sup>2</sup> Maria kann sich vor Elisabeth politisch demütigen, nicht aber sich in ihrer menschlichen Würde schmähen lassen. In dem Moment, wo Elisabeth sie als Menschen zu erniedrigen versucht, erwacht in Maria wieder die Königin. In dem Augenblick, da sie von außen ohne Maß entwürdigt wird, findet sie sich selbst wieder und holt ihre Freiheit und Würde zurück, doch freilich um den Preis der Mäßigung:

„Mäßigung! Ich habe  
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.  
Fahr hin, lammherzige Gelassenheit,  
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld,  
Spreng endlich diene Bande, tritt hervor  
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll, (2435 – 2440)

Maria wird jetzt bewusst, dass sie ihre menschliche Würde und ihr königliches Amt nicht trennen kann. Im letzten Abschnitt schlägt Maria zurück und greift ihre Feindin mit heftigen verbalen Schlägen an, die ihre Ansprüche auf den englischen Thron erneuern.<sup>3</sup>

„Der Thron von England ist durch einen Bastard  
Entweiht, der Briten edelherzig Volk

---

<sup>1</sup> Vgl. BECK, S. 175.

<sup>2</sup> In seiner Abhandlung „Über das Erhabene“ behandelte Schiller bereits das Thema Gewalt und menschliche Reaktion: „Ebendeswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit weg.“

<sup>3</sup> Gert Sautermeister fasst den gesamten Verlauf des Gesprächs zusammen: „Der Machtkampf der Königinnen erwächst aus innerer Notwendigkeit: Marias Unterwerfungsstrategie und Versöhnungsbereitschaft werden von Elisabeth zu einer heimlich herbeigesehnten, moralischen Attacke umgemünzt, worauf die Gedemütigte zu einem vernichtenden Gegenschlag ausholt.“ (SAUTERMEISTER, S. 178).

Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.  
Regierte Recht, so läget Ihr vor mir  
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.“ ( 2447-2450)

Maria, die am Anfang der Szene eine Verzichtserklärung abgab, aus der die Stimme der Vernunft mit herauszuhören war, schaltet am Ende der Begegnung den Verstand gänzlich aus. Als eine Rasende schleudert sie ihrer Feindin Invektiven wie „Bastard“, „listige Gauklerin“ entgegen. Sie sucht nach den verletzendsten Worten: „Und du, der dem gereizten Basilisk/ Den Mordblick gab, leg auf die Zunge mir/ Den giftigen Pfeil,, (2441-43). Beide Kontrahentinnen sind jetzt mit solchem Stolz bewaffnet, dass ein sachliches Gespräch über Staatsrecht und Herrschertugend nicht zustande kommt, vielmehr schon nach den ersten Worten ausartet in drohendes Schimpfen über die persönliche Vergangenheit: Bastardgeburt und Gattenmord. Die Begegnung endet mit dem Triumph Marias: „Du hast gesiegt! Du tratst sie in den Staub“ (2469), kommentiert Mortimer und Maria selbst spricht von ihrem Sieg: „Das Messer stieß ich in der Feindin Brust.“ (2457-2459)

Marias Sieg über Elisabeth ist jedoch nur ein Triumph des Augenblicks, der auch die Beschleunigung ihres nun unabwendbaren Sterbens bedeutet. Sie verspielt damit ihre letzte Chance auf Rettung.<sup>1</sup> Elisabeth verlässt sprachlos die Szene, nachdem sie wütende Blicke auf Maria geworfen hat.<sup>2</sup>

In maßloser Begeisterung kostet Maria nachträglich den Triumph aus. Die Anwesenheit Leicesters, war für Maria ein Grund mehr, ihre Angriffe gegen Elisabeth zu verschärfen. Triumphierend berichtet sie der Amme Kennedy:

„Vor Leicesters Augen hab ich sie erniedrigt!  
Er sah es, er bezeugte meinen Sieg!  
Wie ich sie niederschlug von ihrer Höhe,

---

<sup>1</sup> Rudolf Ibel interpretiert das Verhalten Marias so: „Die berühmte Begegnung zwischen Maria und Elisabeth endet ja keineswegs mit der Erhebung Marias auf die Ebene des Ideals. Hier wirkt kein Idealismus, sondern das ganz elementare Gefühl des in seiner Ehre beleidigten Weibes, das sich trotz seiner Selbstverleugnung gedemütigt und verspottet sieht und nun seinerseits zum Angriff auf die Feindin übergeht.“ (IBEL, Rudolf: Weltschau der Dichter, 1943. Zitiert nach: IBEL, S. 61-62).

<sup>2</sup> Joachim analysiert den Ausgang des Zusammentreffens: „Man darf gerade diesen Abschluss nicht übersehen. Schiller hat damit das dramatische Gleichgewicht hergestellt. Stand zu Beginn die ohnmächtig bittende schicksalverstörte edle Seele auf der Bühne, so bäumt sich am Ende der Stolz der Tiefbeleidigten so auf, dass sie unklug ihren Herrschaftsanspruch geltend macht, der ja Elisabeth das juristische Argument zum Staatsprozess liefert.“ (MÜLLER, Joachim, S. 466).

Er stand dabei, mich stärkt seine Nähe!“ (2464-2467)

Von der Seite Elisabeths bedeutet das Ende dieser Begegnung die endgültige physische Vernichtung ihrer Rivalin. Ihre Reaktion nach der Begegnung zeigt ihre Wut auf Maria, aber vor allem auf Leicester:

„Mich hinzuführen! Solchen Spott mit mir

Zu treiben! Der Verräter! Im Triumph

Vor seiner Buhlerin mich aufzuführen!

O so ward noch kein Weib betrogen, Burleigh! (2821-2824)

(...)

Sie glaubt ich zu erniedrigen und war,

Ich selber, ihres Spottes Ziel“ (2830-2831)

Leicesters Plan, aufgrund dieser Begegnung könne Elisabeth das Todesurteil nicht mehr unterschreiben, schlägt fehl. Der Ausgang des Zusammentreffens verläuft alles andere als zufriedenstellend für Leicester. Jetzt muss er sich retten. Er muss sich von dem Verdacht reinigen, mit Maria zusammengearbeitet zu haben. Der einzige Ausweg für ihn ist die Einwilligung in das Todesurteil, das er dann Maria persönlich überbringt.

Das Zusammentreffen der beiden Königinnen kann man von drei Seiten betrachten:

- I. Es ist der wütende Streit zweier rivalisierenden Frauen, die sich in Gegenwart des von beiden geliebten Mannes vor ihrer Umgebung enthüllen.
- II. Es ist eine politische Auseinandersetzung der englisch-evangelischen mit der schottisch-katholischen Königin.
- III. Es ist schließlich ein sittlicher Moment, wo der Gerechte als Heuchler entlarvt und der Sündige als Träger echter sittlicher Werte verherrlicht wird.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. WIESE, S. 243.

## 2.5. Charakterisierung der beiden Protagonistinnen

Mit der Verjüngung beider rivalisierenden Königinnen versuchte Schiller, die politische Auseinandersetzung zu entschärfen und gleichzeitig diesen Konflikt menschlicher und wenn möglich erotisch zu gestalten. In einem Brief an August Wilhelm Iffland vom 22. Juni 1800 schrieb Schiller:

„Weil mir alles daran liegt, daß Elisabeth in diesem Stück noch eine junge Frau sey, welche Ansprüche machen darf, so muß sie von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden (...) Marie ist in dem Stück etwa 25 und Elisabeth höchstens 30 Jahre alt.“

Beide Frauen gewinnen dadurch individuelle, aber auch erotische Aspekte. Der Leser bzw. der Zuschauer betrachtet Elisabeth im Drama als eine Frau, die ihre Liebesansprüche nicht geltend machen kann, weil sie vom Aussehen her keine begehrenswerte Frau ist. Maria ist Elisabeth äußerlich überlegen und das ist der Grund für Elisabeths Hass gegenüber Maria.<sup>1</sup> Sie will Maria aus dem Weg räumen, weil sie Maria als Frau beneidet.<sup>2</sup> Die Begegnung der beiden Königinnen selbst basiert auf demselben Grund. Leicester überzeugt Elisabeth damit, sich mit Maria zu treffen, nachdem er Elisabeths Schönheit schmeichelnd beschreibt, und sagt, dass sie Maria äußerlich übertreffen würde. Deswegen kann er die Königin als Frau manipulieren und weckt bei ihr die weibliche Überlegenheit. Während des Treffens spottet Maria über die Königin und beleidigt die Frau in ihr. Diese Aktion von Maria besiegelt ihr Schicksal und führt Elisabeth dazu, das Todesurteil zu unterschreiben.<sup>3</sup>

Am Ende erreichen beide Frauen ihr Ziel nicht. Maria muss erkennen, dass sie alle Hoffnungen auf eine Rettung verlor. So sagt sie kurz vor ihrer Hinrichtung zu Leicester:

„An Eurer Hand, beglückt durch Eure Liebe,

---

<sup>1</sup> Bei Karl Guthke bilden die beiden Frauen ein Ganzes. „Elisabeth leidet an ihrem Herrscheramt, Maria hat am Herrschen Vergnügen; Elisabeth meidet Intimitäten mit Männern, Maria sucht sie; Elisabeth ist ängstlich-introvertiert, Maria weltzugewandt-extrovertiert; Elisabeth ist protestantisch, Maria katholisch; auch die körperlichen Erscheinungen mögen sich komplementieren.“ (GUTHKE, S. 224).

<sup>2</sup> Fritz Strich bezeichnet die Auseinandersetzung beider Königinnen als „Kampf des reizlosen, aber mächtigen Weibes mit dem schönen, aber ohnmächtigen Weib.“ (STRICH, Fritz: Schiller. Sein Leben und sein Werk, Berlin 1928. Zitiert nach: Ibel, Rudolf, S. 44).

<sup>3</sup> Vgl. SAUTERMEISTER, S. 181.

Wollt ich des neuen Lebens mich erfreun.“ (2825/2826)

Was Elisabeth an politischer Wirksamkeit gewinnt, verliert sie an menschlicher Würde<sup>1</sup>. Sie bleibt am Ende einsam, verlassen von allen, die sie bereits umgaben, vor allem von ihrem Günstling Leicester. Sie muss „für die Stärkung ihrer persönlichen Herrschaft durch eine dreifache – politische, moralische und menschliche – Schwäche büßen.“<sup>2</sup>

In den „Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen vom 8. 6. 1801“ werden die beiden Charaktere im Drama verglichen: „Maria wird als leichtsinnig beschrieben. Wir sehen in ihr durch Reue und Unglück gemilderte Hoheit, leicht zu reizende Lebhaftigkeit und Religiosität. Der Charakter Elisabeths ist nach der Geschichte gezeichnet, muss also ein höchst unliebenswürdiger Charakter seyn.“<sup>3</sup>

Während an Maria im Verlauf des Dramas die edleren Seiten ihres Charakters immer deutlicher hervortreten, während sie immer mehr Größe der Gesinnung und königliche Würde gewinnt, sinkt Elisabeth, deren weibliche Schwächen sich in immer grellerem Licht zeigen, umso tiefer. Zu Marias Charakter gehören allerdings auch die Impulsivität und die Leidenschaftlichkeit, die ihre Gegner als dämonisch und als Bedrohung empfinden. Keiner der beiden Frauen ist eine Synthese gelungen. Vernachlässigt Elisabeth die Frau in der Regentin, so vernachlässigt Maria die Regentin in der Frau. Wird Elisabeth durch eine männliche Berufsethik in der patriarchalischen Öffentlichkeit hoffähig, aber auch ihrer weiblichen Anziehungskraft beraubt, so besitzt Maria diese Anziehungskraft im Übermaß, freilich zu ihrem moralisch-politischen, gewissermaßen beruflichen Nachteil<sup>4</sup>. Bleibt Maria die aus politischen Gründen Internierte, so ist Elisabeth die Gefangene ihres Amtes.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. WERTHEIM, URSULA: Friedrich Schiller, 2. Ausgabe, 1981, S. 124.

<sup>2</sup> SAUTERMEISTER, S. 179.

<sup>3</sup> Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Friedrich Schiller. Dramen IV, Hg. von Matthias Luserke, S. 561.

<sup>4</sup> Vgl. SAUTERMEISTER, ebd. S. 185.

<sup>5</sup> MONAGAS, Alexander: Maria und ihre Verwandlung zur schönen Seele als Rechtfertigung ihrer Position als Titelheldin und moralischen Siegerin im Vergleich zu ihrer Kontrahenten Elisabeth in Friedrich Schillers "Maria Stuart". Studienarbeit, 1. Auflage 2004. S. 16.

Andreas Mielke weist auf die Tatsache hin, dass beide Königinnen mindestens einmal im Leben einen anderen Menschen töteten oder dabei halfen:

„Objectively speaking, both queens are responsible for the death of at least one other human being. The main moral difference seems to be that the one does it for her pleasure, whereas the other does it out of hatred. The main political difference is that Maria misuses the Scottish parliament which she forces to acknowledge a murderer as her husband, whereas Elisabeth uses the law of England and the will of the people to get rid of Maria. Positive and negative aspects are skillfully attributed to both queens. In addition, each queen has her respective religion behind her.”<sup>1</sup>

Während Mielke Maria für ihre Beteiligung am Mord ihres Ehemannes verurteilt, übersieht er in seiner scharfen Kritik gegen Maria die Tatsache, dass Elisabeth in ihrem Bemühen, Maria zu beseitigen, ihre Macht genauso missbraucht, um ihr Ziel zu verwirklichen.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> MIELKE, Andreas: Maria Stuart: Hermeneutical Problems of “One” Tragedy with “Two” Queens. In: Alexej Ugrinsky (Hg.): Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence, 1988, S. 53.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Michael Hofmann: „Elisabeth wie Maria interpretieren das Recht jeweils so, wie es ihnen zur Durchsetzung eigener Machtinteressen angemessen erscheint. Nicht das Recht regiert, sondern die Macht.“ HOFMANN, Michael, Schillers Dramatik und die Poetik des Erhabenen. In: Friedrich Schiller Goethes großer Freund, 2002, S. 160.



## 2.6. Elisabeth

Elisabeth ist eine der typischen Schillerschen Figuren, in denen das Böse von Franz Moor bis Demetrius erscheint. Sie ist hier im Stück eine Fürstin im Sinne des barocken Herrschers, der den politischen Gegenspieler, ohne sich von irgendeiner Moral binden zu lassen, besiegen will. Jedoch ist Elisabeth kein ganzer Bösewicht; sie ist vielmehr ein gemischter Charakter. Elisabeth ist ein Opfer ihres Standes und ihrer Herkunft. Die Tatsache, dass sie eine illegale Tochter von Heinrich VIII. ist, verunsichert sie und führt weiterhin zu ihrer Unentschlossenheit. Wie sehr Elisabeth Feinde fürchtet und wie unsicher sie sich auf ihrem Thron fühlt, äußert sie in der angstvollen Beschuldigung Marias:

„denn Ihr wißt,  
Daß Ihr mich habt ermorden lassen wollen.“ (2286-2287)

Kurz danach begründet sie ihre Angst mit ihrer eigenen Willkür:

„Was ist mir Blutverwandtschaft, Völkerrecht?  
Die Kirche trennet aller Pflichten Band,  
Den Treubruch heiligt sie, den Königsmord,  
Ich übe nur, was Eure Priester lehren.“ (2353-2356)

In II, 3 verlangt Burleigh die Hinrichtung Marias. Elisabeth antwortet nicht direkt, sondern fragt Talbot, welche Meinung er hat. Als dieser für Maria spricht, sagt Elisabeth, dass er „zu sich selbst kommen“ solle. Sie will zwar die Lords hören, aber das ist nur eine Täuschung. Vor den Lords weint sie, als Paulet, dem sie den Auftrag gegeben hatte, Maria heimlich zu töten, ihr den Brief Marias übergibt. Während sie weint, denkt sie sich schon einen anderen Plan aus, nämlich den, den scheinbar ruhmgerigen Jüngling Mortimer zu Maria zu senden. Sie sagt ihm: „Er verkürzt sich seine Prüfungsjahre.“ und lässt durchblicken, dass dies durch den Mord an Maria geschehen könne. Sie zeigt ihm ihre innere Gesinnung. Elisabeth ist in der Tat eine Realistin, die sich nach der Zweckmäßigkeit in ihrem Handeln richtet. Sie übernimmt keine Verantwortung, wenn sie schwankt, obwohl sie insgeheim nach Fortheringhay gehen möchte, lässt sich aber von Leicester überreden. In diesem Gespräch schiebt Elisabeth Leicester alle Verantwortung zu, falls etwas passieren sollte. Zu Mortimer spricht sie nicht direkt vom Meuchelmord an Maria, so dass sie

später sagen kann, dass sie keinen Mord anstiftete. Elisabeth zeigt nur indirekt ihre innere Einstellung. Sie beherrscht die Redekunst, und somit wird alles im Unklaren gelassen. Sie zeigt in VI, 11 ihre Redekunst und zugleich ihre Ablehnung von Verantwortung, obwohl sie in der vorgehenden Szene den Entschluss fasste, Maria zu töten. Elisabeth übt ihr Amt im entscheidenden Moment prinzipienlos aus. Das erkennen wir an der Unentschlossenheit der Königin. Der Vollstreckung des Urteils möchte sie zuvorkommen, indem sie Mortimer zum Mord an Maria zu dinge sucht; später kann sie weder dem „Falken“ Burleigh noch dem gemäßigten Shrewsbury folgen und überlässt mit ihrem zweideutigen „Tut, was Eures Amts ist.“ dem unglücklichen Davison die Entscheidung über die Umsetzung des von den 42 Richtern gefällten Todesurteils.

Noch bevor die englische Königin auftritt, werden ihre Macht und ihr Glanz beschrieben. Wir erfahren von Davison und Kent, dass Franz von Anjou, der Bruder des französischen Königs, um die Hand von Elisabeth warb. Die Bewerbung sei jedoch abgelehnt worden. Elisabeth tritt mit Gefolge und dem französischen Gesandten auf. Sie fühlt sich geschmeichelt, zumal der französische Prinz um ihre Hand wirbt, lehnt aber den Heiratsantrag zu dieser Zeit ab, da sie bedrohliche Zeiten auf sich und ihr Land zukommen sieht:

„Nicht Zeit ist's jetzt, ich wiederhol es Euch  
Die freud'ge Hochzeitfackel anzu zünden. (1146-1147)  
(...) Denn nahe droht ein jammervoller Schlag  
Mein Herz zu treffen und mein eignes Haus.“ (1151-1152)

Sie fühlt sich in ihrem Amt als Königin an ihr Volk gebunden und ist daher verantwortlich für das Wohl ihres Volkes. Sie wünscht sich, zu sterben ohne heiraten zu müssen, weil sie sich ihrem Volk ganz widmen will:

„Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes,  
Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen  
Mein Wunsch war's immer, unvermählt zu sterben“ (1155-1157)

Die Grundpositionen hinsichtlich Marias prallen aufeinander:

- Burleigh ist für Marias Tod. Er berichtet Elisabeth, dass das Volk das Haupt von Maria fordert, um sich von allen Kummernissen befreien zu können,

weil die lebendige Maria eine große Gefahr für die Königin stelle. Das Land hört erst auf zu zittern, wenn es Maria tot sieht:

„Nur eine Sorge kümmert noch das Land,  
Ein Opfer ist's, das alle Stimmen fordern. (1250-1251)  
(...) Es fordert  
Das Haupt der Stuart (1254-1255)  
(...) Wenn wir nicht ewig  
Für dein kostbares Leben zittern sollen,  
So muß die Feindin untergehn. (1258-1260)  
(...) Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“ (1294)

- Talbot ist gegen Marias Tod. Er erinnert Elisabeth an die Verfahrensmängel des Prozesses gegen Maria. Sie unterliegt nicht dem englischen Gesetz, daher ist es ungerecht:

„denn die Hinrichtung  
Der Stuart ist ein ungerechtes Mittel.  
Du kannst das Urteil über die nicht sprechen,  
Die dir nicht untertänig ist.“ (1316-1319)

Er äußert eine völlig andere Meinung als Burleigh. Elisabeth muss dem Willen des Volkes und des Parlaments nicht folgen, weil eine Hinrichtung Marias langfristig Elisabeths Ruf zerstören könnte. Talbots Worte können aber Elisabeth nicht überzeugen, zumal er die unakzeptable Aussage äußert, Frauen seien „ein gebrechlich Wesen“ (II/3).

- Leicester (Marias Hoffnung und gleichzeitig Elisabeths Liebhaber) widerspricht den Aussagen Talbots und weist auf das verbrecherische Wirken Marias hin und auf die Gefahr, die sie für Elisabeth bedeutet. Er plädiert jedoch für einen Mittelweg: Elisabeth soll schlicht Maria ignorieren und sie nicht töten, um keine Märtyrerin zu schaffen:

„Wozu sie also töten? Sie ist tot!  
Verachtung ist der wahre Tod.“ (1447-1448)

Elisabeth hört zu, äußert aber ihre Meinung nicht.

Talbot stellt Elisabeth seinen Neffen Mortimer vor. Er übergibt ihr einen Brief von Maria, der den Wunsch nach einem Treffen mit Elisabeth enthält. Burleigh protestiert heftig, da ein Treffen mit Maria einer Begnadigung gleicht.

„Das Urteil kann nicht mehr vollzogen werden,  
Wenn sich die Königin ihr genahet hat,

Denn Gnade bringt die königliche Nähe,, (1525-1527)<sup>1</sup>

Burleighs Warnung vor einem Treffen mit Maria und Talbots Drängen, den Wunsch Marias zu erfüllen, verursachen eine Gefühlswallung Elisabeths. Leicester hält sich bedeckt. Er meint, dass die Begegnung das Urteil nicht ändern kann. Elisabeth ist nun unsicherer und entlässt alle außer Mortimer.

Allein geblieben mit Mortimer versucht Elisabeth, diesen für sich zu gewinnen. Sie vermutet in ihm einen fähigen Helfer, der sie von der Bedrohung durch Maria Stuart befreien könnte. Da sie die schwankende Stimmung ihres Volkes fürchtet, kann sie über Leben und Tod Marias nicht entscheiden. Daher bittet sie Mortimer um seine Hilfe, das Todesurteil gegen Maria zu vollstrecken, indem Maria in ihrem Gefängnis stirbt. Mortimer sichert Elisabeth zu, ihren Wunsch zu erfüllen. Er erkennt aber die „falsche, gleisnerische Königin“ (II/6). Er beschließt, Maria allein zu befreien.

Leicester überredet Elisabeth zu einem Zusammentreffen mit Maria auf Schloss Fotheringhay. Geschickt widerlegt er jedes Gegenargument der wieder zaudernden Elisabeth und gewinnt ihr Einverständnis.

Elisabeth zeigt sich überrascht, auf Maria zu treffen. Während Leicester und Talbot Elisabeth um Milde bitten, reklamiert sie, nicht wie angekündigt eine tief Gebeugte zu finden:

„Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte  
Mir angekündigt? Eine Stolze find ich,  
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.“ (2442-2444)

Elisabeth reagiert abweisend kalt auf Marias Versuche. Sie ist im Innersten nicht versöhnungsbereit. Sie spielt ihre Macht aus, greift Maria als Politikerin an und weist alle Entschuldigungsversuche zurück. Vielmehr nutzt sie die Situation

---

<sup>1</sup> Abwandlung des englischen Sprichworts: „King`s face makes grace“. Schiller hatte davon aus Lessings „Hamburgischer Dramaturgie“ Kenntnis erhalten, wo im 67. Stück aus einem spanischen Essex-Drama (Essex, ein Stiefsohn Leicester, war ein Günstling der Elisabeth) folgende Rede des Helden mitgeteilt ist: „Zwar ist es das Vorrecht des königlichen Antlitzes, daß es jeden Schuldigen begnadigen muß, der es erblickt; und auch mir müßte diese Wohltat des Gesetzes zustatten kommen.“ (Friedrich Schiller. Dramen IV. Hg. von Matthias Luserke, 1996, S. 825.

Marias, um an die Verfehlungen Marias zu erinnern, an ihre Ehrsucht, aber auch an den Raub des königlichen Wappens und des Königstitels und vor allem an den Krieg, den sie führte. Deswegen soll ihr Haupt fallen:

„Gewalt nur ist die einz'ge Sicherheit,  
Kein Bündnis ist mit dem Gezücht der Schlangen.“ (2361-2362)

Elisabeth ist der Meinung, dass ihre Sicherheit nach einer Begnadigung Marias in Frage gestellt sei, da von der katholischen Kirche Gefahren ausgingen. Ihr Angriff gipfelt in dem heftigen Vorwurf, dass Maria die Männer verführt, um sie zu befreien:

„Es lüstet keinen, Euer – vierter Mann  
Zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier,  
Wie Eure Männer!“ (2409-2411)

Nach dem Gegenangriff Marias bleibt Elisabeth vor Zorn aber sprachlos, „schießt wütende Blicke auf Marien.“ (III/4) und geht schnell ab.

Die Ereignisse nach diesem Treffen folgen rasch aufeinander. Ein Anschlag auf Elisabeth ist verübt. Ein Katholik und Franzose namens Sauvage solle der Attentäter sein. Burleigh befiehlt, den Befehl zur Hinrichtung Marias unverzüglich auszufertigen und Elisabeth zur Unterschrift zu bringen. Er entlarvt den französischen Gesandten als Helfershelfer. Und er befiehlt ihm, England schleunigst zu verlassen. Burleigh teilt dem Gesandten mit, dass Königin Elisabeth die Verbindung mit Frankreich schon abbrach. Burleigh gibt Leicester die Schuld an der Begegnung der beiden Königinnen und der darauffolgenden Verspottung Elisabeths. Leicester erkennt, dass sein Plan durchschaut ist und dass ihm die Verantwortung für die Verspottung der Königin gegeben wird. Als Mortimer in Aufregung zu ihm eilt und von der Ergreifung des Attentäters berichtet, verleugnet Leicester seine Absichten. Mortimer teilt Leicester mit, dass ein Brief Marias an ihn im Besitz Burleighs ist. Leicester erkennt hier seine Chance, enttarnt Mortimer als einen der Verschwörer und liefert ihn der Wache aus. Mortimer reagiert, indem er sich mit einem Fluch gegen den Verräter Marias und gegen Elisabeth vor den Augen der Wache erdolcht.

Elisabeth besitzt jetzt den Brief Marias an Leicester. Sie bereut, nicht dem Rat Burleighs, sondern dem Leicesters gefolgt zu sein. Sie bereut, dass sie Leicester Macht, Einfluss und ihre Liebe gab. Als Strafe muss er der Hinrichtung Marias beiwohnen und muss auch nach ihr fallen. Leicester lässt sich bei ihr melden und dringt gegen ihren Willen zu ihr vor. Bei Elisabeth steht jetzt die Hoffnung, dass es sich bei diesem Brief um eine Intrige handelt:

„Sagt mir, könnt es nicht  
Ein Fallstrick sein, den mir Maria legte,  
Mich mit dem treuesten Freunde zu entzweien!“ (2872-2874)

Leicester versucht geschickt, seine Haut zu retten. Er bestätigt, er habe Kontakte zu Maria und zu Mortimer. Diese Kontakte hätten bloß dazu gedient, deren Absichten auszuforschen. Wenn er nicht eingeschritten wäre, wäre Maria bereits frei. Um Elisabeth seine Treue zu zeigen, erklärt er sich für einen schnellen Vollzug des Todesurteils. Elisabeth überträgt schließlich Leicester und Burleigh die Aufsicht über Marias Hinrichtung. Kent berichtet, das Volk umlagere den Palast und verlange Marias Tod. Burleigh bedrängt Elisabeth, der Forderung nachzugeben. Sie ist jedoch erneut unschlüssig. Ihr Sekretär Davison überbringt Elisabeth das Todesurteil, um es von ihr unterschreiben zu lassen. Elisabeth ist weiterhin unentschlossen. Sie zweifelt an dem Wunsch des Volkes und weist auf dessen Wankelmütigkeit hin:

„Ach wie sehr befürcht ich,  
Wenn ich dem Wunsch der Menge nun gehorcht,  
Daß eine ganz verschiedene Stimme sich  
Wird hören lassen – ja daß eben die,  
Die jetzt gewaltsam zu der Tat mich treiben,  
Mich, wenn's vollbracht ist, strenge tadeln werden!“ (3071-3076)

Unter den um Elisabeth versammelten Höflingen prallen die Meinungen aufeinander. Da Leicester beschließt, sich an den Argumenten nicht zu beteiligen, argumentieren nur Talbot und Burleigh. Talbot warnt Elisabeth vor einer übereilten Handlung. Elisabeths Meinung, sie sei gezwungen, das Urteil zu unterschreiben, widerlegt Talbot, indem er auf ihre Herrscherrolle und ihre Menschlichkeit hinweist. Burleigh dringt wieder auf die Vollstreckung, Talbot betont hingegen, dass die enthauptete Maria eine größere Gefahr für Elisabeth

sei als die lebende Maria, zumal die Stimmung des Volkes bald umschlagen werde und Furcht vor Tyrannei um sich greifen werde. In ihrem Zweifel und ihrer Unentschlossenheit bekennt Elisabeth, dass sie der Herrscherrolle müde ist und dass sie sich in die Einsamkeit Woodstocks zurückziehen will:

„Ich bin des Lebens und des Herrschers müd. (3145)

(...) Der Herrscher

Muß hart sein können, und mein Herz ist weich.“ (3160-3161)

Sie erkennt die Nutzlosigkeit ihrer Berater, da nur sie allein mit ihrem Gewissen entscheiden müsse.

„O Sklaverei des Volkesdieners!“ – mit diesen Worten des Monologs bricht es aus Elisabeth heraus. Es offenbart sich ihre ganze Frustration über all die Hindernisse bei der Verwirklichung ihres innersten Wunsches: Eine echte Königin zu sein und ohne Rücksicht auf Menschen herrschen zu können. Dabei erkennt sie, dass das von ihr begangene Unrecht auf sie zurückfällt und Frankreich und Spanien sie vernichten wollen. Vergebens habe sie den Makel ihrer Bastard-Geburt verborgen. Um ihre Furcht vor Maria Stuart zu beseitigen und den inneren Frieden zu gewinnen, muss das Urteil vollstreckt werden:

„Ihr Haupt soll fallen. Ich will Frieden haben!

Sie ist die Furie meines Lebens! (3229-3230)

(...) Maria Stuart

heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!“ (3235-3236)

Marias Beseitigung soll all ihre Probleme lösen, und so unterschreibt sie das Todesurteil. Danach werde sie sich frei fühlen und die Zweifel an ihrer fürstlichen Geburt würden schwinden. Sie gibt das Urteil ihrem Sekretär Davison mit der Anweisung, dieses zurückzunehmen. Davison erbittet von ihr eine eindeutig klare Anweisung, die ihm Elisabeth jedoch verweigert. Davison versucht vergeblich, ihr das unterschriebene Schriftstück zurückzugeben, Elisabeth erinnert ihn an seine Amtspflicht: „Tut, was Eures Amtes ist“ (3324) Verzweifelt sucht Davison Hilfe bei Burleigh. Dieser entreißt ihm aber das Blatt und lässt ihn verzweifelt zurück.

Nach der Hinrichtung Marias sehen wir Elisabeth allein. Sie erwartet die Nachricht von der Vollstreckung des Urteils. Unruhe lassen sie Schlimmes ahnen:

„Ist es geschehen? Ist es nicht? – Mir graut  
Vor beidem, und ich wage nicht zu fragen!“ (3880-3881)

Erst durch einen Pagen erfährt sie, dass Burleigh und Leicester nicht mehr in London sind. Ihre Genugtuung, nun endlich ohne Furcht Alleinherrscherin sein zu können, ist jedoch nicht frei von Angst, die sie mit dem Vorsatz öffentlicher Trauer um Maria verdrängen will:

„Ich hab's getan! Es soll an Tränen mir  
Nicht fehlen, die Gefallne zu beweinen!“ (3899-3900)

Unmittelbar nach Elisabeths Erkenntnis ihres zweifelhaften Sieges über Maria tritt Talbot auf, um zu berichten, Marias Schreiber Kurl habe seine belastenden Aussagen widerrufen. Das Zeugnis gegen Maria sei falsch, da die Briefe an Babington nicht dem von Maria diktierten Wortlaut entsprächen. Elisabeth befiehlt, die Untersuchung gegen Maria erneut zu öffnen. Sie verlangt von Davison – in Anwesenheit Talbots – dass er das Urteil zurückgibt. Davison teilt ihr aber mit, dass er es Burleigh weitergab, da ihre Anweisung nicht klar war. Elisabeth leugnet dies und droht Davison mit der Todesstrafe, falls aus seinem Verhalten ein Unglück entstanden sei:

„Wehe dir, wenn Unglück  
Aus dieser eigenmächt'gen Tat erfolgt,  
Mit deinem Leben sollst du mir's bezahlen.“ (3984-3986)

Elisabeth fragt den eingetroffenen Burleigh, ob er das Urteil von ihr empfangen habe. Er meint, dass er wegen der wenigen Zeit eine Begnadigung verhindern wollte. Deshalb soll er sich vor Gericht verantworten. Talbot aber durchschaut das Spiel, bittet Elisabeth um die Entlassung Burleighs und legt resigniert sein Amt nieder, mit vernichtenden Worten:

„Verzeih, ich bin zu alt,  
Und diese grade Hand, sie ist zu starr,  
Um deine neuen Taten zu versiegeln. (4023-4025)  
(...) Ich habe deinen edlern Teil  
Nicht retten können.“ (4028-4029)



Von ihrem besten Berater verlassen, ruft Elisabeth nach Leicester und muss erfahren, dass dieser ihr den Rücken zugekehrt und sich nach Frankreich abgesetzt habe.

## 2.7. Maria

Was Maria angeht, betont Schiller in seinem Brief an Goethe am 18.6.1799: „Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl seyn. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Paßionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie.“ Maria soll also als Mensch von Fleisch und Blut und nicht als Heilige oder Märtyrerin behandelt werden.

Eunomia, eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts, berichtet in ihrer Ausgabe vom 1. April 1801 über die Berliner Aufführung vom 8.1.1801:

„Marie ist die Hauptperson des Dramas; für sie will der Dichter gewinnen, ihr Unglück soll uns rühren. Ihr Unglück ist ihre Gefangenschaft – ihre Hinrichtung durch Elisabeth, welche sie nicht verschuldet hat. Warum schwächt der Dichter diesen Eindruck durch die eingemischte nicht zur Handlung gehörige Erzählung älterer Tatsachen, wie die Ermordung ihres Gemahls, welche Marie sich hatte zu Schulden kommen lassen, und stellt dadurch ihren Charakter in ein so abscheuliches Licht?“<sup>1</sup>

Diese Frage lässt sich beantworten, wenn wir Marias Charakter im Drama genau betrachten. Maria lebt im Bewusstsein ihres Endes. Sie lud bereits in ihrer Jugend Schuld auf sich, indem sie angeblich dem Mord an ihrem Mann beiwohnte. Trotz der Einwände der Amme ist Maria davon überzeugt, dass sie für ihre Schulden büßen muss. Schiller zielte darauf ab, Maria von Schuld teilweise zu entlasten, ohne sie zu einer Heldin zu verklären. Seine Absicht war es, Maria nicht als eine Heilige zu zeigen. Sie ist schuldig als untreue Ehefrau und Teilnehmerin am Mord an ihrem zweiten Mann, Lord Darnley; sie muss aber gleichzeitig als ein tragischer Charakter wegen eines Verbrechens, das sie nicht beging, hingerichtet werden. Ihr Tod am Ende ist somit ein Resultat des politischen Unrechts. Sie ist im Drama menschlich, ihre Körperbewegungen sind stets Ausdruck ihrer inneren Haltung.

---

<sup>1</sup> SCHILLER, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5, hg. von Matthias Luserke, 1996, S. 569.

Doch Maria ist in der Lage, sich zu entwickeln und hebt sich deswegen von allen anderen ab. Ihre Entwicklung und damit ihre menschliche Verwandlung laufen in drei Stufen ab:

- I. Am Anfang ist sie nur eine verängstigte und hoffnungslose Frau, die ihre Schulden im jüngeren Leben bereut, doch sie bleibt eine Königin mit Mut und Würde.
- II. Eben diese Würde ist dafür verantwortlich, dass sie sich in der zweiten Stufe nicht mehr wie eine Königin verhält. Sie ist vielmehr eine verletzte Frau, die frech ihre Kontrahentin erniedrigt und ohne Nachdenken handelt. Ihr Schicksal ist deswegen bereits entschieden.
- III. Die wichtigste Verwandlung Marias erlebt sie am Ende des Dramas. Sie ist jetzt keine Königin und auch keine weltliche Frau mehr. Sie entwickelt sich zu einem erhabenen Menschen, der allen verzeiht und selbst den Tod als Freund begrüßt, da er ihr die ersehnte Erlösung bringt.

Äußere Würde und innere Größe, Stolz ohne jeden Anflug von Eitelkeit, Offenheit und Ehrlichkeit den anderen und sich selbst gegenüber, Charakterstärke und Festigkeit. Das sind die Züge der wahrhaft königlichen Haltung, die der Maria des Dramas zugeschrieben werden und die ihr von Anfang an eine moralische Überlegenheit sichern.

Das Drama beginnt mit dem gewaltsamen Aufbrechen des Schranke von Maria durch den Kerkermeister Paulet, was symbolisch eine Bedrohung von Marias privater Existenz darstellt. Der Dichter will den Zuschauer sofort mit der schlimmen Lage Marias bekannt machen, so dass der Zuschauer eine erniedrigte und schwache Frau erwartet. Entgegen dieser Erwartung betritt in der zweiten Szene eine gefasste und ruhige Königin die Bühne. Auf die groben Ausfälle Paulets reagiert sie beherrscht. Ihr starker Charakter degradiert sogar Paulet zum nur Reagierenden, der die heftigen Wörter der Königin empfangen muss: „Man kann uns niedrig behandeln, nicht erniedrigen.“ (156-57). Von der Reife ihres Geistes her scheint Maria älter als 25 Jahre zu sein. Paulet selbst nennt sie „die ränkevolle Königin, die den Christus in der Hand, die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen“ trägt.

Was Maria quält, ist nicht ihre eigentliche Situation und die gegenwärtige Belastung Elisabeths, sondern der Gedanke an vergangene Schuld, als sie an der Macht war:

„Es ist der blut`ge Schatten König Darnleys,  
Der zürmend aus dem Gruftgewölbe steigt,  
Und er wird nimmer Friede mit mir machen,  
Bis meines Unglücks Maß erfüllet ist.“ (272-275)

Die Amme Kennedy macht den „Wahnsinn blinder Liebesglut“ verantwortlich und versucht damit, Maria von ihrer Gewissensqual zu entlasten. Maria hat den Mord veranlasst, weil Darnley mit „niedrigem Verdacht und rohen Sitten“ Maria beleidigt hatte. Doch die Worte Kennedys können Maria nicht beruhigen. Sie erkennt ihre Schuld und ist davon überzeugt, dass sie für ihre Tat büßen muss: „Und blutig wird sie auch an mir sich rächen“. Dieses Gespräch rückt alles Folgende in ein besonderes Licht. Maria ist schuldig und weiß sich schuldig. Sie akzeptiert deshalb die ungerechte Haft und das Todesurteil des englischen Gerichtshofs als Sühne für ihre vergangene Aktion.<sup>1</sup>

Die Erscheinung Mortimers hat eine dramatische Wirkung auf Maria. Er weckt in ihr eine Hoffnung, wenngleich Maria weiß, dass sie sich darauf nicht verlassen kann. Mit der Einführung Mortimers setzt Schiller die „Euripidische Methode“ ein. Mortimer soll Maria gleichzeitig Furcht und Hoffnung geben. Er spielt eine Rolle als Retter und Todesbote. Er erscheint, um Maria „Hilfe und Errettung“ (398) zu bringen. Er ist davon überzeugt, dass Maria „allein gebührt in Engelland zu herrschen“ (521) muss. Maria ihrerseits leugnet nicht, dass sie immer noch Ansprüche auf den Thron von England stellt.<sup>2</sup>

„O dieses unglücksvolle Recht! Es ist  
Die einz`ge Quelle aller meiner Leiden.“ (534-535)

Er teilt Maria nun mit, dass ihr Todesurteil bereits gefällt ist, so dass der nächste Abschnitt in dieser langen Szene und auch vom ganzen Trauerspiel völlig von

---

<sup>1</sup> Elsbeth Leber stellt fest: „Es ist leichter, für eine Schuld zu büßen, als unschuldig die eigenen Vernichtung zu bejahen. Marias Schuld war zudem weder unbewusst noch unumgänglich. Sie selbst weist die Versuche ihrer Amme zurück, die schweren Vergehen mit ihrer Jugend zu entschuldigen.“ (LEBER, S. 144).

<sup>2</sup> Vgl. ZYMNER, S. 108.

dieser Thematik beherrscht wird. „Mit Fassung“ (So lässt Schiller seine Heldin aussehen) entlarvt Maria das politische und juristische System in England, das sie verurteilen will, weil sie eine Gefahr für den englischen Thron darstellt und nicht weil sie schuldig ist:

„Ich kenne meine Richter.  
Nach den Mißhandlungen, die ich erlitten,  
Begreif ich wohl, daß man die Freiheit mir  
Nicht schenken kann – Ich weiß, wo man hinauswill  
In ew'gem Kerker will man mich bewahren,  
Und meine Rechte, meinen Anspruch  
Mit mir verscharren in Gefängnisnacht.“ (587-593)

Doch Maria hofft auf eine Begnadigung von Elisabeth, die es – laut Maria – nicht wagen kann, das Todesurteil zu unterschreiben.

Mortimer berichtet Maria, dass Elisabeth jedes Mittel verwenden wird, um sie für immer zum Schweigen bringen zu können. Maria kann sich jedoch kaum vorstellen, dass Elisabeth eine Königin enthaupten lässt. Sie befürchtet mehr, dass sie einem Mordanschlag zum Opfer fallen muss, damit dieser Tod wahrscheinlich wenige Probleme für Elisabeth bereiten könne. Doch Maria zweifelt dies an und will einen anderen Plan durchführen, der sie retten kann. Sie ist davon ganz überzeugt, dass die einzige Person, die sie retten könnte, Elisabeth selbst ist. Doch die Königin will das nicht tun. Deswegen braucht Maria jemanden, der Elisabeth umstimmen kann. Sie findet in Lord Leicester die beste Person, die diese Rolle übernehmen kann, zumal er Maria gegenüber Zuneigung äußert.

Über den Plan Mortimers, sie mit Gewalt zu retten, ist Maria mehr bestürzt als über das Todesurteil. Dass viele junge Adlige ihr Leben für sie opfern wollen, ist für sie nicht zu ertragen. Sie äußert ihre Meinung dazu:

„Mich rettet nicht Gewalt, nicht List.  
Der Feind ist wachsam und die Macht ist sein. (661-662)  
(...) Der freie Wille der Elisabeth allein  
Kann sie mir auf tun.“ (665-666)

Im folgenden Gespräch mit Burleigh ändert sie aber ihre Meinung und erklärt jetzt, dass die Gewalt die einzige Lösung sei:

„Denn nicht vom Rechte, von Gewalt allein  
Ist zwischen mir und Engelland die Rede.“ (957-958)

Das nächste Gespräch zwischen Burleigh und Paulet in der letzten Szene des ersten Aufzuges bildet einen wichtigen Bestandteil einer weiteren Identifikation der Zuschauer mit Maria. Burleigh, ein bekannter Feind von Maria, fasst die Stärke Marias sehr deutlich zusammen und gleichzeitig will er einen Mordplan gegen Maria einfädeln, der sie aus dem Weg räumen soll.

Die Hoffnungslosigkeit bzw. die Furcht-Hoffnung Dialektik prägt die Exposition des Dramas und dient dazu, das Schicksal Marias noch offen zu halten. Insgesamt fünf Möglichkeiten kommen infrage: Hinrichtung, Begnadigung, Flucht, Mord und Selbstmord. Zwei Möglichkeiten kann der Zuschauer schon wegen ihrer Unwahrscheinlichkeit ausschließen, nämlich Flucht und Selbstmord. Den Fluchtplan lehnte Maria sofort ab und er wird nicht mehr erwähnt.<sup>1</sup> Außerdem hat Maria überhaupt keinen Zufluchtsort, denn Elisabeth neutralisierte bereits geschickt alle möglichen Verbündeten Marias. Maria wäre von daher ein unwillkommener Gast, egal wohin sie geht. Sie äußert ihre ausweglose Situation in einer späteren Szene:

„Wo find ich Ärmste einen Zufluchtsort?  
Zu welchem Heiligen soll ich mich wenden?  
Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord.“ (2595-2597)

Für die nächste Möglichkeit, nämlich den Selbstmord ist Maria zu stolz. Den Mord deutete Maria deutlich an und bestätigte Burleigh dann im o. g. letzten Gespräch. Die zwei wahrscheinlichsten und gleichzeitig – dramatisch gesehen – wichtigen letzten Möglichkeiten fassen die ganze Furcht-Hoffnungs-Thematik des Dramas zusammen, nämlich die Hinrichtung und die Begnadigung. Die Hinrichtung deutete Mortimer an und verkörpert dabei die Furchtdialektik. Maria aber als eine noch Hoffnungsträgerin ist davon überzeugt, dass es Elisabeth nicht wagen kann, sie aufs Schafott zu schicken. Schiller treibt hier ein

---

<sup>1</sup> Vgl. PFISTER, Wolfgang: Maria Stuart, 1.Auflage, 2002, S. 33.

Nervenspiel mit dem Zuschauer. Bis zum Augenblick, wenn Maria im fünften Aufzug weiß bekleidet die Szene betritt, weiß man nicht, wie ihr Schicksal enden wird.

Der Plan Marias, Leicester mit einzubeziehen, entpuppt sich später als effektiv, und es kommt tatsächlich zu einem Aufeinandertreffen beider Königinnen. Doch die Begegnung verläuft, wie wir bereits sahen, alles andere als glücklich für Maria, denn indem Maria ihre Wut enthemmt auf die Rivalin richtet, schneidet sie sich den Weg zur Freiheit ab.

Um die Gesamtsituation noch schlimmer für Maria zu gestalten, wurde ein Mordattentat auf Elisabeth begangen. Dieses schlug fehl und man beschuldete Maria, davon gewusst zu haben. Nach langem Zögern unterschreibt Elisabeth das Todesurteil und übergibt es dem Staatssekretär Davison, mit einem zwiespältigen Hinweis: „Tut, was Eures Amtes ist.“ (3324). Burleigh entreißt Davison das Urteil und eilt damit ab. Nun ist das Schicksal Marias besiegelt und sie steht kurz vor dem Tod.

Elsbeth Leber stellt fest, dass Schiller in seinen Dramen immer wieder „Personen als Helden seiner Dramen wählt, die eine große Ausstrahlungskraft besitzen und eine oft verheerende Faszination auf ihre Umwelt ausüben.“<sup>1</sup> Maria ist eine faszinierende Persönlichkeit. Zwar gehört ihr Glanz der Vergangenheit an, aber trotz ihrer jetzigen Situation behält sie etwas von ihrer erotischen Ausstrahlungskraft. Abermals gibt es einen Bewunderer, der sich opfern will, um Marias Leben zu retten. Wieder einmal erweist sich jedoch ihr Zauber als verhängnisvoll. Er bringt ihren Bewunderern den Tod und führt zu ihrer Verurteilung und Vernichtung.

Wir können die Situation Marias im Drama in drei Stufen unterteilen:

- I. Die Hoffnung auf eine Begegnung mit Elisabeth, die zu ihrer Befreiung führt;
- II. Das Scheitern der Begegnung;
- III. Das Warten auf den Tod und die innerliche Ruhe.

Maria, die mit ihrer Vergangenheit und ihrer Gesinnung eigentlich das antibürgerliche, undemokratische dynastische Prinzip vertritt, profitiert hinsichtlich ihrer Sympathiewerte bei Schiller und den Zuschauern von dem

---

<sup>1</sup> LEBER, S. 157.

Amts- und Rechtsmissbrauch Elisabeths, auch wenn er sich offensichtlich nur auf Maria bezieht. Welcher Art die Missbräuche sind, schleudert Maria Burleigh schon am Anfang des Stückes entgegen (I, 2;7), und Shrewsbury wiederholt sie (II, 3 und IV, 9):

- zweifelhafte Rechtsbasis: ein nur auf Maria gemünztes Gesetz wird gegen diese angewandt;
- parteiische Richter: vom Königshaus abhängige Adelige;
- offenkundige Verfahrensfehler: keine Gegenüberstellung von Beklagter und Zeugen (obschon vorgeschrieben);
- ungläubwürdige Beweise und Zeugenaussagen (zum Teil von Zeugen, die im Eilverfahren hingerichtet wurden). Dass die ganz wesentliche Aussage von Marias Sekretär ein Meineid war, erfährt man noch im 5. Aufzug.

Von besonderer Bedeutung bleibt das religiöse Motiv, das die Weltsicht Marias beherrscht. Sie erhebt ihren Anspruch auf den englischen Thron als strenggläubige Katholikin, was die Annäherung von Politik und Glaubensbekenntnis verdeutlicht. Marias Auftritt in V, 6 strahlt einen erotischen Reiz aus, der die Märtyrerattitüde einschränkt, was die Königin durch ihre Rhetorik des Verzichts im Schlussakt unterstreicht. Weiß gekleidet, mit einem Agnus dei, Rosenkranz und Kruzifix geschmückt, den schwarzen Schleier zurückgeschlagen, so dass man das Diadem erkennen kann, das die Haare ziert, tritt Maria effektsicher in den Kreis ihrer Vertrauten.

Schiller stellte geschickt ein Tragödienprinzip um, als er in den Mittelpunkt des Dramas nicht mehr eine triumphierende Maria stellte, sondern ein Opfer. Maria ist eine Leidende, eine bereits gestürzte Königin. Durch ihre Erinnerung an eine viel hellere Vergangenheit versucht Maria, sich aus der elenden Gegenwart zu entfernen. Ihr Sturz, der bereits vor dem Beginn des Dramas geschah, wird nachträglich berichtet. Die Vorgeschichte und dann die Begegnung der beiden Königinnen verdeutlichen, dass Maria im Sinne der Anklage auf Hochverrat und Staatsrebellion unschuldig ist. Helmut Koopmann weist darauf hin, dass eine Tragödie, deren Opfer unschuldig ist, eine Katastrophe ist, für ein Trauerspiel



gibt es keinen Stoff ab.<sup>1</sup> Daher ließ Schiller seine Heldin nicht unschuldig sterben. Die Vorgeschichte zeigte nicht nur eine strahlende Königin auf ihrem Thron, sondern erklärte sie schuldig am Mord an ihrem Mann, und so stirbt sie alles andere als unschuldig. Sie betrachtet das Todesurteil als die Buße, die sie auf sich nimmt. Sie stirbt aber nicht als eine Verzweifelte. Maria entwickelt sich im Laufe der Ereignisse von einer bedrückten Gefangenen zu einer Wissenden. Am Ende erkennt sie im Tod ihre Befreiung aus dieser Welt. Diese Befreiung ist allerdings nicht dieselbe, die ihr Mortimer anträgt, als er mit ihr fliehen will. Der Plan misslingt, musste misslingen, weil damit das Problem der Schuld und der Entschuldigung unlösbar bleibt. Die Befreiung, die Maria sucht und findet, ist von anderer Art: Sie überwindet das „physische Wesen“ in sich und erreicht einen Zustand, den Schiller als „erhaben“ beschrieb. Marias Tod wird nicht als eine blinde Notwendigkeit bezeichnet, sondern als eine Handlung, der sie sich als freie Person fügt. In diesem Tod zeichnen sich drei Linien ab: Erstens büßt Maria für eine Schuld, zu der sie nicht verurteilt worden ist; zweitens verurteilte Elisabeth sich selbst, als sie Maria verurteilte, was als ein Sieg für Maria beurteilt wird; und drittens ist dieser Sieg ein Sieg der Moralität über die bloße Gewalt und über den Tod selbst.<sup>2</sup>

Maria kann physisch durchaus vernichtet werden, jedoch ist ihre innerliche Freiheit und innerliche Ruhe unbesiegbar. Maria Stuart stirbt tatsächlich, wie ihre Amme Kennedy sagt, „als eine Königin und Heldin“ (3380). Wann ist die plötzliche Wandlung Marias geschehen? Adolf Beck stellt fest, dass wir die Verwandelte, nicht aber die Verwandlung sehen.<sup>3</sup> Wenn sie noch nach der Begegnung mit Elisabeth von ihrem „Sieg“ schwärmt, dann ist die Abkehr von der Welt in der Nacht vor der Hinrichtung geschehen, und von daher ist die Feststellung von Benno von Wiese, dass die Verwandlung Marias schon in der Szene mit Elisabeth stattfand, nicht mehr logisch.<sup>4</sup> Der Sieg Marias, der als Ergebnis eines Ausbruchs maßloser Rache- und Triumphgefühle betrachtet

---

<sup>1</sup> Vgl. KOOPMANN, Helmut: Schiller: Eine Einführung, 1988, S. 96.

<sup>2</sup> Fritz Strich weist darauf hin: „Die äußere Bewegung geht von den Mächten aus, die um Marias Leben oder um ihren Tod kämpfen. Die um ihr Leben kämpfen, bewirken ihren Tod. Die um ihren Tod kämpfen, bewirken ihr höheres Leben.“ (STRICH, Fritz, zitiert nach: Ibel, S. 44.

<sup>3</sup> Vgl. BECK, S. 182.

<sup>4</sup> Vgl. WIESE, NA 9, S. 334.

werden kann, ist ein Sieg des „physischen Wesens“, das sich auf des Lebens Bühne reißen lässt. Die Amme Kennedy erzählt Melvil von Marias Wandlung:

„Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!  
Mit einem Mal, schnell augenblicklich muß  
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem  
Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady  
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung  
Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,  
Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.“ (3402-3405)

Diese Rede wird durch eine Stelle in der Abhandlung „Über das Erhabene“ bestätigt: „Nicht allmählich (...), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte“.<sup>1</sup>

Im Gespräch zwischen dem Haushofmeister Melvil und Marias Amme Kennedy, wird deutlich, dass eine physische Befreiung alles andere als eine wirkliche Befreiung gewesen wäre. Melvil fragt:

„Nahm sie die Todespost mit Fassung auf?  
Man sagt, daß sie nicht vorbereitet war.“ (3381-3382)

Kennedy antwortet:

„Das war sie nicht. Ganz andre Schrecken waren,  
Die meine Lady ängstigten. Nicht vor dem Tod,  
Vor dem Befreier zitterte Maria.  
Freiheit war uns verheißen. Diese Nacht  
Versprach uns Mortimer von hier wegzuführen,  
Und zwischen Furcht und Hoffnung, zweifelhaft,  
Ob sie dem kecken Jüngling ihre Ehre  
Und fürstliche Person vertrauen dürfe,  
Erwartete die Königin den Morgen.“ (3383-3391)

Maria, die sich vor der Befreiung durch Mortimer ängstigt, ängstigt sich nicht mehr vor ihrem Tode. Wenige Szenen später tritt Maria noch einmal auf „weiß und festlich gekleidet“, und sie drückt ihr Vertrauen aus:

„Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet  
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel  
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,

---

<sup>1</sup> NA 21, S. 45.

Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich  
Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit.“ (3480-3484)

Maria beichtet ihre Blutschuld einem Priester, erklärt auch, dass sie mit allen Kirchenstrafen ihre Schuld schon zu büßen versucht habe – den Mord an ihrem Mann, „der treulos mich verlassen und betrogen“ (3687). Aber sie erklärt zugleich, dass in der Seele der Wurm nicht schlafen wolle, und sie gesteht dem Priester auch, dass ihre eigenen Schreiber falsch wider sie gezeugt hätten, und Melvil fragt:

„So steigst du, überzeugt  
Von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?“ (3733-3734)

Maria wird zwar von dem Priester freigesprochen, aber den wichtigsten Freispruch erteilt sie sich selbst. Maria sagt am Schluss: „Ich bin mit meinem Gott versöhnt.“ (3789), und das könnte zunächst so verstanden werden, als sei sie mit dem Gewissen ins Reine gekommen. Aber es geht Schiller nicht um eine Gewissensbeichte, um eine Freisprechung von Sünden. Wenn sie sich also mit ihrem Gott versöhnt erklärt, so erklärt sie zugleich, dass sie mit sich selbst versöhnt ist, einig mit ihrem Gewissen. Ihr Tod wird zu einem Triumph.<sup>1</sup>

Bernd Leistner betrachtet den sechsten Auftritt des fünften Aufzugs als eine Gestaltung der Erhabenheit Marias:

„In diesem Szenenkomplex gibt sich Maria als ein Wesen kund, das sich – im Sinne Schillers – zu vollendeter Menschlichkeit erhoben hat und den Gedanken schöner Sittlichkeit repräsentiert: Unmittelbar vor dem Tode stehend, bejaht sie, in völliger Übereinstimmung mit sich selbst, ihr Schicksal; sinnliches Begehren und moralisches Pflichtgebot stehen nicht mehr gegeneinander.“<sup>2</sup>

Burleigh – Großschatzmeister von England – verkündet das Todesurteil gegen Maria und nimmt ihr damit ihre erste Hoffnung. Sie erkennt jedoch das Urteil nicht an, denn:

---

<sup>1</sup> Wolfgang Wittkowski weist darauf hin: „Maria Stuarts Hinrichtung ist ihre Sühne für den Gattenmord und zugleich ein Rechtsbruch, der England zur Diktatur macht und mit der Menschlichkeit die Menschen von Elisabeth fortreibt.“ WITTKOWSKI, Wolfgang: Der Übel größtes aber ist die Schuld. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Hg. Wolfgang Wittkowski, S. 302.

<sup>2</sup> LEISTNER, Bernd: Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. In: Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner: , 1982, S. 170.

„Verordnet ist im englischen Gesetz,  
Daß jeder Angeklagte durch Geschworne  
Von seinesgleichen soll gerichtet werden.  
Wer in der Committee ist meinesgleichen?  
Nur Könige sind meine Peers.“ (702-706)

Nun aber kommt die selbstbewusste Königin zum Vorschein: Überzeugend legt sie dar, wie sehr gegen sie das Recht gebeugt worden sei, und klagt über Elisabeths Scheinheiligkeit. Maria ist bekannt, dass sie keine Gerechtigkeit in England findet, denn:

„Doch sie sind Protestanten, Eiferer  
Für Englands Wohl, und sprechen über mich,  
Die Königin von Schottland, die Papistin!“ (801-803)

Als Bürgerin eines anderen Landes hat sie Anspruch auf Sicherheit. Maria ermahnt Burleigh, die Rechtmäßigkeit des Gerichtes zu überprüfen. Ihr Ziel sei es, Frieden zwischen den zwei feindlichen Ländern England und Schottland zu schaffen. Sie erkennt die Beweise ihres Hochverrates, die als Kopien existieren, nicht an. Außerdem fordert sie eine Gegenüberstellung mit ihren ehemaligen Schreibern, die als Verfasser der Kopien genannt werden, wie es auch das Gesetz in England erlaubt.

Die Ereignisse überstürzen sich: Paulet fordert, alle Brücken und Straßen in London zu sperren und Maria wieder ins Gefängnis zu bringen, da Königin Elisabeth angeblich ermordet worden sei. Ein Mitverschwörer Mortimers tritt ein, um zu verkünden, dass der Anschlag auf Elisabeth fehlschlug. Mortimer sollte fliehen, doch beschließt er, bei Maria zu bleiben, um sie zu versuchen zu retten.

Durch dieses Attentat auf Elisabeth wird Maria für schuldig erklärt. Nur ihr Tod könne die Lage beruhigen. Die meisten Lords fordern jetzt von Elisabeth die Vollstreckung des Todesurteils. Burleigh gibt die Schuld an der Begegnung der beiden Königinnen Leicester. Um Elisabeth seine Loyalität zu zeigen, befiehlt er, den zu ihm eilenden Mortimer festzunehmen und besteht weiterhin auf dem unverzüglichen Vollzug des Todesurteils. Die Situation eskaliert, weil das Volk eine Verschwörung der Katholiken befürchtet, die Maria zu befreien versuchen.

Es fordert nun die Enthauptung Marias, die allein zur Ruhe führen könne. Graf Shrewsbury bleibt der einzige Lord, der gegen ein voreiliges Urteil ist. Er warnt vor dem damit verbundenen Verlust von Glück und Frieden. Nicht vor der lebenden Maria solle Elisabeth zittern, vielmehr vor der enthaupteten, da die Stimmung im Volke bald umschlagen und Furcht vor Tyrannei um sich greifen werde:

„Du zitterst jetzt  
Vor dieser lebenden Maria. Nicht  
Die lebende hast du zu fürchten. Zittre vor  
Der Toten, der Enthaupteten. (3114-3117)  
(...) Jetzt haßt der Brite die Gefürchtete,  
Er wird sie rächen, wenn sie nicht mehr ist.  
Nicht mehr die Feindin seines Glaubens, nur  
Die Enkeltochter seiner Könige,  
Des Hasses Opfer und der Eifersucht  
Wird er in der Bejammerten erblicken!“ (3121-3126)

Die Amme erzählt dem Haushofmeister Melvil, der hierher kam, um von Maria Abschied zu nehmen, den inneren Wandel Marias und ihrer heldenhaften Haltung, die nicht wegen ihres Schicksals, sondern wegen des Verrates durch Leicester und Mortimers Schicksalstränen vergoss. Hanna fasst die Situation ihrer Königin zusammen:

„Maria Stuart wird  
Als eine Königin und Heldin sterben.“ (2379-2380).

Noch bevor Maria eintritt, verrät die Regieanweisung die düstere Lage, in der sich Maria befindet.

„Zwei andre Kammerfrauen der Maria, gleichfalls in Trauerkleidern (...) Es kommen noch zwei weibliche Bediente, wie die vorigen in Trauer“ (V/4)

Der Eintritt Marias übertrifft aber alles, was für möglich gehalten wird. So die Regieanweisung:

„(...) Sie ist weiß und festlich gekleidet, am Halse trägt sie an einer Kette von kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, sie hat ein Kruzifix in der Hand, und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurückgeschlagen“ (V/6).

Sie beschreibt ihren glücklichen Zustand, da sie endlich von allem befreit ist, was sie festband. Nicht vor dem Tod hat sie Angst, sondern davor, dass sie elend unter der Macht ihrer Feindin lebt.

„Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,  
Mein Kerker aufgeht (...) (3482-3483)  
Da, als ich in die Macht der stolzen Feindin  
Gegeben war (...) da war es Zeit, um mich zu weinen!“ (3485-3487)

Triumphierend empfängt sie den Tod, den Freund. Sie bittet die anderen, mit ihr den Tod zu feiern, weil sie sich endlich wieder als Königin fühlt:

„Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt,  
Den würd`gen Stolz in meiner edeln Seele!“ (2493-2494)

Allein mit Melvil geblieben, verrät Maria ihm ihre Not, nicht vor einem katholischen Priester beichten zu dürfen und deswegen die letzte Vergebung von der Kirche nicht erhalten zu können. Sie ist jetzt sogar bereit, Melvil als einem nicht Geweihten zu beichten. Melvil beruhigt sie jedoch und verrät ihr, dass er ein geweihter katholischer Priester ist und dass er zu ihr kam, um ihre Beichte abzunehmen. Neben Neid, Hass und Rachedgedanken und Ehebruch enthält ihr Schuldbekennnis auch den Mord an ihrem zweiten Gatten:

„Von neid`schem Hasse war mein Herz erfüllt,  
Und Rachedgedanken tobten in dem Busen. (3676-3677)  
(...) Ach, nicht durch Haß allein, durch sünd`ge Liebe  
Noch mehr hab ich das höchste Gut beleidigt.  
Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen,  
Der treulos mich verlassen und betrogen! (3684-3687)  
(...) Den König, meinen Gatten, ließ ich morden,  
Und dem Verführer schenkt ich Herz und Hand!“ (3697-3698)

Sie bekräftigt aber, dass sie niemals Elisabeth habe schaden wollen, und dass sie an dem angeblichen Versuch, die Königin zu ermorden, nicht beteiligt war. Somit wird Melvil klar, dass Maria zwar bezüglich der Anklage wegen der Beteiligung am Mord Elisabeths unschuldig ist, aber für ihre frühere Schuld wegen der Ermordung ihres zweiten Ehemannes büßen muss:

„Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod  
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“ (3735-3736)

Burleigh fragt Maria im Auftrag der Königin nach ihren letzten Wünschen. Maria nennt ihr Testament, das ihre letzten Wünsche enthält und bittet Paulet darum, es zu vollstrecken. Sie bittet außerdem, ihre Diener

„ungekränkt  
Nach Schottland zu entlassen, oder Frankreich,  
Wohin sie selber wünschen und begehren.“ (3773-3775).

Ihr letzter Wunsch sei es, ihr Herz in Frankreich begraben zu lassen, weil

„mein Leichnam  
Nicht in geweihter Erde ruhen soll.“ (3777-3778)

Ferner lässt sie die Königin schwesterlich von ihr grüßen und die Bitte um Vergebung wegen des Wortgefichtes am vorigen Tag überbringen.

Auf dem Weg zum Schafott erkennt Maria den Grafen Leicester. Mit vernichtenden Worten erinnert sie ihn an sein Versprechen, sie aus dem Kerker zu holen und sie zu heiraten. Nicht auf die bloße Freiheit hoffte sie, sondern darauf, dass sie mit Leicester ein glückliches Leben führen kann. Da Leicester aber zwischen zwei Königinnen stand, wählte er nicht die wahre Liebe, sondern warb um Elisabeths Hand und muss dafür vor ihr knien:

„Ihr durftet werben um zwei Königinnen,  
Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht,  
Verraten, um ein stolzes zu gewinnen,  
Kniet zu den Füßen der Elisabeth!“ (3833-3836).

In seiner Schrift „Über Anmut und Würde“ postuliert Schiller mit seinem Begriff der „schönen Seele“ eine Synthese von Sittlichkeit und Natur:

„In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft,  
Pflicht und Neigung harmonieren.“

Erst diese Harmonie ermöglicht jene Schönheit, die Schiller als Freiheit in der Erscheinung definierte. Eine schöne Seele drückt sich in und mit Anmut aus; dieses Recht hat Schiller den Frauen vorbehalten, und seine geschlechterdifferenten Äußerungen lassen sich ohne weiteres mit Maria und Elisabeth verstehen.

Maria wird am Ende des Dramas zu einer schönen Seele, weil sie gerade diese Konstellation auf die Bühne bringt, indem sie Elisabeth ihren eigenen Tod verzeiht. Hier sind Herz und Verstand versöhnt, die Wandlung Marias ist nicht nur intellektuell vollzogen, sondern hat zugleich eine sittliche Denkart hervorgebracht.

Der freie Tod Marias bedeutet gleichzeitig die Wende des Dramas von einer Tragödie zu einem „Läuterungs drama“<sup>1</sup> In dem Augenblick, in dem der Höhepunkt der tragischen Spannung erreicht ist, in dem die eigentliche Katastrophe unmittelbar bevorsteht, schlägt die Handlung plötzlich um: die Überwindung des Schicksals, der Durchbruch der Freiheit, die Wendung des Willens, die den Tod zu einer Verklärung macht. Die Katastrophe wird zur Verklärung. Elsbeth Leber stellt fest:

„Marias Schicksal ist im Grunde untragisch. Tragik hat immer etwas Widersinniges, dem Menschen Unverständliches an sich. Davon findet sich in der „Maria Stuart“ nichts.“<sup>2</sup>

Dem äußerlich nicht mehr zu überwindenden und immer näher drängenden Tod steht die stolze königliche Frau entgegen und es gelingt ihr, ihn innerlich zu überwinden. Je mehr sie erniedrigt wird, umso höher steigt ihr innerer Wert. Ihre Haltung wird zu einer lebensüberlegenen Fassung einer geläuterten Seele, und der gefürchtete Tod bringt nur Stolz.

Vom Schlussakt gesehen erscheinen die vier ersten nur als vorbereitende Handlung, in denen Maria den realistischen Weg geht. Sie versucht auf verschiedensten Wegen, ihr Schicksal abzuwenden. Noch kurz bevor sie erfährt, dass die Hinrichtung stattfinden wird, hofft sie auf Rettung (V/1, 3388-96). Dass sie am Ende von III/4 all ihre Aggressionen Elisabeth ins Gesicht schleudert, ist noch kein Akt geistiger Freiheit oder gedanklicher Umdeutung der erlittenen Gewalt, sondern bloß ein Racheakt. Diese Aktion eines „Dampf-Ablassens“ ist jedoch notwendig, um frei zu werden für den anderen Weg. Wenn Maria dann

---

<sup>1</sup> WIESE, S. 239.

<sup>2</sup> LEBER, S. 144.



im 6. Auftritt des 5. Aufzuges „mit ruhiger Hoheit“ die Bühne betritt, beansprucht sie selbst, sich in erhabener Freiheit von allem Irdischen losgesagt zu haben:

„Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet  
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel  
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,  
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich  
Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit.“ (3480-84)

Jedoch wirkt es befremdend, wenn Maria wenig später Wörter wie „Stolz“, „Krone“ und „Glanz“ verwendet. Wir müssen hier diese Worte, vor allem „Stolz“, sehr vorsichtig betrachten. Es ist zu beachten, dass Stolz ein dominanter Affekt in Marias Charakter ist. Eine gewisse Ambivalenz in Marias Charakter lässt sich nicht abstreiten. Es scheint, als ob sich nun in ihre scheinbar über alles Irdische „erhabene“ Würde Stolz mische. Wenn das der Fall wäre, müsste sie dann nicht als erstes ihren Stolz überwunden haben? Es ist von daher nicht auszuschließen, dass ihr würdevolles Auftreten sowohl geistige als auch sinnliche Motive verbirgt. Auf ihrem Gang zum Schafott „zittert“ Maria, als sie Leicester erblickt. Wird sie in diesem Augenblick nicht von einem sittlichen Motiv, sei es Liebe oder Verachtung, erfasst? Auch die vernichtenden Worte gegen Leicester haben wir von einem erhabenen Menschen nicht erwartet, der von dieser Welt nichts mehr will.

Schiller zeigt in diesem letzten Auftritt Marias, wie gefährdet und anfällig der Mensch trotz aller Willensstärke für die Schwächen der Sinnlichkeit sein kann. Maria stirbt zwar als erhabene Heldin, jedoch bleibt ihre Erhabenheit bis zum Schluss in Gefahr.

### 3. Die Braut von Messina

Das Drama erschien 1803 mit der Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“. Schiller wählte hier einen rein erfundenen Stoff für sein Trauerspiel der „Läuterung“<sup>1</sup> aus. Nach der Fertigstellung der „Wallenstein“-Trilogie hatte Schiller in einem Brief an Goethe vom 5. Januar 1798 erklärt, dass er lieber einen historischen Stoff behandle, als einen frei erfundenen: „Ich werde es mir gesagt seyn laßen, keine andre als historische Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe seyn. Es ist eine ganz andere Operation, das realistische zu idealisieren, als das ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen.“ Die unvermeidliche Frage stellt sich automatisch: Warum widersprach Schiller sich selbst später? Was war der bzw. die Gründe für seine Entscheidung, ein frei erfundenes Thema zu behandeln? Für Benno von Wiese liegt die Antwort auf diese Frage an der Tatsache, dass Schiller extrem experimentfreudig war, bei dem es nur Grenzen gab, „soweit sie die Idee der Tragödie selbst vorschrieb, nicht aber für ihre möglichen Formen.“<sup>2</sup> Am 13. Mai 1801 schrieb Schiller an Körner: „Ich habe große Lust mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorrätlich habe, sind einige die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du, die Maltheser (...) Ein anderes Sujet, welches ganz eigne Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es besteht, den Chor mit gerechnet, nur aus 20 Szenen und aus fünf Personen.“

Das Drama war für Schiller ein „Wettstreit“ mit den Griechen, wie er in einem Brief an Iffland vom 22. April 1803 erklärte. Schiller betrachtete die „Braut von Messina“ als Höhepunkt seiner Beschäftigung mit den griechischen Tragödiendichtern. Er verarbeitete eine Fülle antiker Elemente in dem Drama: sowohl formaler Art als auch beim Handlungsaufbau. Was unter dem Begriff „strengste griechische Form“ zu verstehen ist, versuchte Schiller in der „Braut von Messina“ durch zwei dramaturgische Prinzipien zu erreichen: Erstens durch die aristotelische Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit – eine Tragödie ohne Akteinteilung; eine frei erfundene Handlung mit den einfachsten Zuständen, dem geringsten Raum, der begrenzten Personenzahl und einer aufs engste

---

<sup>1</sup> Vgl. GUTHKE, S. 259.

<sup>2</sup> WIESE, S. 749.

eingeschränkter Dauer der Zeit – und zweitens durch die Wiedereinführung des antiken Chors.

Am 9. September 1802 begründete Schiller in einem Brief an Körner zum ersten Mal seine Stoffwahl: „Über dem langen Hin- und Herschwanken von einem Stoffe zum anderen habe ich zuerst nach diesem gegriffen, und zwar aus dreierlei Gründen. – 1. war ich damit in Absicht auf den Plan, der sehr einfach ist, an weitesten. 2. bedurfte ich eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form, und einer solchen Form, die ein Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, welches hier wirklich der Fall ist, denn das Stück läßt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an. 3. mußte ich etwas wählen, was nicht de longue haleine ist, weil ich nach der langen Pause notwendig bedarf, wieder etwas fertig vor mir zu sehn“.

Schillers Versuch, die antike Methode neu aufzugreifen, war keine bloße Imitation, sondern geschah vielmehr in der Absicht, sie mit dem Modernen zu verbinden. Denn die Antike war für Schiller nicht reproduzierbar, wie er in einem Brief an den Philologen Johann Wolfgang Süvern vom 26. Juli 1800 belegt: „Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muss, eher tödten als beleben. Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schläffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen; sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.“

Durch „Die Braut von Messina“ wollte Schiller das antike Muster durch moderne Kunst wiederbeleben und neu definieren. Nicht im Schönen, wie Gerhard Kluge feststellt, sondern im Erhabenen vollendet sich die ästhetische Erziehung des Menschen.<sup>1</sup>

Das Drama ist Schillers umstrittenstes Werk. Neben enthusiastischem Lob fand die Tragödie auch scharfe Kritik. Böttiger erklärte die Tragödie zum besten

---

<sup>1</sup> Vgl. KLUGE, Gerhard: Die Braut von Messina. In: Walter Hinderer (Hg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen, 1979, S. 247. Vgl. auch BARONE, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen, 2004, S. 323. Ferner weist Helmut Koopmann darauf hin, dass sich Schiller darum bemüht, „die dramatischen Vorteile der griechischen Tragödie auf seine eigene dramatische Praxis anzuwenden“. (KOOPMANN, Helmut: Schiller, Eine Einführung, 1988, S. 115.

Werk Schillers überhaupt.<sup>1</sup> Henriette von Knebel schrieb an ihren Bruder Karl Ludwig Knebel (18.3.1803): „Wenn ich nur ein rechter Tyrann wäre, und es verbieten könnte, daß jemals ein schillersches Trauerspiel gegeben würde!“<sup>2</sup> Für Clemens Brentano ist „die Braut von Messina“ ein „erbärmliches Machwerk, langweilig, bisarr und lächerlich durch und durch.“<sup>3</sup> Andererseits fällt das Urteil Körners fast prophetisch aus: „Rechne hier nicht auf lärmenden Beyfall der jetztlebenden Menge, aber auf dauernden Ruhm bey ächten Kunstfreunden der künftigen Geschlechter.“<sup>4</sup>

Das Trauerspiel ist Schillers „schwärzeste Tragödie“.<sup>5</sup> In einem Brief vom 28. März 1803 berichtete Schiller Körner von der Premiere: „Was mich betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung.“ Dieser „furchtbare Ernst“ entsteht selbstverständlich aus der bedrückenden Atmosphäre, die im Trauerspiel herrscht. Die Schuldzusammenhänge bestimmen das Geschehen und die vorprogrammierte Katastrophe wirft ihren schweren Schatten auf alles. Für Norbert Oellers stellt dieses Drama den Höhepunkt von Schillers Geschichtsphilosophie dar.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. LUSERKE, Matthias (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in 12 Bänden, Band 4, 1996, S. 710.

<sup>2</sup> LUSERKE, S. 710.

<sup>3</sup> Brief an Achim von Arnim, August 1803, zitiert nach LUSERKE, S. 713.

<sup>4</sup> Brief an Schiller vom 18.2.1803, zitiert nach LUSERKE, S. 708.

<sup>5</sup> ZYMNER, S. 142.

<sup>6</sup> Vgl. OELLERS, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers, 1996, S. 229.

### 3.1. Der Chor

Das Drama ist das einzige Werk Schillers, in dem ein Chor in die Ereignisse einbezogen wird. Der Buchausgabe des Trauerspiels stellte Schiller die Abhandlung „Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie“ mit dem Ziel voran, „dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären“. Der Chor, den Schiller aus der Antike entnahm, soll vor allem den Kunstcharakter des Dramas hervorheben. Auf den Chor „ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet.“ (Brief an Iffland im 24. Februar 1803). Durch die Betrachtungen und Kommentare des Chores hat das Publikum immer die Übersicht über das gesamte Geschehen, die „im Sturm der Affekte verlorengehen würde“. Der Chor ist Erklärer, Prophet, Warner, Publikum, Fragesteller und Kunstorgan.<sup>1</sup> Schiller betrachtete den Einsatz des Chors als einen wichtigen Bestandteil der antiken Tragödie, so teilte er Iffland im o. g. Brief mit, dass „der Gebrauch des Chors, so wie er in der alten Tragödie vorkommt“ zu den wesentlichsten Elementen der strengen alten Tragödie zählt. Die Art und Weise, wie Schiller den Chor einsetzt, gibt dem Chor selbst seine Strukturen, strukturiert aber zugleich die Zuschauerrolle als eine indirekte Verhaltensform. Schiller schrieb in seiner Abhandlung: „Der Chor spielt die Rolle des Zuschauers“. Das bedeutet, dass der Zuschauer seine Rolle im Chor erkennen und sich damit identifizieren soll. In einem Brief an Zelter vom 28. Juli 1803 teilte Goethe den Chor der griechischen Tragödie in vier Epochen ein. Die dritte Epoche, repräsentiert durch die Werke von Sophokles, kennzeichnete er dadurch, dass der Chor die Handlung begleitet: „Indem die Menge dem Helden und dem Schicksal nur zusehen muss und weder gegen die besondere noch allgemeine Natur etwas wirken kann, wirft sie sich auf die Reflexion und übernimmt das Amt des berufenen und willkommenen Zuschauers“. Diese Rolle übernimmt auch der Schillersche Chor.

Ein Unterschied zwischen dem Sophokleischen und dem Schillerschen Chor liegt darin, dass der Chor in der alten Tragödie die Öffentlichkeit repräsentierte. Der Chor ist damit besorgt um Bestand und Heil des öffentlichen Lebens. Bei Schiller ist der Chor kein Repräsentant der Öffentlichkeit mehr, sondern nur noch „ideale Person“.

---

<sup>1</sup> Vgl. KOOPMANN, S. 118.

Schiller erklärt die Funktion des Chors: „Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnliche mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert.“ Die Funktion des Chors geht über die Grenzen der Handlung hinaus, „um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen, und die Lehren der Weisheit auszusprechen“. Mit dem Chor kann der Dichter die Handlung zusammenfassen. Florian Prader stellt fest, dass der Chor die Handlung jeder Zeit unterbrechen kann, um einen Ruhepunkt einzuschalten, damit kann er die Wirkung der Handlung dosieren.<sup>1</sup> Will die neue Tragödie ihre Zeit aussprechen, muss sie ein reflektierendes Organ einsetzen: „Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert“. Durch diese Absonderung soll es dem Dichter gelingen, dass „sie [die Reflexion] selbst mit poetischer Kraft aus[ge]rüstet“ wird. Der Chor steht zwischen der Bühne und dem Publikum. Er nimmt an den Ereignissen teil. Durch den Einsatz des Chors bewirkt der Dichter, die Sprache des Werks zu erheben „und dadurch die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt zu verstärken.“ Wenn der Chor weggenommen würde, „so muß die Sprache der Tragödie im Ganzen sinken, oder was jetzt groß und mächtig ist, wird gezwungen und überspannt erscheinen“.

Obwohl Schiller bekannt gab, dass er sich von dem Werk der Antiken beeinflussen ließ, übertrug er seinem Chor verschiedene Aufgaben, die sich von denen der Antike sehr unterscheiden. In der griechischen Tragödie war der Chor jenseits der Handlung angesiedelt. Schiller ließ ihn aber nicht nur das Geschehen von zwei Seiten erklären, sondern sich auch in den Verlauf des Dramas entscheidend einschalten; und wenn Schiller auch einerseits die analytische Tragödie als Ideal der Tragödie schlechthin ansah, so vereinigte Schiller hier eine voranschreitende Handlung miteinander. Michael Böhler erklärt diese unterschiedlichen Aufgaben: „Im Gegensatz zu den griechischen Tragikern lässt Schiller den Chor nicht bloß zuschauen, kommentieren, reflektieren, klagen, sondern auch aktiv ins Geschehen eingreifen.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. PRADER, Florian: Schiller und Sophokles, 1954, S. 82.

<sup>2</sup> BÖHLER, Michael: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Hg. Wolfgang Wittkowski. 273-294. Hier S. 282.

Seine Bewunderung der „Sophokleischen Tragödie“ blendete ihn nicht davon, dass sie „eine Erscheinung ihrer Zeit“ war. Diese Meinung äußerte Schiller später in der Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors“: „Chöre kennt man zwar auch schon in der modernen Tragödie, aber der Chor des griechischen Trauerspiels, so wie ich ihn hier gebraucht habe, der Chor als eine einzige ideale Person, die die ganze Handlung trägt und begleitet, dieser ist von jenen operhaften Chören wesentlich verschieden. (...) Der Chor der alten Tragödie ist meines Wissens seit dem Verfall derselben nie wieder auf der Bühne erschienen.“

Die Beschreibung des ersten Auftritts des Chores erklärt seine Struktur: „Chor tritt auf. Er besteht aus zwei Halbchören, welche zu gleicher Zeit, von zwei entgegengesetzten Seiten, der eine aus der Tiefe, der andere aus dem Vordergrund eintreten, rund um die Bühne gehen und sich alsdann auf derselben Seite, wo jeder eingetreten, in eine Reihe stellen. Den einen Halbchor bilden die Ältern, den andern die jüngern Ritter, beide sind durch Farbe und Abzeichen verschieden. Wenn beide Chöre einander gegenüberstehen, schweigt der Marsch und die beiden Chorführer reden.“

Der Chor hat demzufolge einen „Doppelcharakter“. In einem Brief an Körner im 10. März 1803 hieß es: „Wegen des Chores bemerke ich noch, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemeinmenschlichen nemlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird.“ Einerseits soll der Chor die Rolle eines ruhigen, überlegen das Bühnengeschehen reflektierenden Kommentator spielen: „In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der ruhige über den passionierten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. Andererseits (...) als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.“

An einigen Stellen von „Die Braut von Messina“ erkennen wir den doppelten Charakter des Chors. Isabella wirft dem Chor vor, er sei eine wilde Bande und ein herzlos falsches Geschlecht:

„O diese wilden Banden, die euch folgen,  
Die raschen Diener eures Zornes – Sie sind  
Nicht eure Freunde! Glaubet nimmermehr,  
Daß sie euch wohlgesinnt zum Besten raten!

Wie könnten sie's von Herzen mit euch meinen,  
Den Fremdlingen, dem eingedrungenen Stamm,  
Der aus dem eignen Erbe sie vertrieben,  
Sich über sie der Herrschaft angemäht?“ (336-343)

Der Chor widerspricht ihr nicht, sondern lobt im Gegenteil ihre ruhige Klarheit und bekennt gleichzeitig, sein eigenes Streben sei verworren, blind und sinnlos:

„Ja, es ist etwas Großes, ich muß es verehren,  
Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn,  
Über der Menschen Tun und Verkehren  
Blickt sie mit ruhiger Klarheit hin.  
Uns aber treibt das verworrene Streben  
Blind und sinnlos durchs wüste Leben.“ (370-375)

An anderer Stelle dieser Szene rät Isabella ihren Söhnen, sich zu vereinen. Der Chor will die Mutter unterstützen:

„Höret der Mutter vermahnende Rede,  
Wahrlich, sie spricht ein gewichtiges Wort!  
Laßt es genug sein und endet die Fehde,  
Oder gefällt's euch, so setzt sie fort.  
Was euch genehm ist, das ist mir gerecht,  
Ihr seid die Herrscher und ich bin der Knecht.“ (333-338)

Ein anderes Beispiel finden wir nach wenigen Szenen. Don Manuel berichtet dem Chor über sein Treffen mit einem Mädchen in einem Kloster. Hier durchschaut derselbe widerspruchslose, blinde Chor in ruhiger Überlegenheit weise das dunkle Geschick des Fürstenhauses:

„Mit Furcht, o Herr, erfüllt mich dein Bericht.  
Raub hast du an dem Göttlichen begangen,  
Des Himmels Braut berührt mit sündigem Verlangen,  
Denn furchtbar heilig ist des Klosters Pflicht.“ (718-721)

Der Chor tritt hier als Vertrauter Don Manuels ein und wagt es, ihm viele Fragen zu stellen.

Der Chor in der „Braut von Messina“ besteht aus Männern, die von den beiden Brüdern abhängig sind und daher keine Souveränität haben. Durch seine Teilung in zwei verfeindete Parteien sollte es so sein, dass der Chor „als wirkliche Person



und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst.“ Schiller teilte den Chor, um Rede und Gegenrede führen zu können. Da die Fürsten einem fremden Geschlecht entstammen, das sich die Stadt unterwarf, ist das Verhältnis des Chores zu den beiden Hauptgestalten höchst zwiespältig. Die Männer sind aber ihren Führern so unterwürfig, dass der Streit zwischen den beiden Brüdern sie beeinflusste und dass die herrschende Versöhnung sie ebenfalls beeinflusst:

„Weil sich die Fürsten gütlich besprechen,  
Wollen wir auch jetzt Worte des Friedens  
Harmlos wechseln mit ruhigem Blut,  
Denn auch das Wort ist, das heilende, gut.“ (165-168)

Die jetzige Versöhnung bedeutet aber längst nicht, dass endgültiger Frieden herrscht. Der Hass ist nicht ganz verschwunden, und es könnte durchaus möglich sein, dass der Hass der beiden aufeinander irgendwann wieder ausbricht. Der Chor betont auch diese Möglichkeit:

„Aber treff ich dich draußen im Freien,  
Da mag der blutige Kampf sich erneuen,  
Da erprobe das Eisen den Mut.“ (169-171)

Die epische Tendenz im Drama ist unverkennbar. Nicht zuletzt, weil der Chor immer ausdrücklich das gegenwärtige Geschehen auf die vergangenen und zukünftigen Ereignisse hin bezieht und damit den Zuschauer durch das rhetorische Mittel der tragischen Ironie signalisiert:

„Krieg oder Frieden! Noch liegen die Lose  
Dunkel verhüllt in der Zukunft Schoße!  
Doch es wird sich, noch eh wir uns trennen, entscheiden,  
Wir sind bereit und gerüstet zu beiden.“ (324-327)

Angesichts des Friedensschlusses der beiden Brüder schildert der Chor humorvoll ihre Lage, und dass der kommende Frieden nicht ohne seine Rechnung kommt:

„Sage, was werden wir jetzt beginnen,  
Da die Fürsten ruhen vom Streit,  
Auszufüllen die Leere der Stunden  
Und die lange unendliche Zeit?

Etwas fürchten und hoffen und sorgen  
Muß der Mensch für den kommenden Morgen.“ (361-366)

Noch ironischer erklärt der Chor dem Zuschauer den Unterschied zwischen  
Frieden und dem Krieg:

„Schön ist der Friede!  
(...) Aber der Krieg auch hat seine Ehre,  
Der Beweger des Menschenschicks,  
Mir gefällt ein lebendiges Leben,  
(...) Denn der Mensch verkümmert im Frieden,  
Müßige Ruh ist das Grab des Muts.  
Das Gesetz ist der Freund des Schwachen,  
Alles will es nur eben machen,  
Möchte gern die Welt verflachen,  
Aber der Krieg läßt die Kraft erscheinen,  
Alles erhebt er zum Ungemeinen,  
Selber dem Feigen erzeugt er den Mut.“ (879-881; 884-891)

Um den Zuschauer die Vorgeschichte zu erklären, führt der Chor jetzt ein  
Gespräch, durch welches man erfährt, dass die Ehe der Eltern verflucht war,  
denn Isabella war eigentlich vom Vater des verstorbenen Königs zur Gattin  
gewählt und von diesem geraubt worden:

„Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,  
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl  
In ein frevelnd Ehebett gerissen,  
Denn sie war des Vaters Wahl.  
Und der Ahnherr schüttete im Zorne  
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen  
Auf das sündige Ehebett aus.“ (960-966)

Unmittelbar nach der Mordtat drückt der Chor, der Don Cesar repräsentiert,  
seine Meinung aus, als ob er damit die Gedanken seines Herren widerspiegelt:

„Heil uns! Der lange Zwiespalt ist geendigt.  
Nur einem Herrscher jetzt gehorcht Messina.“ (1907-1908)

Der andere Chor, der Don Manuel verkörpert, schildert entsetzt die Ereignisse  
des Tages. Er scheint diese Gräueltat nicht verstanden zu haben:

„Heute umarmtet ihr euch als Brüder,

Einig gestimmt mit Herzen und Munde,  
Diese Sonne, die jetzo nieder  
Geht, sie leuchtete eurem Bunde!  
Und jetzt liegst du dem Staube vermählt,  
Von des Brudermords Händen entseelt,  
In dem Busen die grässliche Wunde!“ (1963-1969)

Der Chor zeichnet ein Bild vom menschlichen Leben, das vom Tod umgeben ist und das stets und unvorbereitet von der Gewalt des furchtbaren Schicksals ergriffen werden kann. Dieses Leben wird pessimistisch geschildert:

„Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Gräfte  
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte,  
Die Welt ist vollkommen überall,  
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“ (2585-2588)

Der Fluch des verstorbenen Königs scheint sich gelöst zu haben, indem die Katastrophe über die ganze Familie hereinbricht. Gegen Ende des Dramas besiegelt der Chor das Schicksal der unglücklichen Mutter:

„O jammervolle Mutter! Hin zum Tod  
Drängen sich eifernd alle deine Kinder,  
Und lassen dich allein, verlassen, stehen  
Im freudlos öden, lieb leeren Leben.“ (2802-2805)

Der Chor bekennt am Ende Ratlosigkeit und lässt seine Reflexion in den äußerst unbefriedigenden Sätzen münden:

„Erschüttert steh ich, weiß nicht, ob ich ihn  
Bejammern oder preisen soll sein Loos.  
Dieß Eine fühl ich und erkenn es klar“ (2835-2837)

Der zum geflügelten Wort gewordenen Schlussvers des Chors „Das Leben ist der Güter höchstes nicht / Der Übel größtes aber ist die Schuld.“ (2835-2839), der hier in seiner Funktion als ideale Person spricht, die die Handlung begleitet, enthält wirklich den Hauptgedanken des Dramas.

Durch die Einführung des Chors wollte Schiller beweisen, dass moderne Dramen den Chor einsetzen können, ohne ihm nur die beschränkte Rolle des Erzählers geben zu müssen. Das antike Kunstwerk „brauchte den Chor als eine

nothwendige Begleitung“ der Götter, Helden und Könige. Da ihn die Künstler „in der Natur“ fanden, war der Chor „in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ“. Die Modernen können aber dem Chor besondere, zusätzliche Fähigkeiten verleihen. Der Chor sollte in diesem Sinne eine größere und manchmal entscheidende Rolle im Geschehen spielen. Er wird in der modernen Tragödie „zu einem Kunstorgan, er hilft die Poesie hervorbringen.“ Der Chor befindet sich nicht mehr in der Natur, sondern der neue Dichter muss ihn „erschaffen und einführen“.<sup>1</sup>

Nach der Einführung der Tragödie waren die Meinungen von dem Chor äußerst unterschiedlich. Fritz von Stein teilte Charlotte von Schiller am 25. Juni 1803 mit: „Die Chöre wollen mir zwar nicht in den Sinn, doch sagen sie oft kluge Dinge, man freut sich daher nach jeder Begebenheit ihr Urtheil zu hören“. Herzog Carl August schrieb am 11. Februar 1803 an Goethe: „Etwas sehr auffallendes wird den Publico nicht entgehen: die eigentlichen Hauptpersonen des Stücks sind Stock Catholiquen. Der Chor aber Heiden; letztere sprechen von allen Göttern des Alterthums (...) Da nun das Chor eigentlich ein Corps unter den Waffen darstellt, so kan man die Personen deßelben für nichts, als für bewafnete Poeten ansprechen, eine neue Masque für die Bühne; denn die, meistens ganz unnütze bilderreiche Schwülstigkeit, in der dieses Corps den Zuschauer von einer Szene zur andern führt, und noch dazu sehr langsam, kan ohnmöglich für Kriegsknechte paßen, da die Prinzen, zu denen jene Leute gehören, sich viel natürlicher ausdrücken“. Clemens Brentano teilte Achim von Arnim im August 1803 mit: „Der äußerst steife Chor macht eine Wirkung wie in katholischen Kirchen die Repetition des halben Vaterunsers von der Gemeinde.“

---

<sup>1</sup> Vgl. DARSOW, S. 211.

### 3.2. Das Drama

Bei der Braut von Messina handelt es sich um die tragische Geschichte einer Familie. Schiller schilderte hier zwei Handlungsstränge, die Bruderfeindschaft und das Verstecken der Tochter durch die Mutter. Beide Handlungsstränge laufen anfangs parallel, dann kurz vor dem Ende werden sie miteinander verflochten – ähnlich wie bei den „Räuber[n]“. Dadurch wollte Schiller sein Ziel erreichen, den Umfang des Dramas möglichst gering zu halten.<sup>1</sup>

Die Handlung der „Braut von Messina“ basiert auf einem Geheimnis, das mehrere Missverständnisse und Täuschungen verursacht.<sup>2</sup> Die Brüder wissen nicht, dass sie eine Schwester haben, weil diese in einem Kloster verborgen ist. Die Brüder wissen nicht, dass sie die gleiche Frau lieben und die Mutter weiß nicht, dass die Söhne eine Geliebte haben, und zwar die Schwester. Die Prophezeiung eines Übels – als Traum des verstorbenen Vaters – in der Vorgeschichte des Dramas vom Untergang der herrschenden Familie von Messina durch die Tochter, führt dazu, dass die betroffenen Figuren blind reagieren, bis sie im Laufe der Ereignisse als Werkzeuge die Realisierung der Prophezeiung erfüllen.<sup>3</sup> Der Mensch wird hier nur als ein wehrloser Spielball des Schicksals dargestellt.<sup>4</sup>

Einen doppelten Hauptanteil an der Erfüllung des Unheils trägt die Mutter, weil sie erstens die Wahrheit über die Schwester verbirgt und zweitens nicht erkennt, dass ihr Gegenraum von einer Vereinigung der Brüder durch die Schwester in der Tat nichts anderes ist, als die Bestätigung des Traumes des Vaters, denn beide Söhne vereinigen sich am Ende tatsächlich im Tode.

Eine landfremde Herrscherfamilie regiert in Messina, damit fehlten ihr bereits die vaterländischen Wurzeln. Deswegen ist diese Familie auf sich selbst angewiesen. Beide Brüder sind einander feind. Ihre Feindschaft fing an, als sie

---

<sup>1</sup> Vgl. STORZ, S. 378.

<sup>2</sup> Erwin Leibfried nennt die zentralen Themen des Dramas: Heimlichkeit, Verstellung, mangelnde Kommunikation. (Vgl. LEIBFRIED, S. 361.)

<sup>3</sup> Vgl. LINDER, Jutta, S. 73.

<sup>4</sup> Vgl. WIESE, S. 752; vgl. auch KLUGE, S. 254.

noch Kinder waren. Der Grund des Hasses ist unbekannt. Die Hinweise sind aber deutlich:

„O Raserei der Eifersucht, des Neides!“ (384)

Die Mutter erzählt von dem Ursprung des Hasses:

„doch mit ihnen wuchs  
Aus unbekannt verhängnisvollem Samen  
Auch ein unsel'ger Bruderhaß empor,  
Der Kindheit frohe Einigkeit zerreißend,  
Und reifte furchtbar mit dem Ernst der Jahre.“ (23-27)

Isabella vermeidet es, die Söhne über die Ursache der Feindschaft aufzuklären. Die Brüder sind damit zufrieden, solange sie nicht als verantwortlich für die Feindschaft erklärt werden und die Schuld anderen zuschieben:<sup>1</sup>

„Don Manuel: Es ist der Fluch der Hohen, daß die Niedern  
Sich ihres offenen Ohrs bemächtigen.  
Don Cesar: So ist's, die Diener tragen alle Schuld!  
Don Manuel: Die unser Herz in bitterm Haß entfremdet.  
Don Cesar: Die böse Worte hin und wider trugen.  
Don Manuel: Mit falscher Deutung jede Tat vergiftet.“ (487-492)

Schiller ließ sich angeblich von Klinger beeinflussen, indem er einige Ideen von Klingers Drama „Die Zwillinge“ übernahm. Der Grund des Konflikts zwischen den beiden Brüdern bei Klinger war die ungleiche Verteilung der Güter.<sup>2</sup> Schiller verzichtete darauf nicht, jedoch zeigen sich die Differenzen nicht im Konflikt, sondern in der Versöhnung:

„Don Cesar: Du nahmst die Pferde von arabscher Zucht  
In Anspruch, aus dem Nachlaß unsers Vaters.  
Den Rittern, die du schicktest schlug ichs ab.  
Don Manuel: Sie sind dir lieb. Ich denke nicht mehr dran.  
Don Cesar: Nein, nimm die Rosse, nimm den Wagen auch  
Des Vaters, nimm sie, ich beschwöre dich.“ (509-514)

Als ihr Vater noch am Leben war, mussten die beiden ihren Hass womöglich verstecken, da der Vater sie sehr streng behandelte und ihnen verbot, Waffen zu tragen. Durch seine strengen Methoden gelang es ihm, den Hass der Söhne zu

---

<sup>1</sup> Vgl. KLUGE, S. 258.

<sup>2</sup> Vgl. LEIBFRIED, S. 344.

unterdrücken. Jedoch blieb die Feindschaft zwischen ihnen erhalten. Nach seinem Tod bricht der Hass wieder aus und droht jetzt, das Land sogar in den Bürgerkrieg zu stürzen. Die Mutter versucht nach der Beerdigung ihres Mannes, ihre streitenden Söhne zu versöhnen. Diesmal aber versuchte sie, andere Methoden zu verwenden:

„Ich warf mit dem zerrißnen Mutterherzen  
Mich zwischen die Ergrimnten, Friede rufend –  
Unabgeschreckt, geschäftig, unermüdlich  
Beschickt ich sie, den einen um den anderen,  
Bis ich erhielt durch mütterliches Flehn,  
Daß sie's zufrieden sind, in dieser Stadt  
Messina, in dem väterlichen Schloß,  
Unfeindlich sich von Angesicht zu sehn,  
Was nie geschah, seitdem der Fürst verschieden.“ (81-89)

Das gelingt ihr auch, wobei die Exposition und der erste Eintritt der Brüder sehr friedlich gestaltet sind. Sie wechseln miteinander sehr geschickte und freundliche Wörter:

„Don Cesar: Hätt ich dich früher so gerecht erkannt,  
Es war vieles ungeschehn geblieben.  
Don Manuel: Und hätt ich dir ein so versöhnlich Herz  
Gewußt, viel Mühe spart ich dann der Mutter.“ (482-485)

Die Versöhnung wird zu einer wahren Bruderschaft. Die beiden Brüder erkennen jetzt die Tatsache, dass ihre Feindschaft sie beide belastete. Ferner erklärt Don Cesar den Streit zwischen ihnen für abgeschlossen:

„Der Streit ist abgeschlossen zwischen mir  
Und dem geliebten Bruder! Den erklär ich  
Für meinen Todfeind und Beleidiger,  
Und werde ihn hassen wie der Hölle Pforten,  
Der den erloschnen Funken unsers Streits  
Aufbläst zu neuen Flammen.“ (576-580)

Gekrönt soll die Freude mit der Nachricht werden, dass ihre tot geglaubte Schwester noch am Leben ist. Die Mutter versteckte sie in einem Kloster, um sie vor dem sicheren Tod zu retten. Das Glück der Mutter würde ihren Gipfel

erreichen, wenn sie von ihren Söhnen erfahren würde, dass außer der Schwester auch zwei Bräute ins fürstliche Haus einziehen werden:

„Dreimal gesegnet sei mir dieser Tag,  
Der mir auf einmal jede bange Sorge  
Vom schwerbeladnen Busen hebt – Gegründet  
Auf festen Säulen seh ich mein Geschlecht,  
Und in der Zeiten Unermeßlichkeit  
Kann ich hinabsehn mit zufriednem Geist.“ (1427-1432)

Doch die Versöhnung und die Friedlichkeit entpuppen sich bald als eine Täuschung, die konsequent den Bruderkrieg wieder aufleben und die beiden Söhne zu Brudermord bzw. Selbstmord treiben lässt. Friedrich Sengle stellt fest, dass Schiller so eine Täuschung brauchte, um beim Aufbau des Dramas nicht in Verwirrung zu geraten.<sup>1</sup> Die Versöhnung der Brüder ist so brüchig, dass sie gleich nach dem ersten Streit scheitert.

Die Brüder verschwiegen einander die wahre Identität ihrer Bräute. Manuel verbirgt dem Chor, was geschehen ist, und befragt Diego auch nicht nach Herkunft der Geliebten:

„Nie wagt ich`s, einer Neugier nachzugeben,  
Die mein verschwiegenes Glück gefährden konnte.“ (757-758)

Don Cesar, weil es nicht seine Art ist, „geheimnisvoll / Mich zu verhüllen“ (1458-1460), will seinem Bruder zwar mitteilen, „was mich von hinnen ruft“, (570), doch Manuel unterbricht ihn: „Laß mir dein Herz / Dir bleibe dein Geheimnis.“ (571)

Das Verhalten der Brüder gegenüber der Geliebten ist sehr interessant. Hier unterscheiden sich die Brüder voneinander. Der ältere, ernsthaftere Manuel erzählt dem Chor von seiner ersten Begegnung mit Beatrice. Er verschweigt jedoch, was passiert ist:

„Was ich nun sprach, was die Holdsel`ge mir  
Erwidert, möge niemand mich befragen.“ (708-709)

Manuel weigert sich, die wahre Identität der Geliebten zu verraten, weil er Angst vor Unbeständigkeit des Glücks hat. Jede Veränderung ängstigt ihn:

---

<sup>1</sup> Vgl. SENGLER, Friedrich: Die Braut von Messina. In: BERGHAMN, Klaus L. und GRIMM, Reinhold: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen, 1972, S. 264.



„Ein jeder Wechsel schreckt den Glücklichen,  
Wo kein Gewinn zu hoffen, droht Verlust.“ ( 769-770)

Diese Angst versucht er zu überwinden, indem er sich zu einer unberechenbaren Tat aufrafft. Er entführt Beatrice aus dem Kloster und holt sie nach Messina. Mit vollem Glanz will er sie einführen. Sie muss auch wie eine Fürstin aussehen, wenn er sie seiner Mutter vorstellt:

„Denn anders nicht soll sie mich wieder sehn,  
Als in der Größe Schmuck und Staat, und festlich  
Von eurem ritterlichen Chor umgeben.  
Nicht will ich, daß Don Manuels Verlobte  
Als eine Heimatlose, Flüchtige  
Der Mutter nahen soll, die ich ihr gebe,  
Als eine Fürstin fürstlich will ich sie  
Einführen in die Hofburg meiner Väter.“ (803-810)

Don Cesar seinerseits betrachtet seine Begegnung mit Beatrice als religiöse Erfahrung. Bei der Beerdigung seines Vaters war kein „weltlich Wünschen mir im Herzen“ (1519). Beatrice wirkt auf ihn „wie eine Engelslichterscheinung“ (1119). Nicht das sinnliche Bild ihrer Nähe ergriff ihn, sondern ihre reine Seele:

„Nicht ihres Lächelns holder Zauber war`s,  
Die Reize nicht, die auf der Wange schweben,  
Selbst nicht der Glanz der göttlichen Gestalt –  
Es war ihr tiefstes und geheimstes Leben,  
Was mich ergriff mit heiliger Gewalt.“ (1530-1534)

Beatrices Namen und Herkunft interessieren ihn nicht, weil er sich in das Schöne verliebt, und deshalb ist ihm alles andere überflüssig. „Das Schöne“, so heißt es in Schillers ästhetischen Abhandlungen von 1792/93, „veredelt die Sinnlichkeit und versinnlicht die Vernunft“. Außerdem kann das Schöne zur Überwindung egoistischen Trachtens beitragen. Für Cesar ist „die Schönheit“ zwar „heilig“ (1113), doch Beatrice weckt seine blinde Leidenschaft und sinnliche Begierde noch stärker. Er zeigt hier seine usurpatorische Natur. Er ist der Herr und daher kann er sich leisten, was für die Untertanen unmöglich wäre. Er betrachtet Beatrice als sein Vermögen und erwartet von ihr, dass sie ihm gehorcht:

„Und daß du wissen mögest, ob ich auch  
Herr meiner Taten sei, und hoch genug  
Gestellt auf dieser Welt, auch das Geliebte  
Mit starkem Arm zu mir emporzuheben,  
Bedarf's nur, meinen Namen dir zu nennen.  
- Ich bin Don Cesar, und in dieser Stadt  
Messina ist kein Größerer über mir.“ (1155-1161)

Beatrices Reaktion, als sie erfuhr, wer Don Cesar wirklich ist, lässt annehmen, dass ihr Herz sich äußert, nicht aber ihr Gehirn. Weil sie Angst vor Cesar hat, kann ihre Beurteilung daher nicht korrekt sein (1216-1229). Man vergleiche ihre Meinung über Don Manuel: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held.“ (1031) mit der über Don Cesar, noch bevor sie von seiner Herkunft wusste:

„Da der Jüngling mir, der fremde,  
Nahte, mit dem Flammenauge,  
Und mit Blicken, die mich schreckten,  
Mir das Innerste durchzuckten,  
In das tiefste Herz mir schaute.“ (1092-1098)

Den Namen Manuels kennt Beatrice zwar bereits, doch weiß sie seine wahre Identität noch nicht. Sie wird das später erfahren, und trotzdem zeigt sie eine zurückhaltende Reaktion und freut sich immer noch auf das gemeinsame Leben mit Manuel. Es geht hier bloß um Liebe und Hass. Das ist genau, was zwischen den beiden Brüdern geschah.

Der Diener Diego bringt der Familie die Nachricht, die Tochter sei entführt worden. Er nennt den Namen Beatrices, was Manuel Sorgen bereitet, da seine Geliebte den gleichen Namen trägt. Um sich zu beruhigen, befragt er die Mutter, wo sie die Schwester verbarg. Er bekommt keine beruhigende Antwort, und deshalb muss er die Schwester retten, ohne die Wahrheit wissen zu können.<sup>1</sup> Hier betont Schiller außerdem, wie in der gesamten Handlung, die Blindheit und die Beschränktheit des Menschen.

---

<sup>1</sup> Vgl. KLUGE, S. 259.

Die Ereignisse überstürzen sich. Beatrice erfährt von Manuel seine wahre Identität. Beide erkennen, dass sie Geschwister sind. Don Cesar tritt ein und ersticht den Bruder, da er dachte, er habe ihn belogen und dass die Versöhnung eine Intrige von Manuel wäre, um Beatrice für sich zu gewinnen:

„Giftvolle Schlange! Das ist deine Liebe!  
Deswegen logst du tückisch mir Versöhnung!  
O eine Stimme Gottes war mein Haß!  
Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele!“ (1903-1906)

Der Bruder tötet den Bruder im rasenden Affekt unbeherrschter Eifersucht. Erwin Leibfried bemerkt, dass Don Cesar seinen Bruder tot schlägt und nicht mordet. Dass er barbarisch handelt, statt zu sprechen ist seine größte Schuld.<sup>1</sup> Es fällt ihm dabei nicht allzu schwer, diese Tat zu begehen:

„Ich habe meinen Feind getötet,  
Der mein vertrauend redlich Herz betrog,  
Die Bruderliebe mir zum Fallstrick legte.  
Ein furchtbar grässlich Ansehn hat die Tat,  
Doch der gerechte Himmel hat gerichtet.“ (1913-1917)

Der Leichnam von Manuel wird zu seiner Mutter gebracht. Nach kurzer Unentschlossenheit hebt sie das Tuch auf und erkennt in dem Toten ihren Sohn. Niedersinkend an der Leiche ihres Sohnes beginnt Isabella diejenigen zu verfluchen, die den Sohn töteten. Sie verflucht das Haus und das ganze Geschlecht des Mörders, „mit dem sie unwissend den auf ihrem Hause lastenden Fluch erneuert“<sup>2</sup>:

„O Fluch der Hand, die diese Wunde grub!  
Fluch ihr, die den Verderblichen geboren,  
Der mir den Sohn erschlug! Fluch seinem ganzen  
Geschlecht!“ ( 2322-2325)

Sie glaubt bis jetzt, dass Manuel durch Räuber ermordet wurde. Niemand, nicht einmal die Tochter wagt es, ihr zu erzählen, wer der wirkliche Mörder war. In tiefer Trauer wendet sie sich gegen den Himmel:

„Warum besuchen wir die heil'gen Häuser

---

<sup>1</sup> Vgl. LEIBFRIED, S. 358.

<sup>2</sup> KLUGE, S. 264.

Und heben zu dem Himmel fromme Hände?  
Gutmütige Toren, was gewinnen wir  
Mit unserm Glauben? So unmöglich ist's  
Die Götter, die hochwohnenden, zu treffen,  
Als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen.“ ( 2382-2387)

An der Leiche des erschlagenen Bruders begreift Don Cesar allmählich, was geschehen ist. Er „tritt mit Entsetzen zurück, das Gesicht verhüllend.“ Don Cesar erfährt von seiner Mutter, dass Beatrice seine Schwester ist. Die Ereignisse laufen von nun an automatisch. Das Schicksal der Familie scheint besiegelt zu sein. Jetzt gibt nur noch die Reaktion den Ton an. Am Anfang sind die feindlichen Brüder in rascher Folge als versöhnt, dann als Rivalen in der Liebe, schließlich Don Cesar als der Eifersuchtsmörder und Don Manuel als sein Opfer präsentiert worden. Aus dem gewollten Mord an dem Bruder als Nebenbuhler wird der ungewollte Mord an dem Bruder um der Schwester willen. Don Cesar beschuldigt seine Mutter des Geschehens:

„Verflucht der Schoß, der mich  
Getragen! – Und verflucht sei deine Heimlichkeit,  
Die all dies Grässliche verschuldet! Falle  
Der Donner nieder, der dein Herz zerschmettert,  
Nicht länger halt ich schonend ihn zurück.“ ( 2471-2475)

Als die Mutter aber erfährt, dass Don Cesar der Mörder ist, bricht sie zusammen und fängt an, dem jüngeren Sohn zu fluchen, und leidend begeht sie eine grausame Tat, indem sie den Sohn erniedrigt und ihn aus dem familiären Haus verstößt:

„Ermordet liegt mir der geliebte Sohn,  
Und von dem Lebenden scheid ich mich selbst.  
Er ist mein Sohn nicht – Einen Basilisken  
Hab ich erzeugt, genährt an meiner Brust,  
Der mir den bessern Sohn zu Tode stach.“ (2496-2500)

Don Cesar erkennt endlich, dass seine Gräueltat die Familie endgültig zerstörte. Er war nämlich der Vollstrecker des Schicksals. Als trauriger Held verdient er mehr Mitleid als sein ermordeter Bruder:

„Und ich bin mitleidswürdiger als er,  
Denn er schied rein hinweg, und ich bin schuldig.“ (2519-2520)

An der Leiche seines Bruders, in Beatrices Anwesenheit, ist Don Cesar noch in der Gewalt der Affekte. Neid, Hass und Eifersucht bringen ihn durcheinander:

„Doch wenn ich denken muß, daß deine Trauer  
Mehr dem Geliebten als dem Bruder gilt,  
Dann mischt sich Wut und Neid in meinen Schmerz,  
Und mich verläßt der Wehmut letzter Trost.“ (2533-2336)

Was Don Cesar immer noch beherrscht, ist die Leidenschaft zu Beatrice. Sobald er imstande ist, seine Gedanken zu fassen, erkennt er, dass er das Mitleid der Schwester braucht:

„Weil ich dich liebte über alle Grenzen,  
Trag ich den schweren Fluch des Brudermords,  
Liebe zu dir war meine ganze Schuld.  
- Jetzt bist du meine Schwester, und dein Mitleid  
Fordr` ich von dir als einen heil`gen Zoll.“ (2544-2548)

Als Don Cesar entschlossener reagiert, beschäftigt er sich zunächst mit der Beerdigung des Bruders und interessiert sich sogar für kleine Details. Der absolute Herrscher in Messina findet keinen höheren Menschen, der ihn bestrafen kann. Er hat keinen irdischen Gerichtshof über sich. Daher muss er sich selbst bestrafen:

„Nicht auf der Welt lebt, wer mich richtend strafen kann,  
Drum muß ich selber an mir selber es vollziehn.“ ( 2633-2634)

Don Cesar glaubt, dass er sterben muss, um den Fluch lösen zu können. Die Mutter kommt zurück, „mit zögernden Schritten und wirft unschlüssige Blicke auf Don Cesar. Endlich tritt sie ihm näher und spricht mit gefaßtem Ton.“ Sie bereut ihre Heftigkeit „im blinden Wahnsinn der Verzweiflung.“ (2677). Sie hat davor Angst, dass Don Cesar seinen Entschluss zum Sühnetod vollzieht. Sie versucht, ihn zu überreden, das Verbrechen zu verdecken. Mit einer „leidenschaftlichen Heftigkeit“ umarmt sie ihren Sohn. Da Cesar sich „sanft“ von ihr losmacht, versucht sie, die letzte Chance auszunutzen, indem sie Beatrice hereinführt. Don Cesar ist aber jetzt gefasst und mehr als je entschlossen. Der Chor bezeichnet sein Verhalten:

„Entschlossen seihst du ihn, festen Muts,  
Hinabzugehen mit freiem Schritte  
Zu des Todes traurigen Toren.“ (2666-2668)

Diese Entschlossenheit gewinnt Don Cesar, weil er glaubt, dass die echte Versöhnung mit seinem Bruder im Grab geschehen wird:

„Wir zogen ein  
Mit Friedenshoffnungen in diese Tore,  
Und friedlich werden wir zusammen ruhn,  
Versöhnt auf ewig in dem Haus des Todes.“ (2750-2753)

Ein egoistischer Zug bekundet sich über den Tod hinaus: Er kann nicht damit leben, dass die Schuld sein ganzes Leben trägt, während Don Manuel als Opfer die Liebe und das Mitleid der anderen genießt:

„Der Neid vergiftete mein Leben,  
Da wir noch deine Liebe gleich geteilt.  
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,  
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?“ (2727-2730)

Don Cesar ist es unerträglich, dass ihn der Bruder an Ehre übertrifft. Er muss sich selbst umbringen, um auch in der Erinnerung der Menschen wie ein Gott zu wandeln. Er will, wenn nicht der Erste, dann doch mindestens der gleich Große sein:<sup>1</sup>

„Weit, wie die Sterne abstehn von der Erde,  
Wird er erhaben stehen über mir,  
Und hat der alte Neid uns in dem Leben  
Getrennt, da wir noch gleiche Brüder waren,  
So wird er rastlos mir das Herz zernagen,  
Nun er das Ewige mir abgewann  
Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott  
In der Erinnerung der Menschen wandelt.“ (2736-2743)

In der letzten Begegnung mit Beatrice, dem „holden Lebensengel“ (2788), muss Don Cesar sich diesen Ausgang erkämpfen gegen die Versuchung des Lebens, der Schönheit und der sinnlichen Welt, der er für einen Moment wieder erliegt, wenn er „mit dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaft“ die Schwester fragt: „Schwester, weinst du um mich?“ (2816). Es scheint, als ob die sittliche Welt wieder aufflackerte, doch am Ende siegt seine Entschlossenheit:

---

<sup>1</sup> Vgl. LEIBFRIED, S. 368.

„Nein, Bruder! Nicht dein Opfer will ich dir  
Entziehen – deine Stimme aus dem Sarg  
Ruft mächt'ger als der Liebe Flehn – Ich halte  
In meinen Armen, was das ird'sche Leben  
Zu einem Los der Götter machen kann –  
Doch ich, der Mörder, sollte glücklich sein,  
Und deine heil'ge Unschuld ungerächt  
Im tiefen Grabe liegen.“ ( 2822-2830)

Das Ende von Don Cesar ist höchst umstritten wie das Drama selbst. Es gibt eine ganze Reihe von Interpretationen, die den Selbstmord von Cesar als erhaben betrachten und versuchen, dies zu beweisen. Don Cesar ist für Gerhard Kluge ein pathetisch-erhabener Charakter, denn er wandelt sich vom Realisten zum Idealisten.<sup>1</sup> Karl Guthke seinerseits betrachtet die letzten Worte von Don Cesar als eine plötzliche Wandlung, die ihn an Karl Moor erinnert.<sup>2</sup> Benno von Wiese geht denselben Weg und erklärt Don Cesar zu einem erhabenen Charakter, dessen tragischer Tod zum festlichen Tod geworden sei.<sup>3</sup> Und dies, obwohl von Wiese kurz davor der „Die Braut von Messina“ jegliche Erhabenheitsmotive abspricht:

„Hier ist der Mensch nur noch wehrloser Spielball des Unbegreiflichen, das ihn in seinem Tun und in seinem Leiden zu verhöhnen scheint. Zweifellos hat sich Schiller damit am weitesten von seiner eigenen Idee des „Erhabenen“ entfernt und dem Geist der griechischen Tragödie am stärksten angenähert.“<sup>4</sup>

Wolfgang Albrecht spricht von einem differenzierten Sinneswandel bei Don Cesar, wobei dieser „eine einsame Größe oder Erhabenheit“<sup>5</sup> gewinne.

Auf der anderen Seite stellen andere Autoren fest, dass Don Cesar nicht zu den erhabenen Figuren gehört. Gerhard Storz stellt die Aussagen von Don Cesar am Ende des Dramas infrage: „Ist das Bekenntnis zu einer metaphysischen Freiheit bei einem

---

<sup>1</sup> Vgl. KLUGE, S. 266.

<sup>2</sup> Vgl. GUTHKE, S. 277.

<sup>3</sup> Vgl. WIESE, S. 757.

<sup>4</sup> WIESE, S. 752.

<sup>5</sup> Vgl. ALBRECHT, Wolfgang: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks“: „Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder“. In: DAHNKE, Hans-Dietrich und LEISTNER, Bernd (Hg.): Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen, 1982, S. 238.

so dumpfen Geiste [Cesar] ernst zu nehmen? Und vor allem: Geht es wirklich um die Sünde des Totschlags, um die Versöhnung des „allgerechten Lenkers unserer Tage“ (2832), auf den er sich in seinen letzten Worten beruft?“<sup>1</sup> Um dann zu dem Ergebnis zu gelangen:

„Es ist alles in allem vollkommen aussichtslos, hinter den sich widersprechenden Feststellungen und Wertungen ein auch nur einigermaßen geschlossenes ideologisches System zu finden. Der ganze Versuch beruht auf einer Verwechslung von Schillers Tendenz zu mAllgemeinen mit einer festgeprägten Metaphysik.“<sup>2</sup>

Für Paul Barone gibt es in dem Drama keine erhabenen Charaktere.<sup>3</sup> Emil Staiger betont, in einer kritischen Auseinandersetzung mit Benno von Wiese (Friedrich Schiller, S. 757) und Kurt May (Friedrich Schiller. Idee und Wirklichkeit im Drama, Göttingen 1948, S. 185), dass der Freitod von Don Cesar durchaus nicht als sittlich ganz „reiner“ Akt zu verstehen ist, indem er vermerkt:

„Man wundert sich, dass Schiller die antike Idee des Schicksals mit allem aus der attischen Tragödie wohlbekannten Zubehör, den grausamen Göttern, den Orakeln, dem „Frevel wider Willen“ aufnimmt, und dann glaubt, den idealistischen Glauben des Deutschen dadurch retten zu müssen, dass man Don Cesars Tod als einen Akt der freien Selbststimmung, autonomen Erfüllung des Sittengesetzes und demnach Triumph der Freiheit über eine scheinbar allmächtige Fatalität auslegt. Doch die Motive, die Don Cesar selbst für seinen Freitod anführt, sind keineswegs so unzweideutig sittlich, dass er als reiner Zeuge des Höheren gelten und dass man sein Ende als Vereinigung mit dem „Geist des Alls“, als „Fest“ auffassen dürfte.“<sup>4</sup>

Peter Andre' Alt stellt fest, dass der Freitod Don Cesars „nicht auf moralische Superiorität verweist, sondern durch narzisstische Eitelkeit motiviert ist. Der Gestus des erhabenen Helden, der mit „freiem Geist“ (2727) über sich selbst entscheidet, trägt Züge der Täuschung, weil er einem mechanischen Konkurrenzdenken entspringt.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> STORZ, S. 266.

<sup>2</sup> STORZ, S. 266.

<sup>3</sup> BARONE, S. 328.

<sup>4</sup> STAIGER, Emil: Friedrich Schiller, 1967, S. 407.

<sup>5</sup> ALT, S. 109.



Mit dem Selbstmord will sich Don Cesar reinigen, denn „Der Tod hat eine reinigende Kraft“ (2731). Der Selbstmord ist die aristotelische Katharsis in ihrer Perfektion.<sup>1</sup> Doch erhebt sich Don Cesar mit seinem freiwilligen Tod keineswegs. Dafür sind seine Motive nicht ausreichend, trotz der Erfüllung aller Schillerschen Voraussetzungen (die plötzliche Wandlung, die Charakterzüge von Don Cesar selbst – extrovertiert, energisch und jung). Don Cesar bestätigt mit dem Selbstmord seine wehrlose Haltung gegenüber dem Schicksal, das vom Anfang an das Handeln der Menschen bestimmte. Der Selbstmord ist zudem keine Lösung, sondern eine Flucht vor der Verantwortung (denken wir z. B. an Karls Entscheidung, die Verantwortung zu übernehmen. Für alles, was er vorher tat oder tun ließ). Die Aktion von Don Cesar zeigt, wie Erwin Leibfried feststellte, „die ganze Hilflosigkeit eines Menschen, der nur noch pur abstrakt reagieren kann, zu bestimmter Negation aber nicht mehr fähig ist.“<sup>2</sup> Und wenn der Chor rät, auf den Selbstmord zu verzichten, um seiner Familie zu helfen, lautet die Antwort Cesars:

„Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,  
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ ( 2640-41)

Hermann Gumbel stellt fest, dass Cesar die Ketten des Schicksals hätte brechen können, „wenn er um der Mutter, der Schwester und des Staates willen am Leben bliebe.“<sup>3</sup>

„ - Ich kann  
Nicht leben Mutter mit gebrochnem Herzen.  
Aufblicken muß ich freudig zu den Frohen.“ ( 2723-2724)

Don Cesar will sich umbringen, weil er nicht ertragen kann, dass seine Mutter und seine Schwester seinen toten Bruder lieben und vorziehen:

„Der Neid vergiftete mein Leben,  
Da wir noch deine Liebe gleich geteilt.  
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,  
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?“ (V. 2727-2730)

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Wiese: „Der frei gewählte Tod wird zum Reinigungsvorgang, mit dem der Mensch die Grenze des Endlichen überschreitet und in eine Jenseitigkeit eingeht, an die keine irdischen Beweggründe und Einwände mehr heranreichen.“ (WIESE, S. 756.

<sup>2</sup> LEIBFRIED, S. 363.

<sup>3</sup> GUMBEL, Hermann: Die realistische Wendung des späten Schiller. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1932, S. 161.

Es ist ein wesentlicher Bestandteil des Schillerschen heroisch-erhabenen Helden, dass dieser jegliches Leiden ertragen muss. Dementsprechend kann Don Cesar nicht erhaben sein. In den letzten Worten wird der freiwillige Tod als ein gerechter Opfertod bezeichnet, wobei sich die Frage stellt: Bedeutet diese Darstellung keine plötzlich vollzogene Wandlung in Don Cesar, die ihn womöglich erheben könnte? Doch auch wenn wir diese Selbstdarstellung Don Cesars sehr kritisch betrachten, können wir hier nicht von einer Wandlung ins Erhabene sprechen. Don Cesar bleibt bis zum letzten Moment seines Lebens im Bann der Sinnlichkeit gefangen, denn die letzten beiden Zeilen verraten, wie sehr er zu seinem Entschluss Beatrices Mitleid bedarf:

„Die Tränen sah ich, die auch mir geflossen,  
Befriedigt ist mein Herz, ich folge dir [Manuel].“ (2833-2834)

Friedrich Sengle weist darauf hin:

„Es ist von zentraler Bedeutung, dass Beatrice dem Bruder am Ende der Tragödie verzeihende Tränen weint und dass ihm diese Tränen seinen Freitod erleichtern und versöhnen. Der Dichter empfindet im antiken Drama mit starkem Befremden „eine gewisse Kälte“. Sie versucht er auf diese Weise zu vermeiden.“<sup>1</sup>

Don Cesar erscheint weder bloß als Idealist noch bloß als Realist. Seine Person ist vielmehr gekennzeichnet durch beide Anschauungs- und Verhaltensweisen. Dieser Widerspruch schließt die große sittliche Läuterung ebenso mit ein, wie es deren Widerruf in seinen menschlichen Schwächen ausschließt. Diese Doppelnatur des Menschen ist auch durch die Kraft der pathetischen Reflexion nicht wegzuzwingen.

Schiller verzichtete in der "Braut von Messina" auf erhabene Charaktere und setzte stattdessen die Bildlichkeit des Naturerhabenen als Metapher für die Gewalt des tragischen Schicksals bzw. für die tragische Handlungskausalität ein, der die Dramenfiguren ohnmächtig unterlegen sind. Der Chor verwendet z.B. die Vulkanmetapher als Sinnbild für die Schicksalsträchtigkeit des prägnanten Moments (944-952). Wieder einmal gebraucht Schiller die Vulkanmetapher, um den jahrelangen Hass der beiden Brüder zu bezeichnen:

„Wer möchte noch das alte Bette finden  
Des Schwefelstroms, der glühend sich ergoß?

---

<sup>1</sup> SENGLE, S. 263.

Des unterird'schen Feuers schreckliche  
Geburt ist alles, eine Lavarinde  
Liegt aufgeschichtet über dem Gesunden,  
Und jeder Fußtritt wandelt auf Zerstörung.“ (395-401)

Aber nicht nur der Hass wird eine tragische Konstellation, sondern auch die Liebe der beiden Brüder zu ihrer Schwester, wobei sie weder wissen, dass sie dieselbe Frau lieben, noch dass diese Frau ihre Schwester ist. Dabei verknüpft Schiller neben dem Motiv des Hasses auch das Motiv der Liebe mit der Metaphorik des Naturerhabenen. Nachdem beide ihrer Mutter bekannt haben, dass sie eine Braut fänden, antwortet die Mutter:

„Den eignen freien Weg, ich seh es wohl,  
Will das Verhängnis gehen mit meinen Kindern.  
Vom Berge stürzt der ungeheure Strom,  
Wühlt sich sein Bette selbst und bricht sich Bahn,  
Nicht des gemeßnen Pfades achtet er,  
Den ihm die Klugheit vorbedächtig baut.  
So unterwerf ich mich, wie kann ichs ändern?  
Der unregiersam stärkem Götterhand,  
Die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt.“ (1551-1559)

Nachdem Don Cesar seinen Bruder ermordet hat, denkt die Mutter, dass die Katastrophe abgewendet sei. Dabei lässt sie Schiller die Metaphorik des Naturerhabenen verwenden:

„Wenn in den aufgehäuften Feuerzunder  
Des alten Hasses auch noch dieser Blitz,  
Der Eifersucht feindselge Flamme schlug –  
Mir schaudert, es zu denken – ihr Gefühl,  
Das niemals einig war, gerade hier  
Zum erstenmal unselig sich begegnet –  
Wohl mir! Auch diese donnerschwere Wolke,  
Die über mir schwarz drohend niederhing,  
Sie führte mir ein Engel still vorüber,  
Und leicht nun atmet die befreite Brust.“ (2055-2069)

Wie bereits erwähnt versuchte Schiller durch die Wiedereinführung des Chores die antike Tragödie nachzuahmen. Dabei bezeichnete Schiller den Chor sowohl

als „wirkliche Person“ als auch „ideale Person“<sup>1</sup>. Die letztere Funktion erfüllt der Chor, indem er dem Zuschauer „in der heftigsten Passion seine Freiheit“ zurückgibt und die „Gewalt der Affekte“ bricht.<sup>2</sup> Der Chor soll den Zuschauer demzufolge dazu bewegen, auf das tragische Bühnengeschehen distanziert-reflektierend, d. h. mit einer „erhabenen“ Gemütsstimmung zu reagieren. In diesem Fall repräsentiert der Chor die „erhabene“ Zuschauerreaktion. Der Chor soll die Zuschauerreaktion steuern, auf dass die an der Ästhetik des Naturerhabenen orientierte Wirkungsstrategie adäquat realisiert wird.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> NA 32, S. 823.

<sup>2</sup> NA 32, S. 822.

<sup>3</sup> Vgl. BARONE, S. 328.

## 4. Schlusswort

Die dramentheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts sind durch die Auseinandersetzung mit der aristotelischen „Poetik“ geprägt. Die Autoren dieser Schriften unterschieden sich bei der Behandlung der „Poetik“. Während Gottsched die Theorie des Aristoteles zur Bekräftigung seiner eigenen These nutzte und unter dem Einfluss des französischen Klassizismus die Affekte „Furcht“ und „Mitleid“ durch den nicht aristotelischen Affekt „Bewunderung“ ergänzte, weist Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ einen anderen Ansatz auf, der aber auch zum größten Teil auf der aristotelischen Theorie basierte.

Jedes dichterische Tun sei bei Aristoteles grundsätzlich ein Nachahmen. Die Tragödie sei dabei eine Nachahmung von handelnden Menschen. Diese Nachahmung wendet ihre Mittel innerhalb der einzelnen Teile in verschiedener Weise an. Durch „Furcht“ und „Mitleid“ erreiche die Tragödie ihr Ziel, d.i. eine Reinigung von Erregungszuständen. Aristoteles unterscheidet die Tragödie von der Komödie dadurch, dass die Komödie schlechtere Menschen darstellt, während die Tragödie bessere Menschen nachbildet.

Im 17. Jahrhundert entdeckten die Vertreter des französischen Klassizismus die griechischen Tragödien wieder und versuchten, die aristotelische Tragödientheorie zu ihren Gunsten zu definieren. Corneille sah die Aufgabe der Tragödie darin, dass sie die Leidenschaft des Zuschauers reinigen soll, indem sie beim Zuschauer Furcht und Mitleid erregt. Doch Corneille wich von den aristotelischen Dramenaffekten ab. Einerseits mussten Furcht und Mitleid nicht unbedingt zusammen in der Tragödie dargestellt werden. Corneille sprach also von der Trennung dieser beiden Funktionen – ein Thema, das später Lessing und Schiller ebenfalls aufgegriffen; andererseits sprach er von einem dritten Affekt, den die Tragödie beinhalten kann, nämlich dem Affekt der „Bewunderung“. Dementsprechend sind Corneilles Tragödien voller großer Menschen, die entweder heilige Menschen sind, die Mitleid ohne Furcht erwecken, oder aber Ungeheuer, die nur Furcht erwecken sollen.

In Deutschland vertrat Gottsched den französischen Klassizismus. Er versuchte, die Vorbildlichkeit der Griechen gegen jene der Franzosen einzutauschen, weil er glaubte, dass die Franzosen die Lehre Aristoteles' widerspiegeln. Im Gegensatz zu Gottsched war Lessing ein erbitterter Kämpfer gegen den französischen Klassizismus, weil die Franzosen nur Fürsten und Adlige als Helden für ihre Tragöden zuließen, während die übrigen Stände in die Komödie verwiesen wurden. Zwischen 1767 und 1769 verfasste Lessing die „Hamburgische Dramaturgie“. Die Absicht Lessings in der Dramaturgie war es, die Funktion der Tragödie zu bestätigen. Dies leistet er durch den Bezug auf die griechische Tragödie und die Lehre des Aristoteles. Lessing sah in der aristotelischen Definition der Tragödie die Grundbeschaffenheit aller Kunst. Lessing hob hervor, dass nach Aristoteles die Begebenheiten der tragischen Handlung unter drei Hauptstücke zu bringen seien: den Glückswechsel, die Erkenntnis, das Leiden. Hiervon gehörten die ersten zwei Stücke zu den zusätzlichen Schönheiten der tragischen Handlung. Die Darstellung des Leidens aber gehört zum Wesenhaften der Tragödie selbst. Lessing erörterte Aristoteles' Aussage, dass aus der Erregung der zwei Emotionen Mitleid und Furcht das spezifische Vergnügen der Tragödie resultieren soll. Vor allem gewinnt Furcht bei Lessing langsam eine erhebliche Bedeutung. Lessing war davon überzeugt, dass Mitleid ohne Furcht nicht sein kann; während Furcht ohne Mitleid absolut vorstellbar sei, und zwar außerhalb des Theaters. Das Unglück der tragischen Figur ist nach dem Theaterbesuch vorbei. Man fühlt kein Mitleid mehr, sondern nur Furcht, weil uns in der Realität fürchterlich treffen könne, was für jene fiktive Figur im Theater Mitleid auslöste. Lessing stellte fest, dass die tragische Furcht unser Mitleid reinigt. Da die im Theater ausgelöste Furcht nun in uns fortdauert, schreibt ihr Lessing eine fortdauernde Wirkung zu. Jetzt kommt Lessing zu seiner zweiten Feststellung: Die Furcht reinigt sich selber. Diese Reinigung sei eine Verwandlung der zwei Affekte (Furcht und Mitleid) in „tugendhafte Fertigkeiten“. Die Tragödie verwandle unser Mitleid wie auch unsere Furcht in „Tugend“ dadurch, dass sie uns jeweils von beiden Extremen, einerseits von dem des Mitleids, andererseits von dem der Furcht reinige. Trotz aller Bemühungen blieb Lessings Dramaturgie umstritten, weil ihr eine klare

eigene Linie fehlte. Trotzdem war die „Hamburgische Dramaturgie“ wichtig, um Aristoteles' näher kennen zu lernen.

Erst Schiller eröffnete in der Tragödientheorie einen neuen Bezugspunkt, der vor allem Kants Philosophie einbezog. In seiner zur Jahreswende 1763/64 erschienenen Schrift „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ unterscheidet Kant drei Grundtypen von Gefühl: einmal das grobe, dann ein feineres und schließlich ein sinnliches Gefühl von feinerer Art. Das letztere wird in zwei Gestalten unterteilt: als Gefühl für das Schöne und als Gefühl für das Erhabene. Beide Gefühle führen zwar zu einer angenehmen Erregung, jedoch auf sehr verschiedene Weise. Der Anblick eines erhabenen Gegenstandes erregt „Wohlgefallen, aber mit Grausen“. Wird das Gefühl des Schönen erregt, so ist die angenehme Erregung „fröhlich und lächelnd“.

Innerhalb des Erhabenen unterscheidet Kant drei Arten des Gefühls des Erhabenen. Das Schreckhaft-Erhabene, das Edle und das Prächtige. Das Erhabene wird im Trauerspiel durch „großmütige Aufopferung für fremdes Wohl, kühne Entschlossenheit in Gefahren und geprüfte Treue“ dargestellt.

In seinem Werk „Kritik der Urteilskraft“ (1790) definiert Kant das Erhabene wie folgt: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Das Erhabene betrachtet Kant als das, was „nicht allein groß, sondern schlechthin –, absolut –, in aller Absicht – groß“ ist. Als absolut groß kann es für das Erhabene „keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm“ geben, es kann seinen Maßstab bloß in sich selbst tragen.

Kant unterteilt das Erhabene in das „Mathematisch-Erhabene“ und das „Dynamisch-Erhabene“. Beim ersten wird die Natur als Größe vorgestellt, die wir in einer Anschauung nicht zu fassen vermögen. Das zweite wird die Größe als eine Macht bezeichnen, der wir nicht widerstehen können. Beim Dynamisch-Erhabenen stellen wir uns die Macht der Natur als Furcht erregend vor, können aber dabei keine wirkliche Furcht empfinden.

Da die Größe der Natur unbestimmt und von daher unberechenbar ist, wird sie als erhaben bezeichnet. Die Natur verkörpert die Idee der Unendlichkeit und

Unsterblichkeit. Es sind drei Fakten, die in ihrer Verbindung diese Art von Erhabenheit der Natur auslösen: Erstens die Unermesslichkeit der Natur, zweitens unsere Beschränktheit, auf diese Unermesslichkeit zu reagieren und drittens die Fähigkeit unserer Vernunft, die Ideen produziert, die unermessliche Natur als klein zu empfinden, so dass sich das Gefühl unserer Überlegenheit über die Natur einstellt. Kant interessiert sich für eine mögliche Vereinigung des Erhabenen mit dem Schönen. Das Erhabene sei zwar nicht Gegenstand für das Gefühl des Schönen, sondern für das Gefühl der Rührung; aber die künstlerische Darstellung des Erhabenen soll schön sein, weil es sonst abstoßend auf uns wirkt und Unlust bei uns erregt.

Nach der Fertigstellung des „Don Carlos“ beschäftigte sich Schiller überwiegend mit der Philosophie Kants und studierte vor allem dessen Hauptwerke „Kritik der praktischen Vernunft“ und „Kritik der Urteilskraft“. Dabei knüpfte Schiller vor allem an Kants Theorie des „Erhabenen der Natur“ an. Aus ihr bildete er dann seine Theorie des Erhabenen oder der Erhebung ab. Anders als Kant jedoch konzipierte Schiller seine Theorie speziell für die Tragödie.

In der Literatur wird oft die Meinung vertreten, dass Aristoteles' und Schiller' Theorien so unterschiedlich sind, dass von einem Ende der aristotelischen Theorie die Rede ist. Während Aristoteles von Mitleid und Furcht sprach, die am Ende zur „Reinigung“ führen sollen, ist bei Schiller nun die „Erhebung“ das Schlüsselwort. Ich teile diese Meinung nicht, denn ich betrachte Schillers Theorie als eine vermittelnde Position zwischen Aristoteles und Kant. Schiller hat die aristotelischen Elemente von „Furcht“ und „Mitleid“ genauso übernommen wie Kants „Erhabenheit der Natur“. Schiller modifizierte Kants Theorie der Erhabenheit der Natur so, damit sie auf die Menschennatur angewendet werden kann. Lessings Bearbeitung der aristotelischen Tragödientheorie spielte bei Schiller eine große Rolle, vor allem in seinen beiden Abhandlungen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über die tragische Kunst“.

Außer den beiden o.g. Abhandlungen formulierte Schiller seine Tragödientheorie in den Abhandlungen „Über das Erhabene“ und „Über das Pathetische“ aus. In der Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens“



betrachtet Schiller jedes Vergnügen als eine positive moralische Entwicklung des Menschen, denn „die Lust am Schönen am Rührenden stärkt unsere moralische Gefühle, wie das Vergnügen am Wohltun, an der Liebe alle diese Neigungen stärkt.“ In dieser Schrift finden sich viele Anspielungen an Schillers Erstling „Die Räuber“, so dass es klar wird, dass Schiller an eine eigene Tragödientheorie bereits dachte, noch bevor er sich mit Kant beschäftigte. Wenn er jede „Aufopferung des Lebens“ als „zweckwidrig“ betrachtet, doch eine „Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht“ für „in hohem Grad zweckmäßig“ hält, „denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig“. So denken wir unweigerlich an die letzten Momente im Leben Karl Moors und wie er sich opfert, um „die misshandelte Ordnung“ wieder zu heilen. Diese Tat ist in sich eine Zweckwidrigkeit. Sie soll in uns eine Unlust erwecken, weil es gegen die Natur ist, doch gleichzeitig ist diese Tat zweckmäßig und wir empfinden eine Lust, weil sich Karl am Ende über seine Verhältnisse erhebt. Dies erweckt keine Trauer, sondern Bewunderung.

Eine genauere Analyse dieser letzten Tat Karls kann als Beleg dafür dienen, dass man Schillers Tragödientheorie als Fortführung und Weiterentwicklung der aristotelischen betrachten kann. Wenn Karl Moor im vierten Aufzug an Selbstmord denkt, auf diesen Gedanken jedoch kurz danach verzichtet und den Weg nimmt, der ihm dann zur Erhebung verhilft, so gehe ich davon aus, dass Lessing oder die Franzosen – unter dem Einfluss der aristotelischen Tragödientheorie – Karl Moors Ende als Selbstmord und gleichzeitig als „Reinigung“ für seine Untaten gestaltet hätten. Aber ein Ende, wie es Schiller seinem Helden gab, läge jedenfalls weit entfernt. Schiller hat insofern den Charakter Karls so gestaltet, dass er seine Theorie bestätigen kann.

In der gleichen Schrift bezeichnet Schiller die Traurigkeit und die Reue über eine Tat als „zweckmäßig“, weil diese Gefühle „aus der Vergleichung derselben mit dem Sittengesetz“ entspringen und gleichzeitig „Mißbilligung dieser Tat“ sind, „weil sie dem Sittengesetz“ widerstreiten. Wenn der Mensch am Ende seinen Fehler erkennt und sein Leben opfert, weil er seine Tat nicht mehr ertragen kann, dann kann seine Aktion als eine Erhebung betrachtet werden. Gleichzeitig bedeutet diese Aufopferung auch die Erhebung des Sittengesetzes. Die Reue und die

Verzweiflung eines Verbrechers sind „moralisch erhaben“, weil er unter dem Zwang seines Gewissens sein Leben zerstört, „um das Sittengesetz wiederherzustellen“.

In der Schrift „Über die tragische Kunst“ greift Schiller wieder ein aristotelisches Stichwort auf, nämlich das „Mitleid“. Doch es tritt bei Schiller ohne den Begleitbegriff der Furcht auf, der bei Aristoteles, den Franzosen und Lessing eine wesentliche Rolle spielte. Schiller ersetzt die aristotelische Katharsis des Mitleids durch die „traurige Rührung“.

Basierend auf diesem Konzept der tragischen Rührung entwickelt Schiller dann ein Bündel charakteristischer Momente der Tragödie, die er zwar von Aristoteles übernommen, jedoch entscheidend modifiziert hat, um sie in seine Theorie zu integrieren. Für Schiller unterscheidet sich die Tragödie von den anderen Gattungen der Dichtkunst dadurch, dass Letztere das „Gegenwärtige zum Vergangenen“ machen, während die Tragödie das „Vergangene gegenwärtig“ macht. Eine Bedingung für die Wirkung der Tragödie ist weiter, dass „Ähnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt“ besteht und vom Grad dieser „Ähnlichkeit“ hängt dann der Grad der Lebhaftigkeit unseres Mitleids ab.

In der Schrift definiert Schiller die Tragödie als „dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung) welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zwar zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen“. Demnach fehlt der aristotelische Begleitbegriff des Mitleids, die Furcht für uns selbst, gänzlich, nicht nur in dieser Schrift, sondern auch in dem Schillerschen Konzept überhaupt. Zwar erwähnt Schiller später in einem Brief an Goethe vom 18. Juni 1799 bezüglich des Maria Stuart Stoffes, dass er beide aristotelischen Begriffe verwendet. „An der Furcht der Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mitleiden wird sich auch schon finden“, doch ist es nicht eine uns zuzuordnende Furcht, sondern die der Heldin. Schillers Theorie zielt nicht mehr auf die Einübung ins Mitleid als eine „tugendhafte Fertigkeit“, sondern auf das „sittliche Vermögen zum Widerstand“, das sich auf den „Beistand übersinnlicher, sittlicher Ideen“ stützt. Ihm geht es nicht mehr um das „Vergnügen des Mitleids“, sondern um die Darstellung und Ausbildung einer moralischen Widerstandskraft.

Im Aufsatz „Über das Pathetische“ (1793) versucht Schiller den Begriff des „Pathos“ zu erörtern. Pathos sei „die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler“. Die Darstellung des Leidens könne der Künstler so weit treiben, wie es möglich sei. Er müsse dem Helden oder dem Leser „die ganze volle Ladung des Leidens geben“, denn nur wenn wir erkennen, dass der Held ein „empfindendes Wesen“ ist, können wir mit ihm leiden.

Schillers Theorie des „Pathetisch-Erhabenen“ beruht auf zwei Fundamentalgesetzen der tragischen Kunst: erstens die Darstellung der leidenden Natur und zweitens der Darstellung des moralischen Widerstands gegen das Leiden. Das Pathetische der Tragödie versetzt uns in eine erhabene Gemütsstimmung und ermöglicht uns die Erfahrung unserer übersinnlichen Bestimmung. Das Pathetische bildet also in Schillers Tragödientheorie zusammen mit dem Erhabenen eine wichtige Einheit.

In der Schrift „Über das Erhabene“ greift Schiller das kantische Gegensatzpaar „Schönheit“ und „Erhabenheit“ auf und entwickelt seine These über das Gefühl dieser beiden Begriffe. Das Gefühl des Schönen sei „gesellig und hold“, das des Erhabenen „ernst und schweigend“. Das Gefühl des Schönen sei ein Ausdruck der Freiheit, die wir innerhalb der Natur als Menschen genießen. Das Gefühl des Erhabenen verkörpere die Freiheit, die wir gegenüber der Natur empfinden. Es ist auch ein gemischtes Gefühl. Die Kunst soll den Menschen zu Schönheit und Erhabenheit erziehen. Das Schöne gefällt durch seine vernunftähnliche Form; Schönheit symbolisiert das Ideal einer Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft. Durch das Schöne würden wir jedoch nie erfahren, dass wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Erst die Erziehung zum Erhabenen gleicht diesen Mangel aus. Durch das Erhabene erfahren wir, dass wir uns als Vernunftwesen nicht notwendig nach den Bedürfnissen der Sinne zu richten brauchen.

Um Schillers Tragödientheorie möglichst genau zu analysieren, wurden in dieser Arbeit drei Dramen Schillers betrachtet und mit der Theorie verglichen. Dass die Wahl auf die Dramen „Die Räuber“, „Maria Stuart“ und „Die Braut

von Messina“ fiel, liegt daran, dass Schiller diese Dramen in verschiedenen Perioden schuf und dass alle drei Dramen eine Auseinandersetzung zwischen Familienmitgliedern behandeln. Hiermit erfüllt Schiller eine sehr wichtige aristotelische Bedingung, die Aristoteles im 14. Kapitel seiner „Dichtkunst“ erörterte: „Greift ein Feind einen Feind an, so ist das nicht mitleid- oder furchterregend, wenn wir (im ersteren Falle) von dem leidenden Vorgang als solchem absehen, und deshalb trifft es auf Personen zu, die sich gleichgültig gegenüberstehen“. Insofern übt ein leidvolles Geschehen unter Verwandten eine intensive Wirkung auf den dramatischen Handlungsverlauf aus. Diese Verwandtschaft ist den Beteiligten entweder bekannt oder unbekannt. Ein weiterer Grund für diese Wahl war auch die Tatsache, dass der Begriff des Erhabenen in diesen Stücken sehr deutlich hervortritt. Karl Moor und Maria Stuart sind unbestritten erhabene Figuren, die Schiller nach seiner Theorie gestaltete. Bei der „Braut von Messina“ ist es schwieriger, eine Entscheidung zu treffen, denn eine „Erhebung“ Don Cesars ist genauso heftig umstritten wie das Drama selbst. Hier scheint Schiller seine Theorie so modifiziert zu haben, dass sie kantische Züge aufweist, dass die Erhabenheit der Natur im Mittelpunkt steht und nicht die des Menschen.

In seiner Schrift „Vom Erhabenen“ unterscheidet Schiller den großen Menschen vom erhabenen dadurch, dass der erste „das Furchtbare überwindet“, während der andere das Furchtbare „auch selbst unterliegend nicht fürchtet“. Ebenfalls zeigt sich der große Mensch im Glück, der erhabene im Unglück. Wenn wir jetzt den o. g. Vergleich auf Karl Moor bzw. Maria Stuart anwenden, kommen wir leicht zu der Erkenntnis, dass beide erhabene Figuren sind, die dann auch eine weitere Schillersche Bedingung erfüllen, die er in seiner Schrift „Über das Pathetische“ erläutert, und zwar dass die Helden „das Leben so feurig wie wir andern“ lieben, „doch diese Liebe sie nicht hindert, das Leben hingeben zu können, wenn die Pflichten der Ehre oder der Menschlichkeit es fordert.“

Auf der anderen Seite ist das Ende Don Cesars schwer zu beurteilen. Dass er am Ende Selbstmord begeht, betrachte ich jedoch als eine Flucht, denn der Tod ist die leichteste Lösung, um sich allen Verantwortungen zu entziehen. Wenn wir Schillers Dramen lesen, dann merken wir, dass gerade einmal drei seiner Helden den Selbstmord wählen, nämlich Franz, Ferdinand und Don Cesar. Während Ferdinand schon den Klauen der Verzweiflung ausgeliefert und in sich selber

ein schwacher Charakter war, gibt es bei Don Cesar kein glaubwürdiges Motiv, denn der einzige Grund für seinen Selbstmord ist die Tatsache, dass er von seiner eigenen Familie als Mörder des eigenen Bruders betrachtet und deshalb gehasst wird. Auch seine Worte am Ende zeigen keine Reue, sondern vielmehr Überheblichkeit:

„[Zur Mutter] Wenn alle Welt dich herzlos kalt verhöhnt,  
So flüchte du dich hin zu unserm Grabe  
Und rufe deiner Söhne Gottheit an,  
Denn Götter sind wir dann, wir hören dich,  
Und wie des Himmels Zwillinge dem Schiffer  
Ein leuchtend Sternbild, wollen wir mit Trost  
Dir nahe sein und deine Seele stärken.“ (2758-2764)

Er geht also davon aus, dass seine Mutter nach seinem Tod von den Menschen verhöhnt wird, was durchaus vorkommen kann, weil sie dann alleine steht ohne ihre Söhne. Don Cesar hat also seine Familie vernichtet, denn die Mutter und die Tochter werden möglicherweise getötet oder im besten Falle verbannt werden. Obwohl er diese Tatsache weiß, entscheidet er sich für den Selbstmord und zeigt bis zum Ende seinen Egoismus und Narzissmus. Vergleichen wir diese Aktion mit der von Karl Moor, so wird der Unterschied zwischen den beiden am deutlichsten. Doch weder Karl noch Maria sind heilige Menschen. Schiller erklärt explizit, vor allem im Falle Maria, dass es nicht seine Absicht war, heilige Menschen auf der Bühne zu zeigen, sondern gemischte Charaktere, die das Gute wie das Böse in sich tragen, ein weiterer aristotelischer Leitbegriff.

Auch die negativen Charaktere sind gemischte Charaktere. Es ist bemerkenswert bei Schiller, dass er – außer vielleicht bei Wurm in „Kabale und Liebe“ – keinen ultimativen Bösewicht schuf. Franz Moors Taten verstehe ich als eine Reaktion auf das Unrecht, das er erleidet. Er ist hässlich und verschlossen und wird von allen ignoriert und nicht wirklich wahrgenommen. Auch das Erbgesetz lässt ihn als Zweitgeborenen leer ausgehen, während Karl als der Erstgeborene alles mitnehmen kann. Klar sind Franzens Methoden verwerflich, doch verständlich. Sein Selbstmord am Ende zeigt eine gewisse Größe, dass er lieber Selbstmord begeht als in den Händen der Räuber zu fallen. Durch diese Tat empfinden wir Mitleid mit ihm und es erweckt in uns eine Unlust, weil es eine

Zweckwidrigkeit der Natur ist, einen leidenden Menschen zu sehen. Es ist auch zu beachten, dass Franz keine Menschen im Drama tötet, außer sich selbst natürlich.

Auch Elisabeth ist kein böser Mensch. Die Kälte dieser Figur finde ich bis zu einem gewissen Grade übertrieben. Sie ist eine Königin und muss dementsprechend handeln. Sie kann und darf keine Unruhe zulassen. Das Todesurteil gegen Maria ist unvermeidlich, weil Maria eine stetige Bedrohung der Ruhe in England darstellt, solange sie am Leben bleibt. Durch das Todesurteil erfüllt Elisabeth auch den Willen ihres Volkes, denn Maria war als eine Schottin und Katholikin von den protestantischen Engländern gehasst. Dass bei Schiller die politische Auseinandersetzung eher als eine weibliche Rivalität erscheint, ändert nichts an der Tatsache, dass Elisabeth im ganzen Drama die ruhigere und gefasstere Frau von den beiden ist.

## Literaturverzeichnis

Abusch, Alexander: Friedrich Schiller, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, 6. Auflage, 1977

Albrecht, Wolfgang: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks“: „Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder“. In: Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Hg. Dahnke, Hans-Dietrich und Leistner, Bernd, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1982, S. 218-247.

Alt, Peter Andre: Friedrich Schiller, Verlag C.H. Beck, München 2004

Barone, Paul. Schiller und die Tradition des Erhabenen, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2004

Beck, Adolf: Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller. In: Forschung und Deutung. Ausgewählte Aufsätze zur Literatur. Hg. Ulrich Fülleborn. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1966, S. 119-166.

Berghahn, Klaus L.: Schiller: Ansichten eines Idealisten Athenäum Verlag Frankfurt/Main 1986

Berghahn, Klaus L.: Schiller: Zur Theorie und Praxis Wiss. Buchges. Darmstadt 1972

Beyer, Karen: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1993

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung Aufbau Verlag Berlin

Bodo, Lecke (Hg.): Friedrich Schiller von den Anfängen bis 1795, Ernst Heimeran Verlag, München 1969

Bolton, Jürgen: Friedrich Schiller. Poesie, Reflexion und gesellschaftliche Selbstdeutung, Wilhelm Fink Verlag, München 1985

Brittnacher, Hans Richard: Die Räuber. In: Schiller-Handbuch. Hg. Koopmann, Helmut Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1998, S. 326-353.

Brüggmann, Fritz: Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Hg. von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker, Bd. III, Heft 1, 1925

Buchanan, George: The tyrannous Reign of Mary Stuart, George Buchanan's account translated and edited by W. A. Gatherer, Edinburgh 1958

Buchwald, Reinhard: Schiller, Insel-Verlag, Wiesbaden 1953

Camden, William: The History of the most renowned and victorious Princess Elisabeth late Queen of England, selected chapters edited and with an introduction by Wallace T. MacCaffery, Chicago-London, 1970

Darsow, Götz-Lothar: Friedrich Schiller, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2000

Das alte Testament, Naumann und Göbel Verlagsgesellschaft, Köln

De Boor/Newald: Geschichte der deutschen Literatur Band VI, Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik 1740-1789, C.H.Beck, München 1990.

Der Koran, Orbis Verlag, München, Genehmigte Sonderausgabe 1999

Diecks, Thomas: „Schuldige Unschuld“: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack (Hg.): Schiller und die höfische Welt, 1990, S. 233-246.



Dowden, Edward: Shakespeare: A critical study of his mind and art, Paul Trench, Trübner Co., London, 1901.

Dublier, Gerda: Maria Stuart, Hermann Böhlau Nachf. / Graz-Köln, 1959

Fuhrmann, Manfred: Einführung in die antike Dichtungstheorie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973

George, David E. R.: Deutsche Tragödientheorie vom Mittelalter bis zu Lessing, Beck Verlag, München, 1972

Golz, Jochen: Der mäandrische Weg des Karl Moor: Die Räuber. In: Schiller: Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Hg. Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1982, S. 10-41.

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst, Leipzig, 1742.

Grätz, Katharina: Familien-Bande. Die Räuber. In: Schiller. Werkinterpretationen. Hg. Günter Sasse. , Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005, S. 11-34.

Grosse, Wilhelm: Friedrich Schiller. Die Räuber, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1986

Gumbel, Hermann: Die realistische Wendung des späten Schiller. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1932, S. 131-162.

Guthke, Karl: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 1994

Herforth, Maria-Felicitas. Erläuterungen zu Friedrich Schiller. Die Räuber, Bange Verlag  
2003

Hinderer, Walter: Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1998

Hinderer, Walter (Hg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1979

Hofmann, Michael: Schillers Dramatik und die Poetik des Erhabenen. In: Friedrich Schiller Goethes großer Freund, Verlag Janos Stekovics, Weimar 2002, S. 64-86.

Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung, Verlag C.H. Beck, München 2003

Hume, David: The History of England, from the invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688, V, London 1767

Ibel, Rudolf: Friedrich Schiller. Die Räuber, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, 8. Auflage, 1975

Ibel, Rudolf: Friedrich Schiller. Maria Stuart, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1981

Janz, Rolf-Peter (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, Friedrich Schiller. Theoretische Schriften

Karhaus, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung, Verlag C.H. Beck, München 2000

Kluge, Gerhard: Die Braut von Messina. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hg. Walter Hinderer., Philipp Reclam jun., Stuttgart 1979, S.242-270.

Kluge, Gerhard (Hg.): Friedrich Schiller. Dramen I, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1988

Koopmann, Helmut: Joseph und sein Vater. Zu den biblischen Anspielungen in Schillers Räubern. In: *Herkommen und Erneuerung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1976, S. 150-167.

Koopmann, Helmut: Schiller. Eine Einführung, Artemis Verlag, München und Zürich 1988

Krüger, Joachim: *Ästhetik der Antike*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1964

Leber, Elsbeth: *Das Bild des Menschen in Schillers und Kleists Dramen*, Francke, Bern 1969

Lee, Sydney: *A life of William Shakespeare*, 1915.

Leibfreid, Erwin: Schiller. Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen. Aus Anlaß des 225. Geburtstages gedruckt, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1985

Leistner, Bernd: *Leiden und Läuterung: "Maria Stuart"*. In: Schiller. *Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen*. Hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1982, S. 167-192.

Leipert, Reinhard: Friedrich Schiller. *Maria Stuart*, Oldenbourg 1991

Linder, Jutta: *Schillers Dramen. Bauprinzip und Wirkungsstrategie*, Bouvier Verlag, Bonn 1989

Luserke, Matthias (Hg.): Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Friedrich Schiller. *Dramen IV*, Dt. Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1996

Ludwig, Martin H. Friedrich Schiller Die Räuber Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1984

May, Kurt Friedrich Schiller Idee und Wirklichkeit im Drama, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1948

Martini, Fritz: Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftlichen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16, 1972, S. 208-265.

Mehring, Franz: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. In: Franz Mehring: Gesammelte Schriften. Hg. von Thomas Höhle, Hans Koch, Josef Schleifstein, Band 10, Dietz Verlag, Berlin 1961

Michelsen, Peter: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern“. In: Beihilfe zum Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 16. Heft. Hg. von Rainer Gruenter und Arthur Henkel, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1979

Middel, Eike: Friedrich Schiller. Leben und Werk, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1980

Mielke, Andreas: Maria Stuart. Hermeneutical Problems of “One” Tragedy with “Two” Queens. In: Alexej Ugrinsky (Hg.): Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence, Greenwood Press Inc., Connecticut 1988, S. 49-56.

Monagas, Alexander: Maria und ihre Verwandlung zur schönen Seele als Rechtfertigung ihrer Position als Titelheldin und moralischen Siegerin im Vergleich zu ihrer Kontrahenten Elisabeth in Friedrich Schillers "Maria Stuart". Studienarbeit, 1. Auflage GRIN Verlag 2004.

Müller, Joachim: Der Held und sein Gegenspieler in Schillers Dramen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jahrgang 8, 1958/1959, S. 451-469.

Müller, Ernst: Der junge Schiller, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen und Stuttgart 1947

Oellers, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers, Insel Verlag, Frankfurt/Main und Leipzig 1996

Patt, Walter: Kants Kritik der praktischen Vernunft. Eine Einführung, Turnshare, London, 2004

Pfister, Wolfgang: Maria Stuart, Bange Verlag, Hollfeld, 1. Auflage 2002

Prader, Florian: Schiller und Sophokles, Atlantis Verlag, Zürich 1954

Profilich, Ulrich (Hg.), Tragödientheorie: Texte und Kommentare, vom Barock bis zum Gegenwart, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Hamburg, 1999.

Rasch, Wolfdietrich: . In: Annalen der deutschen Literatur. Hg. Von Heinz Otto Burger, 2. Auflage, Stuttgart 1962

Reimann, Paul: Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750 – 1848: Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik, 2., überarb. U. erw. Auf., Dietz Verlag, Berlin, 1963

Robertson, William: Geschichte von Schottland, unter den Regierungen der Königin Maria, und des Königs Jacobs VI., I – II, übers. von Matthias Theodor Christoph Mittelstedt, Braunschweig 1762

Scherpe, Klaus R.: Die Räuber. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hg. Walter Hinderer. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1979, S. 9-36.

Schings, Hans-Jürgen: Schillers „Räuber“. Ein Experiment des Universalhasses. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Hg. Wolfgang Wittkowski., Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1982, S. 1-25.

Sengle, Friedrich: Die Braut von Messina. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. Berghahn, Klaus L. und Grimm, Reinhold. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972, S. 249-273.

Staiger, Emil: Friedrich Schiller, Atlantis Verlag, Zürich 1967

Steinhagen, Harald: Der junge Schiller zwischen Marquis de Sade und Kant. Aufklärung und Idealismus. In: Deutsche Vierteljahrschrift 56, 1982

Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1963

Stubenrauch, Herbert (Hg.): Schillers Werke. Nationalausgabe Band 3, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1953

Ueding, Gert: Friedrich Schiller, Verlag C.H. Beck, München 1990

Ugrinsky, Alexej: Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence, Greenwood Press Inc., Connecticut 1988

van Ingen, Ferdinand: Macht und Gewissen. Schillers „Maria Stuart“. In: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Hg. Wolfgang Wittkowski., Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1988, S. 283-309.

von Wiese, Benno (Hg.): Schillers Werke, Nationalausgabe, Band 9, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1948

von Wiese, Benno: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1958

von Wiese, Benno: Friedrich Schiller, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung,  
Stuttgart 1959- 1963

Wagner, Hans: Aethetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller, Königshausen  
und Neumann, Würzburg, 1987.

Wenzel, Stefanie: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und  
Drang, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1993

Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller. Dramen, Erich Schmidt Verlag, Berlin  
2002

