

Ohnmacht und Erhabenheit
Performative Sprachlosigkeit in Friedrich Schillers Dramen

Von der Philosophischen Fakultät
der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover
zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
genehmigte Dissertation von

Monika Pulsfort-Kunze, M. A.,
geboren am 22.06.1941 in Hannover
2019 (Erscheinungsjahr)

Referentin: Prof. Dr. Birgit Nübel

Korreferentin: Prof. Dr. Anne Fleig

Tag der mündlichen Prüfung: 05.07.2017

Abstract

Mit der Formulierung des Themas *Ohnmacht und Erhabenheit. Performative Sprachlosigkeit in Friedrich Schillers Dramen* stellt die Vf. bereits zentrale Aspekte der Studie heraus: Es geht um einen kulturwissenschaftlichen sowie ästhetischen Blick auf die Konstruktion der Figuren in Schillers Dramen von 1781–1804, d. h. in der Zeit der Spätaufklärung. Vor dem Hintergrund von ‚Theorien des Performativen‘ (Fischer-Lichte) werden in der Untersuchung die kontrastierenden Ausdrucksgesten von Ohnmacht und Erhabenheit als genderspezifische Merkmale zur Konstruktion der Figuren in Schillers Dramen verstanden. Von Schiller werden diese performativen Angaben in den zeitgenössisch üblichen Regieanweisungen literarisiert, also u. a. mit den jeweiligen Angaben zur Körpersprache der Figuren; insbesondere in diesen Nebentexten werden die genderspezifischen Merkmale als konstituierende Angaben erkennbar.

Diese theoretischen Vorüberlegungen werden ergänzt um die Definition der polarisierenden Untersuchungskriterien von Ohnmacht und Erhabenheit. Dazu werden Analyse Kriterien kontemporärer Diskurse zur ambivalenten, nicht nur weiblich konnotierten Ohnmacht (vgl. Müller-Bach und Galle) kritisch aufgegriffen, ebenso wie Paradigmen des männlichen Freundschaftskultes im 18. Jahrhundert (vgl. Pfeiffer).

Der dann analysierende Durchgang durch die Dramen erfolgt zudem mit der kontemporären Sicht auf weitere polarisierende Begriffspaare in anthropologischen und ästhetischen Diskursen am Ende des 18. Jahrhunderts wie ‚Schönheit und Erhabenheit‘ (Zelle); ‚Körper und Geist‘, ‚Natur und Kultur‘ (Schiller) und auch ‚Sinnlichkeit und Sittlichkeit‘. Letzteres wird bei Schiller entsprechend thematisiert in *Anmut und Würde*, darin in der besonderen Gegenüberstellung von ‚schöner Seele‘ und ‚erhabener Würde‘. In Analogie zur Gegenüberstellung (also nicht zur Abgrenzung) gerade zu diesen kontrastierenden, geschlechtsspezifisch konnotierten Kategorien wird in der Studie die Beziehung bzw. der Einsatz der Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit verstanden.

Die so definierten Ausdrucksgesten (von (weiblich konnotierter) Ohnmacht und von (männlich konnotierter) Erhabenheit) werden in den differenzierten Textanalysen zu *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Karlos*, *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* erkennbar. Der besondere, zeitgenössisch unübliche Einsatz dieser geschlechtsspezifischen und polarisierenden Merkmale zur Konstruktion der Schiller’schen Dramenfiguren wird durchgängig nachgewiesen, insbesondere in den Jugenddramen. So setzt Schiller die empfindsame Ausdrucksgeste der Ohnmacht – synonym für Unschuld/ Tugend/ ‚Weiblichkeit‘ – zwar zeitgenössisch üblich ein, aber er verknüpft dieses Merkmal konstituierend in einer besonderen Gegenüberstellung mit dem ‚männlichen‘ Merkmal der Erhabenheit, d. h. in einer ‚gegenstrebigem Spannungsbeziehung‘ (vgl. Zelle) bzw. in einer Art ‚Verkreuzung‘ (vgl. Nübel); die Vf. benennt Schillers ungewöhnlichen Einsatz der kontrastierenden Merkmale zur Konstruktion der Figuren in seinen Dramen als ‚poetische Verfügung‘.

Belegt wird dies, beginnend mit Amalia und darauf Luise, insbesondere dann mit der Königin in *Don Karlos*. Gerade die Analyse zur Konstruktion dieser Figur (im Kontext des Handlungs bogens und der Beziehung zu den männlichen Figuren) liefert neue Erkenntnisse zum Verständnis von *Don Karlos* als *politisches Drama*.

Schlagwörter: Spätaufklärung – Gender – Performativität – Ohnmachtdiskurs – Freundschaftskult – Regieanweisungen/ Nebentexte – Körpersprache.

Für Claire

Danksagung

Bei den letzten Korrekturen zum Abschluss dieser Dissertation waren die Arbeiten unerwartet Kräfte raubend; dabei stand mir meine Tochter Johanna mit tatkräftiger Kontrollhilfe zur Seite. Für diese Kraft und Konzentration, die sie für mich neben ihren eigenen künstlerischen und theaterpädagogischen Aufgaben spontan und ebenso arbeitsintensiv wie kompetent aufgebracht hat, möchte ich vorab ganz besonders danken, damit vor allen anderen, die mit unterschiedlicher Anteilnahme meinen Arbeitsablauf verfolgt, aber auch motivierend und tatkräftig unterstützt haben. Hier möchte ich ausdrücklich den Dank an Frau PD Dr. P. Gehrman (vormals Peggy Fiebich) für ihre Korrekturhilfe bei den ersten Teilen der Arbeit richten wie auch an Frau Melanie Liepe für spätere Korrekturhilfen. Ein vielfältiger Dank ‚rundum‘ gilt in der Zeit der Dissertation auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der GWL- und der Uni-Bibliotheken, besonders der Campus-Stelle. Sie ermöglichten mir hilfreiche Ausleihbedingungen, wodurch mir Zeit und kostbare Kräfte erspart wurden. Für die Hilfe bei Rechercheanfragen und/ oder auch das Bereitstellen von Materialien von außerhalb Hannovers möchte ich Frau Dr. Rosmarie Günther vom Historischen Institut der Universität in Mannheim sowie Frau Liselotte Homering und Frau Dr. Claudia Braun vom dortigen Museum Schillerhaus wie auch dem Sekretariat des Mannheimer Altertumsvereins meinen herzlichen Dank sagen. Dieser geht dementsprechend weiter an Herrn Dr. Daniel Graepler vom Archäologischen Institut der Universität Göttingen und auch an Herrn Prof. (em.) Dr. Heinrich Theissing von der Kunstakademie Düsseldorf.

Mein Denken und Erinnern, insbesondere an die Fragestellungen der Arbeit bewegt mich noch immer, oft begleitet von positiver Unruhe aufgrund der ermöglichten Entdeckungen. Hier gilt mein großer Dank vor allem Frau Prof. Dr. Birgit Nübel, die meine Dissertation betreut hat und mich mit ihrer herausfordernden wie auch geduldigen Kritik in meinem wissenschaftlichen Arbeiten nach meinem Magister-Studium weitergebracht hat, nicht zuletzt dank klärender Nachfragen. Bei letzteren wurde sie konstruktiv unterstützt durch Dr. Till Nitschmann, dem ich ebenfalls für die verständnisvollen und weiterführenden Rücksprachen danke. In diesem Zusammenhang gilt mein Dank auch allen Beteiligten des Doktorandenkolloquiums, das Frau Professor Nübel leitete und betreute. Die differenzierten Erörterungen der jeweiligen Themen, die Darstellung der eigenen Arbeitsschritte in einem Klima des teilnehmenden Fragens und kritischen Zuhörens waren für mich durchgängig motivierend und haben wesentlich zur Klärung und Weiterführung meiner Gedanken und Fragen hinsichtlich der eigenen Arbeit beigetragen. Die erwähnten Lern- und Arbeitsprozesse sind kennzeichnend für eine wichtige Zeit meines Lebens geworden – eines erfüllten und lohnenden Abschnittes, den ich mir vorher in dieser Weise nicht vorgestellt habe, geschweige zu denken wagte. Darum gilt abschließend mein tiefer Dank denen, die dieses durch eine Art ‚Weichenstellung‘ in Gang gesetzt und auf den Weg gebracht haben. Neben meiner Tochter mit ihrem skeptischen Interesse und durchgängigem Zuspruch ist dies vor allem Frau Prof. Dr. Anne Fleig, die mir mit ihrer Lehre, ihren wissenschaftlichen Fragestellungen, insbesondere mit ihrer ununterbrochenen Wertschätzung das Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft eröffnete wie auch zur Weiterführung anregte, letztlich zum Abschluss mit Promotion. Die Dissertation als wohl letzte große Arbeit meiner Lernbiografie ist somit sinnstiftend für einen wichtigen Lebensabschnitt für mich geworden; diese Zeit war auch bedeutsam ‚für Claire‘, der ich die Arbeit dankbar gewidmet habe: Als Erinnerung für die Zukunft.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	8
II. Anthropologische und ästhetische Fragestellungen am Ende des 18. Jahrhunderts	18
1 Schillers Konstruktion der Dramenfiguren und seine Frage nach ‚dem Menschen‘	18
1.1 Der ‚ganze Mensch‘ – eine Frage der Spätaufklärung	19
1.1.1 Platners Anthropologie	20
1.1.2 Die zentrale Bedeutung des Begriffs Anthropologie	21
1.1.3 Die Wendung zur Empirie und die Erschütterung des Verständnisses der Seele	23
1.1.4 Die Wende der Psychologie. Das Entdecken der Heteronomien der ‚Seele‘	24
1.1.5 Die Sicht des Dichters: Die Grenzen der Autonomie und die Erscheinungsformen der Freiheit	27
1.1.6 Der Mensch – ein Mann; der Mann – ein Mensch	30
1.1.6.1 Lexikale Definitionen zur Bestimmung von ‚Geschlecht‘	32
1.1.7 Das Geschlecht – ein Konstrukt	34
1.1.7.1 Die Performativität des Geschlechts (Butler)	35
1.1.7.2 Die Polarisierung der Geschlechter um 1800	37
1.1.7.3 Gender – eine Prämisse	38
2 Erhabenheit – eine werkpoetische und wirkungsästhetische Kategorie Schillers	40
2.1 Die Ambivalenz des Begriffs und unterschiedliche Rezeptionsebenen der Dramentexte Schillers	40
2.2 Erhabenheit: Eine werkpoetische Kategorie zur Figurenkonstruktion	41
2.2.1 Die Unterscheidung von Gegenstand und Erfahrungswirklichkeit	41
2.2.2 Performative Sprachlosigkeit: Die Ausdrucksgeste der ‚Fassung‘ und die Frage nach der Präsenz der Affekte	43
2.3 Erhabenheit – eine wirkungsästhetische Kategorie: Der Blick auf den Zuschauer	48
2.3.1 Erhabenheit, Moral und Moralität	49
2.3.2 Erhabenheit und Rührung als ‚gemischte‘ Gefühle des Zuschauers: Die Spannung von Erkennen und Empfinden	50
2.3.3 Die unterschiedliche Beurteilung erhabenen Handelns: Vernunft und Einbildungskraft – Ethik und Ästhetik	52
2.3.4 Das Pathetische und die tragische Kunst – Zentrum der Schiller’schen Dramentheorie: Leidensbewältigung und Ausdruck von Freiheit	53
2.3.5 Das Pathetisch-Erhabene und die Freiheit als Signum des Menschen: Schillers ‚erhabener Held‘	55
2.4 Exkurs: Schiller um 1800 – im Umbruch zur Moderne	55
2.4.1 Gegen die ‚Charakterlosigkeit des Zeitgeistes‘	55
2.4.2 Das veränderte Selbstverständnis des Dramatikers	56
2.4.3 <i>Über naive und sentimentalische Dichtung</i> (von 1796) – Sichtweisen alter und neuer Poetik	61
2.4.4 Eine Poetik der Moderne (Hofmann)	61
2.4.4.1 Schillers späte Poetik des Erhabenen: Von der Harmonie zur Antinomie	64
2.4.4.2 Das Erhabene und die sittliche Vernunft – die Freiheit des Zuschauers	67
2.5 Das Erhabene, das Schöne und die Freiheit	69
2.5.1 <i>Über Anmut und Würde</i> . Ein ‚balanciertes Denkmotiv‘ – ‚eine entspannte Form moralischer Freiheit‘ (Alt)	70
2.6 Exkurs: Die Leichtigkeit und die Balance des Apoll und der Antikensaal zu Mannheim	72
3 ‚Anmut‘ und ‚Würde‘. Eine prekäre Balance	76
3.1 Die Frage nach der Art der Gegenüberstellung der beiden ästhetischen Kategorien	77
3.2 Die unterschiedliche Gegenüberstellung des ‚Schönen‘ und des ‚Erhabenen‘ im 18. Jahrhundert	81
3.3 Die zeitgenössische Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘	94
3.3.1 Die Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen und die Polarisierung von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ in Schillers Gedichten	95
3.3.2 Die Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ bei Wilhelm von Humboldt und Karl Philipp Moritz	99
3.4 ‚Schöne Seele‘ und ‚erhabene Würde‘ – die Balance von Idealität und Realität	101
3.5 ‚Ohnmacht‘ und ‚erhabene Würde‘ – ein Spannungsgefüge	102
3.5.1 Die Performativität der Ohnmachtsgeste	104

4 Die Ohnmacht der Figuren: Merkmale eines affektbestimmten/ psychischen Geschehens zur Konstruktion der weiblichen und männlichen Dramenfiguren Schillers	107
4.1 Die geschlechtsspezifische Differenzierung des Ohnmachtsgeschehens in der Literatur des 18. Jahrhunderts	107
4.1.1 Die Ohnmacht in Roman und Drama des 18. Jahrhunderts	109
4.1.2 Die Versprachlichung und Erklärungen der Ohnmacht als eines psychischen, affektbestimmten nonverbalen Geschehens	110
4.1.3 Die Fibertheorie und zeitgenössische Medizin	112
4.1.4 Die Bedeutung der Regieanweisungen	114
4.1.4.1 Die unterschiedliche Performativität der Ausdrucksgeste	115
4.1.5 Empfindsame/ tatsächliche Ohnmacht vs. vorgespelte Ohnmachtsgeste	118
4.2 Ohnmacht/ Tugend/ ‚Weiblichkeit‘: Die bürgerlich-weibliche Ohnmacht zur Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren	121
4.2.1 Zeitgenössische Medizin und Ohnmachtstheorien zur Konstitution von ‚Weiblichkeit‘	121
4.2.2 Literatur und Tugendlehre. Die Transformation des frühaufklärerischen Tugendbegriffs	122
III. Die Dramen des promovierten Mediziners	
„Sie fiel/ Ohnmächtig hin und ritzte sich im Fallen./ Sonst war es nichts.“	125
1 Darstellung und Funktion von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ zur Konstruktion der weiblichen Figuren in Schillers Dramen	125
1.1 Zur Auswahl der Figuren	126
1.2 Die Psychologie Schillers in <i>Die Räuber</i> – „Den Körper vom Geist aus zu verderben“	128
2 Ausgewählte Dramenfiguren	131
2.1 <i>Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel</i> (von 1784). Die Ohnmacht der Louise Millerin als „Feuerprobe der Wahrheit“ – eine Adelskritik	131
2.1.1. Das publikumswirksame Jugenddrama Schillers	131
2.1.2 Die Ohnmachtskette und das Erschrecken der Luise – mehr als nur Ausdruck weiblicher Tugend.....	133
2.1.3 <i>Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel</i> . Thema: ‚Das Bürgerliche‘	134
2.1.4 Das Erschrecken der weiblichen Figur – ohne Ohnmachtsgeste, aber mit Widerstand	136
2.1.5 Die Ohnmachtsszene als Beweis der Unschuld	137
2.1.6 Die Funktion der Ohnmachtsszene – die Deutungsanmaßung Ferdinands	140
2.1.7 Die ‚männliche‘ Ohnmacht – das Erschrecken des männlichen Protagonisten	141
2.2 <i>Don Karlos. Infant von Spanien</i> (1787/ 1805): Das Niederfallen der Königin – vorgespelte Ohnmacht als politische Antwort	143
2.2.1 Die zweite Konfrontation der ‚schönen Seele‘ mit der Despotie des Königs	143
2.2.2 Vorgespelte Ohnmacht als Zeichen der Würde	148
2.2.3 Inneres Erschrecken ohne Ohnmachtsgeste: Eine Situation, ‚den Verstand zu verlieren‘	149
2.2.4 <i>Don Karlos</i> – ein politisches Drama, kein ‚bürgerliches Trauerspiel‘	151
2.2.5 Die tatsächliche Ohnmacht der Königin – ein Erschrecken vor der Gewalt des Systems	154
2.2.6 Die Ohnmacht der männlichen Figuren – die ‚gehabte Ohnmacht‘ des Königs und das schmerzvolle Niederfallen des Infanten	156
2.2.6.1 Die unterschiedliche Darstellung des Ohnmachtsgeschehens zur Konstruktion der männlichen Figuren in <i>Don Karlos</i>	156
2.2.6.2 Der Freundschaftsdiskurs in der Literatur des 18. Jahrhunderts: Die Codierungen der Freundschaft im Drama <i>Don Karlos</i>	162
2.2.6.3 Die Codierungen der Freundschaft und die Darstellung der männlichen Dramenfiguren in <i>Don Karlos</i>	165
3 <i>Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie</i> (von 1801): Die ‚verwundete Amazone‘ – der tragische Konflikt der Geschlechter-Differenz	173
3.1. Jeanne d’Arc – ein Stoff ‚aus dem Herzen‘	173
3.2 Die Kunstfigur der Johanna – eine kriegerisch behelmte Amazone	177
3.3 Das Niedersinken der ‚verwundeten Amazone‘	183
3.3.1 Die unbemerkte Verwundung	183
3.3.2 Die ‚verwundete Amazone‘ – ein Bild von ‚Weiblichkeit‘	184
4 <i>Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören</i> (von 1803): Die Ohnmacht der Braut und der pathetische Fluch der Fürstin	189
4.1 Die Frage nach der Protagonistin/ dem Protagonisten	190
4.2 Isabella – die ehemals geraubte Braut	192

4.3 Die angedeutete Ohnmacht – eine anmutige Geste der starken Fürstin	194
4.4 Der mehrfache Schrecken des Wiedererkennens	195
4.5 Das Finale – ein Dramenende ohne den ‚erhabenen Helden‘	195
4.6 Die Tragik des Wiedererkennens. Der Schrecken der Tochter und der Schrecken der Mutter: Ohnmacht vs. Fluchen	196
4.7 Die zweite Ohnmacht der Tochter und der Fluch der Mutter	198
IV. Resümee und ergänzende Texterörterung	204
1 Darstellung und Funktion von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ zur Konstruktion der weiblichen und männlichen Figuren in Schillers Dramen	204
1.1 Die Funktion der Ohnmacht als konstituierendes Merkmal der Dramenfiguren und zur Dramen - Konstruktion insgesamt	205
1.2 Darstellung und Funktion der Ohnmacht der weiblichen Figuren	205
1.3 Weitere Funktionen der Ohnmacht in den untersuchten Dramen	206
2 Die Konstruktion der männlichen Dramenfiguren (ergänzende Analysen)	212
3 Schillers besondere Gegenüberstellung kontrastierender Kategorien und Figurenmerkmale	215
3.1 Die poetische Verfung männlicher und weiblicher Ausdrucksgesten – von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘	216
3.2 Die ‚Verkreuzung‘ der genderspezifischen Ausdrucksgesten	217
3.3 Schillers vermeintliche Polarisierung von ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Merkmalen vs. Schillers Chiasmus	217
V. Schluss	
Ohnmacht und Erhabenheit. Performative Sprachlosigkeit zur Definition des ‚ganzen Menschen‘ in Friedrich Schillers Dramen (1781–1804)	219
Bibliografie	227

I. Einleitung

An den „Rändern des Sagbaren“¹ setzt der Dramatiker Friedrich Schiller seine Anweisungen für die kontrastierenden Ausdrucksgesten von Ohnmacht wie auch von Erhabenheit ein. Die weiblich konnotierte Ohnmacht² und die männlich konnotierte Erhabenheit³ sind konstituierende Merkmale zur literarischen und poetischen Darstellung von weiblichen und männlichen Figuren in Texten des 18. Jahrhunderts und auch in Schillers Dramen.

Die Ausdrucksgesten von weiblich konnotierter Ohnmacht und männlich konnotierter Erhabenheit stehen nicht nur – ähnlich den Schiller’schen kontrastierenden ästhetischen Kategorien von Schönheit und Erhabenheit – in einer besonderen Art von „Spannungsbeziehung“⁴; sie spiegeln gleichzeitig auch „heterogene Prinzipien des Menschen“⁵ wider und damit die Fragestellung einer neuen Wissenschaft, der Anthropologie, am Ende des europäischen *Age of Enlightenment*.

Gerade in diese Zeit sind Schillers Dramen wie auch seine medizinischen Dissertationen zu datieren, also von 1781/82 bis 1804. Wenn wir deshalb den Blick auf die

¹ Silke Leonhard: Gesagt – getan? Körper, Sprache und Performanz im Religionsunterricht, S. 114–129. In: Performative Religionsdidaktik. Hrsg. v. Silke Leonhard u. Thomas Klie. Stuttgart: Kohlhammer 2008. S. 114. In ihrem Aufsatz weist Leonhard auf Situationen mit Elementen von Unaussprechlichkeit hin. Im Gegensatz zu Leonhard mit ihrer Formulierung von den „Rändern des Sagbaren“ im Hinblick auf theologisch/ religiöse Inhalte sind diese in den Texten Schillers gerade keine Elemente eines christlichen oder transzendenten Inhalts, wohl aber von existentiellen, dabei sehr diesseitig zu verantwortenden Situationen der weiblichen und männlichen Dramenfiguren.

² Wenn diese Ausdrucksgeste auch oft mit Roman und Erzählung des 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird, so findet sich dieses Geschehen doch deutlich in den Dramen des 18. Jahrhunderts literarisiert, wie hier in der Studie belegt und erörtert wird; vgl. dazu auch Inka Mülder-Bach. In dies.: Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘. Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht, S. 525–543. In: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Inge Baxmann in Zusammenarb. m. Bernhard Siegert. Berlin: Akad.-Verl. 2000.

³ Vgl. auch ‚erhabene Würde‘. In: Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde. S. 330–394. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992, S. 372 und S. 373ff. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁴ Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1995, S. 10. Als ‚gegenstrebige Spannungsbeziehung‘ bezeichnet Zelle das Verhältnis der beiden kontrastierenden, im Zusammenhang zu sehenden, aber jeweils eigenen ästhetischen Kategorien des Erhabenen und des Schönen – aufgezeigt auch bei Schiller als ‚doppelte Ästhetik‘; vgl. ebd.

⁵ Vgl. Friedrich Schiller: Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, S. 119–163. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. § 18. Zweites Gesetz/ S. 149. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

Konstruktion der Figuren in seinen Dramen richten, so wird bei dem medizinisch promovierten Dramatiker Schiller – vor dem Hintergrund literaturtheoretischer und ästhetischer wie auch anthropologischer Diskussionen am Ende des 18. Jahrhunderts – vorrangig sein Gestaltungsinteresse und seine Frage nach ‚dem Menschen‘⁶ erkennbar, weniger nach ‚dem Helden‘.⁷ Es geht um die Fragen, die von der neuen interdisziplinären Wissenschaft, der Anthropologie aufgeworfen werden. Deren Gegenstand ist der ‚ganze Mensch‘.⁸ Es geht um die erfahrungsseelenkundliche Lösung des alten Rätsels, des ‚commercium mentis et corporis‘ (Descartes). Dieses greift auch Schiller mit seiner dritten, angenommenen⁹ medizinischen, in Latein abgefassten Dissertation (von 1780) auf. *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*,¹⁰ so lautet der Titel auf Deutsch. Darin reflektiert Schiller die „merkwürdige Sympathie, die die heterogenen Prinzipien des Menschen gleichsam zu Einem Wesen macht.“¹¹

⁶ Vgl. Helmut Koopmann: Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie, S. 11–26. In: Schiller heute. Hrsg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 1996, S. 21. Mit dieser Schreibweise wird Helmut Koopmann gefolgt, der dieses ‚Kunst-Credo‘ Schillers (mit dessen Betonung der ‚poetischen Wahrheit‘ gegenüber der ‚historischen Wahrheit‘) in Schillers *Brief an Caroline von Beulwitz* vom Dezember 1788 hervorhebt, auch in Abgrenzung des Dichters vom Historiker Schiller. Vgl. Friedrich Schiller: Brief an Caroline von Beulwitz (vom 10.12.1788). In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 11. Briefe I (1772–1795). Hrsg. v. Georg Kurscheidt, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 2002. S. 349/50. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 11 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁷ Diese Intention Schillers stellt Nikolas Immer in seinen Untersuchungen zur veränderten literarischen Figur des Helden im 18. Jahrhundert heraus. Vgl. Nikolas Immer: *Der inszenierte Held. Schillers dramapoetische Anthropologie* (Diss. Univ. Jena 2007), Heidelberg: Winter 2008.

⁸ Vgl. dazu Ernst Platner: *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*. 1. Teil. [Leipzig: Dyck 1772]. 2. Nachdruck, Neuauflage (in Fraktur). Hildesheim u. a.: Olms 2000. Mit einem Nachwort von Alexander Košenina, S. XVII. Ernst Platner ist der führende Kopf dieser medizinisch-philosophischen Wissenschaft, die als Vorläuferin der psychosomatischen Medizin gelten kann und der sich weitere philosophische Ärzte anschlossen. „Ihnen voran stellte Platner zur Lösung des Leib-Seele-Problems [des ‚commercium mentis et corporis‘] seine Theorie psychophysischer Wechselwirkung (Influxus physicus).“ Alexander Košenina: Nachwort. S. 303–318. In: Platner, *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*, S. 307. Diese stellte er also den Hypothesen des Okkasolianismus (Malebranche) und der prästabilisierenden Harmonie (Leibniz) entgegen wie auch als Kontroverse zum französischen Materialismus (Hélvétius, La Mettrie). Vgl. ebd.

⁹ Diese verhandelt nochmals das Thema der ersten Dissertation *Philosophie der Physiologie* (1779), die abgelehnt wurde. Vgl. Claudia Pilling, Diana Schilling u. Mirjam Springer: Friedrich Schiller (TB). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002. S. 148.

¹⁰ Friedrich Schiller: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: DKV/ 8, S. 119–163.

¹¹ Ebd., S. 149.

Die Ausdrucksgesten der Ohnmacht wie auch die Gesten der Erhabenheit, insbesondere in ihrem Zusammenspiel, verweisen auf dieses Wesen des Menschen, das Schiller mit diesen Gesten als Merkmale bei der Konstruktion seiner Figuren nicht nur szenisch-dialogisch in den Haupttexten, sondern auch in den Nebentexten performativ vorgibt, d. h. in seinen Regieanweisungen gleichsam phänomenologisch beschreibt. Es sind Situationen der Dramenfiguren, welche hier vor einem Hintergrund von „Theorien des Performativen“¹² gelesen und untersucht werden. Es geht in den Textanalysen vorrangig um Situationen, in welchen Schiller die jeweilige weibliche oder männliche Dramenfigur an die Grenzen verbaler Sprache geraten lässt. Dagegen formuliert der Autor Schiller für die Bühnen- bzw. Dramenfigur in seiner Literarisierung noch eine performative Anweisung und gibt damit für die jeweilige existentielle Situation der Kunstfigur ein figurespezifisches, körpersprachliches Merkmal als wesentliche Äußerung an, oft sogar eine figurespezifische Geste (z. B. der ‚Fassung‘). Es ist ein ästhetisches bzw. poetisches Vorgehen des Dramatikers, das vor dem kultur- wie sprachwissenschaftlichen Hintergrund der Theorien des Performativen¹³ beachtenswert ist. Im Hinblick auf das Ende des 18. Jahrhunderts geht es in den Beschreibungen Schillers um sein Fazit zu einem anthropologischen Phänomen, welches er gleichzei-

¹² Erika Fischer-Lichte: Theorien des Performativen, S. 37–44. In: Performativität. Eine Einführung. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte. 2. unveränd. Aufl., Bielefeld: Transcript 2012. Berücksichtigt werden hier nicht die theaterwissenschaftlichen Theorien von Victor Turner, sondern die sprachphilosophische Theorie von Judith Butler und die Sprechakttheorie von Austin, diese mit dem dichotomischen Begriffspaar von konstativen und performativen Äußerungen, wobei die letzteren, so Fischer-Lichte, wirklichkeitskonstituierend sind und aufgrund institutioneller und sozialer Bedingungen missglücken können; vgl. ebd., S. 40f. Auch in Judith Butlers Theorie gilt das Interesse der ‚transformativen Kraft des Performativen‘ (Fischer-Lichte). Butler führt den Nachweis, dass Geschlechteridentität – wie Identität überhaupt – nicht vorgängig ontologisch, d. h. biologisch gegeben ist, sondern das Ergebnis spezifischer kultureller Konstitutionsleistungen darstellt; vgl. Fischer-Lichte, ebd. Als solche werden hier in dieser Untersuchung die besonderen Konstruktionen der Schiller’schen Dramenfiguren verstanden (vor allem in werkpoetischer Sicht). Dies ist im Folgenden zunächst – mit dem zeitgenössischen Blick auf die Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit – hinsichtlich deren Definition und besonderer Beziehung als solche zu verstehen, wobei deren besonderer Einsatz bzw. die spezifische Verschränkung dieser Ausdrucksgesten bei Schiller herauszustellen und zu berücksichtigen ist. Insgesamt geht es vor allem darum, den zeitgenössischen Hintergrund des späten 18. Jahrhunderts und Schillers weitere dichterische und philosophisch/ ästhetischen Texte (auch seine Briefe) in den Blick zu nehmen – insbesondere im Vergleich und in der Unterscheidung zu anderen Autoren der Zeit, in deren Kunstproduktion die Ästhetik um 1800 den Dualismus der Geschlechter einschreibt. Zu letzterem vgl. Nathalie Amstutz: Autorschaftsfiguren und Autorschaftskonzepte. S. 1–15. In dies.: ‚Autorschaftsfiguren‘. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln [u. a.]: Böhlau 2004, S. 5.

¹³ Vgl. Fischer-Lichte, Theorien des Performativen und dies.: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp 2004; vgl. dazu auch Uwe Wirth (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2002; ferner Klaus W. Hempfer u. Jörg Volbers (Hrsg.): Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript-Verl. 2011.

tig als Doktorand in den eher populär formulierten Schlussworten des *Zweiten Gesetzes* seiner Dissertation folgendermaßen ausdrückt: „Der Mensch ist nicht Seele und Körper, der Mensch ist die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen“.¹⁴

Diese innigste Vermischung, welche Schiller auch in seiner dritten Dissertation nur äußerlich beschreiben kann, sozusagen als „psychophysischen Parallelismus“,¹⁵ berücksichtigt der Philosoph Schiller in seinen ästhetischen Schriften¹⁶ wie auch als Dramatiker in seiner Figurenkonstruktion. Dies wird auch am Einsatz der genderspezifischen, jeweils anthropologisch/ psychologischen und ästhetischen Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit deutlich. Beide Ausdrucksgesten sind vor dem zeitgenössischen Hintergrund mit der Tendenz der „Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen“¹⁷ am Ende des 18. Jahrhunderts zu verstehen,¹⁸ welche auch in den philosophischen und poetischen Texten Schillers zum Einsatz kommt.¹⁹ Die Ausdrucksgesten von (weiblich konnotierter) Ohnmacht und von (männlich konnotierter) Erhabenheit in Schillers Dramen werden als Merkmale ‚performativer Sprachlosigkeit‘ gelesen, vornehmlich literarisiert in Schillers (zeitgenössisch üblichen) Regieanweisungen.²⁰

¹⁴ Schiller, Versuch über den Zusammenhang. In: DKV/ 8, S. 149.

¹⁵ Riedel, Wolfgang: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität, S. 143–164. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hrsg. v. Walter Hinderer, verb. mit Alexander Bormann u. Andrea Breth. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 151. Riedel weist gleichzeitig darauf hin, dass Schiller in dieser dritten Dissertation die offene Frage nach Ob und Wie einer Kausalität zwischen Psyche und Soma beiseitelässt. Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Peter-André Alt: Friedrich Schiller. TB, München: Beck 2004, S. 70.

¹⁷ Birgit Nübel: Schillers ästhetische Theorie. Über Anmut und Würde. S. 50–61. In: Der Deutschunterricht 2004, Heft 6, S. 53.

¹⁸ Vgl. auch mit einem anderen Forschungsansatz Karin Hausen: Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. S. 19–49. In: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Hrsg. v. Karin Hausen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202).

¹⁹ Vgl. Helmut Fuhrmann: Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001; vgl. dazu auch Joachim Pfeiffer mit dem Hinweis auf den Publizisten Schiller, welcher „die Aufsätze von Humboldt, welche die Dichotomisierung der Geschlechter zu beglaubigen versuchen, in seiner Zeitschrift *Die Horen* veröffentlichte“, Joachim Pfeiffer: „...in eurem Bunde der Dritte“, S. 194–208. In: Masculinities – Maskulinitäten – Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Hrsg. v. Therese Steffen. Stuttgart: Metzler 2002, S. 200.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Verkörperung/ Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. S. 11–25. In: Verkörperung (Theatralität Bd. 2). Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat. Tübingen/ Basel: A. Francke 2001, S. 11. Vgl. dazu Alexander Košenina mit seinem Hinweis auch auf die (beachtenswerte generelle, bei ihm aber weniger genderspezifische) Bedeutung der Regieanweisungen in den Dramen des 18. Jahrhunderts, die oft als ‚bühnenpraktische Zutaten‘, so Košenina, übergangen würden. Vgl. Alexander Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‚eloquentia corporis‘ im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995. Zgl. FU Berlin Diss. 1993/ 1994, S. 1.

Die zentrale These der vorliegenden Untersuchung lautet: Gerade in diesen Nebentexten wird der besondere, teilweise zeitgenössisch unübliche Einsatz dieser Ausdrucksgesten zur Figurenkonstruktion in Schillers Dramentexten erkennbar.

Mit dem Begriff der Performativität ist das Erkenntnisinteresse der folgenden Untersuchungen weniger auf neue Drameninterpretationen ausgerichtet als vielmehr – in genderspezifischer Sicht und im Vergleich zu anderen kontemporären Autoren – auf die besondere Konstruktion der Schiller'schen Dramenfiguren am Ende des 18. Jahrhunderts. Schiller geht es weniger um die Darstellung bürgerlich-normativ verstandener ‚Weiblichkeit‘ oder ‚Männlichkeit‘ der Figuren und auch nicht um die Darstellung der ‚Exzeptionalität‘²¹ der Figuren. Deren Konstruktion erfolgt in zu unterschiedlicher Zeit verfassten Texten des Dramatikers Schiller vielmehr mit seinem Fragen nach ‚dem Menschen‘.²²

Die neue Wissenschaft der Anthropologie am Ende des 18. Jahrhunderts wird von philosophischen Ärzten entwickelt, die in der Metaphysik wie in der Physiologie bewandert sind. Der Leipziger Mediziner und Philosoph Ernst Platner, ein führender Vertreter dieser Bewegung, legt 1772 mit seiner *Anthropologie. Erster Teil*²³ das erste umfassende, 1790 nochmals erweiterte Kompendium einer ‚Psychosomatik‘²⁴ vor. Helmut Holzhey stellt den Zusammenhang dieser neuen Wissenschaft vor dem Hintergrund der fortschreitenden säkularen Tendenzen im Laufe des 18. Jahrhunderts dar: Die Anthropologie entwickelt sich unabhängig von der christlichen Lehre, das theologische Bild vom Menschen tritt in den Hintergrund,²⁵ und das bis dahin religiös geprägte Bild vom Menschen verblasst.²⁶

²¹ Immer, *Der inszenierte Held*, S. 63. Exzeptionalität wird von Nikolas Immer als wichtiges typologisches Merkmal zur systematischen Bestimmung des Helden (auch im 18. Jahrhundert) herausgestellt, wobei der Autor weiterführend die Abwärtsbewegung des ‚Helden‘ in der Literatur des 18. Jahrhunderts untersucht und darstellt.

²² Vgl. Schillers *Brief an Caroline von Beulwitz* vom 10.12. 1788. In: DKV/ 11, S. 349f. Laut Schiller geht es dem Dramatiker darum, die ‚innere Wahrheit‘ der Handlung eines Menschen (d. h. sein Fühlen und Denken) zu erkunden und weniger die (äußerliche) Tatsächlichkeit der Begebenheiten als solche herauszustellen; vgl. ebd.

²³ Vgl. dazu die Neuauflage im Olms-Verlag mit einem Nachwort von Alexander Košenina: Platner, Ernst: *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*. 1. Teil. Hildesheim: Olms 2000 (= 1772). Der 2. Teil ist schon zur Zeit Platners nicht mehr erschienen.

²⁴ Es geht dabei um das Betrachten von Körper und Seele ‚in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen‘, so Ernst Platner. Ebd. S. XVII.

²⁵ Vgl. Helmut Holzhey: *Kants Botschaft. Die Permanenz der Aufklärung*. S. 37–44. In: Schweizer Monatshefte, Heft 2/ 3, 2004, S. 37.

²⁶ Dabei bleiben atheistische Tendenzen, wie sie insbesondere in der radikalen französischen Aufklärung auftreten, eher eine Ausnahme. Vgl. ebd.

Nach Hans-Jürgen Schings wohnt dieser neuen Wissenschaft von Anfang an, „mehr oder weniger offen, eine polemische Tendenz inne.“²⁷ Die Anthropologie, so Schings, „macht Front gegen jene Spiritualisierung und Halbierung des Menschen, die sie auf das Konto der Metaphysik (insbesondere des Platonismus) und der Theologie verbucht.“²⁸ Die neue Anthropologie nimmt Tendenzen der Aufklärung auf, das bedeutet: „Rückgang auf die Empirie, Naturalisierung des Menschen, ‚Rehabilitation der Sinnlichkeit‘.“²⁹

Bei der Betrachtung der ‚heterogenen Prinzipien‘ (Schiller) geht es um die leib/seeleliche Grunddisposition des Menschen, um den Zusammenhang von (aus zeitgenössischer Sicht) dualistischen Prinzipien mit jeweils entsprechender weiblicher und männlicher Konnotation wie von ‚Körper und Geist‘. Bei Schiller findet sich in zeitgenössischer Analogie die Gegenüberstellung von ‚Sinnlichkeit und Sittlichkeit‘ bzw. von ‚Trieb und Vernunft‘, von ‚Natur und Kultur‘ und letztlich auch von ‚Stoff und Form‘. So ist die Lesart von Peter-André Alt zu verstehen, der die Leitfrage des Dichters und Dramatikers Schiller, des Mediziners und vormaligen Regimentsarztes, des ehemaligen Karlsschülers aus pietistischem Elternhaus, folgendermaßen zusammenfasst: Es gehe bei Schiller darum, „wie die geistige Freiheit des Individuums denkbar sein kann, wenn es doch zugleich durch die Welt seiner Triebe verklamt scheint.“³⁰ Mit Blick auf Schillers ästhetische Schriften spricht Carsten Zelle zugespitzt von Schillers Frage nach dem Menschen „in seiner gemischten Natur.“³¹

Diese zweifache Blickrichtung, die eine zeitgenössische anthropologisch/psychologische wie auch ästhetische Betrachtungsweise zur Konstruktion der Dramenfiguren Schillers berücksichtigt – beide zudem vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Tendenz der Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen – soll mit der Erörterung

²⁷ Hans-Jürgen Schings: Vorbemerkung, S. 1–6. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion/ Wolfenbüttel 1992. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994 (= DVJs-Sonderbd. Germanistische Symposien-Berichtsbände; 15), S. 5.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 1.

³⁰ Alt, Friedrich Schiller, S. 22.

³¹ Carsten Zelle: Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften, S. 440–468. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, S. 441. Es geht Schiller, so Zelle, nicht so sehr um den ‚ganzen Menschen‘, sondern um eine vollständige Anthropologie; die idealistische Entzweiung von Welt und Ich, so Zelle, wird von Schiller entscheidend tiefer gelegt; vgl. ebd. S. 440f, denn, so Zelle: „Das Ich allein sind zwei“; ebd. S. 441.

des Themas und dementsprechend in den folgenden Untersuchungen und Textanalysen (insbesondere zu Figuren in seinen Dramen) aufgegriffen werden.

Das neue anthropologische Menschenbild begegnet dem zeitgenössischen Lese- und Theaterpublikum nicht nur in den Charakterstudien psychologischer Romane und Autobiographien, sondern auch in den körpersprachlich zeitgenössisch-realistisch gezeichneten Bühnenfiguren des bürgerlichen Theaters.³²

Vor diesem Hintergrund des ausgehenden Jahrhunderts der Aufklärung, des *Siècle plus*

éclairé (Jaucourt),³³ das sich im Verlauf von aufklärerischem Optimismus bis ernüchterter Skepsis am Jahrhundertende darstellt, steht Schillers Konstruktion der Dramenfiguren in der Nachfolge Lessings und Kants wie auch seines Lehrers Abel. So zeigen bereits Schillers erste 1779 abgeschlossene Dissertation³⁴ *Philosophie der Physiologie*³⁵ wie auch seine 1780 dann angenommene dritte Dissertation *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* den Einfluss der empirischen Psychologie seines Karlsruhlehrers Abel, aber auch die Philosophie der zeitgenössischen Medizin.³⁶ In seinen Dramen zeichnet Schiller die Figuren mit neuen künstlerischen Mitteln und Motiven in der Frage nach dem ‚ganzen Menschen‘; dabei jedoch nicht vorrangig in der Charakterisierung des exzeptionellen historischen Menschen (wie Wallenstein, Maria Stuart, Don Karlos oder Jeanne d’Arc/ Johanna). Schillers poetische Gestaltung der weiblichen wie männlichen Figuren gilt einer Definition des Menschen³⁷ und seiner sittlichen Disposition zur Freiheit. Nach Zelle wird dies in

³² Gemäß einer seit Lessing angestrebten realistisch/psychologischen Schauspielkunst weist Alexander Košenina auch auf die Bedeutung der ‚körpersprachlichen Artikulationsformen‘ hin, womit die Figuren aber nicht nur in ihren Empfindungen charakterisiert würden. Vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 1. Dies ist ein auch hier in der folgenden Untersuchung aufgegriffener Aspekt, der aber genderspezifisch untersucht und erörtert werden soll.

³³ Louis de Jaucourt: Artikel ‚HEROS‘. In: Jean le Rond d’Alembert und Denis Diderot: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 33 Bde., III., Paris 1751–1780. S. 282. Zit. n. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 48.

³⁴ 1776 hatte Schiller das Medizinstudium nach einem vorangegangenen zweijährigen Jurastudium auf der Karlsruhschule begonnen.

³⁵ Friedrich Schiller: *Philosophie der Physiologie*. S. 37–58. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

³⁶ Diese wird auch in seinem ersten Drama *Die Räuber* (von 1781/ 82) erkennbar.

³⁷ Koopmann hebt dieses ‚Kunst-Credo‘ Schillers hervor – mit dem Betonen der ‚poetischen Wahrheit‘ gegenüber der ‚historischen Wahrheit‘ – in Schillers *Brief an Caroline von Beulwitz* vom 10. Dezember 1788 – auch in Abgrenzung des Dichters vom Historiker Schiller; vgl. Koopmann, *Schiller und das*

zweifacher Weise³⁸ definiert und erkennbar, wie Schiller es vor allem in der späten Schrift *Über das Erhabene*³⁹ (erschienen 1801) formuliert. Letzteres, das Erhabene, wird, laut Schiller, auch erkennbar in dem moralisch gebildeten Menschen.

Es ist ein späterer, wirkungsästhetischer Anspruch Schillers, der nicht nur auf das Mitgefühl der Zuschauer/Innen und deren Identifikation mit dem vor allem moralischen ‚Helden‘ als zentraler Figur, womöglich als admirativer Identifikationsfigur⁴⁰ setzt, sondern auch auf die ‚Rührung‘, verbunden mit dem Reflexionsvermögen des zeitgenössischen Lese- bzw. Theaterpublikums. Hinsichtlich dieses wirkungsästhetischen Aspektes gewinnt bei Schiller die männlich konnotierte Kategorie des Erhabenen in ihrer Ambivalenz gerade als eigene Kategorie der Ästhetik⁴¹ an Bedeutung.

Betrachtet man hingegen gerade den Beginn seiner Dramenproduktion, so ist neben dem werkpoetischen Einsatz des Erhabenen zur Konstruktion der Figuren (als ‚erhabene Geste‘ oder insgesamt in ‚erhabenem‘ Reagieren und Handeln) insbesondere der Einsatz der affektbestimmten Ohnmacht bemerkenswert – vornehmlich, aber nicht allein im Zusammenhang der Konstruktion der weiblichen Figuren. Für diese erfolgt dies in bürgerlich-normierender Markierung, also auch in geschlechtsspezifischer Konturierung (gleichsam als performatives Merkmal von unschuldig/ tugendhafter Weiblichkeit⁴²), dabei aber – vor allem im Unterschied zu zeitgenössischen Autoren

Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie, S. 21. Siehe auch Friedrich Schiller: Brief an Caroline von Beulwitz (vom 10.12.1788). In: DKV/ 11, S. 350.

³⁸ Schillers ambivalenter anthropologischer Einschätzung (der ‚gemischten Natur‘ des Menschen), so Zelle, entsprechen im Grunde zwei Begriffe von Freiheit: Sie tritt sowohl in der Schönheit (in der Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit) als auch in dem Entschluss, gegen die Sinne zu handeln, in Erscheinung. Vgl. Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 154.

³⁹ Vgl. Friedrich Schiller: *Über das Erhabene*. S. 822–840. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen. Entstanden ist die Schrift, so Riedel, bereits 1793. Vgl. Wolfgang Riedel: *Weltgeschichte als „erhabenes Objekt“*. Zur Modernität von Schillers *Geschichtsdenken*, S. 3–22. In: *Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800*. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Wolfgang Riedel. Weimar: Weimarer Schillerverein/ Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 2004, S. 3.

⁴⁰ Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 57. Immer erläutert damit einen asymmetrischen Bezugsmodus von ‚Leser und Held‘, welcher aber aufgrund der Bewunderung seitens des Lesers eine produktive Kraft frei setzen könne, wodurch vor allem eine Rezeptionswirkung erzielt wird, die bewunderte Figur mit eigener Tat nachzueifern oder sogar zu übertreffen; vgl. ebd.

⁴¹ Hier vor allem dann erörtert als werkpoetische und wirkungsästhetische Dimension des Erhabenen.

⁴² Vgl. Inka Mülder-Bach: *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 530.

– nicht als vorrangiges, empfindsames Merkmal der Figur, sondern in der Spannungsbeziehung zum Merkmal der ‚Erhabenheit‘ bzw. der (männlich konnotierten) ‚erhabenen Würde‘.

Im Rahmen des hier formulierten Themas gilt es, zunächst die genannten Merkmale und Ebenen von ‚Erhabenheit‘ (mit dem Aufschlüsselung der Ambivalenz dieser philosophisch/ ästhetischen Kategorie) zu erklären, dabei insbesondere in ihrer Gegenüberstellung zur Anmut. Anschließend werden dann die ebenfalls ambivalenten Merkmale der Ohnmacht samt der situativ- und affektbestimmten Auslöser dieses nicht nur, aber auch spezifisch weiblich konnotierten Geschehens⁴³ aufgezeigt. Dabei wird der zeitgenössische Hintergrund am Ende des 18. Jahrhunderts berücksichtigt wie auch die jeweilige Abgrenzung oder Beziehung der Merkmale (von Ohnmacht *und* Erhabenheit) zueinander mit einbezogen. In Analogie zu den weiblich und männlich konnotierten Merkmalen ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ wird die besondere Gegenüberstellung der genderspezifischen Merkmale in Schillers Schrift *Über Anmut und Würde* hinzugezogen und berücksichtigt.⁴⁴

Somit werden in der Untersuchung die Tendenzen zur Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen um 1800 nicht nur in einer anthropologischen Perspektive aufgegriffen, sondern es wird auch die ästhetische Diskussion des späten 18. Jahrhunderts berücksichtigt.

Dem die Ästhetik um 1800 schreibt, laut Amstutz, oftmals die Kunstproduktion in einen Dualismus vom Schönen und Erhabenen ein. Dieser füge sich in die Reihe der Dualismen ein, die das 18. Jahrhundert prägen, wobei diese Dualismen „explizit sexualisiert sind.“⁴⁵ Vor allem würden die Dualismen und damit auch das Verhältnis der Geschlechter hierarchisiert, so ein weiterer Hinweis von Amstutz mit einem zeitgenössischen Textbeleg zum männlich konnotierten Erhabenen, das „die eigentlichen,

⁴³ Vgl. den Aufsatz von Mülder-Bach zum Ohnmachtdiskurs auch im 18. Jahrhundert; darin wird ein Analyseinstrument zum zeitgenössischen Ohnmachtsgeschehen (in der Literatur des 18. Jahrhunderts) entwickelt, welches hier für die folgenden Untersuchungen zur Konstruktion der Schiller'schen Dramenfiguren kritisch aufgegriffen und weiter differenziert wird.

⁴⁴ Vgl. Birgit Nübel: Schillers ästhetische Theorie, S. 50–61 sowie Dirk Oschmann: Friedrich Schiller, Köln: Böhlau 2009, S. 10–16.

⁴⁵ Natalie Amstutz: Autorschaftsfiguren und Autorschaftskonzepte, S. 1–15. In dies.: ‚Autorschaftsfiguren‘, S. 5. Diese These von Amstutz, welche die Autorin mit einem Text von Carl Grosse aus dessen Schrift *Über das Erhabene* (von 1788) belegt, ist hier aufgrund des zeitkritischen Blicks zu erwähnen, doch diese These ist gerade hinsichtlich der Konstruktion der Dramentexte Schillers zurückzuweisen.

religiös gefärbten Inhalte⁴⁶ ausspreche, so der zeitgenössische Schriftsteller Carl Grosse. Ganz anders wird dieses von Schiller in seinen Schriften, aber auch in den Dramen definiert; darum wird einer solchen generalisierenden These von Amstutz eher kritisch begegnet und diese mit dem Blick auf die besondere Konstruktion der Schiller'schen Dramenfiguren zurückgewiesen.

Der Anfang der Textanalysen gilt der Auseinandersetzung mit dem vorrangig anthropologischen Aspekt der Ohnmacht der Figuren als einem affektbestimmten psychisch, nicht physisch bedingten Geschehen, das nicht erst im 19. Jahrhundert mit den Theorien Freuds mit dem Aspekt des Unbewussten in der Literatur thematisiert wurde, sondern bereits im 18. Jahrhundert, z. B. auch in Texten Schillers. Sein anthropologisch/ medizinischer Blick auf den Menschen wird besonders in dem Einsatz und der Darstellung der Ausdrucksgesten der Ohnmacht bei seiner Figurenkonstruktion erkennbar, was in dieser Untersuchung insbesondere in den Jugenddramen Schillers (1781–1787) belegt wird.

Im Hinblick auf die Chronologie der Dramenfolge wie auch auf die weiblich konnotierte Ausdrucksgeste der Ohnmacht werden in den folgenden Textanalysen zunächst die vor allem handlungsbestimmenden, weiblichen Dramenfiguren erörtert.

Für die Konstruktion der weiblichen Figuren berücksichtigt Schiller zwar in zeitgenössischer Tendenz das performative/ normative Merkmal der weiblich konnotierten Ohnmacht, aber er setzt diese Ausdrucksgeste in der Spannungsbeziehung zum männlich konnotierten Merkmal der Erhabenheit ein und zwar in unterschiedlichen Strategien der Figurenkonstruktion wie auch in der Situationsdarstellung insgesamt. Diese Thesen werden in differenzierten Textanalysen, ausgehend zunächst von den Jugenddramen Schillers, erörtert, wobei aber bereits ein Blick auf weitere Figuren in ausgewählten späten Dramen Schillers (nach 1799) erfolgt. Die derzeitig aufgeworfene Diskussion zu Schiller um 1800 (und mit einem veränderten Blick auf die Dramentexte) wird nur als Exkurs benannt, aber nicht weiterdiskutiert, da in der folgenden Studie unter Berücksichtigung genderspezifischer und zeitgenössischer Sichtweisen die besondere Konstruktion der Schiller'schen Dramenfiguren untersucht werden soll.

⁴⁶ Carl Grosse: Über das Erhabene [1788], hrsg. v. Carsten Zelle. St. Ingbert: Röhrig 1990, S. 75; zit. n. Amstutz, ebd. Ganz anders wird dieses von Schiller in seinen Schriften, aber auch in den Dramen definiert.

II. Anthropologische und ästhetische Fragestellungen am Ende des 18. Jahrhunderts

1 Schillers Konstruktion der Dramenfiguren und seine Frage nach ‚dem Menschen‘

Nach dem Erstlingsdrama *Die Räuber* (von 1781/ 82)⁴⁷ sind die Titel vieler Dramen Schillers (von 1782–1804) durch die Namen berühmter Personen⁴⁸ gekennzeichnet. Damit scheint zunächst ein besonderes Interesse Schillers an exzeptionellen, historischen Figuren angezeigt zu sein. Doch für den Dramatiker Schiller, den studierten Mediziner, der sich (nach dem *Don Karlos* von 1787) intensiv mit historischen und philosophischen Texten auseinandersetzt, gilt schon früh eine andere Sichtweise. Schiller selbst formuliert diese im Jahre 1788 in einem *Brief an Caroline von Beulwitz*; darin konfrontiert er die ‚historische Wahrheit‘ mit der ‚poetischen Wahrheit‘, „welche [...] im Roman oder in einer anderen poetischen Darstellung herrschen muß“.⁴⁹ Dabei favorisiert Schiller auch als Dramatiker gegenüber der ‚historischen Wahrheit‘ sichtlich die ‚poetische Wahrheit‘ aufgrund der nachvollziehbaren „innren Übereinstimmung“.⁵⁰ Diese nennt Schiller selbst auch die ‚philosophische‘ bzw. die ‚Kunstwahrheit‘, wenn er des Weiteren schreibt:

Die innre Übereinstimmung der Wahrheit wird gefühlt und eingestanden, ohne dass die Begebenheit wirklich vorgefallen sein muß. Der Nutzen ist unverkennbar. Man lernt auf diesem Weg den *Menschen* und nicht *den* Menschen [die historisch exzeptionelle Person] kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum. In diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister.⁵¹

Wie Schiller selbst in diesem Brief weiter erläutert, geht es dem Dramatiker darum, die ‚innere Wahrheit‘ in extremen Situationen eines Menschen (d. h. sein Empfinden,

⁴⁷ 1781 bezieht sich auf das Datum der anonymen Veröffentlichung als Lesedrama, 1782 ist das Jahr der Uraufführung. Vgl. Gert Sautermeister: *Die Räuber. Ein Schauspiel* (1781). S. 1–45. In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005, S. 1.

⁴⁸ Nach dem Erstlingsdrama ist es zunächst die Figur des Fiesco in *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* (von 1783); im letzten Drama *Wilhelm Tell. Schauspiel* (von 1804) ist es die Titelfigur.

⁴⁹ Schiller, *Brief an Caroline von Beulwitz* (vom 10.12.1788). In: DKV/ 11, S. 349/ 50.

⁵⁰ Ebd., S. 350.

⁵¹ Ebd. Zum Verständnis dieses Schiller-Zitats wird der Lesart und den Betonungen von Helmut Koopmann gefolgt; vgl. Koopmann, *Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie*, S. 21. Koopmann weist erklärend auf dieses ‚Kunstredo‘ des Dramatikers Schiller hin: Schiller als Dramatiker gehe es weniger darum, ‚den Menschen‘ (d. h. die historisch exzeptionelle Person) zu erfassen und darzustellen; Schillers Interesse sei es vielmehr, den ‚M e n s c h e n‘ (also als Vertreter der ‚Gattung Mensch‘) kennen zu lernen, womit Koopmann deutlich den Dramatiker vom Historiker unterscheidet. Vgl. ebd.

Handeln und Sich-ausdrücken) zu erkunden und weniger die (äußerliche) Tatsächlichkeit der Begebenheiten als solche herauszustellen.⁵²

In ähnlicher Sichtweise bekundet Schiller sein Interesse an ‚dem Menschen‘ bereits in der *Vorrede* zu seinem ersten Drama *Die Räuber*. In der *Vorrede* formuliert Schiller seine Intention als Dramatiker und damit als „Menschenmaler“,⁵³ dem es darum geht, „die Seele bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“.⁵⁴ Diese Intention wird auch bei dem Doktoranden Schiller erkennbar, der mit dem Thema seiner dritten Dissertation (von 1780) weiter nach dem ‚ganzen Menschen‘ fragt, wenn er das Thema formuliert: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*.⁵⁵ Der Titel der Arbeit (hier in Deutsch) entspricht der zeitgenössischen Fragestellung der neuen interdisziplinären Wissenschaft: Der Anthropologie.

1.1 Der ‚ganze Mensch‘ – eine Frage der Spätaufklärung

Wenn der Mensch nicht weiß, worinnen seine *Vernunft* besteht, wie will er dieselbe brauchen die *Wahrheit* zu erforschen. Wie will er aber wissen, was seine Vernunft sey, wenn er nicht vorher weiß, was der *ganze* Mensch sey.⁵⁶ (Thomasius)

Diese grundsätzliche Überlegung, die der Jurist und Philosoph der Frühaufklärung Christian Thomasius bereits 1691 angestellt hat, weist darauf hin, dass die sich dann am Ende des 18. Jahrhunderts etablierende Anthropologie mit ihren Fragen, denen der

⁵² Vgl. dazu Schillers Hinweis zu der historischen Situation ‚eines Menschen‘, der jeweils darzustellen ist: „Dass ein Mensch in solchen [historischen] Lagen so empfindet, handelt, und sich ausdrückt ist ein großes wichtiges Factum für den Menschen; und das muß der Dramatische oder Romandichter leisten.“ Schiller, Brief an Caroline von Beulwitz (vom 10.12.1788). In: DKV/ 11, S. 350.

⁵³ Friedrich Schiller: *Die Räuber/ Vorrede*. S. 15–19. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz u. a., Bd. 2. *Dramen I*. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1988, S. 15. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 2 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers (inklusive der Titel der Schriften) übernommen.

⁵⁴ Ebd. Auch in der Darstellung ‚unmoralischer Charaktere‘ (*Vorrede*, DKV/ 2, S. 17) will Schiller als ‚Menschenmaler‘ nicht ‚Kompendienmenschen‘ liefern; es ist ihm vielmehr darum zu tun, „ganze Menschen hinzustellen.“ (ebd., S. 18). Und weiter erklärt Schiller in seiner *Vorrede*: „[...] Wenn es mir darum zu tun ist, ganze Menschen hinzustellen, so muß ich auch ihre Vollkommenheiten mitnehmen, die auch dem bösesten nie ganz fehlen.“ (ebd.). Auch sei ein Mensch, der ganz Bosheit ist, so Schiller, „schlechterdings kein Gegenstand der Kunst.“ Ebd.

⁵⁵ Schiller, *Versuch über den Zusammenhang*. In: DKV/ 8, S. 121–163. Dieser Dissertation ist eine zweiseitige Widmung an den württembergischen Herzog vorgeschaltet. Darin geht Schillers Dank auch an die „Herzogliche Durchlaucht“ (ebd., S. 119) – habe der Fürst doch „die Hippokratische Kunst aus der engen Sphäre einer mechanistischen Brotwissenschaft in den höheren Rang einer philosophischen Lehre erhoben.“ Ebd.

⁵⁶ Christian Thomasius: *Einleitung in die Vernunftlehre*, Halle/ Salfeld 1691 (ND Hildesheim: Olms 1968), S. 95. Zit. n. Ulrich Gaier: „...ein Empfindungssystem, der ganze Mensch“. *Grundlagen von Hölderlins poetischer Anthropologie im 18. Jahrhundert*, S. 724–746. In: Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch*, S. 728.

Doktorand Schiller in seinen Dissertationen wie auch als Dramatiker bei der Konstruktion der Figuren in seinen Dramen nachgeht, nicht etwa eine Neuentdeckung ist. Vielmehr geht sie mit ihren Inhalten und Argumenten auf die Lehre von der ‚*magia naturalis*‘⁵⁷ zurück. Diese antike Lehre vom Menschen war in der Renaissance neu formuliert und ist erst später durch Descartes verabschiedet worden.⁵⁸

1.1.1 Platners Anthropologie

In der Spätaufklärung – gerade in dieser Zeit entstehen Schillers Dramen (von 1781–1804)⁵⁹ – wird Ernst Platner mit seiner Anthropologie⁶⁰ (1772) zum geistigen Kristallisationszentrum dieser neuen interdisziplinären Wissenschaft in Deutschland. Deren Gegenstand ist der ‚ganze Mensch‘; um diesen geht es neben anderen Autoren⁶¹ dann auch dem Mediziner und Autor Schiller – vor allem mit seiner Intention als Dramatiker. Es geht um die erfahrungsseelenkundliche Lösung des alten Rätsels, des *commercium mentis et corporis* (Descartes). Diese Frage greift auch Schiller (zeitgleich mit der Arbeit zu seinem Erstlingsdrama *Die Räuber*) mit seiner dritten, angenommenen,⁶² medizinischen Dissertation von 1780 auf. Darin reflektiert Schiller den rätselhaften

⁵⁷ Ralf Simon stellt in seinem Aufsatz die Definition und die Entwicklung der medizinischen Modelle dar: Von der ‚*magia naturalis*‘ im 16. Jahrhundert (als sogar kosmisch ausgreifender harmonischer Einheitslehre) über das Trennungsmodell von Descartes bis hin zu den Autoren des 18. Jahrhunderts mit deren Bezug zur Anthropologie und deren neuerlich aufgenommener Idee der Einheit. Vgl. Ralf Simon: Der ganze Mensch. Medizingeschichtliche Modelle und ihre literarische Umsetzung in der deutschen Literatur um 1800. In: Primary Care, Muttenz CH 2005; 5, Nr. 24, S. 553–555.

⁵⁸ Bereits in der frühen Neuzeit (im 16. Jahrhundert) kam der Begriff ‚Anthropologie‘ im Unterschied zum antiken Terminus ‚Physiologie‘ auf, während sich im 18. Jahrhundert der Begriff *Anthropologie* als eine Bezeichnung für eine dritte Wissenschaft zwischen *Physiologie* (Körperlehre) und *Psychologie* (Seelenlehre) durchsetzte. Vgl. Riedel, Die anthropologische Wende, S. 148.

⁵⁹ Diese Zeit zur Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert kann, laut Riedel, mit einem Begriff des Historikers Kosellek gleichzeitig auch als ‚Sattelzeit‘ verstanden werden, als eine Umbruchsperiode, in der nicht nur die sozialen und politischen, sondern auch die kulturellen und geistigen Grundlagen gelegt werden, auf denen die weitere Geschichte der westlichen Moderne aufruft, bzw. ‚aufgesattelt‘ ist. Weiter weist Riedel darauf hin: Genau in diese Sattelzeit fällt die Lebenszeit Friedrich Schillers (1759–1805). Vgl. ebd., S. 143.

⁶⁰ Vgl. dazu die Neuauflage (2. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1772): Platner, Anthropologie für Ärzte und Weltweise. Teil I; 2. Nachdruck, Neuauflage (in Fraktur). Hildesheim u. a.: Olms 2000. Mit einem Nachwort von Alexander Košenina.

⁶¹ Als Beispiele nennt Ralf Simon die Bildungsromane von Wieland, Moritz, Jean Paul und Goethe; ferner auch Schillers *Geisterseher*. Vgl. Simon, Der ganze Mensch, S. 553.

⁶² Diese verhandelt nochmals das Thema der ersten Dissertation (*Philosophie der Physiologie*), die u. a. wegen mangelnder Empirie und als zu spekulativ abgelehnt wurde. Die zweite Dissertationsschrift, wie die erste in lateinischer Sprache verfasst, lautete: *De discrimine febrium inflammatoriarum et putridarum* (*Abhandlung über die Fieberarten*). Vgl. Pilling, Friedrich Schiller, S. 148.

Zusammenhang von Körper und Geist – als „merkwürdige Sympathie, die die heterogenen Prinzipien des Menschen gleichsam zu *Einem* Wesen macht“.⁶³

1.1.2 Die zentrale Bedeutung des Begriffs Anthropologie

Mit seinen Dissertationen (von 1779 und 1780) ist Schiller nicht nur als Dramatiker, sondern auch als ein Vertreter jener philosophischen Ärzte zu betrachten, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts den Begriff ‚Anthropologie‘ in einer eher engen Kernbedeutung verstehen, wie sie z. B. Ernst Platner 1772 definiert. Platner grenzt Anthropologie von der Anatomie und Physiologie einerseits (die es nur mit der Körper-*Maschine* zu tun haben und „welche mit der Seele in keinen erheblichen Verhältnissen stehen“⁶⁴) und von der Psychologia andererseits (deren Gegenstand nur die ‚Seele‘/der Geist ist) ab. Dabei betont er aber wiederum gleichzeitig den Zusammenhang, wenn er schreibt:

Endlich kann man Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen betrachten und das ist es, was ich Anthropologie nenne.⁶⁵

Von Anfang an wohnt dieser Wissenschaft, nach der Auffassung von Hans-Jürgen Schings, mehr oder weniger offen eine polemische Tendenz inne:⁶⁶ Die metaphysischen Konstruktionen des ‚*commercium mentis et corporis*‘ werden zugunsten einer Empirie aufgegeben, die am substanziellen Status der Seele rüttelt, also deren Verständnis zutiefst erschüttert.

Die Wendung zum Körper, zu den Sinnen, zum Triebleben⁶⁷, zu den unteren Seelenkräften – letztlich zum Unbewussten – rückt die Anthropologie auf die Seite des ‚Anderen der Vernunft‘.

Transzendental- und Reflexionsphilosophie hingegen treten das Erbe der ‚*res cogitans*‘ an, welche sie wie schon Descartes strikt von der ‚*res extensa*‘ trennen.⁶⁸

⁶³ Schiller, Versuch über den Zusammenhang. In: DKV/ 8. §. 18. Zweites Gesetz, S. 149.

⁶⁴ Platner, Ernst: Vorwort. In ders.: Anthropologie für Ärzte und Weltweise, S. XVI.

⁶⁵ Ebd., S. XVI/ XVII.

⁶⁶ Vgl. Schings, Hans-Jürgen: Vorbemerkung. S. 5.

⁶⁷ Hier im achtzehnten Jahrhundert, so Wolfgang Riegel, liegen die Wurzeln jener ‚neuen Wissenschaft‘ vom Menschen als Natur- und Triebwesen – also nicht, wie die Denktradition oft vermittelt, erst ab dem 19. Jahrhundert (mit der Biologie als Leitdisziplin im Ensemble der Wissenschaften, zu denen Evolutionstheorie, Sinnesphysiologie, Triblehre, Ethologie, Genetik oder Autopoiesistheorie zählen). Vgl. Wolfgang Riedel: Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung bei Johann Georg Sulzer. S. 410–439. In: Schings, Der ganze Mensch, S. 410f.

⁶⁸ Vgl. Schings, Vorbemerkung, S. 1–5. Gegenüber der cartesianischen Spaltung von ‚*res cogitans*‘ und ‚*res extensa*‘ (von Geist und Körper), damit überhaupt auch mit der Definition und Rolle der Vernunft

Die neue Anthropologie entwickelt sich losgelöst von der christlichen Lehre.⁶⁹ Das theologische Bild vom Menschen tritt in den Hintergrund und das bis dahin (eher selbstverständlich) religiös geprägte Bild vom Menschen verblasst;⁷⁰ die religiöse Tradition gibt im Verlauf der Aufklärung zum Ende des Jahrhunderts nicht mehr die methodische Orientierung vor; die anthropologische Wissbegierde kann sich frei entfalten,⁷¹ so Holzhey. Damit kommt – neben dem Erkenntnis- und Begehrungsvermögen – in der Analytik des Menschen ganz neu die Relevanz seines Gefühlslebens zur Geltung.⁷²

In der Technik der Selbstbeobachtung, wie sie z. B. der Pietismus praktizierte,⁷³ findet diese Thematisierung der Gefühle in den Reflexionen der Figuren dann auch bei Schiller ihren Ausdruck (z. B. in der neuen Form der großen Monologe⁷⁴ der weiblichen und männlichen Dramenfiguren). Daneben werden von Schiller in den Dramen die spontanen und heftigen Gefühlsreaktionen der Figuren (wie tiefe Irritationen, die das Bewusstsein der Figuren stören und kaum artikuliert werden können) auch in non-verbale Ausdrucksformen in den Regieanweisungen literarisiert (etwa wie die der Ohnmacht und auch anderer körperlicher Bewegungen und Zustände).

(gegenüber der Frühaufklärung), weist Schings als Folge dieser Trennung auf die nachfolgende Entwicklung hin: Die *Anthropologie*. Diese nimmt Tendenzen der Aufklärung auf, wie z. B. den Bezug auf die Empirie. Als Beispiel aus der Literatur stehen die Autoren der Spätaufklärung: Es sind Autoren wie Schiller (hier von Schings vorrangig genannt mit seinen Erzählungen), vor allem aber Carl Philipp Moritz mit seinem *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (eine frühe psychologische Zeitschrift, die von 1783–1793 in 10 Bänden in Berlin erschien); es geht um die Naturalisierung des Menschen, um die Rehabilitation der Sinnlichkeit. Vgl. Schings, ebd.; vgl. dazu auch Ralf Simon, *Der ganze Mensch* (2005).

⁶⁹ Vgl. Holzhey, *Kants Botschaft*, S. 37–44. Auch Holzhey thematisiert die Wendung zum Körper zur Empirie und weist dabei insgesamt auf die säkularen Tendenzen am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung hin, vgl. ebd.

⁷⁰ Dabei bleiben atheistische Tendenzen, wie sie insbesondere in der radikalen französischen Aufklärung auftreten, eher eine Ausnahme. Vgl. ebd., S. 37.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Vgl. Terence James Reed: *Säkularisierung. Neuer Wein in alten Schläuchen*. In ders.: *Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung*. TB. München: Beck 2009., S. 105f. Reed hebt dabei für die literarischen Werke die traditionelle Nähe zum Christentum als ‚geistige Ressource‘ hervor – mit seiner Gefühls- wie auch Stilsubstanz. Dem gegenüber aber stehe, so Reed, der Kampf um Ausdrucksfreiheit, den die Literatur mit der Institution Kirche führt. Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 157–163.

1.1.3 Die Wendung zur Empirie und die Erschütterung des Verständnisses der Seele

In die Tendenzen der Empirisierung der Wissenschaften (mit Newton allenthalben als Vorbild)⁷⁵ ist auch die Anthropologie eingebunden – und zwar als interdisziplinäre Wissenschaft vom Menschen.

War Anfang des 18. Jahrhunderts die ‚Animismus‘-Theorie des Aufklärungs-Mediziners Georg Ernst Stahl zur Bestimmung der physiologischen Abläufe und organischen Funktionen die vorrangige Lehre (eine Theorie, nach der alle körperlichen Funktionen von der Seele/ anima gesteuert werden), so war diese Theorie doch schon im Laufe des Jahrhunderts umstritten.⁷⁶ Ab Mitte des Jahrhunderts fragen nicht nur die Mediziner wie Haller (d. h. die ‚Ärzte‘), die traditionell für den Körper zuständig waren, sondern auch die für die geistige (psychische) Natur des Menschen zuständigen Philosophen nach einer ‚Experimental-Seelenlehre‘. Als Vertreter sind hier Mitte des Jahrhunderts etwa Johann Gottlob Krüger (1756)⁷⁷ zu nennen und auch Johann Georg Sulzer, der eine ‚Experimentalphysik der Seele‘ (1759),⁷⁸ also eine strikte empirische Psychologie proklamiert.

⁷⁵ Newtons Trias ‚Beobachtung – Feststellung von Regelmäßigkeiten – Festhalten dieser Regelmäßigkeiten in möglichst mathematisch beschreibbaren Gesetzen‘ sollte für alle Wissensbereiche gelten, so Riedel. Spekulationen über die hinter den empirischen Sachverhalten liegenden Wirkungsursachen waren verpönt – laut Riedel gemäß der Newton’schen Devise ‚hypotheses non fingo‘, d. h. ‚Vermutungen [nämlich über die Ursachen der Gravitation] mache ich nicht‘. Vgl. Riedel, *Die anthropologische Wende*, S. 145.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 149.

⁷⁶ Diese Theorie des Stahl’schen Animismus wird hier kurz aus medizinhistorischen Gründen erwähnt (als Vorläuferin späterer psychosomatischer Krankheits- und Heilungskonzepte. Vgl. ebd., S. 146). Der junge Schiller hatte diese im Medizinstudium an der Karlschule Ende der 1770er Jahre zwar kennengelernt, aber doch nur als bereits nicht mehr wissenschaftlich zeitgemäße physiologische Theorie. Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 149. Wolfgang Riedel weist in diesem Zusammenhang auch auf die ‚Erfahrungsseelenkunde‘ von Carl Philipp Moritz (1783) hin, der strikt nach einer ‚empirischen Psychologie‘ verlangt, wie die anderen genannten Autoren der Spätaufklärung (so auch Schillers Lehrer Jacob Friedrich Abel mit seiner Schrift *Einleitung in die Seelenlehre* von 1786).

⁷⁸ Als Grenzgänger zwischen Rationalismus und Empirismus ist Johann Georg Sulzer eine exemplarische Übergangsfigur zwischen Früh- und Spätaufklärung; der Übergangscharakter Sulzers, so Wolfgang Riedel, zeige sich auch im Wandel seiner wissenschaftlichen Interessen. War das Thema seiner frühen Schriften die Wissenschaft von der Natur, empirisch als Physik, metaphysisch als Physiotheologie, so stehen im Zentrum der späten Schriften Psychologie und Ästhetik. Vgl. Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Reprograf. Nachdruck der 2. verm. Aufl. (Leipzig) 1794, Hildesheim: Olms-Verl. 1967 (=1794), zitiert nach Riedel, *Erkennen und Empfinden*, S. 410. Baumgarten, so Riedel, bestimmt die Ästhetik als ‚anschauende Erkenntnis‘, d. h. als Zusammenspiel von Erkennen und Empfinden. Für den Empfindungsbereich, der bei Baumgarten auch die ‚Träume‘ und ‚Ahnungen‘ umfasst, fordert Sulzer die Ausdehnung der Seelenkunde über die gesunden Geistesfunktionen hinaus, vgl. das spätere Grundanliegen des *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793) von Moritz. Damit wird Sulzer, so Riedel: ‚zu einem der wichtigsten Vordenker der psychologisch-anthropologischen Zentrierung des Wissens in der deutschen Spätaufklärung‘. Riedel, ebd., S. 411.

1.1.4 Die Wende der Psychologie. Das Entdecken der Heteronomien der ‚Seele‘

Dieses philosophische Umdenken ab Mitte des 18. Jahrhunderts kennzeichnet insgesamt eine entscheidende Wende in der Wissenschaftsgeschichte der Psychologie, hatte sich diese doch zu Beginn des 18. Jahrhunderts als eine rein rational-spekulative Disziplin verstanden, die das Wesen der Seele (*natura animae*) durch deduktive Vernunftschlüsse zu ergründen sucht (vgl. Wolff).⁷⁹ Demgemäß ist die Seele bzw. der Geist (mit dem Sitz im Kopf)⁸⁰ definiert gewesen als das Vermögen, Vorstellungen zu haben, über sie ‚vernünftig‘ zu urteilen, d. h. zu denken. Seiner Natur nach war dieses ‚denkende Wesen‘ (*vis repraesentativa/ res cogitans*) als eine gänzlich unkörperliche, immaterielle Entität gefasst worden, die den Kausalitäten und Determinanten der physischen Welt *nicht* unterworfen ist. Damit war die menschliche Seele als ‚frei zur Vernunft‘ verstanden worden,⁸¹ d. h. als ihrem Wesen nach fähig, jederzeit ihr Wollen und Handeln an Vernunftgründen und nur an diesen auszurichten.⁸²

Für die ‚empirische Psychologie‘⁸³ am Ende des 18. Jahrhunderts verwandelt sich die Seele (als ‚denkendes Wesen‘), die zuvor noch als eine gänzlich unkörperliche, immaterielle Entität gefasst worden ist, gleichsam in ihr Gegenteil – in einen Schauplatz

⁷⁹ Vgl. Caspar Christian Wolff, *Psychologia rationalis* (von 1740) – vgl. den Hinweis bei Riedel. In ders.: Die anthropologische Wende, S. 149. Rüdiger Safranski hebt in diesem Zusammenhang die Erstarrung der Wolff’schen Schulphilosophie in ihrer deduktiven Scholastik hervor und infolgedessen deren Ablösung durch ‚neue Leitsterne‘ wie Newton und Locke, der eine Triebnatur als Grundzug des Menschen (wenn auch altruistischer Art) voraussetzte. Vgl. Rüdiger Safranski: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus, München: Hanser 2004, S. 64f.

⁸⁰ Auf dieser Annahme beruhte um 1700 die Theorie des ‚Animismus‘ des Aufklärungsmediziners Georg Ernst Stahl, die Schiller aber nur noch eingeschränkt und kritisch berücksichtigte. Diese Theorie Stahls besagte, dass alle somatischen „Bewegungen“ („*motus*“) und körperlichen Prozesse (wie Blutkreislauf, Ernährung, Wachstum, Altern, Heilung etc.) vollständig durch die Seele (durch die ‚*anima*‘) hervorgebracht und gesteuert werden. Diese Theorie war einerseits wichtig als Vorläuferin späterer psychosomatischer Krankheits- und Heilungskonzepte, andererseits war sie dann schon im 18. Jahrhundert hoch umstritten – vor allem aufgrund der berühmten Experimente des Mediziners Albrecht von Haller, mit seinen Erkundungen zur Irritabilität und Sensibilität von Muskel- und Nervenbahnen, mit seinen Experimenten an decapitierten Fröschen (1752). Wenn sich diese kopflosen Körper und Körperteile auf mechanische oder andere Reizungen hin bewegten (zuckten), dann konnten die Bewegungen schlechterdings *nicht* von der Seele gesteuert sein. Man musste also dem Körper eine eigenständige Bewegungsfähigkeit, ein autonomes Bewegungsprinzip zusprechen (dann aber mit einem biologischen statt mechanistischen Verständnis von Natur und vor allem von organischen Lebewesen). Dies deutet, so Wolfgang Riedel, den Übergang vom mechanistischen zum biologischen Konzept von Natur an, was Kant dann am Ende des 18. Jahrhunderts unter den Begriff der Natur als ‚sich selbst organisierendes‘ System (also einen ‚autopoietischen‘ Naturbegriff) stellen sollte. Vgl. Riedel, Die anthropologische Wende, S. 146f.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 149.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Dieser Empirismus sah die Quelle der Erkenntnis in der Erfahrung und nicht im Denken, das als eine Form der sekundären Bearbeitung erschien. Das Denken ordnet und verknüpft den Stoff, den die Sinne

der Heteronomie; in ein Wesen, das nahezu hilflos dem Einfluss der Triebe und Affekte, des Unbewussten (der ‚dunklen Ideen‘/ ‚ideae obscurae‘) wie auch des Körpers (des Gehirns und Nervensystems) ausgeliefert ist.⁸⁴ In all diesen ‚Heteronomien der Seele‘ geht es also um Vorgänge, die im Paradigma der ‚rationalen Psychologie‘ nicht konsistent beschreibbar gewesen sind, um Interaktionen von Seele/ Geist und Körper sowie von Psychologie und Physiologie; letzteres Begriffspaar unter dem Namen *Anthropologie* dann verstanden als *Neurophysiologie*.⁸⁵

Wenn diese Neurophysiologie im 18. Jahrhundert sich auch weitgehend noch in einem eher spekulativen Stadium befindet, so ist doch aber die grundsätzliche Einsicht entscheidend, dass Geist und Seele mit dem körperlichen Organ Gehirn unmittelbar verbunden sind. Damit wird der Begriff der unbedingten Freiheit (Autonomie) des Geistes problematisch. Insofern erfährt am Ende des 18. Jahrhunderts mit der Wende zur ‚empirischen Psychologie‘ bzw. zur ‚Anthropologie‘ das Freiheitsideal der rationalistischen Aufklärung eine massive Erschütterung; so der Kommentar und die hier angeführten Forschungsergebnisse von Wolfgang Riedel.⁸⁶

Auch bei Schiller lässt sich Riedel zufolge der Prozess der ‚anthropologischen Wende‘ gerade in der Abfassung seiner Dissertationen ablesen. Seine erste (als zu spekulativ) abgelehnte Abschlussarbeit *Philosophie der Physiologie* (von 1779) war noch völlig im Stil der alten ‚rationalen Psychologie‘ verfasst.⁸⁷ Somit unternahm er dann bei seiner dritten (schließlich angenommenen) Dissertation von 1780 (*Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*) sozusagen „einen regelrechten methodischen Paradigmenwechsel“.⁸⁸

bieten. Es ist nichts im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen war, so Locke; Hobbes dagegen sieht den Menschen seiner Natur nach angetrieben durch Hunger, Fortpflanzung und Selbsterhaltungstrieb. Entsprechend betont er dessen egoistischen, Locke hingegen dessen altruistischen Grundzug. Vgl. Saf-ranski, Schiller oder die Erfindung des Idealismus, S. 65.

⁸⁴ Vgl. Riedel, Die anthropologische Wende, S. 149 f. So erklärte man sich etwa Zwangsvorstellungen durch eine physiologische Determination (durch Petrifizierung der Nervenbahnen), wodurch der Seele nur noch ganz bestimmte Ideenverbindungen möglich seien. Vgl. ebd.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 150.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 148.

⁸⁷ Diese erste Dissertation – im Stil der alten ‚rationalen Psychologie‘ noch ganz durch damalige theologische Vorstellungen geprägt – setzt programmatisch mit einer metaphysischen Theorie der Seele ein. Dann entwirft Schiller einen Begriff der Seele als den eines unsterblichen Wesens, das dazu bestimmt ist, über den Tod hinaus durch immerwährendes Denken immer vernünftiger, d. h. gottähnlicher zu werden und sich am Ende mit dem göttlichen Wesen zu vereinen. Vgl. Riedel, ebd., S. 149.

⁸⁸ Ebd., S. 151. Nicht mehr von der Seele als einem metaphysischen Wesen, so Riedel, gehe Schiller jetzt aus, sondern vom Körper. Vgl. ebd.

In der *Philosophie der Physiologie* sollte die „spekulativ anmutende Konstruktion einer ‚Mittelkraft‘“,⁸⁹ die Schiller (mit einem Begriff Albrecht von Hallers) als ‚Nervengeist‘ bezeichnete, einen methodischen Kompromiss zwischen der materiellen Repräsentation und der abstrakten Geistmetaphysik wolffianischer Herkunft herstellen. Die funktionale Korrespondenz von Leib und Seele beschreibt Schiller hier „als Akt der Balance, der die stofflichen und intelligiblen Sphären harmonisiert“.⁹⁰

Der Doktorand Schiller formuliert also, wie Peter-André Alt bemerkt, „das ideale Stadium der austarierten Impulse.“⁹¹ Dieses ist der maßgebliche Effekt der ästhetischen Erfahrung, den der philosophische Autor Schiller später in seiner klassischen Schönheitslehre beschreibt;⁹² ein Effekt, der auch in der Abhandlung *Über Anmut und Würde* (von 1793) thematisiert wird, vor allem am Ende des ersten Teils (zur ‚Anmut‘), in dem Schiller das Ideal der (weiblich konnotierten) ‚schönen Seele‘ formuliert,⁹³ also ein harmonisches Modell (in Übereinstimmung von Sittlichkeit und Sinnlichkeit) zur möglichen Konstituierung des Menschen – in seiner Disposition zur Freiheit.

Wohl um die Annahme seiner dritten Abschlussarbeit nicht zu gefährden, so Riedel, geht der Medizinstudent Schiller nicht mehr vom Begriff der ‚Seele‘, noch dazu als metaphysischem Wesen aus, sondern vom Körper. Er betreibt im Stile der Zeit eine Anthropologie ‚von unten‘: Er beschreibt nun (erfahrungswissenschaftlich) die viel-

⁸⁹ Schiller, *Philosophie der Physiologie*. In: DKV/ 8, Mittelkraft, §3 und §4, S. 41f. und S. 42f. Vgl. dazu auch Alt, Friedrich Schiller, S. 22.

⁹⁰ Alt, Friedrich Schiller, S. 23.

⁹¹ Ebd., S. 23.

⁹² Vgl. ebd. In den Schriften *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* spricht Schiller ausdrücklich von der Wechselwirkung zwischen dem ‚Sach‘-, also dem sinnlichen Trieb und dem ‚Formtrieb‘ des Menschen. Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. S. 556–676. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. Hier: 13. und 14. Brief, S. 600f. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen. Die mit Hilfe des Spieltriebs (als verbindenden ‚Trieb‘) hergestellte Balance ermögliche es dem Menschen, seine Bestimmung zu erfahren. Vgl. ebd., 14. Brief, S. 606f.

⁹³ „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, dass es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, [...] daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es.“ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 330–394. Mit dem Bezug zur Freiheit schreibt Schiller weiter: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonisieren [...] Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen, und ihre Form bewahren“; ebd., S. 371.

fältig beobachteten Wechselwirkungen zwischen körperlichen und seelischen Zuständen, also zwischen den heterogenen Prinzipien des Menschen, wobei er zwar „zwei Gesetze des ‚psychophysischen Parallelismus‘ (§§ 12 und 18)“⁹⁴ abstrahiert, aber doch, so Riedel, die Kausalität zwischen Psyche und Soma beiseitelasse.⁹⁵ Schillers Gesetze generalisieren nur das Beobachtete, dass körperliche und geistige Stimmungen parallel gehen und sich wechselseitig verstärken. Das heißt aber auch, so Riedels Folgerung, dass die Seele bzw. der Geist hier als eingebunden begriffen wird in die Funktionskreise physiologischer Prozesse. Dies wiederum bedeutet vor allem, dass die Seele damit nicht mehr als absolut frei (autonom) verstanden werden kann, jedenfalls nicht mit diesem anthropologischen, medizinisch geprägten Blick auf den Menschen.⁹⁶ Diesen (realistisch) ernüchterten Blick auf den Menschen habe Schiller, so Wolfgang Riedel, „nie wieder preisgegeben.“⁹⁷

So avancierte schon für den frühen Dramatiker die leib-seelische Grunddisposition zum Problemfall, an dem sich die Grenzen der aufgeklärten Vernunft studieren lassen.⁹⁸ In diesem Sinne ist die Figur des Franz Moor in seinem Erstlingsdrama (von 1781) zu verstehen, der einerseits mit eiskaltem Kalkül in einer Art Psychoterror den (damit in zeitgenössischer Sicht nicht nachweisbaren) Tod des alten Vaters reflektiert und betreibt und den Schiller dann doch, trotz des gezeigten Kalküls, am Ende in Verzweiflung und von Ängsten getrieben sich selbst töten lässt.

Aus dem ernüchterten Blickwinkel des Mediziners Schiller ergibt sich also für den Dichter und Dramatiker Schiller letztlich die aufzugreifende Leitfrage, die Peter-André Alt formuliert, „wie die geistige Freiheit des Individuums denkmöglich sein kann, wenn es doch zugleich durch die Welt seiner Triebe versklavt scheint.“⁹⁹

1.1.5 Die Sicht des Dichters: Die Grenzen der Autonomie und die Erscheinungsformen der Freiheit

Wenn auch Schiller (Wolfgang Riedel zufolge) die ernüchternde Sicht auf den Menschen nie wieder preisgegeben hat, so bleibt mit dem Blick auf die dichterischen wie auch philosophischen Bemühungen und Überlegungen Schillers insgesamt die Frage

⁹⁴ Riedel, Die anthropologische Wende, S. 151.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 149.

⁹⁷ Ebd., S. 151.

⁹⁸ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 23.

⁹⁹ Ebd., S. 22.

nach der Freiheit (als geistige Unabhängigkeit) als das wesentliche Moment bei seinen moralischen und ästhetischen Erörterungen zur Definition des Menschen erkennbar, bereits formuliert in den philosophisch-ästhetischen Abhandlungen der frühen 1790er Jahre (wie beispielsweise in *Über Anmut und Würde* von 1793), insbesondere aber auch aufgezeigt in den nachfolgenden dramentheoretischen Schriften von 1793 (wie in *Vom Erhabenen*¹⁰⁰ und *Über das Pathetische*¹⁰¹). Zu erwähnen ist hier des Weiteren – wenn auch nur kurz benannt wegen des vorrangig philosophisch-ästhetischen Charakters der Abhandlung – Schillers späte philosophische Schrift *Über das Erhabene* (erschienen 1801).¹⁰²

Bei der Konstruktion der weiblichen wie auch männlichen Dramenfiguren wird Schillers Auseinandersetzung mit der Frage nach der Freiheit ablesbar. Sie bleibt erkennbar bis zu seinem letzten Drama *Wilhelm Tell* (von 1804).¹⁰³

Neben dem aufklärerischen Anspruch in den Texten des Dramatikers wie auch den (hier später nur kurz erwähnten) philosophisch-ästhetischen Schriften Schillers zur

¹⁰⁰ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. S. 395–422. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen. Vgl. darin Schillers Definition des Erhabenen als moralisches Vermögen [verstanden als geistiges Vermögen] des Menschen, wenn Schiller schreibt: „Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei.“, S. 395.

¹⁰¹ Friedrich Schiller: *Über das Pathetische*. S. 423–451. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. *Theoretische Schriften*. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

¹⁰² Wolfgang Riedel liest diese späte Schrift als philosophisch-historische Schrift, die insgesamt auch ein verändertes Geschichtsbild und Weltverständnis Schillers um 1800 zeige. Zelle zufolge werden in dieser späten philosophisch-ästhetischen Schrift die oft konstatierten Widersprüche in Schillers ästhetischer Theorie hinsichtlich der Kategorien des Schönen und des Erhabenen als „Resultanten unterschiedlicher anthropologischer Perspektivierungen sichtbar gemacht.“ Zelle, *Die Notstands-Gesetzgebung im ästhetischen Staat*, S. 443. Diese werden zudem, so Zelle, „in ihrer gegenläufigen Spannung erhalten, in der eine utopische Anthropologie des Schönen von einer dualistischen Anthropologie des Erhabenen überlagert und dementiert wird.“ Ebd.

¹⁰³ Beachtenswert hier vor allem in den Nebenfiguren wie Walter Fürst, dem Schwiegervater Tells, und in der Konstruktion der Figur einer Hausfrau, der Stauffacherin, die gegenüber ihrem mutlosen Ehemann auch einen ‚Sprung von der Brücke‘ als Option für freiheitliches Handeln proklamiert – als selbstbestimmtes Handeln gegenüber der Willkür der Obrigkeit. Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*. S. 385–505. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a. Bd. 5. *Dramen IV*. Hrsg. v. Matthias Luserke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1996, (Szene I/ 2., V. 329), S. 399. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 5 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

Erziehung des Menschen ist am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung mit seiner Proklamation von Autonomie und Freiheit des Menschen sowie der erst genannten ernüchterten (medizinisch-anthropologische) Sichtweise Schillers noch eine weitere Ernüchterung zu berücksichtigen, die Carsten Zelle formuliert: „Der Mensch ist frei, aber sterblich“.¹⁰⁴ Diesen unglücklichen Widerspruch, welcher, so Zelle, den Menschen zur Gänze prägt, profiliere auch Schillers anthropologische Diagnose.¹⁰⁵ Schiller gehe es nicht vorrangig um den ganzen Menschen, sondern „um eine vollständige Anthropologie des Menschen“,¹⁰⁶ d. h. um den Menschen „in seiner ‚gemischten Natur‘“.¹⁰⁷ Diese mag mit sich zusammenstimmen, wie es bei der Empfindung des ‚Schönen‘ der Fall ist und sie kann unerträglich gegeneinander gespannt sein, wie es das Erlebnis des ‚Erhabenen‘ vermittelt.¹⁰⁸ Dem entsprechen zwei Begriffe von Freiheit: Diese tritt zum einen in der Schönheit bzw. in der „schönen Seele“¹⁰⁹ (bei dieser aufgrund der Übereinstimmung von Pflicht und Neigung, also von Sittlichkeit und Sinnlichkeit) in Erscheinung, zum anderen aber auch im erhabenen Entschluss, gegen die Sinne zu handeln, so auch Schiller in der späten Schrift *Über das Erhabene* (von 1801). Da demnach bei Schiller, so Zelle, ein „frommes und ein schwarzes Menschenbild“¹¹⁰ miteinander in Konflikt geraten,¹¹¹ so positioniert ihn dies weniger als Weimarer Klassiker,¹¹² sondern Zelle zufolge eher in der Traditionslinie einer „Doppelten

¹⁰⁴ Zelle, Die Notstands-Gesetzgebung, S. 440.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 441.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Das Erlebnis kann zum einen werkimmanent in der Konstruktion der Dramenfigur sichtbar werden wie beispielsweise deutlich erkennbar in den Worten der Figur der Königin im letzten Akt von *Don Karlos* (von 1787); und auch weniger eindeutig, aber direkt in der Regieanweisung angegeben, in der eher ambivalenten nonverbalen Reaktion der weiblichen Figur der Elisabeth am Dramenschluss von *Maria Stuart* (von 1800). Das Erlebnis des Erhabenen ist zum anderen auch wirkungsästhetisch (mit Blick auf das zeitgenössische Publikum) zu verstehen, wie es Schillers hier bereits erwähnter Brief an Süvern (vom Juli 1800) belegt.

¹⁰⁹ Schiller, Über Anmut und Würde, S. 330–394. In: DKV/ 8. Darin erläutert Schiller am Ende der Reflexionen zur Anmut, was man unter einer ‚schönen Seele‘ versteht, wenn er u. a. schreibt: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ Ebd., S. 371.

¹¹⁰ Zelle, Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat, S. 441.

¹¹¹ Vgl. ebd. Zelle weist wiederholt auf die ‚gegenläufige Spannung‘ in Schillers theoretischen Schriften hin, in der „eine utopische Anthropologie des Schönen von einer dualistischen Anthropologie des Erhabenen“ (ebd., S. 443) überlagert und auch dementiert wird. Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz 1998.

Ästhetik der Moderne“¹¹³ die aus der *Querelle des Anciens et des Modernes* hervorgeht.¹¹⁴ Demgemäß lässt sich das Erhabene weniger als Kategorie der Rhetorik, sondern als eigene Kategorie jener ‚doppelten Ästhetik‘ (Zelle) verstehen, die mit Blick auf das 18. Jahrhundert in einer ‚gegenstrebigen Spannungsbeziehung“¹¹⁵ sowohl die Kategorie des Schönen beinhaltet als auch die des Erhabenen.

Dieser Dualismus der ‚doppelten Ästhetik‘ geht gerade Ende des 18. Jahrhunderts auch einher – hier für die Untersuchung relevant – mit der Spannung der weiblichen Konnotation von ‚Schönheit‘ (bzw. ‚Anmut‘/ ‚schöner Seele‘) gegenüber der ‚Erhabenheit‘ (bzw. ‚erhabener Würde‘), welche männlich konnotiert ist. In Analogie dazu verweist in dieser Untersuchung die kontrastierende Gegenüberstellung von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ auf eine ähnliche ‚Spannungsbeziehung‘; diese zeigt sich in der Ästhetik am Ende des 18. Jahrhunderts auch anhand der ‚Dichotomischen Definition der Geschlechterdifferenzen‘ (Nübel).¹¹⁶

1.1.6 Der Mensch – ein Mann; der Mann – ein Mensch¹¹⁷

Neben dem Bemühen Schiller um ein ‚vollständiges‘ Menschenbild und der Definition der philosophischen Ärzte mit ihrem sozusagen ‚ganzheitlichen‘ Menschenbild

¹¹³ Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart: Metzler 1995.

¹¹⁴ Carsten Zelle lässt zum historischen Beleg seiner Forschungen zur ‚Doppelten Ästhetik der Moderne‘ die Traditionslinie im Literaturstreit in Frankreich an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert beginnen, mit der *Querelle des Anciens et des Modernes*, dabei mit dem ‚Coup‘ des Hauptvertreters Boileau, mit dessen Einbringen des fälschlicherweise Longinus zugeschriebenen Traktats ‚Peri hypsous‘/ ‚Über das Erhabene‘. Mit diesen Angaben zur damaligen Definition des Erhabenen wird diese Definition nicht nur als Kategorie der Rhetorik, sondern als eigene Kategorie der Ästhetik nachgewiesen. Vgl. Carsten Zelle: Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitingen. In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hrsg. v. Christine Pries. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1989, S. 55–75.

¹¹⁵ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 10. Behauptet wird dabei nicht, so Zelles Klarstellung, dass die Dichotomie des Schönen und Erhabenen als solche die Denkformen der Ästhetik gliedert, sondern vielmehr, „dass dieses Kategorienpaar einen zeitlich auf das 18. Jahrhundert eingrenzbaaren Aggregatzustand einer grundlegenden, gegenläufigen Spannung markiert hat, die die Ästhetik in ihrer Gesamtheit organisiert.“ Ebd.

¹¹⁶ Nübel, Schillers ästhetische Theorie, S. 50–61. Birgit Nübel greift diese Problematik mit ihrer Formulierung bei den Analysen und Erörterungen hinsichtlich Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* in ihrer Studie klarstellend auf – und nimmt dementsprechend diesen Text Schillers davon aus. Dieses Ergebnis wird im Folgenden insbesondere in den Textanalysen aufgegriffen.

¹¹⁷ Vgl. Johann Georg Krünitz: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft, T. 83, Brünn 1806, S. 723f. Zit. n. Ute Frevert: ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘. Geschlechterdifferenzen in der Moderne, München: Beck 1995. S. 30.

gilt es im Folgenden, mit dem Blick auf den philosophischen und dramatischen Autor Schiller auch den zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurs zu berücksichtigen.¹¹⁸

Mit Blick auf heutige Literaturgeschichten weist Ina Schabert insgesamt kritisch auf „asymmetrische Denkmuster“¹¹⁹ hin, d. h. zum einen, wenn Vorstellungen und Vorschriften in Bezug auf die Geschlechterdifferenzen, dabei bezüglich des weiblichen Geschlechts (zumeist in Form einer Erläuterung der besonderen Eigenschaften und Pflichten, Vorzüge und ebenso der Begrenzungen) erscheinen; zum anderen, wenn demgegenüber in gerade lexikalischen Angaben das Wesen, die ‚Natur‘, die Bestimmung des Mannes nur selten geschlechtsspezifisch eingeschränkt wird,¹²⁰ wie auch die später aufgezeigten Forschungsergebnisse von Ute Frevert belegen.

Als Erklärung für diese geradezu polarisierend abgrenzenden geschlechtsspezifischen Angaben zur Definition des Menschen (bzw. von ‚Geschlecht‘) am Ende des 18. Jahrhunderts ist zunächst eine anthropologische Grundannahme, die ihre Autorität von Aristoteles¹²¹ bezog, anzuführen: ¹²² Demnach galt als Maß des Menschen der Mann. Gemäß diesem Denkmodell führen die Stufen der menschlichen Entwicklung vom Kind zum Jüngling und zur Frau bis hin zum erwachsenen, in allen Fähigkeiten voll ausgebildeten Mann. Die Frau ist demzufolge „ein durch Mangel an Männlichkeit definiertes Wesen.“¹²³ Es gibt keine spezifisch weiblichen, biologischen, physiologischen oder psychologischen Attribute, vielmehr sind alle Besonderheiten des ‚schwächeren‘ Geschlechts¹²⁴ defizitäre Erscheinungsformen dessen, was dem ‚starken‘ Geschlecht eigen ist.

¹¹⁸ Es sind die weiterführenden Definitionen zum Geschlecht des Menschen. Vergleiche dazu den Ohnmachtdiskurs, thematisiert von Mülder-Bach, und die Ausführungen von Pfeiffer zum Freundschaftsdiskurs; vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 525–553 sowie Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 194–208.

¹¹⁹ Ina Schabert: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. S. 162–205. In: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. Hadumod Bußmann u. Renate Hof. Stuttgart: Kröner 1995, S. 169.

¹²⁰ Vgl. ebd. Schabert thematisiert diese Tendenz zunächst hinsichtlich des teleologischen Männlichkeitskonzeptes der Frühen Neuzeit.

¹²¹ Diesem aristotelischen Modell entsprechend werden die weiblichen Geschlechtsorgane, so Schabert, als weniger entwickelte und introvertierte Varianten der männlichen Organe erklärt und dargestellt; dementsprechend wird der weibliche Geschlechtscharakter von einer defizitären Beschaffenheit der Körpersäfte abgeleitet. Vgl. ebd.

¹²² Vgl. dazu auch Schaberts Bezugnahme auf Laqueur mit seinen Erörterungen zum ‚Eingeschlecht-Modell‘, ebd., S. 170.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. das o. g. Aristoteles-Modell.

Hierfür ist – unter Rückgriff auf die kulturgeschichtlich/ anthropologischen Untersuchungen von Laqueur (so der Hinweis von Schabert) – die folgende Erklärung anzuführen werden: Am Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt die Ablösung des (Aristotelischen) Eingeschlecht-Modells des Menschen durch das sogenannte ‚Zweigeschlecht‘-Modell des Menschen – mit der dann folgenden Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘.¹²⁵ Joachim Pfeiffer spricht in anderem Forschungszusammenhang von der ‚binären Logik der Geschlechter‘¹²⁶ im 18. Jahrhundert.

1.1.6.1 Lexikale Definitionen zur Bestimmung von ‚Geschlecht‘

Ähnliche Hinweise wie Schabert thematisiert Ute Frevert in ihren historischen, retrospektiven Analysen¹²⁷ unter dem Stichwort ‚Geschlecht‘ zu den Eintragungen in den Lexika des 18. und 19. Jahrhunderts. Daraus sind folgende Ergebnisse für die zeitgenössische Definition des ‚Menschen‘ bzw. von ‚Mann‘ und ‚Frau‘¹²⁸ aufzugreifen:

Anders als in der Frühaufklärung erfolgt unter dem Stichwort ‚Geschlecht‘ in den Lexika am Ende des 18. Jahrhunderts ein ständiger Verweis auf das andere, grundverschieden gedachte Geschlecht – damit eine Betonung des unüberbrückbaren Gegensatzes, eine „kaum zu überbietende atmosphärische Spannung zwischen den Polen *männlich/ weiblich*“.¹²⁹ Diese Polarisierung belegen auch frühere, derzeit wieder aktualisierte sozial-historische Forschungsergebnisse von Karin Hausen.¹³⁰

Zum aktuellen Verständnis der geschlechtsspezifischen Polarisierung in der Spätaufklärung werden zunächst die lexikalen Forschungsergebnisse von Frevert aufgegriffen. Die geschlechtsspezifische Polarisierung Mann/ Frau in der Spätaufklärung, oft

¹²⁵ Diese Ablösungsprozesse werden in der hier später aufgegriffenen Interpretation von Ariane Martin zur Konstruktion der Figur der Johanna in dem dann erörterten Drama *Die Jungfrau von Orleans* berücksichtigt. Vgl. Ariane Martin: Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt. Geschlechterdifferenz als tragischer Konflikt in Schillers ‚Jungfrau von Orléans‘, S. 75–85. In: Der Deutschunterricht 2004, Heft 6.

¹²⁶ Pfeiffer, „...in eurem Bunde der Dritte“, S. 200.

¹²⁷ Frevert, Ute: ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘. Geschlechterdifferenzen in der Moderne. München: Beck 1995.

¹²⁸ Vgl. ebd. den Buchtitel zu Freverts Forschungsergebnissen: ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘.

¹²⁹ Ebd., S. 26. Schreibweise mit Kursivierung gemäß Frevert.

¹³⁰ In ihrer Sammlung von Abhandlungen von 2012 aktualisiert Hausen auch ihre früheren Forschungsergebnisse zu den ‚Geschlechtscharakteren‘ (aus ihrer Studie von bereits 1976). Vgl. Hausen, Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘, sowie dies.: Der Aufsatz über die Geschlechtscharaktere und seine Rezeption. Eine Spätlesung nach dreißig Jahren, S. 83–108. Beide in: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Hrsg. v. Karin Hausen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202). S. 83ff.

verknüpft mit biologischen und naturhistorischen Varianten, wird umso deutlicher, wenn man demgegenüber frühere Lexikoneinträge am Anfang oder Mitte des 18. Jahrhunderts betrachtet,¹³¹ die vor allem die genealogische Bedeutung erwähnen.¹³² Dementsprechend ist zusammenzufassen: „Das Geschlecht – im frühen 18. Jahrhundert ausschließlich in seiner genealogischen Bedeutung gegenwärtig – scheint sich seit der Jahrhundertmitte allmählich mit ‚Naturhistorie‘ bzw. ‚Biologie‘ aufzuladen.“¹³³

Es geht Zedler, so Frevert, mit dem Begriff ‚Geschlecht‘ um eine Kennzeichnung der Differenz von Männern und Frauen: „Diese Differenz, „die er ‚Entgegen-Gesetztheit‘ nennt, ruht auf einem doppelten Fundament: Auf Natur und Moral.“¹³⁴ Letztere ist allerdings nicht als ein ethisches Normensystem zu verstehen, sondern als eine sittlich-gesellschaftliche Instanz, die beispielsweise dem Mann einen Stand zuweist, etwa als Ehemann oder auch als Gewerbetreibender,¹³⁵ also wenn darin auf das soziale Fundament des Mannseins verwiesen wird. Das Interesse liegt weniger bei der ‚natürlichen‘ Qualifikation (des Zeugens) als vielmehr bei den sozialen bzw. ‚moralischen‘ Funktionen des Dienens.¹³⁶

Von dieser lebensweltlichen Einbindung wird in den Nachschlagewerken, so ein bemerkenswerter Hinweis von Frevert, in der Folgezeit zunehmend abstrahiert.¹³⁷ So zeigt es sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Lexikon von Krünitz (von 1806);

¹³¹ Diese Einträge erwähnen vor allem die genealogische Bedeutung – sei es 1748 bei Jablonski oder Mitte des Jahrhunderts im ‚Zedler‘. Vgl. Johann Theodor Jablonski: Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften, Königsberg 1748, S. 387; zit. nach Frevert, ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘, S. 29. und vgl. Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal=Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 9., Halle 1735, Sp. 1222; zit. n. Frevert, ebd.

¹³² Die biologischen oder natur-historischen Varianten, später am Ende des Jahrhunderts oder Anfang des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise im ‚Brockhaus‘ angegeben, genießen keinerlei Vorrang. Vgl. ebd., S. 23.

¹³³ Ebd., S. 24. Schaut man für das Herausstellen des polarisierenden Verständnisses von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ am Ende des Jahrhunderts (zur Zeit der Schiller’schen Dramenproduktion) noch einmal auf den frühen ‚Zedler‘-Eintrag von 1739, so hat man dabei den Eindruck, „als komme dem Unterschied zwischen Männern und Frauen, ihrem Entgegengesetztsein, [...] kein sonderliches Gewicht zu.“ Ebd., S. 26.

¹³⁴ Ebd. Vgl. die kommentierten Lexikazitate in der Untersuchung von Ute Frevert. Ebd., S. 26f. Gemeint sind hier mit ‚Natur‘ z. B. beim Mann die Zeugungsorgane, mit denen ihn, so im Zedler, die ‚gottgefällige Natur‘ ausstattet; vgl. ebd.

¹³⁵ Das heißt, „wenn man [wie z. B. im Jablonski-Lexikon von 1748] sagt: ein Kriegs-, Hof-, Schul-, Kauff-, Handwercks-Mann.“ Jablonski, Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften, zit. n. Frevert, ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘, S. 29.

¹³⁶ Darunter zu verstehen sind auch Qualifikationen wie eine angesehene, mit Ehre bedachte ökonomische Kompetenz – diese wiederum oft verbunden, einen Hausstand zu begründen, zu heiraten, einer Familie vorzustehen. Vgl. ebd.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 30.

darin steht nicht mehr die hausväterliche Dimension zur Definition des Geschlechtscharakters im Mittelpunkt, sondern unübersehbar ein soldatisch-männlicher Tugendkatalog.¹³⁸

In die Analyse der Konstruktion von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ bei der Konstruktion der Schiller’schen Dramenfiguren wird, auch in Hinblick auf die zeitgenössische Definition des Menschen, diese Tendenz der Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ kritisch mit einbezogen. Dementsprechend ist im Folgenden auch der zeitgenössische bürgerliche Ohnmachtdiskurs kritisch mit zu berücksichtigen.¹³⁹

1.1.7 Das Geschlecht – ein Konstrukt

Festzuhalten ist bei diesem hier vertretenen kulturellen Verständnis von Geschlecht, wobei die geschlechtsspezifische Konnotation der genannten Ausdrucksgesten gemäß Mülder-Bach¹⁴⁰ zunächst aufgegriffen wird, dass dabei eine vor-sprachliche, nämlich leiblich-körperliche Bezüglichkeit des Geschlechts anerkannt wird – im Gegensatz zu derzeitigen oft missverstandenen Diskussionen¹⁴¹ im Anschluss an die sprachphilosophischen Theorien von Judith Butler, die eben diese Bezüglichkeit lediglich als Erzeugnis sprachlich verfasster Diskurse begreifen, als ein ganz und gar künstliches Produkt.¹⁴² Dies ist ein Aspekt, der hier zunächst nur kritisch zu erwähnen ist, da auf dem Hintergrund von Theorien des Performativen (von Austins Sprechakttheorie) auch Aspekte der sprachphilosophischen Reflexionen aus der Theorie von Butler (mit ihrem Aufgreifen von Austins Sprechakttheorie und dem Begriff der Performativität der Sprache) mit zu berücksichtigen sind; diese sind insbesondere hinsichtlich der Literarisierung des Ohnmachtsgeschehens und dieser starken körpersprachlichen, auch erotisch konnotierten Ausdrucksgeste bedeutsam, die konstituierend für die literarisierte Darstellung des ambivalenten, nicht nur geschlechtsspezifischen Ohnmachtsgeschehens ist.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Ergänzend sind Aspekte der Theorie von Judith Butler, erweitert um Aspekte des zeitgenössischen Freundschaftsdiskurses, mit aufzugreifen.

¹⁴⁰ Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 525–553.

¹⁴¹ Vgl. Hannelore Bublitz: Judith Butler zur Einführung, 4. ergänzte Aufl. Hamburg: Junius 2013, S. 72 ff.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 13. Frevert bezieht sich damit auf den Diskurs der Amerikanerinnen, z. B. bei Joan W. Scott.

1.1.7.1 Die Performativität des Geschlechts (Butler)

Vor dem Hintergrund der zu diskutierenden genderspezifischen Merkmale von performativer Sprachlosigkeit soll hier mit der Erläuterung von Bublitz kurz das Verständnis von Butlers Theorie zur Performativität des Geschlechts skizziert werden:

Anknüpfend an Foucault und Austin¹⁴³ versteht Butler ‚Performativität‘ als ‚Macht des Diskurses, durch ständige Wiederholungen Wirkungen zu produzieren.‘¹⁴⁴ Die ‚Materialisierung des Geschlechtskörpers‘, so Bublitz, geschehe durch wiederholte Zuschreibung und performative Handlung – damit also ‚als eine Abfolge normativierender Einschärfungen‘¹⁴⁵ – und stelle sich somit als ein ‚Erlangen des Daseins durch Macht‘¹⁴⁶ dar.

Als geschlechtsspezifische Zuschreibungen bzw. ‚Einschärfungen‘ werden im Folgenden neben den performativen Angaben Schillers in seinen Haupttexten insbesondere jene in den Nebentexten, in den Regieanweisungen, verstanden. Mit diesen erfolgt die Zuschreibung von Geschlecht bzw. von geschlechtsspezifischen Merkmalen oder Verhalten, was besonders bei den weiblichen Figuren in der Körpersprache der Ohnmacht in unterschiedlicher Weise erkennbar wird. Die Deutung bzw. Beglaubigung des konstituierenden Merkmals der weiblichen Figur (synonym für Unschuld/ Tugend/ Weiblichkeit)¹⁴⁷ erfolgt zwar auch durch die (meistens) männliche Figur im dialogischen Geschehen im Drama selbst, also im Haupttext, vornehmlich jedoch durch den Autor in seinen Regieanweisungen; letzteres wird bei Schiller zunächst für das Lesepublikum deutlich bzw. für dessen ‚Einbildungskraft‘/ ‚Vorstellungsvermögen‘ in den Nebentexten vorgegeben.

Für das Theaterpublikum kommt ein weiteres Moment von Macht hinzu. Es ist insgesamt die Wirkung der Inszenierung und die Macht der Regie, welche die geschlechtsspezifische Konstruktion der Figuren zur Identifikation bzw. zum Urteil des Publikums zur Darstellung führt und dabei die angewiesenen Merkmale, angegeben in den

¹⁴³ Von Michel Foucault und John Austin (vgl. Austins Sprechakttheorie), so Bublitz, entlehne Butler das Theorem der performativen Kraft von Sprache, auf das ihre Theorie zurückgreift; vgl. Bublitz, Judith Butler zur Einführung, S. 8. Vgl. auch Fischer-Lichte, Theorien des Performativen, S. 41.

¹⁴⁴ Bublitz, Judith Butler zur Einführung, S. 70.

¹⁴⁵ Ebd. S. 71.

¹⁴⁶ Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin-Verl. 1995, S. 38; zit. n. Bublitz, Judith Butler zur Einführung, S. 71.

¹⁴⁷ Unter Berücksichtigung des zeitgenössischen Ohnmachtdiskurses ist die empfindsame, weibliche Ohnmacht synonym mit Unschuld/ Tugend/ Weiblichkeit zu verstehen. Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 530.

Regieanweisungen, beachten und demgemäß, d. h. figurengerecht, berücksichtigen und darstellen lässt.

Dieser letztere Aspekt wird in den Meldungen zu den Reaktionen der Aufführung von Schillers *Die Räuber* (1782) deutlich, wenn aus heutiger Sicht gerade die Reaktion der emotional angegriffenen weiblichen Zuschauenden mit dem Publikum eines heutigen Rock-Konzerts,¹⁴⁸ so Oellers, assoziiert wird, damit aber im Grunde nicht treffend verglichen wird, insbesondere wenn dazu der damalige Bericht zur Aufführung als Beleg angeführt wird. Diesen zitiert auch Peter-André Alt mit dem Hinweis als Augenzeugenbericht über die „eruptive Wirkung“¹⁴⁹ der Premierenaufführung:

Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraume! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung bricht.¹⁵⁰

Mit dem zitierten Augenzeugenbericht ist hier hinsichtlich des Gesamtthemas dieser Studie weniger das geschilderte Chaos des Berichtes von Interesse, sondern vielmehr das genannte Ohnmacht verdächtige Wanken des weiblichen Publikums. Damit wird in diesem Bericht trotz aller Beunruhigung gleichzeitig die beruhigende Tatsache dieses in zeitgenössischer Sicht doch auch selbstverständlichen, sittsamen bürgerlichen Verhaltens des weiblichen Publikums dokumentiert – hier zu verstehen, wie im Folgenden gezeigt wird, als zeitgenössischer Beleg des synonym verstandenen Zusammenhangs von Ohnmacht/ Tugend/ Weiblichkeit,¹⁵¹ wie ihn die Autoren der Zeit auch im Drama performativ literarisieren (hier später insbesondere zu belegen mit den Jugenddramen Schillers, mit der Figur der Amalia in *Die Räuber* von 1781/ 82 wie auch der Figur der Luise in *Kabale und Liebe* von 1784 und der Königin in *Don Karlos* von 1787).

¹⁴⁸ Norbert Oellers und Uwe Ebbinghaus: Der Typus Schiller, CD 2. In: Dies.: Schiller – Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung, Hörbuch Hamburg 2009, 2 CDs.

¹⁴⁹ Alt, Friedrich Schiller, S. 7.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Müller-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 528. Überdies ist die aufgerufene Szenerie des Premierenpublikums bereits als Beispiel für Judith Butlers Definition von Performativität des Geschlechts zu verstehen, hier an der belegten geschlechtsspezifischen Sicht- und Reaktionsweise des weiblichen moralisch gebildeten Publikums, die später noch kurz erläutert wird.

1.1.7.2 Die Polarisierung der Geschlechter um 1800

Zum zeitgenössischen Verständnis der polarisierenden Begriffe von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘, das neben der Definition im Ohnmacht-/ Tugend-Diskurs auch in manchen Texten Schillers erkennbar wird, finden sich weitere Belege in den bedeutenden Lexika des Jahrhunderts. Besonders deutlich wird, hier nochmals Frevert folgend, diese Polarisierung der Geschlechter in einem Lexikonartikel nahe der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert: Dort werden unter dem Stichwort ‚Mann‘ zwar soziale Figurationen (wie z. B. Anfang des 18. Jahrhunderts ‚Handwerksmann‘) nicht mehr erwähnt, aber ‚Mann‘ wird zunächst noch mit ‚Mensch‘ gleichgesetzt, vor allem wird, wie erwähnt, die männliche Person im Gegensatz zum weiblichen Geschlecht definiert. Erst dann folgt die Aufzählung der charakteristischen Merkmale einer ‚Person des männlichen Geschlechts‘, der Artikel in der *Ökonomisch-technischen Enzyklopädie* von Johann Georg Krünitz aus dem Jahre 1806 gibt die Definition:

Mann, bedeutet I. einen Menschen, ohne Unterschied des Geschlechts, in welchem Sinne es indessen veraltet ist [...] II. Mit dem Nebenbegriffe der Stärke, der Herzhaftigkeit, oder des gesetzten Betragens. 1) eine Person des männlichen Geschlechts, im Gegensatze des weiblichen. (Im gemeinen Leben ist dafür *Mannsperson* üblicher, und von Vornehmen braucht man Herr...)... 2) Eine Person des männlichen Geschlechts nach zurück gelegtem Jünglingsalter, wo sie ihren völligen Wachstum vollendet hat. a) Ueberhaupt zum Unterschiede von einem Knaben und Jünglinge, wo man das dreyßigste Jahr als dasjenige annimmt, wo das männliche Alter angehet. b) In engerer Bedeutung. a) ein Mann von entschlossenem Muthe gesetztem Betragens. ... b) ein tapferer Mann... In noch engerer Bedeutung bezeichnete es ehemals einen Ritter, in gleichen einen adelichen Vasallen, der sein Lehen durch Kriegsdienste verdienen mußte ... c) Ein Soldat. [Eine Fortsetzung der vorhergehenden Bedeutung]... d) Ein Ehemann.¹⁵²

Auffallend für die Definition des männlichen Geschlechts ist, so Frevert, die Betonung von „Stärke“,¹⁵³ „Mut“,¹⁵⁴ „Tapferkeit“¹⁵⁵ und „Herzhaftigkeit“¹⁵⁶ – ‚männliche‘

¹⁵² Vgl. Krünitz, *Ökonomisch-technologische Enzyklopädie*, S. 723f. Zit. n. Frevert, „Mann und Weib, und Weib und Mann“, S. 30.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

Charaktereigenschaften, die einen Mann nach dem Jünglingsalter kennzeichnen,¹⁵⁷ welches im Übrigen als bis zum 30. Lebensjahr¹⁵⁸ andauernd definiert wird.¹⁵⁹

1.1.7.3 Gender – eine Prämisse

Als einen wesentlichen Ausgangspunkt für die geplante Untersuchung ist festzuhalten, dass das Geschlecht des Menschen hier (im Rahmen der Diskussion zur Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ oder ‚Männlichkeit‘ der Dramenfiguren) – jeweils verbunden mit der zeitgenössischen Frage nach dem ‚ganzen Menschen‘ – nicht allein als eine natürlich-ontologische Kategorie verstanden wird.¹⁶⁰

Die Geschlechterdifferenz, basierend auf dem bedeutsamen bewusstseinsabhängigem Konstrukt ‚Gender‘ (damit sozusagen verstanden als sekundäre Geschlechtereigenschaften), wird hier verstanden als „ein kulturelles Konstrukt“,¹⁶¹ das sich mit der Kultur verändert.¹⁶² Mit dem Thema wird insbesondere auch ein (im Sinne bürgerlich-gesellschaftlicher Wirklichkeit am Ende des 18. Jahrhunderts) normativ geprägtes, nicht biologisches Verständnis der Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ der dramatischen Figuren Schillers angesprochen, wie es sich auch in den Merkmalen von (weiblich konnotierter) Ohnmacht und auch von (männlich konnotierter)

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁵⁸ Den Druck dieser Altersgrenze für den Heranwachsenden thematisiert Schiller in der Figur des Infanten in *Don Karlos*, wenn er dessen Bitte um den ‚Auftrag für Flandern‘ mit dem Appell an den König begleiten lässt – mit dem verzweifelten Hinweis auf sein Alter: „Drei und zwanzig Jahre/ Und nichts für die Unsterblichkeit getan!“ (Szene II/ 2., V. 1149/ 50), in: Friedrich Schiller: *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht*; hier: Letzte Ausgabe von 1805, S. 773–986. In: Friedrich Schiller. *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger u. a. *Dramen II. Bd. 3.*, hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag DKV 1989, S. 815. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 3 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

¹⁵⁹ Es sind Merkmale, die – wie später angesprochen wird – auch in der Diskussion zur Veränderung der Figur des (literarischen) Helden, den die gleichen Merkmale kennzeichnen, am Ende des 18. Jahrhunderts thematisiert werden. ‚Heldisches Verhalten‘ (nicht nur der zentralen Figur bzw. der ‚Hauptrolle‘, so Sulzers funktionales Verständnis) sollte sich dann am Ende des Jahrhunderts, gemäß der zeitgenössischen literaturtheoretischen Diskussion, eher durch Stärke im Sinne von Seelen- bzw. Geistesgröße als von körperlicher Kraft und (womöglich kriegerischer) Aktion auszeichnen, so Nikolas Immer. Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 49; darin insbesondere Immers Aufzeigen zeitgenössischer Tendenzen zur ‚Entheroisierung des Helden‘ (u. a. durch „Ironisierung und Karikierung einer überholten Leitfigur“ – ebd., S. 122 – wie z. B. durch satirische Texte, so bei Falk und Wieland); ebd., S. 122–127.

¹⁶⁰ Vgl. Frevert, ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘, S. 13.

¹⁶¹ Schabert, *Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichte*, S. 168.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 175 und S. 168.

Erhabenheit in der Literatur abzeichnet – hier thematisiert als Ausdrucksgesten im Drama, dabei angegeben in Zeichen performativer Sprachlosigkeit.

Somit wird der Blickwinkel erweitert: Neben den ästhetischen und literaturtheoretischen Auseinandersetzungen am Ende des 18. Jahrhunderts interessieren hier nicht nur die hier zunächst angesprochenen zeitgenössischen (lexikalen) Definitionen der Geschlechterrollen, bzw. laut Hausen, der ‚Geschlechtscharaktere‘,¹⁶³ sondern ebenso gesellschaftliche, bürgerliche Diskurse, die sich auch in der Literatur des 18. Jahrhunderts widerspiegeln.¹⁶⁴

Zu diesen bürgerlichen Diskursen (mit oft kontrastierenden Definitionen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ am Ende des 18. Jahrhunderts) stehen dann korrespondierend die kontrastierenden ästhetischen Kategorien von ‚Schönheit‘ und ‚Erhabenheit‘ in den philosophischen und literarischen Texten der Autoren des 18. Jahrhunderts, diese in einem vermeintlich oft als polarisierend verstandenem Verhältnis und damit abgrenzend gegenüber.

Dabei gilt es, die Gegenüberstellung der geschlechtsspezifischen Merkmale in den Dramen¹⁶⁵ von deren Thematisierung u. a. in Schriften und in Gedichten, zu unterscheiden – insbesondere mit Blick auf die Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren; denn eine ‚gegenstrebige Spannungsbeziehung‘¹⁶⁶ auch von Erhabenheit und Ohnmacht bzw. von ‚erhabener Würde‘ und ‚Ohnmacht‘ relativiert bzw. verhindert eine rigide Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ bei Schillers Konstruktion der Dramenfiguren.

¹⁶³ Vgl. den grundlegenden früheren, nochmals reflektierten, aktualisierten Aufsatz von Hausen mit ihrer geschlechtsspezifischen Auflistung der Charaktermerkmale von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Karin Hausen: Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘, S. 19f.

¹⁶⁴ Als Beispiele gelten hier zunächst der Ohnmachtdiskurs, zu welchem derzeit Müller-Bach neben Galle ein erstes Analyseinstrument entwickelt hat, wozu aber – in kritischer Berücksichtigung dieser Analysen – Aspekte aus der Theorie Butlers wie auch Kriterien aus den aktuellen Forschungen zum Freundschaftsdiskurs ergänzend hinzuzuziehen sind (Letztere werden derzeit thematisiert von Joachim Pfeiffer, gestützt auf frühere Forschungen von Eckhardt Meyer-Krentler).

¹⁶⁵ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 10.

¹⁶⁶ Vgl. den Begriff von Zelle zur besonderen Gegenüberstellung von Schönheit und Erhabenheit im 18. Jahrhundert; vgl. ebd.

2 Erhabenheit – eine werkpoetische und wirkungsästhetische Kategorie Schillers

Ohne die Darstellung der Begriffe vom Erhabenen,¹⁶⁷ betont Klaus L. Berghahn, ist ein genaues Verständnis vieler Dichtungen des 18. Jahrhunderts und der Dramen Schillers unmöglich.¹⁶⁸ Das Erhabene ist aber auch, wie in derzeitiger Forschung dargelegt, eine ambivalente Kategorie. Daher soll sie im Folgenden in den ihr wesentlichen Ambivalenzen markiert werden.

Das Erhabene ist im Hinblick auf die Figurenkonstruktion Schillers zwar auch philosophisch-ästhetisch, vorrangig jedoch dramentheoretisch zu reflektieren, insbesondere ist es hier hinsichtlich der Konstruktion der Figuren dann auch werkpoetisch zu erörtern. Es geht dabei insgesamt um ein Verständnis des Erhabenen im zeitgenössischen Kontext von Schiller und nicht um jene Definitionen und Diskussionen zur Bedeutung des Erhabenen, die Ende des vorigen Jahrhunderts in den 90er Jahren mit Blick auf Arbeiten aus dem Bereich Bildender Kunst¹⁶⁹ oder auch hinsichtlich literarischer Beispiele geführt worden sind.¹⁷⁰

2.1 Die Ambivalenz des Begriffs und unterschiedliche Rezeptionsebenen der Dramentexte Schillers

Doch auch mit dem Blick auf das 18. Jahrhundert werden ganz unterschiedliche Rezeptionsebenen mit dem jeweiligen Verständnis des Begriffs des Erhabenen verbunden: Zum einen wird das Erhabene als zu definierendes Objekt verstanden, zum anderen als Erfahrungswirklichkeit (mit dementsprechenden Gefühlen bzw. Haltungen) des betrachtenden bzw. erlebenden Subjekts. Von ganz anderer Qualität ist die Unterscheidung der Kategorie hinsichtlich der Bereiche Rhetorik und Ästhetik. Hierbei ist

¹⁶⁷ Schiller wird dann das ‚Erhabene‘ um den Begriff des ‚Pathetischen‘ ergänzen. Vgl. dazu den späteren Teil der Erörterung zum ‚Pathetischerhabenen‘ von Berghahn.

¹⁶⁸ Vgl. Klaus L. Berghahn: Nachwort. S. 133–157. In: Friedrich Schiller. Vom Pathetischen und Erhabenen. Hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2005, S. 135.

¹⁶⁹ In den USA ist der Maler und Bildhauer Barnett Newman (1905–1970) zu nennen.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Hoffmann mit seinen Autoren-Hinweisen. In: Torsten Hoffmann: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, Berlin: de Gruyter 2006, S. 8.

eine weitere Differenzierung notwendig, wie dies seit den 1990er Jahren in der Forschung, insbesondere hinsichtlich der Thesen von Carsten Zelle zu einer doppelten Ästhetik des Schönen und des Erhabenen, angezeigt ist.¹⁷¹

Inwieweit die damit verstandene Bedeutung des Erhabenen als eigene ästhetische Kategorie für die Figurenkonstruktion in Schillers Dramen zum Tragen kommt, muss an dieser Stelle zunächst offen bleiben, geht es hier doch vorrangig um eine dramenpraktische Annäherung an den Begriff. Das heißt, es ist die Erhabenheit bzw. die ‚erhabene Würde‘ als spezifische Ausdrucksgeste im Drama (damit als wesentliches Merkmal der Dramenfigur) zu erklären. Im Zentrum des Interesses steht somit zunächst die Sicht auf das Erhabene als eingesetzte werkpoetische Kategorie. Damit geht es vorrangig um ein Verständnis als philosophisch-ästhetisches wie auch männlich konnotiertes Merkmal am Ende des 18. Jahrhunderts bei der Konstruktion der männlichen wie auch der weiblichen Figuren, insbesondere in den Jugenddramen Schillers (also bis vornehmlich *Don Karlos* von 1787).

2.2 Erhabenheit: Eine werkpoetische Kategorie zur Figurenkonstruktion

Mit einer werkpoetischen Annäherung an den Begriff des Erhabenen bzw. der ‚erhabenen Würde‘ wird dieser hier neben möglichen anderen Ausdrucksweisen als performatives Merkmal des Erhabenen, damit in der eingangs erwähnten Ausdrucksgeste der ‚Fassung‘ (so auch die ausdrückliche Formulierung in Schillers Regieanweisungen) erörtert. Dabei wird in diesem Kontext Schillers dramentheoretisches Modell des ‚erhabenen Helden‘ (Alt) vorerst noch ausgespart.

2.2.1 Die Unterscheidung von Gegenstand und Erfahrungswirklichkeit

Für die Untersuchung der Figurenkonstruktion in Schillers Dramen bleibt hier Folgendes grundlegend festzuhalten und durchgängig zu bedenken:

¹⁷¹ Jens Awe betont das Verdienst von Carsten Zelle, mit seinen zahlreichen Beiträgen der ‚doppelten Ästhetik‘ (vom Schönen und vom Erhabenen) beharrlich das Wort zu reden und die Beschränkung der Forschung auf das Schöne und die damit verbundene Reduzierung der Ästhetik auf diese *eine* Kategorie (d. h. Ästhetik als Kallistik, so Benno von Wiese) kritisch zu hinterfragen. Vgl. Jens Awe: *Das Erhabene in Schillers Essays zur Ästhetik*, Freiburg i. Br./ Wien: Rombach 2012, S. 337. Wo das Erhabene bei Schiller in den Blick gerät, wird es, so Awe, in der Forschung heute vornehmlich vor dem Hintergrund von Schillers Tragödientheorie und -praxis diskutiert – bei Wolfgang Düsing, Wolfgang Riedel, Gert Ueding, Renate Homann, Hans-Jürgen Schings, Michael Böhrer u. a., so die Auflistung von Jens Awe. Vgl. ebd., S. 337.

Schiller steht insofern in der Nachfolge Kants, als auch er hinsichtlich der Definition des Erhabenen das Objekt einerseits und die Erfahrung des wahrgenommenen Objektes andererseits unterscheidet, welche er aber anders als Kant einordnet. Zu dieser Erfahrung schreibt er in der frühen Schrift *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen* (von 1792):

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unsrer *Ohnmacht* und Begrenzung, einen Gegenstand zu erfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer *Übermacht*, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich *geistig* unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.¹⁷²

Neben dieser Definition zur Erfahrung des ‚übermächtigen Erhabenen‘, dem bei Schiller hier mit einem ‚*Gefühl* der Ohnmacht‘, dieses einhergehend mit Bewusstsein, begegnet wird, ist bezogen auf das Gesamthema der Untersuchung vorab die ganz andere affektbestimmte Ohnmacht, einhergehend mit Bewusstlosigkeit, zu unterscheiden, deren weitere, auch geschlechtsspezifische Merkmale später in einem eigenen Kapitel als Analysekriterien zur Konstruktion der Dramenfiguren aufgezeigt werden.

Hinsichtlich der weiteren Definition des Erhabenen (als Gegenstand) bei Schiller ist dieses, so Zelle, als Folge von Schillers Kant-Lektüre¹⁷³ anzusehen; wie dieser bezeichne Schiller mit dem Begriff ‚erhaben‘ keine objektive Eigenschaft von Dingen bzw. von der Natur,¹⁷⁴ vielmehr sehe Schiller diese Eigenschaft – ein ‚Prädikat der Vernunft‘ (Kant) – eher in der Kunst wiedergegeben.¹⁷⁵

¹⁷² Friedrich Schiller: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, S. 234–250. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992, S. 239. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

¹⁷³ Vgl. dazu Schillers *Brief an Körner* (vom 3. März 1791) nach seiner Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* (von 1790). In: DKV 11, S. 561. Vgl. dazu auch den Hinweis von Immer, *Der inszenierte Held*, S. 174f.

¹⁷⁴ In der Rede von der ‚erhabenen Natur‘ entdeckt Kant, so Carsten Zelle, eine Verwechslung: ‚Erhabenheit‘ ist, laut Kant, kein Prädikat unermesslicher und gewaltiger Dinge (diese sind vielmehr ungestalt und grässlich). ‚Erhabenheit‘ ist für Kant, so Zelle, ein Prädikat der Vernunft. Vgl. Carsten Zelle: *Nachwort*. In: Grosse, Carl: *Über das Erhabene*, St. Ingbert: Röhrig 1990, S. 82.

¹⁷⁵ Deren emotionale Seite (also in der Kunstrezeption) sieht Schiller durch ein ‚gemischtes Gefühl‘, somit von ‚Lust und Unlust‘ gekennzeichnet. Vgl. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*, S. 234–250. In: DKV/ 8, S. 239. Vgl. dazu auch den Hinweis bei Immer, *Der inszenierte Held*, S. 175f.

2.2.2 Performative Sprachlosigkeit: Die Ausdrucksgeste der ‚Fassung‘ und die Frage nach der Präsenz der Affekte

Neben der Bezeichnung eines Gegenstandes, sei es in der ‚erhabenen Natur‘ oder sei es in der Kunst, geht es Schiller also auch darum, das Erhabene bzw. die ‚erhabene Würde‘ als Literarisierung einer Erfahrung bzw. Haltung des Individuums gegenüber diesem Eindruck (des Gegenstandes) zu berücksichtigen. Diese Unterscheidung betrifft gerade den Dramatiker Schiller nicht nur in Anbetracht seiner formulierten wirkungsästhetischen Intention des ‚gemischten Gefühls‘ (wie z. B. das der Rührung auf Seiten des Publikums),¹⁷⁶ sondern auch schon in werkpoetischer Sicht, also dramenintern in der Konstruktion seiner Figuren in den Texten seiner Jugenddramen. Bereits hier kommt die Kategorie des Erhabenen zum Einsatz. Dies geschieht einerseits in Ausdrucksformen performativer Sprachlosigkeit, welche Schiller in den Regieanweisungen handlungsbestimmend vorschreibt, damit dramenintern konstituierend für die jeweilige Figur festlegt und somit direkt für deren Verständnis bzw. für die schauspielerische Darstellung formuliert. Andererseits wird das Merkmal der Erhabenheit auch durch andere Verhaltensweisen der Figuren im dialogischen Haupttext literarisiert.¹⁷⁷ Zunächst ist aber die (männlich konnotierte) Ausdrucksgeste der ‚Fassung‘ als Beispiel performativer Sprachlosigkeit herauszustellen, die nicht nur in den späten, sondern auch in den Jugenddramen zum Einsatz kommt.

Auf eine vorausgegangene affektgeladene äußere und/ oder innere Krisensituation lässt Schiller die jeweilige männliche oder weibliche Dramenfigur laut Regieanweisung nicht nur expressiv und wortmächtig reagieren, sondern im Gegensatz dazu auch mit ‚Fassung‘, damit vor allem wortlos. Ein als übermächtig erfahrenes, ein ‚unfassbares‘ Ereignis – sei es eine gezeigte bzw. direkt negativ erlebte Situation oder auch nur die Ankündigung oder Nachricht darüber – löst in der Figur eine Art innerer Lähmung bzw. Distanzierung aus. Die von Schiller vorgeschriebene Ausdrucksgeste der ‚Fassung‘, die auch als ‚Kälte‘ angegeben ist, hat zum einen eine Ausdrucksbegrenzung in der Darstellung zur Folge und bewirkt zum anderen eine Offenheit der Deutungsmöglichkeiten.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

¹⁷⁷ Dies wird deutlich bei der Figur der Amalia in *Die Räuber* (von 1781), der Luise in *Kabale und Liebe* (1784) und der Königin in *Don Karlos* (von 1787) sowie in den späteren Dramen bei den ausgewählten Figuren der Beatrice und Isabella in *Die Braut von Messina* (1803).

Darüber hinaus aber verdeutlicht sie das anthropologische Verständnis des Autors: Die Figur bleibt zwar bei vollem Bewusstsein, doch an die Stelle einer entsprechenden, expressiven Reaktion bzw. des zu erwartenden Wortes tritt Sprachlosigkeit. So zeigt Schiller den Menschen in seiner moralischen Kraft, d. h. als Vernunftwesen, das fähig zum Widerstand ist. Entsprechend formuliert Schiller in seiner späteren dramentheoretischen Abhandlung *Vom Erhabenen* (von 1793): „Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei.“¹⁷⁸ Ob die Bekundung des Vernunftwesens in der Figurenkonstruktion im jeweiligen Drama dann überzeugend oder sogar vorbildhaft erscheint, bleibt letztlich dem Urteil des moralisch gebildeten Publikums überlassen, welches wiederum mit dem erhabenen Gegenstand konfrontiert wird.

Neben der erörterten werkpoetischen Sichtweise auf die jeweilige Dramenfigur und ihrer momentanen, situativen Geste der Fassung wird gleichzeitig der wirkungsästhetische Aspekt des Erhabenen erkennbar. Denn zum Verständnis des Erhabenen bzw. der Erhabenheit gerade im Merkmal der Fassung (schließlich wären auch andere Reaktionsweisen der Figur denkbar) ist die „Einbildungskraft“¹⁷⁹ (Schiller), also das Vorstellungsvermögen des Publikums gefordert; dieses muss sich der voraus gezeigten affektiven bzw. emotionalen Seiten der Figur erinnern. Es ist also der Gesamtkontext der Handlungs- sowie der jeweiligen Figurenkonstruktion aufzurufen; dieser muss ‚erkannt‘ werden, um die schlichte und wortlos situationsbezogene Geste der Fassung der jeweiligen Figur wahrzunehmen, d. h. auch zu ‚empfinden‘. Erst dann kann diese Geste als Größe bzw. als Erhabenheit interpretiert werden – und damit zu einer möglichen Betroffenheit oder zum reflektierten Urteil des Publikums beitragen.¹⁸⁰

Der (nicht unbedingt szenisch gezeigte, eher angesprochene) vorausgegangene innere Affektsturm der Figur innerhalb einer aktuellen Konfliktsituation endet, statt in großer Expressivität in dieser Situation oder in eindrucksvollem Pathos, stattdessen in performativer Sprachlosigkeit. Doch ist dies nicht mit einer darstellerisch zu interpretierenden Ausdruckslosigkeit (aufgrund von Unempfindlichkeit oder sogar ‚fälscher

¹⁷⁸ Vgl. Schiller, *Vom Erhabenen*. In: DKV/ 8, S. 395.

¹⁷⁹ Schiller, *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen*. In: DKV/ 8, S. 237.ff.

¹⁸⁰ Ob der erfahrene Dramatiker Schiller über die Literarisierung hinaus auch bereits mögliche bühnenpraktische wirksame Effekte einer späteren Inszenierung beim Schreiben berücksichtigte (siehe beispielsweise den Dramenschluss von *Maria Stuart*), soll in dieser Untersuchung nicht weiter erörtert werden.

Würde‘ der Figur) zu verwechseln. So schreibt Schiller hinsichtlich der Berücksichtigung der Gefühle (wenn auch vorrangig hinsichtlich ‚des tragischen Helden‘) in seiner dramentheoretischen Schrift *Über das Pathetische* (von 1793):

Man kann nie wissen, ob die Fassung des Gemüts eine Wirkung seiner moralischen Kraft [des leidenden Menschen] ist, wenn man nicht zuvor überzeugt worden ist, daß sie keine Wirkung der Unempfindlichkeit ist.¹⁸¹

Die Gesten der Fassung wie auch entsprechende Reaktionsweisen ‚erhabener Würde‘ sind demgemäß als Ausdruck eines inneren Widerstreits wie auch einer ‚moralischen Kraft‘ zu verstehen und entsprechend als ‚ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben ist‘,¹⁸² zu lesen oder darzustellen, wie es Schiller ergänzend in dieser dramentheoretischen Schrift zum Verständnis des ‚leidenden Helden‘ formuliert.

Dieses Vermögen zum Widerstand über alle Naturmacht, das Schiller hervorhebt, trägt dazu bei, die Konstruktion der anderen Dramenfiguren zu verstehen.¹⁸³

Wie hier in der Abhandlung *Vom Erhabenen* (von 1793) und in weiteren Schriften, die Schiller auf der Basis seiner Kant-Lektüre verfasste,¹⁸⁴ betont auch der gleich nachfolgende dramentheoretische Essay *Über das Pathetische* (von 1793) das Emotionale bzw. die Empfindungen. Darin wird verlangt, dass es für bestimmte, noch zu differenzierende Arten des Erhabenen zuerst einmal der ‚Gewalt der Gefühle‘¹⁸⁵ bedarf.

Die eher undramatische Geste der ‚Fassung‘ tritt an die Stelle des Schreis oder des eruptiven sprachlichen Ausbruchs¹⁸⁶ und auch an die Stelle einer expressiven oder de-

¹⁸¹ Vgl. Schiller, *Über das Pathetische*. In: DKV/ 8, S. 423.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Dafür ist eine Option Schillers in seinem großen Essay von 1795 anzuführen, wie sie dann in Schillers Theorie, in den *Briefen zur Ästhetischen Erziehung des Menschen* (von 1795) dokumentiert wird: Darin sieht Schiller in der ‚Ausbildung des Empfindungsvermögens‘ einen wesentlichen Bestandteil der ästhetischen Kultur (der Aufklärung), die im Wesentlichen dem Typus des ‚Barbaren‘ entgegenarbeitet, da ‚der Weg zu dem Kopf durch das Herz [...] geöffnet werden‘ muss. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. In: DKV/ 8, darin: Achter Brief, S. 582.

¹⁸⁴ Alt weist darauf hin, dass die klassische Kunstphilosophie Schillers das Produkt seiner Auseinandersetzung mit den Hauptschriften Kants (vor allem Kants *Kritik der Urteilskraft*) ist, die er, ‚nach anfänglicher Reserve, in der akuten Phase der Krankheit während des im Spätwinter 1791 zu studieren beginnt.‘ Alt, Friedrich Schiller, S. 68.

¹⁸⁵ Schiller, *Über das Pathetische*. In: DKV/ 8, S. 423.

¹⁸⁶ Vgl. die Flüche und die Verzweiflung der Figur der Fürstin Isabella in *Die Braut von Messina* (am Ende der Tragödie).

monstrativen Gestik. Zu verwirklichen ist sie mittels der erhöhten Präsenz oder Transparenz des Schauspielers/ der Schauspielerin in seiner/ ihrer jeweiligen eher minimierten Körpersprache sowie reduzierten Mimik.¹⁸⁷

Die Berücksichtigung der Ausdrucksgeste dient nicht nur der Kontrolle des Handlungs bogens (seitens der Regie) und des Figurenbogens (seitens der Schauspieler und Schauspielerinnen). Als Merkmal von Erhabenheit wird bei Schiller in der Geste der ‚Fassung‘ vornehmlich der moralische Widerstand der Figur (Zeichen des ‚moralischen Selbst‘ des Menschen) dargestellt. Aber dies erfolgt bei Schiller – anders als in der zeitgenössischen französischen Tragödie – *nicht* mittels einer durchgängigen Ausparung der Affekte oder aufgrund scheinbarer Unempfindlichkeit der jeweiligen, auch exzeptionell herausgestellten Figur. Auf deren Affekte ist vielmehr im Gesamtkontext der Darstellung bzw. des Dramentextes die Aufmerksamkeit zu richten. Somit steht dann weniger das ambivalente, kontrollierte, vernunftdominierte Verhalten (anstelle eines pathetisch affektiven Ausdrucks) der Figur¹⁸⁸ im Vordergrund. Stattdessen kommt zunächst in der Geste der ‚Fassung‘ gerade eine Rätselhaftigkeit, womöglich auch Kälte der weiblichen oder männlichen¹⁸⁹ Figur zum Tragen, in welcher vor allem ‚der Mensch‘, d. h. der Mensch in seiner ‚gemischten Natur‘, erkennbar wird. Somit bleibt letztlich die jeweilige Bedeutung oder Deutung dieser Geste dem Urteil und der Interpretation des moralisch gebildeten Publikums bzw. der Forschung überlassen.

Unstrittig ist in der derzeitigen Forschung, wie Jens Awe¹⁹⁰ zusammenfasst, dass das Erhabene (verstanden als Erfahrungswirklichkeit des Subjekts) von einem ‚gemischten Gefühl‘ begleitet wird. Hinsichtlich des Weltverhältnisses, hier auch zu verstehen als Demonstration stoischer Tugenden in der Konstruktion der Dramenfiguren, sind aber die Positionen divergent. Gegen die Auffassung eines moralischen Rigorismus,

¹⁸⁷ Vgl. dazu die Reflexionen und Übungen zu realistisch/ psychologischen Kriterien einer künstlerischen Schauspielausbildung von Hans Günther von Klöden. In ders.: Grundlagen der Schauspielkunst II: Teil III. Improvisation und Rollenstudium, 1. Auflage. Velber b. Hannover: Friedrich Vlg. 1967, S. 91–101. Vgl. insbesondere von Klödens Hinweis auf die notwendige Bewusstmachung ‚des Schauspielers‘ für das Gefühl, „was über die Rampe geht, bzw. gegangen ist.“ Ebd., S. 97.

¹⁸⁸ Dieser Ausdruck ist dann kennzeichnend für Schillers Modell des ‚erhabenen Helden‘. Gerade hinsichtlich dieser Konzeption wird verständlich, wenn Schiller die bloße Darstellung des Leidens einer Figur, d. h. ihr Ausgeliefertsein verwirft. Denn die Darstellung des Leidens dient dazu, die ‚Independenz‘ der jeweiligen Figur aufzuzeigen, also die „Darstellung des Übersinnlichen“, Schiller, Über das Pathetische. In: DKV/ 8, S. 423.

¹⁸⁹ Als erläuterndes Beispiel ist hier vorab die letzte Szene des Philipp im Drama *Don Karlos* anzuführen, in welcher dieser dem Inquisitor seinen Sohn letztlich ausliefern muss. Vgl. Schiller, Don Karlos (Szene V/ 10.). In: DKV/ 3, S. 978ff .

¹⁹⁰ Vgl. dazu bei Awe das 4. Kapitel „Schillers ästhetische Theorie des Erhabenen“. In: Awe, Das Erhabene in Schillers Essays zur Ästhetik, S. 337ff.

also gleichsam einer Unterdrückung der Natur, welche die Tradition des Stoizismus und der Ataraxie fortschreibt, wird, laut Awe, die Begründung angeführt, dass sich Schiller in einer Vielzahl von Schriften „gegen das stoische Ideal der ‚apatheia‘ und gegen mit ihm verbundene Geringschätzung der Affekte wendet.“¹⁹¹ Ausdrücklich werden von Schiller in seiner dramentheoretischen Schrift ein ‚frostiger Ton der Deklamation‘ als falsche Würde gebrandmarkt,¹⁹² der alle wahre Natur ersticke und eher den Eindruck betone, den die jeweilige Figur mache. Auch in seinem philosophisch-ästhetischen Essay *Über Anmut und Würde* (von Juni 1793) wird bereits ein solches Verhalten negativ als „affektierte Würde“¹⁹³ benannt und von eigentlicher, von ‚erhabener Würde‘ unterschieden.

Des Weiteren bleibt hier Schillers harsche Kritik an den französischen Dramatikern, weniger an Racine als vor allem an Corneille, zu bedenken; anzuführen ist hier sein *Brief an Goethe* (vom Mai 1799).¹⁹⁴ Das Merkmal des Gefasstseins, welches als Zeichen stoischer Tugend¹⁹⁵ und Erhabenheit den Helden der französischen Tragödie (im 18. Jahrhundert) auszeichnet, oft einhergehend mit wenig Betroffenheit der Figur, lehnt Schiller ab.

¹⁹¹ Ebd., S. 347f.

¹⁹² Vgl. Schiller, *Über das Pathetische*. In: DKV/ 8, S. 424.

¹⁹³ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 392. In diesem Zusammenhang weist Schiller darauf hin, dass aus der affektierten Würde „steife Feierlichkeit und Gravität“ (ebd.) werde. Dagegen ist für ihn tatsächliche Würde als „Ausdruck des herrschenden Geistes“ zu verstehen. Ebd., S. 365.

¹⁹⁴ Vgl. Friedrich Schiller: *Brief an Goethe* (vom 31.05.1799). S. 458–460. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a. Bd. 12. *Briefe (1795–1805)*. Hrsg. v. Norbert Oellers, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 2002. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 12 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen. Neben der ‚Armut der Erfindung‘ und der ‚Trockenheit in Behandlung der Charaktere‘ kritisiert Schiller an den Werken Corneilles: „Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen und ich habe noch nichts als das eigentlich heroische glücklich behandelt gefunden.“ Ebd., S. 459.

¹⁹⁵ Gerade die Interpretationen des *erhabenen* Verhaltens der jeweiligen Dramenfigur als Merkmal stoischer Tugend können oft mit Blick auf vorangegangene Szenen und die darin erkennbaren Affekte der Figur nicht aufrechterhalten werden, wenn auch Schillers Bezug zu der römischen Antike (Vgl. Seneca und Plutarchismus) in anderem Zusammenhang nicht zu übersehen ist. Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 191ff.

Anders als in der bislang eher werkpoetischen Reflexion des Erhabenen (mit der erörterten Geste der ‚Fassung‘) entfaltet Schiller – vor dem Hintergrund seiner Motivation, eine ‚Theorie des Trauerspiels‘ zu verfassen¹⁹⁶ – die „Theorie des Pathetischerhabenen“.¹⁹⁷ Er entwickelt damit ein tragödientheoretisches Modell, welches zum einen die Erhabenheit der Figur (in deren Demonstration unveräußerlicher individueller Freiheit) berücksichtigt. Zum anderen wird neben dieser werkpoetischen Grundlegung des Erhabenen dieses dann in die wirkungsästhetische Kategorie der Rührung überführt.¹⁹⁸ In diesem Sinne ist dann nachfolgend, so Peter-André Alt, Schillers Abhandlung *Über das Pathetische* (von 1793) als „Herzstück der klassischen Dramenästhetik“¹⁹⁹ zu betrachten; vor allem weil Schiller darin hinsichtlich der zentralen Figur mit zwei ‚Gesetzen‘ den Endzweck der tragischen Kunst formuliert, womit auch ‚der Zuschauer‘ in den Blick gerät.²⁰⁰

2.3 Erhabenheit – eine wirkungsästhetische Kategorie: Der Blick auf den Zuschauer

Zunächst ist hierzu anzuführen, dass sich die von Schiller angestrebte ‚Rührung‘ des Publikums durch das ‚Erhabene‘ vor allem einstellt, wenn im Hinblick auf das Agieren der dramatischen Figur eine ‚moralische Zweckmäßigkeit‘²⁰¹ erkannt wird,²⁰² dem diese verweist, so Schiller, auf das „innre Prinzip unsrer autonomsichen Vernunft“.²⁰³ Gerade die theoretischen Texte, die Anfang der 1790er Jahre unter dem Einfluss Kants

¹⁹⁶ Vgl. Schillers *Brief an Huber*, in dem er über seine Theoriebemühungen im Sommer 1790 spricht. Friedrich Schiller: *Brief an Huber* (vom 30.09.1790), S. 532–535. In: DKV 11, S. 533.

¹⁹⁷ Immer, *Der inszenierte Held*, S. 175.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁹⁹ Alt, Friedrich Schiller, S. 69.

²⁰⁰ Dabei geht es insgesamt um die sinnliche Darstellung der moralischen Independenz von Naturgesetzen, das bedeutet: Es geht zunächst um die Darstellung der leidenden *Natur* [des Menschen]. Eben diese erste Forderung, die, laut Schiller, immer und ewig die *Natur* mache, geht gleichzeitig einher, so Schiller, mit der zweiten wesentlichen Forderung, nämlich jener der *Vernunft*, d. h. um die Pflicht, [als moralische Person] die Natur nicht über sich herrschen zu lassen, was in der „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden“ zu zeigen ist (Schiller, *Über das Pathetische*, in: DKV/ 8, S. 426). Wenn mit der ersten Forderung der Mensch als ein empfindendes Wesen gezeigt werde, so zeige ihn die zweite Forderung, die die *Vernunft* macht, so Schiller, als ein „vernünftig empfindendes Wesen, als eine moralische Person.“ Ebd.

²⁰¹ Zur Erläuterung ist hier die weibliche Dramenfigur der Gertrud Stauffacher (im letzten Drama *Wilhelm Tell*) anzuführen, welche Schiller einen moralischen Wert (den Widerstand gegen das Unrecht des Landvogts) höher einstufen lässt als die Besorgnis um das eigene Leben (Vgl. Szene I/ 2.) in: Schiller, *Wilhelm Tell*. In: DKV/ 5, S. 395ff.

²⁰² Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 176.

²⁰³ Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 241. Diese Schrift, in der auch wirkungsästhetische Intentionen formuliert werden, hat Schiller bereits 1792 – also vor der Zeit in Weimar – verfasst.

und auch in der Auseinandersetzung mit den Schriften von Baumgarten und Sulzer entstanden sind,²⁰⁴ verdeutlichen nicht nur Schillers Definition von Kunst und seine Bemühungen um eine Tragödientheorie, sie spiegeln auch den Anspruch und das frühe Selbstverständnis Schillers als Dramatiker, deutlich erkennbar in den Texten der Jugenddramen.²⁰⁵

2.3.1 Erhabenheit, Moral und Moralität

Für die wirkungsästhetische Dimension des Erhabenen – insbesondere mit dem Aspekt ‚Moral‘ und der Frage nach der Wirkung (von Schiller beabsichtigt in der vermittelten ‚Rührung‘) auf das Publikum, verbunden mit der Frage nach dem Zuschauerurteil – ist Schillers Auseinandersetzung in seiner frühen dramentheoretischen Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (von 1792) bemerkenswert.²⁰⁶

Für Schiller ist (in dieser frühen Schrift) die Voraussetzung für das zentrale ‚Vergnügen an tragischen Gegenständen‘, „daß [...] die Kunst, um das Vergnügen als ihren wahren Zweck vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen“²⁰⁷ müsse. Des Weiteren besagt das Zitat, dass bei diesem Vergnügen, welches die Moralität berücksichtigt und welches vor allem durch Kunst vermittelt wird, die ganze sittliche Natur beteiligt sein muss. Dies bedeutet, dass Sinne *und* Verstand dabei aktiv sein müssen – im Unterschied zur Belustigung, die allein auf die Sinne einwirkt. Das Vergnügen müsse aber nicht mit anspannendem Fleiß und Entbehrungen ‚erkauft‘ werden,²⁰⁸ so Schiller. Ausdrücklich hebt er – anknüpfend an das von Kant artikulierte

²⁰⁴ Vgl. dazu Schillers *Brief an Christian Gottfried Körner* (vom 25. Mai 1792). In: DKV/ 11, S. 603.

²⁰⁵ Wenngleich die Texte der Jugenddramen deutlich von denen des sentimentalischen Dichters um 1800 zu unterscheiden sind; vgl. dazu derzeit auch Hofmann zum veränderten Selbstverständnis Schillers um 1800, vgl. Michael Hofmann: *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen. Schillers ‚Wallenstein‘ und ‚Maria Stuart‘*. In: *Das Schöne und das Erhabene*. Hrsg. v. Michael Hofmann u. Brigitta-Sophie von Wolff-Mettermich. Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar: Gulde-Druck/ Tübingen 2004. S. 15–28.

²⁰⁶ Dieses wird auch in den Erörterungen von Klaus L. Berghahn (bereits von 1978) deutlich, welchen im Folgenden neben den Erörterungen von Nikolas Immer (2008) nachgegangen wird. Vgl. Berghahn, Klaus L.: *Das Pathetischerhabene. Schillers Dramentheorie. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas*, S. 214–244. In: *Deutsche Dramentheorien I, Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, 2. Aufl. Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage, Athenaiion Literaturwissenschaft. Bd. 11, Hrsg. v. Reinhold Grimm. Wiesbaden: Akad. Verl. Gesellschaft Athenaiion 1978.

²⁰⁷ Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 235.

²⁰⁸ Ebd.

Autonomiepostulat der Kunst²⁰⁹ – bei seinem sittlichen Verständnis des [Kunst-]Vergnügens hervor, dass darunter nicht die Darstellung des Moralisch-Guten zu verstehen ist, welche zwar oft aus wohlgemeinter Absicht erfolgen mag, aber doch nur Mittelmäßiges erzeuge.²¹⁰ Damit wird ein grundsätzliches Verständnis von Kunst und Moral thematisiert, wobei Schiller im Anschluss an Kant vorrangig den Autonomiebegriff zur Definition von Kunst hinsichtlich der von ihm definierten Freiheit des [Kunst-]Vergnügens hervorhebt.²¹¹

Vor allem berührt Schillers Diskussion hinsichtlich des angestrebten ästhetischen Vergnügens noch einmal den (von Kant geforderten) Aspekt der zu erfahrenen ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘²¹² – nun im Hinblick auf die Konfrontation mit der Tragödie, in der sich die Kategorien des ‚Erhabenen‘ und der ‚Rührung‘²¹³ verbinden.²¹⁴ Dabei ist die jeweilige Erfahrung aber nur über einen ‚Umweg‘ (Immer) zu machen.²¹⁵

2.3.2 Erhabenheit und Rührung als ‚gemischte‘ Gefühle des Zuschauers: Die Spannung von Erkennen und Empfinden

Während Schiller zufolge das Erhabene das subjektiv (mit höchstem Bewusstsein) empfundene Widerspiel von ‚Ohnmacht und Übermacht‘ umfasst²¹⁶ (so auch bei

²⁰⁹ Vgl. dazu Immers Ausführungen zur Definition des Autonomiebegriffs bei Kant und Schiller; vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 175.

²¹⁰ Vgl. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 235.

²¹¹ Vgl. Immer, ebd., S. 175 und auch Awe, *Das Erhabene in Schillers Essays*, S. 337. Während also die Kunst, so die Erörterungen in der frühen dramentheoretischen Schrift, einerseits von der Aufgabe entbunden wird, zwangsläufig ‚das moralisch Gute‘ bewirken zu wollen, postuliert Schiller andererseits, dass mit der Erzeugung der größten ästhetischen Wirkung, die in der ‚Demonstration unveräußerlicher individueller Freiheit‘ (Peter-André Alt: *Friedrich Schiller. Leben – Werk – Zeit*, 2 Bd., München: Beck 2000, II, S. 86. Zit. n. Immer, ebd.) liege, der versittlichende Effekt notwendig einhergehe. Mit dieser wirkungspoetischen Grundlegung (dieses zu demonstrierenden Prinzips) seiner Dramentheorie grenzt Schiller sich von einer traditionell funktionsbezogenen Dramenpoetik wie z. B. bei Lessing ab.

²¹² So Kants Bestimmung zum ‚Schönen‘ und dessen Betrachtung (als ‚interesseloses Wohlgefallen‘) zur Begründung des Autonomiepostulats der Kunst in seiner *Kritik der Urteilskraft* (von 1790). Vgl. dazu den Hinweis bei Immer, *Der inszenierte Held*, S. 174.

²¹³ Vgl. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 239f.

²¹⁴ Die Beispiele, die Schiller anführt, erläutern dann, dass die Kategorie des ‚Erhabenen‘ innerästhetisch, die der ‚Rührung‘ außerästhetisch, also auf den Rezipienten ausgerichtet sind; vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 176.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 175. Dieser ‚Umweg‘, so Immer, besagt, „dass ‚Lust durch Unlust‘ evoziert wird“; ebd., S. 176.

²¹⁶ Vgl. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 239.

Kant), beschreibe die *Rührung* das Gegeneinander von ‚Wehetun‘ (also der Empfindung des Leidens als einer ‚Zweckwidrigkeit der Natur‘) und von einer (daraus folgenden) Aufforderung zur ‚Tätigkeit‘²¹⁷ (verstanden als ‚Zweckmäßigkeit‘ für unsere vernünftige Natur wie auch für die Gesellschaft).²¹⁸

Im Gegensatz zum Heroisch-Erhabenen (d. h. der heroischerhabenen Bewährung ‚des Helden‘, oft verbunden mit bewundernder, sozusagen ‚admirativer Identifikation‘²¹⁹ seitens des Publikums) bleibt Schiller mit seinem Konzept der Tragödie und der Wirkung von *Rührung* und *Erhabenheit* zwar an der Mitleidslehre Lessings orientiert. Aber bei Schiller ist darüber hinausgehend mit dem Lustgewinn der *Rührung* (und damit in Verbindung mit dem Erhabenen) ein Erkenntnismoment seitens des Publikums verbunden.²²⁰ Schillers Verständnis der *Rührung* und auch des Erhabenen – jeweils verstanden als ‚gemischte Gefühle‘ des Zuschauers – weist über eine passive Bewunderung auf Seiten der Zuschauenden hinaus.²²¹ So schreibt Schiller in seiner Abhandlung, indem er nochmals die Spannung von Zweckmäßigkeit und Zweckwidrigkeit und somit auch die Spannung von Erkennen und Empfinden auf Seiten des Zuschauers anspricht:

Rührung enthält eben so, wie das Gefühl des Erhabenen, zwei Bestandteile, Schmerz und Vergnügen; also hier wie dort liegt der Zweckmäßigkeit eine Zweckwidrigkeit zum Grunde.²²²

Mit diesen Begriffen von moralischer Zweckmäßigkeit und naturbezogener Zweckwidrigkeit wird bereits eine Verständnisebene des Erhabenen angesprochen, welche

²¹⁷ Diese ‚Tätigkeit‘ wird in der Schrift von Schiller nicht ausdrücklich qualifiziert; diese ‚Aufforderung zu einer Tätigkeit‘ infolge der *Rührung* der Beteiligten wird mit dem Schluss des Dramas *Die Jungfrau von Orleans* von Schiller ausdrücklich in der Regieanweisung für die Figuren auf der Bühne gegeben, die das Niedersinken und den Tod der ‚erhabenen Heldin‘ Johanna miterleben. „[...] *Alle stehen lange in sprachloser Rührung* [...].“ Friedrich Schiller: *Die Jungfrau von Orleans* (Szene V/ 14., Regieanweisung). In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe* in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 5. *Dramen IV*. Hrsg. v. Matthias Luserke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1996, S. 277. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 5 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen. Die Art der nachfolgenden ‚Tätigkeit‘ bleibt also bei dieser angewiesenen Sprachlosigkeit der Figuren auf der Bühne ebenso offen wie auch die Folgen der *Rührung* seitens der Zuschauenden im Theatersaal.

²¹⁸ Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 178.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Das Vergnügen am tragischen Gegenstand, die *Rührung*, ist bei Schiller mit der Erkenntnis des Zuschauers verbunden, dass sich der (leidende) Held an einem leitenden Sittengesetz orientiert.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 240.

dann in Schillers dramentheoretischen Schriften (nach der Kant-Lektüre) weiter erklärt wird, auch in dem zweiten Teil der Schrift *Vom Erhabenen*,²²³ in der auch der Zuschauer mit in den Blick genommen wird.

2.3.3 Die unterschiedliche Beurteilung erhabenen Handelns: Vernunft und Einbildungskraft – Ethik und Ästhetik

Bereits in der frühen Schrift *Über den Grund des Vergnügens* werden von Schiller zum Verständnis der Wirkung der ‚erhabenen Handlung‘ zwei grundverschiedene Beurteilungsvermögen im Menschen angesprochen: Einerseits die Vernunft, andererseits die Einbildungskraft.²²⁴ Mit diesen unterschiedlichen Vermögen kann man dieselbe erhabene Handlung ganz unterschiedlich beurteilen, d. h. moralisch (also ‚vernünftig‘ mit Blick auf die Pflichterfüllung) – oder aber grundlegend anders, nämlich ästhetisch, wodurch das Vermögen des Willens des Menschen gewertet wird.²²⁵

Problematisch ist nun die Unterscheidung dieser Kategorien (ethisch/ ästhetisch) im Hinblick auf das Zuschauerurteil: Denn nicht nur die Differenz, sondern auch die Übereinstimmung von moralischer und ästhetischer Beurteilung kann irritieren. Sie kann zu dem Trugschluss führen, dass das moralisch Befriedigende (wie die Pflicht der Selbsterhaltung) immer das ästhetisch Zweckmäßige (als Vermögen des Willens) sei. Schiller erläutert dies beispielhaft an der „Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylä“.²²⁶

²²³ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. Teil II: Das Pathetischerhabene. In: DKV/ 8, S. 418–422. Darin grenzt Schiller hinsichtlich der Art des Mitleidens des Zuschauers das an anderer Stelle von ihm thematisierte Affekt erregende (oder das Pathetische) ein. So schreibt er: „Wenn dieses [Pathetische] einen Grund des Erhabenen [für den Zuschauer] abgeben soll, so darf es nicht bis zum wirklichen Selbstleiden [desselben] getrieben werden.“ Ebd., S. 420.

²²⁴ Vgl. Schiller, *Über den Grund des Vergnügens*. In: DKV/ 8, S. 234–250.

²²⁵ Vgl. Berghahn, *Das Pathetischerhabene*, S. 224. Die Problematik dieser Unterscheidung (insbesondere hinsichtlich der adäquaten ästhetischen Mittel) wird z. B. zum Ende des späten Dramas *Maria Stuart* deutlich, in welchem Schiller die moralische Ebene in der Gestaltung der Titelfigur (durch Einsetzen von theatralischen Effekten) sozusagen konterkariert wie auch bei der Konstruktion der Oppositionsfigur der Elisabeth mit der erhabenen Ausdrucksgeste der ‚Fassung‘, mit der das vorausgegangene, wenig moralische Verhalten (des Verschleierns von Verantwortung) als Haltung von Erhabenheit scheinbar überlagert wird. Vgl. dazu insgesamt die kritische Abhandlung von Beatrice Wehrli, die den kriegerischen Aspekt in Schillers Kategorie des Erhabenen hervorhebt und in der Konstruktion der Protagonistinnen in *Maria Stuart* Schillers Kontrastierung der weiblichen Figuren herausstellt: von Sinnlichkeit (Maria) vs. Vernunft (Elisabeth). Vgl. Beatrice Wehrli: *Das Erhabene im Zwielficht der Geschlechterpolitik. Überlegungen zu Kant/ Schillers Erbe*, S. 483–498. In: *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Gabriela Scherer u. Beatrice Wehrli. Bern, Berlin u. a.: Lang 1996, S. 490f.

²²⁶ Schiller, *Über das Pathetische*. In: DKV/ 8, S. 442. Vgl. Berghahn, *Das Pathetischerhabene*, S. 220. Berghahn verweist in diesem Zusammenhang auf den weiteren Kommentar Schillers, welcher konstatiert, „Daß Leonidas die heldenmütige Entschließung *wirklich faßte*, billigen wir; daß er sie fassen

Deutlicher wird der Unterschied zwischen einem moralischen und einem ästhetischen Urteil, wenn sie angesichts derselben Handlung differieren.²²⁷ Berghahn fasst Schillers Reflexionen zum Erhabenen in der Schrift (von 1792) folgendermaßen zusammen:

Das ‚Vergnügen an tragischen Gegenständen‘ beruht, laut Schiller, auf der ‚moralischen Lust‘, daß eine geistige Bewältigung des Leidens möglich sei.[...] Das Erlebnis des Erhabenen in der Form der Tragödie vergnügt uns, da wir in ihm unsere geistige Kraft spüren und vermehren.²²⁸

2.3.4 Das Pathetische und die tragische Kunst – Zentrum der Schiller’schen Dramentheorie: Leidensbewältigung und Ausdruck von Freiheit

Die Ausführungen von Berghahn weisen darauf hin, dass schon hinsichtlich der frühen Schrift *Über den Grund des Vergnügens* (1792) das Pathetische von Schiller angesprochen wird.²²⁹ Deutlicher führt dann die Schrift *Über das Pathetische* (von 1793), in welcher überdies eine wesentliche Aussage zur Definition von Kunst erfolgt, in das Zentrum von Schillers Ästhetik und Dramentheorie. Dies verdeutlicht, so Berghahn,²³⁰ der folgende grundlegende Satz Schillers:

Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, dass sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.²³¹

konnte, darüber frohlocken wir, und sind entzückt.“ Schiller, *Über das Pathetische*, S. 444. Vgl. dazu auch Schillers beurteilende Äußerung zur Tat des Leonidas: „Meinen moralischen Sinn (die Vernunft) befriedigt diese Handlung, meinen ästhetischen Sinn (die Einbildungskraft) entzückt sie.“ Ebd., S. 442.

²²⁷ Als Beispiel dafür nennt Schiller die Selbstverbrennung des Peregrinus Proteus zu Olympia. Moralisch müsse man diese Tat verurteilen, da sie die ‚Pflicht der Selbsterhaltung‘ verletzt; ästhetisch aber gefalle sie, da sie ein Vermögen des Willens beweist, sich sogar über den mächtigen Trieb der ‚Selbsterhaltung‘ hinwegzusetzen. Vgl. Berghahn, *Das Pathetische Erhabene*, S. 222.

²²⁸ Ebd., S. 224.

²²⁹ Dabei sei Schillers Darstellung, so Berghahns kritischer Kommentar, in diesem Zusammenhang und im Aufzeigen einer möglichen Bewältigung des Leidens (gerade angesichts von Leiden und Tod des Helden) eher als ‚Vernunftoptimismus‘ anzusehen. Vgl. ebd.

²³⁰ Berghahn betont, dass mit Schillers Kunstdefinitionen wie ‚Darstellung des Übersinnlichen‘ weder ein Transnaturales im Sinne von Magie noch ein Transzendentes im Sinne christlicher Gottesvorstellungen bezeichnet wird. Denn für Schiller gebe es keine Heils- oder Gnadenerwartungen im Jenseits; der Mensch habe sich in dieser Welt zu bewähren. Wenn Schiller vom Übersinnlichen spricht, so meint er, laut Berghahn, die innere Erfahrung des ‚moralischen Gesetzes‘ (Kant), die darin gründende Idee der Freiheit. Vgl. ebd., S. 218.

²³¹ Schiller, *Über das Pathetische*. In: DKV/ 8, S. 423.

Das Aufzeigen der ‚moralischen Independenz von Naturgesetzen‘ als zentrale ästhetische Forderung zur Konstruktion der dramatischen Figur erscheint zunächst befremdlich,²³² doch beinhaltet die Formulierung Schillers in dieser bedeutenden dramentheoretischen Schrift,²³³ dass die Tragödie dem Zuschauer die Möglichkeit eines moralisch gegründeten Widerstandes gegen das Leiden vorzuführen habe.

Hierbei ist nicht nur die performative Form der ‚Fassung‘ als Ausdruck der Erhabenheit angezeigt, sondern es sind auch andere, eher expressive Ausdrucksgesten denkbar. Jenes Leiden nun (das aristotelische ‚Pathos‘) kann durch physische und psychische Zwangslagen (Heteronomien) gleichermaßen entstehen.

Ein derartiger Widerstand kann sich, laut Alt, zum einen in der Fassung äußern, „die es der sinnlichen Natur des Schmerzes verwehrt, Einfluss auf die Freiheit des Geistes zu nehmen“,²³⁴ zum anderen aber auch in bewussten Reaktionen, d. h. durch die Fähigkeit, die Natur über die Mächte des Intelligiblen zu beherrschen und damit zu bezwingen, so der Idealtypus des Märtyrers, den Schiller aber, so Peter-André Alt, "wenig schätzt."²³⁵

Wirkungsvoller als der Protagonist, der aus unbedingter Pflichterfüllung ins Leiden gerät – so der Typus des Märtyrers – ist demgegenüber, laut Alt, jener Fall, wo der prinzipiell pflichtbewusste ‚erhabene Held‘ aus momentaner (singulärer) Pflichtvergessenheit ins Unglück gerät und dieses doppelt – physisch wie geistig – büßt.²³⁶ Schon an dieser Stelle ist kurz anzumerken, dass diese hohe ästhetische wie ethische Intention Schillers gerade in seinen späten Dramen zu Irritationen führen kann. Allerdings kommt es schon in Schillers frühen Dramen zum Einsatz, wenn auch nicht in dramentheoretischer Hinsicht definiert, sondern eher als Spiegelung von philosophisch-ästhetischen Reflexionen Schillers, etwa über ‚erhabene Würde‘, wie sie z. B. in *Über Anmut und Würde* formuliert sind.

²³² Vgl. Berghahn, *Das Pathetischerhabene*, S. 218.

²³³ Alt sieht in der Schrift ‚das Herzstück der klassischen Dramenästhetik Schillers‘. Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 69. Diese Ausführungen werden hier aufgegriffen; diesen wird im Folgenden nachgegangen.

²³⁴ Alt, Friedrich Schiller, S. 69.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vgl. ebd.

2.3.5 Das Pathetisch-Erhabene und die Freiheit als Signum des Menschen: Schillers ‚erhabener Held‘

Die ästhetische Inszenierung des individuellen, moralisch gegründeten Widerstands gegen externe Zwangslagen, der vor allem in Äußerungsformen und in Gesten mit völligem Bewusstsein zum Ausdruck kommt, bezeichnet Peter-André Alt als „Signum moralischer Unabhängigkeit“²³⁷ und ist als das zentrale Konstruktionselement des Schiller’schen Tragödienverständnisses herauszustellen. Dieser Widerstand verweist auf das Modell einer inneren Freiheit, die als Möglichkeit gerade in krisenhaften Konstellationen eindrucksvoll unter Beweis gestellt zu werden vermag. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied des Dramatikers und Anthropologen Schillers zur Philosophie Kants. Diese Klarstellung formuliert Peter-André Alt folgendermaßen:

Nicht die Wirklichkeit des erfüllten Sittengesetzes, die Kant an die absolute Selbständigkeit des Willens jenseits subjektiver Bestrebungen zurückband, sondern die Option auf freiheitliches Handeln steht im Zentrum der für Schillers Tragödientheorie bestimmenden Anthropologie.²³⁸

Das Erhabene, so Alt, „ist die Erprobung individueller Freiheit unter den Bedingungen der Heteronomie.“²³⁹ Somit soll Schillers ‚erhabener Held‘ seine Größe in durch ihn selbst ausgelösten Schwellen- und Gefahrensituationen demonstrieren, die seine körperliche und seelische Integrität bedrohen.²⁴⁰ Inwieweit diesem Anspruch, dieser eigenen Intention Schillers, die Figuren gerade in seinen späten Dramen gerecht werden, muss hier eher offen bleiben. Dazu erscheint es notwendig, das Erhabene im Kontext anderer Abhandlungen Schillers zu reflektieren.

2.4 Exkurs: Schiller um 1800 – im Umbruch zur Moderne

„Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.“²⁴¹

2.4.1 Gegen die ‚Charakterlosigkeit des Zeitgeistes‘²⁴²

Mit den vorangestellten Zeilen Schillers aus einem Brief an Johann Wilhelm Süvern (vom Juli 1800) wird mit dem kritischen und zeitdiagnostischen Gehalt bereits ein

²³⁷ Ebd., S. 69.

²³⁸ Ebd., S. 70.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Friedrich Schiller: Brief an Süvern (vom 26.07.1800). In: DKV/ 12, S. 522.

²⁴² Ebd.

Hinweis auf eine besondere, veränderte Sichtweise des Verfassers auf das Erhabene am Ende des 18. Jahrhunderts erkennbar. Dies lässt auch auf eine spätere, neue Sichtweise Schillers als Dramatiker schließen, wenn man dazu die späte philosophisch-ästhetische Schrift *Über das Erhabene* (von 1801) hinzuzieht.²⁴³ Dies ist im Rahmen des hier verhandelten Gesamtthemas mit dem Blick auf den Einsatz des Erhabenen in der Spannung zur Ohnmacht, insbesondere hinsichtlich der Jugenddramen von besonderem Interesse. Diese Problematik soll darum kurz vor den weiteren Erörterungen erwähnt werden. Denn um der Kategorie des Erhabenen in ihrer Bedeutung für die Konstruktion der Dramenfiguren gerecht zu werden, gilt es eine *wirkungsästhetische* Intention des reflektierenden Dramatikers und Philosophen in seinen Briefen und Abhandlungen von der tatsächlich *werkpoetisch* bekundeten Konstruktion in den Dramentexten, insbesondere der Dramenfiguren, zu unterscheiden; es gilt die sich verändernde Sichtweise Schillers hinsichtlich des Erhabenen zumindest noch zu benennen.

2.4.2 Das veränderte Selbstverständnis des Dramatikers

Schillers Arbeitsphase nach dem *Don Karlos* (1787) ist bestimmt von philosophischen, dramentheoretischen und historischen Studien und Schriften. In der erst danach folgenden späten Dramenproduktion Schillers ist im Kontext zeitgenössischer Ereignisse ein anderes (eher skeptisches) Verständnis des Philosophen wie auch des Dramatikers, auch hinsichtlich des Erhabenen herauszustellen – anders als es in den Jugenddramen erkennbar ist und hier zunächst zu erörtern ist. Denn in den frühen Dramen geht es zunächst um die Spannungsbeziehung des Erhabenen zum ‚Schönen‘ (dieses auch in Analogie zur Ohnmacht). In der Zeit der späten Dramenproduktion wird aber deutlich, dass Schiller in besonderer Weise die Kategorie des Erhabenen favorisiert bzw. problematisiert,²⁴⁴ wie seine Überlegungen in Briefen und auch in seinen späteren Schriften zeigen.

Hier gilt es zunächst Schillers *Brief an Johann Wilhelm Sövern* (vom Juli 1800) zu berücksichtigen und darum noch einmal insgesamt vorzustellen, da dieser Brief be-

²⁴³ Riedel liest diese philosophisch-ästhetische Schrift vornehmlich als philosophisch-historische Schrift, in der die Kantische Ästhetik des Erhabenen eine eigene neue Wendung erhält. Vgl. Wolfgang Riedel: Weltgeschichte als „erhabenes Object“, S. 4.

²⁴⁴ Vgl. Hofmann, Michael: Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen, S. 15–28 sowie Zelle, Carsten: Die Notstandsgesetzgebung, S. 440–468.

reits seine Reaktion auf Süverns kritischen Essay zur späten Dramentrilogie *Wallenstein* (von 1799) beinhaltet. In diesem Brief stellt der Dramatiker Schiller mit einer zeitkritischen Sicht und dem Blick auf das zu bildende Publikum den notwendigen Unterschied einer gegenwärtigen Tragödie seiner Zeit zur Sophokleischen Tragödie dar.²⁴⁵ Er bekundet in teilweise melancholischem Ton seine eher ambivalente Auffassung als zeitgenössischer Dramatiker. Als solcher ist er – bei aller Verehrung der Sophokleischen Tragödie als Erscheinung ihrer Zeit – aber an einer Kunst interessiert, die „immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß“,²⁴⁶ so Schiller in seinen Bemühungen und Auseinandersetzungen um eine zeitgerechte Tragödienform, während er sich doch an einer „ganz heterogenen Zeit“²⁴⁷ orientiert zeigt. Somit antwortet er Süvern kritisch und definiert dabei auch sein Kunst- bzw. sein Tragödienverständnis:

Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben. Unsre Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlawheit, 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.²⁴⁸

Schon mit den abschließenden Worten im hier zitierten Brief an Süvern stellt Schiller unübersehbar die Priorität des Erhabenen heraus, d. h. vor allem hinsichtlich einer wirkungsästhetischen Intention dieser Kategorie. Diese Tendenz ist hier bereits angesprochen worden und soll in den späteren Dramenanalysen in werkpoetischer Hinsicht (mit der Erörterung der Figur der Isabella in *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* von 1803) berücksichtigt werden.²⁴⁹

²⁴⁵ Schiller, Brief an Johann Wilhelm Süvern (vom 26.07.1800). In: DKV/ 12, S. 522.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 522.

²⁴⁹ Schiller zeigt diese weibliche Figur am katastrophalen Ende des Dramas zwar mit großem Pathos, gleichsam „von Schmerz zerfressen“ (Alt, Peter-André: Friedrich Schiller, S. 109. Alt findet diese Kennzeichnung für den von Schiller dargestellten extremen Leidensausdruck dieser weiblichen Figur). Vgl. dazu insgesamt die derzeitige Erörterung zu ‚Schillers Konstruktion der Antike‘ von Peter-André Alt, und den Hinweis auf Schillers Beitrag zur Debatte über den Vorbildcharakter antiker Kunst und deren Verhältnis zur Moderne. Peter André Alt: Schillers Konstruktion der Antike. In: ders.: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers, München: Beck 2008, S. 182–199.

Dieses neue, eher skeptische Verständnis des Erhabenen wird dann für die Konstruktion der späten Dramen Schillers bedeutsam, erkennbar in der Konstruktion einzelner Dramenfiguren.

Dazu ist kritisch anzumerken, dass die Erhabenheit bzw. das Erhabene zwar auch als wesentliches Merkmal der jeweiligen männlichen oder weiblichen Figur erkennbar wird, dass es aber nicht (literarisch überzeugend) im Sinne des Schiller'schen Konzeptes des ‚erhabenen Helden‘ eingesetzt wird.²⁵⁰ Dies gilt für die *Wallenstein*-Trilogie (von 1799), für das Schauspiel *Maria Stuart* (Uraufführung 1800) und tendenziell auch, so bereits Karl Siegfried Guthke,²⁵¹ für das hier zu analysierende Drama *Die Jungfrau von Orleans* (von 1801). Vor allem trifft dies für die Dramenfiguren in der Tragödie *Die Braut von Messina* (von 1803) zu – und letztlich wird dies in dem zuletzt von Schiller vollendeten Drama *Wilhelm Tell* (von 1804) erkennbar.²⁵²

Bei genauer Betrachtung der späten Dramen ist demnach mit Blick auf die Dramen- und Figurenkonstruktion von einem anderen philosophisch-ästhetischen Verständnis des ‚Erhabenen‘ auszugehen. Es fungiert nicht mehr als eine mögliche Komplementärkategorie des ‚Schönen‘²⁵³ bzw. der Anmut oder der ‚schönen Seele‘, wie es hier hinsichtlich der Jugenddramen zu erörtern ist.

Demzufolge gilt es, die späten Dramen Schillers im Kontext anderer, späterer Abhandlungen und Schriften Schillers zu lesen, wie es in der Literaturwissenschaft diskutiert wird, u. a. in den Arbeiten von Michael Hofmann,²⁵⁴ Wolfgang Riedel²⁵⁵ und bereits von Guthke,²⁵⁶ die hier vornehmlich zu nennen sind.

Damit wird der Skepsis nicht nur des Dramatikers, sondern auch des sentimentalischen Dichters Schiller Rechnung getragen.²⁵⁷ Schillers Verständnis des ‚Erhabenen‘

²⁵⁰ Vgl. dazu derzeit Hofmann mit seinen Erörterungen. Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 15–28.

²⁵¹ Karl Siegfried Guthke: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 442–465. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2008.

²⁵² Im Gegensatz zu den vorgenannten Dramen sind es in *Wilhelm Tell* die Nebenrollen des Walter Fürst und die der Stauffacherin, für die dieses zutrifft.

²⁵³ Als solche erscheint das Erhabene (auch als eigene Kategorie der Ästhetik) vorrangig zur Konstruktion der Figuren in den Jugenddramen Schillers.

²⁵⁴ Hofmann, Michael: *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 15–28.

²⁵⁵ Riedel, *Weltgeschichte als ‚erhabenes Object‘*, S. 3–22.

²⁵⁶ Karl Siegfried Guthke: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen; Francke 1994.

²⁵⁷ Wenn diese Skepsis auch beachtenswerter Weise vor allem in seiner späten Lyrik erkennbar wird und weniger in den dramatischen Texten zum Tragen kommt, so der Hinweis von Peter-André Alt. Alt hebt nicht nur die artistische Vielfalt der Gedichte der 1790er Jahre hervor, sondern vor allem deren substantielle Bedeutung, die diese Gedichte Schillers für das Verständnis seiner Kunstphilosophie besitzen. Damit werde, so Alt, ein altes Vorurteil, Schiller habe vornehmlich ‚Gedankenlyrik‘ mit sen-

bzw. der ‚erhabenen Würde‘, damit möglicherweise als komplementäre Kategorie gegenüber der idealistisch-anthropologischen Kategorie des ‚Schönen‘ bzw. der ‚schönen Seele‘ verstanden, wie es Schiller in seinen philosophischen Schriften²⁵⁸ formuliert und wie es auch hier zunächst thematisiert worden ist, ist demnach bei einer speziellen Betrachtung der späten Dramen Schillers und unter Berücksichtigung seiner weiteren ästhetischen wie auch dramentheoretischen Texte zu hinterfragen. Gleichzeitig ist auch Schillers genanntes Konzept des ‚erhabenen Helden‘ hinsichtlich der Figurenkonstruktion, gerade in seinen späten Dramen kritisch zu betrachten, wie es bereits Guthke (1994 und 1998) und letztlich Hofmann (2004) mit ihren Drameninterpretationen getan haben.

Insbesondere sind Carsten Zelles Forschungsergebnisse zur ‚doppelten Ästhetik der Moderne‘ aufzugreifen, die er auch in einer weiteren Abhandlung²⁵⁹ diskutiert: Zelle stellt in dieser heraus, dass die oft konstatierten Widersprüche in Schillers ästhetischer Theorie „als Resultanten unterschiedlicher anthropologischer Perspektivierungen sichtbar gemacht“²⁶⁰ werden.

So reflektiere Schillers „Ästhetik des Erhabenen einen „Riß“.²⁶¹ Dementsprechend ist das Erhabene dann nicht nur in der Spannung und gleichzeitig in Gegensätzlichkeit zur harmonisierenden Kategorie des ‚Schönen‘²⁶² bei seiner Konstruktion der Dramenfiguren zu erörtern, sondern es ist auch als eigene ästhetische Kategorie zu beachten, sofern dies im Rahmen dieser Arbeit mit dem vorrangigen Blick auf die Figurenkonstruktion zwar Erwähnung finden muss, aber nicht weiter ausgeführt werden kann. Festzuhalten ist aber die folgende Überlegung:

Wird die Ästhetik Schillers, gerade hinsichtlich seiner Dramenproduktion um 1800, untersucht, so reicht es also nicht aus, lediglich das harmonisierende Element (des Schönen) zu beachten. Entscheidend zur Definition des Wesens des Menschen, die

tentiös versteinerten Lehrsätzen verfasst, haltlos. Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 86. Es ist ein Verständnis, das hier geteilt und im Folgenden berücksichtigt wird, im Rahmen dieser Arbeit aber nicht vertieft werden kann.

²⁵⁸ Dies sind sowohl Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* als auch seine Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

²⁵⁹ Vgl. Zelle, Die Notstands-Gesetzgebung im ästhetischen Staat, S. 440–468.

²⁶⁰ Ebd., S. 443.

²⁶¹ Ebd. Zelle führt weiter aus: „Gegen die innere Natur als Abgrund amorpher Triebe, die äußere Natur als Chaos und die Geschichte als Schädelstätte erfährt das Individuum in der negativen Lust des Erhabenheitserlebnisses seine Freiheit.“ Ebd.

²⁶² Vgl. ebd. Dagegen formuliert Schiller, laut Zelle, im Umfeld des Schönen (menschliche, geschlechtliche und politische) Einheit und Mitte. Vgl. ebd.

Schiller in der Konstruktion der jeweiligen Dramenfigur aufgreift, ist der unterschiedliche Bezug der jeweiligen ästhetischen Kategorie (des ‚Schönen‘ wie des konfliktträchtigen ‚Erhabenen‘) zum Merkmal der Freiheit des Menschen, wie es Schiller in der philosophisch-ästhetischen Schrift *Über das Erhabene* (von 1801) formuliert:

Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben.²⁶³

In Schillers später Dramenproduktion ist dementsprechend – sogar hinsichtlich der Figurenkonstruktion²⁶⁴ – von einem anderen Verständnis des Erhabenen auszugehen als in den Jugenddramen. Dieses Verständnis wird in den Textanalysen der (hier ausgewählten) späten Dramen *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Braut von Messina* mit angesprochen werden.

Die damit einhergehende eher skeptische Tendenz in Schillers Texten ist nicht allein vor dem Hintergrund von Schillers kritischen Zeit- bzw. Gegenwartsreflexionen²⁶⁵ (um 1800 dann ausdrücklich formuliert und gestaltet in seiner Gedankenlyrik²⁶⁶) zu erklären. Sie wird vielmehr vor allem mit der späten philosophischen Abhandlung *Über das Erhabene*,²⁶⁷ die auch ein verändertes Geschichtsbild Schillers bezeugt,²⁶⁸

²⁶³ Schiller, *Über das Erhabene*. In: DKV/ 8, S. 826.

²⁶⁴ Barone weist auf Schillers verändertes Verständnis der Erhabenen nach 1796 (erkennbar in Briefen an Körner, Goethe und Humboldt) hin. Die kurz, aber prägnant skizzierte Tragödienkonzeption (auch erkennbar in der Schrift *Über das Erhabene*) setzt, laut Barone, Schillers nach 1796 neu gewonnenen Standpunkt voraus, belegbar in Briefen an Körner, Goethe und Humboldt. Vgl. Paul Barone: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Zugl. Freiburg i. Br. Univ. Diss. 2002. Berlin: Schmidt 2004 (= *Philologische Studien und Quellen*; 186), S. 112. Barone ergänzt, „dass er [Schiller] erst durch die Arbeit am *Wallenstein* zu einem neuen Begriff der tragischen Form findet, zu welcher die Prävalenz der Handlung vor den Charakteren und eine schicksalhafte, mit Notwendigkeit fortschreitende Handlungskausalität gehört. [...] Das Heroischerhabene verliert im Rahmen dieses neuen Tragödienverständnisses seine herausragende Bedeutung, die es in den früheren tragödientheoretischen Schriften hatte.“ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. dazu Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Vgl. Hofmann, *Drama der Moderne*, S. 19f.

²⁶⁶ Peter-André Alt weist auf die substantielle Bedeutung der Gedichte Schillers der 1790er Jahre hin – gerade im Hinblick auf das Verständnis seiner Kunstphilosophie. Vgl. Alt, *Friedrich Schiller*, S. 86. Vor allem weist Alt das alte Vorurteil, Schiller habe vornehmlich ‚Gedankenlyrik‘ mit sentenziös versteinerten Lehrsätzen verfasst, entschieden zurück. Dieses ist für Alt haltlos, weil damit die artistische Vielfalt der Gedichte Schillers ebenso unterschätzt werde wie die substantielle Bedeutung, die sie für das Verständnis seiner Kunstphilosophie besitzen. Vgl. ebd.

²⁶⁷ Schiller, *Über das Erhabene*. In: DKV/ 8, S. 822–840.

²⁶⁸ Wolfgang Riedel liest Schillers Abhandlung *Über das Erhabene* nicht nur als ästhetische, sondern gleichzeitig als geschichtsphilosophische Schrift, in der sich ein gewandeltes Geschichtsbild Schillers spiegelt, der sich aufgrund von Erfahrungen der eigenen Zeitgeschichte (des Schocks der Terreur ab Juni 1793) von seinem ehemals teleologischen Geschichtsverständnis abkehrt. Auch als Folge dieser Enttäuschung seines universalgeschichtlichen Optimismus und der darauf folgenden Desillusionierung durch die Französische Revolution lässt sich für Wolfgang Riedel Schillers Faszination durch das Erhabene erklären: Als ein Nicht-Beherrschbares zeige sich die Natur darum für den Menschen als ein „Furchtbares“ (wie z. B. ‚Ozean im Sturm‘). Hier gäbe es im Ernstfall keine Rettung, keine ‚physische‘ jedenfalls. Diese vollständige Aussichtslosigkeit vergegenwärtige sich ‚der Betrachter‘ im Anblick der

belegt. Insbesondere aber ist die wachsende Skepsis Schillers, hierbei neben Riedel vornehmlich Hofmanns Überlegungen folgend, vor dem Hintergrund seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (von 1796)²⁶⁹ zu verstehen.

2.4.3 *Über naive und sentimentalische Dichtung* (von 1796) – Sichtweisen alter und neuer Poetik

In dieser Abhandlung bietet Schiller einen gewaltigen Umriss der abendländischen Kulturentwicklung. Dieser spannt sich von der (von ihm so gesehenen) ursprünglichen naiven Einfachheit der Antike über die neuzeitliche sentimentalische Komplexität mitsamt ihren Mühen und Leiden, also ihres, wie Reed es nennt, „hochgezüchteten Bewusstseins“²⁷⁰ bis hin zu einer künftig zu erhoffenden wiederhergestellten Einfachheit. Zu erwähnen ist hier auch noch der Hinweis Karl Siegfried Guthkes auf den um 1800 allenthalben erneuerten Topos vom Entwicklungsgang des Menschen: „Von Arkadien nach Elysium“,²⁷¹ der z. B. als Handlungsbogen in Schillers „romantischer Tragödie“²⁷² *Die Jungfrau von Orleans* erkennbar und im Folgenden aufgegriffen wird.

2.4.4 Eine Poetik der Moderne (Hofmann)

Des Weiteren stellt Schiller aber in dieser Abhandlung von 1796 zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen dar; vor allem entwickelt er, laut Hofmann, seine Grundlagen einer „Poetik der Moderne“.²⁷³

„Natur als Macht“; dieser Bedrohung seiner Autonomie kann der Mensch, laut Schiller, nur in einer Art Abspaltung, in „idealistischer“ Selbstbehauptung begegnen, so Wolfgang Riedel. Kraft ihrer werde die „innere“ Autonomie gerettet, wo keine „äußere“ mehr besteht. So werde in Schillers Theorie des Erhabenen das Verhältnis von Mensch und Natur letztlich als ein unversöhnlicher Antagonismus gedacht, so Wolfgang Riedel. Vgl. ders.: Weltgeschichte als „erhabenes Object“, S. 10f.

²⁶⁹ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. S. 706–810. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

²⁷⁰ Reed, Mehr Licht in Deutschland, S. 109. Reed sieht in dieser Konstellation quasi eine Replik der Heilsgeschichte: Unschuld, Sündenfall, Erwartung künftiger Erlösung. Die Kongruenz der Denkfiguren lasse sich nicht übersehen. Vgl. ebd., S. 108f.

²⁷¹ Vgl. Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 447.

²⁷² Götz-Lothar Darsow: Friedrich Schiller, Stuttgart/ Weimar: Metzler (Bd. 330) 2000, S. 199. Vgl. auch Alt, Friedrich Schiller, S. 101. Die Gattungsbezeichnung „Eine romantische Tragödie“ findet sich als Titelzusatz der Erstausgabe (von 1802). In: DKV/ 5, S. 598.

²⁷³ Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 15.

So steht im Zentrum der Abhandlung – neben den vorausgegangenen Reflexionen über das *Naive* – eine Bestimmung der Eigenarten und Formen der sentimentalischen Dichtung.²⁷⁴ Gerade mit dieser korrespondiert dann eine neue Sichtweise bzw. Befindlichkeit des modernen Dichters (damit auch Schillers).²⁷⁵ Somit erwache das Werk des modernen, des sentimentalischen Dichters, so Hofmann, weniger aus einer Einheit oder Verbundenheit mit der Natur und damit ihrer Bewahrung (so die Typisierung des naiven Dichters²⁷⁶), als vielmehr aus einem Unbehagen an den Strukturen der Wirklichkeit.

Dementsprechend vermerkt Schiller in seiner Abhandlung:

Der sentimentalische Dichter hat es [...] immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen.²⁷⁷

Für die moderne Dichtung stellt sich also ein Problem: Es ergibt sich, Michael Hofmann folgend, eine grundsätzliche Frage,²⁷⁸ die hier zumindest zu erwähnen ist, wenn auch deren Diskussion im Rahmen dieser Studie nicht angezeigt ist.

Die Frage bezieht sich, laut Hofmann, auf das Problem, ob die in der Wirklichkeit bestehende Entfremdung des Menschen (in der Entfernung vom Ideal, d. h. einer Übereinstimmung mit einer harmonischen Natur) in der modernen Dichtung aufgehoben werden soll oder ob „die Diskrepanz und die Entfremdung im Rahmen der Fiktion ausgehalten werden müssen.“²⁷⁹

Der zuletzt genannte Gedanke des Aushaltens der Diskrepanz verweist nicht nur auf ein werkpoetisches Ansinnen des frühen Dramatikers mit seinem Thematisieren

²⁷⁴ Als Formen fächert der Dramatiker Schiller Gedichtformen auf: die Elegie, die Satire (in einem weiteren Sinne als im üblichen Sprachgebrauch verstanden) und die Idylle. Vgl. Michael Hofmann: Schiller. Epoche – Werke – Wirkung. München: Beck 2003, S. 112.

²⁷⁵ Während der Arbeit an der Tragödie *Die Braut von Messina* und angesichts dieses ‚Versuchs einer Tragödie in strenger Form‘ greift Schiller in einem Brief an Humboldt (vom Februar 1803) dessen Definition Schillers als ‚moderner Dichter‘ auf, wenn er in dem Brief schreibt, er orientiere sich an der Sophokleischen Tragödie. Dabei fügt Schiller aber hinzu: „Ich hab es nicht vergessen daß Sie mich den *modernsten* aller neuern Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem was antik heißt gedacht haben.“ Friedrich Schiller: Brief an Wilhelm von Humboldt (vom 17.02.1803). In: DKV/ 12, S. 642; auch zit. n. Alt, Friedrich Schiller, S. 107.

²⁷⁶ Es ist der ‚naive‘ Dichter der griechischen Antike, dem allerdings das Bewusstsein dieses seines Zustandes noch nicht gegeben war und der deshalb die damalige Kunst auch nicht als ‚naiv‘ empfinden konnte. Dieses kann erst der ‚sentimentalische‘ Dichter, bzw. die ‚sentimentalische‘ Betrachtungsweise. Vgl. Hofmann, Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen, S. 15. So schreibt Schiller über die antiken, also die ‚naiven‘ Dichter: „Sie empfanden natürlich; wir empfinden das natürliche.“ Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. S. 706–810. In: DKV/ 8, S. 727.

²⁷⁷ Ebd., S. 739.

²⁷⁸ Hofmann sieht diese Grundfrage in Schillers Poetik als eine Grundfrage der modernen Literatur insgesamt. Vgl. Hofmann, Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen, S. 15.

²⁷⁹ Ebd.

menschlicher Konflikte, sondern eher auf eine vornehmlich wirkungsästhetische Intention Schillers hinsichtlich seiner späten Dramen;²⁸⁰ wenn auch der Dramatiker Schiller mit seiner *Jungfrau von Orleans* doch noch, so Guthke, sein eher idealistisch-werkpoetisch angelegtes Konzept des ‚erhabenen Helden‘ sogar noch um 1800 zum Einsatz bringen konnte.²⁸¹

Hofmann gibt zu bedenken, dass das von Schiller selbst in einem seiner Briefe an Humboldt vom November 1797 geplante (eher idealistische) und begeistert beschriebene Projekt scheitert, eine „sentimentalische Idylle“²⁸² (über die Vermählung des Herkules mit der Hebe) zu schreiben.²⁸³

Schillers Selbstverständnis als sentimentalischer Dichter und sein wachsendes wirkungsästhetisches Interesse, wie es sich im Brief an Stüvern zeigt, in dem die Rührung des Publikums durch das ‚Erhabene‘ zeitkritisch begründet wird, lässt ihn, so der weitere Hinweis von Hofmann, zwar zunächst noch (in den 1790er Jahren) das *Pathetisch-Erhabene* formulieren. Doch, da Schiller sich von einer Harmonisierung der dichterischen Darstellung distanziert,²⁸⁴ entwickle er dann das spezifische Konzept einer ‚Poetik des Erhabenen‘.²⁸⁵ Diese ambivalenten Gedanken von Hofmann sollen hier zumindest benannt, wenn auch nicht vertieft werden.

²⁸⁰ Vgl. Riedel, Weltgeschichte als „erhabenes Object“, S. 4.

²⁸¹ Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 447.

²⁸² Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 15.

²⁸³ Vgl. Hofmann, *Schiller*, S. 125 sowie Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 15f. Nach der Auffassung Hofmanns musste dieser Versuch Schillers, die Entrückung des Menschen aus der Zeitlichkeit poetisch-anschaulich darzustellen, scheitern; doch mit dem Abstandnehmen von diesem idealistischen Projekt ergab sich für Schiller als sentimentalischer Dichter dann die Aufgabe, die Gebrochenheit des modernen Menschen in der sentimentalischen Poesie zu gestalten – auch im Drama.

²⁸⁴ Diesen Tatbestand führt auch Michael Hofmann (wie Riedel) auf Schillers verändertes Geschichtsbild (gerade am Ende des Jahrhunderts) zurück; gleichzeitig stellt er heraus, wie Schiller vom Erhabenen in der Geschichte spricht, nämlich als Charakterisierung eines dynamischen Prozesses. Vgl. Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 18f. Zu Schillers verändertem Geschichtsbild geben Walter Hinderer (*Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, 2006) wie auch Georg Bollenbeck/ 2007 (in unterschiedlichen Diskussionszusammenhängen) den Hinweis, dass Schiller bereits in seinen ‚Briefen zur Ästhetischen Erziehung‘ des Menschen (Brief Nr. 6) die Syndrome der Zeit thematisiert – die Entzauberung der Welt und die Entfremdung des Menschen. Vgl. Georg Bollenbeck: *Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik*, S. 11–26. In: *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*. Hrsg. v. Georg Bollenbeck u. Lothar Ehrlich. Köln u. a.: Böhlau 2007. S. 12f.

²⁸⁵ Dieser Gedanke von Hofmann soll hier im Weiteren erläutert werden. Vgl. dazu Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*. Offen bleibt hier aber, ob der weiterführenden These von Hofmann dann gefolgt werden kann, wenn dieser das Erhabene (bezogen auf Kunst und Literatur) nicht als ein Phänomen der Darstellungsebene, sondern primär als ein Rezeptionsphänomen ansieht – „das auf die Reflexion des Dargestellten im Bewusstsein des Rezipienten bezogen ist“. Hofmann, ebd. S. 18.

2.4.4.1 Schillers späte Poetik des Erhabenen: Von der Harmonie zur Antinomie

Ausgangspunkt für Schillers spätes poetisches Verständnis des Erhabenen um 1800 sind zum einen, wie bereits angesprochen, seine ästhetischen Auseinandersetzungen mit den Schriften Kants, Baumgartens und Sulzers zu Beginn der 1790er Jahre,²⁸⁶ zum anderen aber seine Bemühungen um eine Tragödientheorie.²⁸⁷

In seiner frühen dramentheoretischen Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) wirft Schiller zunächst eine grundsätzliche Frage auf, die er letztlich mit seiner bereits erwähnten Theorie vom *Pathetisch-Erhabenen* (von 1793) beantwortet – laut Michael Hofmann „noch ziemlich konventionell“.²⁸⁸ Doch gegen Ende des Jahrhunderts werde ein anderer Zusammenhang erkennbar.

Diese Sichtweise begründet Hofmann im Zusammenhang von Schillers poetologischen Reflexionen und seiner geschichtsphilosophischen Position. Als Professor der Geschichte in Jena, so Hofmann, hatte Schiller noch 1789 in seiner Antrittsvorlesung²⁸⁹ im Geiste der Aufklärung die Überzeugung von einer fortschreitenden Entwicklung der Menschheit verkündet. Im Zuge einer immer pessimistischer werdenden Einschätzung der Französischen Revolution verdüsterte sich der geschichtsphilosophische Horizont des Dichters:²⁹⁰ „Eine Ästhetik des Schönen (im Sinne einer Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft) die noch 1795 in den Briefen *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* ein wichtiges Paradigma bilden sollte, findet in der ‚wirklichen Welt‘ (so ein Ausdruck Schillers) keine anschauliche Entsprechung.“²⁹¹

²⁸⁶ Vgl. dazu Schillers Brief an Christian Gottfried Körner vom 25. Mai 1792. In: DKV/ 11, S. 603.

²⁸⁷ Auch Wolfgang Riedel hebt die Bedeutung der Abhandlung *Über das Erhabene* hervor und setzt diese als philosophische Schrift in Bezug zu Schillers verändertem Geschichtsverständnis um 1800. Demnach stellt dieser Aufsatz für ihn nichts Geringeres dar als eine Kritik der Jenaer Antrittsvorlesung. Vgl. Riedel, *Weltgeschichte als ‚erhabenes Projekt‘*, S. 5.

²⁸⁸ Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 16.

²⁸⁹ *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* So lautet der Titel der Antrittsvorlesung in Jena 1789. Darin geht es um das Problem der rationalen Durchdringung der Geschichte – unabhängig von religiösen Heilsversprechen.

²⁹⁰ Vgl. Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 16. Georg Bollenbeck gibt in einem Aufsatz zu bedenken, dass Schiller die Französische Revolution zunächst wie viele andere Gesinnungswandel nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. (1793) und der ‚Terreur‘ der Jakobiner im Brief an den Prinzen von Augustenburg (vom 13. Juli 1793) dokumentiert ist. Nun erscheint ihm die Revolution nicht mehr als Schritt zu einer weltbürgerlichen Gesellschaft, sondern als moralisch-politischer Rückschritt, sei doch mit dem französischen Volk ein beträchtlicher Teil Europas und ein ganzes Jahrhundert in „Barbarei und Knechtschaft zurückgeschleudert“, so Schiller in jenem Brief (vom 13. Juli 1793). In: DKV/ 8, S. 501. Vgl. dazu Bollenbeck, *Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik*, S. 19f. Vgl. auch die hier anfangs thematisierten Entwicklungen der Anthropologie am Ende des 18. Jahrhunderts.

²⁹¹ Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 16.

In diesem Kontext gewinnt, laut Hofmann, eine Ästhetik des Erhabenen an Bedeutung, die bei genauerer Betrachtung nicht – wie von Schiller oft betont – eine Ästhetik des ‚Schönen‘, also jenen Einklang von Sinnlichkeit und Vernunft, ergänzen soll, sondern die von einem Widerstreit zwischen diesen menschlichen Vermögen ausgeht.

Daher gilt es hier Hofmann zufolge noch weitere Formulierungen Schillers zur Theorie des ‚Erhabenen‘ einzubeziehen und zu überdenken: Es ist Schillers bereits genannte späte philosophisch-ästhetische Schrift *Über das Erhabene*, die 1801 veröffentlicht wurde, wahrscheinlich aber bereits Mitte der neunziger Jahre entstanden ist.²⁹²

Schon eingangs formuliert Schiller in dieser Abhandlung, die Riedel zufolge auch als geschichtsphilosophische Schrift gelesen werden kann, einen entscheidenden Unterschied zwischen dem Schönen und Erhabenen in Bezug auf das jeweilige Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft. Dieses Verhältnis wiederum ist hinsichtlich des Gefühls, *frei* zu sein, charakterisiert. Dieser Aspekt wird hier – anders als bei Hofmann²⁹³ – besonders von der Vf., Bezug nehmend auf Zelle wie auch auf Barone, hervorgehoben: Es dient hier als wesentliches Kriterium für die Dramen- und Figurenkonstruktion.²⁹⁴ Um dies zu begründen, werden die bereits genannten Zeilen der Schrift nochmals zitiert, denn sie verdeutlichen und beantworten zugleich in zweifacher Weise Schillers grundsätzliche Fragestellung nach dem Wesen des Menschen, eines Wesens mit Sinnlichkeit und Vernunft bzw. Geist. Der Mensch kann sich in unterschiedlicher

²⁹² So datieren sie auch Wolfgang Riedel und Georg Bollenbeck. Vgl. Riedel, Weltgeschichte als ‚erhabenes Object‘, S. 3. Vgl. Bollenbeck, Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik, S. 24. Bollenbeck betrachtet diese Abhandlung als einen ‚tragödientheoretischen Versuch‘, der durch Schillers desillusionierende und deprimierende Erfahrungen am Ende des Jahrhunderts mitbestimmt ist. Ferner gingen in Schillers Theorie des Erhabenen neben der als fremde Macht erlebten Natur (die 1791 durch den Autor persönlich als lebensbedrohender gesundheitlicher Zusammenbruch erlebt wird, der in chronischer Krankheit endet) auch die Erfahrungen der Geschichte als fremder Macht ein. Aber auch wenn sich für Schiller Geschichte als unbeherrschbare Macht zeigt, verfestigte sich Schillers Enttäuschung nicht zu einem Geschichtspessimismus, so Bollenbeck, vgl. ders. ebd., S. 24. Demgegenüber betonen Karl S. Guthke wie auch Wolfgang Riedel eine verbleibende Skepsis Schillers am Ende des Jahrhunderts. Wolfgang Riedel macht diese Art von Skepsis vorrangig in der Gesamtentwicklung und Veränderung des Schiller’schen Geschichtsbildes aus, das nicht allein auf sein Kantstudium oder die Ereignisse um 1790 zurückzuführen sei, vgl. Riedel, Weltgeschichte als ‚erhabenes Object‘, S. 4f.

²⁹³ Hofmann stellt in seinen Erläuterungen zu dem Schönen und dem Erhabenen bei Schiller (vgl. dazu das wiederholte o. g. Zitat aus Schillers Abhandlung *Über das Erhabene*) vorrangig die Gegensätzlichkeit des Erhabenen gegenüber dem Schönen heraus. Im Erhabenen werde der Triumph der Vernunft über die Sinnlichkeit beschrieben, somit stehe bei Schiller ein Konfliktmodell [in der späten Schrift] dem frühen ‚Modell der Versöhnung‘ gegenüber, das [1793] im *Schönen* eine Synthese aus Sinnlichkeit und Vernunft postuliert. Vgl. Hofmann, Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen, S. 17.

²⁹⁴ Das Erhabene wird hier also auch auf der Darstellungsebene verortet und nicht primär als Rezeptionsphänomen gesehen.

Weise gegenüber der Natur, d. h. den ‚sinnlichen Trieben‘ behaupten; so formuliert Schiller:

Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde.²⁹⁵

Einem Modell der Harmonie bzw. der Versöhnung (im ‚Schönen‘) steht bei Schiller im ‚Erhabenen‘ – gerade um 1800 – ein Konfliktmodell gegenüber. Ergänzend bleibt hier ein Gedanke von Rolf-Peter Janz aufzugreifen, der sich auf Schillers Abhandlung *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) und damit auf dessen Kunstverständnis bezieht. Obgleich eine Begeisterung für die großartige oder Schrecken erregende Natur (so bei Burke und Kant) durchaus zeittypisch sei, werde bei Schiller das ‚Erhabene‘ eben nicht zur Natur, sondern zu den Künsten gezählt und zwar vorrangig zu den ‚rührenden‘,²⁹⁶ nicht zu den ‚schönen‘.²⁹⁷

Die Kantische Ästhetik des Erhabenen (so in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790) stellt primär eine Ästhetik der Natur (als dynamisch-erhabenes Objekt oder als Größe)²⁹⁸ dar, die bei Schiller eine neue und eigene Wendung erhält, so auch Wolfgang Riedel unter Hinzuziehen der späten Schrift *Über das Erhabene*, die er vorrangig als geschichtsphilosophischen Text versteht. Dazu erläutert Riedel weiter, dass Schiller eine „Analogie zwischen Natur ‚als Macht‘ und *Schicksal* ‚als Macht“²⁹⁹ erkennt und zusammenfassend festhält:

[Schiller] überträgt das Paradigma des ‚Dynamisch‘- oder ‚Praktisch-Erhabenen‘ in die Poetik der Tragödie, um es hier in Dienst zu nehmen als Theorie der tragischen Wirkung. Damit re-

²⁹⁵ Schiller, *Über das Erhabene*. In: DKV/ 8, S. 826.

²⁹⁶ Siehe dazu auch die Schlusszene in *Die Jungfrau von Orleans* (1801) – mit Schillers Regieanweisungen für die zuschauenden Mitspieler/-innen, die ‚gerührt‘, d. h. tief bewegt, den Zusammenbruch und gleichzeitig die Apotheose der ‚erhabenen Heldin‘ miterleben. Zum Verständnis der ‚Rührung‘ verweist Carsten Zelle auf eine Gegenüberstellung des Schönen und Erhabenen bei Kant. In dessen frühen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen von 1764 findet man die Definition: „Das Erhabene *rührt*, das Schöne *reizt*“. Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, S. 821–884. In: ders.: *Werkausgabe*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. 12 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1977, S. 827. Zit. n. Zelle. *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 144. Siehe dazu auch die Erörterung von Immer, mit seinem Hinweis, dass Schiller das Erhabene in das ‚Rührende‘ überführe. Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 176.

²⁹⁷ Vgl. Rolf-Peter Janz: *Die ästhetische Bewältigung des Schreckens. Zu Schillers Theorie des Erhabenen*, S. 151–160. In: *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hrsg. v. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe. Stuttgart: Metzler 1990, S. 152.

²⁹⁸ Diese Größe wird angeschaut in der Unendlichkeit des ‚gestirnten Himmels‘ (Kant) oder im Blick auf eine steile Felswand hinauf und hinunter. Vgl. Riedel, *Weltgeschichte als ‚erhabenes Object‘*, S. 4.

²⁹⁹ Ebd.

überträgt er die Ästhetik des Erhabenen in die Sphäre des Menschen und also: der Geschichte.³⁰⁰

Dieses Bemühen Schillers wird dann Ende des Jahrhunderts, so auch der Hinweis von Michael Hofmann, vorrangig in den Arbeiten zur *Wallenstein*-Trilogie deutlich erkennbar.

2.4.4.2 Das Erhabene und die sittliche Vernunft – die Freiheit des Zuschauers

Die furchtbare Natur mit ihren Kräften bzw. die Geschichte mit ihrem Chaos dienen Schiller insbesondere zur indirekten Darstellung der Erhabenheit – und zwar der Erhabenheit der sittlichen Vernunft. Die Begegnung mit der furchtbaren Natur verwandelt sich bei Schiller nicht in „a delightful Horror, a terrible Joy“³⁰¹ – so John Dennis 1688 in England mit seiner Beschreibung der widerstrebigen Empfindungen beim Anblick der Alpen –, sondern sie wird bei Schiller, so Zelle, gerade hinsichtlich dieser „vermischten Empfindungen“³⁰² zum Anlass, das moralische Vermögen in uns zu entdecken.

Inka Mülder-Bach hebt diesbezüglich den Dreischritt Schillers, der bereits in Schillers früherer Schrift *Vom Erhabenen* formuliert wird, hervor:³⁰³

Das Erhabene ist also die Wirkung dreier auf einander folgender Vorstellungen: 1) einer objektiven physischen Macht, 2) unsrer subjektiven physischen Ohnmacht 3) unsrer subjektiven moralischen Übermacht.³⁰⁴

In Schillers Worten sind es diese „drei Bestandstücke“³⁰⁵ die sich bei jeder Vorstellung vom Erhabenen wesentlich und notwendig vereinigen müssen.

In ähnlicher Weise greift Paul Barone diese Gedanken und Unterscheidungen Schillers auf und fasst damit das ‚Erhabene‘ bei Schiller als eine Form der ‚Selbstbehauptung‘ des (betrachtenden) Subjektes auf, da es diesem dazu diene, sich selbsttätig von

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ John Dennis: Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688 [gedr. 1693]. In ders.: The critical works. Ed. Edward Niles Hooker. 2 vols. [zuerst 1939/43]. Baltimore 1967. Vol. II, 380–382. Zitiert nach: Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 113. Vgl. dazu auch Zelles Erläuterungen zu John Dennis und dessen Dichotomisierung des ‚Schönen‘ und ‚Erhabenen‘.

³⁰² Ebd., S. 154.

³⁰³ Vgl. dazu die Zusammenfassung von Inka Mülder-Bach zu Schillers Abhandlung *Vom Erhabenen*. Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 535.

³⁰⁴ Schiller, Vom Erhabenen. In: DKV/ 8, S. 411.

³⁰⁵ Ebd.

Zwang zu befreien.³⁰⁶ Dabei berücksichtigt Paul Barone auch die ästhetischen Aussagen Schillers in der späteren Schrift *Über das Erhabene* (1801), die Riedel derzeit hinsichtlich Schillers Weltverhältnisses um 1800 thematisiert.³⁰⁷ Barone grenzt insbesondere diese Abhandlung Schillers gegenüber vielen Schriften der Aufklärungsepoche ab – so von den Texten Dennis', Burkes, Sulzers und Grosses, die an die rhetorische Tradition Longins anknüpfen.³⁰⁸ Denn für Longinus³⁰⁹ liegt der Höhepunkt der Wirkung des ‚Erhabenen‘ in Ekstase und Enthusiasmus – also nicht vorrangig im Bewusstsein der subjektiven Autonomie des/ der Rezipierenden. Demgegenüber geht es Schiller bei der Erfahrung des Erhabenen wirkungsästhetisch im Wesentlichen um die Begriffe der Rührung im Sinne von Betroffenheit und Erschütterung³¹⁰ als Auslöser zur Reflexion und der moralischen Stellungnahme des Publikums und nicht um ein affektives, flüchtiges Berührtsein des Publikums. So ist den Schlussversen von *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder* (Chor: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht,/ Der Übel größtes aber ist die Schuld.“³¹¹) weniger die moralische Sentenz anzumerken als vielmehr die Intention, die der Dramatiker in seinem vorangestellten Aufsatz zu diesem Drama formuliert hinsichtlich der „schönen und hohen Ruhe“³¹² die der Chor in die Handlung bringen soll. Diese ist für Schiller das maßgebliche Kennzeichen, „der Charakter eines edeln Kunstwerkes“³¹³ zu dessen Verwirklichung der wahre Künstler die blinde Gewalt der Affekte brechen müsse, geht es doch gerade bei der von Schiller hier angestrebten Tragödienwirkung zwar um die

³⁰⁶ Vgl. Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, S. 136f.

³⁰⁷ Vgl. Riedel, Weltgeschichte als ‚erhabenes Object‘, S. 3f.

³⁰⁸ Die rhetorische Tradition Longins wird, lt. Zelle, durch den ‚Coup‘ von Boileau (1674) in den *Querelles des Anciens et des Modernes* aktualisiert. Vgl. Zelle, Schönheit und Erhabenheit, S. 56.

³⁰⁹ Genau besehen ist in der Forschung nur der Titel der antiken Schrift mit der Bezeichnung ‚Peri hypsous‘ (Lateinisch: *De sublimitate*) unumstritten. Daher wird in der Forschung auf den Verfasser der Übersetzung der von Boileau (1674) ‚wiedergefundenen‘ Handschrift als *Pseudo-Longinus* hingewiesen.

³¹⁰ Schiller, Brief an Süvern (vom 26.07.1800). In: DKV/ 12, S. 522.

³¹¹ Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*. Ein Trauerspiel mit Chören. S. 293–384. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 5. *Dramen IV*. Hrsg. v. Matthias Luserke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1996. (Dramenende/ nach V. 2838/ 39), S. 384. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 5 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

³¹² Friedrich Schiller: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. S. 281–291. In: ders.: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*. Ein Trauerspiel mit Chören. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 5. *Dramen IV*. Hrsg. v. Matthias Luserke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1996, S. 289. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 5 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

³¹³ Ebd.

zeiterforderliche Rührung (so der Schiller-Brief an Süvern),³¹⁴ jedoch durchgängig um die Freiheit der Zuschauenden – denn, so Schillers grundsätzliche Intention:

Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.³¹⁵

Dieser Blick auf den Zuschauer wird vom Dramatiker von Anfang an berücksichtigt, beginnend bereits mit den Jugenddramen, auch wenn das erste Drama noch dem Sturm und Drang zuzuordnen ist und heftigste Publikumsreaktionen auslöste, wie später thematisiert wird. Doch schon in der Vorrede zu *Die Räuber* weist Schiller auf ein weiteres Anliegen als Dramatiker hin. Es geht ihm bei der Darstellung einer Figur darum, „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen.“³¹⁶ Diese Intention des promovierten Dramatikers wird mit Blick auf die Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit zur Konstruktion der Dramenfiguren in den folgenden Textanalysen aufgegriffen.

Gerade die späte philosophisch-ästhetische Schrift *Über das Erhabene* thematisiert die Freiheit und Autonomie des Menschen. Allerdings wird gerade dieses Moment der inneren Freiheit von Schiller bereits in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* (von 1793) angesprochen, deren Kategorien sich in den Jugenddramen (also in den 1780er Jahren) widerspiegeln.

2.5 Das Erhabene, das Schöne und die Freiheit

Wenn Schiller gerade in seiner späten Schrift die Bedeutung des Erhabenen für den ‚moralisch gebildeten‘ Menschen hervorhebt, so ist nicht zu übersehen, dass dieses für ihn als notwendiges moralisches Merkmal, ja geradezu als *das* wesentliche Merkmal gilt, welches der Vernunft des Menschen als ‚Wesen, welches will‘³¹⁷ entspricht. Denn das Erhabene ist es, das den Menschen über die Macht der Natur erhebt.

Während das Schöne die ‚mühsame Reise‘ durchs Lebens verkürzt und die Fesseln der Notwendigkeit (d. h. der Natur) leicht mache und damit auch schon ein Ausdruck

³¹⁴ Schiller, Brief an Süvern (vom 26.07.1800). In: DKV/ 12, S. 522.

³¹⁵ Schiller, Über den Gebrauch des Chors. In: DKV/ 5, S. 289.

³¹⁶ Schiller, Die Räuber. Vorrede. In: DKV/ 2, S. 15.

³¹⁷ Vgl. Schiller, Über das Erhabene. In: DKV/ 8, S. 822–840, vgl. darin die einleitenden Worte zur Definition des Menschen: ‚Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.‘ Ebd., S. 822.

der Freiheit sei, so sei es doch nicht die Freiheit, die uns über die Natur erhebt. Infolgedessen privilegiert Schiller das Gefühl des Erhabenen, weil dieses (als Ausdruck der Freiheit) den Menschen über die Macht der Natur (mit ihrer Notwendigkeit) erhebe. In den Dramen dann konturiert er dies bei der Konstruktion der männlichen wie auch weiblichen Figuren.

In einer abschließenden Zusammenfassung stellt Schiller in der späten philosophisch-ästhetischen Schrift *Über das Erhabene* nochmals *beide* Kategorien – und zwar mit Blick auf die Freiheit – gegenüber.³¹⁸ In dieser erst 1801 veröffentlichten³¹⁹ ästhetischen Schrift greift Schiller Bestimmungen zur Freiheit auf, wie er sie bereits in dem früheren, im Frühsommer 1793 entstandenen Essay *Über Anmut und Würde* formuliert hatte. Darin allerdings als besondere Gegenüberstellung dieser Kategorien – in ihrem jeweiligen Bezug zu ‚Natur und Vernunft‘. Dabei stellt, laut Alt, die Kategorie der Anmut die organische Balance zwischen Pflicht und Neigung dar, während die [erhabene] Würde die Fähigkeit zum Ertragen der Differenz, die beide trennt, repräsentiert. „Anmut erscheint als entspannter, Würde als ausgehaltener Widerspruch von Natur und Vernunft“³²⁰ so das Fazit von Alt.

2.5.1 *Über Anmut und Würde. Ein ‚balanciertes Denkmotiv‘ – „eine entspannte Form moralischer Freiheit“ (Alt)³²¹*

Anmut ist für Schiller das Zeichen jener Freiheit der Seele, die sich im Bereich der Natur durch die Sprache des menschlichen Körpers zum Ausdruck bringt: So umreißt Schiller ein „Ideal selbstbestimmter Moralität“³²²

Schon dieser frühere Aufsatz (von 1793) zeigt, laut Alt, dass Schiller, dezidiert gegen Kant, die sinnliche Erfahrung nicht aus dem Handlungsbereich ausschließen möchte.³²³

Der Aufsatz betrachtet, laut Alt, die Kategorie der (weiblich konnotierten) Anmut weniger unter dem Aspekt des physischen Ausdrucks, sondern vielmehr als ein Medium,

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 826.

³¹⁹ Vgl. Riedel, Weltgeschichte als „erhabenes Object“, S. 3.

³²⁰ Alt, Friederich Schiller, S. 71.

³²¹ Ebd., S. 70.

³²² Ebd.

³²³ Vgl. ebd.

mit dessen Hilfe Schiller sein Ideal der Balance von Sinnlichkeit und Sittlichkeit umreißen kann. Auf dieser Balance eben beruht jene selbstbestimmte Moralität des Menschen.

„Gegen den mönchischen Zwang des kategorischen Imperativs“,³²⁴ den Kant, so Alt, in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) als Prinzip sittlichen Tuns formuliert hat, setzt Schiller eine „entspannte Form moralischer Freiheit“,³²⁵ die er im anmutig wirkenden Leib und in der (dann weiblich konnotierten) ‚schönen Seele‘ gleichermaßen gespiegelt findet.

Moralisches Handeln entspringt niemals einem Diktat der rationalen Zwecke, sondern muss durch das Moment des Genusses am Guten begleitet werden; weil die geistige Natur des Menschen im Gleichklang mit seiner sinnlichen Erfahrungswelt zu stehen hat, soll sein Tun sittlich sein.³²⁶

So lautet das früh erkennbare, das anthropologisch fundierte, das ‚balancierte‘ Denkmotiv Schillers³²⁷ zur Definition des Menschen. Es wird dann auch, wie die späteren Textanalysen belegen, in der Konstruktion seiner Dramenfiguren erkennbar – vornehmlich in den Jugenddramen.

Angesichts der vorab angesprochenen Forschungen zur ‚Doppelten Ästhetik‘ (Zelle), mit der das Erhabene verstärkt in den Vordergrund tritt, ist hier noch einmal auf die Balance zu verweisen und die Frage zu reflektieren, in welcher Art die Kategorien von (weiblich konnotierter) Schönheit und von (männlich konnotierter) Erhabenheit bzw. die ‚erhabene Würde‘ bei Schiller gegenübergestellt werden.

Diese Frage ergibt sich auch hinsichtlich der Beschreibungen Schillers zweier Götter-Statuen. Deren Eindruck wird von Schiller sozusagen in ‚gegenstrebigere‘ Weise in Worte gefasst. Dabei kommt die Kategorie des männlich konnotierten Erhabenen eher bei der Beschreibung der weiblichen Skulptur als bei der beschriebenen jugendlich männlichen Skulptur zum Ausdruck, wobei er die letztere selbst im Mannheimer Antikensaal gesehen hat. Das weiblich konnotierte Merkmal der Anmut wird eher in der Leichtigkeit der dargestellten Bewegung dieser männlichen Götterfigur beschrieben,

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 70. Alt weist in diesem Zusammenhang auf die Prägung des Schiller'schen Denkmotivs durch die in Abels Akademieunterricht ausführlich diskutierte Moral-Sense-Philosophie Francis Hutchesons hin.

wenn Schiller deren „Leichtigkeit“ und „Freiheit“³²⁸ als wesentlichen Eindruck anführt (vgl. auch den folgenden Exkurs).

2.6 Exkurs: Die Leichtigkeit und die Balance des Apoll und der Antikensaal zu Mannheim

In einer zeitgenössischen fürstlichen Sammlung begegnet Schiller einer zeitgenössisch üblichen Gipskopie der Skulptur des Apoll.³²⁹ Seine literarische Beschreibung dieser Apoll-Plastik verweist – ähnlich wie auch sein angesprochenes Denkmodell in *Über Anmut und Würde* – in ihrer anthropologischen Fundierung auf das Menschenbild in der griechischen Philosophie und Kunst.

Die Sammlung der Skulpturen von Helden- und Götterfiguren zeigt in der Darstellung vieler Figuren von verschiedenen Künstlern den Kanon des griechischen Bildhauers Polyklet (5. Jhd. v. Chr.) mit der Festlegung des ‚klassischen Kontrapost‘³³⁰ der Skulptur. Die gesammelten Kopien in Gips sind Kopien römischer Marmorskulpturen, die wiederum Kopien der griechischen Originale in Bronze darstellen. Sie wurden in Sammlungen der Fürsten oder adliger Familien des 18. Jahrhunderts zusammengetragen. Diese Sammlungen wurden dann auch zur Bildung des gehobenen Bürgertums geöffnet. Somit beeindruckte die Antikensammlung des Mannheimer Fürsten Carl

³²⁸ Friedrich Schiller: Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim.), S. 201–207. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992, S. 204. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

³²⁹ Diese Sammlungen – vergleichbare Sammlungen gab es in Frankreich, Russland oder Berlin, ganz zu schweigen von Italien – stellen nicht nur ein interessantes Kapitel der Kunstgeschichte dar, sondern verdeutlichen die Geschichte des Bildungsbürgertums. Vgl. Horst Meixner: ‚Ein Wald voller Statuen‘. Zur Wirkungsgeschichte des Antikensaals. Dem Andenken des Mannheimer Malers Rudi Baerwind gewidmet. Zum Mannheimer Antikensaal. S. 123–133. In: Mannheimer Geschichtsblätter. Neue Folge 2. Hrsg. v. Horst Meixner u. Claudia Braun. Ubstadt-Weiher: Vlg. Regionalkultur 1995, S. 124. Die Liste der Besucher des Mannheimer Antikensaals führt prominente Vertreter des deutschen Bildungsbürgertums auf wie Lenz, Herder, Goethe und Schiller. Letzterer erwähnt fälschlicherweise auch Lessing. Vgl. Meixner, ‚Ein Wald voller Statuen‘, S. 131.

³³⁰ Der Kontrapost ist ein Merkmal der griechischen Bildhauerei, mit der die Bewegung der menschlichen aufgerichteten Figur, zunächst und meistens der männlichen Figur, dargestellt werden kann – wobei das Stehen mittels belastetem Standbein und nur aufgestelltem Spielbein erfolgt. Dadurch wird eine Ponderation, ein Ausgleich der Gewichtsverhältnisse des Körpers, erreicht. Die ‚gegenstrebige Harmonie‘ in der Darstellung hat bei Polyklet immer zu der gleichen Ponderierung der jeweiligen Skulptur geführt, so die Erläuterungen von Hans von Steuben zum allgemeinen Ideal des Schönen bei Polyklet. Vgl. Hans von Steuben: Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone. Tübingen: E. Wasmuth 1973, S. 68.

Theodor nicht nur (bei jeweils getrennten Besuchen der Zeichenakademie in Mannheim) Herder³³¹ und Goethe, der von einem „Wald von Statuen“³³² sprach, sondern auch den jungen Dramatiker Schiller in seiner Mannheimer Zeit. Schiller formulierte 1784 beim Besuch des Antikensaals seine Eindrücke in bewundernden, überschwänglichen Worten, die er in der Schrift *Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim.)*,³³³ also sozusagen anonym, in seiner Zeitschrift *Thalia* (1785) veröffentlichte.

In dieser Veröffentlichung erwähnt Schiller mit unterschiedlichen Anmerkungen neben der bewunderungswürdigen Apoll-Skulptur („die vollkommenste“³³⁴) auch die „kolossalische Figur des farnesischen Herkules – die ungeheuer-schöne Darstellung männlicher Kraft.“³³⁵ Eine der vorzüglichsten Statuen ist für ihn „ein sterbender Sohn der Niobe, den Apollo erschossen hat.“³³⁶ Zu den besten Stücken des Saales zählt er u. a. den „*Antinous*“³³⁷, ferner „den *borghesischen Fechter*“³³⁸ (wegen der „Wahrheit des Muskelspiels“³³⁹) und die Figuren der Zwillinge „*Kastor und Pollux* [...], den *Faun*“³⁴⁰, den *Schleifer*“.³⁴¹

Ebenso erwähnt Schiller die Gruppe „*Kaunos und Biblis*.“³⁴² Es handelt sich dabei um Figuren aus der griechischen Mythologie, die als Bruder und Schwester in verbotener Liebe, dabei ungleich in der Intensität ihrer Zuneigung, zueinander entbrannt waren.

³³¹ Wichtig wird für Herder der Mannheimer Antikensaal im Hinblick auf seine Abhandlung ‚Plastik‘, deren erste Fassung 1770 erschienen war und deren erweiterte und im ersten Teil veränderte Fassung später 1778 mit dem Untertitel ‚Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum‘ veröffentlicht wurde. Vgl. Meixner, ‚Ein Wald voller Statuen‘, S. 126.

³³² Johann Wolfgang Goethe: Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil, Elftes Buch. S. 489–547. In: Johann Wolfgang Goethe. Werke in vierzig Bänden. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Martin Ehrenzeller, Karl Eibl u. a., Teil I, Bd. 14. Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt. a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986, S. 546. Vgl. auch Meixner, ‚Ein Wald voller Statuen‘, S. 131.

³³³ Schiller, Brief eines reisenden Dänen. In: DKV/ 8, S. 201–207.

³³⁴ Ebd., S. 204.

³³⁵ Ebd., S. 203.

³³⁶ Ebd., S. 205.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd. Den *Schleifer* bewundert Schiller „besonders wegen dem forschenden Ausdruck des Gesichts.“ Ebd.

³⁴² Ebd. Gipskopien dieser Gruppe befanden sich am Ende des Jahrhunderts in fürstlichen Gärten oder wurden wie z. B. in Weimar von Martin Gottlieb Klauer im Auftrag der Herzoginwitwe Anna Amalia als Steinskulptur nachgebildet (nach einer Kopie der Skulptur der Mannheimer Antikensammlung), derzeit (2016) ausgestellt in der Anna Amalia Bibliothek in Weimar.

Diese Skulptur (später als ‚Eros und Psyche‘ titulierte) ist nicht nur für die Wirkungsgeschichte des Antikensaals bedeutsam geworden; sie ist daneben auch mit Blick auf den Dramatiker Schiller von Wichtigkeit: Sein Eindruck fließt später in das ehemals geplante, dann nicht mehr übernommene Eingangsbild des Dramas *Don Karlos* ein. Für diese Anfangsszenarie im *Dom Karlos*-Fragment wird, laut ehemaliger Regieanweisung,³⁴³ der Garten von Aranjuez beschrieben u. a. mit diesem griechischen Skulpturenpaar, welches der Infant Don Karlos nachdenklich betrachtet. Die dazu gehörige Regieanweisung liest sich, laut Angabe von Liselotte Homering, folgendermaßen:

Karlos kommt langsam und in Gedanken versenkt aus dunkeln Boskagen, seine zerstörte Gestalt verrät den Kampf seiner Seele [...]. Der Zufall führt ihn vor die Statue der Byblis und des Kaunus, er bleibt nachdenkend davor stehen [...]. Der Prinz verläßt die Statue in großer Bewegung, man sieht Traurigkeit und Wut in seinen Gebärden abwechseln, er rennt heftig auf und nieder, und fällt zuletzt [...] matt auf ein Kanapee.³⁴⁴

Somit ist ein Einstieg in performativer Sprachlosigkeit geplant gewesen (statt des späteren Dialoges mit Domingo), und zwar mit Bezug auf das Skulptur-Motiv der verbotenen, da inzestuösen (Geschwister-)Liebe. Dieses Motiv enthält eine Anspielung auf die Beziehung zwischen Karlos und der Königin, wie sie im Drama dargestellt wird. Auch deren Beziehung ist in zeitgenössischem Verständnis incestgefährdet, da die Königin zwar ehemals die Verlobte, jetzt aber die Stiefmutter des Infanten ist.

Wenn diese Figurengruppe nach dem Besuch des Antikensaals nur marginal erwähnt wird, so ist hier des Weiteren noch, in der Sicht Schillers, das „Meisterstück der antiken Kunst“³⁴⁵, anzuführen, „die unnachahmliche Gruppe des Laokoon“³⁴⁶ (mit der Figur des leidenden Laokoon). Schiller zufolge übersteigt diese Skulptur alle Beschreibungskraft, gerade in der ‚delikatens‘ Darstellung eines grässlichen Phänomens,³⁴⁷ nämlich des Schmerzes der todesnahen Hauptfigur. Für diese findet Schiller Worte,

³⁴³ Liselotte Homering weist in ihrem Aufsatz auf den ersten Akt des *Dom Karlos*-Fragmentes hin, das Schiller in seiner Rheinischen Thalia (von 1785) veröffentlichte – neben seinem ‚Schaubühnen-Vortrag‘ und dem Aufsatz zum ‚Saal der Antiken zu Mannheim‘; vgl. dies.: Kaunus und Byblis im ersten Akt des ‚Don Karlos‘. In: Friedrich Schiller im Antikensaal zu Mannheim. Ohne Seitenzahlangaben. Hrsg. v. Claudia Braun u. Liselotte Homering. Mannheim: Quadrate Buchhandlg. 2007. Zwei Seiten, ohne Seitenangaben; Schreibweise laut Homering.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Schiller, Brief eines reisenden Dänen. In: DKV/ 8, S. 203.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Laut des Grässlichkeits-Verdikts des Aristoteles waren im Drama solche oder ähnliche ‚Grässlichkeiten‘ zur Darstellung auf der Bühne untersagt. ‚Grässlichkeiten‘ wie Mord oder wie die Blendung des Ödipus im Drama des Sophokles werden ‚hinter die Bühne‘ verlagert. Diese Vorgänge hat sich das Publikum also vorzustellen. Schillers Vorgehen in seinen späten Dramen entspricht dem Einhalten dieses Verdikts.

die den Blick des Mediziners wie auch des an Aristoteles orientierten Dramatikers dokumentieren, wenn er als ‚reisender Däne‘ schreibt:

Dieser hohe Schmerz im Aug, in den Lippen, die emporgetriebene arbeitende Brust – ein Augenblick, ein Zustand, wo die Natur selbst sich so gern vergißt, so gern ins gräßliche ausartet, bei aller Wahrheit so angenehm, bei aller Treue so delikate behandelt, daß sich das verwöhnteste Auge mit Trunkenheit darauf heften kann.[...] So schuf das Altertum.³⁴⁸

Im Kontext der Schiller’schen Kategorien in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* (von 1793) ist vor allem Schillers Beschreibung zur Figur des Apoll von Belvedere bemerkenswert: In der Leichtigkeit der Bewegung der Götterfigur und der Festigkeit des Blickes bzw. des Kopfes, die Schiller nachzeichnet, werden bereits die Kategorien ‚Schönheit‘ und ‚Erhabenheit‘ erkennbar – und zwar als einander ergänzendes Zusammenspiel. Die bewundernden Worte für diese Skulptur einer *männlichen* Figur, die den Eindruck von Harmonie – von ‚Schönheit‘³⁴⁹ und ‚Wahrheit‘³⁵⁰ – erweckt, „von Freundlichkeit und Strenge, von Liebenswürdigeit“, beinhalten quasi analoge Begrifflichkeiten, wie Schiller sie später mit den Merkmalen in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* verwendet. Hier kennzeichnet dann die Freiheit in der Bewegung die Kategorie der (weiblich konnotierten) Anmut.³⁵¹

Ganz anders formuliert Schiller fast zehn Jahre später in seinem Brief-Essay von 1795 (im 15. Brief) seinen ebenfalls bewundernden Eindruck einer *weiblichen* Götterfigur. Dabei hebt er nicht vorrangig deren Anmut oder Schönheit hervor, sondern das gleichsam unerklärliche und damit eine wunderbare ‚Rührung‘ auslösende Zusammenspiel von Schönheit *und* Erhabenheit. Dies bildet das Fazit für seine bewundernde Beschreibung einer fast unbeweglichen, eher ‚in sich ruhenden‘ *weiblichen* Götterfigur mit Zügen von (männlich konnotierter) Erhabenheit. Es ist die Skulptur der Juno Ludovisi, deren Wirkung (bzw. der Eindruck) auch im Zusammenhang des folgenden Kapitels noch einmal erwähnt wird. Deutlich wird das Zusammenspiel von *Schönheit* und *Erhabenheit*, bei dem aber hier, laut Zelle, andere Überlegungen Schillers hinsichtlich des oft missverstandenen Begriffs der ‚Schönheit‘ eingesetzt werden.³⁵²

³⁴⁸ Schiller, Brief eines reisenden Dänen. In: DKV/ 8, S. 203.

³⁴⁹ Ebd., S. 204.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Vgl. Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 371f.

³⁵² Gemeint ist die Unterscheidung der Definition der oft idealisierten Kategorie der Schönheit die gleichsam als theoretischer Begriff, d. h. auf ‚anderer Ebene‘, damit als dialektischer Spitzenbegriff verstanden werden muss.

Für den Eindruck der Skulptur des antiken Juno-Kopfes (einer Kolossal­skulptur aus der Villa Ludovisi)³⁵³ wird in den fast zögernden Worten Schillers ein geradezu rätselhaftes Erleben des Betrachters beschrieben. Es erscheint als eine Erfahrung mit einem Anflug von Religiosität, wenn Schiller schreibt:

Es ist weder Anmut, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer *Juno Ludovisi* zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. [...] In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, als wenn sie jenseits des Raumes wäre [...], und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.³⁵⁴

Schiller zeigt hier weniger ein Modell menschlichen Verhaltens (verstanden als mögliche Schönheit) als vielmehr das absolute Ideal des Schönen, das letztlich, da Theorie, unerreichbar und hier – anders als in *Über Anmut und Würde* – auch nicht gemeint ist.³⁵⁵

3 ‚Anmut‘ und ‚Würde‘. Eine prekäre Balance

In der Schrift *Über Anmut und Würde* ist die Kategorie der ‚Anmut‘ als balanciertes Denkmotiv – im Sinne des idealen Gleichgewichts von ‚Sinnlichkeit und Sittlichkeit‘ – zu lesen, sozusagen als ‚Ausdruck der Einheit [des Menschen] mit sich selbst‘,³⁵⁶ wie Carsten Zelle zusammenfasst. Mit den bereits zitierten Abschnitten der Schrift werden allerdings auch weitere Problemfelder ersichtlich, nämlich die Frage nach der Gegenüberstellung bzw. nach dem Widerstreit der Kategorien des ‚Schönen‘ und des ‚Erhabenen‘, die Schiller hier auch anführt als Ideal der ‚schönen Seele‘ gegenüber der ‚erhabenen Würde‘. Dies ist nachfolgend nochmals zu reflektieren, da Schillers Art der Gegenüberstellung dieser auch geschlechtsspezifisch konnotierten, vor allem kontrastierenden Kategorien des Weiteren in Analogie zu den genderspezifischen Ausdrucksgesten von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ erörtert werden soll. Diese Sichtweise gilt es danach für die Analyse zur Konstruktion der weiblichen wie auch männlichen Dramenfiguren Schillers als Ausgangspunkt zu nehmen.

³⁵³ Diese Figur wird zu Schillers Besuch des Mannheimer Antikensaals (also in den Worten des ‚reisenden Dänen‘) nicht angeführt.

³⁵⁴ Schiller, Über die Ästhetische Erziehung des Menschen, Fünftehnter Brief. In: DKV/ 8, S. 615.

³⁵⁵ Wie zuvor kurz erwähnt, steht die Skulptur der *Juno Ludovisi* als Beispiel für einen spezifischen Begriff von Schönheit, der im Sinne eines ‚dialektischen Spitzenbegriffs‘ (Zelle) zu verstehen ist.

³⁵⁶ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 65.

3.1 Die Frage nach der Art der Gegenüberstellung der beiden ästhetischen Kategorien

Zu dieser Fragestellung ist ein analysierender und problematisierender Aufsatz von Birgit Nübel aufzugreifen; wie Zelle stellt auch Nübel den Kontext zu Schillers ‚Ästhetischer Theorie‘ her und erklärt zunächst, dass der Widerstreit von ‚schöner Seele‘ und ‚erhabener Würde‘ bzw. ‚erhabener Gesinnung‘³⁵⁷ nicht nur in *Über Anmut und Würde*, sondern auch mit vergleichendem Blick auf andere Schriften Schillers zu konstatieren ist.³⁵⁸

Es geht um die in der Forschung wiederholt gestellte Frage nach dem Verhältnis von ‚Schönem‘ und ‚Erhabenen‘, gerade wenn diese Kategorien jeweils als eigene ästhetische Kategorien³⁵⁹ verstanden werden, deren Verhältnis in dieser Abhandlung geradezu als ‚die zentrale Leitfrage der Schiller’schen Ästhetik‘³⁶⁰ entwickelt wird, wie Birgit Nübel ausführt. Es ist die Frage nach dem Menschen und seiner Disposition zur Freiheit, die bereits der Doktorand Schiller formulierte und die als Leitfrage die poetischen und philosophischen Texte Schillers bestimmt. Zum Verständnis der Schrift *Über Anmut und Würde* und der erörterten Kategorien müssen allerdings anthropologische, ästhetische und geschichtsphilosophische sowie zeitkritische Aspekte als miteinander zusammenhängend gedacht werden, wenn dies auch in ambivalenter Weise erfolgt, so der aufzugreifende Hinweis von Birgit Nübel.³⁶¹

Dies gilt zum einen hinsichtlich der ‚Anmut‘ bzw. des Idealbildes der ‚schönen Seele‘, die auf den harmonischen Ausgleich von Trieb- und Vernunftnatur ausgerichtet ist und dadurch zur Freiheit leitet, sich aber in der Realität behaupten muss und ‚an die sich der Einzelne bestenfalls annähern‘³⁶² kann; zum anderen erfolgt dies gerade hin-

³⁵⁷ Vgl. dazu den 2. Abschnitt ‚WÜRDE‘ der Schiller’schen Abhandlung. In: Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 373ff. Schreibweise gemäß DKV.

³⁵⁸ Vgl. Nübel, *Schillers ästhetische Theorie*, S. 52f. Ein solcher Blick verschaffe aber auch keine Klarheit im Sinne von Widerspruchsfreiheit, sondern allenfalls ‚ein Mehr an Komplexität‘, wie Nübel ergänzend bemerkt.

³⁵⁹ Vgl. die Forschungsergebnisse von Carsten Zelle. In ders.: *Die doppelte Ästhetik der Moderne* (1995).

³⁶⁰ Ebd.; vgl. dabei auch die Hervorhebung von Nübel, *Schillers ästhetische Theorie*, S. 52. Es geht, laut Nübel, um die Frage nach der Funktion des Schönen für ein Menschenbild zwischen anthropologischer Fundierung (‚Erscheinung‘) und utopischem Entwurf (‚Idee‘).

³⁶¹ Vgl. ebd.; Nübel fügt weiterführend hinzu, dass um 1800 die Fragen ‚Was ist das Schöne?‘ mit jener ‚Was ist der Mensch?‘ und jener nach dem guten/ schönen = richtigen Leben (Kalokagathie) untrennbar verbunden sind, wodurch der moralisch-ästhetische Charakter der Schrift gekennzeichnet ist.

³⁶² Immer, *Der inszenierte Held*, S. 187.

sichtlich des ‚Erhabenen‘ bzw. der ‚erhabenen Würde‘, welche die Freiheit, laut Lesart von Immer, notfalls gewaltsam gegen den Andrang der sinnlichen Natur durchsetzt: „In diesem Akt moralischen Widerstands gewinnt die Würde erhabene Qualität.“³⁶³

In seiner frühen Abhandlung schreibt Schiller:

Die *schöne* Seele muß sich also im Affekt in eine *erhabene* verwandeln [...], Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist *Geistesfreiheit*, und *Würde* heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.³⁶⁴

Überdies ist aber ein gendertheoretischer Aspekt zu reflektieren, anknüpfend an die hier bereits genannten Textzitate der Schiller’schen Abhandlung, die in dieser Hinsicht aufmerken lassen,³⁶⁵ wie auch andere Textstellen der Schrift irritieren können. Dies zeigt eine weitere Anmerkung von Nikolas Immer, nach dessen Auffassung sich Schiller doch in den Bahnen zeitgenössischer [geschlechtsspezifischer] Zuordnungen bewegt, wenn er das Weibliche mit der Anmut und das Männliche mit der Würde in Verbindung bringt, wozu Immer als Gegenüberstellung zu Humboldts artikulierten stereotypen, auch biologisch gefärbten Vorstellungen von dem ‚Männlichen‘ und dem ‚Weiblichen‘³⁶⁶ bzw. von ‚dem Mann‘ und ‚der Frau‘³⁶⁷ die folgende Textstelle bei Schiller als Zitat anführt, wenn Schiller in *Über Anmut und Würde* schreibt:

Man wird im Ganzen genommen, die Anmut mehr bei dem *weiblichen* Geschlecht (die Schönheit vielleicht mehr bei dem männlichen) finden, wovon die Ursache nicht weit zu finden ist. Zur Anmut muß sowohl der körperliche Bau, als der Charakter beitragen; jener durch seine Biagsamkeit, Eindrücke anzunehmen und ins Spiel gesetzt zu werden, dieser durch die sittliche Harmonie der Gefühle. In beidem war die Natur dem Weibe günstiger als dem Manne.³⁶⁸

³⁶³ Ebd., S. 188.

³⁶⁴ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 378. Kursivierung gemäß DKV.

³⁶⁵ Dieser Aspekt lässt sich Nübel zufolge in *Über Anmut und Würde* (von 1793) wie auch in den ‚Ästhetischen Briefen‘ (von 1795) herausstellen und wird später in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796) wieder aufgenommen und fortgeführt.

³⁶⁶ Es sind am sexuellen Zeugungsakt orientierte, nicht philosophisch/ kulturell gesetzte Kategorien, denn, so schreibt Humboldt, „ueberall sehen wir in der Zeugung zwei ungleichartige Kraefte erforderlich. [...] Die Erzeugung organischer Wesen erfordert [...] eine doppelte, eine auf Wirkung und eine andre auf Rückwirkung gerichtete Stimmung. [...] Hier nun beginnt der Unterschied der Geschlechter.“ Wilhelm von Humboldt: *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*. S. 99–132. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): *Die Horen*, Bd. 1. Zweytes Stück. Tübingen: Cotta 1795, Unveränd. Nachdruck. Weimar: H. Böhlau Nachfg. 2000, S. 110f. Hervorhebung gemäß Nachdruck 2000.

³⁶⁷ Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 188. Gemeint sind in diesem Zusammenhang Humboldts Schriften *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* wie auch *Ueber die männliche und weibliche Form*, die Schiller 1795 in den *Horen* veröffentlichte. Vgl. ebd., S. 187.

³⁶⁸ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 372.

Die Schrift *Über Anmut und Würde* (von 1793) nimmt scheinbar die zeitgenössische Tendenz einer Polarisierung von ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Merkmalen auf,³⁶⁹ wenn Schiller die ‚schöne Seele‘ als „Siegel der vollendeten Menschheit“³⁷⁰ emphatisch beschwört und die Vereinbarkeit der beiden Kategorien ausdrücklich verneint. Zwar könnte dieses als Ausdruck einer ‚Dichotomisierung von Geschlechter-Differenzen‘ gelesen werden, wie sie um 1800 stattfindet,³⁷¹ doch genau gegen eine solche Auffassung weist Nübel in ihrer Analyse der Schrift mit Verweis auf einen weiteren Schritt der Schiller’schen Argumentation hin: In diesem werden beide Kategorien bzw. ‚Leitbilder‘ zwar vorab räumlich differenziert angegeben, doch wird ihre Vereinigung durchaus für möglich gehalten, wenn nämlich Schiller selbst formuliert:

Da Würde und Anmut ihre verschiedenen Gebiete haben, worin sie sich äußern, so schließen sie einander in derselben Person, ja in demselben Zustand einer Person nicht aus.³⁷²

Darüber hinaus wird dann die Vereinigung von Anmut und Würde geradezu zum Ideal erhoben, wenn Schiller schreibt – wieder in emphatischen Worten:

Sind Anmut und Würde [...] in derselben Person *vereinigt*, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt und frei gesprochen in der Erscheinung.³⁷³

Die inhaltliche Spannung dieses hier formulierten Ideals, nach welchem auch in Schillers Worten, „die Antiken gebildet“³⁷⁴ sind, zeigt eine Ähnlichkeit mit den genannten widersprüchlichen Beschreibungen der beeindruckenden beiden Götterskulturen. Die Vereinbarkeit der Kategorien wird in Schillers begeisterten Worten zu seinem Eindruck der Apoll-Skulptur³⁷⁵ aufgegriffen – zu der Humboldt in seiner Schrift *Ueber*

³⁶⁹ Nübel weist auf diese Spiegelung der anthropologischen Grundannahme von der Doppelnatur des Menschen (als zugleich tierisch/ geistiges bzw. sinnlich/ sittliches Wesen) hin, wie sie bereits der Doktorand Schiller in seiner Dissertation von 1780 thematisierte. Vgl. Nübel, Schillers ästhetische Theorie, S. 53.

³⁷⁰ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 370.

³⁷¹ Vgl. Nübel, Schillers ästhetische Theorie, S. 53.

³⁷² Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 385.

³⁷³ Ebd., Kursivierung lt. DKV.

³⁷⁴ Ebd., S. 386. Schiller fügt hinzu: „man erkennt es [das Ideal] in der Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius, und in der Muse des Barberinischen Palastes.“ (ebd.) „Wo sich Grazie und Würde vereinigen, da werden wir abwechselnd angezogen und abgestoßen.“ Ebd., S. 387.

³⁷⁵ Andreas Bühler weist in seinem historischen Überblick zum Aufgreifen des Kanon des Polyklet in der Geschichte der Bildhauerkunst exemplarisch auf die Apoll-Skulptur hin, bei der die chiasmatischen Grundprinzipien des polykletischen [männlich konnotierten] Kontrapostes durchaus berücksichtigt wurden, wenn auch, so Bühler, mit einer leichten Überlänge der Beine, also mit einem kleinen künstlerischen ‚Trick‘ – „zur Betonung von Bewegung und Charis (Anmut).“ Vgl. Andreas Bühler: *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*. Berlin: Dt. Kunstverlag 2002, S. 43. Auf den später auch auftretenden weiblich konnotierten Kontrapost in der griechi-

die männliche und weibliche Form³⁷⁶ das „Ideal ächter Männlichkeit“³⁷⁷ darlegt. Die Skulptur wird hier von Humboldt verstanden als Ausdruck „einer mit Stärke gerüsteten Energie, die durch Anmuth gemäßigt ist.“³⁷⁸ Dabei räumt er ein, dass dies eher „in der Jugend der Fall [ist], die [...] auf der schmalen Gränze zwischen beyden Geschlechtern steht.“³⁷⁹

Die von Schiller genannte Vereinbarkeit von ‚Anmut‘ und ‚Würde‘ in seiner Schrift *Über Anmut und Würde*, die den Humboldt’schen Schriften, veröffentlicht in seiner Zeitschrift *Die Horen*, vorausgeht, konstatiert Birgit Nübel als „konzeptionellen Bruch“.³⁸⁰ Bei der Vereinigung von Anmut und Würde handelt es sich demnach, so Nübel, um „eine Art methodisches bzw. synthetisches Ideal.“³⁸¹ Dieses könne nur mit den Möglichkeiten des Essays umschrieben werden, also nicht in chronologisch-linearer Argumentation definiert werden, „wie wir es bei einer philosophischen Schrift erwarten könnten.“³⁸²

Gerade die forschende Blickrichtung, aus der Birgit Nübel die stilistische Form der Abhandlung, nämlich die des Essays, für die Analyse herausstellt, liefert als Ergebnis einen wichtigen Denkansatz für die Thesen hinsichtlich der Konstruktion der Dramenfiguren, die hier unter Berücksichtigung der Chronologie der Schiller’schen Dramenfolge³⁸³ untersucht werden sollen.

schen Klassik (vgl. dazu Skulpturen wie die der Knidischen Aphrodite und der Amazonen) weist Berthold Hinz hin: Es ist eine Entwicklung erst drei Generationen nach Polyklet, auch wenn Polyklet zusammen mit den besten Künstlern seiner Zeit die Amazonen-Skulpturen (vgl. hier später Schillers Aufgreifen des Bildmotivs der ‚verwundeten Amazone‘) geschaffen hatte, letztere sei aber orientiert an dem ingenüösen Konzept im ‚Standbild des nackten Mannes‘, so Hinz, dieses gezeigt im Kontrapost als eines ‚ethischen Grundwertes der Griechen‘ (S. 29), z. B. bei der perikleischen Skulptur der männlichen Figur des kriegerischen Speerträgers/Doryphoros. Vgl. Berthold Hinz: Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion. München: Hanser 1998, S. 30f.

³⁷⁶ Humboldt, Wilhelm von: Ueber die männliche und weibliche Form. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): *Die Horen*. Bd. 1. Drittes Stück. Tübingen: Cotta Jg. 1795. Unveränderter Nachdruck. Weimar: Böhlau/Nachf. 2000, S. 80–103 und ders.: Ueber die männliche und weibliche Form. Fortsetzung. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): *Die Horen*. Bd. 2. Viertes Stück, Tübingen: Cotta Jg. 1795. Unveränderter Nachdruck. Weimar: Böhlau/Nachf. 2000, S. 14–40. Die Schreibweise entspricht dem Nachdruck des Textes von 2000.

³⁷⁷ Humboldt, Ueber die männliche und weibliche Form, Bd. 1, Drittes Stück, S. 95. Die Schreibweise entspricht dem Nachdruck des Textes von 2000.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Nübel, Schillers ästhetische Theorie. S. 57. Nach Auffassung der Autorin ist dieser Widerspruch bzw. der ‚Bruch‘ das Resultat des Schiller’schen Versuchs, das Ideal der Kalokagathie [dieses griechischen Ideals] den Bedingungen zeitgenössischer Wirklichkeit um 1800 auszusetzen. Vgl. ebd., S. 58.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Berücksichtigt werden in der Untersuchung zur Konstruktion der Dramenfiguren nur die Texte der vollendeten Dramen von 1781–1804, nicht die Dramenfragmente.

Vorab gilt es noch einmal, die Thesen Zelles zur kontrastierenden Kategorie des Erhabenen und damit den Eigencharakter des ‚Erhabenen‘ als ästhetischer Kategorie herauszustellen.³⁸⁴ Diese Sichtweise ist auch zur Lesart der Texte des 18. Jahrhunderts und damit auch der Abhandlungen Schillers verstärkt in den Vordergrund getreten, vor allem aber nach der vorangegangenen Konzentration der Forschung auf das ‚Schöne‘.³⁸⁵

Die Akzentuierung des Schreckens, d. h. der dynamischen Aspekte des Erhabenen bzw. des Sublimen, befestigt, laut Zelle, am Ende des 18. Jahrhunderts die Dualisierung der Literatur- und Kunsttheorie: In Kallistik und in Erhabenheitsästhetik.

3.2 Die unterschiedliche Gegenüberstellung des ‚Schönen‘ und des ‚Erhabenen‘ im 18. Jahrhundert

Carsten Zelle hebt in seinen Untersuchungen hervor, dass Kant in seinen frühen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen* (von 1764) die Gegensätzlichkeit der Kategorien betont, wenn er z. B. das ‚Erhabene‘ und das ‚Schöne‘ folgendermaßen gegenüberstellt und erklärt: „Das Erhabene *rührt*, das Schöne *reizt*“.³⁸⁶ Ähnlich, d. h. physiologisch, argumentiere, so Zelle, auch der junge Herder mit den Begriffen ‚Anstrengung‘ vs. ‚sanfter Erschlaffung‘.³⁸⁷

Die Unterscheidung des Erhabenen, die Herder festhält, befestigt Zelle zufolge die Gegenüberstellung der beiden Kategorien aber nicht nur physiologisch, sondern auch

³⁸⁴ Es sind Zelles Forschungen und Diskussionen zur ‚Doppelten Ästhetik‘. Vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne* (1995).

³⁸⁵ Vgl. Awe, *Das Erhabene in Schillers Essays zur Ästhetik*, S. 338. Jens Awe unterscheidet mehrere Forschungsrichtungen und verweist daneben insbesondere auf Carsten Zelle mit dessen Forschungen zum Erhabenen: Zelle kritisiere jene Theoretiker, die u. a. auf eine dialektische Versöhnung ästhetischer Spannungen abzielen und stets darauf bedacht seien, die besondere Intensität des Erhabenen auszublenden, um das Erhabene mit der Fixierung auf ‚mathematische‘ Momente wie ‚Unendlichkeit‘, ‚Hoheit‘ u. ä. dem Schönen reintegrieren zu können. Vgl. Awe, ebd., S. 337f. Vgl. auch Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 155. Zelle hebt hervor, dass die begrifflichen Verdoppelungen des ‚Jenaer-Ästhetikprofessors‘ (wie Anmut/ Würde, naiv/ sentimentalisch) an das Wissen einer doppelten Ästhetik von Schönheit und Erhabenheit anknüpfen, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ausgebildet worden war – also infolge des französischen Literaturstreits, d. h. seit der *Querelle des Anciens et des Modernes* (ab 1687). Vgl. ebd.

³⁸⁶ Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, S. 827, A 5. Zitiert nach Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*; vgl. S. 144.

³⁸⁷ Vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 144. Herder erläutert, so der Hinweis von Zelle, dass das Erhabene mit einem „Gefühl der *Anstrengung*“ einhergehe, das Schöne dagegen mit einem Gefühl „sanfte[r] *Erschlaffung*“. Herder, Johann Gottfried: *Viertes kritisches Wäldchen* [entst. 1769, gedr. Postum 1846]. 57–240. In: Johann Gottfried Herder: *Werke*. Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hg. von Pross, Wolfgang, München 1987, 2. St., vii, 151 f. Zit. n. Zelle, ebd.

³⁸⁷ Vgl. ebd.

psychologisch. Sie gehört, so Zelle, in der Spätaufklärung zum ästhetischen Allgemeingut, auf das Schiller dann in den ‚Ästhetischen Briefen‘ (von 1795) zurückkommt.³⁸⁸

Gegen frühere Thesen wie sie Herder vertritt, nach denen das Erhabene im Idealschönen aufgeht,³⁸⁹ und gegen heutige Thesen, in denen das (oft missverstandene) ‚Idealschöne‘ bei Schiller als Synthese von Schönerem und Erhabenen zu verstehen ist, ist die Schrift eines weiteren zeitgenössischen Autors des 18. Jahrhunderts, hier wiederum Zelle folgend, zu zitieren: Carl Grosse betont in seiner Abhandlung *Über das Erhabene* (von 1788) nicht nur den Gegensatz, sondern sogar die Unvereinbarkeit der Kategorien mit der pointierten Behauptung: „[...] das Erhabene verträgt das Schöne nicht“.³⁹⁰ Demzufolge gewinnt das Erhabene auch in der Abgrenzung zum Schönen im 18. Jahrhundert an Profil – wobei, laut Inka Mülder-Bach, die Arbeit an dieser Grenze von Burke über Kant bis zu Schiller zugleich „eine Arbeit an der Polarisierung der Geschlechter ist.“³⁹¹

Mit seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* scheint Schiller diese Position zu vertreten. Die Vorstellungen von ‚weiblicher‘ Anmut und das Idealbild der ‚schönen Seele‘, dem Schiller die männlich konnotierte ‚erhabene Würde‘ gegenüberstellt,³⁹² sind Aussagen, die (in früherer Rezeption) zu irritierenden Widersprüchen führen.

³⁸⁸ Vgl. ebd.

³⁸⁹ Gerade in seinem Spätwerk favorisiert Herder wieder eine monistisch ausgleichende Theorie, so Carsten Zelle; skeptisch geworden gegenüber dem ‚erhabenen Schauer‘ komme Herder (ähnlich wie Goethe) zu einer harmonisierenden Sichtweise, in der das Erhabene als das ‚höchste Schöne‘ aufgefasst wird. Vgl. Zelle, ebd., S. 144f.

³⁹⁰ Grosse, *Über das Erhabene*, S. 12f.

³⁹¹ Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 535.

³⁹² Vgl. dazu auch die tabellarische Auflistung von Birgit Nübel mit ihrer Gegenüberstellung der von ihr herausgearbeiteten genderspezifischen (Schiller’schen) Begrifflichkeiten in Schillers Abhandlung. Damit kann eine differenzierende Unterscheidung der Kategorien gemäß ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Konnotation zwar kenntlich gemacht werden, jedoch ganz anders als dies insgesamt aufgrund der essayistischen Form der Schrift in *Über Anmut und Würde* zu verstehen sei. Diese Abhandlung müsse, so Nübel, insgesamt als eine ‚Bilderschrift der Gedanken‘ betrachtet werden. Somit lasse sich z. B. inhaltlich schwer beantworten, ob uns Schiller nun die ‚schöne Seele‘ oder die ‚erhabene Würde‘ als Ideal empfiehlt. Vgl. Nübel: *Schillers ästhetische Theorie*, S. 53 und S. 56.

Diese entstehen nicht nur hinsichtlich der ‚Anmut‘,³⁹³ sondern auch mit Blick auf beide Kategorien,³⁹⁴ insbesondere auf deren Gegenüberstellung.

Das bedeutet, die Abhandlung scheint die zeitgenössische Tendenz einer Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen zu spiegeln und könnte daher im Sinne eines Dualismus der Geschlechter, der um 1800 auch in die Ästhetik eingeschrieben wird,³⁹⁵ gelesen werden. Dies gilt insbesondere, wenn die weibliche ‚Anmut‘ mit der männlichen ‚erhabenen Würde‘ zunächst kontrastiert wird, letztlich aber von Schiller selbst als eher komplementär aufgefasst wird.

Diese Einschätzung der Komplementarität wird bereits kurz von Peter-André Alt getroffen, der mit Blick auf manche Gedichte Schillers mit ihrer stereotypen Zuordnung der Kategorien zu ‚Weib‘ und ‚Mann‘ gleichzeitig darauf hinweist, dass sich die Argumentation im Essay *Über Anmut und Würde* tendenziell von einer statischen Geschlechtertypologie löse.³⁹⁶

Ausdrücklich sieht Alt die ‚Anmut‘ als Komplementärkategorie der ‚Würde‘ an. Verknüpft zusammengefasst ist die Würde die auch unter Zwang behauptete Anmut. Während die Anmut die organische Balance zwischen Pflicht und Neigung (vgl. Schillers Definition der ‚schönen Seele‘) darstellt, repräsentiert die Würde die Fähigkeit zum Ertragen der Differenz, die beide trennt: „Anmut erscheint als entspannter, Würde als ausgehaltener Widerspruch von Natur und Vernunft.“³⁹⁷

Birgit Nübel erörtert Schillers Essay *Über Anmut und Würde* im Kontext von Schillers ästhetischer Theorie. Die Autorin führt insbesondere an, warum jene Irritationen gerade mit Blick auf die spezifische Form der Schrift, nämlich die des Essays, entstehen, welcher sozusagen als eine „Bilderschrift der Gedanken“³⁹⁸ zu verstehen ist. Genau

³⁹³ Birgit Nübel thematisiert und problematisiert dazu Schillers Erklärungen zu ‚Schönheit‘ und ‚Anmut‘ mittels des mythologischen Bildes (von Venus-Aphrodite und ihrem Gürtel); Nübels Kritik gilt dann besonders Schillers weiterem Unterscheiden hinsichtlich der ‚Schönheit‘, wenn Schiller, mit Hilfe dieses mythologischen Bildes der Göttin, eine Natur gegebene, fixe („architektonische“) Schönheit anführt und diese gegenüber einer ‚beweglichen Schönheit‘ (wie z. B. die der ‚Anmut‘) unterscheidet, die, laut Schiller, von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird. Vgl. Nübel, ebd., S. 58f.

³⁹⁴ Carsten Zelle konstatiert bezüglich der Weltauffassung hinsichtlich der Kategorie des ‚Erhabenen‘ als Kategorie der Ästhetik gegenüber der Kategorie der ‚Schönen‘ vornehmlich „einen Riss“; Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 155. Zelle stellt also eine eher konfliktrichtige Definition heraus; Damit ist Schillers Konzept des ‚erhabenen Helden‘ zu hinterfragen.

³⁹⁵ Vgl. Amstutz, *Autorschaftsfiguren*, S. 1–15.

³⁹⁶ Vgl. Alt, *Friedrich Schiller*, S. 71.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Nübel, *Schillers ästhetische Theorie*, S. 53. Birgit Nübel erläutert, dass sich die Schiller'sche Essayistik eher mit den Topoi des Spaziergangs und mit einer Art ‚Kreisbewegung‘ beschreiben lasse. Statt logischer Deduktion oder dialektischem Dreischritt finde sich bei Schiller eine Denkbewegung,

besehen argumentiert Schiller, so Nübel, nicht chronologisch-linear, wie wir es bei einer philosophischen Schrift erwarten könnten, vielmehr wird das Umkreisen als Schiller'sche Denkbewegung deutlich; so wird beispielsweise das Konzept der Schönheit auf einer „Bilderschrift der Empfindungen“³⁹⁹ am weiblichen Körper der mythologischen Venus entwickelt.⁴⁰⁰

Einerseits lassen sich, wie Nübel darstellt, die geschlechtsspezifischen Bilder und Gedanken Schillers zwar aus seiner Abhandlung analysieren, andererseits trete dabei aber mit Blick auf die Form der Schrift der Chiasmus als Schillers Lieblingsfigur bei seinen Erklärungen zum Vorschein. Das bedeutet, so Nübel: Diese kreuzweise Verschränkung der Gegensatzpaare führt jeden Versuch einer begrifflichen Taxominierung in die Paradoxie.⁴⁰¹ Insgesamt also könne man Schillers Metaphorik des Geschlechtlichen zwar konstatieren, aber zugleich auch wieder in Frage stellen.⁴⁰² Diese entscheidende Feststellung ist im Folgenden auch hinsichtlich der geschlechtsspezifischen Ausdrucksgesten aufzugreifen und hinsichtlich der Konstruktion der Dramenfiguren zu berücksichtigen.

Überdies ist festzuhalten, dass das Modell der ‚schönen Seele‘, das Schiller als Harmonie von Pflicht und Neigung am Ende des ersten großen Abschnittes der Abhandlung *Über Anmut und Würde* entwirft, zwar als eine anzustrebende Möglichkeit zu verstehen ist, dabei aber doch als ein Idealbild von Schiller selbst angesehen wird. Auf der Ebene der Wirklichkeit muss sich, laut Schiller, das Ideal der ‚schönen Seele‘

die als ein fortwährendes Umkreisen eines Mittelpunkts zu beschreiben sei. Dieser bestehe in der zentralen Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Kunst, die beide, so Nübel, „auf der Grundlage von Kant und Karl Philipp Moritz sowohl getrennt voneinander als auch in ihrer Interrelation als in sich selbstvollendet und selbstzwecklich gekennzeichnet werden“. Ebd.

³⁹⁹ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 331.

⁴⁰⁰ Vgl. Nübel, *Schillers ästhetische Theorie*, S. 58. Anhand der Verse der ‚Ilias‘ werde an Venus-Aphrodite und ihrem Gürtel das Verhältnis von Schönheit und Anmut aufgezeigt. Indem Schiller mit der Form der Wörter spiele, so Nübels weitere Argumentation, lasse er die Bedeutung der Begriffe ‚vagabundieren‘, anstatt sie, wie erwartet, zu definieren, zu unterscheiden und voneinander abzugrenzen.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 55. Insgesamt also könne man Schillers Metaphorik des Geschlechtlichen zwar konstatieren, aber zugleich auch wieder in Frage stellen.

⁴⁰² Birgit Nübel verweist insbesondere auf die essayistische Form von Schillers Abhandlung, auf die ‚Bilderschrift der Gedanken‘. Vgl. ebd. S. 53. In der Untersuchung zu Schillers Schrift wird deutlich, so Nübel, dass die Lieblingsfigur der Schiller'schen Abhandlung der Chiasmus ist, die kreuzweise Verschränkung der Begriffs-paare. Vgl. ebd.

in eine erhabene verwandeln.⁴⁰³ Damit ist wiederum die Frage der ‚doppelten Ästhetik‘ angesprochen. Dieser Frage soll mit Blick auf die Kategorien, die Schiller in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* gegenüberstellt⁴⁰⁴ noch weiter nachgegangen werden.

Somit ist unter Rückgriff auf Carsten Zelles Forschung noch einmal zu bedenken, dass eine doppelte Ästhetik nicht nur in dieser Abhandlung, sondern in der ästhetischen⁴⁰⁵ Theorie Schillers insgesamt erörtert wird.⁴⁰⁶

Mit Blick auf die Schrift *Über Anmut und Würde* wird, laut Zelle, vor allem die „Überfrachtung“ des Begriffs der ‚schönen Seele‘ problematisch, d. h. wie diese in der Abhandlung charakterisiert werde. So heißt es hier, dass sich in der Anmut tatsächlich Sinnlichkeit und Vernunft in Übereinstimmung miteinander befinden, nämlich in der anmutigen Bewegung als eines Moments des Ausgleichs oder der Balance und damit der Mitte.⁴⁰⁷ Somit ist verständlich, wenn Schiller dieses Modell der ‚schönen Seele‘ in ihrer Anmut zunächst in Nachfolge der Kallias Briefe⁴⁰⁸ als „Freiheit in der Erscheinung“⁴⁰⁹ bezeichnet.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 56. Das Ideal der ‚schönen Seele‘ ist übrigens nicht zu verwechseln mit dem theoretischen Begriff der o. g. ‚Idealschönheit‘, der beispielhaft am Modell und Eindruck der Juno-Skulptur thematisiert wird.

⁴⁰⁴ Vgl. Carsten Zelles Betonung der ‚gegenstrebigen Spannungsbeziehung‘ der Kategorien. Vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 10.

⁴⁰⁵ Vgl. Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung*. In: DKV/ 8, S. 556–676. Vgl. insbesondere den 6. Brief, in dem Schillers Intention der ‚Briefe‘ insgesamt deutlich wird, wenn es ihm darum geht, „die nachteilige Richtung des Zeitcharakters und ihre Quellen aufzudecken, nicht die Vorteile zu zeigen, wodurch die Natur sie vergütet.“ Ebd., S. 575.

⁴⁰⁶ Vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 165–167. Vor allem wird sie in seinem großen Brief-Essay, den *Ästhetischen Briefen* von 1795, thematisiert.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.

⁴⁰⁸ Friedrich Schiller: *Kallias, oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner* [1793]. S. 276–329. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Bd. 8. Theoretische Schriften. Hrsg. v. Rolf-Peter Janz u. a., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1992, S. 285. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 8 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 286. Vgl. insbesondere den Brief an Körner vom 08. Febr. 1793. Darin merkt Schiller an: „... daß ich einen *Begriff von der Schönheit zu geben*, und durch den *Begriff der Schönheit gerührt zu werden* für zwei ganz verschiedenen Dinge halte.“ Ebd., Kursivierung gemäß DKV. Auf diesen Brief und den gesamten Schriftverkehr in den sogenannten Kallias-Briefen weist derzeit Benjamin Lindner in seiner philosophischen Dissertation hin. Im Vergleich zur zeitgenössischen Philosophie des Schönen ordnet Lindner Schillers Erklärungen zum Schönen zeitgenössisch im Rahmen von vier Gruppen ein: *sinnlich-subjektiv*, wie Edmund Burke; *subjektiv-rational*, wie Kant; *rational-objektiv*, wie Baumgarten, Mendelssohn u. a., sowie Schiller selbst *sinnlich-objektiv* (vgl. ergänzend die tabellarische Übersicht in der Dissertation, S. 146). Im Unterschied zu Kant, so der Hinweis von Lindner, wählte Schiller nicht das *Subjekt*, sondern das *Objekt* zum Ausgangspunkt seiner Einteilung und nahm dabei die jeweils anderen Elemente der doppelt bestimmten Positionen auf. Schiller versuchte also, Kant zu korrigieren, ohne damit das Ziel aufzugeben, zwischen den extremen Positionen (Rationalismus vs. Empirismus)

Dieses Moment der Freiheit wird bereits in der Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren – nicht nur, aber vornehmlich in Schillers Jugenddramen – erkennbar, wie später belegt werden wird.

Auch der Begriff der ‚schönen Seele‘ werde insgesamt von Schiller ‚überfrachtet‘, kritisiert Carsten Zelle.⁴¹⁰ So werde diese überschwänglich charakterisiert, sie sei das ‚Siegel der vollendeten Menschheit‘ und ‚Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung‘. Dies treibe regelmäßig, so Zelle, eine zweite, ästhetische Kategorie hervor: Zur Anmut der ‚schönen Seele‘ trete die *Würde*, die Würde einer *erhabenen* Gesinnung. Schon der Anfangssatz des Kapitels ‚Würde‘ lautet in Schillers Worten:

Sowie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist die *Würde* der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung.⁴¹¹

In diesem markanten Ton der Gegenüberstellung klingt auch die männliche Konnotation der Kategorie an; diese wird noch deutlicher, wenn Schiller im weiteren Verlauf des Kapitels die ‚erhabene Würde‘ im Zusammenhang mit dem Merkmal der Freiheit hervorhebt und damit scheinbar dem Schönen an Bedeutung voranstellt. Dies geschieht insbesondere dann, wenn Schiller hier – anders als in der späteren Schrift *Über das Erhabene* – in eher martialischen Worten formuliert, in denen nicht mehr die Balance, sondern die ‚Beherrschung‘ den Tenor der Definition bestimmt, wenn Schiller schreibt:

Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist *Geistesfreiheit*; und *Würde* heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.⁴¹²

Während hier im Rahmen der bisherigen Erörterungen die genderspezifische Konnotation der Kategorien thematisiert wird, so stellt Carsten Zelle vor allem die politischen Bilder heraus, die von Schiller zu den Kategorien von ‚Schönheit‘ und ‚Erhabenheit‘ aufgerufen werden.⁴¹³

zu vermitteln. Bezogen auf die Quelle der Erkenntnis, so Lindner, geht der Empirismus von der sinnlichen Erfahrung aus, der Rationalismus von intelligiblen Grundsätzen und Kant vom transzendenten Subjekt. Hiernach also hat sich, laut Lindner, Schiller selbst als einen Empiristen bestimmt und nicht als einen kritischen Transzendentalphilosophen. Vgl. Benjamin Lindner: *Das Schöne als Imperativ. Die Autonomie der Ästhetik bei Kant und Schiller in ihrer moralischen Funktion für eine Philosophie der Aufklärung*. Hannover: Univ., Diss. 2009. Parallel als Online-Ausgabe erschienen, S. 145f.

⁴¹⁰ In Schillers Schönheitsbegriff, so Carsten Zelles Herausstellung, sind nicht nur menschliches Verhaltensideal, sondern teleologische Geschichtsphilosophie und Politik zusammengebunden – eine, laut Zelle, eher problematische ‚Überfrachtung‘ des Begriffs; vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 166.

⁴¹¹ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 373.

⁴¹² Ebd., S. 378. Kursivierung lt. DKV.

⁴¹³ Zelle weist darauf hin, dass Schiller die ‚symmetrische Kommunikation zwischen Natur und Freiheit‘, wie sie die Kategorie der ‚Anmut‘ mit-beinhalte, auch in ein politisches Bild fasst: ‚Die Anmut

Der geschlechtsspezifische Aspekt wird von Carsten Zelle nur kurz in seiner sittlichen Metaphorik gestreift. Zelle verweist eher auf die problematische Staatsmetaphorik Schillers, zunächst vornehmlich in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795).⁴¹⁴ In diesen werde zwar, so Zelle, die Regierungsmetaphorik in anthropologischer Hinsicht noch weiter ausgebaut, doch sei darin vor allem Schillers kriegerische Rhetorik zu beobachten, wodurch Schillers philosophische Intentionen quasi hintertrieben würden,⁴¹⁵ denn, so Zelle:

Philosophisch, intendiert der Gedanke des *Schönen* bei Schiller in der Tat die Synthese nie ermüdender antithetischer Setzungen. Philosophisch: Natur/ Vernunft, ästhetisch: Stofftrieb/ Formtrieb, politisch: niedere/ zivilisierte Klassen, geschichtlich: Verwilderung/ Erschlaffung, sittlich: Anmut der Frau/ Würde des Mannes.⁴¹⁶

Das Verhältnis, in dem die beiden Pole von weiblich konnotierter Schönheit bzw. ‚Anmut‘ und männlich konnotierter ‚erhabener Würde‘ in der Abhandlung *Über Anmut und Würde* zueinander stehen, unterscheidet sich, laut Zelle, grundlegend von Schillers Definition des ‚Ideal-Schönen‘ im 15. Brief des Brief-Essays. In diesem Brief will Schiller, mittels der Schilderung des antiken Juno-Kopfes in beschwörenden Worten die verspannten Dichotomien von ‚auflösenden‘ und ‚anspannenden Wirkungsarten‘⁴¹⁷ zur Ruhe bringen. Es ist für Schiller eine gleichsam unaussprechliche Erfahrung, wenn er den Eindruck vom ‚herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi‘⁴¹⁸ beschreibt, deren himmlische Selbstgenügsamkeit eher zurückschrecke; für diese findet er aber doch die folgenden Worte:

[...] da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.⁴¹⁹

Mit dem ‚Zustand der höchsten Ruhe‘, der von der Figur ausgeht und zugleich deren Wesen charakterisiert, wurde in der Renaissance das ‚höchste Wesen‘ (also Gott) als

gleichet der liberalen Regierung, in der weder der Regent seinen Willen gegen die Neigung der Bürger noch die Bürger ihre Neigungen gegen den Regenten behaupten.“ Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 166.

⁴¹⁴ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: DKV/ 8.

⁴¹⁵ Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 167.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Schiller, *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen/ Sechzehnter Brief*. In: DKV/ 8, S. 616. Dies ist die Wirkung des *Schönen* gegenüber der des *Erhabenen*.

⁴¹⁸ Ebd., *Fünftehnter Brief*, S. 615.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.

unbewegt und in sich ruhend gekennzeichnet⁴²⁰ – und zwar in kirchlich-institutionellem Verständnis, nicht immer in den künstlerischen, oft eher provozierenden Werken der Bildhauer wie z. B. eines Michelangelo.⁴²¹

Wenn mit der Beschreibung des Eindrucks des Juno-Kopfes von Schiller eine Art von Sprachlosigkeit konstatiert wird, welche mit einer Art ‚wunderbarer Rührung‘ einhergeht, so kommt hier ein beinahe religiöses Verständnis auch des Erhabenen beim Anblick des Kunstwerkes zum Ausdruck. Es ist ein Verständnis, das noch 1744 im Zedler-Lexikon aufgegriffen ist, das aber in seiner Definition zum Stichwort ‚Erhaben‘ (laut Zelle zum Stichwort ‚stylus sublimus‘) die Betrachtenden ausspart,⁴²² da es vor allem die Bedeutung des Begriffs im Rahmen der Dreistillehre der Rhetorik aufgreift: Es wird also nicht die ästhetische Bedeutung der Kategorie dargelegt, sondern eher von einer stilistischen ausgegangen; unter dem Stichwort ‚stylus sublimus‘ findet sich im ‚Zedler‘ (von 1734) nur lakonisch die Definition: ‚Erhaben nennet sich der große Gott.‘⁴²³

Wenn im Kontext der Beschreibung der Juno-Skulptur die ästhetisch-philosophische Reflexion Schillers zum theoretischen Idealschönen als ‚dialektischer Spitzenbegriff‘⁴²⁴ verstanden werden kann, dann ist davon doch das mögliche ideale Schöne – sozusagen als Zielvorstellung oder Orientierung, dargelegt im Merkmal der weiblich konnotierten Anmut bzw. im Begriff der ‚schönen Seele‘ – zu unterscheiden:

⁴²⁰ Vgl. Christian Feldmann: Schritte in die Freiheit. Was Michelangelo und Galilei verbindet. S. 1–7. Anzuforderndes Manuskript der ‚NDR-Kultur‘-Sendung ‚Glaubenssachen‘ vom 16.02.2014. Redaktion: Dr. Roeck NDR3, Hannover: Redaktion ‚Religion und Gesellschaft‘/ NDR 3 2014, S. 4.

⁴²¹ Vgl. ebd.

⁴²² Zelle streift nur diese Angaben bei seinen Forschungen zur doppelten Ästhetik (1995) und führt zum kontemporären Verständnis nur kurz diese rhetorischen Aspekte zur Definition des Erhabenen an. Denn neben dem Verständnis als eigene Kategorie der Ästhetik im 18. Jahrhundert fungierte ‚das Erhabene‘ auch nach Boileau weiterhin als rhetorischer Terminus im Rahmen der Dreistil-Lehre – damit also als Kategorie der Ästhetik wie auch der Rhetorik. In der Dreistil-Lehre bildete das *genus sublime* die vornehmste Stilhöhe, die z. B. Martin Opitz (1624) in seinem ‚Buch von der Deutschen Poeterey‘ für wichtige Sujets (wie Götter, Helden, Könige u. ä.) forderte, so Zelle; nach einem Anführen weiterer Autoren des 17. Jahrhunderts fügt Zelle erläuternd hinzu, dass ein über die Stil-Lage hinausgehendes Verständnis des ‚Erhabenen‘ das deutsche Barock nicht kenne. Vgl. Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 131–133.

⁴²³ Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal=Lexicon aller Wissenschaften und Künste. VIII (1734) s. v. ‚Erhaben‘, 1620. Zit. n. Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 133. Auch die Definition im ‚Zedler‘, die sich, laut Zelle, vornehmlich auf die stilistische Bedeutung des ‚Erhabenen‘ bezieht, habe durch die weitere Begriffsentwicklung binnen Generationsfrist ihre Umkehrung erfahren. Das Hohe ist für Zedler ein räumlicher, das Große ein mathematischer Terminus; vgl. ebd.

⁴²⁴ Vgl. Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 175.

Zur Hervorhebung dieses Verständnisses ist noch einmal an Schillers Eindruck einer anderen Skulptur aufzugreifen, nämlich seine Beschreibung der männlichen Skulptur des ‚Vatikanischen Apoll‘. Bei deren Anblick (in der kurfürstlichen Antiken-Sammlung in der Mannheimer Zeichenakademie) bringt Schiller eine ganz anders ausgelöste Bewunderung zum Ausdruck – es ist der Anblick, sozusagen die Erfahrung der möglichen ‚Schönheit‘ als Ausdruck sinnlich/ sittlicher Balance des Menschen; es ist ein geradezu begeisterter Eindruck. Schillers Worte erinnern an die philosophisch-ästhetischen Begriffe in der Schrift *Über Anmut und Würde*, hier zunächst in gleichsam verkreuzender Weise der Kategorie der (weiblich konnotierten) harmonischen Anmut, wenn Schiller zu der männlichen Skulptur des ‚Vatikanischen Apoll‘⁴²⁵ ausführlicher schreibt:

Zwei Blicke auf denselben [Apoll] sind genug, dir mit entscheidender Gewissheit zu sagen, du stehst vor einem Unsterblichen. Die reizendste Jünglingsfigur, die sich eben jetzt in den Mann verliert, Leichtigkeit, Freiheit, Rundung, und die reinste Harmonie aller Teile zu einem unnachahmlichen Ganzen, erklären ihn zu dem ersten der Sterblichen, Kopf und Hals verraten den Gott.⁴²⁶

In der Beschreibung fällt auch die Betonung der unterschiedlichen Gestik der Figur auf. Schiller nimmt die Leichtigkeit der Bewegung⁴²⁷ und die Harmonie des Körpers insgesamt in den Blick, womit das weiblich konnotierte Bild der ‚Anmut‘ assoziiert zu assoziieren ist. Ihnen stellt er ‚Kopf und Hals‘ gegenüber. Diese beeindrucken durch ihre Haltung, in denen sich der Gott verrate: In dieser Haltung zeichnet sich die männlich konnotierte Geste der ‚Erhabenheit‘ ab, die auch in der Mimik erkennbar

⁴²⁵ Schiller, Brief eines reisenden Dänen. In: DKV/ 8, S. 204. Als *Vatikanischen Apoll* bezeichnet Schiller die Kopie der Marmorskulptur des ‚Apoll von Belvedere‘ (Ende des 15. Jahrhunderts), wie diese Skulptur in der Kunstgeschichte als bedeutendes Beispiel klassischer Bildhauerkunst genannt wird.

⁴²⁶ Vgl. ebd.

⁴²⁷ Dass diese ‚Leichtigkeit‘ der Geste der Apoll-Skulptur überdies weiblich konnotiert verstanden werden kann, wird in England mit Arbeiten von den Portraitmalern belegt, wie z. B. von Joshua Reynolds und William Dickinson (z. B. mit dem Portrait ‚Diana Viscountess Crosbie‘ von 1799). Diese Künstler greifen die ‚Apoll-Geste‘ als Haltungsschema für die Portraits von weiblichen Adligen auf, vgl. dazu Michael Wenzels Erläuterung zu einer Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal. Das Interesse der englischen Maler an ‚Historie‘ bzw. an der Antike musste mit dem Portraitfach vereinbart werden. So wurden – bei Künstlern wie Dickinson und Reynolds – Portraits mit historischen, oft antiken Themen aufgeladen, die selbstverständlich nicht im Widerspruch mit der Lebenssituation der Dargestellten stehen durften. Deutlich wird dies besonders in einem Portrait von Joshua Reynolds, der z. B. das Haltungsschema des *Apoll von Belvedere* zur Darstellung der ‚Mary Hale als Euphrosyne‘ (1766; Euphrosyne ist eine der drei Grazien und Tochter des Zeus) einsetzte. Vgl. Michael Wenzel: Körperwelten – Antike im weiblichen Portrait bei Joshua Reynolds, S. 19–24. In: *Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert*. Katalog einer Ausstellung Juni–September 2008 im Winckelmann-Museum Stendal. Hrsg. v. Max Kunze u. Winckelmann-Gesellschaft. Ruppolding und Mainz: Franz Philipp Rutzen 2008, S. 19ff.

wird – als „hoher Unwille und feste Zielung“⁴²⁸ im Auge und „in der hervortretenden Unterlippe Verachtung des Ungeheuers,⁴²⁹ so Schillers weitere Beschreibung.

Neben diesen unterschiedlichen, auch widersprüchlichen Äußerungen zu den Skulpturenbeispielen, ist jedoch vorab auf die spätere Abhandlung Schillers *Über das Erhabene* kurz hinzuweisen. In dieser Schrift wird nochmals der Aspekt der Freiheit aufgegriffen. Auch in dieser Schrift werden die öfters konstatierten auch o. g. Widersprüche in Schillers ästhetischer Theorie nicht aufgelöst, aber die Kategorien von Schönheit und Erhabenheit werden hier doch als „Resultanten unterschiedlicher anthropologischer Perspektivierungen“⁴³⁰ erkennbar gemacht. Das bedeutet, dass Schiller in dieser späten Schrift weniger eine Hierarchisierung der ästhetischen Kategorien von weiblich konnotierter Schönheit und männlich konnotierter Erhabenheit bzw. von ‚Anmut‘ und ‚erhabener Würde‘ vornimmt; er trifft eher Unterscheidungen hinsichtlich des Weges zur Freiheit – diese angeführt als zentrales Merkmal des Menschen, das in den weiblichen wie männlichen Dramenfiguren zur Darstellung kommt. Schiller stellt in der späteren Schrift *Über das Erhabene* gleichsam beide Kategorien nebeneinander, wenn er sie gleichsam als verschiedene Wege hinsichtlich des Wesensmerkmals der Freiheit auffasst.

Berücksichtigt man Schillers Ausführungen in *Über Anmut und Würde* wie auch in dem Brief-Essay, so ist vor allem eine durchgängige Spannung der kontrastierenden Kategorien zu konstatieren. Zelle bezeichnet sie in seinem Forschungszusammenhang als Spannung, „die der gegenstrebigen Verfügbung von Schönheit und Erhabenheit im die dem klassischen Ideal innewohnt.“⁴³¹ Diese Tendenz der Verfügbung ist auch hinsichtlich der Konstruktion seiner Dramenfiguren erkennbar, wie hier belegt werden wird.

⁴²⁸ Schiller, Brief eines reisenden Dänen. In: DKV/ 8, S. 204.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Zelle, Die Notstandsgesetzgebung, S. 443.

⁴³¹ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 177. Zelle selbst greift des Weiteren den Begriff der ‚Gegenstrebigkeit‘ wiederholt auf, diese ergibt sich m. E. sichtlich in Analogie zu Erklärungen Hans von Steubens zum Kontrapost der Skulpturen des Polyklet im 5. Jhdt. v. Chr. (vgl. u. a. Hans von Steuben: *Doryphoros und Amazone/ 1969 und 1973*); es ist eine Darstellungsform zunächst vorrangig der männlichen Figur bei der Skulpturendarstellung (griechischer ‚Götter und Helden‘). In den nachfolgenden Darstellungen der griechischen Bildhauer wird die Kontrapost-Position nicht nur bei der Gestaltung der männlichen Figur, sondern auch der weiblichen Figur eingesetzt (vgl. Bühler, Andreas: *Kontrapost und Kanon/ 2002*), dabei nicht allein in der Darstellung von Göttinnen wie. z. B. der Venus (Vgl. Hinz/ 1998), sondern auch von Heldinnen wie z. B. von Amazonen bzw. von ‚verwundeten Amazonen‘ (vgl. dazu den Aufsatz von Stupperich von 2010 mit Bildbeispielen; Reinhard Stupperich: *Die Amazonen von Ephesos. In: Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen, Katalog zur Ausstellung 2010*

Die Dissonanz, die gleichsam die versöhnende Erfahrung des ‚Schönen‘ durchkreuzt, wird schwer verständlich, wenn überdies die ‚Erhabenheit‘ weniger werkpoetisch (vgl. die Textanalysen, insbesondere zu den Jugenddramen) erkennbar, sondern vielmehr auch als wirkungsästhetische Kategorie bei Schiller hervorgehoben wird, wie es Michael Hofmann (2004) hinsichtlich der Rezeption der *Wallenstein*-Trilogie aufgreift.⁴³²

Festzuhalten ist hier jedoch, damit Zelle folgend, dass beide Erfahrungen zur Ästhetik gehören und auch werkpoetisch relevant sind, gerade wenn diese Kategorien, genau besehen, nicht nur jeweils einzeln aufgefasst, sondern in einer „gegenstrebigem Spannungsbeziehung“⁴³³ zueinander berücksichtigt werden. Dies trifft sowohl für die ästhetischen Schriften als auch für die Figurenkonstruktion in den Dramen zu. Somit ist für die Analyse der Konstruktion der Figuren in Schillers Dramen Folgendes festzuhalten:

Das Erhabene (bzw. die ‚erhabene Würde‘) kann zwar in der Abhandlung komplementär in Bezug zum Schönen (bzw. zur ‚Anmut‘) gelesen werden, es ist dabei aber auch als eigene Kategorie der Ästhetik zu berücksichtigen. Diese führt, gemäß zeitgenössischer Tendenz Ende des 18. Jahrhunderts, eine männliche Konnotation mit sich.⁴³⁴

Somit kann das Erhabene bzw. die ‚erhabene Würde‘⁴³⁵ auch bei Schiller im Rahmen der Traditionslinie einer doppelten Ästhetik der Moderne gelesen werden, wie Zelle

im Historischen Museum der Pfalz/ Speyer, München: Minerva-Verlag 2010, S. 22–75. Dieser Aspekt wird hier zur Analyse der Konstruktion der Titelfigur in *Die Jungfrau von Orleans* aufgegriffen.

⁴³² Vgl. Hofmann, Michael: *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 15–28.

⁴³³ Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 10. Carsten Zelle behauptet mit seinem Begriff der ‚gegenstrebigem Spannungsbeziehung‘ *nicht*, dass die Dichotomie des Schönen und Erhabenen als solche die Denkformen der Ästhetik gliedert, sondern vielmehr, „dass dieses Kategorienpaar einen zeitlich auf das 18. Jahrhundert eingrenzbaren Aggregatzustand einer grundlegenden, gegenläufigen Spannung markiert hat, die die Ästhetik in ihrer Gesamtheit organisiert“. Ebd. Weiterführend erläutert Zelle die ‚gegenstrebigem Verfügung‘ von ‚Schönheit‘ und ‚Erhabenheit‘, die dem klassischen Ideal innewohnt, womit in Schillers Theorie die Spannung präsent bleibe. Zelle zufolge bewahrt gerade diese eher spannungsgeladene ‚Verfügung‘ der Kategorien die Theorie Schillers [von Schönheit und Erhabenheit] vor einer ‚Gipsfigurenhumanität, die vulgäridealistischen Trivialisierungen eignet.“ Ebd., S. 177.

⁴³⁴ Beachtet werden hier neben den Ausführungen von Alt und Zelle insbesondere jene von Birgit Nübel, die das Thema in einem weiteren, anderen Forschungs- und Begründungszusammenhang betrachtet. Berücksichtigt werden auch die Forschungen von Nikolas Immer (2008) zum veränderten Verständnis der Figur des ‚Helden‘ im 18. Jahrhundert – demgemäß auch in der Literatur, also auch bei Schiller. Zelle betont wiederholt die ‚doppelte Ästhetik‘ Schillers und verweist dabei auf das Spannungsverhältnis der Kategorien, mit welchem „die Wahrheit des Schönen mit der Intensität des Erhabenen verfügt“ sei. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 156.

⁴³⁵ Nikolas Immer erläutert diese im Hinblick auf die Plötzlichkeit der erhabenen Besinnung einer Figur, d. h. auf den ‚heroischen Moment‘, in dem der Entschluss zur ‚heroischen Tugend‘ dramapoetisch ausgestellt werde. Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 186.

sie (von Boileau bis Nietzsche) aufstellt. Es handelt sich dabei um eine aufgezeigte literaturhistorische Linie mit vorrangig werkpoetischen oder wirkungsästhetischen Dualismen,⁴³⁶ die dann gerade mit dem Kategorienpaar des ‚Schönen‘ und ‚Erhabenen‘ produktionsästhetisch bzw. werkpoetisch auch entlang einer Polarisierung der Geschlechterdifferenzen⁴³⁷ erkennbar werden; dies ist besonders für die Ästhetik um 1800 (also zur Zeit Schillers) kennzeichnend. Somit ist zwar zu berücksichtigen, dass die Ästhetik um 1800 die Kunstproduktion in einen Dualismus von (weiblich konnotiertem) ‚Schönem‘ und (männlich konnotiertem) ‚Erhabenen‘ einschreibt,⁴³⁸ mit Blick auf die Texte Schillers ist aber ergänzend schon an dieser Stelle anzumerken, dass dieser abgrenzende Dualismus bei Schiller vorrangig in manchen Gedichten eingesetzt wird – deutlich erkennbar in einer geschlechtsspezifischen Polarisierung. In der Schrift *Über Anmut und Würde* werden die Abgrenzungen der kontrastierenden Kategorien, insbesondere aufgrund von Schillers Chiasmus (vgl. Nübel) hingegen nicht eindeutig erkennbar. Birgit Nübel weist in ihrer Analyse der essayistischen Form von Schillers Abhandlung darauf hin, dass nicht erst die Forschungsliteratur bei der Lektüre der Schiller’schen

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 10. Zelle behauptet nicht, dass die Dichotomie des Schönen und Erhabenen als solche die Denkformen der Ästhetik gliedert, sondern vielmehr, dass dieses Kategorienpaar einen zeitlich auf das 18. Jahrhundert „eingrenzbaren Aggregatzustand einer grundlegenden, gegenläufigen Spannung markiert hat, die die Ästhetik in ihrer Gesamtheit organisiert“. Ebd.

⁴³⁷ Diese polarisierende Konnotation von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ erfolgt um 1800 nicht nur im Bereich der Ästhetik, sondern auch in anderen Bereichen bzw. auf anderen ‚Ebenen‘, wie es sich analog in den folgenden kontrastierenden Begriffspaaren spiegelt: Privat/ öffentlich; Natur/ Kultur; Körper/ Geist; Form/ Stoff; Sinnlichkeit/ Sittlichkeit (Schiller); tierisch/ geistig (Schiller); Intuition und Emotionalität vs. Vernunft und Denken (Herder). Vgl. Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 25. Nicht zu vergessen sind die Unterscheidungen (allegorisch/ symbolisch/ allegorisch), die Schiller und Goethe z. T. hinsichtlich ihrer Arbeitsweise trafen: Als allegorisch, nämlich vom Verstande gelenkt, bezeichnete Goethe Schillers Dichtkunst, während er die seinige als symbolisch, d. h. als von der Anschaulichkeit ausgehend, bezeichnete – nicht ohne der letzteren Arbeitsweise die Priorität einzuräumen. Vgl. Oellers, *Der Typus Schiller*, CD 1, Nr. 3. Vgl. auch Schillers Analyse in seinem *Brief an Goethe* vom 31.08.1794. In: Schiller, *Brief an Goethe*. In: DKV/ 11, S. 709f.; darin spricht Schiller von seinem ‚symbolisierenden Verstand, der ihn zwischen dem Begriff und der Anschauung schweben lasse – „zwischen der Regel und der Empfindung“. Ebd.

⁴³⁸ Vgl. Amstutz, *Autorschaftsfiguren*, S. 5.

theoretischen Schriften auf unexakte Terminologie gestoßen sei und ‚auf ‚denkmethodische und begriffliche Schwierigkeiten‘ (Käthe Hamburger);⁴³⁹ auch die Zeitgenossen hätten bereits ‚die rhetorisch unzulässige Vermischung von philosophischem und poetischem Stil moniert‘.⁴⁴⁰

Birgit Nübel konzediert, dass dieses Vorgehen von Schiller in seiner Schrift zu Irritationen führen kann – gerade wenn Schiller dem (weiblich konnotierten) Bild der ‚schönen Seele‘ die (männlich konnotierte) ‚erhabene Würde‘ kontrastierend gegenüberstellt, womit eine Polarisierung bzw. anscheinend eine Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen um 1800 gegeben ist.

Folgt man der Analyse von Birgit Nübel, so werden – wegen der ‚Überkreuzung‘⁴⁴¹ der Begriffe in der Gesamtkonstruktion und aufgrund der essayistischen Form der Schrift – Schillers Vorgehen wie auch die Irritationen erklärbar, welche die Lektüre auslöst.⁴⁴²

Nübels Analyseergebnis aufgreifend ist hier festzuhalten:

Wenn Schiller die Kategorie der (weiblich konnotierten) ‚Anmut‘ in dieser Schrift zunächst mit der ‚erhabenen Würde‘ kontrastiert, dann aber selbst gegenüber der (männlich konnotierten) Kategorie der ‚erhabenen Würde‘ als komplementär sieht, so ist schon damit Schillers Metaphorik des Geschlechtlichen – gemeint ist hier eine unvereinbare, eindeutige Abgrenzung der geschlechtsspezifisch konnotierten Kategorien – in Frage zu stellen. Insbesondere mit dieser Verkreuzung der Begriffe von weiblicher ‚Anmut‘/ ‚schöner Seele‘ und männlicher ‚erhabener Würde‘ wird, so Nübel, eine vermeintliche Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen in dieser Schrift deutlich in Frage gestellt. Dieses Ergebnis soll hier hinsichtlich der Untersuchung der Figurenkonstruktion in Schillers Dramen aufgegriffen und in Analogie zu Ohnmacht und Erhabenheit in der Analyse der Dramenfiguren diskutiert werden.

⁴³⁹ Vgl. Nübel, Schillers ästhetische Theorie, S. 50; von daher stellt Nübel in ihrer Analyse der Abhandlung klar, dass ein darin eingangs von Schiller aufgerufenes mythologisches Bild (wie das von Venus-Aphrodite und ihrem Gürtel) nicht eins zu eins zu übersetzen sei mit dem Begriff der Anmut. Dies würde vielmehr bei Schiller mit dem Bildbegriff der ‚Grazie‘ synonymisch variiert und mit dem Gegenbegriff der Würde kontrastiert, um am Ende des Textes wieder an das mytho-poetische Ausgangsbild der Venus und ihrem Gürtel anzuschließen. Vgl. ebd., S. 59.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 50.

⁴⁴¹ Ebd., S. 53.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 59.

An dieser Stelle soll der Aspekt der Verkreuzung kontrastierender, genderspezifischer Begrifflichkeiten in Schillers Schrift – Nübel spricht vom ‚Chiasmus der Geschlechter‘⁴⁴³ – aber nicht zu sehr vertieft werden. Gleichwohl ist dieses Vorgehen Schillers auch bei der späteren Analyse seiner Dramenfiguren in Betracht zu ziehen.

3.3 Die zeitgenössische Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘

Wenngleich die zeitgenössische Tendenz der Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und diejenige von ‚Männlichkeit‘ auch in einigen poetischen Texten Schillers (offensichtlich in einigen Gedichten) ihren Niederschlag findet, wie es u. a. auch Norbert Oellers⁴⁴⁴ und Helmut Fuhrmann⁴⁴⁵ konstatieren, so genügen die zum Beleg herangezogenen Beispiele doch nicht, sie als durchgängiges Prinzip in Schillers vielfältigen literarisch-poetischen und philosophisch-ästhetischen Texten auszuweisen. Dies ist hier bereits unter Verweis auf die Überlegungen zu Schillers Schriften von Alt, Nübel und Zelle benannt worden; im weiteren Verlauf dieser Studie soll dies auch anhand der Dramentexte erörtert und belegt werden.

So scheint die Ausdrucksgeste der Ohnmacht von Schiller – im Nebentext angewiesen mit anmutigem *Niedersinken* der weiblichen Dramenfiguren als zeittypisches Merkmal von ‚Weiblichkeit‘ – zunächst die zeitgenössische Tendenz der Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ (Hausen) zu belegen. Doch dies bestätigt sich im Hinblick auf Schillers Konstruktion der Dramenfiguren ausdrücklich *nicht*. Denn Schiller setzt hier die Kategorien des männlich konnotierten ‚Erhabenen‘ und demgegenüber des weiblich konnotierten ‚Schönen‘ oder auch der ‚weiblichen‘, psychisch bedingten, d. h. affektbestimmten Ohnmacht nicht in abgrenzender Unvereinbarkeit zum ‚Erhabenen‘ ein.

Gleichwohl kann nicht darüber hinweggegangen werden, dass jene Tendenz der Polarisierung, mit der in der Ästhetik überdies oft eine Hervorhebung der harmonisie-

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 58.

⁴⁴⁴ Vgl. Ebbinghaus/ Oellers, Schiller – Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung, CD 1, Nr. 3.

⁴⁴⁵ Vgl. Fuhrmann, Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, Fuhrmann stellt dabei dezidiert Schillers Gedichte den Dramen gegenüber.

renden Kategorie des weiblich konnotierten ‚Schönen‘ einhergeht, sichtlich in manchen Gedichten⁴⁴⁶ von Schiller abzulesen ist – entsprechend zeitgenössischer Tendenzen, die hier bereits mit den lexikalischen Angaben benannt wurden und die auch in Texten anderer Autoren der Zeit thematisiert werden.

3.3.1 Die Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen und die Polarisierung von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ in Schillers Gedichten

Gleichsam als kontrastierende Hintergrundfolie für die hier vertretene Unterscheidung zwischen den poetischen und philosophisch-ästhetischen Texten des Dramatikers und Anthropologen Schiller gegenüber manchen Schiller’schen Gedichten soll doch noch ein kurzer Blick auf die bekannten (nicht erst im 20. Jahrhundert, sondern schon zur Zeit Schillers), kritisierten und belächelten Gedichte erfolgen: Auf *Das Lied von der Glocke* und auf das Gedicht *Würde der Frauen* (von 1800). Es sind Texte, die im Kreise der Jenaer Romantiker geradezu verspottet wurden;⁴⁴⁷ wenn dann auch später gerade *Das Lied von der Glocke* mit den im Gedicht biedereren ‚Bildern‘ zur Definition von ‚Mann‘ und ‚Frau‘, dabei mit jeweils geschlechtsspezifischen Tugenden gemäß ‚öffentlichem‘ oder ‚privatem‘ Wirkungsbereich sozusagen zur Standardlektüre avancierte. Vor allem aber ist das Gedicht erwähnenswert wegen der darin vertretenen Ablehnung jeglicher revolutionärer Gewalt⁴⁴⁸ – sodass es zum ‚säkularen Katechismus‘ des Bürgertums im 19. Jahrhundert wurde, wie Norbert Oellers bemerkt.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Anzumerken ist, dass die Schiller’schen Gedichte, die Vielzahl der Gedichte des sentimentalischen Dichters (ab Mitte der 1790er Jahre), als eigener Bereich seiner poetischen Texte ausgespart werden. Auch in der Forschung werden diese unter der Bezeichnung ‚Gedankenlyrik‘ als eigener Bereich der Arbeiten Schillers verstanden – laut Alt als „Produkte einer ästhetischen Selbstreflexion“ (Alt, Friedrich Schiller, S. 80) – auch anzuführen als Beispiele der durch Kant bestimmten Arbeitsperiode nach der schweren Krankheit Schillers von 1791. In dieser Periode „begreift Schiller das griechisch-römische Altertum vorwiegend als Denkmodell, anhand dessen er seine eigene Positionsbestimmung der Moderne entwickeln kann.“ Ebd., S. 80f.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebbinghaus/ Oellers, Schiller – Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung, CD/ Seite 1, Nr. 3. In diesem Zusammenhang der Kritik der Jenaer Romantiker zitiert Norbert Oellers zur Rezeption von *Das Lied von der Glocke* eine Äußerung von Caroline von Schlegel-Schelling, die im Brief an ihre Tochter schreibt, „die Anwesenden seien vor Lachen fast von den Stühlen gefallen“. Ebd.

⁴⁴⁸ erinnert sei nur an Schillers Schreckensbild in dem Gedicht von der ‚Glocke‘ (von 1800): Von ‚Weibern‘, die ‚zu Hyänen‘ werden; vgl. Oellers, ebd. Vgl. Friedrich Schiller: *Das Lied von der Glocke*, S. 56–69. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a. Bd. 1. Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag/ DKV 1992, S. 66. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 1 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebbinghaus/ Oellers, Schiller – Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung, CD/ Seite 1, Nr. 3.

Schillers ‚Tugend-Katalog‘, so auch Hans Magnus Enzensberger mit seiner ebenso differenzierten wie kritisch-scharfen Analyse⁴⁵⁰ des Gedichts, basiert auf den Definitionen in der Öconomisch-technologischen Encyclopädie von Johann Georg Krünitz; laut Enzensberger war diese für Schiller im Jahre 1797 eine Quelle, von der er, so Schiller selbst, sehr viel ‚profitierte‘.⁴⁵¹ Darum seien hier noch ausschnittsweise folgende Zeilen des Gedichts genannt, welche die zeitgenössische normative Zuordnung geschlechtsspezifisch bestimmter Lebensbereiche und entsprechender ‚Tugenden‘ (d. h. in deutlicher Unterscheidung zu ‚Mann‘ und ‚Frau‘) bestätigen:

Der Mann muß hinaus
 In's feindliche Leben,
 Muß wirken und streben
 Und pflanzen und schaffen, [...]
 Die züchtige Hausfrau,
 Die Mutter der Kinder,
 Und herrschet weise
 Im häuslichen Kreise,
 Und lehret die Mädchen,
 Und wehret den Knaben,
 Und reget ohn' Ende
 Die fleißigen Hände, [...]⁴⁵²

Das Gedicht erschien zum ersten Mal in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1800*.⁴⁵³

Als weitere Hintergrundfolie, von der sich dann die Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren deutlich abhebt, soll ergänzend noch Schillers Gedicht *Würde der Frauen* skizziert werden. Darin werden kontrastierend von Strophe zu Strophe Eigenschaften von ‚Frau‘ und ‚Mann‘, als die zweier gänzlich unterschiedlicher Geschlechter herausstellt.

Wenn zu Beginn in der Anfangsstrophe die Grazie der züchtigen Frauen aufgerufen wird, die hier – ähnlich dem Bild der Frau in Schillers *Lied von der Glocke* – mit

⁴⁵⁰ Enzensberger unterscheidet dabei in dem Gedicht zunächst zwei ‚formal unterschiedliche Stränge‘ (das Glockengießerlied und einen 2. Strang mit Reflexionen und Sentenzen zum täglichen Leben). Enzensberger diagnostiziert bei Schiller in dem Gedicht, ein Versagen der Sprache, gemeint ist hier in dem ‚2. Strang‘ insbesondere die Beschränkung in der Figurengestaltung; [negativ] auffallend sei dabei eine [bloße] Zuschreibung von Adjektiven, womit Schiller, so Enzensberger, seine ‚Niemand-Figuren‘ schmücke, wenn Schiller, so Enzensbergers weitere Kritik, z. B. schreibe: ‚Das Kind ist ‚geliebt‘, der Knabe ‚stolz‘, die Jungfrau ‚züchtig‘, die Hausfrau dito, die Gattin ‚teuer‘, die Mutter ‚treu‘, der Bürger ‚ruhig‘. Alle weiteren Bestimmungen scheinen, so Enzensbergers ironisch-kritisches Fazit, ‚gerade darauf angelegt, jeder Bestimmung aus dem Wege zu gehen‘. Vgl. Hans Magnus Enzensberger: ‚Festgemauert aber entbehrlich‘. In: DIE ZEIT. Nr. 44 vom 28.10.1966, S. 26.

⁴⁵¹ Vgl. ebd.

⁴⁵² Schiller, Das Lied von der Glocke. In: DKV/ 1, S. 59.

⁴⁵³ Vgl. dazu den Nachweis in der Werkausgabe. In DKV/ 1, S. 1437.

‚Flechten und Weben‘ in ihrem häuslichen Tun erscheinen, so werden diese Tätigkeiten überdies noch metonymisch überführt zu ‚höherem‘ Wirken. Somit wird hier ‚den Frauen‘ die ‚Tugend‘ zugesprochen, d. h. dass sie ‚bewahrend‘, ‚das beglückende Band der Liebe‘ flechten. Dies lässt Schiller mit einem überschwänglichen, geradezu hymnisch formulierten Lob ‚der Frauen‘ (gegenüber dem später behaupteten ‚Leichtsinn der Männer‘) in den Zeilen des Anfangsverses folgendermaßen beginnen:

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und in der Grazie züchtigem Schleier
Nähren sie wachsam das ewige Feuer.
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.⁴⁵⁴

Dieses (quasi in hymnisches Lob gehüllte) bürgerlich-normative Bild von ‚Weiblichkeit‘ zeichnet ‚die Frau‘ nicht nur als empfindsame und wachsame zeitgenössische Hüterin der ‚schönen Gefühle‘, sondern damit gleichsam als Bewahrerin schlechthin, die das Fortbestehen der Menschheit garantiert. Diesem Bild von ‚tugendhafter‘ (auch hier von innerhäuslichem Tun bestimmter) ‚Weiblichkeit‘ wird schon in der folgenden, zweiten Strophe kontrastierend das Bild unruhiger ‚Männlichkeit‘ gegenübergestellt – des ‚von Gedanken getriebenen‘, ‚rastlosen‘ Mannes, der von Kraft und Unstetigkeit gekennzeichnet ist. Die Dualisierung wird dann in den folgenden, polarisierenden und auch formal abweichenden neun Strophen weiter ausgeführt. In ihnen werden außerhäusliche Rastlosigkeit und Feindlichkeit, auch Gewalt ‚des Mannes‘ kontrastiert mit den empfindsamen, gefühlvollen und friedlichen Frauen, die *im* bzw. *zu* Hause bleiben und die vor allem – hierauf zielt das eigentliche Lob und der normative Appell des Gedichtes ab – harmonisierend ‚den Szepter der Sitte‘⁴⁵⁵ führen. Damit aber erfüllen sie, genau betrachtet, sogar die Pflicht für beide, für Mann und Frau, und führen die gegenseitigen ‚Kräfte‘ zusammen, wie es im frühen 18. Jahrhundert, sogar noch im bereits angeführten Zedler-Lexikon (von 1739) als gesellschaftlich-moralis-

⁴⁵⁴ Friedrich Schiller: Würde der Frauen (2. Fassung). In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a. Bd. 1. Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag/ DKV 1992, S. 185. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 1 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 186.

sches Verständnis angegeben ist – damit aber auch weit entfernt von einem Argumentationsmodell des späten 18. Jahrhunderts mit ‚natürlichen Bestimmungen‘ der Frau.⁴⁵⁶

Demnach erscheint in Schillers Gedicht die innerhäusliche ‚Tugend‘ genau besehen als ein Wert für beide Geschlechter, deren ‚männlicher‘ Teil jedoch – in seinem außerhäuslichen Streben nach dem Ideal – die ‚schöne Mitte‘ der Menschheit oft verliert, jene Mitte, die in Schillers Denkmodell der sittlichen Balance des Menschen so bedeutungsvoll ist.⁴⁵⁷ Das Gedicht endet mit einer weiteren Definition ‚der Frauen‘, mit der diese, sozusagen in ihrer ‚Friedlichkeit‘ erneut ‚den Männern‘ entgegengesetzt werden – d. h. gegen deren ‚Herrschgebiete‘, in denen ‚das Schwert‘ und ‚der Stärke trotzig Recht‘ gilt; wogegen nochmals das harmonisierende Wirken ‚der Frauen‘ aufgerufen wird. Dies aber erfolgt nicht als argumentative Auseinandersetzung, sondern überredend und bittend.⁴⁵⁸

An dieser Stelle bleibt abschließend nur noch der Schluss des Gedichtes als deutlicher Beleg anzuführen, bevor dann die kontemporären Überlegungen bei anderen zeitgenössischen Autoren aufzurufen sind:

Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Szepter der Sitte,
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
Und vereinen was ewig sich flieht.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Vgl. dazu die Forschungen von Frevert mit Angaben im Zedler. Darin werden für die Definition von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ im frühen 18. Jahrhundert nicht das Geschlecht (im biologischen Sinn, später gedeutet als ‚natürliche Bestimmung‘) als konstituierenden Bezugspunkt apriori nachgewiesen, sondern eher ein anderes Referenzsystem. Frevert weist hier (1739) deutlich auf die jeweils soziale Bedeutung und Qualifikation zur Definition von ‚Mann/ Männlichkeit‘ und ‚Frau/ Weiblichkeit‘ hin. Ähnlich wie Zedler differenziert auch Jablonski (1748) zwischen dem natürlichen und dem sittlichen, ausführlicher behandeltem Verständnis der Begriffe in seinem *Allgemeinen Lexicon der Künste und Wissenschaften*. Vgl. Frevert, Ute, ‚Mann und Weib, und Weib und Mann‘, S. 28f.

⁴⁵⁷ Gemeint ist hier das o. g. ‚Denkmodell‘, das Schiller in seiner Schrift *Über Anmut und Würde* entwirft, insbesondere zur Kategorie der ‚schönen Seele‘/ ‚Anmut‘.

⁴⁵⁸ Also in einer Haltung, mit welcher ‚die Frau‘ bei all ihrer gepriesenen Führungsmacht durch das von Schiller hier zugeschriebene ‚Szepter der Sitte‘, in dem Gedicht gerade *nicht* auf die gleiche Gesprächsebene mit ‚dem Mann‘ gestellt wird – ganz anders als es in einem späten Dramentext Schillers von 1804 mit der Figur der Stauffacherin in *Wilhelm Tell* gestaltet wird. Vgl. Schiller, *Wilhelm Tell* (Szene I/ 2.). In: DKV/ 5, S. 395 ff.

⁴⁵⁹ Schiller, *Würde der Frauen* (2. Fassung). In: DKV/ 1, S. 186.

3.3.2 Die Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ bei Wilhelm von Humboldt und Karl Philipp Moritz

Auch Wilhelm von Humboldt, dessen Schriften Schiller 1795 in seiner Zeitschrift ‚Die Horen‘ veröffentlichte, nimmt die kontemporäre Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ in seinen Texten vor; es sind die Schriften *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*⁴⁶⁰ sowie *Ueber die männliche und weibliche Form*⁴⁶¹. In dem ersten Text Humboldts, in dem in Anlehnung an die Natur mit ihren verschiedenen Kräften biologische Kategorien herangezogen werden, unterscheidet Humboldt in jedem organischen Wesen Wirkung und Rückwirkung; es ist ein Prinzip, das er in dieser ‚doppelten Stimmung‘ bei dem entdeckenden Forscher und insbesondere beim Künstler mit seinem schöpferischen Werk verwirklicht sieht (vgl. S. 107). Es werde aber ebenso auch in der Erzeugung organischer Wesen erfordert, womit Humboldt im Weiteren den Gedanken von zeugender Einwirkung und empfangender Rückwirkung entwickelt. Diesen überträgt er auf die Unterscheidung der Geschlechter, wenn er des Weiteren schreibt: „Was von der ersteren belebt wird, nennen wir männlich, was die letztere beseelt, weiblich. Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit.“⁴⁶² Nikolas Immer merkt dazu an, dass bei aller Vermögensdifferenz, die Humboldt aufzeigt, dieser aber doch die Vor- und Nachteile der jeweiligen geschlechtlichen Disposition benenne, und darauf bedacht sei, den Mann nicht auf Kosten der Frau aufzuwerten, so Immer.⁴⁶³

In ähnlicher Weise, wie Humboldt sie mit seiner kontemporären differenzierenden Zuordnung von Rückwirkung und Einwirkung hinsichtlich der Geschlechter trifft, findet sich die Unterscheidung bei Karl Philipp Moritz in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*⁴⁶⁴ (von 1788).

⁴⁶⁰ Vgl. Humboldt, *Ueber den Geschlechtsunterschied*. In: Schiller (Hrsg.), *Die Horen*. 1. Bd. S. 99–132.

⁴⁶¹ Humboldt, *Ueber die männliche und weibliche Form*. In: Friedrich Schiller: *Die Horen*. 1. Bd. Drittes Stück sowie 2. Bd. Viertes Stück.

⁴⁶² Humboldt, *Ueber den Geschlechtsunterschied*, S. 111. Zit. auch ausschnittsweise bei Immer, *Der inszenierte Held*, S. 187.

⁴⁶³ Vgl. Immer ebd.

⁴⁶⁴ Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: Karl Philipp Moritz. *Werke*, hrsg. v. Horst Günther, Bd. 2. Zweite Aufl. 1993, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1981, S. 549–578.

Moritz unterscheidet in dieser, laut Immer, „einschlägigen Theorieschrift“⁴⁶⁵ hinsichtlich des ‚Schönen‘ ein aktives und passives Bezugsverhältnis, nämlich die produktive Bildungskraft und die rezeptive Empfindungskraft. Indem Moritz die Asymmetrie zwischen diesen beiden herausstellt, bezieht er, so Immer, die Unterschiedlichkeit dieser ‚Kräfte‘ auf die Relation von Mann und Frau.⁴⁶⁶ So schreibt Moritz: „Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit verhalten sich zueinander wie Mann und Weib.“⁴⁶⁷ Dabei trifft Moritz weitere Differenzierungen, wenn er auch beide Kräfte in der tätigen Kraft [der Natur] gegründet sieht. Beide Kräfte, so die Definition von Moritz, „Empfindungskraft sowohl als Bildungskraft umfassen *mehr* als Denkkraft, und die tätige Kraft, worin sich beide gründen.“⁴⁶⁸

Zu dieser Formulierung von Moritz ist in Analogie Humboldts oben zitierte Formulierung von 1795 aufzurufen. Gegenüber abgrenzenden Unterscheidungen, wie Moritz sie in seiner Schrift (von 1788) trifft, hebt Immer einschränkend hervor, dass Humboldt vielmehr die Vor- und Nachteile der Disposition beider Geschlechter darstelle.⁴⁶⁹ Auf der einen Seite werde dem Mann [in seiner Natur] mit der Kraft der Einwirkung ‚tatenkühner Muth‘ zugestanden, der sich jedoch zu einer ‚glühenden Hefigkeit‘ steigern könne, dass er die ‚männliche [Natur] verzehrt‘.⁴⁷⁰ Auf der anderen Seite werde bei Humboldt, so Immer, das weibliche Wirkungspotential zwar in der natürlichen Veranlagung zur ‚Rückwirkung‘ gesehen, doch könne die Frau doch durch ‚längeres Ausdauern‘ dem Mann überlegen werden.⁴⁷¹

Nach dieser zeitgenössischen Kontextualisierung der Schiller’schen Abhandlung ist zunächst festzuhalten, hierin Nikolaus Immer folgend: Auch wenn Schiller die Geschlechterdifferenz nicht gleichermaßen ausführlich (wie z. B. Humboldt oder Moritz) behandelt, so ist laut Immer nicht zu übersehen, dass sich Schiller doch in den Bahnen zeitgenössisch gängiger Zuordnungen bewegt. Dies zeigt sich vor allem, wenn er in der Schrift *Über Anmut und Würde* das ‚Weibliche‘ körperlich und charakterlich mit der ‚Anmut‘ und das ‚Männliche‘ mit dem Erhabenen bzw. der ‚erhabenen Würde‘ in

⁴⁶⁵ Ebd.; vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 187.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd.

⁴⁶⁷ Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 568.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 568.

⁴⁶⁹ Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 187.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 188.

⁴⁷¹ Vgl. ebd.

Verbindung bringt.⁴⁷² Genau besehen ist dann aber, hier Zelle folgend, mit der Sicht auf das Erhabene als ästhetischer Kategorie, ergänzend festzuhalten, dass dieser Bezug von ‚Anmut‘ und ‚erhabener Würde‘ bei Schiller insgesamt in eine „gegenstrebige Spannungsbeziehung“⁴⁷³ gesetzt ist. Gerade diese kommt dann bei der Konstruktion der Dramenfiguren Schillers zum Tragen, insbesondere der weiblichen Figuren; mit diesen konstruiert Schiller oft ein ganz anderes Bild von ‚Weiblichkeit‘. Diese Besonderheit der weiblichen Figurendarstellung spricht auch Hans Mayer in seinen Untersuchungen zu ‚Außenseitern‘ in der Literatur an, wenn er dazu beispielhaft Schillers ‚geglückte Frauenfiguren“⁴⁷⁴ im Drama anführt, d. h. vornehmlich wegen des selbstbestimmten und insgesamt tatkräftigen Agierens und weniger wegen eines bürgerlich-empfindsamen, noch häuslich-sorgenden ‚Tugend‘-Charakters; die Reihe der weiblichen Dramenfiguren reicht dabei von einer Titel- bis hin zur Nebenfigur.⁴⁷⁵

3.4 ‚Schöne Seele‘ und ‚erhabene Würde‘ – die Balance von Idealität und Realität

In Schillers Schrift *Über Anmut und Würde* wird nach der Lesart von Peter-André Alt das Denkmotiv der Balance zur Konstruktion des Menschen entfaltet, welches Schiller vor allem im Modell der ‚schönen Seele‘ als Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, von Pflicht und Neigung am Ende des ersten großen Abschnittes entwirft,⁴⁷⁶ wenn er dieses Modell aber dann doch selbst als ergänzungsbedürftiges Ideal thematisiert. Darauf weist letztlich Birgit Nübel hin.⁴⁷⁷

⁴⁷² Immer weist darauf hin, dass dieses Gefühl infolge des ‚heroischen Moments‘ der Schiller’schen Dramenfigur entsteht, in welchem der ‚gefesselte Geist‘ plötzlich seine erhabene Besinnung wiedererlangt. Vgl. ebd., S. 186.

⁴⁷³ Vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 10.

⁴⁷⁴ Hans Mayer: *Außenseiter (Sonderausgabe)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 73.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd.

⁴⁷⁶ Vgl. Alt, *Friedrich Schiller*, S. 68ff.

⁴⁷⁷ Vgl. Nübel, *Schillers ästhetische Theorie*. Birgit Nübel untersucht und thematisiert die scheinbaren Widersprüche in Schillers Abhandlung, wenn die ‚weiblich‘ konnotierte Anmut mit der ‚männlich‘ erhabenen Würde zunächst kontrastiert wird, dann aber von Schiller selbst als komplementär gesehen wird. Nübel zeigt, dass und warum diese Irritationen in Schillers Abhandlung erfolgen, sodass man Schillers Metaphorik des Geschlechtlichen (und infolgedessen die Schrift als Ausdruck einer Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen um 1800) zugleich wieder in Frage stellen kann. Nübel verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auf Schillers essayistische Form, womit eine „Bilderschrift der Gedanken“ (ebd., S. 53) gegeben sei, das bedeutet, es werden zwar Begriffe angeboten, aber gleichzeitig werde auch die Einbildungskraft mit Bildern bedient. Diese Überlegungen werden im Folgenden aufgegriffen.

Mit der Auffassung von Alt korrespondiert der Blick von Zelle, der mit seinen Forschungsergebnissen zur ‚Doppelten Ästhetik der Moderne‘ zwar durchgängig die Besonderheit der beiden ästhetischen Kategorien des ‚Schönen‘ wie auch des ‚Erhabenen‘ betont, darüber hinaus aber auch deren besondere Beziehung herausstellt, die gerade im 18. Jahrhundert insgesamt in einer ‚gegenläufigen Spannung‘ markiert werde; auch bei Schiller werde sie, so Zelle, in einer ‚gegenstrebigen Spannungsbeziehung‘⁴⁷⁸ der Kategorien erkennbar.

Dies wird besonders darin deutlich, dass Schiller selbst zu dem balancierten Denkmodell der ‚schönen Seele‘,⁴⁷⁹ also von Sinnlichkeit und Vernunft, eine weitere Balance, nämlich die von Ideal und Realität, anführt, wenn es in der Schrift heißt, die ‚schöne Seele‘, diese ‚Charakterschönheit‘,⁴⁸⁰ sei eine Idee, welcher der Mensch gemäß zu werden und mit anhaltender Wachsamkeit [zwar] streben könne, die aber, so Schiller, doch eine Idee sei – eine ‚Idee [...], die er [der Mensch] bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann.‘⁴⁸¹

Auf der Ebene der Wirklichkeit [mit ihren Naturnotwendigkeiten] müsse sich das Ideal der ‚schönen Seele‘ in eine *erhabene* verwandeln. In diesem Zusammenhang diskutiert Schiller weiterführend – im Vergleich und im Unterschied des Menschen zum Tier – die Instanz des Willens des Menschen, verstanden als ‚übersinnliches Vermögen‘. Er definiert den Willen als einen ‚erhabenen Begriff.‘⁴⁸²

Auch hier wird das Erhabene als eigene Kategorie erkennbar.

3.5 ‚Ohnmacht‘ und ‚erhabene Würde‘ – ein Spannungsgefüge

Die Spannung und Ebene zur Wirklichkeit, die das Erhabene zur Anmut (verstanden auch als eine habitualisierte Geste) darstellt, steht in Analogie zu Schillers Konstruktion der Figuren, vor allem der weiblichen Dramenfiguren. Zu deren Konstruktion wird das ‚Erhabene‘ auch in der Spannung zu zeittypischen bürgerlich-normativen

⁴⁷⁸ Vgl. Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 10. Zelle behauptet (mit seinem Blick auf das historische Material) dabei *nicht*, dass die Dichotomie des Schönen und Erhabenen als solche die Denkformen der Ästhetik gliedert, er betont vielmehr, dass dieses Kategorienpaar einen zeitlich auf das 18. Jahrhundert eingrenzenden ‚Aggregatzustand‘ einer grundlegenden gegenläufigen Spannung markiert hat. Vgl. ebd.

⁴⁷⁹ Vgl. Schiller, Über Anmut und Würde. In: DKV/ 8, S. 370ff. Schiller entwirft dieses Modell am Ende des ersten großen Abschnittes der Abhandlung.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 373

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd., S. 374.

wie ‚habitualisierten‘⁴⁸³ Gesten des ‚weiblichen‘ ohnmächtigen *Niedersinkens* der weiblichen Dramenfigur eingesetzt. Diese Merkmale performativer Sprachlosigkeit werden hier im Folgenden – in Analogie zur bildhaft beschriebenen weiblich konnotierten ‚Anmut‘ – in zeitgenössischer Tendenz Mülder-Bach zufolge als ein wesentliches Tugendmerkmal von ‚Weiblichkeit‘ verstanden, wenn diese Gesten zum einen in ihrer unabsichtlichen Selbstverständlichkeit den Gesten der Anmut gleichen, zum andern aber, anders als die Bewegungen der ‚Anmut‘, mit Bewusstlosigkeit einhergehen.⁴⁸⁴ Doch in Analogie zu den habitualisierten Gesten der Anmut werden mit den angewiesenen Ausdrucksgesten zum Ohnmachtsgeschehen der weiblichen Figur ebenfalls Zeichen einer habitualisierten, damit selbstverständlichen Geste eines sittlichen Merkmals erkennbar; überdies wird dann dieses ‚weiblich/ tugendhafte‘ Merkmal – ähnlich wie die Merkmale der ‚Anmut‘ – in die Spannung zu Merkmalen⁴⁸⁵ männlich konnotierter ‚erhabener Würde‘ gesetzt, insbesondere in den Dramen. In der Literatur des 18. Jahrhunderts wird, laut Inka Mülder-Bach, die Ausdrucksgeste der ‚weiblichen‘ Ohnmacht in psychisch bedeutsamen existentiellen Lebenssituationen, in so genannten erotisch gefärbten ‚Schwellensituationen‘ der weiblichen Figur eingesetzt.⁴⁸⁶

Es ist eine (im Folgenden zu erörternde) Betrachtungsweise, mit welcher der normativ-performative Charakter der Ausdrucksgeste herausgestellt wird. Eine psychoanalytische Sichtweise und Terminologie, die angesichts des psychisch bedingten Geschehens mit Ausdrucksgesten als Zeichen performativer Sprachlosigkeit der weiblichen oder auch der männlichen Figuren (als Grundfigur der literarischen Ohnmacht) denkbar und einzusetzen wäre, wird von Mülder-Bach nicht herangezogen. Diese

⁴⁸³ Vgl. Riedel, *Die anthropologische Wende*, S. 147f. Riedel verweist dabei auf den Zusammenhang zur vormaligen Seelenlehre des Mediziners Stahl, vor allem auf dessen Ablehnung der Physiognomik des Schweizerers Johann Caspar Lavater. Dieser wollte die ‚Seele‘ aus den sogenannten ‚festen Formen‘, dem Knochenbau, ablesen. Auch Schiller schließt sich, laut Riedel, dieser Lavater-Kritik an „(in Übereinstimmung mit dem größten Lavaterkritiker der Zeit, Georg Christoph Lichtenberg). Die Seele, der Charakter, habe auf die ‚festen‘ Knochenformen keinerlei Einfluss; allenfalls in den ‚weichen‘ Formen (Haut und Gesichtsmuskeln) hinterlasse die Seelenaktivität (Freude, Trauer usw.) ihre Spuren – durch habitualisierte Mimik.“ Ebd., S. 148. Riedel verweist auf die Ähnlichkeit der Argumentation Schillers in *Über Anmut und Würde* in Hinblick auf die ‚bewegliche‘ Schönheit als Äußerung der Anmut. Habitualisierte Bewegungen wie Gestik, Gebärden, Mimik etc., so Riedel, können sich „der körperlichen Gestalt aufprägen und dergestalt sogar ‚architektonische‘ (verfestigte) Schönheit bewirken.“; ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 529.

⁴⁸⁵ Gemeint sind hier Ausdrucksgesten wie auch Verhaltensweisen.

⁴⁸⁶ Vgl. Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 525.

wird auch hier im Folgenden nicht näher thematisiert, da hier insbesondere die Bedeutung und der kontemporäre Kontext der oft übersehenen bzw. überlesenen Nebentexte als solche herausgestellt werden. Daneben gilt es deren Funktion im Drama zu verdeutlichen: Zunächst generell hinsichtlich des Handlungsgeschehens, hier dann aber insbesondere für die differenzierende, konstituierende Vorgabe zur Konstruktion der weiblichen und männlichen Figuren in Schillers Dramen. Hervorzuheben und zu berücksichtigen ist in der Untersuchung zunächst, dass gerade die konstituierenden, auch genderspezifischen Vorgaben zur Konstruktion der weiblichen und männlichen Dramenfiguren im Wesentlichen mittels der Regie-Anweisungen, also in Beschreibungen zur Körpersprache der Figuren⁴⁸⁷ erfolgen und bei Schiller nicht vorrangig bestimmt sind von der Figurenrede des Haupttextes – d. h. der aktionsbestimmten Rhetorik in den Dialogen wie auch von den oft gefühls- und gedankenschweren Reflexionen in den Monologen. Neben den auffällenden verbalen Äußerungen, die Schiller den männlichen wie auch weiblichen Figuren in brillanter Rhetorik zuschreibt, gilt es im Folgenden hier vor allem auf dem Hintergrund von „Theorien des Performativen“⁴⁸⁸ die nonverbalen Merkmale und Momente herauszustellen, die der Autor Schiller in den Regieanweisungen konstituierend für die auch geschlechtsspezifische Konstruktion der Figuren fixiert. Damit gilt es hier zunächst auf diese Merkmale bzw. Ausdrucksgesten performativer Sprachlosigkeit vornehmlich in der jeweils geschlechtsspezifischen Konnotation von ‚Ohnmacht‘ wie auch von ‚Erhabenheit‘ und damit in ihrer Funktion in Schillers Dramen die Aufmerksamkeit zu richten.

3.5.1 Die Performativität der Ohnmachtsgeste

Die Performativität der Ohnmachtsgeste, gemeint ist die literarisierte Verhaltensanweisung der Ohnmacht als in kontemporärer Sicht adäquate wortlose Reaktion der jeweiligen Figur, beinhaltet einen verhaltensbezogenen normativen Charakter dieser Ausdrucksgeste, welcher konstituierend für die Figur angewiesen wird.⁴⁸⁹ Es ist ein

⁴⁸⁷ Vgl. dazu den Überblick von Anne Fleig zu den Forschungen und Fragestellungen der Körpersprache in kulturgeschichtlichen und auch fiktionalen Darstellungen. Dieser Überblick wird in einem einleitenden Aufsatz zu einem Sammelband gegeben. Vgl. Anne Fleig: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. S. 7–18. In: Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Hrsg. v. Anne Fleig u. Erika Fischer-Lichte. Tübingen: Attempto 2000.

⁴⁸⁸ Fischer-Lichte, Theorien des Performativen, S. 37ff.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 41.

Aspekt, der gerade wegen des effektvollen, dramatischen Charakters dieses Geschehens, das nur knapp in der jeweiligen Regieanweisung angegeben ist, oft übersehen oder beim Lesen ignoriert wird.

Diese Geste als Ausdruck eines affektbestimmten/ psychischen Geschehens wird aber von dem Dramatiker Schiller nicht allein konstitutiv zur Konstruktion der betroffenen Figuren, sondern auch (dramenintern) als Provokation für die weiteren beteiligten Figuren in der Szene eingesetzt. Überdies wird die Verhaltenskennzeichnung ‚ohnmächtig‘, so der knappe Nebentext,⁴⁹⁰ von einem heutigen Lesepublikum eher mit Frauenfiguren der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts assoziiert. In der ausdrücklichen literarischen Angabe in Schillers Dramen (also am Ende des 18. Jahrhunderts), in den knapp formulierten, wenn auch zahlreichen Regieanweisungen, wird aber auch erkennbar, dass diese empfindsamen Ausdrucksgesten des bewusstlosen *Niedersinkens* in ihrer Bedeutung als zeitgenössisch selbstverständliches konstituierendes Merkmal von (bürgerlicher) ‚Weiblichkeit‘ bzw. ‚Tugend‘ eingesetzt werden. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an das der Textanalyse vorangestellte und damit durchgängig gültige Zitatmotiv aus dem Drama *Don Karlos*, das Schiller der männlichen Figur des Lerma zur Deutung des Geschehens der weiblichen Figur (nämlich dem unverhofften *Niederfallen* der Königin) wie zur Beruhigung der Situation zuschreibt, wenn er mit den Worten dieser älteren Figur des Lerma, dem Obersten der königlichen Leibwache, die Selbstverständlichkeit des Geschehens hervorheben lässt, das somit (definiert durch männliche wie auch royale Deutungsmacht) keinerlei skandalumwitterte Spekulationen hinsichtlich der Königin zulassen kann – mit einer gleichsam offiziellen Verlautbarung: „Sie fiel/ Ohnmächtig hin und ritzte sich beim Fallen./ Sonst war es nichts.“⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Gemeint sind neben anderen Angaben im gedruckten Dramentext (dem Haupttext der Figurenrede) hier vor allem die Regieanweisungen, also Texte, die bei der theatralischen Umsetzung auf der Bühne nicht gesprochen werden. R. Ingarden zufolge – so der Artikel im aktuellen Metzler Lexikon Literatur – ist der Nebentext neben dem Haupttext, von dem er meist typographisch unterschieden ist, konstitutiver Bestandteil des dramatischen Textes. Kennzeichnend für die Regieanweisungen, die den größten Teil des Nebentextes ausmachen, ist ferner eine eigene Syntax: Sie sind normalerweise im Präsens gehalten und werden meist aus der Sicht ‚des Zuschauers‘ formuliert. Allerdings sind die Regiebemerkungen, so der weitere Lexikonhinweis, beim Lesen eines Dramentextes für die Bedeutungsregenerierung konstitutiv. Vgl. Artikel ‚Nebentext‘ (Anne Detken/ Verf.). In: Metzler Lexikon Literatur (3. neu bearb. Auflage). Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler 2007, S. 536f.

⁴⁹¹ Schiller, *Don Karlos* (Szene IV/ 13., V. 3927–3929). In: DKV/ 3, S. 924.

Gleichwohl markiert Schiller mit dem oft eingesetzten Geschehen der Ohnmacht *nicht* ein wesentliches Merkmal zur Konstruktion der jeweiligen weiblichen Dramenfigur.⁴⁹²

Diese werden vielmehr zugleich mit Merkmalen der (männlich konnotierten) Erhabenheit bzw. der ‚erhabenen Würde‘ gestaltet. Somit ergibt sich bei dem situativen Einsatz der Ausdrucksgeste der Ohnmacht (insbesondere zur Konstruktion der weiblichen Figuren) ein Spannungsgefüge bei der Konstruktion der gesamten Figur. In Spannung stehen zueinander bewusstlose, anthropologisch-psychische, nonverbale Ausdrucksgesten als tugendhaftes Zeichen (gleichsam als ‚Habitualisierungseffekt‘ verinnerlichter bürgerlicher Normen) einerseits und eine von Schiller gesetzte ästhetisch-moralische Kennzeichnung der Figur mit Merkmalen ‚erhabener Würde‘ andererseits; diese zeigt sich in Sprachlosigkeit wie auch in bewussten verbalen Reaktionen und Aktionen der Figur. Dieses Spannungsgefüge ist es, welches – in Analogie zu *Anmut und Würde* – nicht nur, aber vorrangig für die Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren Schillers bestimmend ist, deren ‚Weiblichkeit‘ zeittypisch mit der Geste bürgerlich-tugendhaften Ohnmächtigwerdens – als einem zeitgenössisch wichtigen, wenngleich nicht vorrangigen Merkmal gekennzeichnet wird, wie die späteren Textanalysen belegen.

Das Geschehen des Ohnmächtigwerdens (sogar mit körperlichen Anzeichen des drohenden oder überstandenen Bewusstseinsverlustes) setzt Schiller nicht exklusiv zur Konstruktion der weiblichen Figuren ein. Denn dieses vor allem auch affektgeladene, unkontrollierbare und damit ‚unvernünftige‘, psychisch bedingte körperlich sichtbare Geschehen, welches naturgemäß sogar mit Bewusstlosigkeit einhergeht, wird auch als ein Merkmal zur Konstruktion der männlichen Figuren eingesetzt – wenn auch in anderen Lebenssituationen, wie im Folgenden genderspezifisch erörtert werden soll.

⁴⁹² Vgl. die Ausführungen von Inka Mülder-Bach, die im Folgenden berücksichtigt werden, denen aber in dieser verallgemeinernden Hinsicht (mit den beispielhaft aufgezählten Frauenfiguren in der Literatur des 18. Jahrhunderts) *nicht* gefolgt werden kann. Vgl. Mülder-Bach. Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 525.

4 Die Ohnmacht der Figuren: Merkmale eines affektbestimmten/ psychischen Geschehens zur Konstruktion der weiblichen und männlichen Dramenfiguren Schillers

Nach der Erörterung der philosophisch-ästhetischen Merkmale zur Figurenkonstruktion gilt es, deren Zusammenhang zu dem psychologischen Merkmal der Ohnmacht und damit insgesamt zu den auch verschiedenen Ausdrucksgesten dieses psychischen Geschehens in Schillers Dramen zu erklären.

Zunächst ist dazu mit der folgenden Blickrichtung auf die Ohnmachtsgeste, diese als Zeichen eines vor allem *psychisch* bedingten Geschehens zur Konstruktion der weiblichen wie auch männlichen Figuren hervorzuheben. Damit wird noch einmal der Zusammenhang von ‚Körper und Geist‘ angesprochen, den Schiller in seiner dritten Dissertation als Frage nach den ‚heteronomen Prinzipien‘ bzw. nach den beiden ‚Naturen‘ des Menschen thematisiert, wobei er deren Zusammenhang gerade *nicht* entschlüsselt.⁴⁹³ Der Dramatiker Schiller hingegen nutzt den jeweiligen Vorfall der Ohnmacht als Zeichen eines affektbestimmten, damit psychisch bedingten Geschehens, welches zugleich aufgrund des starken körperlichen Ausdrucks die momentane Bewusstlosigkeit und Sprachunfähigkeit der Figur gleichermaßen kompensiert, d. h. deren Szenenpräsenz und Handlungsbedeutung unterstreicht. Zu belegen ist dies angefangen mit seinem Erstlingsdrama bis hin zu seinen späten Dramen. Schiller setzt dieses Merkmal durchgängig zur geschlechtsspezifischen Konturierung der Figuren ein – und zwar bei den weiblichen wie auch männlichen Figuren, wenn auch in differenzierter Weise, wie der spätere Blick auf die situativen Auslöser zeigt.

4.1 Die geschlechtsspezifische Differenzierung des Ohnmachtsgeschehens in der Literatur des 18. Jahrhunderts

Inka Mülder-Bach untersucht kulturwissenschaftlich das Geschehen der Ohnmacht in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Ihre Kriterien zur Deutung der Ohnmacht als Zeichen der zeittypischen Normierung von (bürgerlicher) ‚Weiblichkeit‘ in der Literatur des 18. Jahrhunderts sollen hier im Weiteren, wenn auch kritisch, berücksichtigt werden. Mülder-Bach nähert sich der Ohnmacht in phänomenologischer

⁴⁹³ Das Leib-Seele-Zusammenspiel wird somit von Schiller, dem medizinischen Doktoranden, nicht erklärt, sondern lediglich als ‚psychophysischer Parallelismus‘, so die Formulierung bei Riedel, beschrieben. Vgl. Riedel, Wolfgang: Die anthropologische Wende, S. 151.

Betrachtungsweise,⁴⁹⁴ indem sie vorrangig bürgerlich-situative Beispiele weiblicher Figuren in ausgewählten Texten des 18. Jahrhunderts betrachtet. Sie stellt heraus, dass deren Ohnmächtigwerden vor allem in erotischen (und damit emotional aufgeladenen) Situationen erfolgt und listet dementsprechend unterschiedliche situative Zusammenhänge auf, die hier später aufgegriffen werden. In der Ohnmacht drückt sich der Schrecken vor einem „Erkennen im biblischen Sinn“⁴⁹⁵ aus, also vor einer unbekanntem, mehr erahnten bzw. eher unbewussten sexuellen Dimension. Dieses ‚Verhalten‘ der jeweiligen Figur versteht Mülder-Bach vorrangig als Zeichen eines vor allem psychischen, affektbestimmten und nicht physisch bedingten Geschehens. Betrachtet man allein dieses psychische Geschehen (und weniger den situativen Anlass), so wird zunächst eine abgrenzende Unterscheidung des Geschehens zwischen einem ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Ohnmächtigwerden nicht erkennbar. Bei den weiblichen wie auch bei den männlichen Figuren ist die Ohnmacht mit Bewusstseinsverlust aufgrund eines tiefen Erschreckens verbunden.

Erweitert man den Blick über Mülder-Bach hinausgehend auf den unterschiedlichen situativen Anlass, so verdeutlicht sich jedoch eine durchaus geschlechtsspezifisch unterschiedliche Art von Betroffenheit. Diesen Zusammenhang gilt es in der vorliegenden Untersuchung als jeweils verinnerlichte zeitgenössische Normierung und damit als beachtenswerte Differenzierungen herauszustellen und zu berücksichtigen. Denn das *Ohnmächtigwerden*, definiert als ein Geschehen, in dem sich der körperlich-geistige Zusammenhang zeigt, bleibt bei Schiller nicht nur den weiblichen Dramenfiguren vorbehalten, bei denen es vorrangig in der Ausdrucksgeste des *Niedersinkens* angewiesen wird. Vielmehr wird es von Schiller, ebenso wie von anderen Autoren im 18. Jahrhundert, auch zur Konstruktion der männlichen Figuren eingesetzt, wenn auch bei diesen in der Geste eines schlagartigen *Niederfallens*. Diese Geste wird – im Gegensatz zu dem erschreckenden Erkennen der weiblichen Figuren – infolge einer schockartigen Erkenntnis (oft von Mord und damit von Schuld) ausgelöst. Diese Unterscheidung, die aufgrund der zeitgenössischen literarischen Beispiele von Mülder-Bach deutlich wird und auch bei Schiller zum Einsatz kommt, gilt es im Folgenden gerade wegen des daran erkennbaren performativen und geschlechtsspezifischen Aspektes

⁴⁹⁴ Laut Mülder-Bach gilt ihr Forschungsinteresse der Verknüpfung von weiblicher Ohnmacht und Sexualität, indem diese „kulturgeschichtlich und poetologisch situiert werden.“ Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 527.

⁴⁹⁵ Ebd.

der Ausdrucksgesten noch genauer zu erklären. Damit ist dieses literarisierte Geschehen anschließend in ausgewählten Dramen in den jeweiligen Szenenanalysen zu berücksichtigen und gleichzeitig kritisch zu überprüfen – auch hinsichtlich deren Funktion insgesamt im Drama.

Von Interesse ist dabei im Folgenden die geschlechtsspezifische Differenzierung bzw. Unterscheidung und weniger eine geschlechtsspezifische Abgrenzung, damit Typisierung des Einsatzes dieses Figurenmerkmals, wie es oft in einer Lesart bezüglich der Literatur des 19. Jahrhunderts gelesen wird. Dies gilt vorrangig für die Sicht auf die Konstruktion der weiblichen Figuren und deren Bewusstseinsverlust – insbesondere mit deren Ausdrucksgeste der Ohnmacht im Spannungsbezug zum Merkmal der von Schiller gestalteten ‚Erhabenheit‘.

Ebenso notwendig ist es im Folgenden, dieses Geschehen in Bezug zu den männlichen Figuren durchgängig mitzubeachten, gerade in den affektbestimmten Reaktionen der weiblichen Figuren und ihrem bewusstlosen *Niedersinken*. Denn dieses bleibt (insbesondere in den Dramen) jeweils in kontemporärer Sicht auf die richtige Deutung seitens der männlichen Figur bzw. der Umgebung angewiesen (vgl. später die Figuren in *Kabale und Liebe* und in *Don Karlos*).

4.1.1 Die Ohnmacht in Roman und Drama des 18. Jahrhunderts

„[A]nd down I sunk“⁴⁹⁶ diese Ohnmachtsformel der Titelheldin von Samuel Richardsons erstem Roman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), mit der die Titelheldin die Attacken ihres Dienstherrn und späteren Ehemanns Mr. B. abzuschließen pflegt, gibt den Frauenfiguren in der Literatur des 18. Jahrhunderts, so Inka Mülder-Bach, eines ihrer Leitmotive vor.⁴⁹⁷ Aber nicht nur die weiblichen Hauptfiguren des Romans und der Erzählung sind stereotyp durch den Ohnmachtsanfall charakterisiert, sondern mit dieser (in zeitgenössisch normativer Sicht) situationsgerechten Reaktion wird auch gleichzeitig die Tugend der jeweiligen weiblichen Figur herausgestellt.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Samuel Richardson: *Pamela, or Virtue Rewarded*. Ed. by Peter Sabor with an Introduction by Margaret Doody. Harmondsworth 1980, S. 329. Zit. n. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 525.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd. Inka Mülder-Bach zeichnet mit ihrer literarischen Ohnmachtslinie der Frauenfiguren einen Bogen von Richardsons *Pamela* und ihrer Nachfolgerin *Clarissa* über Rousseaus *Julie* und *Sophie la Roches* Fräulein von Sternheim bis hin zu der von ihr ausführlich diskutierten Figur der *Marquise von O.* von Kleist.

Nicht weniger prominent ist die Liste der Ohnmachten besetzt, die den Weg des zeitgenössischen Dramas säumen, so Mülder-Bach. Die Autorin skizziert dazu sowohl eine ‚weibliche‘ als auch eine ‚männliche‘ Linie der Figuren:

Die Linie der weiblichen Figuren führt von Sara (in Lessings *Miss Sara Sampson*) über Gretchen (in Goethes *Faust*) sowie Marie (in Goethes *Clavigo*) und Luise Miller (in Schillers *Kabale und Liebe*) bis zum Käthchen (in Kleists *Käthchen von Heilbronn*). Nicht zu vergessen ist die Figur der Alkmene (in Kleists *Amphitryon*), deren Ohnmacht den Dramenschluss bestimmt und damit bei Kleist eine vermeintlich gottgewollte (hier: Jupiter-bestimmte) ‚Happyend‘-Lösung zerreißt.

Die Linie der männlichen Dramenfiguren führt, laut Mülder-Bach, vom Hofmeister Luffer (in *Der Hofmeister* von J. M. Lenz) ber Franz Moor (in Schillers *Die Ruber*) und Don Karlos (in Schillers *Don Karlos*⁴⁹⁹) sowie Orest (in Goethes *Iphigenie*) bis hin zu Sylvester von Schroffenstein (in Kleists *Die Familie Schroffenstein*) und dem Prinzen von Homburg (in Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg*).

4.1.2 Die Versprachlichung und Erklarungen der Ohnmacht als eines psychischen, affektbestimmten nonverbalen Geschehens

Der strukturelle Ort der Ohnmacht bleibt in der Literatur von Richardson bis Kleist weitgehend konstant. Dabei geht es nicht um die physisch induzierte Ohnmacht (etwa durch Blutverlust), wie sie in zeitgenossischen Lexika beschrieben wird, sondern um Ohnmacht als ein psychisch bedingtes Geschehen, als Zusammenspiel von Korper und ‚Seele‘,⁵⁰⁰ welches das innere Affektgeschehen einer dramatischen Situation bzw. einer dramatischen Figur in einen sichtbaren korperlichen Ausdruck verwandelt. Diese Art der Ohnmacht der weiblichen Figur, so Mülder-Bach, markiert stets ‚sexuelle Schwellensituationen‘⁵⁰¹ oder auch die ‚Handlungsperipetie‘;⁵⁰² das innere Affektgeschehen einer Situation wird in eine sichtbare Figur transponiert.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Schon an dieser Stelle sei, der u. g. Erorterung vorausgreifend, angemerkt, dass bei genauer Textlektre des Dramas nicht nur die Figur des Infanten Don Karlos, sondern auch (lt. Regieanweisung) die Figur des Konigs Philipp ohnmchtig wird.

⁵⁰⁰ Mülder-Bach verweist dabei (wie auch Galle) auf den Zusammenhang mit der Antike: Bereits in der Naturlehre des Lukrez wird die Ohnmacht mit den Affekten von Furcht und Schrecken verknüpft. Dabei wird allerdings die Steuerungsfunktion der Seele betont, die im 18. Jahrhundert zugunsten einer passiven Erleidensstruktur zurücktritt. Vgl. Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 526.

⁵⁰¹ Ebd., S. 527.

⁵⁰² Ebd., S. 525.

⁵⁰³ Vgl. ebd.

Wenn also der Körper zum „Medium der Kommunikation“⁵⁰⁴ wird, ähnelt die Ohnmacht zwar funktional den anderen Zeichen der empfindsamen zeitgenössischen *eloquentia corporis* (z. B. Erröten, Erbleichen, Weinen), unterscheidet sich aber doch grundsätzlich von diesen. Sie kommt nicht als belebendes oder irritierendes körperliches Moment zu dem Austausch der Worte hinzu, sondern sie wird zur Mitteilung, in dem sie allen Austausch unterbricht:⁵⁰⁵ „[D]er Körper wird sprechend, indem die Sinne schwinden“.⁵⁰⁶ Stärkster Grad der Ohnmacht, so Mülder-Bach, ist die Synkope, als „Ebenbild des Todes“⁵⁰⁷ betrachtet (Schiller setzt die Synkope bei der tatsächlichen Ohnmacht der Königin am Ende des Dramas *Don Karlos* ein,⁵⁰⁸ sie bleibt jedoch in seinen Dramen eine Ausnahme).

Das Ohnmachtsgeschehen umfasst eine Kette von Symptomen, deren Versprachlichung im Roman oder in der Erzählung (anders als in der meist knappen Benennung in der Regieanweisung im Drama) oft eine längere deskriptive Sequenz verlangt. Als Beispiel ist hierfür der Ohnmachtsartikel in Zedlers *Universal-Lexikon* (1732–1754) anzuführen, gerade wenn dieser statt einer Definition eher eine Beschreibung bietet, die überdies recht plastisch ausfällt:

Dadurch [durch die Ohnmacht] wird ein solcher widernatürlicher Zustand des Menschen verstanden, da derselbe entweder schnell und unverhofft, oder nach vorhergegangenem Schmerze, Alliteration, und darauf folgender Empfindung eines Übelseyns und Weichlichkeit ums Hertze, Schwindels und Schwachheit des Hauptes, die äußerlichen und innerlichen Sinne, Bewegung und natürliche Farbe verlieret, und sodann krafftlos zur Erde sincket. Es ereignet sich dabey ein kalter Schweiß, die Nase wird spitzig, das Gesicht blaß, die Glieder kalt, und bleiben nur noch einige Merckmahle des Athemholens und Pulses übrig.⁵⁰⁹

Roland Galle weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass bei Zedler (ca. 1750) das Problem der seelischen Steuerung ausgeklammert bleibt, wie es noch von Lukrez her in den Zeichen der Ohnmacht gesehen wird. Denn die Ohnmacht erscheint bei dem römischen Philosophen auch als Möglichkeit (wenn auch in extremer Eigenart)

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 526.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Johann Heinrich Zedler: ‚Ohnmacht‘, in: Grosses Vollständiges Universal=Lexicon Aller Wissenschaften und Künste (= 64 Bd./ fotomech. Nachdruck), Halle/ Leipzig 1732–54, Bd. 25, Sp. 992. Zit. nach Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 526.

⁵⁰⁸ Zur Definition dieses ohnmächtigen *Niederfallens* der weiblichen Dramenfigur als Synkope dienen die Worte des entsetzten Don Karlos, der die schockartig *niederfallende* Königin auffängt: „Ist sie tot? Himmel und Erde!“ (Szene V/ letzter Auftritt, V. 3368). Schiller, *Don Karlos*. In: DKV/ 3, S. 986 (vgl. auch die spätere Figurenanalyse).

⁵⁰⁹ Zedler ‚Ohnmacht‘, Sp. 992. Zit. n. Roland Galle: Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung, S. 103–123. In: *Leib-Zeichen: Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Hrsg. v. Rudolf Behrens u. Roland Galle. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 105.

des Menschen, sich aufgrund dieser Steuerungsfunktion der Welt und seiner Situation der Welt gegenüber zu verhalten.⁵¹⁰

Ähnlich programmatisch erfolgt die Beschreibung in dem ebenfalls umfangreichen Artikel in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert von 1751 (unter dem Stichwort ‚Evanouissement‘).⁵¹¹ Dabei werde in dem französischen Artikel von vornherein – „gut materialistisch“,⁵¹² so Roland Galle – die Ohnmacht auf einen rein physiologischen Prozess restringiert. Denn in dem französischen Artikel wird die Ohnmacht als ein Zustand aufgefasst, der Mensch und Tier gleichermaßen treffen kann, wobei eine bloße Erleidensstruktur in den Vordergrund gerückt wird.

Dagegen bleibe im ‚Zedler‘ bemerkenswert, so Galles weiterer Kommentar, dass es ein „widernatürlicher Zustand des Menschen“⁵¹³ ist, den die beschriebenen Körperbilder in ihrer Sequenz als Eindruck vermitteln.

Eine ausführliche Sequenz zur Anweisung des Ohnmachtsgeschehens findet sich bei Schiller nur bei der Konstruktion einer männlichen Figur; bei den weiblichen Figuren erfolgt jeweils ein knapper Worthinweis, der eher die Selbstverständlichkeit des tugendhaften Geschehens unterstreicht als einen ‚widernatürlichen Zustand‘ hervorzuheben. Überdies wird die Länge bzw. die Knappheit der Anweisung weniger von anthropologischen Kriterien des Mediziners Schiller bestimmt als von den dramaturgischen Erfordernissen, die der Dramatiker für die Figurenkonstruktion wie auch für den Handlungsverlauf effektiv festlegt.

Doch auch der oben zitierte Lexikonartikel stellt mit seiner beschreibenden Sequenz von Körperbeobachtungen genau besehen bereits eine expressive Verdichtung des Phänomens Ohnmacht dar. So wird schon in diesem Sachtext, so Galle, das „inkludierte ästhetische Potential erahnbar.“⁵¹⁴

4.1.3 Die Fiberntheorie und zeitgenössische Medizin

Zur Erklärung der Ursachen der Ohnmacht wird im Zedler-Lexikon wie auch in der *Encyclopédie* auf die Fiberntheorie zurückgegriffen, welche die Säftelehre und deren ganz anders gelagerte Konnotationen im 18. Jahrhundert weitgehend abgelöst hat. Das

⁵¹⁰ Vgl. Galle, Szenarien der Ohnmacht, S. 105.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 104f.

⁵¹² Ebd., S. 105.

⁵¹³ Zedler zit. nach Galle, ebd.

⁵¹⁴ Ebd., S. 106.

Heranziehen der Fibrintheorie zur Erklärung der Ohnmacht erfüllt dabei, laut Galle, zwei Funktionen: Zum einen werden Erklärungen abgewiesen wie jene aus der Humoralpathologie und einer metaphysisch inspirierten Sicht der Körperfunktionen.⁵¹⁵ Zum anderen wird vom jeweiligen Verfasser (gerade von dem des Zedler-Artikels) eine inhaltliche Aussage getroffen. Zusammenfassend kommentiert Galle:

„Inhaltlich nun besagt die vom Verfasser vertretene These, für eine Ohnmacht seien Umstände ursächlich, die die Lebensgeister daran hinderten, in die jeweils maßgeblichen Körperpartien („Werckzeuge“) einzufließen, so dass durch deren Schwächung eine Ohnmacht eintrete. Die ‚Lebensgeister‘ weichen also nicht aus den ‚Werckzeugen‘ zurück [...], sondern werden in ihrem Fließen gehindert durch Umstände, die dann so zur Ohnmacht führen.“⁵¹⁶

Wie diese Umstände zu verstehen sind, d. h. wie es dann in Einzelfällen dazu kommt, dass die Lebensgeister abgehalten werden, in die Organe einzufließen und wie es dann zur Ohnmacht kommt, wird dann in einer langen Sequenz von Ursachen dargelegt. Dabei werden nicht organische Ursachen benannt; vielmehr wird ein höchst reichhaltiges Repertoire an Lebenssituationen⁵¹⁷ entfaltet, so dass die Affinität der Ohnmacht zu alltäglichen Situationen und Konstellationen hervortritt. Es überwiegen dabei physiologische Ursachen, die meistens für beide Geschlechter gelten oder in Ausnahmefällen offensichtlich biologisch einem bestimmten Geschlecht zuzuordnen sind (wie beispielsweise Schwangerschaft).

Von einer psychisch bedingten Ohnmacht, etwa ausgelöst durch ein Erschrecken vor einer gewissen Erkenntnis, wie es Inka Mülder-Bach herausstellt, ist vorrangig nicht die Rede.

Dennoch wird diese Art der Ohnmacht, die in literarischen Texten eine herausragende Rolle spielt, in dem Lexikonartikel nebensächlich abgehandelt – und zwar werden Aderlass und Blutsturz als physiologische Ursachen einer Ohnmacht von den Fällen getrennt, in denen die Patienten schon in Erwartung des Aderlasses (vor dessen Ausführung) in Ohnmacht sinken oder nach einem Blutsturz aufgrund des damit verbundenen Schreckens ohnmächtig werden. Dabei zeigt der Verfasser des Artikels, so

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 107.

⁵¹⁶ Ebd. Schreibweise laut Galle.

⁵¹⁷ Vgl. die von Galle aufgezählten Ursachen und bei Zedler zitierten Situationen: „Vom Aderlass wird gehandelt und vom extremen Fasten, das ununterbrochene Studieren wird zusammen mit unmäßigen Stuhlgängen und allzu häufig getriebener Venuslust angeführt, und schließlich erscheinen auch das Schwangergehen und schmerzhaftes Krankheiten wie Koliken und extremes Zahnweh in dieser Reihe.“ Ebd., S. 108.

Galle, ein Bestreben, solche eventuellen Sonderfälle zu relativieren und in eine allgemeine Theorie einzubinden, wenn weiter geschrieben wird:⁵¹⁸

Denn gleichwie alle und jede Gemüthsbewegungen zu Ohnmachten Gelegenheit zu geben pflegen, also können solche auch von plötzlich entstandenem Erschreckniß entstehen: angesehen zur Absonderung und Austheilung der Lebensgeister eine ordentliche, gehörige und mäßige Bewegung erfordert wird; von dem Erschrecken aber eine fremde, unordentliche und verwirte Bewegung der Lebensgeister entsteht; daher es kein Wunder, wenn selbige, da sie bey diesem Umstande häufig und unordentlich in die Nerven einfließen, in ihrem Einflusse zu den Werkzeugen aufgehalten und verhindert werden.⁵¹⁹

Galle stellt zu diesem Zitat vor allem die Pointe der Argumentation heraus: Als Ursache solle hier der Schrecken in die physiologisch orientierte Theorie miteinbezogen werden, der zuvor lediglich hypothetisch wie z. B. in der Fiebertheorie verortet worden war.⁵²⁰

Unterschieden wird im Übrigen hinsichtlich der Dauer und/ oder eines gewissen Zusammenhangs der jeweiligen Ohnmacht, d. h. ob sie „eigenleidig“⁵²¹ oder als Sekundärphänomen von anderen Krankheiten, also „mitleidig“⁵²² auftritt. In diesem Sinne soll es daher im Folgenden bei der Frage zur Konstruktion der Dramenfiguren um das Phänomen einer ‚eigenleidigen‘ Ohnmacht gehen – wie es gemeinhin in literarischen Texten der Fall ist.⁵²³

4.1.4 Die Bedeutung der Regieanweisungen

Bereits in den Wörterbucheinträgen fällt die große Ausführlichkeit auf, mit der die Ohnmacht beschrieben wird. Dies trifft ebenso auf Darstellungen von Ohnmacht in Roman und Erzählung zu. Im Gegensatz dazu wird im Drama der Affekt in der Regieanweisung meistens nur knapp angegeben. Gleichwohl sind diese Nebentexte Schillers als Vorgabe für die Figurenkonstruktion von Bedeutung – gerade, wenn die zeitgenössische Tendenz der Herausbildung eines Literaturtheaters berücksichtigt wird. Dieses zielt u. a. mit den spielerischen Vorgaben in den Regieanweisungen darauf ab, den Text des Dramatikers zur kontrollierenden Instanz auf dem Theater zu

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Vgl. Zedler, ‚Ohnmacht‘, Sp. 996. Zit. n. Galle, Szenarien der Ohnmacht..., S. 108.

⁵²⁰ Vgl. ebd.

⁵²¹ Ebd., Sp. 993, S. 106.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Vgl. ebd.

erheben – „gegen die Vorherrschaft und unkontrollierte Spielfreude der Schauspieler“.⁵²⁴

Da die meisten Dramen in Buchform, in literarischen Zeitschriften oder in Lesungen vorab oder bald nach der Premierenaufführung veröffentlicht wurden, erhielten die Regieanweisungen weitere Bedeutung. Beachtenswert ist vor dem Hintergrund der Theorien des Performativen⁵²⁵ und damit aufgrund heutiger sprachwissenschaftlicher Theorie (Austin)⁵²⁶ wie auch aus sprachphilosophischer Sicht (Butler) der performativ-normative Charakter solcher knappen Ausdrucksbezeichnungen in den Regieanweisungen, d. h. ihr inhärenter Aufforderungscharakter zur Handlung bzw. die Anweisung zum Verhalten der Figur, womit eine kulturell normierende Zuweisung von „Geschlechteridentität (*gender*)“⁵²⁷ einhergeht.

4.1.4.1 Die unterschiedliche Performativität der Ausdrucksgeste

Schon bei einer flüchtigen Durchsicht der Dramentexte ist nicht nur die Häufung der Ohnmachtsanweisungen bemerkenswert. Bei genauerer Lektüre ist festzustellen, dass das Ohnmächtigwerden von Schiller als Zeichen eines leib-seelischen Zusammenhangs zur Konstruktion der weiblichen wie auch männlichen Dramenfiguren eingesetzt wird. Gerade weil im Drama die Bewusstsein auslöschende Ohnmacht in der Regieanweisung oft nur knapp literarisiert wird, ist die Angabe der jeweiligen Ohn-

⁵²⁴ Fischer-Lichte, Verkörperung/ Embodiment, S. 11. Fischer-Lichte verweist auf die Tendenz als Versuch einiger bürgerlicher Intellektueller im 18. Jahrhundert, die einherging mit einer seit Lessing reformierten realistisch-psychologischen Schauspielkunst. Diese verlangt vom Schauspieler, sich in den Dienst des Werkes zu stellen, statt sich in der Selbstdarstellung des eigenen Improvisationstalents zu verlieren. Vgl. ebd.

⁵²⁵ Vgl. dazu die Erläuterungen von Fischer-Lichte mit ihrem Einbeziehen der Theorien von Austin und von Judith Butler; mit Austins Sprachphilosophie (Sprechakttheorie) und Butlers Kulturphilosophie; vgl. ebd., S. 37. Während der Begriff des Performativen bei Austin ausschließlich Sprechhandlungen, damit Sprechakte bezeichnet, so wird er, so der Hinweis von Fischer-Lichte, von der Kulturphilosophin Judith Butler Ende der 80er Jahre auch auf körperliche Handlungen angewendet; vgl. ebd., S. 41. Im Zentrum von Butlers Interesse, so die weitere Erläuterung, stehe „die transformative Kraft des Performativen, die in der soziale Wirklichkeit zu konstituieren.“ Ebd. Die soziale Wirklichkeit, die Butler vor allem interessiert, so Fischer-Lichte, stellt die Identität dar, die Personen zugesprochen wird, insbesondere die Geschlechteridentität – wie Identität überhaupt. Geschlechtsidentität ist demnach für Butler nicht vorgängig, d. h. ontologisch oder biologisch gegeben, sondern stellt vielmehr das Ergebnis spezifischer kultureller Konstitutionsleistungen dar; Butler frage vor allem nach den phänomenalen Verkörperungsbedingungen; vgl. ebd.

⁵²⁶ Vgl. auch dazu die o. g. Hinweise von Fischer-Lichte mit ihren Erklärungen zu Austins irritierenden Angaben zum dichotomischen Begriffspaar ‚konstativ/ performativ‘ gegensätzlicher Äußerungen, welche er zudem später fallen lasse. Vgl. Fischer-Lichte, Performativität, S. 40.

⁵²⁷ Fischer-Lichte, Theorien des Performativen, S. 41.

macht als *Sinken* oder *Fallen* der Figur als Folge und Ausdruck eines jeweils geschlechtsspezifischen Erschreckens unbedingt zu berücksichtigen. Dabei zeigt schon das nur kursorische Lesen der Dramentexte, dass das ohnmächtige Niedersinken nicht allein, wenn auch eher den weiblichen Figuren vorbehalten ist. Dies ist in den späteren Textanalysen näher zu überprüfen, dabei genügt die Andeutung des Sinkens als Ankündigung eines ohnmächtig Werdens bereits als (dramatischer) Ausdruck und Beleg von zeitgenössischer bürgerlicher Moral⁵²⁸ bzw. von synonym verstandener empfindsamer Weiblichkeit, Unschuld oder Tugend.⁵²⁹ Zudem wird durch ein bloßes Zeichen der nahenden Schwäche ein Retardieren des Handlungsverlaufs erreicht, jedoch ein länger währendes Unterbrechen der Situation vermieden, so z. B. beim Erschrecken der Figur der Isabella bei der Nachricht vom Raub der Tochter Beatrice in *Die Braut von Messina*,⁵³⁰ weil das Bewusstsein der Figur erhalten und die Figur damit noch ansprechbar bleibt. Die weiteren Personen müssen sich nicht in Sorge um die erschrockene Mutter aufhalten und die Handlung kann weitergeführt werden.

Diese Weiterführung des Handlungsverlaufs belegt auch das Figurenbeispiel bei einer anderen zeitgenössischen Autorin: Es ist die Titelfigur in Friederike Sophie Hensels Drama *Die Entführung oder: die zärtliche Mutter*,⁵³¹ die „ganz ausser sich“⁵³² auf einen Stuhl fällt – sozusagen als Antwort auf die Vorwürfe ihres um die Tugend besorgten Bruders. So wird sowohl ihre Sorge um die Tugend ihrer entführten Tochter, als auch gleichzeitig ihre eigene Tugendhaftigkeit demonstriert.⁵³³

⁵²⁸ Vgl. die Figur des Walter Fürst, des Schwiegervaters von Wilhelm Tell, in Schillers letztem Drama von 1804.

⁵²⁹ Vgl. Müller-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 527f.

⁵³⁰ Vgl. dazu die spätere Dramenanalyse.

⁵³¹ Vgl. Friederike Sophie Hensel: *Die Entführung oder: die zärtliche Mutter*. Ein Drama in fünf Aufzügen. Hrsg. v. Anne Fleig. Hannover/ Laatzten: Wehrhahn 1998. Dieses Drama von 1772 wird als Beispiel und Hinweis für die zunehmende Dramenproduktion von Autorinnen im 18. Jahrhundert ergänzend genannt (vgl. dazu Anne Fleig: Nachwort. S. 62–71. In: Friederike Sophie Hensel: *Die Entführung oder: die zärtliche Mutter*. Ein Drama in fünf Aufzügen. Nachwort und hrsg. v. Anne Fleig. 2. überarbeit. Aufl., Hannover/ Laatzten: Wehrhahn 2004. S. 75–86), eine Tatsache, die bei der Ohnmachtslinie von Inka Müller-Bach keine Erwähnung findet.

⁵³² Ebd. (Szene II/ 3.), S. 15.

⁵³³ Später lässt Hensel die beiden Töchter, die nacheinander erfahren, dass sie in ihrer Liebe verraten wurden, tatsächlich ohnmächtig werden: Die eine fällt auf einen Stuhl, die andere fällt der Mutter in die Arme. Beide Gesten sind nach den o. g. Kriterien zu verstehen – als Zeichen weiblicher Unschuld aufgrund des Erkennens des Liebesverrats (Szene IV/ 15.). Dabei wird allerdings von der Autorin die gesteigerte Dramatik des ‚männlichen‘ (schockartigen) *Fallens* bei den Figuren der beiden Töchter eingesetzt statt der des ‚weiblichen‘ *Niedersinkens*.

Auch männliche Dramenfiguren sinken oder fallen vor Schreck zu Boden, so auch in Schillers Erstlingsdrama *Die Räuber*, das der Literatur des *Sturm und Drang* zugeordnet wird. Hier ist es die Figur des Franz Moor, der „unmächtig“⁵³⁴ niedersinkt – wenn ihm die Bilder seines nächtlichen Schreckenstraumes vom Jüngsten Gericht ins Bewusstsein treten.⁵³⁵ Im darauffolgenden Drama *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (von 1804) wirft der Schrecken sogar die männliche Titelfigur um – Fiesco „sinkt durchdonnert zu Boden“,⁵³⁶ als er erkennt, dass er statt des Genueser Todfeindes die eigene (maskierte) Frau Leonore ermordet hat.⁵³⁷

Männliche Dramenfiguren werden auch, laut Mülder-Bach, von dem Schrecken einer plötzlichen Erkenntnis ‚gefällt‘: Kleists Sylvester von Schroffenstein ‚fällt‘ um, als er die Worte, die ihn des Mordes an seinem Neffen anklagen, nicht nur hört, sondern begreift.⁵³⁸

Das Merkmal der Ohnmacht kennzeichnet demnach eine Verhaltensweise in existenziellen Grenzsituationen der weiblichen wie auch männlichen Figuren; dabei geht es bei der Darstellung des affektbestimmten Geschehens, welches das Bewusstsein auslöscht, jedoch nicht um einen blinden, also erkenntnislosen Schrecken. Mit einem Schrecken, welcher der Ohnmacht vorausgeht, so Inka Mülder-Bach, wird vielmehr eine kognitive Dimension, nämlich ein Moment der ‚Erkenntnis‘ angezeigt, das durch

⁵³⁴ Schiller, *Die Räuber* (Szene V/ 1.). In: DKV/ 2, S. 141.

⁵³⁵ Vgl. ebd.

⁵³⁶ Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Ein republikanisches Trauerspiel. Erstausgabe von 1783. S. 315–441. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz u. a., Bd. 2. *Dramen I*. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1988, (Szene V/ 12.), S. 432. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 2 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁵³⁷ Gerade in den Beispielen der männlichen Figuren markiert die Ohnmacht den schockartigen Einfall und den Durchbruch der Erkenntnis. Deren Schrecken, zumal bei Schiller und Kleist, wird nicht allein mit dem Gegenstand gesetzt, so Mülder-Bach, sondern entspringt auch den Formen seiner psychischen Bearbeitung und Bahnung. Denn nicht in dem schlechthin Neuen und Unbekannten liegt das größte Schreckenspotential, so Schiller in seiner 3. Dissertation, sondern in dem, was als Verdrängtes im ‚System der dunklen Ideen‘ (Schiller) gärt. Vgl. Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 527. Hier greift Schiller am Beispiel seiner Dramenfigur des Franz Moor, der durch die Bilder seines Traumes und durch Visionen zutiefst verstört ist und ohnmächtig niedersinkt, eben jenen Begriff des ‚Systems der dunklen Ideen‘ auf, die, laut Schiller, in Bewegung gebracht werden und gleichsam ‚den ganzen Grund des Denkkorgans‘ (S. 146) aufrütteln. Vgl. Schiller, *Versuch über den Zusammenhang (§14. Geistiger Schmerz untergräbt das Wohl der Maschine)*. In: DKV/ 8, S. 144–147. Vgl. dazu die Erörterung von Alexander Košenina, der hinsichtlich der Traumbilder auf die dafür heute zuständigen Begriffe des Gewissens und des ‚Unbewussten‘ hinweist. Vgl. Košenina, *Literarische Anthropologie*, S. 185.

⁵³⁸ Heinrich von Kleist: *Die Familie Schroffenstein*. S. 49–152. In: Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe* (Zweibändige Ausgabe in einem Band). Erster Band. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München dtv 2001, (Szene I/ 1.), S. 74.

die Ohnmacht abgewehrt wird oder im Augenblick seines Durchbruchs zum Kollaps führt.⁵³⁹

4.1.5 Empfindsame/ tatsächliche Ohnmacht vs. vorgespelte Ohnmachtsgeste

Eine weitere Unterscheidung hinsichtlich des Ohnmächtigwerdens in Texten am Ende des 18. Jahrhunderts ergibt sich aus der Abgrenzung bürgerlicher Verhaltensnormen gegenüber denen des Adels bzw. höfischen Umgangsformen. Dabei ist zur Realisation der Ohnmacht in der gesellschaftlichen Wirklichkeit oder in der Literatur wichtig, dass die sogenannte bürgerliche, vor allem die weibliche Ohnmacht mit einem Bewusstseinsverlust verbunden ist. Dadurch erscheint dieses Geschehen als eines von hoher Empfindsamkeit und als ein Zeichen von Tugend bzw. von Weiblichkeit, die gerade in der Spätaufklärung als Synonyme aufgefasst werden.⁵⁴⁰ Demgegenüber verweist gerade die vorgespelte Ohnmacht, bei der die Figur bei vollem Bewusstsein bleibt, auf ein gegenteilig bewertetes Verhalten. Somit ist Mülder-Bach zu folgen, wenn diese feststellt, dass die Ohnmacht in der Literatur des 18. Jahrhundert an sich keine exklusive weibliche Verhaltensweise sei, sie fungiere vielmehr als Distinktionsmerkmal, durch das sich bürgerliche Mentalität von höfischer abgrenzt: „Der Libertin und die aristokratische Intrigantin sind ohnmachtsunfähig.“⁵⁴¹ Eine solche Unterscheidung des Ohnmachtsgeschehens auf der Ebene Bürger vs. Adel und weniger auf genderspezifischer Ebene, wird auch in der Literatur erkennbar.⁵⁴²

In sich aber ist die Ohnmacht in der Literatur geschlechtlich differenziert. Frauen fallen nicht nur häufiger in Ohnmacht als Männer, dies ereignet sich bei ihnen auch aufgrund anderer Anlässe. Das Erschrecken der weiblichen Figur ist sozusagen anderen Inhalts als dasjenige der männlichen Figur. Denn das Wissen, das den männlichen ‚Helden‘ zu ‚fällen‘ vermag oder auch *niedersinken* lässt, ist in den meisten Fällen nicht ein sexuelles. Sein Erschrecken wird *nicht* durch ein „Erkennen im biblischen

⁵³⁹ Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 527. Mülder-Bach hebt hinsichtlich der Ohnmacht den schockartigen Einfall bzw. Durchbruch einer Erkenntnis hervor, „deren Schrecken [...] bei Schiller [...] nicht allein mit dem Gegenstand gesetzt ist, sondern auch den Formen seiner psychischen Bearbeitung und Bahnung entspringt.“ Ebd.

⁵⁴⁰ Mülder-Bach betont die Differenz der Ohnmachtsgeste in der 18. Jahrhundert zur Tradition – darin mit der Darstellung biblisch-ikonographischer Szenen wie auch von literarischen weiblichen Figuren. Diesen gegenüber werde im 18. Jahrhundert aus der Assoziation von Ohnmacht und Weiblichkeit ein systematischer Zusammenhang. Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 528.

⁵⁴¹ Ebd., S. 533. Mülder-Bach verweist damit auf Choderlos de Laclos’ Roman *Liaisons dangereuses* (von 1782).

⁵⁴² Mülder-Bach führt dazu den 125. Brief des Vicomte de Valmont an; vgl. ebd.

Sinn⁵⁴³ ausgelöst, eher durch das Erkennen einer Schuld, wie auch die Beispiele von Mülder-Bach und hier im Folgenden weitere belegen.

Die (literarisierten) weiblichen Ohnmachten hingegen ereignen sich in ‚sexuellen Schwellensituationen‘ (Mülder-Bach) und zwar in positiven wie denen des ersten Kusses oder auch vor dem Traualtar; vor allem aber in negativen Situationen wie Liebesverlust, Liebesverrat, Verführung und Vergewaltigung.⁵⁴⁴ Derartige Situationen bleiben in der Literatur des 18. Jahrhunderts mit strenger Konsequenz den weiblichen Figuren vorbehalten – so die polarisierende Kategorisierung von Inka Mülder-Bach. Eine solch abgrenzende Polarisierung gilt es im Folgenden kritisch zu überprüfen; gleichwohl ist eine Differenzierung hinsichtlich des situativen Anlasses zu berücksichtigen.

Gerade hinsichtlich dieser emotional besonders stark aufgeladenen erotischen Situationen ist ein Hinweis von Roland Galle anzuführen: In der *Encyclopédie* werden z. B. die verschiedenen Aspekte des Ohnmachtsgeschehens nicht mit einzelnen Situationen illustriert oder streng systematisiert, sondern es wird auf die Ohnmacht als psychisches Phänomen hingewiesen. Dieses wird als Ausnahme gegenüber dem sonst vorrangig physisch erklärten Phänomen abgegrenzt. Es wird als Folge starker Empfindungen („passions & imagination“⁵⁴⁵) bei empfindsamen Personen dargestellt.

Wenn sich hier ein Bezug zu literarischen Inszenierungen der Ohnmacht, vor allem zu Roman und Erzählung des 18. Jahrhunderts ergibt, zu denen Galle dann Textbeispiele anführt,⁵⁴⁶ so führt dieser Gedankengang nicht nur zu einem ‚weitgespannten differenzierten Panoptikum‘,⁵⁴⁷ sondern evoziert auch im hier vorliegenden Untersuchungsgang überdies ein weiteres Problem, nämlich die Frage nach der Spannung von ‚Bewusstsein und Körperkontrolle‘ gerade im 17. und 18. Jahrhundert.⁵⁴⁸ Diese Frage soll hier zwar benannt, jedoch nicht näher aufgegriffen werden.

⁵⁴³ Ebd., S. 532. Es ist eine Definition, der im Weiteren nicht gefolgt wird.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 527.

⁵⁴⁵ Galle, Szenarien der Ohnmacht, S. 109.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 109ff.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd., S. 109.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd. S. 101. Diese Spannung von ‚Bewusstsein und Körperkontrolle‘ ergibt sich, so ein Hinweis von Galle, via gesellschaftlicher Kontrolle (Foucault) oder via Selbstzwang (Elias). Diesem beachtenswerten Hinweis wird hier nicht weiter nachgegangen; er könnte evtl. in einer tiefenpsychologisch orientierten Textanalyse aufgegriffen werden, die hier nicht beabsichtigt ist.

Galle wirft des Weiteren die Frage auf, ob sich in der Ohnmacht ein Stück der Wirklichkeit behauptet, „die – normativ ausgegrenzt – Residuen ihrer fortwährenden Wirksamkeit sucht?“⁵⁴⁹ Dabei ist aber zu bedenken, dass die literarische Inszenierung der Ohnmacht nicht vorrangig mit Blick auf Texte des 19. Jahrhunderts (damit insbesondere der theoretischen Konzipierung des Unbewussten durch Freud) zu betrachten ist, sondern dass sie bereits in die Vorgeschichte des Unbewussten vom 18. Jahrhundert an⁵⁵⁰ ein immer dichter werdendes Motivgeflecht bildet.⁵⁵¹ Dies ist im Folgenden in der Textgattung des Dramas in dieser Zeit zu untersuchen, insbesondere anhand der meist knappen oder sequenzartigen Nebentexte in den Dramen Schillers.

Demnach soll gerade mit Blick auf die Figuren in Schillers Dramen der situativen Betrachtungsweise Mülder-Bachs gefolgt werden, mit der die männlichen wie auch weiblichen Figuren in den Blick kommen, wenn auch aufgrund des dramatischen Geschehens zunächst die Performativität der Ohnmachtsgeste der weiblichen Figuren in den Vordergrund gerät – und damit eine zeitgenössische Differenzierung wie auch Normierung thematisiert wird, d. h. der Zusammenhang von bürgerlicher Tugend, Ohnmacht und Weiblichkeit.⁵⁵²

Die Ohnmachtsanfälligkeit der Frau ist, laut Mülder-Bach, zwar „keine Erfindung des 18. Jahrhunderts“,⁵⁵³ doch in dieser Zeit – darin liegt die spezifische Differenz zur Tradition⁵⁵⁴ – wird aus der Assoziation von Ohnmacht und Weiblichkeit ein systematischer Zusammenhang, der dabei noch um den Aspekt der Tugend erweitert wird.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 103.

⁵⁵⁰ Vgl. dazu die hier anfänglich erwähnten Hinweise Riedels auf Sulzers Abhandlung von 1763, die sich zunächst auf den von Baumgarten vorgezeichneten Pfaden einer Erweiterung der Psychologie bewegt hat und von Sulzer quasi weiter geführt wird – gleichsam in einer ‚anthropologischen Achsendrehung‘ der Begriffe ‚Erkennen und Empfinden‘ bei Baumgarten. Vgl. Riedel, *Erkennen und Empfinden*, S. 415f.

⁵⁵¹ Vgl. ebd.

⁵⁵² Vgl. Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 528

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Als literarische Beispiele der Tradition nennt Mülder-Bach die biblische Situation aus dem *Buch Esther*, wenn Esther in Ohnmacht fällt, als sie ungerufen vor dem Thron des Königs Ahasverus erscheint, um für das Leben ihres Volkes zu bitten. Ein anderes erwähntes literaturhistorisches Beispiel für den Zusammenhang von Ohnmacht und Weiblichkeit ist eine Szene aus Shakespeares *As You Like It* (Szene V/ 2.): Darin gibt die als Mann verkleidete Rosalinde vor, die Ohnmacht, in die sie beim Anblick des blutigen Gewandes ihres Geliebten tatsächlich gefallen ist, nur gespielt zu haben, weil sie weiß, dass eine wirkliche Ohnmacht sie als Frau verraten würde. Vgl. ebd.

4.2 Ohnmacht/ Tugend/ ‚Weiblichkeit‘: Die bürgerlich-weibliche Ohnmacht zur Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren

Um die Merkmale der bürgerlichen ‚weiblichen‘ Ohnmacht genauer begrifflich fassen zu können, die in den Dramen performativ angewiesen wird, sind vor der Analyse der Dramentexte zunächst die zeitgenössischen geschlechtsspezifischen Merkmale und damit Normen zu thematisieren.

4.2.1 Zeitgenössische Medizin und Ohnmachtstheorien zur Konstitution von ‚Weiblichkeit‘

Der bereits zitierte Artikel im Zedler-Lexikon erwähnt zwar das erhöhte Risiko einer Bewusstlosigkeit bei Schwangerschaften und Geburten, von einer in der weiblichen Konstitution verankerten Ohnmachtdisposition ist aber noch nicht die Rede. Wenig zu erfahren ist über die psychischen Ursachen, außer dem bereits erwähnten Schrecken (hier insbesondere vor dem operativen Eingriff). Der psychische Aspekt der Ohnmacht, der die Lexika der Jahrhundertmitte nur am Rande beschäftigt,⁵⁵⁵ rückt aber für die philosophischen Ärzte der nachfolgenden Generation (nach 1772) ins Zentrum des Interesses: Ihre Aufmerksamkeit gilt, laut Mülder-Bach, der Ohnmacht als Beispiel einer psycho-physischen Kausalität, die als Reizüberflutung erklärt wird. Nicht nur die somatische Störung, sondern vor allem die zu schnelle Folge zu vieler Vorstellungen bringe den Fluss der Nervensäfte in Verwirrung, wodurch die Ohnmacht verursacht werde.

Die geschlechtsspezifische Anwendung dieser Hypothese wird in dem Gründungsmanifest der Philosophischen Ärzte (1772) artikuliert. Das ‚Reizüberflutungsmodell‘⁵⁵⁶ wird als unbegrenzt variationsfähiges Argument eingeführt, um die Konstitution der Frau zu erklären, welches in der Folgezeit, laut Mülder-Bach, ‚mit ermüdender Redundanz repetiert‘⁵⁵⁷ wird, wie der Beleg mit einem Text von 1791 aus dem Umkreis der Philosophischen Ärzte von Marcus Herz⁵⁵⁸ mit der folgenden Erklärung zur Ohnmacht ‚der Frau‘ zeigt: Da die Frau, ‚schwächer und weniger solide [ist]; und da ihre Organe schwächer sind, ist ihr Nervensystem labiler und empfindsamer.‘⁵⁵⁹ Folglich

⁵⁵⁵ Mülder-Bach verweist auf Ernst Platners *Anthropologie für Ärzte* (1772). Ebd., S. 529.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 530.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 529.

⁵⁵⁸ Vgl. Marcus Herz: Versuch über den Schwindel. Zweyte, umgeänderte und vermehrte Auflage, Berlin 1791. Zit. n. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 529.

⁵⁵⁹ Ebd.

berge für die Frau, so Mülder Bach, auch schon die geringste Beschleunigung und Verdichtung von Reizen die Gefahr der Überflutung.⁵⁶⁰ Insbesondere reichten die weiblichen Nervensäfte und Lebensgeister nicht aus, um gleichzeitig den Geist und den Körper voll zu versorgen.

Dieses Reizüberflutungsmodell bietet, laut Mülder-Bach, in Verbindung mit dem anthropologischen Basistheorem von der generellen weiblichen „Geneigtheit zu Nervenübeln“⁵⁶¹ zwar eine schlüssige Erklärung dafür, warum das Ohnmächtigwerden im Zeichen lebensweltlicher Modernisierung zum natürlichen Zustand der Frau zu werden droht, der spezifische Schrecken angesichts erotischer Reize werde damit aber noch nicht erklärt.⁵⁶²

4.2.2 Literatur und Tugendlehre. Die Transformation des frühauflärerischen Tugendbegriffs

Es ist die Literatur, so Mülder-Bach, die hier klärend und systematisierend eingreift – und zwar „als Avantgarde und Organon der zeitgenössischen Tugendlehre.“⁵⁶³

Die Literarisierung der Ohnmacht ab Mitte des 18. Jahrhunderts und die empfindsame Transformation des frühauflärerischen Tugendbegriffs, der zudem keine spezifische weibliche Eigenschaft war,⁵⁶⁴ sind komplementäre Prozesse, so Inka Mülder-Bach. Weibliche Tugend werde von einer vernunftgeleiteten moralischen Praxis in einen Zustand der ‚Unschuld‘ umgewertet und die Unschuld von einem ‚Zustand, da man

⁵⁶⁰ Dazu zitiert Mülder-Bach einen Beispieltex (aus dem Umkreis der Philosophischen Ärzte) von Marcus Herz: „Das weibliche Geschlecht ist dem Schwindel, so wie den Nervenkrankheiten überhaupt, weit häufiger ausgesetzt, als das männliche. Sein Nervensystem ist, im Vergleich mit dem männlichen schwächer und gegen äußere Eindrücke nachgiebiger, und sein natürlicher Fortgang der Ideen, sei es eine Folge der Erziehung oder anderer körperlicher Umstände, dennoch träger und langsamer [...]“. Ebd.

⁵⁶¹ Friedrich Heinrich Christian Schwarz: Grundriss einer Theorie der Mädchenerziehung in Hinsicht auf die mittleren Stände. Jena: Cröker 1792, S. 25. Zit. n. Ursula Geitner: Passio Hysterica – Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert, S. 130–144. In: Frauen – Weiblichkeit – Schrift. Hrsg. v. Renate Berger u. a., Argument-Sonderband 134, Berlin 1985, S. 130. Vollständiger Hinweis bei Inka Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 530.

⁵⁶² Vgl. ebd.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Vgl. Inge Stephan: ‚So ist die Tugend ein Gespenst‘. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. S. 1–21. In: Lessing Yearbook XVII 1985, S. 5. In diesem Zusammenhang weist Inge Stephan darauf hin, dass die Diskussion der Frühaufklärung auch für die Frauen auf einem Tugendbegriff basierte, der sozial und gesellschaftlich zu verstehen war. Vgl. ebd.

keine Schuld hat“⁵⁶⁵ in einen Zustand, da man von der Sexualität „keine Kenntnis hat“⁵⁶⁶

Tugend als (sexuelle) Unschuld heiße hinsichtlich der weiblichen Figur vor allem, kein eigenes Begehren zu kennen und also nicht zu begehren, so auch Mülder-Bachs Hinweis auf die bürgerliche Norm – neben ihrem (hier nicht aufzugreifenden) Aspekt einer Erklärung als einer erschreckenden ‚Erkenntnis im biblischen Sinn‘, der zum Verständnis von Schillers besonderer Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren hier insgesamt wenig aussagekräftig erscheint.⁵⁶⁷

Der literarische Beginn der Transformation des frhaufklrerischen Tugendbegriffs wird durch die (bereits genannten) Romane Richardsons markiert. Auch wenn es in England und in Frankreich in erzählerischen Texten der 1720er und 30er Jahre⁵⁶⁸ bereits eine Häufung von Ohnmachtsszenen gibt, so ist darauf hinzuweisen: Erst Richardsons ‚*Pamela*‘ etabliert 1740 den Code, der [weibliche] Tugend, sexuelles

⁵⁶⁵ Mülder-Bach, Die Feuerprobe der Wahrheit“, S. 531.

⁵⁶⁶ Ebd. Der notwendigen Absenz eines Wissens, womöglich des eigenen Begehrens der weiblichen Figur, die Mülder-Bach herausstellt mit Hinweis auf Texte von Richardson und Rousseau, wird hier nicht weiter nachgegangen, auch weil Mülder-Bachs betonter Aspekt zur Erklärung der ‚weiblichen‘ Ohnmacht als einem erschreckenden ‚Erkennen im biblischen Sinn‘ hier nicht aufgegriffen oder vertieft werden soll.

⁵⁶⁷ Als Ausnahmebeispiel mag schon vorab auf die Figur der Luise hingewiesen werden, für die Schiller einerseits eine Ohnmachtskette von Unschuldsbeweisen gegenüber den späteren Eifersuchtszweifeln und der Blindheit der männlichen Figur anfangs dramatisch voranstellt. Andererseits wird aber für das Publikum auch gerade die sexuelle Seite, auch das Begehren in dieser großen Liebe der weiblichen unschuldigen Figur von Schiller angesprochen, wenn Schiller der Figur der verzweifelten Luise Worte vom ‚Feuerbrand‘, den Ferdinand in ihr ‚junges friedsameres Herz‘ geworfen habe (so ihre Liebe zu Ferdinand) in den Mund legt; vgl. Friedrich Schiller: Kabale und Liebe. *Ein bürgerliches Trauerspiel*. S. 561–677. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz u. a., Bd. 2. Dramen I. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1988, (Szene I/4.), S. 576. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 2 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁵⁶⁸ Als Beispiele nennt Inka Mülder-Bach Daniel Defoes Roman *Moll Flanders* (1722) und Pierre Carlet Marivaux’ *La Vie de Marianne* (1734–39). Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 531. In diesem Zusammenhang weist Mülder-Bach auf den Gegensatz der Kennzeichnung in Roman und Drama hin: Anders als das Drama hat der Roman (des 19. Jahrhunderts) die Möglichkeit, die Ohnmacht als ein Krpergeschehen zu beschreiben. Gerade für das Letztere fhrt Mülder-Bach als literarisches Beispiel sogar Figuren aus Diderots später Erzählung *Ceci n’ est pas un conte* (1773) an. Auch hier ‚fällt‘ der männliche ‚Held‘ plötzlich um, während das Niedersinken der weiblichen Figur in einer deskriptiven Sequenz beschrieben wird, in einer Abfolge symptomatischer Phasen, wodurch – neben dem analytischen Blick, der die Szene bei Diderot regiert (und der damit gleichzeitig zur Schau gestellten Distanz des treulosen Liebhabers) – ein Prozess des Selbstverlustes der weiblichen Figur beschrieben wird. Vgl. ebd.

Nicht-Wissen und Ohnmacht systematisch verknüpft.⁵⁶⁹ Weibliche Ohnmacht in sexuellen Schwellensituationen⁵⁷⁰ wird also zum (Unschuld)-Zeichen weiblicher Tugend. Dabei bleibt dieses Zeichen, so Mülder-Bach, nicht nur wegen innerer Gründe⁵⁷¹ gefährdet. Es müsse vor allem als Zeichen von selbstverständlicher tugendhafter Weiblichkeit auch immer wieder gegen falsche oder unklare Deutungen durchgesetzt werden, gerade gegenüber männlicher Deutungsmacht, so bei der Figur der Luise in *Kabale und Liebe*; oder es bleibt auf die entsprechende Deutung angewiesen, so später zu belegen bei der Figur der Königin Elisabeth von Valois in *Don Karlos*. Hierauf macht bereits das den späteren Textanalysen vorangestellte Lerma-Zitat aus *Don Karlos* aufmerksam. Die weiteren Textanalysen belegen dann auch die unterschiedliche Funktion des Ohnmachtsgeschehens und der Ohnmachtsgeste bei der Konstruktion der Dramenfiguren. Dazu wird die besondere ‚Spannungsbeziehung‘⁵⁷² der Ohnmacht zum Merkmal der ‚Erhabenheit‘ berücksichtigt – nicht nur, aber insbesondere bei der Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren Schillers.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Mülder-Bach thematisiert auch, dass sich nicht alle weiblichen Ohnmachten des 18. Jahrhunderts in sexuellen Schwellensituationen ereignen, dass aber sehr wohl nur weibliche Figuren in diesen Situationen in Ohnmacht fallen. Vgl. ebd., S. 527. Letzteres gilt es mit Blick auf Schillers männliche Dramenfiguren später kritisch zu diskutieren; ebenso ist vorab anzumerken, dass Schiller die Königin in *Don Karlos* am Ende des Dramas, welches hier als ein politisches gelesen wird, zwar tatsächlich ohnmächtig werden lässt, aber gerade *nicht* in einer sogenannten sexuellen Schwellensituation.

⁵⁷¹ Es ist, laut Mülder-Bach, die Frage, ob der erotische Schrecken einen Durchbruch des Wissens abwehrt oder ob gerade diese Abwehrreaktion auf ein Wissen, das durchbrochen ist, gezeigt wird. Vgl. ebd. S. 532. Diese Frage, die mit einer eher tiefenpsychologischen Betrachtungsweise verbunden ist, soll hier benannt werden, jedoch im Rahmen dieser Arbeit (mit dem Blick auf die Dramen des *achtzehnten* Jahrhunderts) nicht weiter aufgegriffen werden.

⁵⁷² Vgl. den Begriff von Zelle zur Definition der Beziehung des Schönen und Erhabenen, vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 10.

III. Die Dramen des promovierten Mediziners

„Sie fiel/ Ohnmächtig hin und ritzte sich im Fallen./ Sonst war es nichts.“⁵⁷³

1 Darstellung und Funktion von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ zur Konstruktion der weiblichen Figuren in Schillers Dramen

Mit der Blickrichtung auf die Ohnmachtsgeste als Ausdruck eines psychischen/ affektbestimmten Geschehens ist gerade am Beispiel der weiblichen Figuren der Einsatz von performativer Sprachlosigkeit im Zusammenhang der kontemporären Frage nach dem Zusammenhang von Körper und Geist aufzuzeigen. Schiller thematisiert diesen in seiner dritten medizinischen Dissertation, wenn er dazu die Frage nach den ‚heteronomen Prinzipien‘ wie auch nach den ‚Naturen‘ des Menschen formuliert, wobei er deren Zusammenhang, so Riedel, gerade nicht entschlüsselt, sondern eher als das Phänomen eines ‚psychophysischen Parallelismus‘⁵⁷⁴ herausstellt.⁵⁷⁵

Als Dramatiker setzt Schiller bei der Konstruktion seiner Figuren Regieanweisungen ein, welche phänomenologische Beschreibungen der Figurenmerkmale enthalten, die gleichsam den Zusammenhang ähnlicher ‚Prinzipien‘ spiegeln. Während die Ohnmacht mit Ausdrucksformen der Körpersprache bzw. des körperlichen Versagens der Sprache infolge des drohenden oder tatsächlichen Bewusstseinsverlustes einhergeht, äußert sich die ‚Erhabenheit‘ in der Darstellung der Figur mit Ausdrucksgesten, die bei vollem Bewusstsein der Figur angewiesen werden – einerseits in großer Sprachmächtigkeit oder Tatkräftigkeit im szenischen Dialog oder Monolog, also im Haupttext gestaltet, andererseits auch in performativer Sprachlosigkeit in den Nebentexten (Regieanweisungen) angegeben, also als nur körpersprachliche Äußerung, von Schiller oft nur kurz benannt.⁵⁷⁶

Lösungen des rätselhaften Zusammenhangs, so die folgende These, werden auch in den Dramen nicht erkennbar, wohl aber werden in der Figurenkonstruktion Möglich-

⁵⁷³ Schiller, Don Karlos (Szene IV/ 13., V. 3927–3929.). In: DKV/ 3, S. 924.

⁵⁷⁴ Riedel, Die anthropologische Wende, S. 151

⁵⁷⁵ Vgl. Riedel, ebd. Der Autor weist dabei darauf hin, dass Schiller, ganz im Sinne von Newtons ‚hypothesen non fingo‘, die offene Frage nach Ob und Wie einer Kausalität zwischen Psyche und Soma beiseitelässt. Schillers ‚Gesetze‘, so Riedel, generalisieren nur das Beobachtete, nämlich dass körperliche Zustände und geistige Stimmungen (Lust/ Unlust) parallel gehen und sich gegenseitig verstärken. Vgl. ebd.

⁵⁷⁶ Dies gilt zunächst generell für die weiblichen Dramenfiguren; bei den männlichen Figuren müssen hier bereits vorab auch ungewöhnlich lange Anweisungen für die Darstellung des affektbestimmten/ psychischen Geschehens angemerkt werden (vgl. die spätere Figurenanalyse).

keiten zu dessen poetischer Beantwortung aufgezeigt, insbesondere wenn der Dramatiker die unterschiedlichen Merkmale von (weiblich konnotierter) Ohnmacht und (männlich konnotierter) Erhabenheit bei der Konstruktion der weiblichen Figuren in einer „gegenstrebigem Spannungsbeziehung“⁵⁷⁷ (Zelle), diese also nicht abgrenzend einsetzt, wodurch letztlich das Wesen des Menschen erkennbar wird – in seiner Disposition zur Freiheit.

Diese spannungsreiche Konstruktionsweise wird mit Blick auf den zeitgenössischen Hintergrund des Bürgertums, auch mit den Tendenzen der „Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen“⁵⁷⁸ (Nübel) bedeutsam. Gerade in der Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren wird ersichtlich, dass Schiller die Ausdrucksgeste der Ohnmacht zwar als Merkmal von ‚Weiblichkeit‘ nach bürgerlich-normativem Verständnis⁵⁷⁹ einsetzt, doch dass dieses zeitgenössisch typische Merkmal keineswegs vorrangig konstituierend bei der Konstruktion der weiblichen Figur bleibt. Die Ausdrucksgeste der ‚weiblichen‘ Ohnmacht wird vielmehr bei der Konstruktion von verschiedenen weiblichen Dramenfiguren Schillers in eine Art gegenstrebigem Spannungsbeziehung zur Ausdrucksgeste der (männlich konnotierten) Erhabenheit gesetzt. Dies wird wiederum erkennbar in der Darstellung von unterschiedlichen situativen bzw. szenischen Zusammenhängen und Verhaltensweisen, wodurch auch die männlichen Figuren in den Blick geraten; dies belegen die folgenden Textanalysen.

1.1 Zur Auswahl der Figuren

Bei der Auswahl der zu analysierenden dramatischen weiblichen Figuren werden nicht nur die titelgebenden, sondern vor allem die handlungsbestimmenden Frauenfiguren berücksichtigt. Aufgrund ihrer herausragenden Bedeutung im Drama ist ihre Ohnmacht auf dem zeitgenössischen Hintergrund (der Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen) ein weiteres Spannungsverhältnis anzunehmen, nämlich dasjenige zwischen Schwäche vs. Handeln bzw. Passivität vs. Aktivität oder in weiterer

⁵⁷⁷ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 10.

⁵⁷⁸ Nübel, Über Anmut und Würde, S. 53.

⁵⁷⁹ Gemeint ist, laut Mülder-Bach, nicht nur der Zusammenhang, sondern eine Gleichsetzung von Ohnmacht/ Tugend/ Weiblichkeit; vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 530.

Unterscheidung ‚Tugenden‘ vs. ‚Tugend‘.⁵⁸⁰ Diese Unterscheidungen werden bereits in einer aktualisierten soziologisch-historischen Abhandlung⁵⁸¹ von Karin Hausen (2012) angeführt.

So wird in der vorliegenden Untersuchung bei der Textanalyse die Linie von der Figur der Louise Millerin in *Kabale und Liebe* über die Königin in *Don Karlos* und Johanna in *Die Jungfrau von Orleans* bis hin zu den Figuren der Fürstin Isabella und der Tochter Beatrice in *Die Braut von Messina* gezogen. Damit wird bereits ein Bogen von dem frühen dramatischen Werk Schillers bis zu seinem Spätwerk gespannt.

Vorab ist noch einmal zu betonen, dass es im Folgenden nicht darum geht, das Ohnmächtigwerden einer Figur als exklusiv weiblich herauszustellen. Das Interesse der folgenden Analysen gilt der Frage und dem Beleg der besonderen Darstellung der hier berücksichtigten, sogenannten ‚weiblichen‘ Ohnmacht in ihrer gegenstrebigem Spannungsbeziehung zum Merkmal der ‚Erhabenheit‘ bzw. der ‚erhabenen Würde‘ zur wesentlichen Konstruktion der jeweiligen Dramenfigur. Darüber hinaus wird dann auch die Funktion der Ohnmacht und deren Stellenwert in den Dramen Schillers untersucht.

Insbesondere soll der spezifische Schrecken der jeweiligen Ohnmachtsszene und damit der spezifische positive oder negative situative Anlass wie auch die Beziehung zu den männlichen Figuren mit in den Blick genommen werden. Dementsprechend ist dann auch die Literarisierung in Schillers jeweiliger Regieanweisung zu berücksichtigen.⁵⁸²

⁵⁸⁰ Gemeint sind, laut. Hausen, als anzutreffende Geschlechtsspezifika bei den ‚Tugenden‘ der Frau emotionale Merkmale wie Schamhaftigkeit, Keuschheit, Schicklichkeit, Liebenswürdigkeit, Taktgefühl; demgegenüber steht als spezifisches Merkmal des Mannes ‚die Tugend‘, d. h. das Streben nach dem von Geist und Vernunft bestimmten Ideal (vgl. dazu Schillers Gedicht *Würde der Frauen*). Vgl. auch Karin Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere, S. 24.

⁵⁸¹ Vgl. Hausen, ebd. Hausen stellt dabei in einer tabellarischen Auflistung die unterschiedlichen Merkmale ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Geschlechtscharaktere gegenüber, woran auch die weitergehende Polarisierung der Geschlechterdifferenzen zu entnehmen ist. Dieser Aufsatz von 2012 beinhaltet gleichsam eine Aktualisierung, so Hausen, ihres früheren grundlegenden Aufsatzes zur Geschlechtergeschichte; vgl. ebd., S. 83 ff.

⁵⁸² Anke Detken verweist dazu auf Roman Ingarden: Demzufolge sind diese Nebentexte, die meist typografisch vom Haupttext, also der Figurenrede des gedruckten Dramentextes, unterschieden sind, „konstitutiver Bestandteil und Besonderheit des dramatischen Textes“; Detken, Nebentext. In: Metzler Lexikon Literatur, S. 536. (Sp. 2) und S. 537. (Sp. 1) mit Hinweis auf Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink 1977 sowie auf Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk [1931], 4. unveränderte. Auflage. Tübingen: Niemeyer 1972, S. 220 und S. 403/ 425; vgl. ebd. Anke Detken verweist überdies auf die eigene Syntax der Regiebemerkungen, die normalerweise im Präsens gehalten und meistens, aus der Sicht des Zuschauers formuliert werden. Vor allem sind, so Detken, die Regieanweisungen „ein narratives Element, das Teil der Fiktion ist und differenzierte Informationen über die handelnden Personen und deren Umgebung vermittelt.“; ebd.

1.2 Die Psychologie Schillers in *Die Räuber* – „Den Körper vom Geist aus zu verderben“⁵⁸³

Auch wenn Schillers Erstlingswerk *Die Räuber* (von 1781/82)⁵⁸⁴ mit der Frauenfigur der Amalia und ihrer Ohnmacht – aufgrund von Liebesverlust; es ist das bewusstlose *Niedersinken* der weiblichen Figur aufgrund der erschreckenden Nachricht vom Tode ihres Verlobten Karl Moor – hier zunächst nur benannt und nicht weiter untersucht wird, so erfolgt dennoch diese nur kurze Erwähnung, weil vorab ein weiterer Aspekt dieses frühen Dramas zu beachten ist und den folgenden Figurenanalysen insgesamt voranzustellen ist.

In diesem Drama sind Spuren des Anthropologen und Psychologen Schiller ausdrücklich vertreten – insbesondere Aussagen im Hinblick auf anthropologisch/ psychisch bedingte Vorgänge, wie sie auch bei der affektbestimmten Ohnmacht auftreten. In mancher Hinsicht lässt sich das Drama, laut Peter-André Alt,⁵⁸⁵ als szenischer Kommentar zu den Grundannahmen der medizinischen Dissertationen Schillers lesen,⁵⁸⁶

Die Regieanweisungen sind, wie bereits erwähnt (und wie auch bei anderen zeitgenössischen Autoren üblich), als konstituierende Vorgabe für die Figurenkonstruktion zu beachten, besteht doch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Tendenz zur Herausbildung eines Literaturtheaters. Ziel der spielerischen Vorgaben der Regieanweisungen war es (seit Lessing), den Text des Dramatikers zur kontrollierenden Instanz auf dem Theater zu erheben – gegen die Vorherrschaft und unkontrollierte Spielfreude der Schauspieler. Da die meisten Dramen in Buchform, in literarischen Zeitschriften (wie es bei *Don Karlos*, 1782–1787, mit der Vorveröffentlichung der ersten Akte in der *Rheinischen Thalia* der Fall war) oder in Lesungen vorab oder nach der Premierenaufführung veröffentlicht wurden, erhielten die Regieanweisungen eine weitere Bedeutung für die oft körpersprachlich vorgegebenen, damit konstituierenden Merkmale der weiblichen und männlichen Figuren; wie in den folgenden Textanalysen deutlich wird.

⁵⁸³ Das Zitat „Den Körper vom Geist aus zu verderben“ ist wortgleich in beiden Fassungen des Dramas wiedergegeben. Friedrich Schiller: *Die Räuber. Ein Schauspiel*. S. 11–160. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger u. a., Band 2. *Dramen I*. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1988. (Szene II/ 1.), S. 54 sowie, allerdings in gesperrter Schreibweise, in: Friedrich Schiller: *Die Räuber. Ein Trauerspiel*. S. 183–292. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger u. a., Band 2. *Dramen I*. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1988. (Szene II/ 1.), S. 210. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 2 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁵⁸⁴ Das Drama wurde zunächst 1781 als Lesedrama anonym bei Schwan (Mannheim) veröffentlicht, am 13. Januar 1782 fand die Premiere im Mannheimer Theater statt. Vgl. Luserke-Jaqui, Friedrich Schiller, S. 40f.

⁵⁸⁵ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 23.

⁵⁸⁶ Zu erinnern ist hier noch einmal an die genannten medizinischen Arbeiten Schillers: Die erste 1779 abgeschlossene Dissertation *Philosophie der Physiologie* wie dann auch seine dritte angenommene Examenschrift *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* zeigen den Einfluss seines Lehrers Abel. In beiden Arbeiten geht es um die leib-seelische Grunddisposition des Menschen. Dabei lautet, so Alt, Schillers Leitfrage: „Wie die geistige Freiheit des Individuums denkmöglich sein kann, wenn es doch zugleich durch die Welt seiner Triebe versklavt scheint.“ Alt, Friedrich Schiller, S. 22.

insbesondere in der ersten Fassung des Stückes *Die Räuber. Ein Schauspiel* (von 1781) als Lesedrama wird dieses besonders deutlich.

Ein besonderes Beispiel dafür ist die erste Szene des fünften Aktes, die den Einfluss der (Gewissens-)Angst auf den Leib demonstriert: Die Figur des Franz Moor wird von Schreckensbildern des Jüngsten Gerichts umgetrieben. Seinem Diener Daniel gegenüber bagatellisiert er, wenn auch „todenbleich“,⁵⁸⁷ so Daniel, sein nächtliches Herumirren mit den Worten: „ledig ein Traum“,⁵⁸⁸ dann als „Fieber“,⁵⁸⁹ wofür er am nächsten Morgen „zur Ader lassen“⁵⁹⁰ will; also eine Maßnahme bei ernstlicher Krankheit,⁵⁹¹ so auch Daniel. Doch Franz spricht verwirrt weiter:

Und Krankheit verstört das Gehirn, und brüet tolle und wunderliche Träume aus – Träume bedeuten nichts – nicht wahr Daniel? Träume kommen ja aus dem Bauch, und Träume bedeuten nichts – ich hatte so eben einen lustigen Traum⁵⁹²

Dann sinkt er „unmächtig nieder“,⁵⁹³ so die Regieanweisung. Erst erfolgt also das Leugnen jeglicher Angst oder Erkenntnis, dann die Ohnmacht, die aber gerade als Körperausdruck das tiefe Verstörtsein aufgrund der genannten apokalyptischen Traumbilder,⁵⁹⁴ somit den tiefen Schrecken⁵⁹⁵ dieser männlichen Figur signalisiert – und dadurch verrät, wie hier zuvor dieses Merkmal von Müller-Bach erklärt wurde. Den seelisch-leiblichen Zusammenhang von Schrecken und Ohnmacht (von Affekt und körperlicher Schwäche) thematisiert Schiller im Monolog zu Beginn des zweiten Aktes (darin mit klarem Kalkül). Ausgangspunkt ist die Frage des Franz Moor, wie er „werde zu Werk gehen müssen“,⁵⁹⁶ um den Tod des Vaters zu ermöglichen. Er sucht nach einer „Gattung von Empfindungen“,⁵⁹⁷ „die die süße friedliche Eintracht der

⁵⁸⁷ Daniels Richtigstellung gegenüber dem sichtlich verängstigten Franz lautet: „Ihr seid todenbleich, eure Stimme ist bang und lallet.“ Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel* (Szene V/ 1.). In: DKV/ 2, S. 140.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd., S. 141.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Ebd., Regieanweisung. Die Tiefe der Ohnmacht wird durch die aufgeregte Reaktion Daniels bekundet, der nach dem anderen Diener um Hilfe und als Zeugen ruft und seinen Herrn wach rütteln will, dabei mit den Worten: „so nimm doch nur Vernunft an! So wirds heißen, ich hab ihn tot gemacht, Gott erbarme sich meiner!“ Ebd.

⁵⁹⁴ Der entsetzte Diener Daniel bezeichnet sie als „das leibhaft Konterfei vom jüngsten Tag.“ Ebd., S. 142.

⁵⁹⁵ Es sind die Schrecken vor dem Jüngsten Gericht, die Franz als Folge seiner Schuld (gemäß christlicher Religion) auf sich zukommen sieht.

⁵⁹⁶ Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel* (Szene II/ 1.). In: DKV/ 2, S. 54.

⁵⁹⁷ Ebd.

Seele mit ihrem Leibe⁵⁹⁸ stört. Es geht ihm also darum, „den Körper vom Geist aus zu verderben“,⁵⁹⁹ um so durch den schlimmen Affekt den (medizinisch nicht nachzuweisenden)⁶⁰⁰ Tod des Vaters zu bewirken und das Alleinerbe anzutreten. In den Worten von Franz heißt es – nach dem Erwähnen zeitgenössisch anthropologischer Theorien⁶⁰¹ – genau:

... der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden – Wie denn nun? – Wer es verstünde, dem Tod diesen ungebahnten Weg in das Schloß des Lebens zu ebenen? – den Körper vom Geist aus zu verderben –⁶⁰²

Nachdem er die Wirkung verschiedener Gefühle: „Zorn [...] Sorge [...] Gram [...] Furcht“⁶⁰³ als „Henker des Menschen“⁶⁰⁴ innerlich, dabei „tiefsinnend“,⁶⁰⁵ durchgespielt hat, fällt ihm zuletzt – „[der] S c h r e c k! [...], dieses Giganten eiskalte Umarmung“⁶⁰⁶ ein. Wenn an dieser Stelle bei Schiller der Affekt vor allem im Hinblick auf den Tod (und nicht so sehr in Bezug zur Ohnmacht) thematisiert wird, so wird doch das Auslöschen des Bewusstseins vom Geist her angesprochen, analog zum Schrecken der Ohnmacht, den der fünfte Akt zeigt.⁶⁰⁷ Dies ist als Indiz dafür anzusehen, dass der Dramatiker und Arzt Schiller mehr als andere Autoren seiner Zeit um dieses dramatische Ausdrucksmittel des 18. Jahrhunderts weiß und es darum gezielt einsetzt – bei weiblichen wie bei männlichen Figuren. Gerade die Szene im fünften Akt (die Ohnmacht des Franz Moor) verdeutlicht, dass Schiller die Ohnmacht zwar nicht allein den weiblichen Figuren zuordnet, dass aber der innere Anlass des Schreckens bei den männlichen Figuren durch das Erkennen einer Schuld, etwa eines schuldhaften Verbrechens (z. B. Mord), ausgelöst wird.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Es ist für ihn ein zuverlässiger Plan, denn: „Zergliederers Messer findet ja keine Spuren von Wunde oder korrosivisches Gift“, so Franzens spöttischer Kommentar. Ebd. (Szene II/ 1.), S. 55.

⁶⁰¹ So lässt Schiller die Figur des Franz (sichtlich mit Bezug zur zeitgenössischen Anthropologie) monologisieren: „Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der [Körper-]Maschine zusammen lauten. Gichtrische Empfindungen werden jederzeit von einer Dissonanz der mechanischen Schwingungen begleitet – Leidenschaften mißhandeln die Lebenskraft – der überladene Geist drückt sein Gehäuse zu Boden –“; Schiller, ebd., S. 53.

⁶⁰² Ebd., S. 53f.

⁶⁰³ Ebd. Die gesperrte Schreibweise der Begriffe entspricht der DKV-Ausgabe.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 54.

⁶⁰⁵ Ebd., Regieanweisung.

⁶⁰⁶ Ebd. Die gesperrte Schreibweise des Begriffs entspricht der DKV-Ausgabe.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd. (Szene V/ 1.), S. 139f. Dort (im 5. Akt von *Die Räuber. Ein Schauspiel*) wird nicht nur der Zusammenhang von Ohnmacht und Schrecken, sondern, genau besehen, auch von Schlaf, Traum, Ohnmacht und Tod hergestellt.

2 Ausgewählte Dramenfiguren

2.1 *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel* (von 1784). Die Ohnmacht der Louise Millerin als „Feuerprobe der Wahrheit“⁶⁰⁸ – eine Adelskritik

2.1.1 Das publikumswirksame Jugenddrama Schillers

Mit seinem dritten Drama *Louise Millerin*, das vermutlich auf Initiative des Mannheimer Schauspielers (und späteren Berliner Intendanten) August Wilhelm Iffland in *Kabale und Liebe* umbenannt wurde, nahm Schiller die publikumswirksame Gattung des bürgerlichen Trauerspiels auf.⁶⁰⁹ Es lassen sich hier, so Peter-André Alt, alle Anzeichen eines solchen Genres,⁶¹⁰ die seit Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) versammelt sind, wiederfinden: Die melodramatische Liebesgeschichte,⁶¹¹ die heimtückische Intrige, ein tragisches Missverständnis, ein enges Vater-Tochter-Verhältnis (mit der Rolle der Tochter als zu ‚beschützender Unschuld‘), schließlich der Giftmord – dies alles auf die „unmittelbare emotionale Wirkung beim Publikum zugeschnitten.“⁶¹² Gleichwohl erzielte die Premiere in Frankfurt im April 1784 nur mittleren Erfolg.⁶¹³ Lessings Intention ist dabei vorrangig auf das Hervorrufen des Mitgefühls des Publikums gerichtet. Auch darum ist, laut Alt, seine Ständekritik eher zurückhaltend, wohingegen Schillers Drama gesellschaftliche Kritik, hier vor allem am Adel (mit seinen

⁶⁰⁸ Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Erstausgabe von 1784, S. 561–677. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger, Rolf-Peter Janz u. a., Bd. 2. *Dramen I*. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1988, (Szene IV/ 2.), S. 633. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 2 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁶⁰⁹ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 35.

⁶¹⁰ Diese Definition von Alt wird von Koopmann eingeschränkt. Vgl. Helmut Koopmann: *Kabale und Liebe*. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2008, S. 368f.

⁶¹¹ Das Stück fand in der späteren Rezeption scharfe Kritik wie z. B. ‚melodramatischer Reißer‘ (Erich Auerbach); vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 37.

⁶¹² Ebd., S. 35. Ergänzend zu der genannten kritischen Rezeption von Auerbach ist die umfassende zeitgenössische Kritik von Karl Philipp Moritz bemerkenswert. Dieser konstatiert verschiedene Mängel, z. B. Motivationsfehler, Mängel in der Glaubwürdigkeit der Charaktere sowie in der Wahrscheinlichkeit der Handlung als solcher. Schließlich verwirft Moritz in seiner insgesamt vernichtenden Kritik das ganze Stück, da es Schiller ‚an der Kunst, das Herz zu rühren, gänzlich fehlt‘, so seine radikale Kritik, wenn auch der Verfasser, so Moritz, ‚wenigstens durch das Grässliche [Ferdinands ‚Rechten mit der Gottheit‘ in der Auseinandersetzung mit seinem Vater] unser Gefühl betäuben‘ wolle. Vgl. *Kabale und Liebe, Zeugnisse, Die beiden Rezensionen von Karl Philipp Moritz (1757–1793)*. In: DKV/ 2, S. 1372–1381. Zit. auch nach Meise, Helga: *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1784), S. 65–88. In: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler u. Poeschel 2005, S. 80.

⁶¹³ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 35.

Kabalen) mitbeinhaltet.⁶¹⁴ Wenn auch bei diesem Stück wie zu anderen Schiller'schen Dramen keine psychologischen⁶¹⁵ oder dramaturgischen Reflexionen⁶¹⁶ vor- oder nachgeschaltet sind, so sind doch, so Peter-André Alt, die reichen Regieanweisungen Schillers⁶¹⁷ auffallend, die ein „eigenes Register der psychologischen Beschreibungssprache ausbilden“.⁶¹⁸ Dies ist neben den bereits genannten Gründen ein weiterer wichtiger Aspekt, der es notwendig macht, im Folgenden (insbesondere bei der Erörterung der Ohnmachtsszenen) auch die jeweiligen Regieanweisungen, diese Nebentexte Schillers, ausdrücklich zu beachten.

Auch wenn die Gattungsbezeichnung bürgerliches Trauerspiel in sich nicht kohärent ist, so Helmut Koopmann, so ist festzuhalten, dass hier das ‚Private‘ thematisiert wird. Dabei ist zu bedenken, dass „das ‚Private‘ innerhalb der soziologischen Hierarchie mit dem bürgerlichen Stand verbunden“ ist, so Koopmann, also „auf keinen Fall mit dem Adel, der Privates in diesem Sinne nicht kennt.“⁶¹⁹ So weist die (ehemalige) Titelfigur Louise Millerin darauf hin, dass sich die Tragik des Dramas nicht mehr in Schicksalen aus der Welt des Hochadels entfaltet, sondern dass mit ihr auch das bürgerliche Milieu thematisiert wird – hier eher kritisch in einer konflikträchtigen Familie gezeigt. Somit erscheint die Figur der Luise letztlich als ein mehrfaches Opfer: Als

⁶¹⁴ Helmut Koopmann verweist auch auf den Ständekonflikt, wobei nicht so sehr die Konfrontation zwischen Bürger (Miller) und Adel, sondern die innere Gebundenheit an den eigenen Stand (wie er bei Luise zum Ausdruck kommt) der Kritik ausgesetzt wird. Vgl. Koopmann, *Kabale und Liebe*, S. 372.

⁶¹⁵ Dies ist z. B. in *Die Räuber* der Fall, wenn der Dramatiker Schiller in der *Vorrede* seine anthropologische Intention verkündet, indem er die „Vorteile der dramatischen Methode“ nutzen will. Schiller, *Die Räuber. Vorrede*. In: DKV/ 2, S. 15. Es ist ein Vorgehen, um „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen.“ Ebd.

⁶¹⁶ Vgl. dazu nach dem *Don Karlos* die späteren Erläuterungen Schillers zu diesem Drama mit seinen Reflexionen in *Briefe über Don Karlos*; vgl. darin Schillers Überlegungen zur Einheit des Dramas und zur Rolle des Marquis Posa; zu erwähnen ist auch Schillers Abhandlung, die seinem späten Drama *Die Braut von Messina* vorangestellt ist, diese wird hier später noch erörtert werden.

⁶¹⁷ Peter-André Alt verweist auf einen weiteren Aspekt der Regieanweisungen: Am Beispiel der Figur des Hofmarschalls von Kalb werde deutlich, dass hierbei Schillers Charakteristik der Dramenfigur die komplette Sinneswahrnehmung des potentiellen Zuschauers einbezogen wird; vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 36. So wird als Regieanweisung für diese Figur angegeben: „[Er] fliegt mit großem Gekreisch auf den Präsidenten zu, und breitet einen Bisamgeruch über das ganze Parterre.“ Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene I/ 6.). In: DKV/ 2, S. 580. Neben diesen Angaben zum charakterisierenden Körperausdruck weist Schiller bühnenwirksames Kostüm und Requisiten für die Figur des Hofmarschalls von Kalb an, der nicht nur in auffallender Gestik hereinkommt, sondern auch „in einem reichen, aber geschmacklosen Hofkleid, mit Kammerherrnschlüsseln, zwei Uhren und einem Degen, Chapeau bas und frisiert à la Herisson.“ Ebd.

⁶¹⁸ Alt, Friedrich Schiller, S. 36.

⁶¹⁹ Koopmann, *Kabale und Liebe*, S. 368.

das einer instabilen Familiensituation,⁶²⁰ als Opfer ihres Standes und als Opfer der höfisch motivierten Intrige.

2.1.2 Die Ohnmachtskette und das Erschrecken der Luise – mehr als nur Ausdruck weiblicher Tugend

Gerade im Hinblick auf die Figur der Luise als Vertreterin des bürgerlichen Standes fällt als erstes Luises Ohnmächtigwerden als Zeichen der Unschuld auf: Es erfolgt in der sechsten und siebten Szene des zweiten Aktes als Reaktion auf das gewalttätige und degradierende Auftreten des Präsidenten im Hause Miller. Es ist eine ganze Kette von Ohnmachten, also von Unschuldsbeweisen, die Schiller einsetzt, die aber nicht allein der Charakterisierung dieser weiblichen Figur dienen, sondern mit der die Szene insgesamt als Kontrastfolie zum späteren negativen (Deutungs-)Verhalten Ferdinands⁶²¹ erscheint.

Darüber hinaus werden bereits in dieser Szene Merkmale von ‚erhabener Würde‘ für die weibliche Figur von Schiller eingesetzt, z. B. in der Festigkeit Luises bei der Konfrontation mit dem Präsidenten; es sind Merkmale, die sich auch an anderen Stellen des Dramas wiederfinden. Hier lässt Schiller bei einem inneren Schrecken die weibliche Figur (hier Luise) gerade *nicht* in Ohnmacht als Zeichen der Unschuld und Ausdruck empfindsamer Weiblichkeit⁶²² sinken, sondern verdeutlicht vielmehr ihren inneren Widerstand.

Gemeint ist die später zu erörternde Szene Luises mit dem Sekretär Wurm, der sie zu dem kompromittierenden Brief nötigt; es ist die sechste Szene des dritten Aktes. Diese Szene wie auch die Ohnmachtsszenen im zweiten Akt sollen später genauer analysiert werden. Vorab ist noch Schillers Gattungsbezeichnung (bürgerliches Trauerspiel) zu erläutern. Es scheint zunächst, als ob es nahtlos an die Dramen Lessings anknüpft. Doch ist das Verständnis des Begriffs bürgerliches Trauerspiel, wie bereits angedeutet, schon zur Zeit Schillers sehr unterschiedlich.

⁶²⁰ Koopmann zufolge entwickelt sich das Trauerspiel aus der Tatsache, dass es unmöglich ist, die familiären gemeinschaftsorientierten Werte einzuhalten. Die Familie erscheine hier nicht in ihrer Stabilität, sondern in ihrer Gefährdung. Vgl. Koopmann, *Kabale und Liebe*, S. 369. Aus dem ‚Familiengemälde‘, als das manches zeitgenössische bürgerliche Drama sich darstellte, ist hier, laut Koopmann, die Familienkatastrophe geworden; vgl. ebd.

⁶²¹ Gemeint ist der Monolog Ferdinands nach dem gescheiterten Duell mit dem Hofmarschall von Kalb. Vgl. Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene IV/ 2.), S. 632/ 33.

⁶²² Vgl. die Erklärung bei Müller-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 529.

2.1.3 *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel.*

Thema: ‚Das Bürgerliche‘⁶²³

Bei aller Offenheit der Begriffsdefinition des bürgerlichen Trauerspiels ist, laut Helmut Koopmann, doch festzuhalten, dass in *Kabale und Liebe* insgesamt ‚das Bürgerliche‘ thematisiert wird; es ist ‚als Ethik und Gesinnung, als Moral und Haltung alles andere als nur standesgebunden und kann durchaus übertragen werden [auf den Adel].‘⁶²⁴ Es geht um den bürgerlichen Wertekatalog der Familie von Liebe, Treue, Zuverlässigkeit und Gleichberechtigung; Werte, die die Familie idealiter bestimmen sollten,⁶²⁵ nicht nur im Bürgertum, sondern auch auf Seiten des Adels. In diesem Drama gilt dies für die (geplante) Verbindung der Lady Milford mit Ferdinand wie auch für die Beziehung des (adligen) Präsidenten zu seinem (adligen) Sohn.

Wenn auch die Lady, die Favoritin des Fürsten, von Schiller zunächst als Kontrastfigur zur unschuldigen Bürgerstochter eingeführt ist,⁶²⁶ so kommt Ferdinand durch das

⁶²³ Vgl. dazu die Erläuterungen von Helmut Koopmann, *Kabale und Liebe*, S. 365–378, in ders. (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, S. 368.

⁶²⁴ Ebd. Helmut Koopmann verweist nicht nur auf die Ähnlichkeiten der Figurenkonstellation mit Lessings *Emilia Galotti*, sondern auch auf die mit Otto Heinrich von Gemmingens *Der deutsche Hausvater*. Koopmann sieht bei diesen Dramen, die in einem zeitlichen Zusammenhang mit Schillers *Kabale und Liebe* stehen, einerseits eine literarische Mode, andererseits ein (gemeinsames) Zeichen: Es ist das Zeichen für ein dahinterliegendes Interesse an der problematisch gewordenen Familie, die scheinbar zu keiner Zeit des 18. Jahrhunderts stärker bedroht gewesen ist als in der zweiten Hälfte bzw. Ende dieses Jahrhunderts. Vgl. Helmut Koopmann: *Don Carlos*, S. 159–201. In: *Interpretationen. Schillers Dramen*. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam 2005, S. 181f.

⁶²⁵ Es sind Idealvorstellungen, die Schiller aber so nicht darstellt. Der Ton zwischen Miller und seiner Frau ist weder von Liebe noch von Achtung getragen und scheint eher einem derben Volksstück entnommen zu sein. Überdies wird mit der Figur des bürgerlichen Stadtmusikanten Miller die Rolle und Funktion des Vaters betont, was hier auch für die Vater-Kind-Beziehung des Adels gilt. Auf dessen Ebene wird die Vater-Sohn-Beziehung bedeutsam (hier des Präsidenten zu seinem Sohn Ferdinand). Demgegenüber steht im bürgerlichen Milieu des Dramas vor allem die Vater-Tochter-Beziehung im Vordergrund. Die Figur der Mutter in *Kabale und Liebe* scheint fast zu verschwinden; sie wird von Schiller nicht einmal namentlich im Personenregister aufgeführt, d. h. nur nachfolgend dem Stadtmusikanten als ‚Dessen Frau‘ (Schiller, *Kabale und Liebe*. In: DKV/ 2, S. 564) notiert. Hier im Drama (in eher verspottender Komik Schillers dargestellt) scheint sie aufgrund ihrer Begrenztheit und in ihrem Aufstiegsinteresse familiäre Auseinandersetzungen auszulösen. Helmut Koopmann weist in einem anderen Zusammenhang auf Schillers Kritik und auf die Bedrohung der Familie im Ausgang des 18. Jahrhunderts hin, was sich sowohl hier in *Kabale und Liebe* als auch (mit anderen Fakten und anderer Motivation, dazu mittels eines fürstlichen ‚tableaus‘) mit anderen Konflikten und kontemporären Fragen in *Don Karlos* widerspiegelt. Vgl. Koopmann, *Don Carlos*, S. 181f.

⁶²⁶ Darin wird dem Muster ‚Laster vs. Tugend‘ bzw. ‚Hure vs. Heilige‘ gefolgt, wie es sich bei Lessing im Kontrast von Marwood – Sara und (anfänglich in *Emilia Galotti* von Orsina – Emilia) wiederfindet. Vgl. Inge Stephan: ‚So ist die Tugend ein Gespenst‘. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. S. 1–21. In: *Lessing Yearbook XVII*, München: Ed. Text + Kritik 1985, S. 8ff. Vgl. auch dies.: ‚So ist die Tugend ein Gespenst‘. Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: *Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Inge Stephan. Köln u. a.: Böhlau Vlg. 2004. S. 13–40.

Entdecken ihrer Tugenden⁶²⁷ bei der Ablehnung der ihm befohlenen Heirat doch für einen Moment ins Schwanken. Fast bricht sein Widerstand zusammen, der sich auf seinem Negativbild der Lady gründet. Es ist eine Situation, in der Luise für einen Moment aufhörte, „Ihrem Ferdinand alles zu sein“,⁶²⁸ so später Ferdinand zu Luise. Es ist ein irritierender Moment für ihn. Seine Fassung und Selbstvergewisserung, verbunden mit der Ablehnung der Lady, gewinnt er im Hause Millers bei der Betrachtung Luises zurück. Diese ist „mit verhülltem Gesicht auf den Sessel“⁶²⁹ niedergesunken: Ferdinand: „[...] bleibt sprachlos mit starrem Blick vor ihr stehen, [...]“⁶³⁰

Dabei – bei der Betrachtung ihrer anmutigen Unschuld – klärt sich sein Irritiertsein, sodass Schiller die Figur die Sprache wiederfinden und seiner Gewissheit Ausdruck verleihen lässt mit den Worten: „Nein! Nimmermehr! Unmöglich Lady! Zu v i e l verlangt! Ich kann Dir diese Unschuld nicht opfern –.“⁶³¹

Der gesellschaftliche Konflikt des ständeverschiedenen Liebespaares wird schon bei den ersten Worten des Präsidenten von Walter deutlich, der es verzeihlich findet, wenn sein Sohn dem „schönsten Exemplar einer Blondine“⁶³² (so sein Sekretär Wurm) „Flatterien sagt“⁶³³ und keinesfalls empört ist, „daß er der Bürgerkanaille den Hof macht“⁶³⁴ – jedoch nur, weil er für seinen Sohn bereits andere Heiratspläne geschmiedet hat, die ihm bei seinen adligen Kabalen dienlich sind. Der unvermeidliche Konflikt zwischen Vater und Sohn, zwischen adligen und bürgerlichen Moralvorstellungen, wird durch diese Intrigen verschärft. Die Eskalation ist weniger in Luises Gottergebenheit in ihren Stand zu erklären als vielmehr in Ferdinands Egozentrik, die sie letztlich in den Tod treibt.⁶³⁵

Schillers Handlung in *Kabale und Liebe* scheint insgesamt von Shakespeares *Romeo und Julia* inspiriert zu sein wie auch von seinem *Othello*.⁶³⁶ Es ist die idealisierende Haltung dieses jungen Adligen, der sich nur noch dem Gefühl der Liebe verpflichtet

⁶²⁷ Gemeint ist die Selbstverantwortlichkeit der ehemals heimatlosen, verarmten Adligen und damals schutzbedürftigen Engländerin, so die Selbstdarstellung der Lady gegenüber Ferdinand.

⁶²⁸ Schiller, *Kabale und Liebe*. Erstausgabe (Szene II/ 5.). In: DKV/ 2, S. 603.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Ebd. Gesperre Schreibweise gemäß DKV/ 2.

⁶³² Ebd. (Szene I/ 5.), S. 577.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 37.

⁶³⁶ Vgl. ebd., S. 35.

fühlt, dem kein anderes Mittel als das der gemeinsamen Flucht einfällt, um der befohlenen Heirat zu entgehen, wodurch die Tragödie heraufbeschworen wird. Luises Einwände werden überhört; auch wenn diese sich wirklichkeitsbezogen zeigen und gerade darin auch Züge der ‚schönen Seele‘⁶³⁷ aufleuchten lassen, z. B. die Selbstverständlichkeit ihrer (Kindes-)Verpflichtung gegenüber dem eigenen Vater wie auch gegenüber dem Vater Ferdinands. Diese Züge bedeuten für Ferdinand im Folgenden nur Zeichen mangelnder Liebe ihm gegenüber und werden letztlich auch Anlass für sein unhinterfragtes Annehmen der Verdächtigungen gegenüber seiner geliebten Luise.

Es sind Anschuldigungen Ferdinands, bei denen sie wegen der erpresserischen Forderung nicht die Wahrheit sagen darf, wodurch Ferdinand sich weiter in seine Eifersucht hineinsteigert. In seiner adligen Mentalität kann er die Haltung seiner Geliebten nicht verstehen. Richtig und damit selbstkritisch erkennt er am Ende die Liebe zwischen ihr und ihrem Vater, die er anfangs zwar zu berücksichtigen scheint, dann aber später nicht mehr in Rechnung stellt. Doch gerade diese Liebe ist es, die sich bei Luise in einer Sorge ausdrückt, die sie letztlich erpressbar macht und den sie beschuldigenden Brief schreiben lässt, womit der Vater gerettet werden soll.

2.1.4 Das Erschrecken der weiblichen Figur – ohne Ohnmachtsgeste, aber mit Widerstand

Der Gedanke an die Einkerkierung des Vaters bricht Luises Weigerung, nicht aber ihren inneren Widerstand gegen den Intriganten, den Sekretär Wurm. Als dieser es nach dem erzwungenen Schreiben des kompromittierenden Briefes wagt, damit gleichsam als bürgerlicher Ehrenmann – ihr seine Hand (also Rettung vor möglicher Schande⁶³⁸) in Aussicht zu stellen, fällt sie, obwohl es eine dafür denkbare Situation wäre, *nicht* in Ohnmacht, sondern antwortet ihm „*groß und schrecklich*“,⁶³⁹ so die Regieanweisung, dass er auf dem Wege sei, sich etwas Entsetzliches zu wünschen: „Weil

⁶³⁷ Das Ideal der ‚schönen Seele‘ wird (allerdings Jahre später) von Schiller in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* (von 1793) entworfen. Vgl. Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 370ff. Dieses Ideal der ‚schönen Seele‘ wird bereits hier in der Figur der Luise in der Selbstverständlichkeit ihrer Kindespflicht (im Gegensatz zu Ferdinand mit seinen Fluchtgedanken) erkennbar.

⁶³⁸ Mit dem Brief hat sich Luise notgedrungen als Geliebte des Hofmarschalls von Kalb selbst beziehtigt.

⁶³⁹ Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene III/ 6.). In: DKV/ 2, S. 631.

ich dich in der Brautnacht erdrosselte, und mich dann mit Wollust aufs Rad flechten ließe.“⁶⁴⁰

Es ist eine Äußerung, mit dem Schiller Luise die eigene Würde behaupten lässt.⁶⁴¹ Auch wenn hier – unter dramaturgischen Gesichtspunkten – als Zeichen der Unschuld durchaus eine Ohnmacht hätte erfolgen können, so hätte dies doch nicht den Widerstand der jungen weiblichen Figur verdeutlicht.

Jener erpresste Brief Luises ist die zweite Intrige, der zweite Versuch des Präsidenten mit Hilfe seines Sekretärs Wurm, seinen Sohn Ferdinand in den Griff zu bekommen und die Liebenden zu entzweien. War hier der Brief das Mittel, das Mädchen verdächtig zu machen, um Ferdinand auf Abstand zu bringen, so sollte beim ersten Versuch⁶⁴² (beim Eindringen des Präsidenten in das Haus des Musikers Miller) dieses Ziel mit Hilfe von Verunglimpfungen Luises erreicht werden, denn: „wenn das Mädchen beschimpft wird, muss er, als Offizier, zurücktreten“,⁶⁴³ so der Präsident zu seinem Sekretär Wurm.

2.1.5 Die Ohnmachtsszene als Beweis der Unschuld

Diese erste misslungene Attacke auf Ferdinands Liebe im 6. Und 7. Auftritt des 2. Aktes, also in der Situation, in der Luise wiederholt ohnmächtig wird, soll nun im Rahmen dieses Untersuchungsthemas genauer betrachtet werden. Dabei ist auch das Verhalten der Figur des Ferdinand zu beachten und hier gerade dessen anfängliche Verhaltensweisen (sein demonstratives Eingestehen seiner Liebe und Treue) herauszustellen, was Mülder-Bach in ihrer kritischen Betrachtung zum Deutungsverhalten dieser männlichen Figur⁶⁴⁴ übergeht:

⁶⁴⁰ Schiller, ebd.

⁶⁴¹ Helmut Fuhrmann sieht in diesem Verhalten Luises Züge „von der düsteren Größe Kassandras, jener [...] Unheilsprophetin, der Schiller eine seiner schönsten Balladen gewidmet hat.“ Fuhrmann, Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers, S. 29. Es sind, so Fuhrmann weiter, ähnliche Züge, wie sie Schiller auch in dem Verhalten der empfindsamen Amalia-Figur vorgibt, die bei der zynischen Werbung ihres mörderischen Freiers Franz Moor diesem den Degen entreißt, ihn sogar bedroht und ihn zuletzt, laut Regieanweisung, ‚davon jagt‘, dazu mit den Worten: „Fleuch auf der Stelle.“ (Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, Szene III/ 1. In: DKV/ 2, S. 95); ebd.

⁶⁴² Der erste Versuch waren die Beschimpfungen und Verdächtigungen Luises durch den Präsidenten beim Eindringen in die Miller'sche Wohnung. Vgl. Schiller, Kabale und Liebe (Szene II/ 6.). In: DKV/ 2.

⁶⁴³ Ebd. (Szene III/ 1.), S. 611.

⁶⁴⁴ Mülder-Bach problematisiert vor allem die wertende Deutung in den Worten des eifersüchtigen Ferdinand zur Ohnmacht der Luise als bestandene ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, ohne aber den vorherigen Szenenbezug zu betrachten.

Die Zuspitzung der Situation (das Erzwingen der Heirat Ferdinands) beginnt mit der sechsten Szene im zweiten Akt, die im Hause Millers spielt. Die vorausgegangenen Szenen handeln von der Unterredung Lady Milford und Ferdinand, von der Verunsicherung im Hause Miller und Fluchtgedanken Millers. Daran schließt sich die bereits genannte fünfte Szene des zweiten Aktes mit Ferdinand (im Hause Miller) an. Gerade hat dieser dort in neuer Selbstgewissheit in Gegenwart Millers seine Liebe zu Luise beschworen, indem er ostentativ Luisens Hand fasst: „Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen M i r und der S c h ö p f u n g.“⁶⁴⁵ Es ist ein Gelöbnis, bei dem Luise zittert; ihr „wird bange!“⁶⁴⁶ – ein Zeichen, wie ernst sie diesen (Liebes-)Schwur Ferdinands nimmt. Die Bangigkeit als vorausgehendes Anzeichen einer Ohnmacht demonstriert ihre Unschuld.⁶⁴⁷

Ferdinand wiederholt seine Liebesbeteuerung und will sofort zu seinem Vater. Noch beim Fortrennen stößt er auf diesen, der mit Bediensteten in die Miller'sche Wohnung eindringt. Diese Demonstration von Gewalt lässt die anderen erschrecken und zurückweichen; es sind die anderen „Im Hause der Unschuld“,⁶⁴⁸ so Ferdinand. Der Präsident will Gehorsam erzwingen. Ferdinand „weicht einige Schritte zurück“,⁶⁴⁹ Luise ist der Ohnmacht nahe, als des Sohnes Gehorsam angemahnt wird.⁶⁵⁰

Als Ferdinand sein Liebesgelbnis zugibt, kann sie auf das drohende Nachfragen des Präsidenten nur „zärtlich“⁶⁵¹ antworten, dass sie den Schwur erwidert habe – eine Verkörperung des Schiller'schen Gedanken der Anmut.⁶⁵² Der Nebentext gibt also indirekt durch die Anweisung für den offenen (absichtslosen) Ausdruck ihres Gefühls an, an wen die ebenso vorsichtige wie bestimmte Antwort (nämlich an Ferdinand) gerichtet ist und wie Luise ihrer Liebe sicher und gleichzeitig frei ist, also auch ein Zeichen der Würde. Als sie daraufhin vom Präsidenten nach ihrer Kufflichkeit befragt wird,

⁶⁴⁵ Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene II/ 5.). In: DKV/ 2, S. 605. Gesperrte Schreibweise gemäß DKV-Ausgabe.

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Siehe dazu die anfangs zitierten Merkmale von Mülder-Bach. Vgl. dies., *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 534.

⁶⁴⁸ Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene II/ 6.). In: DKV/ 2, S. 605.

⁶⁴⁹ Ebd., Regieanweisung.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 606.

⁶⁵¹ Ebd., Regieanweisung.

⁶⁵² Es ist dies, bereits hier dargestellt, die Ausdrucksform der ‚schönen Seele‘, welche Schiller später in der philosophisch-ästhetischen Abhandlung *ber Anmut und Würde* (von 1793) thematisiert und in der sich die Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit widerspiegelt, denn, so Schillers Worte: „in einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit, Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen, und ihre Form bewahren“. Schiller, *ber Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 371.

was sie zunächst nicht versteht, lässt Schiller sie, als sie diese Verunglimpfung begreift, diesem mit Würde entgegentreten; wieder fällt sie *nicht* in Ohnmacht, sondern entgegnet „zum Major [Ferdinand] mit Würde und Unwillen“,⁶⁵³ also gemäß dieser deutlichen Regieanweisung: „Herr von Walter, jetzt sind Sie frei.“⁶⁵⁴

Es ist der Moment der Wirklichkeit, wo sich nach Schillers ästhetischer Theorie⁶⁵⁵ die ‚schöne Seele‘ nur in ‚erhabener Würde‘ behaupten kann, wo also ein Moment der sittlichen Kraft und des Widerstandes sichtbar wird.

Doch die Situation ist damit nicht beendet. Mit Blick auf Luise erfolgt eine ‚Ohnmachtskette von Unschuldsbeweisen‘.⁶⁵⁶ Als Luise gleich darauf, trotz des Dazwischentretens Ferdinands, vom Präsidenten als Hure beschimpft wird, stürzt sie wirklich nieder. Kaum erwacht, wird sie erneut vom Schrecken überwältigt, da der Präsident ihrem Vater mit Zuchthaus droht und der Mutter mit dem Pranger. So fällt sie Ferdinand „halb tot in den Arm“.⁶⁵⁷ Dort lässt Schiller sie bewusstlos, scheinbar schutzlos, aber aufgrund der Bewusstlosigkeit unerreichbar verharren, während der Präsident sie als Metze beschimpft und Hand an sie legen lassen will, trotz des Eingreifens Ferdinands, der nicht nur den Degen gegen seinen Vater zieht, sondern sich auch zu Luise als seiner „Gemahlin“⁶⁵⁸ bekennt.

Parallel dazu setzt Schiller die weiteren Gewaltandrohungen des Präsidenten, was Ferdinand auf die gewalttätigen Bediensteten einschlagen lässt, verbunden mit der Androhung eines „teuflischen“⁶⁵⁹ Mittels gegenüber dem Präsidenten, womit Schiller die Situation eskalieren und beenden lässt.

⁶⁵³ Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene II/ 6., Regieanweisung). In: DKV/ 2, S. 606.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Auch wenn zu bedenken ist, dass seine ästhetische Theorie (1795) und auch seine Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793) also später formuliert werden, fließen diese ästhetisch-moralischen Kategorien doch bereits in die Dramen vor dieser Zeit ein – wie es dann später bei *Don Karlos* (1787) ersichtlich wird.

⁶⁵⁶ Vgl. Mülder-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 534.

⁶⁵⁷ So lautet die Regieanweisung zum Beginn der nächsten Szene, in der Gerichtsdiener ins Miller’sche Haus eindringen. Vgl. Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene II/ 7.). In: DKV/ 2, S. 609.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 610.

⁶⁵⁹ Vgl. ebd. Es ist das Aufdecken der „Geschichte, wie man Präsident wird“ (ebd.), d. h. der früheren Korruption seines Vaters, so Ferdinand am Ende dieser Szene.

2.1.6 Die Funktion der Ohnmachtsszene – die Deutungsanmaßung Ferdinands

Schillers Kritik an Ferdinands egozentrischer Liebe und aristokratischer Anmaßung wird deutlich, wenn man vor dem Hintergrund dieser Szene(n) im zweiten Akt Ferdinands späteres Verhalten betrachtet. Als ihm der Brief zugespielt wird, den Luise gezwungenermaßen zur Rettung ihres Vaters schrieb und in dem sie sich als Geliebte des Hofmarschalls ausgeben musste, zögert Ferdinand keinen Moment, den „ungeheuren Betrug“⁶⁶⁰ nicht etwa dem Hof, sondern Luise anzulasten. Die Unschuldsbeweise – die ganze „Ohnmachtskette“⁶⁶¹ –, die Luise anfangs geliefert hat, sind wie weggefegt durch Ferdinands blinde Eifersucht. In seiner Anklage kehren sich alle Topoi der empfindsamen Kritik der Verstellungskunst gegen die Geliebte.⁶⁶² Sie gipfelt in den Sätzen:

Was? hielt sie nicht selbst die Feuerprobe der Wahrheit aus – die Heuchlerin sinkt in Ohnmacht. Welche Sprache wirst du jetzt führen, Empfindung? Auch Koketten sinken in Ohnmacht. Womit wirst du dich rechtfertigen, Unschuld? – Auch Metzen sinken in Ohnmacht.⁶⁶³

Weibliche Tugend, so Inka Mülder-Bach, „sieht sich hier vor ein archaisches Tribunal gestellt. In der mittelalterlichen Rechtsprechung diente die Feuerprobe (*iudicium ignis, probatio per ignem*) als ein Mittel, um ein Gottesurteil über Schuld oder Unschuld herbeizuführen. [...] Der empfindsamen Diskurs, der Tugend, Nicht-Wissen und Ohnmacht verknüpft, erfährt damit eine quasi-juristische Zuspitzung.“⁶⁶⁴ so Mülder-Bach. Dass Ferdinand den Beweis der Unschuld, der in der Ohnmacht liegt, bezweifelt, sagt nichts über die Schuld seiner geliebten Luise aus, sondern ist ein Hinweis auf die generelle Problematik, dass Ohnmacht als Zeichen der Unschuld auch erkannt und als solches gelesen und definiert werden muss. Ferdinand hatte dieses Zeichen anfangs richtig gedeutet und dies auch bekundet, seine spätere Blindheit und anmaßende Rache- und Richterpose – „Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!“⁶⁶⁵ – erweisen sich auf der

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., (Szene VI/ 2.), S. 632.

⁶⁶¹ Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 534.

⁶⁶² Vgl. ebd.

⁶⁶³ Ebd. Siehe auch ohne kursivierende Schreibweise: Schiller, Kabale und Liebe. Erstausgabe (Szene IV/ 2.). In: DKV/ 2, S. 633.

⁶⁶⁴ Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 534.

⁶⁶⁵ Schiller, Kabale und Liebe (Szene IV/ 4.). In: DKV/ 2, S. 637. Es ist der Monolog Ferdinands nach dem verhinderten Duell mit dem Hofmarschall von Kalb.

Folie der ersten Ohnmachtsszene als eine Adelskritik Schillers, für die also nicht nur die Kammerdiener-Szene mit der Lady⁶⁶⁶ und die höfischen Intrigen Belege sind.

2.1.7 Die ‚männliche‘ Ohnmacht – das Erschrecken des männlichen Protagonisten

„Ein entsetzliches Schicksal hat die Sprache unsrer Herzen verwirrt“,⁶⁶⁷ mit diesen Worten lässt Schiller Luise im Bewusstsein des nahen Gifttodes durch Ferdinand die Tragik des Dramas zusammenfassen. Es ist die letzte Szene des fünften Aktes. Als Luise endlich die Wahrheit des sie belastenden Briefes verraten kann, erstarrt Ferdinand; er steht „starr und einer Bildsäule gleich, in langer toter Pause hingewurzelt, fällt endlich wie von einem Donnerschlag nieder“.⁶⁶⁸

Es ist die ‚männliche‘ Ohnmacht – aufgrund des (schockartigen) Erkennens der eigenen Schuld (Mord) und der Täterschaft des Hofes. Dann lässt Schiller auch die Figur des Ferdinand zum Glas mit der von ihm vergifteten Limonade greifen. Angesichts des herbeigeeilten Präsidenten klagt Ferdinand diesen der Mitschuld an der Tat an: „Aber ich hab einen Mord begangen *mit furchtbar erhobener Stimme* einen Mord, den du mir nicht zumuten wirst, allein vor den Richter der Welt hinzuschleppen [...]“.⁶⁶⁹

Dann verweist er auf die tote Luise:

Eine Gestalt, wie diese, ziehe den Vorhang von deinem Bette, wenn du schläfst, und gebe dir ihre eiskalte Hand – Eine Gestalt, wie diese, stehe vor deiner Seele, wenn du stirbst, und dränge dein letztes Gebet weg. – Eine Gestalt, wie diese, stehe auf deinem Grabe, wenn du auferstehst – und neben Gott, wenn er dich richtet *er wird ohnmächtig, Bediente halten ihn*⁶⁷⁰

Den Tod Ferdinands setzt Schiller als effektvollen Schluss des Stückes,⁶⁷¹ zusammen mit der Selbstanklage des Präsidenten als Schlusswort, da Ferdinand seinem Vater (mit einer schwachen Geste) sterbend vergeben hatte,⁶⁷² wie ihm selbst Luise vergeben

⁶⁶⁶ Vgl. ebd. (Szene II/ 2.), S. 590 ff. Mit dem erschütternden Bericht des alten Kammerdieners wird von Schiller die despotische Gewalt angeprangert, mit der Soldaten rekrutiert werden – auch zum Verkauf an andere Heere, zur Bereicherung der Kassen des Adels, hier für die Brillanten der Lady.

⁶⁶⁷ Ebd. (Szene V/ 7.), S. 672.

⁶⁶⁸ Ebd. (Szene V/ 7., Regieanweisung), S. 674.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 676. Schreibweise gemäß DKV.

⁶⁷⁰ Ebd. Schreibweise gemäß DKV.

⁶⁷¹ Rüdiger Zymmer thematisiert im Gegensatz zu den späteren Dramen, insbesondere zum Tod (der unsichtbaren Ermordung) der Wallensteinfigur, das demonstrative Sterben der männlichen und weiblichen Figuren im Jugendwerk Schillers, nämlich Franz und Amalia, Ferdinand und Luise, Fiesco und Leonore. Vgl. Rüdiger Zymmer: Wallenstein. S. 78–97. In ders.: Friedrich Schiller. Dramen, Berlin: Erich-Schmidt-Verlag 2002, S. 91. Diese Auflistung ist zu ergänzen um die Figur des Marquis Posa.

⁶⁷² „Ferdinand *reicht ihm seine sterbende Hand*“, so lautet die Regieanweisung. Schiller, Kabale und Liebe. Erstausgabe (V/ letzte Szene). In: DKV/ 2, S. 677. Hier und im Folgenden Kursivierung der Regieanweisung gemäß DKV.

hatte. So endet das Stück mit der Selbstausslieferung des Präsidenten vor den beiden Toten: „Er vergab mir! zu den andern Jetzt euer Gefangener! er geht ab, Gerichtsdienner folgen ihm, der Vorhang fällt.“⁶⁷³

Die Ohnmacht Ferdinands im letzten Akt des Dramas⁶⁷⁴ wird durch Verzweiflung und einen tiefen Schrecken ausgelöst: Durch die schockartige Erkenntnis der Schuld, gemordet zu haben. Dies wurde schon bei anderen männlichen Dramenfiguren Schillers angedeutet, so bei der Figur des Fiesco, der im vermeintlich getöteten Feind die eigene (maskierte) Frau Leonore⁶⁷⁵ ermordet hat, und bei der Figur des Franz Moor mit seinem eiskalten rationalen Kalkül, wobei Schiller bei der Erkenntnis der Schuld am Tod des Vaters auch die mit diesem Mord verbundenen Ängste der männlichen Figur vorm Jüngsten Gericht zeigt.

Auch bei Ferdinand wird mit der Erkenntnis des Mordes die Angst vor dem ‚Richter der Welt‘ benannt.⁶⁷⁶ Dieser Schrecken, der die Ohnmacht verursacht, ist demnach ein ganz anderer inhaltlicher Schrecken als derjenige der Luise, der weiblichen Dramenfigur.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Gemeint ist die erste Ohnmacht Ferdinands, da die zweite Ohnmacht eher als Wirkung des Giftes, also physiologisch bedingt, erscheint.

⁶⁷⁵ Vgl. Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (Szene V/ 12.). Erstausgabe von 1783. In: DKV/ 2, S. 432.

⁶⁷⁶ Ebenfalls ein Hinweis auf den theologischen Diskurs, der das Drama durchzieht, u. a. mit dem jeweils unterschiedlichen Gottesbild der beiden Liebenden und der Frage der Sündhaftigkeit des Selbstmordes, die Schiller anfangs im Gespräch von Luise und ihrem Vater thematisieren lässt; vgl. Schiller, Kabale und Liebe (Szene V/ 1.). In: DKV/ 2. In Bezug auf das Thema von Luisens Selbstmordgedanken kritisiert Karl Philipp Moritz mit Blick auf Schillers Darstellung der Charaktere die „Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten“ (Meise, Kabale und Liebe, S. 80) ihres Verhaltens. Vor allem wie Luise ihren Selbstmord plane, d. h. mit ihrem vielen Reden vorher, ist für ihn unglaubwürdig. Vgl. auch: Zeugnisse zu Kabale und Liebe. In: DKV/ 2, S. 1372–1379.

2.2 *Don Karlos. Infant von Spanien (1787/ 1805):*⁶⁷⁷

Das Niederfallen der Königin – vorgespilte Ohnmacht als politische Antwort

2.2.1 Die zweite Konfrontation der ‚schönen Seele‘ mit der Despotie des Königs

Stehn Sie auf.

Erholen Sie sich! Stehn Sie auf! Man kommt!

Man überrascht uns – Stehn Sie auf – Soll sich

Mein ganzer Hof an diesem Schauspiel weiden?

Muß ich Sie bitten, aufzustehn?⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ Diese bemerkenswerte Titelangabe, die Matthias Luserke-Jaqui ohne Gattungshinweis, dabei mit zwei Jahresangaben (vgl. ders.: Friedrich Schiller, UTB 2595, Tübingen u. a.: Francke 2005, S. 135ff.) anführt, wird hier für die im Folgenden zugrunde gelegte Textfassung von 1805, diese dann mit ergänztem Untertitel *Ein dramatisches Gedicht*, aufgegriffen. Der Titel mit zwei Jahresangaben (Schiller schreibt durchgängig „K“, nicht „C“, so Luserke-Jaqui, ebd.) bekundet vor allem die lange Entstehungszeit dieses späten Jugenddramas; es ist ein Stück, das Schiller wie kein anderes seiner Dramen beschäftigte (vgl. DKV-Kommentar zu *Don Karlos*. In: DKV/ 3, S. 991 ff.). Im Jahre 1787 wurde es erstmals veröffentlicht; zunächst im Sommer in Buchform bei Göschen in Leipzig (trotz Kürzungen mit immer noch 6282 Versen, so Hofmann; vgl. ders.: Schiller: Epoche – Werke – Wirkung, S. 63). Im August 1787 erfolgte bei Schröder die Erstaufführung in Hamburg, hier noch mit dem bis dahin von Schiller gebrauchten portugiesischen Titel *Dom Karlos. Infant von Spanien* (vgl. DKV/ 3, S. 175ff.), so auch der Name in den vorausgegangenen Teilveröffentlichungen in der *Thalia* (vgl. DKV/ 3, S. 15ff.). Es geht also, wie neben Luserke-Jaqui von vielen Autoren (u. a. Alt, Hinderer/ Koopmann, Hofmann) und auch im DKV-Kommentar thematisiert wird, um einen langen Entstehungsprozess, dessen Beginn bereits 1782/ 83 in Bauerbach mit dem dort aufgestellten Entwurf, dem sogenannten ‚Bauerbacher Plan‘ anzusetzen ist. Hofmann weist darauf hin, dass das Stück als „ein Werk des Übergangs, eine Art *work in progress*“ anzusehen ist (Hofmann, S. 62). Problematisch wird dabei, dass Schillers *Don Karlos* schließlich in verschiedenen Bühnen- wie auch Buchfassungen vorliegt; vgl. Luserke-Jaqui, ebd., S. 135. Die Erstaussgabe von 1787 wurde unterschiedlich beurteilt, was auch für die Bühnenfassungen galt (vgl. Luserke-Jaqui, ebd.; vgl. auch Hofmann, der dazu auch die positive wie kritische Beurteilung Wielands zitiert (vgl. Hofmann, ebd., S. 62). Wielands generelle Empfehlung der Versifizierung wurde von Schiller schon früh aufgegriffen: „Mutmaßlich im Sommer 1784 vollzog sich auch der Wechsel von der Prosafassung des Stücks zu dessen Jambenfassung.“ (Luserke-Jaqui, ebd., S. 139). Schiller ändert die ursprüngliche Prosafassung in Blankverse (fünffüßige Jamben ohne Reim), was dann auch für die nachfolgenden Dramen gilt. Den „rezeptionsgeschichtlichen Status“ (Luserke-Jaqui, S. 135) erhielt das Drama von 1787 später mit dem Gesamttitel erst 18 Jahre später: *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht*. Es ist die versifizierte, überarbeitete, noch von Schiller zu Lebzeiten autorisierte Fassung (mit 5370 Versen, DKV/ 3, S. 986) von 1805. Diese Textausgabe mit ihrem explizit politischen Dramenende (König und Inquisitor Kardinal) wird hier der Textanalyse zugrunde gelegt (d. h. mit dem Dramenanfang mit Karlos und der inquisitionsnahen Figur des Dominikanerpaters Domingo). Vgl. dazu auch die Angaben bei einigen Autoren mit verschiedenen Erörterungen und auch Auflistungen zu den Varianten der Fassungen, diese mit inhaltlichen Konzeptionen Schillers (u. a. bei Ort und Jahr der Aufführung, zu Personal, Kürzungen, Szenenumstellungen und -ergänzungen); vgl. Hofmann, ebd., S. 63; vgl. DKV-Kommentar, ebd., S. 997; vgl. Luserke-Jaqui, ebd., S. 237ff).

⁶⁷⁸ Friedrich Schiller: *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht* (Letzte Ausgabe 1805), S. 773–986. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger u. a., *Dramen II*. Bd. 3. Hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1989, (Szene IV/ 9., V. 3803–3807), S. 918. Im Folgenden werden die Nachweise aus dem Band dieser Werkausgabe unter der Abkürzung DKV/ 3 angegeben; aus dieser Werkausgabe wird auch die neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

So lauten die Worte König Philipps am Ende des neunten Auftritts des vierten Aufzugs der letzten Ausgabe des *Don Karlos* (von 1805), indem er die Königin beim Aufrichten unterstützt,⁶⁷⁹ da diese sich beim Fallen auch noch verletzt hat und blutet. Nachdem er bemüht war, sie aufzurichten, lässt er Elisabeth versorgen, denn, so Philipp zu den herbeigeeilten Hofbediensteten: „Man bringe/ Die Königin zu Hause. Ihr ist übel.“⁶⁸⁰

Es ist das Ende der großen Auseinandersetzung zwischen König und Königin zu Anfang des zweiten Teils des Dramas, in der die aufgebrachte Königin von ihrem Gemahl als Herrn und noch dazu vor seinem Thron⁶⁸¹ – also auf der politischen Ebene – fordert aufzudecken, wer ihre Schatulle erbrochen und ehemalige Briefe aus ihrer Brautzeit mit Karlos, ihrem ehemaligen Verlobten, gestohlen hat. Der Diebstahl ist eine Intrige Albas und Domingos,⁶⁸² die die Königin eines Liebesverhältnisses mit dem Infanten verdächtigen, dem Philipp die Braut raubte,⁶⁸³ so die Version Schillers in den Worten des Infanten.⁶⁸⁴

Der König, blind vor Eifersucht, kennt sich „selbst nicht mehr“,⁶⁸⁵ beschimpft Elisabeth als „Buhlerin“,⁶⁸⁶ scheint gewalttätig zu werden. Aber Schiller lässt die Königin nicht, wie zu erwarten wäre, an dieser Stelle, sondern erst am Ende der Szene niederfallen, allerdings ohne dieses *Fallen* als tatsächliche Ohnmacht in der Regieanweisung zu bestätigen. Das wiederum bedeutet, so hier die weitere Lesart: Die Königin spielt

⁶⁷⁹ Vgl. Regieanweisung, ebd.

⁶⁸⁰ Ebd. (V. 3807–3808), S. 919.

⁶⁸¹ Vgl. ebd. (V. 3667–3669), S. 913: „Mein Herr/ Und mein Gemahl – ich muß – ich bin gezwungen/ Vor Ihrem Thron Gerechtigkeit zu suchen.“ Diese Begrifflichkeit wird von Schiller auch für das Verhalten des Marquis Posa in der Szene der großen Auseinandersetzung mit Philipp gebraucht. Vgl. (Szene III/ 10., V. 3304/ 3305), S. 896/ 897. Philipp trifft dort die Unterscheidung der politischen oder privaten Begegnungsebenen (‘Thron’ oder ‘Haus’). Mit ‘Haus’ ist die ‘private’ Ebene gemeint, auf dieser kann er seine menschliche Beunruhigung, nämlich seine Eifersucht wegen Karlos ansprechen, es geht nicht um die politische Sorge als König.

⁶⁸² Beide Figuren (als Vertreter des Militärs wie der Inquisition bzw. der Kirche) sind von Schiller als Stützen der Regentschaft Philipps, als Stützen des Despotismus konzipiert wie auch als Gegner der Elisabeth, der „Lilie von Valois“, die „ein span’sches Mädchen vielleicht in einer Mitternacht“ zerknickt, so der intrigierende (Pater) Domingo mit Blick auf die zu manipulierende Eboli (Szene II/ 10., V. 2071).

⁶⁸³ Ebd., „Sie waren mein – im Angesicht der Welt/ [...] Und Philipp, Philipp hat mir Sie geraubt.“ (Szene I/ 5., V. 671. und 674), S. 797.

⁶⁸⁴ Schiller folgt bewusst nicht historischen Fakten, sondern einem Roman des Abbé de St. Réal (1672), der ebenfalls nicht um historische Genauigkeit bemüht war. Alt weist zudem auf eine massiv antikatolische Tendenz des Romans hin, die Schiller außerordentlich angezogen habe. Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 40.

⁶⁸⁵ Schiller, *Don Karlos* (Szene IV/ 9., V. 3788/ 89). In: DKV/ 3, S. 917/ 918.

⁶⁸⁶ Ebd. (Szene IV/ 9., V. 3793), S. 918.

die Ohnmacht vor, um aus dem Streit mit dem eifersüchtig rasenden König auszusteigen – angeblich, um das dazwischen geratene Kind, die kleine Tochter, zu schützen. Elisabeths vorausgegangene verbale und gleichzeitig politische Warnung, sich „jenseits/ Der Pyrenäen Bürgen“⁶⁸⁷ kommen zu lassen, also in Frankreich beim französischen Königshaus Hilfe und Beistand zu holen, wird vom König überhört. So lässt Schiller diese weibliche Figur nicht länger weiter streiten, sondern handeln, indem sie aus dem Machtkampf, in dem Erklärungen und Argumente immer wiederholt gegen sie gekehrt werden, aussteigen und die kränkende Situation beenden will.

Als der König sie trotzdem zurückruft, beendet Elisabeth die für sie unwürdige Situation mit der vorgespielten Ohnmacht, die Schiller als solche nicht benennt und die gerade sein Lesepublikum aus dem Zusammenhang und aus der Reaktion der anderen Figuren selbst interpretieren muss, die also nicht (wie bei den anderen analysierten Szenen dieser Untersuchung) direkt aus einer Regieanweisung zu entnehmen ist, sondern aus der Tatsache, dass die Königin vor dem Niederfallen keinerlei Zeichen von Übelkeit oder Schwäche zeigt und sich, wenn auch mit Hilfe des Königs, umgehend wieder aufrichten kann. Hier sei darum die Szene noch einmal genau betrachtet:

Als Zeichen ihrer Betroffenheit und Kränkung setzt Schiller für Elisabeth erschöpfte Worte bei ihrem Abgehen: „Ich kann nicht mehr – Das ist zu viel –“.⁶⁸⁸ Dann folgt die – im Gegensatz zu den sonstigen Regieanweisungen Schillers für die weiblichen Dramenfiguren, die in der Regel ohnmächtig *Niedersinken* – die unübliche Anweisung für das Zusammenbrechen der Figur: „*Sie will die Türe erreichen, und fällt mit dem Kinde an der Schwelle zu Boden.*“⁶⁸⁹ Die Deutung des provokanten *Niederfallens* als Ohnmacht wird zuerst von der Figur des Königs ausgesprochen, nachdem er die Königin mit eindringlichen Worten vergeblich beschworen hat aufzustehen. Die Ohnmacht wird von Philipp als Übelkeit definiert – damit als offizielle Interpretation des Vorfalles und damit als ein selbstverständliches ‚weibliches‘ Verhalten gegenüber der Öffentlichkeit, wozu Elisabeth nicht widerspricht. Dadurch kann Schiller die Szene zu Ende führen: Um die Situation zu beenden, da die Königin dazu keinerlei Zeichen gibt, erteilt Philipp den herbeigeeilten Hofdamen sowie Domingo und Alba die Anordnung: „Man bringe/ Die Königin zu Hause. Ihr ist übel.“⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ Ebd. (V. 3798).

⁶⁸⁸ Ebd. (V. 3800).

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Ebd. (Szene IV/ 10., V. 3807/ 08), S. 918/ 919.

Die offizielle Deutung ‚Ohnmacht‘ wird bald darauf vom Grafen Lerma (mit ‚zweideutigen Blicken‘⁶⁹¹) an Posa weitergegeben; später dient sie zu einer Entdramatisierung der Gerüchte über diese Situation, in der sogar Blut geflossen sein soll.⁶⁹² Mit dieser Definition soll der entsetzte Infant Karlos beruhigt werden. Das Geschehen bleibt damit auf die weibliche Figur mit ihrer selbstverständlichen weiblichen Schwäche konzentriert, über den Anlass der Schwäche braucht nichts gesagt zu werden. Lermas beruhigende Worte gegenüber dem Infanten im fünften (letzten) Akt, mit denen für die weibliche Figur (hier der Königin) eher die Selbstverständlichkeit des Geschehens⁶⁹³ als das Außergewöhnliche betont wird, lauten: „Sie fiel/ Ohnmächtig hin und ritzte sich im Fallen./ Sonst war es nichts.“⁶⁹⁴

Elisabeths vorgespelte Ohnmacht stellt ein raffiniertes dramatisches Mittel dar, um in dieser brisanten Konfrontation Schillers Konzept der weiblichen Figur als ‚schöner Seele‘ durchzuhalten, als dessen exemplarische Verkörperung die Figur der Königin in der ersten Hälfte des Dramas konstruiert ist.⁶⁹⁵ Posa spricht chiffriert sogar von ihr als ‚großer Seele‘.⁶⁹⁶

Schiller zeigt die Königin zunächst mit weiblicher Anmut im Kreise ihrer Hofdamen, in melancholischen Erinnerungen an ihre Heimat Frankreich, hinter denen sich aber die Kritik und der Widerstand gegenüber der spanischen Etikette und der Kontrolle des Königs erahnen lassen. Mit großer Würde begegnet sie bei der ersten Konfrontation mit dem König⁶⁹⁷ seinem Misstrauen, weil er sie allein – also in unzulässiger Weise unbeaufsichtigt – antrifft (Szene I/ 6.). Ihretwegen bestraft er ihre Hofdame, die Marquisin von Mondekar, was Elisabeth zwar nicht verhindern kann, wogegen sie

⁶⁹¹ Ebd. (IV/ 12., Regieanweisung), S. 923 oben.

⁶⁹² Als die Königin gestürzt ist, hat Schiller die Infantin „voll Schrecken“ ausrufen lassen: „Ach! Meine Mutter blutet!“ Ebd. (Szene IV/ 9., V. 3802), S. 918, dann lässt er die Infantin hinausheilen, woraus sich das Gerücht ableiten lässt und Karlos´ Aufregung verständlich wird.

⁶⁹³ Damit einhergehend auch das kontemporäre Verständnis des Publikums.

⁶⁹⁴ Ebd. (Szene IV/ 13., V. 3927–3928), S. 924.

⁶⁹⁵ Sie wird anmutig im Kreise ihrer Hofdamen (d. h. unter Bewachung) im Garten von Aranjuez, der Sommerresidenz des Königs, dargestellt.

⁶⁹⁶ Es ist die ‚Mathildenerzählung‘ des Marquis Posa, eine von ihm erfundene Begebenheit eines ebenso erfundenen Freundes; eine Geschichte mit deutlichen Analogien zum Schicksal von Elisabeth und Karlos, deren Verlobung und Liebe durch die Heirat Philipps mit Elisabeth unterbunden worden ist. Die Erzählung endet mit einem indirekten Appell an Elisabeth, ihre Situation zu erdulden. So endet Posa sein Erzählen mit Blick auf die Königin: „Mathildens Herz hat niemand noch ergründet –/ Doch große Seelen dulden still.“ (Szene I/ 4., V. 612/ 13), S. 795.

⁶⁹⁷ Bereits in dieser ersten Konfrontation zwischen König und Königin im ersten Akt des Dramas wird in Philipps Misstrauen seine Eifersucht und Kontrolle erkennbar in knappen Worten: „So allein, Madame?/ Und auch nicht Eine Dame zur Begleitung?/ Das wundert mich –“ (Szene I/ 6., V. 809f.), S. 802.

aber (öffentlich) ihren Widerstand zeigt. So werden ihre dann tröstenden Worte, die erst nach der ostentativen (zunächst wortlosen) Geste gegenüber ihrer Hofdame erfolgen, gleichzeitig zu einer Beschämung des Königs wie auch zu einer politischen Distanzierung von seinem despotischen Verhalten:⁶⁹⁸

[...] Mondekar!
Sie nimmt ihren Gürtel ab und überreicht ihn der Marquisin.
Den König haben Sie erzürmt – nicht mich –
Drum nehmen Sie dies Denkmal meiner Gnade
Und dieser Stunde. – Meiden Sie das Reich –
Sie haben nur in Spanien gesündigt;
In meinem Frankreich wischt man solche Tränen
Mit Freuden ab. – [...]
In meinem Frankreich war's doch anders.⁶⁹⁹

Verborgen hatte Elisabeth die nicht erlaubte Begegnung mit dem Infanten. Da deren Verbot für sie nicht einsehbar ist, verschweigt sie die (von ihr nicht gesuchte) Unterredung mit Karlos, für die sie später (in der genannten Szene im vierten Akt) nicht nur die Erklärung gibt, sondern auch in die Konfrontation mit dem König geht. Ihre pointierte Erklärung (wenn auch eher eine beschönigende Ausrede) für das damalige (für sie selbst überraschende), jetzt zu verschweigende Zusammentreffen⁷⁰⁰ mit Karlos lautet, indem sie dieses zuvor als erbetene von ihr gestattete Zusammenkunft darstellt:

[...] – weil ich den Gebrauch
Nicht über Dinge will zum Richter setzen,
Die ich für tadellos erkannt – und Ihnen
Verbarg ich es, weil ich nicht lüstern war,
Mit Eurer Majestät um diese Freiheit
Vor meinem Hofgesinde mich zu streiten.⁷⁰¹

In dieser Unterredung mit dem Infanten im Garten von Aranjuez hatte Schiller sie, die ‚schöne Seele‘, den Infanten flehentlich ermahnen lassen, seiner Pflicht nachzukommen und der Liebe zu ihr würdevoll und männlich zu entsagen, so wie sie selber der Pflicht gehorcht habe. Schiller lässt sie in der damaligen Situation (in Szene I/ 5.) sogar (griechische) Schreckensbilder des Inzests⁷⁰² beschwören, um dem apathischen

⁶⁹⁸ Diese Beschämung scheint ihm als Rechtfertigung seines jetzigen aggressiven Verhaltens in der genannten Szene IV/ 9. zu dienen.

⁶⁹⁹ Ebd. (Szene I/ 6., V. 839f.), S. 803/ 804.

⁷⁰⁰ Die Begegnung Karlos/ Königin ist durch eine Aktion des Freundes Posa ermöglicht worden, der einen unbeaufsichtigten Moment der Königin für den herbeieilenden Karlos zu dessen fast überfallartigem Wiedersehen mit der Königin arrangiert hat – eine „strafbare,/ Tollkühne Überraschung!“, so die Königin. Ebd. (Szene I/ 5., V. 626/ 27), S. 796.

⁷⁰¹ Ebd. (Szene IV/ 9., V. 3747–3752), S. 916.

⁷⁰² Festgehalten werden muss, dass es sich hier um eine Beziehung zwischen Stiefmutter und Stiefsohn handelt, die aber im Verständnis des 18. Jahrhunderts eine Inzestbeziehung bedeutete, wie dies auch später in *Die Braut von Messina* der Fall ist. Während in diesem späten Drama allerdings der Sohn die Braut des Vaters ehelicht, ist es in *Don Karlos* die Figur des Vaters, der die Braut des Sohnes geheiratet

Karlos die Schwere der Situation bewusst zu machen und ihn aufzurütteln. Schiller fasst ihre Bitte am Ende in dem pathetischen Appell an Karlos zusammen, welcher nicht nur an private Tugend, sondern an die politische Pflicht erinnert: „Elisabeth/ War ihre erste Liebe. Ihre zweite/ Sei Spanien.“⁷⁰³

Es ist ein Zitat, das nicht nur die ‚schöne Seele‘ der Figur, sondern auch gleichzeitig einen unverkürzten Tugendbegriff⁷⁰⁴ der weiblichen Figur zum Ausdruck bringt.

2.2.2 Vorgespielte Ohnmacht als Zeichen der Würde

Mit dem Mittel der vorgespielten Ohnmacht,⁷⁰⁵ des wortlosen Protests, lässt Schiller die Figur der Elisabeth mit ‚erhabener Würde‘ und nicht nur innerem Widerstand die Auseinandersetzung mit dem König abrechnen, welche kein Disput, sondern eher ein Machtkampf mit inquisitionsartigen Zügen ist. Überdies ist diese vorgespielte Ohnmacht ein Zeichen der Klugheit und der politischen Seite der Figur: Entbindet doch der ausgelöste nur höfische Skandal Elisabeth von der Notwendigkeit, sich ‚jenseits/ Der Pyrenäen‘,⁷⁰⁶ also in Frankreich Hilfe zu holen und damit möglicherweise (wei-

hat, was zu ständigem Argwohn Philipps führt. Dass sich dieser Argwohn später zu einer fast unkontrollierten Eifersucht steigert, mag nicht nur an dem Verdacht liegen, dass zwischen Karlos und der Königin immer noch ein Liebesverhältnis besteht, sondern auch in dessen Beurteilung als Inzest (entsprechend des Begriffs und auch der Auffassung des 18. Jahrhunderts). Zu fragen wäre, ob Schiller damit ein Tabuthema mit Blick auf den Diskurs seiner Zeit streift; es ist eine Frage, die hier nur formuliert wird, aber offen bleibt.

⁷⁰³ Schiller, Don Karlos (Szene I/ 5., V. 792–794). In: DKV/ 3, S. 801.

⁷⁰⁴ Gemeint ist der (früh-)aufklärerische Tugendbegriff, nicht verkürzt im Sinne einer empfindsamen Innerlichkeit und Unschuld, sondern als ein sozial und gesellschaftlich verstandener Tugendbegriff. Vgl. Stephan, „So ist die Tugend ein Gespenst“, S. 5.

⁷⁰⁵ Ein irritierendes Mittel, das Schiller nur deshalb einsetzen kann, weil der Aspekt der ‚schönen Seele‘ (als bürgerlicher Wertebegriff) für die Figur der Königin im Vordergrund steht, galt die gespielte Ohnmacht doch – jedenfalls in der Romanliteratur – auf Seiten der adligen weiblichen Figuren als erotische Geste, als erotisierende Verstellungskunst und als Zeichen erotischer Ergebenheit. Dies zeigt Mülder-Bach am Beispiel der Mme. des Tourvel im radikalisierten Geschlechterkrieg von Choderlos de Laclos’ Briefroman *Liaisons dangereuses* (1782) gegenüber dem Libertin Vicomte de Valmont. Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 533. Die Möglichkeit einer zweideutigen Auslegung kommt aber angesichts des genannten Schiller’schen Figurenkonzeptes und der insgesamt angesprochenen Wertebene des Bürgerlichen (auch wenn es sich im ‚fürstlichen Hause‘ abspielt) nicht in Frage.

⁷⁰⁶ Schiller, Don Karlos (Szene IV/ 9., V. 3797–98). In: DKV/ 3, S. 918.

tere) politische Konflikte und Nachforschungen heraufzubeschwören, die ihre politischen Aktivitäten und Verbindungen⁷⁰⁷ aufdecken könnten. Überdies kann Schiller damit dramaturgisch die Handlung auf den spanischen Hof (Palast) beschränken.⁷⁰⁸

2.2.3 Inneres Erschrecken ohne Ohnmachtsgeste: Eine Situation, „den Verstand zu verlieren“⁷⁰⁹

Ginge es Schiller nur um den Beweis weiblicher Unschuld, so hätte, gemäß den Kriterien von Mülder-Bach, eine tatsächliche Ohnmacht schon im Verlauf dieser genannten Szene im vierten Aufzug, in der aggressiven Konfrontation⁷¹⁰ mit dem König er-

⁷⁰⁷ Auf diese wird von Domingo und Alba angespielt, wobei man den Verdächtigungen dieser als ‚Gegner‘ konzipierten Figuren zunächst wenig Bedeutung zuschreibt. Erst wenn Schiller Elisabeths heimliche Aktivitäten in der zweiten Hälfte des Dramas (in den Gesprächen zwischen dem Marquis und Elisabeth) aufdeckt, spätestens aber im 5. Akt mit den von ihr initiierten Unruhen des Madrider Pöbels zur Befreiung und Flucht des Infanten (so Lerma), relativieren sich die Verdächtigungen Albas und Domingos.

⁷⁰⁸ Damit kann Schiller hier die Einheit von Ort und Handlung, die traditionellen Aristotelischen Regeln, einhalten.

⁷⁰⁹ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, (Szene IV/ 7.). In: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Bd. 7. Werke (1770–1773). Hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 2000, S. 354. In einer Situation des (Liebes-)Verrats und des Ausdrucks mangelnder Achtung legt Lessing der aufgebrachten Gräfin Orsina die pointierte Formulierung in den Mund: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“ (ebd.) Dies ist keine witzig formulierte Trivialität, sondern meint in den Worten dieser weiblichen Figur, dass es in der Wirklichkeit eben ‚gewisse‘ Dinge gibt, die so ungeheuerlich sind, dass der Verstand sie nicht zu begreifen vermag, weil es sie eigentlich nicht geben dürfte. Lessing verweist damit in diesem Zusammenhang darauf, dass es diese Dinge nicht geben dürfe, weil sie den aufklärerischen Optimismus (des geschichtlichen Fortschritts) unterminieren würden. Vgl. Harald Steinhagen: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere [...]“. Tragödientheorie und aufklärerische Weltauffassung bei Lessing. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. S. 472–483. Hrsg. v. Wolfram Mauser u. Günter Sasse. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 472f. Gemeint sind (bei Lessing) die unbotmäßigen Rachegeanken, die den Verstand aussetzen lassen und andere Reaktionen auslösen: Zorn, Verzweiflung, unkontrolliertes Handeln bis hin zum Fürstenmord. Vgl. Steinhagen, ebd., S. 473. Auch Lessing lässt die Figur der Orsina nicht ohnmächtig werden, als sie vom Kammerherrn Marinelli eine Nachricht erfährt, die sie von dem Prinzen selbst hätte erfahren müssen: Nämlich die verletzende Tatsache, dass der Prinz ihr Schreiben mit der Ankündigung ihres Besuches gar nicht gelesen hat und sie also nicht erwartet, ja dass sie überhaupt nicht mehr erwartet wird. Statt einer Ohnmacht lässt Lessing Orsina zunächst ‚philosophieren‘, um sie dadurch bei dem Erkennen des ‚Liebes‘-Verlustes bzw. des ‚Liebes‘-Verrats nicht nur ihre äußere Fassung wiedergewinnen, sondern vor allem, um sie die Zusammenhänge der Gesamtsituation durchschauen zu lassen.

⁷¹⁰ Er ist außersich: „Ich kenne mich selbst nicht mehr“, so der König. In: Schiller, Don Karlos (Szene IV/ 9., V. 3788/ 89). In: DKV/ 3, S. 917/ 918. Das unkontrollierte Verhalten mag auf die Schwere des Verdachts hinweisen. Dieser bezöge sich dann nicht allein auf ein jetziges Liebesverhältnis von Karlos und Elisabeth, sondern auch auf die damit verbundene Vorstellung eines möglichen Inzestes. Dieser Aspekt wird in der hier benutzten Fassung nicht aufgegriffen und damit der Forschung von Claudia Jarzebowski wie auch von Luserke-Jaqui gefolgt, wenn dieser schreibt: „Inzestuös im wörtlichen Sinn [so Karlos, V. 271] wie im zeitgenössisch rechtlichen Sinne ist diese Liebe schwerlich zu nennen [...]“. In der Textfassung von 1805 spielt der Inzest keine Rolle.“ Luserke-Jaqui, Matthias: Don Karlos – Briefe über Don Karlos. S. 92–107, In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommès, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005, S. 98. Vgl. dazu auch Claudia Jarzebowski: Eindeutig uneindeutig: Verhandlungen über Inzest im 18. Jahrhundert,

folgen müssen, spätestens bei der Beschimpfung durch Philipp als „Buhlerin“.⁷¹¹ Aber gerade an dieser Stelle lässt Schiller die Figur – auch im Hinblick auf das zu schützende Kind – *„mit Sanftmut und Würde, aber mit zitternder Stimme“*,⁷¹² so die Regieanweisung, reagieren. Dann folgt die bereits erwähnte, wohlformulierte Warnung, indem Elisabeth das Kind anspricht, wobei die Worte dem König gelten: „Wenn der König/ Dich nicht mehr kennen will, so muß ich jenseits/ Der Pyrenäen Bürgen kommen lassen,/ Die unsre Sache führen.“⁷¹³

Elisabeth spielt also, um ihre Fassung zu bewahren, ihre politische Rolle⁷¹⁴ aus, auch um die private Betroffenheit nicht übermächtig werden zu lassen.⁷¹⁵

Eine andere Stelle der Auseinandersetzung, bei der sich das dramatische Mittel der tatsächlichen Ohnmacht angeboten hätte, ist der Moment der Erkenntnis des (ungeheuerlichen) Verrats des Königs: Er selbst war es, der das Öffnen der Schatulle befohlen hatte.

An die Stelle des Schreckens darüber⁷¹⁶ setzt Schiller weder Ohnmacht noch rhetorisches Rasonieren⁷¹⁷ ein, eher das Gegenteil: Elisabeth verschlägt es die Sprache, dazu lautet Schillers Regieanweisung: *„Sie [...] bleibt in sprachloser Erstarrung stehen.“*

S. 161–188. In: Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge. Hrsg. v. Jutta Eming, Claudia Jarzebowski u. Claudia Ulbrich. Königstein/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2003, S. 163.

⁷¹¹ Schiller, Don Karlos (Szene IV/ 9., V. 3793). In: DKV/ 3, S. 918.

⁷¹² Ebd., Regieanweisung.

⁷¹³ Ebd. (V. 3797–99).

⁷¹⁴ Es ist die Rolle der ‚Lilie von Valois‘, gegen die ihre Gegner Alba und Domingo intrigieren. Ihnen steht die Prinzessin Eboli hilfreich zur Seite, die mit ihrer demonstrierten Tugend die weibliche Kontrastfigur zur Königin darstellt, die sich durch gleichsam ‚angeborene‘ Tugend, d. h. ‚mit des Anstands/ Schulmäßiger Berechnung unbekannt‘ (Szene II/ 15., V. 2357–2358, S. 860), so Posas Klarstellung gegenüber Karlos, auszeichnet.

⁷¹⁵ Damit gibt Schiller der ‚schönen Seele‘ der Elisabeth ein Merkmal der moralischen Größe, das der Kategorie der (männlich) ‚erhabenen Würde‘ zuzuordnen wäre, wie es auch der Analyse von Birgit Nübel mit ihrer Auflistung der Merkmale zu Schillers Gegenüberstellung der Merkmale zu den Kategorien von (weiblich konnotierter) Anmut/ ‚schöner Seele‘ und (männlich konnotierter) ‚erhabener Würde‘ zu entnehmen ist. Vgl. Nübel, Schillers ästhetische Theorie, S. 56.

⁷¹⁶ Gemeint sind seine Respektlosigkeit und sein Vertrauensbruch, die sich durch den (von ihm sogar zugegebenen) Befehl zum Diebstahl der Schatulle herausstellen. Vgl. Schiller, Don Karlos (Szene IV/ 9., V. 3714). In: DKV/ 3, S. 915.

⁷¹⁷ Rhetorische Gabe zeigt diese Figur zu Anfang der Szene, vor allem in ihrer Verteidigung des Karlos und der Verurteilung der unwürdigen Rolle, die man ihn am Hofe spielen lässt. Gegen Philipps Unterstellungen wehrt Elisabeth sich im Sinne des Konzepts der ‚schönen Seele‘ – deutlich erkennbar in einem Moment der Auseinandersetzung, der in dem Satz gipfelt: „Ich will nicht hassen, wen ich soll, [...] ich will es nicht.“ Ebd. (Szene IV/ 9., V. 3769 u. 3771), S. 917. Dieser Satz erinnert in seiner pathetischen Negativ-Formulierung an den zentralen Satz der Sophokleischen Antigone: „Mitlieben, nicht mithassen ist mein Teil“. Sophokles: Antigone (Übersetzung W. Kuchenmüller), Stuttgart: Reclam 1989, S. 56.

*Beide sehen einander mit unverwandten Augen an. Nach einem langen Stillschweigen:*⁷¹⁸

Erst nach diesem dramatischen bewussten Augenblick, nach diesem beredten Schweigen formuliert Elisabeth ihre Erschütterung, die zugleich ein Angriff ist, mit provokanter würdevoller Haltung: „Wahrlich, Sire!/ Dies Mittel, seiner Gattin Herz zu prüfen,/ Dünkt mir sehr königlich und edel – [...]“⁷¹⁹

Es geht an dieser Stelle also darum, andere Reaktionsweisen der weiblichen Figur als die der Ohnmacht aufzuzeigen, welche in einem anderen weiblichen Figurenkonzept begründet liegen.

Überdies wird bei Schiller mit der Beziehung zwischen König und Königin in *Don Karlos* keine galante⁷²⁰ noch privat-intime, sondern eine menschliche und gleichzeitig politische Konstellation angezeigt, auch wenn Schiller zur Darstellung seiner Konzeption gegenüber seinem Intendanten, im *Brief an Heribert von Dalberg* (vom 07.06.1784) von einem „Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße“⁷²¹ gesprochen hatte.⁷²²

2.2.4 *Don Karlos* – ein politisches Drama, kein ‚bürgerliches Trauerspiel‘

Diese, laut Alt, „vielzitierte Formel Schillers [vom ‚Familiengemälde in einem fürstlichen Hause‘] bezeichnet nicht die Priorität eines Privatkonflikts, sondern die Darstellungstechnik, mit deren Hilfe Schiller eine breit aufgefächerte Inszenierung der

⁷¹⁸ Schiller, *Don Karlos* (Szene IV/ 9.). In: DKV/ 3, S. 915.

⁷¹⁹ Ebd. (V. 3707–3709).

⁷²⁰ Mülder-Bach weist drauf hin, dass die gespielte Ohnmacht als ein typisches Merkmal der adligen Maitresse anzusehen ist, die diese als erotisierende Attitüde einsetzt. Insofern ist das Verhalten der Königin von vornherein davon abzugrenzen, geht es Schiller doch um bürgerliche Werte und ist doch daher die Figur als Verkörperung des Schiller’schen Modells der ‚schönen Seele‘, der Zusammenstimmung zwischen dem Sittlichen und Sinnlichen zu sehen, womit die Attitüde der ‚gespielten Tugend‘ als Deutung ihres Verhaltens entfällt. Schiller bestätigt diese Einschätzung des Charaktermerkmals der Elisabeth durch Posas Bewunderung der Königin, der die Selbstverständlichkeit der Tugend Elisabeths, ihre „angeborene stille Glorie“ (V. 2356) der Tugend, also die Charakterschönheit der Königin hervorhebt – und diese der „erworbenen Unschuld“ (V. 2340) der Eboli entgegengesetzt. Vgl. Schiller, *Don Karlos* (Szene II/ 15.). In: DKV/ 3, S. 860.

⁷²¹ Friedrich Schiller: *Brief an Wolfgang Heribert von Dalberg* (vom 07.06.1784). In: DKV/ 3, S. 1075.

⁷²² Vgl. Darsow, *Friedrich Schiller*, S. 71. Darsow sieht in dieser Formulierung Schillers vorrangig eine diplomatische Äußerung, um den Erwartungen des Mannheimer Intendanten zu entsprechen. Vgl. in ähnlicher Weise Reinhardt, *Don Karlos*, S. 383.

tragischen Kollision bieten möchte.⁷²³ Schiller überführt dann auch nach der Überarbeitung des frühen *Karlos*-Manuskripts nicht nur formal die ältere Prosafassung⁷²⁴ in fünffüßige Jamben,⁷²⁵ sondern er lässt die Figur des Marquis Posa stärker hervortreten.⁷²⁶ Er verändert inhaltlich die Familien- und Eifersuchtstragödie mit dem starken Vater-Sohn-Konflikt zum politischen Drama.⁷²⁷ Das Madrid des ausgehenden 16. Jahrhunderts verwandelt Schiller in einen Schauplatz, auf dem die politischen Ideen des 18. Jahrhunderts um die Vormacht streiten. Es geht aber nicht nur um die Proklamation von Ideen wie derjenigen der Autonomie des Individuums, ausgedrückt in der Forderung nach „Gedankenfreiheit“.⁷²⁸ Wenn Posa die Rettung (die Freiheit) der Niederlande fordert, dann geht es ihm auch um die Machtbefugnisse des Infanten und um eine Ablösung Philipps. So erklärt er der Königin, von der er Unterstützung erhofft, aber zunächst auf vorsichtige Zurückhaltung stößt, Karlos solle dem König ungehorsam werden, er müsse umgehend bei den Unruhen in den Niederlanden eingreifen, denn: „Was in Madrid der Vater ihm verweigert,/ Wird er in Brüssel ihm bewilligen.“⁷²⁹

Das Wort „Rebellion“⁷³⁰ wagt Elisabeth kaum auszusprechen. Das lässt, bei aller politischer Klugheit und Vorsicht der Figur, ein Moment der ‚schönen Seele‘ aufleuchten (in ihrer Pflicht und Loyalität dem König, ihrem Ehemann, gegenüber), für die es aber auch Pflicht ist, den Prinzen zum Handeln zu bewegen; dies ist ein privates wie

⁷²³ Alt: Friedrich Schiller, S. 41. Alt sieht in Schillers Ansatz auch Spuren von Diderots Konzept des ‚Tableau‘, insofern sei Schillers Formel gegenüber Dalberg nicht der Hinweis auf ein Projekt, das das Familiendrama in die Hofwelt verschiebt. Vgl. ebd. Neben literaturwissenschaftlichen Interpretationen sind es vor allem frühere Inszenierungen (erinnert sei auch an jene anlässlich des Schiller-Jahres 2005), die den Aspekt des Familienkonflikts betonen und die Interpretation des Werkes als politisches Drama übergehen, verbunden mit einem Prononcieren der Freundschaft Karlos/ Posa und/ oder der Figur des Philipp.

⁷²⁴ Sie beruhte auf der Vorlage der historisch ungenauen Novelle des Abbé de Saint-Réal von 1672.

⁷²⁵ Es ist nach 1784 – unter dem Einfluss der Lektüre Wielands – jene Versform, die Schiller dann für sämtliche seiner großen Bühnentexte nutzen wird. Vgl. Alt: Friedrich Schiller, S. 42.

⁷²⁶ Diese Veränderung von der Figur des Vertrauten des Don Karlos zur zentralen politischen Figur spiegelt sich auch in der langen Entstehungszeit des Dramas (1782–1787), dem „Lieblingskinde meines Geists“, so Schiller. Zitiert nach Luserke-Jaqui, *Don Karlos – Briefe über Don Karlos*, S. 93.

⁷²⁷ Diese Interpretation liegt nicht in der Auffassung vieler Interpreten, die die häuslich-familiäre Situation und Verhältnisse des bürgerlichen Trauerspiels nur auf die höfische Ebene transportiert sehen. Vgl. dazu Hartmut Reinhardt: *Don Karlos*, S. 379–394. In: *Schiller-Handbuch*. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1998. Vgl. Koopmann, *Don Carlos*; vgl. auch Borchmeyer, *Dieter*: *Weimarer Klassik*, S. 397. Übersehen werden dabei die hier genannten Entwicklungen der Figur der Elisabeth wie auch die Entwicklungen und Aufdeckungen im 4. und 5. Akt des Dramas, wenn diese auch nicht szenisch-dialogisch von Schiller dargestellt sind, sondern nur berichtet oder reflektiert werden (z. B. in den Gesprächen zwischen Posa und Elisabeth oder zwischen Posa und Karlos).

⁷²⁸ Schiller: *Don Karlos* (Szene III/ 10., V. 3216). In: *DKV/ 3*, S. 894.

⁷²⁹ Ebd. (Szene IV/ 3., V. 3476/ 77), S. 904.

⁷³⁰ Ebd. (V. 3468), S. 903.

politisches Motiv. So lautet Elisabeths ambivalente Antwort auf die Pläne Posas für Karlos' Eingreifen in den Niederlanden:

Nein! die Idee ist groß und schön – Der Prinz
Muß handeln. Lebhaft fühl' ich das. Die Rolle,
Die man hier in Madrid ihn spielen sieht,
Drückt mich an seiner Statt zu Boden – Frankreich
Versprech' ich ihm; Savoyen auch. Ich bin
Ganz Ihrer Meinung, Marquis, er muß handeln. –
Doch dieser Anschlag fordert Geld.⁷³¹

Diese Sätze der Königin wie auch ihr Verhalten der vorgespielten Ohnmacht verweisen auf Schillers eigene Anmerkung, dass in der Wirklichkeit das Ideal der weiblichen Anmut bzw. der ‚schönen Seele‘ um männliche ‚erhabene Würde‘ und Handeln ergänzt werden muss. So erscheint die vorangegangene vorgespielte Ohnmacht der Königin als eine pathetische Geste des Leidens (aufgrund des Verrats des Königs) wie auch als eine erhabene Geste des Widerstands gegen eine übermächtige und unwürdige Situation. Diese Figur belässt Schiller nicht nur bei einem inneren Widerstand, sondern dieser mündet in politisches Handeln in Form der vorgespielten Ohnmacht (als bewusste menschliche wie auch politische Abgrenzung gegenüber dem König), ganz im Sinne der letztgenannten, politischen Konzeption des Dramas.⁷³² So wird die Figur der Königin auch zu einem politischen Gegenüber für Posa, wie die zweite Hälfte des Dramas zeigt, wenn dies auch nur in vorsichtigen oder rückblickenden Gesprächen zwischen Posa und der Königin⁷³³ erkennbar wird, deutlich wird es aber in den erst nachträglich entdeckten, tatsächlichen Aktionen Elisabeths, z. B. in den von ihr veranlassten, Thron erschütternden Unruhen in Madrid während der Gefangennahme des Infanten im letzten Akt.

Posa verfolgt eine Doppelstrategie: Er tritt einerseits als Vertrauter des Königs auf, zu dem er am Ende der großen Auseinandersetzung am Ende des dritten Aktes geworden

⁷³¹ Ebd. (V. 3491–3497).

⁷³² Dieses lässt sich mit Blick auf die Entwicklungen im 4. und 5. Akt feststellen, die auch rückwirkend auf den Beginn des Stückes im Verständnis als politisches Drama interpretierend einwirken, nicht zuletzt wegen der Entwicklung der Figur der Elisabeth als ‚Lilie von Valois‘; einer Figur, die nicht allein in der Verkörperung der ‚schönen Seele‘ aufgeht.

⁷³³ Da ihr politisches Agieren und Denken nicht szenisch-dialogisch von Schiller dargestellt, sondern nur rückblickend und reflektierend in den Szenen Elisabeth/ Marquis Posa im 4. Akt aufgedeckt werden, wird dieser Aspekt der Figur vom Publikum oft übersehen. Gerade in diesen Szenen im 4. Akt des *Don Karlos* zeigt Schiller die Zeichen ‚erhabener Würde‘ dieser weiblichen Figur, verbunden mit einem Realitätssinn, mit dem Schiller sie jede Idealisierung seitens Posas als Karlos' ‚Engel‘ (Szene IV/ 21., V. 4346) als schmerzliche Kränkung auch in ihrer Weiblichkeit (durch Posa) zurückweisen lässt. Vgl. ebd. (Szene IV/ 21., V. 4344ff.), S. 942.

ist⁷³⁴ (es ist der 10. Auftritt im dritten Akt mit der Proklamation der ‚Menschenrechte‘)⁷³⁵ und andererseits als Verbündeter der Königin und Freund des Infanten. An allen vorbei knüpft er seine europäischen Verbindungen, die erst am Ende aufgedeckt werden. Dies alles unternimmt er im Alleingang. Er veranlasst sogar eine vorübergehende Gefangennahme Karlos’, angeblich als Vorsichtsmaßnahme und Schutz gegen weitere höfische Intrigen, die aber gleichzeitig eine Entmündigung seines Freundes Karlos und vor allem ein Hintergehen der Königin bedeutet. Elisabeth muss in dieser Zeit – der genaue Zeitpunkt wird nicht genannt, die Tatsache auch erst im Laufe des rasanten fünften Aktes vom Grafen Lerma erwähnt – selbst in Aktion getreten sein. Die ausbrechenden Unruhen während der präventiven Festnahme des Infanten durch Posa hat Elisabeth veranlasst, dies wird Karlos von Lerma zugetragen.⁷³⁶ Von dieser für die Leserschaft wie für das Publikum leicht zu übersehenden Tatsache aus lassen sich bereits im ersten Akt politische Andeutungen und Aktionen deuten, z. B. Briefe, die Elisabeth dem Infanten als „Tränen aus den Niederlanden“⁷³⁷ anvertraut. Diese Aktion wird damit zu einer politischen Anspielung und einem Handlungsauftrag für Karlos, geht es Schiller doch darum, den durch seine Liebesleidenschaft gelähmten Prinzen handlungsfähig zu machen durch die ‚schöne Seele‘ der Königin. Die Figur der Elisabeth verkörpert das Ideal der Übereinstimmung von Neigung und Pflicht, wobei der Pflicht-Begriff hier sogar den Tugendbegriff im weiten Sinne umfasst und nicht nur das Befolgen und Bewahren ‚weiblicher‘ Tugend⁷³⁸ beinhaltet.

2.2.5 Die tatsächliche Ohnmacht der Königin – ein Erschrecken vor der Gewalt des Systems

Als Zeichen der Unschuld mag man die tatsächliche Ohnmacht der Königin am Ende des fünften Aufzugs verstehen. In dieser Schlusszene des Dramas küsst der gereifte

⁷³⁴ Vgl. ebd. (Szene III/ 10., V. 2975ff.), S. 886ff.

⁷³⁵ Es ist die Szene der Proklamation von ‚Freiheit‘ und ‚Menschenwürde‘ – mit dem Aufeinanderprallen der konträren Denkmodelle – bei gleichzeitiger Annäherung von König und Marquis. Ein Höhepunkt wie auch Wendepunkt des Dramas, ein ‚Kabinetstück des politischen Theaters‘. Peter-André Alt: Macht und Ohnmacht der Ideen. Die ‚Tragödie der Mittel‘ in Schillers *Don Karlos*, S. 45–48. In: Schweizer Monatshefte Nr. 2/ 3, Zürich 2004, S. 45.

⁷³⁶ Es ist der 7. Auftritt im 5. Aufzug, in dem der Graf Lerma den Infanten Karlos drängt, Madrid in Richtung Brüssel zu verlassen – mit dem Verweis auf den günstigen Moment zur Flucht. In dieser Absicht habe die Königin den Aufruhr veranlasst. Vgl. Schiller, *Don Karlos* (Szene V/ 7., V. 4926ff.). In: DKV/ 3, S. 969.

⁷³⁷ Ebd. (Szene I/ 5., V. 809), S. 802.

⁷³⁸ Gemeint ist der Begriff hier im Sinne weiblicher Unschuld, entsprechend bürgerlich-normativer Auffassung am Ende des 18. Jahrhunderts. Vgl. Müller-Bach, *Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘*, S. 528.

und geläuterte Karlos die Königin zum Abschied. Dies wird von dem herbeigeeilten Philipp – der nach den thronerschütternden Unruhen⁷³⁹ und dem Aufdecken der Aktionen Posas mit Unterstützung des Inquisitorkardinals seine Handlungsfähigkeit zurückgewonnen hat – als „letzter Betrug“⁷⁴⁰ gedeutet, woraufhin Elisabeth tatsächlich ohnmächtig wird. „*Die Königin fällt ohnmächtig nieder*“⁷⁴¹ so lautet die Regieanweisung, Karlos fängt sie auf: „Ist sie tot?“⁷⁴² Seine Reaktion im Haupttext mit dieser Frage zeigt, dass der Vorgang von Schiller sogar als Synkope definiert wird.

Sie *fällt* nieder, also liegt hier gerade nicht die Geste der ‚weiblichen‘ Ohnmacht vor, die von Mülder-Bach als *Niedersinken* gekennzeichnet wird; ebenso wenig ist es ein Erschrecken aus einem erotischen Motiv.

Die Situation ist eine politische. Es ist die des schockartigen Erkennens, dass Posas Aktionen wie auch ihre eigenen politischen Aktivitäten, auf die immer nur angespielt wurde und die einen Betrug am König⁷⁴³ darstellen, entdeckt worden sind. Die Geste des (ohnmächtigen) *Niederfallens*, sonst den männlichen Figuren vorbehalten, ist hier nicht so sehr ein Zeichen für den Inhalt der erschreckenden Erkenntnis, sondern verweist vielmehr auf die Art ihrer psychischen Verarbeitung, nämlich den Schock.

Es ist letztlich das (schockartige) Erkennen der Übermacht des von Posa wie auch von ihr unterschätzten Systems, das hinter dem despotischen Regime Philipps steht. Es ist die Gefahr des mächtigen Systems der Inquisition bzw. der Kirche, das die Monarchie wie auch Philipp selbst (als Regenten) stützt und dem sich dieser dennoch beugen muss. Darum muss der König diesem Überwachungssystem (so Schillers kritische Darstellung), verkörpert in der Figur des Inquisitorkardinals, tragischer Weise seinen Sohn übergeben. Dies tut er in der wiederhergestellten Regentenrolle von daher mit ‚Fassung‘ – *„kalt und stille zum Großinquisitor“*⁷⁴⁴ lässt Schiller die Figur des Königs – den Abschluss der Szene setzen – mit den markanten Worten als Dramenschluss: „Kardinal! ich habe/ Das Meinige getan. Tun Sie das Ihre./ *Er geht ab.*“⁷⁴⁵

⁷³⁹ Es ist der Aufstand des Pöbels in Madrid, noch mehr aber die Erschießung Posas wie der (vermeintliche) Betrug.

⁷⁴⁰ Schiller, Don Karlos (Szene V/ Letzter Auftritt, V. 5367f.). In: DKV/ 3, S. 986.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Ebd., (Szene V/ Letzter Auftritt, V. 5368.), S. 986.

⁷⁴³ Es ist der politische Betrug gemeint, jedoch geht es Philipp in seiner Eifersucht und mit Blick auf die ehemalige Beziehung zwischen Karlos und Elisabeth, die er zerstört hat (so Schillers historisch freie Version), immer nur um den ehelichen Betrug.

⁷⁴⁴ Schiller, Don Karlos (Szene V/ Letzter Auftritt, Regieanweisung in V. 5369). In: DKV/ 3, S. 986.

⁷⁴⁵ Ebd. (V. 5369/ 70).

2.2.6 Die Ohnmacht der männlichen Figuren – die „gehabte Ohnmacht“⁷⁴⁶ des Königs und das schmerzvolle Niederfallen des Infanten

2.2.6.1 Die unterschiedliche Darstellung des Ohnmachtsgeschehens zur Konstruktion der männlichen Figuren in *Don Karlos*

Im fünften Akt wird deutlich, dass sich, ungeachtet des äußeren Scheins eines Familiendramas, der Gehalt des Stückes völlig gewandelt hat: Karlos tritt am Ende nicht als Sohn und als Liebhaber der Stiefmutter in Opposition zum Vater auf, sondern er wird als Repräsentant und Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft gezeichnet.⁷⁴⁷ Posa geht bewusst in den Tod, indem er sich fälschlich der Liebe zur Königin bezichtigt, was den tödlichen Schuss nach sich zieht, der gleichzeitig Karlos entlasten und retten soll. Vor seinem kalkulierten Tode aber übergibt Posa der Königin noch sein Vermächtnis.

Auch diese ‚schöne Seele‘ zeigt am Ende nicht nur eine Geste weiblicher Empfindsamkeit, sondern die männlich-erhabene Geste der ‚Fassung‘, wenn sie trotz eigener Enttäuschungen an Karlos appelliert, nicht mit „ohnmächtigen Tränen“⁷⁴⁸ den „großen Toten“⁷⁴⁹ zu feiern: „Tränen mögen fließen/ Für klein’re Leiden!“⁷⁵⁰ heißen Elisabeths Abschiedsworte an den Infanten. Sie ist es, die am Ende das Vermächtnis Posas⁷⁵¹ dem (zunächst) geretteten Karlos übergibt. Der Infant ist, wie bereits festgestellt, der politische Gegner des Vaters geworden, selbst wenn dieser ostentativ seine (dank der Inquisition noch verbliebene) Macht gegenüber dem Sohn demonstriert, auch um seinen Schmerz über Posas Tod, den Tod des Freundes zu überdecken:

[...] Sein Sturz⁷⁵²
Erdrücke seinen Freund und sein Jahrhundert!
[...] Die Welt
Ist noch auf einen Abend mein.⁷⁵³

Aber noch aussagekräftiger als die schmerzreichen Worte und ostentative politische Selbstbehauptung Philipps sind die Spuren der „gehabten Ohnmacht“,⁷⁵⁴ mit denen

⁷⁴⁶ Ebd. (Szene V/ 9., Regieanweisung am Szenenbeginn), S. 973.

⁷⁴⁷ Vgl. Bernhard-Arnold Kruse: Don Carlos. S. 31–42. In: Der Deutschunterricht, 6/ 04, S. 33.

⁷⁴⁸ Schiller, Don Karlos (Szene V/ Letzter Auftritt, V. 5286). In: DKV/ 3, S. 983.

⁷⁴⁹ Ebd. (V. 5285).

⁷⁵⁰ Ebd. (V. 5286/ 87).

⁷⁵¹ Es ist der Auftrag Posas zur Befreiung (Rettung) der Niederlande.

⁷⁵² Gemeint ist der Sturz des Infanten, mit dessen Tod Posas Jahrhundertpläne und damit Posas Tod als Opfer für Karlos vergeblich würden.

⁷⁵³ Schiller, Don Karlos (Szene V/ 9., V. 5080–83). In: DKV/ 3, S. 975.

⁷⁵⁴ Ebd. (Regieanweisung zum Szenenanfang V/ 9.), S. 973.

Schiller den König tief betroffen, ja verstört auftreten lässt: Sie zeigen die Erschütterung, in die ihn die Erkenntnis von Posas (vermeintlichem) Betrug und seinem Tod (Ermordung) versetzt hat. Dieses Verstörtsein des Regenten stellt Schiller dem Schmerz gegenüber, der den Infanten zuvor im Kerker erfasst: Hier fällt Karlos „mit einem Schrei des Schmerzes“⁷⁵⁵ neben dem (tödlich getroffenen) Posa zu Boden und bleibt zunächst „wie tot bei dem Leichnam liegen“⁷⁵⁶ während der hereingekommene König den Infanten „mit nachdenkender Stille“⁷⁵⁷ so die Regieanweisung, betrachtet. Als Karlos nach dieser tiefen Ohnmacht wieder zu Bewusstsein kommt – „wie einer, der aus dem Traume erwacht“⁷⁵⁸ –, verunsichert er mit seinen aggressiven Gesten und Anschuldigungen die Umstehenden, insbesondere den König. Dessen Freundschaft zu Posa stellt Karlos grundsätzlich in Frage, wenn er zunächst noch völlig selbstbezogen in seinem Schmerz ohne jegliche politische Vorsicht, die er dem Toten schuldig wäre, den König anklagt und von Posa behauptet:

Mich zu erretten, warf er sich dem Tod,
Den er erlitt, entgegen. Sie beschenken ihn
Mit Ihrer Gunst – er starb für mich. Ihr Herz
Und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf,
Ihr Zepter war das Spielwerk seiner Hände;
Er warf es hin, und starb für mich!⁷⁵⁹

Nach erneuten Beschuldigungen erlangt der verzweifelte Infant scheinbar zwar „mehr Fassung und Gelassenheit“⁷⁶⁰ so auch die Regieanweisung, doch kommt der tiefe Schmerz in seinen Worten immer heftiger zum Ausdruck, sodass Schiller ihn zum zweiten Male ohnmächtig werden lässt. Dadurch kann er an dem Folgenden keinen Anteil mehr nehmen.

Schiller lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums auf die gleichzeitig ausgebrochenen Unruhen, die er außerhalb des Bühnengeschehens verlegt und die nur in der Meldung eines (zum Schutz des Königs) hereindringenden Offiziers verkündet werden:

Rebellion!
Wo ist der König? [...] Ganz Madrid in Waffen!
Zu Tausenden umringt der wütende
Soldat, der Pöbel den Pallast.⁷⁶¹

⁷⁵⁵ Ebd. (Szene V/ 3., Regieanweisung), S. 960.

⁷⁵⁶ Ebd. (Szene V/ 3., Regieanweisung), auch hier werden alle Anzeichen einer Synkope verdeutlicht: „... ohne alle Zeichen des Lebens.“, S. 960/ 961.

⁷⁵⁷ Ebd. (Szenenende V/ 3. Regieanweisung), S. 961.

⁷⁵⁸ Ebd. (Szene V/ 4., Regieanweisung).

⁷⁵⁹ Ebd. (Szene V/ 4., V. 4806–11), S. 963/ 64.

⁷⁶⁰ Ebd. (Szene V/ 4., Regieanweisung nach V. 4840), S. 965.

⁷⁶¹ Ebd. (Szene V/ 5., V. 4856–59), S. 966.

Aufgrund der allgemeinen Aufregung wird die Ohnmacht des Philipp, der sofort mit der Hilfe von Alba und Lerma bewusstlos weggetragen wird, zunächst fast übergangen, der Vorfall geht in dem Tumult unter. Erst danach (aufgrund der Abwesenheit des Königs) erfolgt die tiefe Beunruhigung der Granden. All dies verdeutlicht insgesamt eine Situation der Unsicherheit, ein Wanken des Thrones und schließlich ein Warten auf ein Zeichen des Königs, auf das notwendige Erscheinen Philipps.

Diesen lässt Schiller mit den Spuren der ‚gehabten Ohnmacht‘ auftreten:

König zu den Vorigen./ Alle erschrecken über seinen Anblick, weichen zurück und lassen ihn ehrerbietig mitten durch. Er kommt in einem wachen Traume, wie eines Nachtwandlers.⁷⁶²

Die gehabte Ohnmacht mit nachtwandlerischem Anflug sowie Spuren eines gestörten Bewusstseins wird ausdrücklich als Ausdrucksmittel angegeben und sagt für das Publikum zunächst mehr aus als die leidvollen Worte, die Schiller der Figur später zuweist – auch als Gegenüberstellung zum vorangegangenen schmerzlichen Ausbruch des Karlos und seiner provokativen Anschuldigung des Königs in den verzweifelten Worten: „Das war/ Kein Mensch für Sie!⁷⁶³ [...] Sie konnten nichts, als ihn ermorden!“⁷⁶⁴ Die Spuren der gehabten Ohnmacht zeigen, wie tief die Erschütterung („Unordnung“⁷⁶⁵) Philipps ist, der dann vor allem die Regentenrolle⁷⁶⁶ forciert und damit vorerst die Situation in den Griff bekommt, äußerlich wie innerlich. Mit dieser gehabten Ohnmacht kann Schiller die Figur des Königs in der Gegenüberstellung zur (anfangs gezeigten) Betroffenheit des Karlos zwar tief erschüttert und damit tief berührt wegen des ermordeten Freundes Posa zeigen, aber gleichzeitig bei Bewusstsein bleiben und damit agieren lassen. So entsteht gleichsam (am Ende des letzten Aufzugs)⁷⁶⁷ ein bedrohliches Szenario einer womöglich sterbenden Regentschaft, eines untergehenden Reichs.⁷⁶⁸

⁷⁶² Ebd. (Szene V/ 9., Regieanweisung), S. 973.

⁷⁶³ Vgl. ebd. (Szene V/ 4., V. 4818), S. 964. Schillers Begrifflichkeit ‚Mensch‘ steht hier für die Qualität eines besonderen Wertes des Bürgers gegenüber dem Adel, vgl. dazu den Hinweis von Ute Frevert mit ihrem Szenenbeispiel aus Mozarts/ Schikaneders *Die Zauberflöte*. In: Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“, S. 8

⁷⁶⁴ Schiller, Don Karlos (Szene V/ 4., V. 4822). In: DKV/ 3, S. 964.

⁷⁶⁵ Ebd. (Szene V/ 9., Regieanweisung zu Szenenbeginn), S. 973.

⁷⁶⁶ Vgl. dazu die Worte Philipps: „Noch/ Noch bin ich. [...] Er sei gestorben als ein Tor. Sein Sturz/ Erdrücke seinen Freund und sein Jahrhundert!“ Ebd. (V. 5075–5081), S. 975.

⁷⁶⁷ Gemeint ist nicht das Schlussbild, sondern die vorangegangenen Szenen (der 9. und 10. Auftritt des V. Aufzugs).

⁷⁶⁸ Es sind Szenen eines desorientierten Regenten, an dessen Statt Militär (Alba) und Kirche (der Inquisitorkardinal) die Situation beherrschen.

Bei Philipp geht es demnach nicht nur um den Verlust des Freundes; so lässt Schiller die zuvor (im fünften Auftritt des fünften Aufzugs) erfolgende Ohnmacht, wie bereits angedeutet, in der allgemeinen Aufregung fast untergehen. Dieses eher schockartige Geschehen erfasst ihn nicht nur wegen der Erkenntnis der Ermordung Posas und angesichts der bedeutsamen Verzweiflung des Karlos', sondern auch wegen der gleichzeitig ausgebrochenen Unruhen in Madrid. Die Aufmerksamkeit wird von Schiller auf die Reaktion der Granden gelenkt; diese drängen sich zunächst „mit gezogenen Schwertern“,⁷⁶⁹ dabei eher tatenlos und erschrocken um den Monarchen. Nach einer wütenden Gebärde lässt Schiller die Figur des Philipp tatsächlich das Bewusstsein verlieren: „Er bleibt ohnmächtig in Albas und Lermas Armen“,⁷⁷⁰ so lautet die knappe Regieanweisung.

Es ist ein Ohnmächtigwerden aufgrund des Erkennens von Schuld am Tod Posas, gleichzeitig aber auch aufgrund des Bewusstwerdens des („Liebes“-)Verrats – durch den vermeintlichen Freund, durch den Menschen Posa. Hinzu kommen als weitere Affekte die (allmählich sich steigernde) Wut Philipps auf den Madrider Pöbel wie auch auf Karlos. Aus dem Konkurrenten um die vermeintliche Liebe Elisabeths ist dieser zum Konkurrenten um die Liebe des vermeintlichen Freundes geworden.⁷⁷¹ So lässt Schiller den König klagen:

Er [Karlos] hatte einen Freund, der in den Tod
Gegangen ist für ihn – für ihn! Mit mir
Hätt' er ein Königreich geteilt!⁷⁷²

Bevor Philipp den Inquisitorkardinal zur Klärung der Situation wie auch gleichsam zur Selbstanklage rufen lässt, findet er einen schwachen Trost; mit einem verzweifelten Aufbegehren lässt Schiller ihn eine scheinbar vernünftige Erklärung für Posas Verhalten formulieren, das ihm bislang unfassbar erschienen ist. Dieses wird von ihm nun sozusagen politisch definiert, somit nicht mehr als menschlich-verräterisches, damit unfassbares Verhalten des Freundes Posa eingeordnet, wenn Philipp räsoniert:

Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben meinem Sohne? Nimmermehr.
[...] Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. [...] Nicht
Den Philipp opfert er dem Karlos, nur
Den alten Mann dem Jüngling seinem Schüler.
Des Vaters untergeh'nde Sonne lohnt

⁷⁶⁹ Ebd. (V/ 5., Regieanweisung), S. 966/ 67.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 967.

⁷⁷¹ Vgl. Bernhard-Arnold Kruse: Don Carlos. In: Der Deutschunterricht 2004, Heft 6, S. 31–42.

⁷⁷² Ebd. (Szene V/ 9., V. 5028–5030), S. 973.

Das neue Tagwerk nicht mehr.⁷⁷³

Nachdem Schiller mitten im Tumult die Aufmerksamkeit der Figuren wie auch des Publikums auf Alba richtet, der als Militär Madrid den Frieden bringen will, lässt er den ohnmächtigen König von der Bühne tragen: Es ist eine Aktion, die unbemerkt, zumindest unkommentiert bleibt. Erst zwei Szenen später in der bereits genannten Szene im fünften Akt lässt Schiller den König nach dessen ‚gehabter Ohnmacht‘ und den niedergeworfenen Unruhen wieder auftreten:

[...] Alle erschrecken über seinen Anblick, weichen zurück und lassen ihn ehrerbietig mitten durch. Er kommt in einem wachen Traume, [...] – Sein Anzug und seine Gestalt zeigen noch die Unordnung, worein ihn die gehabte Ohnmacht versetzt hat. Mit langsamen Schritten geht er an den anwesenden Granden vorbei, sieht jeden starr an, ohne einen einzigen wahrzunehmen. Endlich bleibt er gedankenvoll stehen, die Augen zur Erde gesenkt, bis seine Gemütsbewegung nach und nach laut wird.⁷⁷⁴

Erst nach dieser langen narrativen Sequenz zur geübten Ohnmacht des Königs und zur Sprachlosigkeit der Granden lässt Schiller die Figur des Philipp voller Schmerz sprechen und die Realität der Freundschaft Posas zu Karlos akzeptieren, wobei der König aber immer noch nicht deren eigentliches Motiv erkennt, aufgrund dessen sogar das eigene Leben für den anderen nicht nur riskiert, sondern bewusst geopfert wird. Denn Schiller lässt die Figur des Philipp dem vermuteten Zweck (in der Freundschaft zwischen Posa und Karlos) seine eigene, scheinbar nicht zweckgerichtete Beziehung zu Posa gegenüberstellen – und damit sein tiefes Gefühl, die Liebe bekunden, wenn er den König nochmals erklären lässt:

[...] Wär´ er m i r also gestorben!
Ich hab´ ihn lieb gehabt, sehr lieb. [...]⁷⁷⁵

Philipps klagende Worte zeigen den Schmerz über die Tiefe des Verrats, aber auch des Verlustes, sodass sein Ohnmächtigwerden als ein Schrecken beim Erkennen einer tiefen emotionalen Betroffenheit, gleichsam eines ‚Liebes‘-Verrats, zu verstehen ist, den Mülder-Bach als typischen, auch erotisch gefärbten Affekt bei der Ohnmacht von Frauenfiguren kennzeichnet.⁷⁷⁶ Auch das Ohnmächtigwerden des Karlos einige Sze-

⁷⁷³ Ebd. (V. 5057–5071), S. 974–975. Diese Textstelle wird auch von Joachim Pfeiffer zitiert, der in seinem Aufsatz den grundlegenden Konflikt zwischen den unterschiedlichen Freundschaftsauffassungen in der Literatur des 18. Jahrhunderts, die auch im Drama *Don Karlos* erkennbar sind, diskutiert. Vgl. Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 202.

⁷⁷⁴ Schiller, *Don Karlos* (Szene V/ 9., erste Regieanweisung). In: DKV/ 3, S. 973.

⁷⁷⁵ Ebd. (Szene V/ 9., V. 5049f.), S. 974.

⁷⁷⁶ In diesem Sinne ist die Ohnmacht auch ein (weiterer) Hinweis auf den erotischen Aspekt dieser „Freundschaft“ zwischen Philipp und Posa zu lesen, hat doch Schiller – nach der Auffassung von

nen vorher – sein Zusammenbrechen beim tödlich getroffenen Posa – ist als ein Niederfallen aufgrund von emotionalem Getroffensein durch den (Liebes)-Verlust⁷⁷⁷ des Freundes zu lesen.

Die Regieanweisung für den Infanten besagt: „KARLOS fällt mit einem Schrei des Schmerzes neben ihm [Posa] zu Boden.“⁷⁷⁸ Erst danach, nach den letzten Worten des Marquis, also nach dem tatsächlichen Tod des Freundes, wird das tiefe Ohnmächtigwerden des Infanten deutlich. Wieder ist dies in der Regieanweisung zu erkennen, in welcher Schiller nach den letzten Worten des sterbenden Posa angibt: „Karlos bleibt wie tot bei dem Leichnam liegen.“⁷⁷⁹

Wieder kurz bei Bewusstsein, bedroht und beschuldigt Karlos den herbeigeeilten König. Danach lässt Schiller ihn zum zweiten Male bewusstlos niedersinken, was auch dieses Mal ein Ausdruck des Schmerzes ist, aber vor allem eine dramaturgische Funktion erfüllt: Karlos nimmt, so die Regieanweisung, „[...] an dem folgenden keinen Anteil mehr.“⁷⁸⁰ So können die weiteren Erschütterungen, nicht nur die seelischen, in den Blick genommen werden, z. B. die Unruhen in Madrid und darauf die Ohnmacht, also die Schwäche des Königs; auch diese als künstlerisches Mittel eingesetzt, um die Reaktion auf die Erkenntnis des Verlustes bzw. des Verrats des Freundes zum Ausdruck zu bringen.

Joachim Pfeiffer – in seinem *Don Karlos* den grundlegenden Konflikt zwischen der vernunftgesteuerten und der emphatischen, leidenschaftlichen Männerfreundschaft dargestellt. Für die letztere nennt Pfeiffer zunächst den Infanten als Beispiel. M. E. ist aber ebenso auch die Figur des Königs als ein Beispiel anzuführen, gerade mit der von Schiller gezeigten Erschütterung in den Formen bzw. Spuren der Ohnmacht dieser männlichen Figur. Für den vernunftgesteuerten Aspekt der Freundschaft steht (auch in der Sicht der Dramenfiguren) die Figur des Posa: „[...] Der Freundschaft arme Flamme/ Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug/ Der ganzen Menschheit. [...]“, so die demonstrative Unterscheidung Philipps in *Don Karlos*. Ebd. (V. 5060f.).

⁷⁷⁷ Beleg dafür sind die Heftigkeit und Emphase, mit denen Karlos von Anfang an, schon in der ersten Begegnung mit Posa, die Freundschaft beschwört – zu erinnern ist hier an die zweite Szene im ersten Akt des Dramas mit seiner Begrüßung als „Freudetrunkner“. Ebd. (Szene I/ 2., V. 141), S. 779. Gerade von diesem freudetrunkenen stürmischen Karlos, der am Halse seines Roderich liegt und der in der Umarmung des Freundes Posa sein ‚krankes Herz‘ heilen kann, grenzt sich der Marquis ab, der bei diesem Wiedersehen wiederum den einstigen Spielgesellen gereift und als „löwenkühnen Jüngling“, (Ebd., V. 153, S. 780), als Mitstreiter für die Rettung Flanderns erwartet hatte. So kann er sich nur als „Abgeordneter der ganzen Menschheit“ (V. 157) von Karlos distanzieren und intensiv an „Kaiser Karls glorwürdig‘gen Enkel“ (V. 164) und damit Hoffnungsträger appellieren – mit den abschließenden Worten: „Die letzte Hoffnung dieser edeln Lande./ Sie stürzt dahin, wenn sein erhabnes Herz/ Vergessen hat für Menschlichkeit zu schlagen.“, Ebd. (V. 165–167), S. 780.

⁷⁷⁸ Ebd. (Szene V/ 3., Regieanweisung), S. 960. Schreibweise gemäß DKV.

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd. (Szene V/ 4.), S. 965.

2.2.6.2 Der Freundschaftsdiskurs in der Literatur des 18. Jahrhunderts: Die Codierungen der Freundschaft im Drama *Don Karlos*

Auffallend bei der Ohnmacht zunächst der Figur des Don Karlos ist weniger die heftige Ausdrucksgeste⁷⁸¹ dieser jugendlich-emphatischen Figur als die weitere dramaturgische Funktion des Geschehens, wird die Ohnmacht doch in der Parallele wie auch als Kontrast zum Verhalten der Figur des Königs bedeutsam.

Die jeweiligen Ausdrucksformen des Ohnmachtsgeschehens sind hier auch vor dem Hintergrund der ‚emphatisch-leidenschaftlichen‘⁷⁸² Männerfreundschaft zu lesen, die im späten 18. Jahrhundert als ein Paradigma hinsichtlich der ‚Codierungen der Freundschaft‘⁷⁸³ zugleich zu unterscheiden ist.

Beide Ausdrucksformen (der jugendlichen Titelfigur, insbesondere aber der älteren männlichen Figur des Königs) stehen im Gegensatz zur Art der vernunftgesteuerten männlichen Freundschaft, die in der Literatur seit dem frühen 18. Jahrhundert als gesellschaftlich ebenso notwendiges wie erstrebenswertes Männerbündnis gilt. Diese vernunftdominierte Freundschaftsform wird hier im Drama in der Figur des Marquis Posa vertreten, der politische Absichten verfolgt. Zum einen sind dies politische Sicherungsinteressen für den Staat, die eine opportune und auch faszinierende Gemeinsamkeit Posas mit dem König schaffen. Zum anderen ist es die ‚Rettung‘, die Freiheit Flanderns, die in Posas Verständnis eine Gemeinsamkeit der Ziele und Aufgaben, letztlich der Ideale mit Karlos begründet, an die er bis zuletzt appelliert. Es ist insgesamt ein doppelbödiges Verhalten, das den Marquis nicht nur strategisch ‚unvernünftig‘, sondern aufgrund dieser Doppelstrategie auch instrumentalisierend, damit moralisch zweifelhaft mit seinen Mitmenschen umgehen lässt.⁷⁸⁴

⁷⁸¹ Diese ist vor dem Hintergrund des Freundschaftskults des 18. Jahrhunderts zu verstehen: Aus der Sicht des Karlos ist sie eine Art der Herzensfreundschaft, die aus gemeinsamer Biographie erwachsen ist und die er schon beim ersten Wiedersehen mit Posa wiederbeleben will. Davon aber grenzt sich Posa ab.

⁷⁸² Vgl. Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 202.

⁷⁸³ Ebd., S. 194.

⁷⁸⁴ Die Wertung und Reaktion auf dieses Verhalten, von dem auch die Königin betroffen ist, lässt Schiller seitens der weiblichen Figur der Elisabeth in moralischer Verurteilung erfolgen – nachdem sie bis zuletzt versucht hat, den Marquis von seiner kalkulierten Todesabsicht (zur Rettung des Infanten und dessen politischer Aufgabe, der Rettung Flanderns) abzubringen. Nach dem vergeblichen Versuch und der Erkenntnis, dass Posa ihre Liebe zu Karlos manipulierend für die politische Motivierung des Infanten eingesetzt und geradezu missachtet hat, lässt Schiller Elisabeth auf Distanz gehen. In der Regieanweisung wird angemerkt: „[die Königin] verlässt ihn [den Marquis] und verhüllt das Gesicht:“, dann folgen die bitteren Worte der sich hintergangen fühlenden Königin: „Gehen Sie!/ Ich schätze keinen Mann mehr.“ (Szene IV/ 21., V. 4394–4395, S. 944). Vgl. dazu auch Alt, Friedrich Schiller, S. 45.

Dennoch reagieren die männlichen royalen Figuren in großer Betroffenheit. Beiden schreibt Schiller, wie bereits für das Dramenende belegt, in unterschiedlicher Weise das Ohnmächtigwerden zu, beide Ohnmachten sind Gesten des Schmerzes bei großem emotionalen Verlust, nämlich dem Liebesverlust des Freundes. Umso unterschiedlicher ist die genannte gehabte Ohnmacht des Königs zu interpretieren, diese ist gerade in der Unterscheidung zur Ohnmacht des Karlos mit dem Schmerz des (Liebes)-Verrats des Posa und damit auch einhergehend mit der Erkenntnis der eigenen Schuld (der Ermordung Posas) zu lesen. Denn nur ihre Spuren (als bereits gehabte Ohnmacht) fixiert Schiller in der Regieanweisung und setzt sie so als dramatisches Mittel ein,⁷⁸⁵ fast mehr als die eigentliche Ohnmacht selbst – gerade wenn er die Ohnmacht vorher tatsächlich auf der Bühne erfolgen, dabei aber untergehen lässt. Insofern verweisen hier die Ausdrucksgesten der Ohnmacht (dabei in den unterschiedlichen Ausdrucksgesten der männlichen Figuren) zunächst auf den Diskurs der männlichen Freundschaft in der Literatur im Laufe des 18. Jahrhunderts, vor allem auf dessen unterschiedliche Codierungen bzw. „Paradigmen“;⁷⁸⁶ deren Darstellung soll hier zunächst noch berücksichtigt werden.

Denn mit Blick auf die Differenzierung des Ohnmachtsgeschehens wird die unterschiedliche Betroffenheit dieser männlichen Dramenfiguren erkennbar und zwar *beider* royalen Figuren. Hierzu werden kurz die Forschungsergebnisse von Luzia Thiel und insbesondere die Ausführungen von Joachim Pfeiffer zum Freundschaftsdiskurs im 18. Jahrhundert erklärend hinzugezogen.

Wenn Schiller auch die oppositionelle Aufteilung der Geschlechter, so Pfeiffer, in manchen Schriften favorisiert und popularisiert habe, so sei doch in der Forschung übersehen worden, dass Schiller „andernorts die Attribute der Männlichkeit mit weiblicher Erotik verbindet.“⁷⁸⁷ Pfeiffer führt dazu neben dem Hinweis auf *Don Karlos* das Dramenfragment *Die Malteser* an als das Projekt einer „leidenschaftlichen Freundschaft“.⁷⁸⁸ Darin wird eine besondere Codierung der Männerfreundschaft gerade am

⁷⁸⁵ Es ist der Ausdruck des *menschlichen* Schmerzes der Figur, sodass daneben die Rolle des despotischen Königs und das (damit verbundene) Regime noch weiter, wenn auch mühsam aufrecht erhalten werden können – als ein Bild Schillers für eine zwar untergehende, aber immer noch gefährliche Regentschaft. Denn, so Philipps Aufbegehren gegen den Konkurrenten Karlos: „Die Welt/ Ist noch auf einen Abend mein.“ Schiller, *Don Karlos* (Szene V/ 9., V. 5082–5083). In: DKV/ 3, S. 975.

⁷⁸⁶ Vgl. dazu die Forschungen und Erörterungen zum Freundschaftsdiskurs im 18. Jahrhundert von Joachim Pfeiffer, In ders.: „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 200–210.

⁷⁸⁷ Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 205

⁷⁸⁸ Ebd.

Ende des 18. Jahrhunderts erkennbar, welche Pfeiffer als „drei [...] Paradigmen“⁷⁸⁹ unterscheidet und in der Literatur des 18. Jahrhunderts belegt; dies ist auch hier hinsichtlich der Männerfiguren in *Don Karlos* zu berücksichtigen.

Im Verlauf der Geschichte, so Luzia Thiel, erlebt der Freundschaftsgedanke verschiedene Blütephasen,⁷⁹⁰ deren Spuren sich in der Literatur abzeichnen. Je nach Gesellschaft und Zeit wird die Freundschaft entweder als persönliche oder als eine ins Allgemeine reichende Beziehung erlebt, die der Stabilisierung der Gesellschaft dient.⁷⁹¹ Als die bedeutendste literarische Gestaltung im 18. Jahrhundert nennt Luzia Thiel Hölderlins *Hyperion* und Schillers *Don Karlos*. Sie stellt in ihrer Untersuchung⁷⁹² zu diesen Werken die gefühlsbetonte Sprache der Freunde und die politische Dimension der Freundschaft als Hauptcharakteristika heraus.

Gerade die politische Dimension, verbunden mit zweckgerichtetem Handeln wird im Drama *Don Karlos*, worauf hier bereits hingewiesen wurde, in der Figur des Marquis Posa deutlich. Dieser gibt dem Freund Karlos bereits in ihrer ersten Begegnung das eigene, (seit den Kindertagen) veränderte Verständnis ihrer Beziehung zu verstehen. Karlos begrüßt den Marquis als Herzensfreund; die emotional gefärbten Erinnerungen an Jugend- und Kindheitsgemeinschaften, die er wachruft, hält er für gleichsam verpflichtend. Doch zu dieser aus gemeinsamer Biografie erwachsene Art der Herzensfreundschaft, die Karlos wiederbeleben will, geht Posa auf Distanz. Er steht nicht mehr als des einstigen „Knaben Karlos Spielgeselle“⁷⁹³ vor dem Infanten, sondern ge-

⁷⁸⁹ Ebd., S. 195.

⁷⁹⁰ Luzia Thiel weist hierzu mit einem historischen Überblick von der Antike bis ins 18. Jahrhundert zunächst auf die römische wie auf die griechische Antike hin; dabei betont sie, dass weitere Hochphasen der Freundschaft gerade in jenen Epochen zu beobachten sind, die sich besonders um die Aneignung der Antike bemühen wie in der Renaissance und im 18. Jahrhundert. Vgl. Luzia Thiel: Freundschaftskonzeptionen des späten 18. Jahrhunderts. Zugl. Diss. Univ. Freiburg 2002. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 8.

⁷⁹¹ Vgl. Friedrich H. Tenbruck: Freundschaft. Ein Beitrag zur Soziologie der persönlichen Beziehungen. S. 432–456. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. 16 (1964), H. 3. Tenbruck thematisiert die einsetzende Individualisierung der Gesellschaft, die neben der Vielzahl an positiven Entwicklungsmöglichkeiten auch das Gefühl der Gefährdung mit sich bringt. Da die in patriarchalischer Tradition stehende Familie die entstehende Unsicherheit nicht auszugleichen vermag, so Luzia Thiel, wird ein neuer Halt gesucht. Im Freund findet der suchende junge Mensch Ergänzung und Bestätigung im seelischen und im geistigen Bereich. Vgl. dazu die Angaben bei Thiel, Freundschaftskonzeptionen des späten 18. Jahrhunderts, S. 8.

⁷⁹² Der Fragestellung von Thiel und dementsprechend der ihrer Untersuchung wird hier nicht weiter gefolgt.

⁷⁹³ Schiller, *Don Karlos* (Szene I/ 2., V. 156). In: DKV/ 3, S. 780.

führt von einem Zweck, d. h. einem politischen Verständnis und idealistischen Auftrag – in Schillers Worten als ein „Abgeordneter der ganzen Menschheit“.⁷⁹⁴ Hier wird die Auffassung der Freundschaft aus der Sicht des Marquis deutlich, die einem anderen Paradigma zuzuordnen ist.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist die männliche Freundschaft als ein ‚Zweckbündnis‘ herauszustellen – sie gilt der Sicherung gemeinsamer Ziele – als aufklärerisch-vernünftiges Freundesideal. Ab 1740 ist ein weiteres Paradigma mit auch ethischen Zügen, sozusagen ein „tugendempfindsames“⁷⁹⁵ Paradigma zu unterscheiden. Dazu trägt die Strömung der Empfindsamkeit mit der Emotionalisierung des Freundschaftsideals (mit der Unmittelbarkeit der Empfindung) bei, was sich auch in der Körpersprache zeigt vs. der „kalten Diskursivität der Sprache“,⁷⁹⁶ so Pfeiffer (mit dem Beleg des Lessing-Gedichts *Abschied eines Freundes*).⁷⁹⁷ Das dritte Paradigma zeichnet sich gegen Ende des Jahrhunderts ab, wenn die „tugendempfindsame[n] Freundschaft“⁷⁹⁸ erotisch aufgeladen erscheint, auch wenn – gemäß der Theoretiker – die Übersteigerung des Gefühls zu vermeiden ist.⁷⁹⁹

Hinsichtlich dieser möglichen übersteigerten Gefühlsdimension, die sich in der Literatur abzeichnet, unterscheidet Pfeiffer ein drittes Paradigma der Männerfreundschaft, nämlich das einer „emphatischen, leidenschaftlichen Freundschaft“,⁸⁰⁰ d. h. einer dann erotisch aufgeladenen tugendempfindsamen Männerfreundschaft.

2.2.6.3 Die Codierungen der Freundschaft und die Darstellung der männlichen Dramenfiguren in *Don Karlos*

Gerade dieses dritte Paradigma ist in der Konstruktion der männlichen Figuren im Drama *Don Karlos* und im Zusammenhang der Darstellung der unterschiedlichen Ausdrucksgesten der Ohnmacht der männlichen Figuren anzuführen. Gleichzeitig

⁷⁹⁴ Ebd. (V. 157).

⁷⁹⁵ Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 196.

⁷⁹⁶ Ebd., S. 198.

⁷⁹⁷ Gotthold Ephraim Lessing: *Abschied eines Freundes*. In: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, Bd. 1, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München 1970. S. 135. Auch in: Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke* in 12 Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 2. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1998. S. 620.

⁷⁹⁸ Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 196.

⁷⁹⁹ Vgl. ebd., S. 198ff. Laut Pfeiffer unterlaufe doch die Literatur in ihren bedeutsamen Produkten permanent das bürgerliche Freundschaftskonzept, welches im Grunde die Freundschaft der Liebe (aufgrund deren erotischer, damit schwer kontrollierbarer Kontamination) überordne.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 202.

werden dabei die unterschiedlichen Auffassungen der Freundschaft erkennbar zum einen durch die Figur des Don Karlos gegenüber der des Marquis Posa, seinem Freund aus Kindheitstagen, zum anderen insbesondere auch in der Beziehung des Königs zu dem vermeintlichen Freund Posa.

Die Figur des Marquis lässt Schiller von Beginn an das politische Ziel als Motiv seines Handelns und seiner Beziehung zum männlichen Gegenüber herausstellen, doch nicht überlegt genug gegenüber der Figur des Freundes Karlos, wenn dieser ihm mit anderen Gefühlen und anderer Bedürftigkeit begegnet. Daher will der Marquis es auch wagen, das politische Ziel im Alleingang zu verfolgen. Er will dazu die unverhoffte Unterredung mit dem König nutzen, um wenigstens (wenn auch im Alleingang) eine „Feuerflocke Wahrheit nur,/ In des Despoten Seele“⁸⁰¹ zu werfen. Die dann folgende Begegnung Posas mit dem König (Szene III/ 10.) wird zu einer für den König faszinierenden ambivalenten Auseinandersetzung, sodass Philipp für den „sonderbaren Schwärmer“⁸⁰² nicht die Inquisition beruft, sondern am Ende des langen Gesprächs beschließt, Posa fortan „ungemeldet“⁸⁰³ den Einlass zu gewähren; dies ist eine Ungeheuerlichkeit: „Ganz ohne Beispiel“,⁸⁰⁴ so Lermas spätere Besorgnis und Warnung gegenüber Karlos.

Neben dieser neuen Beziehung zum König, die Posa vor Karlos und auch vor der Königin geheim hält, lässt Schiller die Figur des Posa aufgrund der gemeinsamen biografischen Vergangenheit mit Karlos, auch weiter auf die Freundschaft mit Karlos setzen – als eine Art ‚Zweckbündnis‘ im politischen bzw. literarischen Kampf, wie es im 18. Jahrhundert gerade in Autorenkreisen nicht ungewöhnlich ist. So sind in dieser Zeit, laut Joachim Pfeiffer, z. B. „Dichtere Freundschaften [...] oft Zweckbündnisse im literarischen Kampf“⁸⁰⁵. Auch die von Schiller und Goethe ab 1794 könne so gesehen werden, so der weitere Hinweis von Pfeiffer.⁸⁰⁶

⁸⁰¹ Schiller, Don Karlos (Szene III/ 9., V. 2969–2970). In: DKV/ 3, S. 885.

⁸⁰² Ebd. (Szene III/ 10., V. 3216), S. 894.

⁸⁰³ Ebd. (V. 3354), S. 898.

⁸⁰⁴ Ebd. (Szene IV/ 4., V. 3542), S. 907.

⁸⁰⁵ Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 196. In diesem Zusammenhang weist Joachim Pfeiffer auf den Briefverkehr im 18. Jahrhundert hin, der das Einüben von Freundschaft über Landesgrenzen hinweg ermöglicht. So zeige das Beispiel des Kreises um den Dichter Gleim, dass ganze Netze von Freundschaften geknüpft werden können. Vgl. ebd.

⁸⁰⁶ Vgl. ebd.

Doch auch dieser frühe Freundschaftsdiskurs enthält nicht nur solche pragmatische Vorgaben, sondern bereits ethische Imperative (wie die Verpflichtung zu gegenseitiger Hilfe und Treue), also auch stabilisierende individuelle Tugendmerkmale, wenn auch der pragmatische Aspekt überwiegt. Eine „sozialethische“⁸⁰⁷ Orientierung als wesentliches Kennzeichen der Freundschaft, so Pfeiffer, wird jedoch erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts deutlich.

Pfeiffer weist dazu beispielhaft auf eine Ballade Schillers hin: Noch am Ende des Jahrhunderts zeigt Schiller in *Die Bürgschaft* (von 1798) – in empfindsamer Szenerie mit Tränen und Umarmungen – wie ein Freund für den anderen bürgt und diesen nicht im Stich lässt; vor allem aber werde die Treue bekundet, indem ein zum Tode Verurteilter, für den in dessen Abwesenheit vom Freunde gebürgt wird, trotz schwerster Hindernisse zum Ort der Hinrichtung zurückkehrt, sodass in dieser Ballade der Tyrann (tief gerührt) schließlich zum begnadigenden Freund wird. Dem diesem nun tugendberührten Tyrannen gibt Schiller die effektvollen und pointierten Schlussworte, welche die Empfindung und die Werte von Freundschaft und Treue bekunden:

[...] Es ist euch gelungen,
Ihr habt das Herz mir bezwungen,
Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn,
So nehmet auch mich zum Genossen an,
Ich sei, gewährt mir die Bitte,
In eurem Bunde der dritte.⁸⁰⁸

Die Idealität der Treue und Freundschaft, so Pfeiffer, siegt letztlich über die rohe Natur (des Tyrannen). Die Strömung der Empfindsamkeit, die sich ab etwa 1740 unter dem Einfluss des Pietismus entwickelt, trägt wesentlich zur Emotionalisierung des aufklärerisch-vernünftigen Freundschaftsideals bei. Pfeiffer weist dazu sogar auf Lessing hin, bei dem bereits stark emotional gefärbte Situationen benannt werden wie z. B. in dem Gedicht *Abschied eines Freundes*,⁸⁰⁹ in dem sich die Charakterisierung der eigentlichen Sprache (der Freunde) nicht vorrangig durch Worte bestimmt.

⁸⁰⁷ Ebd., S. 197.

⁸⁰⁸ Friedrich Schiller: *Die Bürgschaft*, S. 26–30. In: Friedrich Schiller. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Otto Dann u. a. Bd. 1. *Gedichte*. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag/ DKV 1992. (V. 135–140), S. 30. Im Folgenden werden Nachweise aus diesem Band mit der Abkürzung DKV/ 1 angegeben. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers inklusive der Titel der Schriften übernommen.

⁸⁰⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Abschied eines Freundes*. S. 194–208. In: Lessing: *Werke*, Bd. 1. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1970. Zit. nach Pfeiffer: „...in eurem Bunde der Dritte“. S. 199. Angesichts des Abschieds der Freunde stellt Lessing der bemühten Sprache der Freunde diejenige Sprache gegenüber, welche die Empfindung eigentlich ausdrückt: Diese teilt sich nicht in prächtigen Worten, sondern vielmehr wortlos und eher in körperlichen Ausdrucksgesten mit. Vgl. Pfeiffer, „... in eurem

„Mit der empfindsamen Auffüllung des aufklärerischen Vernunft-Ideals sollte die Ganzheitlichkeit des Menschen wiederhergestellt werden“,⁸¹⁰ so Pfeiffer. Doch genau hier, so Pfeiffers weiterer Kommentar, „liegen die Bruchstellen, durch die latent Bedrohliches sickert. Die Triebnatur, die durch die Vernunft gebändigt werden soll, findet in der Freisetzung der Emotionen ein neues Einfallstor“.⁸¹¹ Denn wenn letztere zu sehr voranschreitet, werden Leidenschaften entbunden, die das Gleichgewicht erschüttern und in der Folge höre die Freundschaft auf, bürgerliche Sozialisation zu garantieren. „Natürlichkeit und Sinnlichkeit dürfen sein, aber nur eng gepaart mit der Tugend“,⁸¹² so Pfeiffer.

Der Ausschluss der Frauen bzw. der Frauenfreundschaft aus dem tugendempfindsamen Modell der Freundschaft, so Pfeiffer, wird gegen Ende des Jahrhunderts immer deutlicher. Freundschaft als universales gesellschaftliches Grundmodell ist nicht nur wegen der rechtlichen Unmündigkeitsposition der Frau im 18. Jahrhundert⁸¹³ mit Frauenfreundschaft unvereinbar, sondern wegen der bereits eingangs genannten Tendenzen der Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen und den damit einhergehenden Abgrenzungen und Polarisierungen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘. In den Erörterungen von Joachim Pfeiffer wird diese Tendenz – insbesondere parallel

Bunde der Dritte“; vgl. ebd. Siehe auch Gotthold Ephraim Lessing. Werke in 12 Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 2. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1998. S. 620.

⁸¹⁰ Ebd.

⁸¹¹ Ebd.

⁸¹² Ebd. Darauf weisen nicht nur die zahlreichen *Moralischen Wochenzeitungen*, sondern auch die Theoretiker der Freundschaft hin. Zu diesen Vertretern zählt Pfeiffer u. a. Johann Fürchtegott Gellert und Johann Joseph Natter (mit seinem Traktat *Über die Freundschaft*), vgl. ebd., S. 201. Bei diesem Konzept der Freundschaft sei man ängstlich darauf bedacht, der Leidenschaft keinerlei Platz einzuräumen. Im Grunde werde sie, so Pfeiffer, weit über die Liebe zwischen den Geschlechtern gestellt, „die durch den Trieb korrumpiert“ sei. Ebd. S. 199

⁸¹³ Vgl. dazu die Erklärungen von Pfeiffer und den Hinweis auf die Unterschiedlichkeit von privater und öffentlicher Rolle von Frauen und Männern: Auch außerhalb des Hauses bleiben Frauen Privatpersonen, sie haben beispielsweise keinen Zugang zu öffentlichen Ämtern, vgl. ebd., S. 200. Frauen stehen unter männlicher Vormundschaft, sind also, so Meyer-Krentler, Schutzbefohlene und nicht autonom, also keine Vollbürger. Vgl. Eckhardt Meyer-Krentler: Freundschaften im 18. Jahrhundert. S. 1–22. In: Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino u. Wolfgang Mauser. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 20. Unter solchen Vorgaben ist es dann erstaunlich, so dieser Autor, in welchem Maße in der Literatur des mittleren 18. Jahrhunderts Autonomie auch für Frauen – und besonders in der Gestalt von jungen Mädchen eingefordert wird. Man denke, so Meyer-Krentler, an die Reihe der Dramen vom *Witzling* der Gottschedin über *Die zärtlichen Schwestern* von Gellert bis zu Lessings Dramen mit den weiblichen Hauptfiguren *Miß Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti*. Vgl. Meyer-Krentler, ebd.

zur Entfaltung des Freundschaftskultes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts diskutiert und als die Entwicklung einer „binären Logik der Geschlechter“⁸¹⁴ bezeichnet, die es vorher in dieser Weise nicht gab.

Gerade mit Schillers Dramentexten ist zu belegen, dass Schiller diese Tendenz der ‚binären Logik der Geschlechter‘ (Pfeiffer), genau besehen, unterläuft. Denn der besondere Einsatz der untersuchten Ausdrucksmerkmale zu seiner Figurenkonstruktion in den Dramen, erfolgt eben *nicht* gemäß dem zeitgenössischen Verständnis; d. h. in der Weise, dass die Ohnmacht als (passiv-empfindsames) Tugendmerkmal, konstituierend für ‚Weiblichkeit‘, exklusiv den Frauenfiguren zugeordnet würde und das Merkmal der ‚Erhabenheit‘ bzw. der ‚erhabenen Würde‘ zur Konstruktion (rationaler, aktiver, tapferer, auch politischer Tatkraft und des Widerstandes) vorrangig und konstituierend für die Konstruktion der männlichen Dramenfiguren eingesetzt würde. Der Dramatiker Schiller setzt die polarisierenden Merkmale gleichsam überkreuzend bei der Konstruktion seiner Figuren ein. Dies wurde bislang deutlich gezeigt, insbesondere am Beispiel der weiblichen Figuren in den Jugenddramen (wie Amalia, Luise und Elisabeth); für deren Konstruktion setzt Schiller ebenso konstituierend auch männlich konnotierte Merkmale der Erhabenheit (bzw. der ‚erhabenen Würde‘) ein, d. h. in einer Art ‚gegenstrebigter Spannungsbeziehung‘ (Zelle).

Insbesondere im Drama *Don Karlos* ist dabei auch ein überkreuzender Einsatz der kontrastierenden Merkmale in der Figurenkonstruktion des Dramatikers zu belegen, auch hinsichtlich der männlichen Dramenfiguren, erkennbar vor dem Hintergrund verschiedener Codierungen der Freundschaft im 18. Jahrhundert und vor allem des zeitgenössischen Freundschaftsdiskurses am Ende des Jahrhunderts, so Pfeiffer.

Wenn Schiller im Drama *Don Karlos* hier bei der Konstruktion der männlichen Figuren weiblich konnotierte Merkmale (wie die der Ohnmacht) einsetzt, dann ist dieses Vorgehen bei der Konstruktion der männlichen Figur des Infanten und seiner jugendlich-emphatischen Freundschaft zu Posa als vorrangiges Beispiel tugend-empfindsamer männlicher Freundschaft zu lesen. Beim Einsatz dieser eher weiblich konnotierten Ausdrucksgeste zur Konstruktion der männlichen Regentenfigur des (hintergan-

⁸¹⁴ Pfeiffer, „... in eurem Bunde der Dritte“, S. 200.

genen) Philipp hingegen, bleiben die bislang genannten Paradigmen des Freundschaftskults (mit denen die Freundschaft als Zweckbündnis bzw. als Zeichen von Tugendempfindsamkeit aufgefasst wird) ergänzungsbedürftig.

Zu berücksichtigen sind die Erörterungen von Joachim Pfeiffer, wenn dieser als drittes Paradigma die Männerfreundschaft als „Leidenschaft“⁸¹⁵ thematisiert. Gerade die Art der tugendhaftempfindsamen Freundschaft ist es, die sich – zumindest in den zahlreichen *Moralischen Wochenschriften* und den theoretischen Schriften zur Freundschaft – zum Freundschaftskult entwickelt, weil in dieser Art der Beziehung von Männern die „angestrebte Synthese von Natur und Kultur, von Gefühl und Tugend“⁸¹⁶ gleichsam wie selbstverständlich gesichert sei, so Pfeiffer.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass offenbar vor dem Hintergrund eines literarisch artikulierten neuen leidenschaftlichen Liebesanspruchs von den Theoretikern eine strenge Alternative zwischen ‚verderblicher Liebe‘ und ‚männlicher Freundschaft‘ formuliert wird.⁸¹⁷ Doch der Durchbruch der Triebe kann, so Pfeiffer, auch die männliche Freundschaft heimsuchen. Dies wird in der unterschiedlichen Darstellung der Ohnmacht der männlichen Figuren in *Don Karlos* deutlich.

Wenn Philipp in seinem Erschrecken und Schmerz nicht nur den Verlust, sondern auch den Verrat (verbunden mit seiner eigenen Verblendung) erkennen muss, so richtet er sich an dem Gedanken des vernunftgesteuerten Handelns auf, die Posas Beziehungen generell bestimmt, womit die von Karlos demonstrierte Herzensbeziehung zu Posa für Philipp unmöglich erscheint.

Dementsprechend lässt Schiller die Figur des Königs, hin- und herschwankend in wechselnden Gefühlen von Aggression, über Hohn bis hin zum Schmerz, letztlich in eigener Selbstvergewisserung als Regent rasonieren:

Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posas Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war

⁸¹⁵ Ebd., S. 201.

⁸¹⁶ Ebd. Pfeiffer führt dazu noch zeitgenössische Betrachtungsweisen an, die hier nicht weiter aufgegriffen werden.

⁸¹⁷ Vgl. Eckhardt Meyer-Krentler: *Der Bürger als Freund. Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur*, München: Fink 1984, zugleich Universität Paderborn, Habil.-Schrift 1982, S. 49. Der Autor weist im Übrigen auf Heinrich Wolfgang Behrisch, einen Bruder des Goethefreundes hin, der in seiner Schrift (von 1776) mit dem Titel ‚Freundschaften‘ durchgängig um eine wertende Unterscheidung zwischen Liebe und Freundschaft bemüht sei. Vgl. Meyer-Krentler, ebd.

Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern.⁸¹⁸

Diese Vergegenwärtigung von Posas Freundschaftsverständnis, das einem vorrangig zweckgerichteten Bündnis gilt (so genau besehen die Begrüßungsszene Karlos/ Posa im ersten Akt), lässt sogar den Infanten nachdenklich werden, sodass dieser sich selbst fragt:

Doch sollen Millionen ihm, soll ihm
Das Vaterland nicht teurer sein als Einer?
Sein Busen war für Einen Freund zu groß,
Und Karlos Glück zu klein für seine Liebe.⁸¹⁹

Gerade weil seine von ihm anfangs definierte Bruderliebe von dem Freund nicht gleichermaßen erwidert wurde, wie von dem König behauptet wird, lässt Schiller den Schmerz des Infanten in Aggression umschlagen: Karlos beansprucht die an beide, ihn und den König, vergebene Gunst des Posa allein für sich, indem er proklamiert: „[Er] starb für mich!“⁸²⁰ Mit diesen Worten gefährdet er beinahe das Vermächtnis, den politischen Auftrag Posas; zudem bleibt Karlos bei seinen Anschuldigungen, wenn er weiter den König, der „ohne Bewegung, den Blick starr auf den Boden geheftet“⁸²¹ um Fassung ringt, zuletzt anklagt: „Das war kein Mensch für Sie! [...] Sie konnten nichts als ihn ermorden.“⁸²²

Auch hier wird noch einmal der Begriff ‚Mensch‘ von Schiller eingebracht – in einem allgemeinen zeitgenössischen bürgerlichen Werteverständnis, d. h. mit besonderer Qualität verbunden, wozu Ute Frevert eine Gegenüberstellung Bürger vs. Adel herausstellt und mit einem Beispiel aus der zeitgenössischen Opernliteratur belegt: Mit einer Szene aus Schikaneder/ Mozarts *Die Zauberflöte* (von 1791).⁸²³

Gleichzeitig wird in den Worten des Karlos noch einmal auf den Irrtum der Figur des Königs hingewiesen: Dieser hatte in einer Situation innerer Not (aufgrund höfischer

⁸¹⁸ Schiller, Don Karlos (Szene V/ 9., V. 5059–5063). In: DKV/ 3, S. 974/ 975. Dieses Zitatbeispiel zur Figur des Königs wie auch das folgende zur Figur des Infanten werden auch im Diskussionszusammenhang von Pfeiffer angeführt, vgl. Pfeiffer, „... in Eurem Bunde der Dritte“, S. 202.

⁸¹⁹ Schiller, Don Karlos (Szene IV/ 13., V. 3969–3972). In: DKV/ 3, S. 926.

⁸²⁰ Ebd. (Szene V/ 4., V. 4811), S. 964.

⁸²¹ Ebd. (Regieanweisung)

⁸²² Ebd. (V. 4818–22).

⁸²³ Vgl. Ute Frevert, „Mann und Weib, und Weib und Mann“, S. 8. Vgl. dabei ihren Hinweis auf die zeitgenössische Oper von Mozart/ Schikaneder (*Die Zauberflöte* von 1791) – mit dem lichtvollen, aufgeklärten Blick auf eine Zukunft, in der der Mensch um des Menschen willen geachtet wird. Wo geburtsständische Unterschiede nicht mehr gelten, sodass Bedenken eines vorsichtigen Priesters hinsichtlich der Gefahren der auferlegten Prüfungen für den adligen Protagonisten Tamino: „Bedenke. Er ist ein Prinz!“ fast provokativ von dem Oberpriester, abgetan werden mit dem Hinweis: „Mehr! Er ist ein Mensch!“ (ebd.).

Intrige) das ‚Schicksal‘ angerufen⁸²⁴ und hatte um „einen Menschen“⁸²⁵ gebeten. Diesen Menschen meinte er sogar in besonderer Qualität, d. h. als ‚Freund‘ gefunden zu haben; aber gerade von diesem wurde er verraten.

In abgewandelter Weise und nicht allein in übertragenem Sinne wird dieses Motiv des Verrats in Schillers späten Dramen aufgegriffen, und zwar in der Konstruktion männlicher und weiblicher Dramenfiguren, was hier nicht weiter zu diskutieren ist. Mit Blick auf die gegenstrebige Spannungsbeziehung von Ohnmacht *und* Erhabenheit, insbesondere in den Jugenddramen und als konstituierende Ausdrucksgesten der weiblichen Figuren, deren unterschiedliche Konstruktion auch mit ausgewählten Beispielen auch in den späten Dramen Schillers zu belegen ist, sollen im Folgenden mit Blick auf die weiblichen Dramenfiguren zunächst noch die Konstruktion der jugendlich-heldischen Titelfigur des Dramas *Die Jungfrau von Orleans* untersucht werden wie auch die Figuren von Mutter und Tochter in der Tragödie *Die Braut von Messina*.

⁸²⁴ Hier dramenintern im Horizont der kirchlich-religiös gestützten Figur als ‚gute Vorsicht‘, d. h. als Vorsehung verstanden.

⁸²⁵ Beachtenswert sind dazu die Worte Philipps: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht –/ Du hast mir viel gegeben. Schenke mir/ Jetzt einen Menschen. [...] Ich bitte dich um einen Freund, [...].“ Schiller, *Don Karlos* (Szene III/ 5., V. 2809–2813). In: DKV/ 3, S. 878.

3 *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie (von 1801):*⁸²⁶ Die ‚verwundete Amazone‘ – der tragische Konflikt der Geschlechter- Differenz

3.1 Jeanne d’Arc – ein Stoff „aus dem Herzen“⁸²⁷

„Göthe meint, daß es mein bestes Werk sei“,⁸²⁸ berichtete Schiller seinem Freund Körner (im Mai 1801). Und auch dieser äußerte, Schiller habe sich „selbst hier übertroffen“.⁸²⁹ Schon die ersten Leser/Innen des zu veröffentlichenden Manuskripts urteilten äußerst positiv. Der Verleger Cotta schrieb – das Drama hatte allerdings Unger ausgeliefert – das Stück „hat uns bis zum Entzücken ergötzt: meine Frau hält Sie für einen Halbgott.“⁸³⁰

Aber nicht nur im Kreise der Leserinnen und Leser, im Freundes- und Bekanntenkreis fand das Drama Anerkennung,⁸³¹ auch auf der Bühne wurde es überschwänglich gefeiert.⁸³² Schon bei den ersten Aufführungen im Herbst 1800, so Götz-Lothar Darsow,

⁸²⁶ Diese zusätzliche Gattungsbezeichnung als Einbindung in den Titel wird zwar nicht für das Drama in der DKV-Ausgabe ausgewiesen (vgl. DKV/ 5, S. 149), wohl aber stand in der Erstausgabe von 1802 als Untertitel „Eine romantische Tragödie“ (DKV/ 5, S. 598). In der Sekundärliteratur wird diese Gattungsbezeichnung als wesentliche Kennzeichnung angegeben, vgl. u. a. bei Alt, Friedrich Schiller, S. 103; Ariane Martin: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie (1801)*. S. 168–195. In: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommès, Mitarbeit. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005, S. 168; Oellers, Schiller, S. 248 und Darsow, Friedrich Schiller, S. 200. Das Stück wurde „bereits vor der Auslieferung des Erstdruckes am 11. September 1801 in Leipzig uraufgeführt (noch im gleichen Jahr folgten Inszenierungen unter anderem in Berlin und Hamburg) und vom Theaterpublikum begeistert aufgenommen“. Martin, Johanna „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 75

⁸²⁷ Schiller, Friedrich: Brief an Körner (vom 05.01.1801). In: DKV/ 12, S. 549.

⁸²⁸ Schiller, Friedrich: Brief an Körner (vom 13.05.1801). In: DKV/ 12, S. 571. Zit. auch bei Martin, Johanna „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 75.

⁸²⁹ Christian Gottfried Körner: Brief an Schiller (vom 09.05.1781), zitiert nach Martin, Johanna „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 75. Zuvor findet Körner in dem Brief – von einem Vergleich mit *Wallenstein* und dem Drama *Maria Stuart* Abstand nehmend – die lobenden Worte für die Bearbeitung des *Johanna*-Dramas: „Der Stoff ist nun von seinen Schlacken [des Persönlichen] gesäubert, und von der Phantasie in eine Glorie gestellt“, so Körner, ebd.

⁸³⁰ Johann Friedrich Cotta: Brief an Schiller (vom 29.12.1801). Zit. nach Martin, Johanna „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 75. Siehe auch Norbert Oellers u. Siegfried Seidel: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 39, Teil 1. Briefwechsel. Briefe an Schiller 01.01.1801–31.12.1802 (TEXT). Hrsg. v. Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1988. S. 152–153.

⁸³¹ Gedruckt und ausgeliefert wurde das Stück 1802 – nach der erfolgreichen Premiere in Leipzig im September 1801. Vgl. Martin, ebd.

⁸³² Dies geschah bei Inszenierungen in Berlin und Hamburg und besonders in Leipzig, wo der Dramatiker mit allgemeinem Applaus empfangen wurde, wie nach dem Besuch der dritten Leipziger Aufführung im September 1801 berichtet wird; vgl. Martin ebd., S. 75. Vgl. auch den Hinweis von Heike Talkenburger; die Historikerin führt zu dieser Erfolgsmeldung einen weiteren Beleg an: Es ist die Abbildung eines Holzstichs aus dem 19. Jahrhundert, welcher den unjubilanten Dichter beim Verlassen des Theaters zeigt. Vgl. die Angaben von Heike Talkenberger: „Mein Clima ist das Theater!“. Schiller und das Theater seiner Zeit, S. 22–27. In: *DAMALS – Das Magazin für Geschichte und Kultur*. 37. Jg., Heft 5/ 2005: Friedrich Schiller – Der Dichter der Freiheit. Hrsg. v. Katja Kohlhammer. Leinfelden-Echterdingen: Konradin Druck 2005, S. 27. Die Historikerin bezieht sich in diesem Magazinbeitrag auf Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18.*

war *Die Jungfrau von Orleans* ein großer Publikumserfolg,⁸³³ wobei Darsow hinzufügt, dass vor allem jedoch auch Kritik laut wurde „an Pomp und Pathos der Aufführungspraxis.“⁸³⁴ Ergänzend führt Darsow die Kritik von August Wilhelm Schlegel an, der zweifelte, „ob der aufwendige ‚Farbenzauber‘ dem Stück nicht zum Nachteil gereichen müsse“.⁸³⁵

Die Begeisterung des Publikums mag zum einen auf die melodramatischen Theater-effekte des Stückes zurückzuführen sein, zum anderen aber auch auf ein Interesse am Stoff, zu dem es in einem früheren Schreiben Schillers im *Brief an Körner* (im Januar 1801) heißt:

„Schon der Stoff erhält mich warm, ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen musste.“⁸³⁶

Dieser Stoff war vor allem die Gestaltung der Titelfigur als ‚jungfräulicher Heldin‘ und gleichzeitig kriegerischer Amazone mit himmlischem Auftrag.

Johanna erscheint damit als Gegenfigur zu Voltaires *Puçelle*, einer satirischen Bearbeitung der Jeanne d’Arc, die dem zeitgenössischen gebildeten Publikum allzu gut bekannt war.⁸³⁷

Dies macht die anfänglichen Vorbehalte des Herzogs Carl August in Weimar gegen den Stoff als ‚anstößig‘ verständlich,⁸³⁸ hatte Voltaire doch die angebliche Keuschheit der Heldin, die ja dann auch in Schillers Tragödie zu einem zentralen Motiv als ‚Reinheit der Jungfrau‘ wird, zum Anlass genommen, erotische Schlipfrigkeiten mit polemischen Ausfällen gegen die heuchlerische Moral der Kirche zu verbinden. Aber nicht nur der Herzog, so ein weiterer Hinweis von Götz-Lothar Darsow, auch Schillers Freund Körner hatte Bedenken „hinsichtlich der erhabenen Gestaltung der Schil-

und 19. Jahrhundert, Stuttgart: Klett-Cotta 1995 wie auch auf Angaben bei Jutta Linder: *Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater*, Bonn: Bouvier 1990.

⁸³³ Vgl. Darsow, Friedrich Schiller, S. 207.

⁸³⁴ Ebd.

⁸³⁵ Ebd.

⁸³⁶ Friedrich Schiller: Brief an Körner (05.01.1801). In: DKV/ 12, S. 549. Auch zit. n. Alt, Friedrich Schiller, S. 102.

⁸³⁷ Vgl. Martin, Johannes „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 77.

⁸³⁸ Zit. n. Martin, Johannes „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 77. Vgl. dazu den Hinweis von Heike Talkenberger, die die Befürchtungen des Herzogs auf dessen Sorge und zum Schutz der bedeutenden, bei Iffland in Mannheim ausgebildeten Schauspielerin (und Sängerin) Caroline Jagemann, zurückführt. Diese Schauspielerin (seit 1802 Maitresse von Carl August) spielte für gewöhnlich die Hauptrolle, Goethe schätzte sie, und sie avancierte laut Talkenberger zur ‚angeboteten Göttin‘ des Weimarer Theaterpublikums. Vgl. Talkenberger, „Mein Clima ist das Theater!“, S. 27.

ler'schen Johanna im Gegensatz zu der von Voltaire verspotteten *puçelle*, der ‚Jungfer‘.⁸³⁹ So heißt es in der ersten Strophe eines entsprechenden Schiller-Gedichtes,⁸⁴⁰ das später unter dem Titel *Das Mädchen von Orleans* veröffentlicht worden ist:

Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott.
Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
Er glaubt nicht an den Engel und den Gott,
Dem Herzen will er seine Hoheit rauben,
Den Wahn bekriegt er und verletzt den Glauben.⁸⁴¹

Schillers Behandlungsart der Geschichte der Jeanne d'Arc richtet sich also an das ‚Herz‘, so Ariane Martin.

Damit richtet sie sich auch gegen den ‚Witz‘ (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts also: Verstand) Voltaires, sie richtet sich generell gegen eine auf die Ratio reduzierte Aufklärung. Witz allein „verfehlt an der wunderbaren Geschichte genau das, was die Empfindung, das ‚Herz‘ des Rezipienten zu rühren imstande ist“,⁸⁴² so Darsow. Gegen Voltaire also setzte Schiller sein Bild der charismatischen Jungfrau⁸⁴³ in seiner *Romantischen Tragödie*:⁸⁴⁴ „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben“,⁸⁴⁵ so das Ende der zweiten Strophe des genannten Gedichtes.

⁸³⁹ Darsow, Friedrich Schiller, S. 201.

⁸⁴⁰ Der ursprüngliche Titel des Gedichts lautete: *Voltaires Puçelle und die Jungfrau von Orleans*. Vgl. Martin, Johannes ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt, S. 78.

⁸⁴¹ Friedrich Schiller: *Das Mädchen von Orleans*, In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Otto Dann u. a., Band 1. Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV 1) 1992, S. 227 (Gedicht in der Fassung von 1802). Zit. n. Martin, ebd.

⁸⁴² Darsow, Friedrich Schiller, S. 200. Darsow weiter: ‚Witz‘ allein „verkürzt den ‚ganzen‘ Menschen um alles, was sein unverstandenes Anderes als inkommensurable Schönheit, als Glauben, ja auch als Wahn ist.“ Ebd.

⁸⁴³ Diese lässt Schiller ihren ‚Auftrag des Himmels‘ nicht nur als von Gott gegeben in einem alttestamentarischen Bild („Denn der zu Mosen auf des Horebs Höhen/ Im feur'gen Busch sich flammend niederließ, [...] Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen.“ Prolog, 4. V. 401–407. In: DKV/ 5, S. 163) bekunden, sondern auch mit ihrem Hinweis auf die ‚Heilige Jungfrau Maria‘. Auf diese lässt Schiller *Johanna* nicht nur in einem sanften mädchenhaften Bild Bezug nehmen, sondern auch mit dem Bild einer starken Heldin. Diese zertritt (laut Apokalypse des Johannes) dem Feind, wie es gemäß dem apokalyptischen Bild in einem Liedtext aus Lothringen (von Louis Pinck 1927) heißt, „der höllischen Schlange den Kopf“, so die 2. Strophe eines Kirchenliedes mit dem Titel „Die Schönste von allen“, dessen Text und Melodie (von 1927) noch heute trotz des kriegerischen Motivs kommentarlos in einem christlichen Gesangbuch aufgenommen ist. Vgl. Gotteslob, Kath. Gebets- und Gesangbuch (Ausgabe für Erzbistümer Hamburg, Hildesheim und Osnabrück), hrsg. von den Bischöfen Deutschlands, Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen, Stuttgart: Kath. Bibelanstalt GmbH u. a. 2013. Nr. 892, S. 1198.

⁸⁴⁴ So Schillers Titelangabe. Darsow verweist dabei auf Friedrich Schlegels Definition des Romantischen (noch vor der Kenntnisnahme des Schiller'schen Werkes). Schlegel bezeichnete dasjenige als romantisch, „was uns einen sentimental Stoff in einer phantastischen Form darstellt“. Zit. n. Darsow, Friedrich Schiller, S. 206. Dies trifft gleichermaßen für *Die Jungfrau von Orleans* zu, so Darsow: „‚naive‘ Motive verbergen einen modernen ‚sentimentalischen‘ Stoff in märchenhafter historisch-religiöser Kulisse“. Ebd.

⁸⁴⁵ Schiller, *Das Mädchen von Orleans*. In: DKV/ 1, S. 227.

„Das ‚Herz‘ [...] und die ‚Rührung‘ [...] sind die beiden Leitbegriffe, die Schiller mit der Figur seiner Johanna verbindet.“⁸⁴⁶ Es geht also in dem Drama „um die Verdichtung eines überindividuellen Themas.“⁸⁴⁷ Gerade darum hat Schiller sich – trotz historischen Studiums – wenig um das historische Faktengerüst des Stoffes, um das lothringische Bauernmädchen gekümmert.

Jeanne d’Arc hatte im Hundertjährigen Krieg zwischen England und Frankreich, von Visionen geleitet, die französischen Truppen unter Karl VII. in mehreren Schlachten von Sieg zu Sieg geführt; Jeanne behauptete später (im Prozess von Rouen), de facto Fahnenträgerin gewesen zu sein, aber niemals Kriegerin.⁸⁴⁸ Bei Schiller endet die Kunstfigur Johanna – im Unterschied zur historischen Figur – nicht auf dem Scheiterhaufen. Schiller vollendet vielmehr das dramatische Geschehen zu einer opernhaf-ten Apotheose – zu einer Verklärung der Protagonistin, deren Schmerz und ‚tragische Schuld‘ überwunden ist. Diese Schuld ist infolge ihrer erotischen Irritation bei der Erfüllung ihres ‚Auftrags des Himmels‘ (der Tötung der Feinde) entstanden und hat deren Nichtbeachtung zur Folge: Sie verliebt sich in den Feind und kann ihn nicht töten.⁸⁴⁹ Der Schluss – heldische Apotheose statt Hexenverbrennung – drückt sozusagen das „Siegel der Verklärung“⁸⁵⁰ auf das Leben der zur Heldin stilisierten *Jeanne d’Arc*, sie erscheint als „Werkzeug Gottes“.⁸⁵¹ Die Würde des ‚Erhabenen‘ (als Signum des Schiller’schen ‚erhabenen Helden‘) gewinnt Johanna mit der Voraussetzung, dass sie sich als individuelles, selbstverantwortliches Subjekt erkennt. Damit erfüllt sie nicht mehr als „blindes Werkzeug“,⁸⁵² sondern in bewusstem Handeln sowohl den Auftrag, den König in Reims zu krönen als auch den darüber hinausweisen- den Auftrag, der Menschheit den Frieden zu verheißen.⁸⁵³ Bei aller Berücksichtigung der Äußerungen Schillers bleibt jedoch die Frage der Deutung offen.

⁸⁴⁶ Martin, *Johannas ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt*, S. 78.

⁸⁴⁷ Ebd.

⁸⁴⁸ So die Aussage der Jeanne d’Arc im Prozess von Rouen 1431, vgl. dazu Alt, *Friedrich Schiller*, S. 103.

⁸⁴⁹ Vgl. dazu die ‚Lionel- Szene‘ (Szene III/ 10., V. 2454–2506). In: DKV/ 5, S. 234–236.

⁸⁵⁰ Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 446.

⁸⁵¹ Ebd., S. 446.

⁸⁵² Schiller, *Die Jungfrau von Orleans* (Szene IV/ 1., V. 2578). In: DKV/ 5, S. 239.

⁸⁵³ Sigrid Lange zufolge hat Johanna „eine ganzheitliche, unbewusste Identität [...] in der vorgeschichtlichen Idylle im Prolog des Stücks, die bewusste Übereinstimmung mit ihrer Natur als Frau erhält sie in der utopischen Perspektive jenseits ihres Lebens.“ Sigrid Lange: *Die Utopie des Weiblichen im Drama Goethes, Schillers und Kleists*. Frankfurt/ M. [u.a.]: Lang 1993 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1; 1382), S. 122. Diese Interpretationen zur ‚Weiblichkeit‘ werden hier nicht aufgegriffen, vor allem wegen der späteren Berücksichtigung der Erklärungen von Guthke und der Sichtweise und Argumentation von Ariane Martin.

Neben der Erwähnung eines grundsätzlich religiösen Verständnisses des Textes als parabolisch-legendäres Drama von der ‚Fremdheit des Transzendenten‘ (Benno von Wiese 1959) weist Karl Siegfried Guthke auch auf eine eher humanistisch ideologische Deutung hin; diese gerät weniger mit dem Blick auf Schillers Abhandlung *Vom Erhabenen* (von 1793) in den Blick als vielmehr auf die späte Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/ 96).⁸⁵⁴ Demnach nimmt sich Schillers Drama, so Guthke, als Veranschaulichung des um 1800 allenthalben erneuerten Topos vom Entwicklungsgang des Menschengeschlechts wie auch des einzelnen Menschen aus: Dieser führt vom naiven Einssein mit der Natur und mit sich selbst (in der Ungeschiedenheit von Sinnlichkeit und Geistigkeit) über die Kulturphase des Konflikts von Ich und Welt sowie des Konfliktes im Ich selbst (zwischen Sinnen und Vernunft, Wollen und Sollen)⁸⁵⁵ bis hin zum utopischen Endstadium der sentimentalischen Wiedervereinigung aller Kräfte – der Sinne und des Geistes – in einer idealen Harmonie: „Von Arkadien nach Elysium.“⁸⁵⁶ Die humanistische Deutung, so Guthke, begreift die Vollkommenheit einer Person als eine betont menschliche; als jene ideale Vollendung des Menschlichen, die am Ende über die Sendung („von oben“), d. h. über den Auftrag von Gott hinaus ist und die sich aus eigener Kraft und Verantwortung – also als säkulare Humanität⁸⁵⁷ – bestimmt und somit dann wieder bei Schiller, nach einer Phase der Reue und Läuterung, in einer Haltung ‚erhabener Würde‘ der Titelfigur mündet, so das Ende der *Romantischen Tragödie*.

3.2 Die Kunstfigur der Johanna – eine kriegerisch behelmte Amazone

Da die genannten Interpretationen wie auch diverse andere von keinem kanonischen Interpretationsanspruch getragen sind,⁸⁵⁸ gilt es mit dem Blick auf die Zeit Ende des 18. Jahrhunderts die neueren Überlegungen von Ariane Martin zu berücksichtigen, d. h. das Drama als Zeugnis eines Epochenumbruchs auch in genderspezifischer Sichtweise in der Zeit um 1800 in den Blick zu nehmen. Es ist ein Umbruch, so Martin, „der sich in einer Neuordnung der Geschlechter vom älteren sogenannten *one-sex-*

⁸⁵⁴ Dieser Bezug klang bereits in der o. g. Interpretation von Sigrid Lange an.

⁸⁵⁵ Dieser Konflikt wird von Schiller hier im Drama auch literarisiert in der ‚Lionel- Szene‘. Vgl. Schiller, *Die Jungfrau von Orleans* (Szene III/ 10., V. 2454–2506). In: DKV/ 5, S. 234–236.

⁸⁵⁶ Guthke, *Die Jungfrau von Orleans*, S. 447.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd., S. 447.

⁸⁵⁸ Martin weist in diesem Zusammenhang auf die Forschungsüberblicke von Sauder (1992) und von Zymner (2002) hin. Vgl. Martin, *Johannas „männlich Herz“* im Zwiespalt, S. 77.

model (Ein-Geschlecht-Modell) zum neueren *two-sex-model* (Zwei-Geschlechter-Modell) manifestiert.⁸⁵⁹

Ariane Martin zufolge entzündet sich das zeitgenössische Interesse an Schillers *Jungfrau von Orleans* an der sich darin vollziehenden dramatischen Reflexion um weibliche Geschlechtsidentität.⁸⁶⁰ Sie wird im Text anhand der Figur der kriegerischen Amazone, der behelzten Kriegerin erkennbar. Es ist eine Figur, die dem zeitgenössischen Publikum anscheinend aus der Bildenden Kunst geläufig war,⁸⁶¹ wie es u. a. der Vorschlag Schillers im *Brief an Unger* (vom November 1800) für das Titelkupfer der Buchausgabe belegt.⁸⁶² Allerdings stellt dieses nicht den Kopf einer Amazone, sondern den kriegerisch behelzten Kopf der römischen Kriegsgöttin Minerva dar.⁸⁶³ Der Vorschlag Schillers verweist im Übrigen darauf, dass er an die Renaissance mit ihrer Bewunderung für die historische Figur der Jeanne d'Arc anknüpft.

„Mein ist der Helm und mir gehört er zu“,⁸⁶⁴ so die maskulin bestimmende Geste Johannas gleich zu Beginn des Prologs; mit dem Anschreiben und Aufsetzen dieses kriegerischen und männlichen Zeichens des Helms, der sie mit „Götterkraft“⁸⁶⁵ berührt, lässt Schiller Johanna ihren Weg als Amazone, als Kämpferin mit ‚gottbefehlener‘ Aufgabe beginnen. So endet der Prolog mit ihrer Kriegsbegeisterung, für die Schiller sie, den Helm im Arm, sich zu den folgenden Worten hinreißen lässt:

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,
Mit Götterkraft berührt mich sein Eisen,
Und mich durchflammt der Mut der Cherubim,
In's Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Heldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,

⁸⁵⁹ Vgl. Martin, ebd., S. 76. Martin verweist darauf, dass diese Terminologie der aktuellen Gender-Forschung begrifflich abgeleitet ist aus dem stark diskutierten Buch von Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt a. M. 2002; vgl. auch Thomas Laqueur, *Ein-Geschlecht-Modell*. S. 76. In: Metzler Lexikon Gender Studies. Hrsg. v. Renate Kroll. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2002.

⁸⁶⁰ Vgl. Martin, Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt. S. 75.

⁸⁶¹ Populär ist z. B. der Kopf der Minerva, eine Zeichnung von Heinrich Meyer, die dieser, laut Martin, nach einer Kamee aus Goethes Besitz angefertigt hat. Später lässt Schiller danach das Titelkupfer der Erstausgabe von dem Kupferstecher Johann Friedrich Bolt anfertigen. Vgl. Martin, Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt. S. 79. Es ist zudem auf dem Einband einer aktuellen Reclamheft-Ausgabe (Stuttgart: RUB 2005) abgedruckt.

⁸⁶² Vgl. Friedrich Schiller: *Brief an Unger* (28.11.1800). In: DKV/ 12, S. 546.

⁸⁶³ Im Gegensatz dazu wird im Drama selbst Bezug genommen auf Pallas Athene, die griechische Göttin der Weisheit und Kunst, die oft (zum Schutz der Städte) in voller Rüstung dargestellt wird als Göttin [der Strategie] des Kampfes. Der Vergleich Johannas mit Pallas (Athene) erfolgt durch Agnes Sorel, die vor dem Bild Johannas als (unweiblicher) ‚Pallas‘ zurückscheut und sie auffordert, die Rüstung abzulegen. Vgl. Schiller, *Die Jungfrau von Orleans* (Szene IV/ 2., V. 2636). In: DKV/ 5, S. 241.

⁸⁶⁴ Ebd. (Prolog/ 3., V. 193), S. 157.

⁸⁶⁵ Ebd. (Prolog/ 4., V. 427), S. 164.

Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.
*sie geht ab.*⁸⁶⁶

Das Kämpferische der Abschiedsrede Johannas wird unterstützt durch die starke Rhetorik gerade in den letzten Versen, welche an den Rhythmus der *Marseillaise* erinnern.⁸⁶⁷

Schillers Johanna, so Ariane Martin, gilt in der Forschung als einer der Prototypen der Amazone in der deutschsprachigen Literatur.⁸⁶⁸ Sie stellt die Literarisierung der aus dem 15. Jahrhundert stammenden historischen Jeanne d'Arc (1412–1431) dar und ist somit eine Figuration jener kämpferischen Amazone, von der die Renaissance fasziniert war.⁸⁶⁹

Sie verkörpert damit repräsentativ das ältere one-sex-model.⁸⁷⁰ Die Amazone stellt sich als männlich und weiblich zugleich dar, wobei Schiller den Aspekt von Gender und Gewalt in der Begegnung mit dem Feind Montgomery verdichtet hat.⁸⁷¹ Diesem Aufeinandertreffen mit den Feinden im zweiten Aufzug, bei dem Johanna gnadenlos (getrieben von der „Götterstimme“⁸⁷²) den um Gnade flehenden Montgomery⁸⁷³ tötet, wird die Begegnung Johannas mit dem Feind Lionel im dritten Aufzug gegenübergestellt. Es ist der zehnte Auftritt, der den Wendepunkt des Dramas⁸⁷⁴ bildet; in der Szene III/ 10. entfaltet sich der tragische Konflikt, indem die bis dahin asexuell konturierte Figur der Amazone durch erotisches Begehren und damit durch die Erfahrung der Geschlechterdifferenz in ihrer Identität in Frage gestellt wird: Als Lionels Blick sie trifft, kann Johanna den Feind nicht töten.

⁸⁶⁶ Ebd. (Prolog/ 4., V. 425–432).

⁸⁶⁷ Alt weist auf den Text von Rouget de Lisle's *Chant de guerre de l'armée du Rhin* hin, den Text der *Marseillaise* (seit 1795 französische Nationalhymne). Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 105.

⁸⁶⁸ Vgl. Martin, Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 79.

⁸⁶⁹ Daher mag auch Schillers Auswahl des Titelpuffers mit dem Bild der römischen Göttin Minerva erklärbar sein; vgl. ebd. Denn damit ist ein Verweis auf die Renaissance verknüpft mit ihrem Interesse an der *römischen* Antike – im Unterschied zum 18. Jahrhundert mit seinem Interesse an der *griechischen* Antike.

⁸⁷⁰ Martin, Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 79.

⁸⁷¹ Vgl. Schiller, Die Jungfrau von Orleans (Szene II/ 7.). In: DKV/ 5, S. 203ff.

⁸⁷² Ebd. (Szene II/ 7., V. 1660), S. 206.

⁸⁷³ Ebd. (Szene II/ 7., V. 1660), S. 206.

⁸⁷⁴ Vgl. ebd. (Szene III/ 10.), S. 234ff.

Der Ablauf der Szene erscheint im Übrigen analog und rollenverkehrt zu dem Bericht von Penthesilea und Achill im Trojanischen Krieg. Erst als Achill den Helm der Feindin abgenommen hat, verliebt er sich in Penthesilea.⁸⁷⁵ Ähnlich ergeht es Johanna, als sie auf Lionel trifft und ihm – dann ohne Helm – ins Gesicht sehen kann: Zunächst schlägt sie ihm nach kurzem Gefecht das Schwert aus der Hand, dann ringt er mit ihr, erst daraufhin reißt sie ihm den Helm ab. In der Regieanweisung Schillers heißt es: „JOHANNA ergreift ihn von hinten zu am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter, daß sein Gesicht entblößt wird, zugleich zuckt sie das Schwert mit der Rechten. [...]“⁸⁷⁶

Darauf folgt Johannas Herausforderung, der sie selbst nicht nachkommen kann: „Erleide, was du suchtest,/ Die heil’ge Jungfrau opfert dich durch mich!“⁸⁷⁷

Gleich schließt sich die weitere Regieanweisung an: In dem Augenblick, da Johanna ihm den Helm abgerissen hat, sieht sie Lionel ins Gesicht: „[...] sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken.“⁸⁷⁸

Nachdem sie ihm erfolglos nur mit der Hand ein (verstandenes) Zeichen gegeben hat, sich zu entfernen und sich dann, so die weitere Regieanweisung, mit „abgewandtem Gesicht“⁸⁷⁹ gesammelt hat, stockt ihr auch beim zweiten Angriff die tödliche Bewegung: Laut Regieanweisung lässt sie das Schwert, „wie sie ihn in’s Gesicht faßt, schnell wieder sinken.“⁸⁸⁰ Der Bruch des Gelübdes ist offenkundig.⁸⁸¹ Schiller zeigt die Figur deswegen „in der heftigsten Beängstigung.“⁸⁸²

Das Besondere ist nun: Johanna wird trotz dieser starken erotischen Irritationen nicht ohnmächtig. Dieses Zeichen von ‚Weiblichkeit‘ und weiblicher Unschuld (verbunden

⁸⁷⁵ Vgl. die Angaben von Lars Börner zu Penthesilea im Trojanischen Krieg (in der *Äneis* von Vergil). Allerdings stirbt Penthesilea, als ihr Gesicht enthüllt wird, so der ‚tragische Moment‘ im antiken Amazonenmythos; es ist, ein Motiv, das in der Szene bei Schiller nicht direkt wiederzufinden ist. Im Gegenteil: Lionel (ohne Helm) kann entfliehen. Allerdings wird das griechisch-mythologische Motiv in der Bildenden Kunst (Skulptur) aufgegriffen. Vgl. dazu (auch mit Foto) Börmers Hinweis auf die Skulptur einer Figurengruppe, die den „tragischen Moment“ einfängt. Lars Börner: Der tragische Tod der Penthesilea, S. 26–27. In: Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen. Katalog der Ausstellung (vom 5. September 2010 bis 13. Februar 2011) im Historischen Museum der Pfalz Speyer. München: Edition Minerva 2010, S. 27.

⁸⁷⁶ Schiller, Die Jungfrau von Orleans (Szene III/ 10., Regieanweisung V. 2464). In: DKV/ 5, S. 234.

⁸⁷⁷ Ebd. (Szene III/ 10., V. 2465), S. 234.

⁸⁷⁸ Ebd. (Regieanweisung nach V. 2465).

⁸⁷⁹ Ebd. (Regieanweisung nach V. 2471).

⁸⁸⁰ Ebd. (Regieanweisung nach V. 2479), S. 235.

⁸⁸¹ Ebd. (III/ 10., V. 2482).

⁸⁸² Ebd. (Regieanweisung nach V. 2481).

mit dem Zustand der Bewusstlosigkeit) ist in diesem Moment für die Gesamtproblematik des Auftrags der kämpferischen Protagonistin unangemessen. Denn zwar geht es, so Ariane Martin in ihrer Gesamtinterpretation, um das Bewusstwerden der eigenen weiblichen Identität, gleichzeitig geht es aber auch, wie Schiller sofort angibt, um die Erkenntnis, das Gelübde, den Feind zu töten, nicht erfüllen zu können, so Johannas Worte: „Was hab' ich/ Getan! Gebrochen hab' ich mein Gelübde!/ *sie ringt verzweifelnd die Hände.*“⁸⁸³ Diese Erkenntnis ist verbunden mit einem Bewusstwerden von Schuld, ein Motiv, das Johannas Aktionen in der zweiten Hälfte des Dramas bis zur ‚Läuterung und Apotheose‘ der ‚erhabenen Heldin‘ am Schluss der Tragödie bestimmt.

Die Ohnmacht – auch als Definition von ‚Weiblichkeit‘ – erfolgt bei Schiller kurz nach der Begegnung mit Lionel, überdies in ganz eigener Form; diese soll später noch genauer erörtert werden.

Zunächst soll noch einmal mit der Frage nach der Geschlechterdefinition dem Blick von Ariane Martin (Schillers Johanna steht für das ältere one-sex-model der Amazone mit dem Spannungsverhältnis von männlichen und weiblichen Attributen) auf die vorangegangenen Szenen des Dramas gefolgt werden. Dazu wird hier noch ein weiterer Beleg von Ariane Martin aufgegriffen:

Angesichts der Vermählung von zweien seiner drei Töchter zu Dramenbeginn missbilligt es der Vater Thibaut, dass seine Tochter Johanna – trotz der Geschlechtsreife – der Werbung des jungen Schäfers Raimond nicht nachkommen will.⁸⁸⁴ Dieser attestiert ihr „ein männlich Herz“.⁸⁸⁵ Er liebt sie, verteidigt sie sogar gegen die Einwände des Vaters: „Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus andern Zeiten.“⁸⁸⁶ Auch unterstützt er Johanna, als sie dem Landmann Bertrand den Helm entreißt,⁸⁸⁷ eine Ausrüstung, die ihr dann zum Zeichen der Verheißung wird („Mein ist der Helm und mir gehört er zu“).⁸⁸⁸ Der Prolog führt, laut Ariane Martin, vor, dass sich Johanna „wie ein Mann

⁸⁸³ Ebd. (V. 2481f.).

⁸⁸⁴ Martin zufolge zeigt sich die Einstellung des Vaters, der Johannas Weigerung zur Heirat als „schwere Irrung der Natur“ (Prolog/ 2, V. 62, S. 153) verurteilt, vom neueren two-sex-model geprägt – mit der Zuordnung, so Martin, der ‚natürlichen‘ Aufgaben von Mann und Frau. Vgl. Martin, Johannas ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt, S. 79.

⁸⁸⁵ Schiller, Die Jungfrau von Orleans (Prolog/ 3., V. 196). In: DKV/ 5, S. 157.

⁸⁸⁶ Ebd. (Prolog/ 2., V. 79), S. 153.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd. (Prolog/ 3., Regieanweisung), S. 157.

⁸⁸⁸ Ebd. (Prolog/ 3., V. 193).

verhält – aktiv, fordernd, selbstbewusst.⁸⁸⁹ Ohne sich durch die Verblüffung der anderen wegen ihres geschlechtsunspezifischen Verhaltens irritieren zu lassen, bekennt sie sich in einer prophetischen Rede zu ihrer Sendung, also zum Niederschlagen des Feindes. Sie wiederholt den Appell ihrer Vision im Sinne eines ‚himmlischen‘ Auftrags für sich selbst. So spricht sie, sich selbst vergewissernd, zu sich selbst:

Umwälzen wirst Du seines Glückes Rad,
Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen,
Und Rheims befreien und deinen König krönen!⁸⁹⁰

Bereits bei diesen Versen, nicht erst später im Laufe des Dramas, ist ein Moment des Fanatismus erkennbar, der dann mit dem Sichberufen auf eine göttliche Forderung einher geht, einer Forderung, der blind zu folgen ist: „Ein blindes Werkzeug fodert Gott“.⁸⁹¹

Dieser Fanatismus demonstriert, so Darsow, eine „unaufgeklärteste und grausamste Naivität“⁸⁹² in diesem Werk Schillers. Gezeigt werde im Übrigen einen Zug der Heldin, der vor allem schwerlich mit der sonstigen Schiller’schen Forderung der sittlichen Freiheit zu vereinbaren sei. „Die Heiligkeit seiner Jungfrau“, so Darsow, „hat eine meist übersehene grauenhafte Rückseite. Sie manifestiert sich in der unvergleichlichen Brutalität der Titelgestalt“.⁸⁹³ Der oft kritisierte „Operschluss“⁸⁹⁴ so auch Alt, verbirgt dieses Moment eher als dass er es enthüllt.⁸⁹⁵ Mit der Fahne in der Hand und einer Vision sinkt Johanna tot nieder. Ihre tödliche Verletzung hat sie sich infolge eines nochmaligen Eingreifens der Engländer zugezogen. Der Gefangennahme kann sie sich durch ein Wunder (das Sprengen der Ketten) entziehen, sodass Schiller sie bei ihrem Volk, bei den Ihrigen, erst schwer verletzt, aber innerlich geläutert zeigt, dann aber schließlich sterbend auf ihre Fahne niedersinken lassen kann – nicht nur zur

⁸⁸⁹ Martin, Johannes ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt, S. 79.

⁸⁹⁰ Schiller, Die Jungfrau von Orleans (Prolog/ 4., V. 422–424). In: DKV/ 5, S. 164.

⁸⁹¹ So lautet die Selbstanklage der unglücklichen Kriegerin nach ihrem Versagen bei der Begegnung mit Lionel. Vgl. Johannes Monolog vor dem Hintergrund der Festlichkeiten in Reims, ebd. (Szene IV/ 1., V. 2578), S. 239. Vgl. dazu auch Darsow, Friedrich Schiller, S. 204.

⁸⁹² Darsow stellt eine merkwürdige Dialektik in diesem Drama Schillers fest, die auch hier zu benennen ist: Wenn Schiller auch zweifellos gegen eine rationalistische verkürzte und darum pervertierte Aufklärung angeschrieben habe, so demonstriere er doch gleichzeitig in diesem Werk, so Darsow, „die unaufgeklärteste und grausamste Naivität, deren wahnsinniger Fanatismus unter Berufung auf göttliche ‚Aufträge‘ mit schrankenlosem Blutdurst vernichtet.“ Darsow, Friedrich Schiller, S. 204.

⁸⁹³ Ebd.

⁸⁹⁴ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 104f. Alt weist im Übrigen darauf hin, dass sich in Johannes Sendungsbewusstsein eine nationale Begeisterung spiegelt „deren aktuellen Ausprägungen Schiller [aber] aufgrund seines kosmopolitischen Weltverständnisses mit einiger Skepsis gegenüberstand.“ Ebd., S. 105.

⁸⁹⁵ Alt verweist dabei zugleich auf „ein Moment des Fanatismus“. Ebd.

Rührung des damaligen Publikums, sondern auch der beteiligten Figuren in der Szene.⁸⁹⁶

Nicht das Bild der ‚kettensprengenden Heiligen‘ (wie es im zweiten Teil des Dramas gezeichnet wird) oder der ‚sanften Schäferin‘ (wie es anfangs in den Worten ihres Abschiedsmonologs aufrufen wird),⁸⁹⁷ sondern das klassizistische Bild der ‚verwundeten Amazone‘ steht am Ende des Dramas.⁸⁹⁸

3.3 Das Niedersinken der ‚verwundeten Amazone‘

Es ist die zweite und dieses Mal heftigere Verwundung durch die Feinde, aufgrund derer die Figur der Johanna am Ende tot niedersinkt.

Die erste Verwundung schien vorrangig eine dramaturgische Funktion zu haben, daher kann Schiller die Figur *nach* und nicht *in* der Lionel-Szene ohnmächtig niedersinken lassen, außerdem ist sie nicht affektbestimmt/ psychisch, sondern physisch bedingt.

3.3.1 Die unbemerkte Verwundung

Lionel muss Johanna unbemerkt (es gibt dazu keine Regieanweisung) verletzt haben, als er ihr beim Abschied ihr eigenes Schwert entriss. Schiller gestaltet den Höhepunkt ihrer Begegnung als Moment, in dem Johanna augenblicklich erstarrt und lässt keine anderen Ausdrucksgesten zu. Nachfolgend wächst Johannas Verzweiflung und Beängstigung, sodass sie schließlich den verschonten Feind fliehen lässt.

Erst nach dieser Szene mit Lionel lässt Schiller Johanna blass und schwindlig werden aufgrund einer, wie sich schnell herausstellt, zwar nur leichten Verletzung, aber doch aufgrund dieses physisch bedingten Geschehens. Die zu Hilfe herbeigeeilten Franzosen, der Graf Dünois und der Offizier La Hire erschrecken darüber. Johannas Befinden ist nicht nur aus der Regieanweisung zu entnehmen, sondern aus La Hires Worten:

⁸⁹⁶ Schiller, Die Jungfrau von Orleans (Szene V/ 14., Regieanweisung am Dramenende). In: DKV/ 5, S. 277.

⁸⁹⁷ „Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften./ Ihr traulich stillen Täler, lebet wohl!“ Ebd. (Prolog/ 4., V. 383/ 384), S. 163.

⁸⁹⁸ Es verweist auf die Weiblichkeit der Heldin, wie auch der Titel des Dramas *Die Jungfrau von Orleans* bereits auf das weibliche Geschlecht der Titelfigur verweist, wenn auch zugleich auf ihre Jungfräulichkeit – daher mit „asexuellen Implikationen“. Ariane Martin, Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 77.

„Was ist der Jungfrau? Sie erbleicht, sie sinkt! *Johanna schwindelt und will sinken*“.⁸⁹⁹ Darauf folgt die erst aufgeregte, dann beruhigende Äußerung Dünois': „Sie ist verwundet – Reißt den Panzer auf –/ Es ist der Arm und leicht ist die Verletzung.“⁹⁰⁰ La Hire bestätigt die Verletzung mit den Worten: „Ihr Blut entfließt.“⁹⁰¹

Der Satzsatz der Szene gehört noch Johanna, die ihre Erschütterung zum Ausdruck bringt: „Laßt es mit meinem Leben/ Hinströmen!“⁹⁰² den eigentlichen Schluss der Szene aber setzt wieder die Regieanweisung: „*sie liegt ohnmächtig in La Hire's Armen*.“⁹⁰³

Diese Ohnmacht aufgrund der *physischen* Schwäche (der blutenden Verletzung) unterscheidet sich von den sonst affektbestimmten/ psychisch bedingten Ohnmachten der weiblichen Dramenfiguren Schillers. Trotz oder gerade wegen dieser körperlich induzierten Ohnmacht der kriegerischen Protagonistin wird die Figur an dieser Stelle – es ist die Peripetie des Dramas – in ihrer ‚Weiblichkeit‘ definiert. Diese These soll im Folgenden erörtert werden.

3.3.2 Die ‚verwundete Amazone‘ – ein Bild von ‚Weiblichkeit‘

Schiller scheint in seiner Konstruktion der Figur Johanna als kriegerischer Amazone *nach* der Lionel-Szene ein Motiv bzw. einen zeitgenössischen Begriff aus der Bildenden Kunst aufzunehmen: Es ist das weiblich konnotierte Bild der verwundeten Amazone. Die Statue des Kresilas (bzw. des Polyklet) mit diesem Bildmotiv⁹⁰⁴ dürfte dem Publikum im 18. Jahrhundert infolge der Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst (insbesondere der griechischen Plastik), die es in fürstlichen Sammlungen⁹⁰⁵

⁸⁹⁹ Ebd. (Szene III/ 11., V. 2513 mit anschließender Regieanweisung), S. 236.

⁹⁰⁰ Ebd. (V. 2514–15).

⁹⁰¹ Ebd. (V. 2516).

⁹⁰² Ebd. (V. 2516f.).

⁹⁰³ Ebd. (III/ 11., Regieanweisung nach V. 2517).

⁹⁰⁴ Über die exakte Zuordnung dieser Statue werden kunsthistorisch und archäologisch unterschiedliche Argumentationen angeführt. Es sind dies Stupperich zufolge eher Wahrscheinlichkeitsargumente, wenn die Zuordnung der ebenso bekannten wie ähnlichen Amazonenskulpturen aus Ephesos zu bestimmten Bildhauern angeführt werden. Vgl. Stupperich, *Die Amazonen von Ephesos*, S. 74. Diese Skulpturen finden sich heute in Museen oder archäologischen Instituten (z. B. Universität Göttingen und Skulpturenhalle Basel– wie z. B. die ‚Amazone Mattei‘).

⁹⁰⁵ Vgl. die eingangs erwähnte Sammlung des Mannheimer Fürsten Carl Theodor, für die die Bewunderung von Goethe wie auch von Schiller dokumentiert ist. Ob Schiller tatsächlich bei seinem Besuch die Statue der verwundeten Amazone gesehen hat, muss hier, auch nach Rücksprachen mit Historikerinnen (der Universität und im Schillerhaus in Mannheim) offen bleiben. Eine der derzeit diskutierten Plastiken befindet sich z. B. in der Skulpturensammlung des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen. Anzunehmen ist aber die Bekanntheit aufgrund des in der folgenden Fußnote angeführten

bewundern konnte, bekannt gewesen sein. Im Übrigen ist eine Abbildung (Kupferstich) dieser Figur auch als eines der Kalenderblätter im satirisch-frivolen „Gothaischen Hof-Kalender“⁹⁰⁶ (von 1772) zu finden, was ebenfalls auf die Bekanntheit des Bildes der verwundeten Amazone im späten 18. Jahrhundert schließen lässt.⁹⁰⁷

Bemerkenswert dabei ist, dass das Kalenderblatt auf die Statue einer Amazone verweist, die zu einer Gruppe von fünf verschiedenen antiken griechischen Statuen (in Ephesos) gehörte, die alle als schutzbedürftig und verwundet dargestellt sind.⁹⁰⁸ Das Kalenderblatt ist insofern bedeutsam, weil es eine Amazone zeigt, bei der außerdem der Stand nicht mit Hilfe eines (kriegerischen) Speers stabilisiert wird und bei der zudem der Helm abgelegt zu ihren Füßen liegt.⁹⁰⁹

zeitgenössischen ‚Gothaischen Hof-Kalenders‘, der auch Schiller bekannt gewesen sein dürfte – mitsamt seinen satirischen Kupferstichen und den zuzuordnenden frivolen Versen Lichtenbergs. Diese Darstellung dürfte insgesamt eine weitere Herausforderung für Schiller zur Gestaltung der Figur der Johanna als ‚jungfräulich-weibliche‘ Amazone gewesen sein.

⁹⁰⁶ Siehe dazu u. a. Projekt Gutenberg – DE/ Georg Christoph Lichtenberg: Gedichte, Stammbuchsprüche, Fabeln; Kapitel 1. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-stammbuchsprueche-fabeln-2291/1>.

⁹⁰⁷ Den Hinweis auf die Gothaischen Hof-Kalender-Blätter (mit den Kupferstichen) habe ich dankenswerterweise von dem Kunsthistoriker Prof. emerit. Dr. H. Theissing (Kunstakademie Düsseldorf) erhalten, dabei zwar ohne gendertheoretische Überlegungen zur Skulptur der verwundeten Amazone, wohl aber mit Hinweisen zu dem baldigen Auftauchen von verkleinerten Repliken dieser Statue. Diese sind z. B. später in stattlichen Wohnhäusern des 19. Jahrhunderts zu finden. Vgl. des Weiteren auch die Angaben im Virtuellen Museum des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen (http://viamus.uni-goettingen.de/fr/sammlung/ab_rundgang/q/05/06) und die Auskünfte des Kustos der Sammlungen Dr. Daniel Graepler, der mir dankenswerterweise auch die überlebensgroßen Statuen (Marmorkopien) der verwundeten Amazone im Fundus des Instituts zeigte. In der sich ebenso dort befindlichen Gemmensammlung, einer Daktyliothek – gemäß der originalen ‚Lippertschen Daktyliothek‘ in Dresden, die bekannte antike Skulpturen in Miniatur kopierte, wengleich in geringerem Umfang als diese – ist das Motiv der Amazone allerdings nicht vorhanden. Im 18. und 19. Jahrhundert sind Daktyliotheken Ausdruck des Sammler- und Kunstinteresses des gehobenen Bürgertums – auch Schiller und Goethe besaßen solche Sammlungen; vgl. Gerhard Fimmel: Die Gemmen aus Goethes Sammlung. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Dt. Literatur. Katalog: Gerald Heres, Fotos/ Zeichnungen: Siegrid Geske u. a. Leipzig: Seemann 1977. Dr. Graepler gab allerdings den Hinweis auf eine andere zeitgenössische, nicht-kämpferische Amazonenabbildung, auf die ‚Nattersche Amazone‘, den Kupferstich einer Amazone (gestützt auf einen Speer), den der berühmte Gemmenschneider und Antikenkenner Johann Lorenz Natter nach einer Gemmendarstellung angefertigt hat und Mitte des 18. Jahrhunderts in einer fachwissenschaftlichen Abhandlung mit weiteren Kupferstichen anderer Motive veröffentlicht hat.

⁹⁰⁸ Der Grund für diese Art der Darstellung mag, so Stupperich, darin liegen, dass diese Statuengruppe in Ephesos derephesischen Artemis (der jungfräulichen Göttin der Jagd und Beschützerin alles Schwachen) geweiht war. Die Gruppe könnte in einem Künstlerwettbewerb zwischen Philoklet, Phidias, Kresilas, Kydon und Phradmon entstanden sein. Vgl. Stupperich, Die Amazonen von Ephesos, S. 72. Den Abbildungen im ‚Gothaischen Hof-Kalender‘ kann jeweils ein frivoler Aphorismus Lichtenbergs zugeordnet werden, ebenso wie den anderen darin enthaltenen Abbildungen griechischer Statuen. Weitere Figuren sind u. a. der Apoll von Belvedere, Diana, Venus und Cupido sowie Prometheus, jeweils mit zuzuordnenden, extra erschienenen Versen Lichtenbergs. Vgl. ders.: Werke III, München 1994.

⁹⁰⁹ Vgl. dazu die römische Marmorkopie des griechischen Originals in den Sammlungen des archäologischen Instituts der Universität Göttingen. Von dem dortigen Kustos, Dr. Daniel Graepler stammt der Hinweis, dass evtl. der Speer verlorenging. Dennoch deuten die Arm- und Handhaltung auf eine eher erschöpfte als aggressive Haltung dieser verwundeten Amazone hin; diese Haltung lasse sich aufgrund

Auch diese Wunde, die bei der Skulptur unter dem rechten Arm nahe der Brust gekennzeichnet ist, könnte darauf deuten, dass Schiller diese ‚weibliche‘ Amazonen-Statue vor Augen hatte, um die Weiblichkeit seiner Titelfigur als kriegerischer Amazone darzustellen; lässt er doch La Hire sagen, dass sich Johannas blutende Verletzung am Arm befinde und nur sehr leicht sei (siehe das genannte Zitat). Für eine mögliche Verwendung dieser bildnerischen Vorgabe für Schillers literarische Umsetzung sollen hier nur diese Indizien angeführt werden. Ob Schiller die Bekanntheit dieser griechischen Statue evtl. bewusst für sein Drama miteinbezogen hat, kann an dieser Stelle nur als Frage aufgeworfen werden. Immerhin lässt sich aber auf den seit Lessing tradierten Topos des prägnanten Moments⁹¹⁰ verweisen, der hier im Ausdruck des augenblicklichen Getroffenseins bei der Statue gezeigt wird und in Analogie bei Schiller zum Erstarren infolge der erotischen Betroffenheit der Titelfigur dargestellt wird.

Für die Weiterführung der bisherigen Erörterung kann zusammenfassend formuliert werden, dass Schiller die Figur der Johanna, zuvor als kriegerisch-männliche behelmte Amazone gezeigt, dann aber *nach* der Begegnung mit Lionel als verwundete, also weibliche Amazone dem Grafen Dünois in die Arme sinken lässt. Nicht bei dem Feind Lionel, sondern bei den Ihrigen erfolgt die Ohnmacht, zudem in den Armen des Mannes, der sie – ebenso wie La Hire – heiraten will und der damit wie dieser Johanna als ‚weiblich‘ definiert,⁹¹¹ und zwar in einem Weiblichkeitsbild, das nicht der Empfindsamkeit verpflichtet ist. So erklärt Dünois (einige Szenen vorher) gegenüber La Hire und vor dem König:

des verlorengegangenen Attributes (des Speers) aufgrund von Darstellungen dieser Amazone auf einer Gemme rekonstruieren. Diese Gemme zeigt die Amazone mit einer Lanze, die sie in der rechten erhobenen Hand und in der gesenkten linken Hand hält, um sich aufzustützen; demnach eher erschöpft, so Dr. Graepler.

⁹¹⁰ Vgl. Peter-André Alt u. a. (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hrsg. v. Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard und Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. Vgl. dazu auch Heinrich Theissing: Die Zeit im Bild. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, S. 78. Theissing gibt den kunstwissenschaftlichen Hinweis, vor allem eine Erklärungen zu dem Begriff des ‚Momentes‘ wie auch zu dem des ‚Prägnanten‘ zum Verständnis des ‚Prägnanten Momentes‘. Dazu verweist Theissing (in seinem Forschungszusammenhang) zunächst auf die begriffliche Unterscheidung der Begriffe von Zeitpunkt und Augenblick. Aufzugreifen ist hier vor allem der weitere Verweis von Theissing auf Lessings Verständnis des ‚Prägnanten‘ im Sinne eines ‚charakteristischen Augenblicks‘, eines ‚fruchtbaren Momentes‘, vgl. ebd.

⁹¹¹ Anzumerken ist noch einmal der Zusammenhang: Diese Werbung (als Definition der ‚Weiblichkeit‘ der Titelfigur), zu der Johanna schweigt, erfolgt bereits zu Anfang des dritten Aktes, also *vor* der Lionel-Szene, die erst im 10. Auftritt des dritten Aktes stattfindet.

Es zieht mich nicht
Der Augen flüchtig schnelle Lust zu ihr.
Den unbezwungenen Sinn hat nie ein Weib
Gerührt bis ich die Wunderbare sah, [...]
Denn nur die Starke kann die Freundin sein
Des starken Mannes, und dies glüh'nde Herz
Sehnt sich an einer gleichen Brust zu ruhn,⁹¹²

Das Weiblichkeitsbild der Empfindsamen hingegen verkörpert die Figur der Agnes Sorel. Diese versucht immer wieder, auch Johanna dieser Rollenvorstellung zu verpflichten. Doch Johanna grenzt sich gegen diese schwesterliche Vereinnahmung ebenso ab wie auch gegen die Werbung La Hires und des Grafen Dünois: „Ich habe dieser edeln Frau nichts zu vertraun“,⁹¹³ sagt Johanna zum König als Erläuterung für ihr Schweigen bei der Werbung um ihre Hand.

Indem La Hire und Dünois Johanna heiraten wollen, definieren beide ausdrücklich ihre Weiblichkeit, die im Verhalten der Amazone, vor allem in ihrer kriegerischen Raserei, nicht zum Ausdruck kommt.

Erst später in der Begegnung mit Lionel wird das Bewusstwerden der eigenen Weiblichkeit in der erotischen Irritation zum inneren Erschrecken. Aber entgegen der o. g. Kriterien von Mülder-Bach sinkt Johanna in diesem Moment *nicht* in Ohnmacht. Die dramaturgische und inhaltliche Begründung dafür wurde bereits herausgestellt.

Bei dem (erotischen) Erschrecken Johannas beim Anblick des Feindes (Lionel) wird sie *nicht* ohnmächtig: Stattdessen erstarrt Johanna, sie bleibt bei Bewusstsein, aber sie ist handlungsunfähig. Die Ohnmacht (mit Bewusstseinsverlust) dagegen erfolgt am Ende des Zusammentreffens (gleich nach dem Abgang Lionels) am Beginn der nächsten Szene,⁹¹⁴ überdies in den Armen der Freunde. Doch erfolgt sie nicht als affektbestimmtes/ psychisch bedingtes Geschehen (in der anfangs genannten Bedeutung von Mülder-Bach), sondern aufgrund einer physiologischen Ursache, die fast übergangen wird. Die Verletzung ist auch nur leicht, sodass der Augenblick der Verwundung von Schiller nicht einmal in einer (sonst bei ihm üblichen) Regieanweisung festgehalten wird.

Nach weiteren Szenen und Aufritten Johannas als ‚Heldin‘ und Kämpferin, wozu auch ein Wunder zur Befreiung aus der englischen Gefangennahme (das Sprengen der

⁹¹² Schiller, Die Jungfrau von Orleans (Szene III/ 1., V. 1824–1834). In: DKV/ 5, S. 212.

⁹¹³ Ebd., (Szene III/ 4., V. 2194), S. 224.

⁹¹⁴ Vgl. ebd., (Szene III/ 11.), S. 236. Es ist derselbe Ort, sodass beide Szenen ineinander übergehen.

Ketten) gehört, beendet schließlich eine zweite, dieses Mal tödliche physische Verletzung den Auftrag der Schiller'schen Titelfigur. Mit einer pathetischen Geste des geläuterten/ ‚erhabenen Helden‘ lässt Schiller am Ende Johanna tot niedersinken. Es ist vor allem ein physisches Ende; keine psychisch bedingte Ausdrucksgeste der Titelfigur, aber dennoch auch ein Bild für ihre ‚Weiblichkeit‘; es ist das zeitgenössisch bekannte Bildmotiv der ‚verwundeten Amazone‘.

„Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!“⁹¹⁵ – so lauten die letzten Worte der sterbenden Titelheldin, aber das Ende der *Romantischen Tragödie* wird von der bereits genannten Regieanweisung bestimmt, die für die Inszenierung einer opernhaften Schluss-Apotheose sorgt:

*Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird.*⁹¹⁶

Also auch ein zweites Mal, am/ zum Dramenschluss setzt Schiller das Motiv der verwundeten Amazone, der verletzten Heldin ein, wodurch wiederum ein weibliches Bild Johannas beim Publikum evoziert wird. Mit dem Bild der verwundeten Amazone wird die Weiblichkeit der kriegerisch-männlichen Titelfigur prononciert – damit glaubhafter im Sinne der Dramenkonzeption⁹¹⁷ wie auch der Figurenkonzeption Schillers,⁹¹⁸ das heißt vor allem glaubhafter als ein (empfindsames) ohnmächtiges *Niedersinken* der (anfangs) männlich konturierten Titelfigur.

⁹¹⁵ Ebd. (Szene V/ 14., Schlussworte V. 3544), S. 277.

⁹¹⁶ Ebd.

⁹¹⁷ Gemeint ist hier die Entwicklung der Titelfigur – gemäß der anthropologischen Ausführungen Schillers in: *Über naive und sentimentalische Dichtung* – als die Entwicklung des modernen Menschen von einem naiven zu einem sentimentalischen (also reflektierten) Verhältnis zur Welt. Vgl. Jens Jessen: Spieler mit Ideen (Artikel zum Schillerjahr 2005). In: DIE ZEIT, Nr. 2 (vom 05.01.2005). S. 31/ 32.

⁹¹⁸ Hier erfolgt eine Anlehnung an Ariane Martin mit ihrer Interpretation der Figur als kriegerische Amazone – also männlich und weiblich zugleich, anfangs sogar mehr männlich konturiert.

4 ***Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören (von 1803):***⁹¹⁹ **Die Ohnmacht der Braut und der pathetische Fluch der Fürstin**

Bereits unmittelbar nach dem Abschluss der *Jungfrau von Orleans* nähert sich Schiller einem alten Vorhaben, ein Schauspiel in antikem Geist zu verfassen – eine Brudermord-Tragödie nach attischem Vorbild.⁹²⁰ In dieser tritt der Chor nicht nur als Reflexionsträger,⁹²¹ sondern auch als Handlungsträger (also in einer modernen Konzeption) neben die vier Hauptfiguren.⁹²² Diese Konstellation zeigt bereits das Besondere des Dramas: Es hat sowohl eine antike als auch eine moderne Komponente.⁹²³ Der Chor, der doch – im Verständnis der antiken Tragödie – den Geist der kathartischen Reinigung repräsentieren soll, erscheint als Spiegel eines modernen, im Sinne Hegels unglücklichen Bewusstseins, das einer Welt ohne Götter⁹²⁴ keine Ordnung aufzuzwingen vermag.⁹²⁵

⁹¹⁹ Ebenso wie bei *Die Jungfrau von Orleans* erfolgte die Uraufführung (in Weimar am 19. März 1803) vor der Drucklegung. Dieser wurde dann, nach Schwierigkeiten mit den Chorpässagen während der Proben in Weimar, von Schiller noch die Abhandlung *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* vorangestellt. Vgl. Georg-Michael Schulz: *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören* (1803). S. 195–214. In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommers, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005, S. 196f. „In dem Doppeltitel schließlich rückt der ursprüngliche Titel [Die feindlichen Brüder] mit seinen Sturm-und-Drang-Assoziationen [...] an die zweite Stelle, während der an die erste Stelle tretende Titel, *Die Braut von Messina*, analog zu dem Titel des vorausgehenden Dramas, *Die Jungfrau von Orleans*, gebaut ist.“ Ebd., S. 195.

⁹²⁰ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 105f.

⁹²¹ Als kommentierende Person hat der Chor damit eine antike Komponente, während sein Einsatz als Handlungsträger, als jeweiliges Gefolge der beiden Brüder, auf eine moderne Komponente verweist, d. h. als Darstellung des Volkes, als ‚blinde Menge‘. Vgl. Monika Ritzer: *Tragik in Reinform: „Die Braut von Messina“*, S. 261–264. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1998, S. 264. Schiller selbst unterscheidet in seiner vorangestellten Abhandlung zum Drama diese ‚Zwei-Teilung‘ des Chores – zum einen die Situationen, in denen er als ‚wirkliche Person und als blinde Menge‘ mithandelt, zum anderen die Fälle, in denen er ‚als Chor und als ideale Person [...] immer eins mit sich selbst‘ ist. Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. In: DKV/ 5, S. 290.

⁹²² Genau genommen sind es fünf Figuren, muss man doch den Diener Diego, der seit ihrer frühesten Kindheit das Geschick der Braut hilfreich rettend mitbestimmt, mit einbeziehen, wenngleich er nicht direkt von der Katastrophe betroffen ist oder zur Rechenschaft gezogen werden kann wie die anderen vier Figuren, die dem fürstlichen Hause angehören.

⁹²³ Vgl. Lange, *Die Utopie des Weiblichen*, S. 125.

⁹²⁴ Auch wenn die Götter angesprochen werden, so erfolgt dies doch zumeist in einer pathetischen Geste und als Ausdruck tiefsten Leidens, z. B. bei den Ausbrüchen der ‚von Schmerz zerfressene[n]‘ (Alt, Friedrich Schiller, S. 111) Fürstin gegen Ende des Dramas. Das Zitieren oder Ansprechen der Götter verweist hier nicht auf einen noch tatsächlich dargestellten einheitlichen Weltzusammenhang von Göttern und Menschen (wie in der griechischen Antike).

⁹²⁵ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 111. Schiller selbst definiert seine Konzeption des Chores als ideale reflektierende Person wie auch als ‚blinde Menge‘. Schiller, *Über den Gebrauch des Chors*. In: DKV/ 5, S. 290.

Am Ende des Aufsatzes *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* rechtfertigt Schiller den später auch oft kritisierten Synkretismus des Dramas als „Recht der Poesie“:⁹²⁶ Die Vermischung der drei Mythologien (Christentum, Griechische Mythologie und „Mahomedanismus“⁹²⁷) solle, wie es am Schluss der Abhandlung heißt, das ‚Recht der Poesie‘ bekräftigen, „die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln“,⁹²⁸ liegt doch für Schiller: „Unter der Hülle aller Religionen [...] die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen.“⁹²⁹ Dieses auszusprechen, so Schillers abschließende Forderung, müsse dem Dichter ebenso erlaubt sein wie auch „in welcher Form er [dieses] jedes Mal am bequemsten und am treffendsten findet.“⁹³⁰

4.1 Die Frage nach der Protagonistin/ dem Protagonisten

Das Drama trägt den Titel *Die Braut von Messina* und ist historisch im sizilianischen Mittelalter des späten 11. Jahrhunderts verortet.⁹³¹ Doch die Braut Beatrice, die im Kloster behütete Tochter der fürstlichen Familie, ist nicht eindeutig als die Protagonistin des Dramas anzusehen, tritt sie doch, so Sigrid Lange, mehr in ihrer Funktion denn als autonome Person in Erscheinung.⁹³²

So bleibt mit Sigrid Lange die Frage aufzugreifen, welche der Hauptfiguren als Protagonist anzusehen ist: „Je nachdem der Akzent auf den Schuld- oder Schicksalszusammenhang, die erhabene Katharsis des Helden oder das Geschichts- und Öffentlichkeitskonzept gelegt wird, nominieren die Interpreten stillschweigend Isabella, Cesar oder den Chor zum Protagonisten; kaum einer thematisiert diese Frage.“⁹³³ Die

⁹²⁶ Ebd. S. 291.

⁹²⁷ Friedrich Schiller: Brief an Körner (vom 10.03.1803). In: DKV/ 12, S. 649; vgl. dabei den Hinweis auf den besonderen Ort Messina. Gerade diese Freiheit bei der Darstellung scheint Schiller bewusst gewesen zu sein, wenn er später in der Vorrede zum Drama betont: „Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja selbst an den maurischen Aberglauben erinnert.“ Schiller, *Über den Gebrauch des Chors...*, S. 290.

⁹²⁸ Ebd., S. 291. Vgl. dazu auch Norbert Oellers: Schiller. Elend der Geschichte. Glanz der Kunst. Stuttgart: Reclam 2005, S. 274.

⁹²⁹ Schiller, *Über den Gebrauch des Chors*. In: DKV/ 5, S. 291.

⁹³⁰ Ebd.

⁹³¹ Den Ort wählte Schiller, weil sich dort, wie schon erwähnt – so Schiller an Körner – „Christentum, Griechische Mythologie und Mahomedanismus wirklich begegnet und vermischt haben.“ Schiller, Brief an Körner (vom 10.03.1803). In: DKV/ 12, S. 649. Zit. n. Oellers, Schiller, S. 274.

⁹³² Vgl. Lange, *Die Utopie des Weiblichen*, S. 123. Lange verweist gleichzeitig auf den Titel des Dramas, in dem ein Rollenbegriff, nicht der Name der Tochter bzw. der Braut, angegeben ist.

⁹³³ Ebd., S. 124. Lange weist darauf hin, dass Schiller selbst mit dem Doppeltitel und dem zusätzlichen Untertitel *Ein Trauerspiel mit Chören* diese drei Möglichkeiten herausfordert.

Handlung mit ihrem scheinbar privaten Konflikt des Fürstenhauses, der aber tatsächlich die ganze Stadt zu vernichten und in einen Bürgerkrieg zu stürzen droht, dreht sich, wie auch der Dramentitel besagt, um die feindlichen Brüder. Es handelt sich demnach um die Wiederaufnahme eines Stoffes,⁹³⁴ der Schiller seit dem Erstlingsdrama *Die Räuber* immer wieder gefesselt hat. Hier wird er gestaltet als scheinbar unverständliche Feindschaft innerhalb der Familie, die seit früher Kindheit schwelt und wächst und die nur dank der Macht des gerade verstorbenen Fürsten gezügelt wurde. Nach seinem Tode kann der drohende Bürgerkrieg durch die Bitten der Mutter abgewendet werden. Es ist der Fürstin, der Mutter Isabella, gelungen, die Versöhnung ihrer Söhne zu erwirken und mit dem Rückhalt dieser Stärke das Volk zu beruhigen. Mit diesem hoffnungsvollen politischen wie familiären Ausblick, der Versöhnung der Brüder, beginnt das Drama. Darauf folgt die erste Begegnung mit einer bis dahin unbekanntem, verborgen gehaltenen Schwester Beatrice. Deren Tötung hatte der verstorbene König (nach einem Traum) befohlen, um einem Unheil voraussagenden Orakel zu entgehen. Aufgrund eines anderen Traumes hatte die Fürstin dies verhindern und die Tochter rechtzeitig und unbemerkt heimlich in Sicherheit bringen können. Die Brudermord-Tragödie ist also für Schiller im Sinne der Orientierung an einer ‚äschyleischen Tragödie‘⁹³⁵ konzipiert, d. h. die Missachtung des Orakels zur Tötung bzw. die Rettung der Tochter sind hier in Schillers Tragödie – ähnlich dem griechisch-antiken Weltverständnis – eine dann im Drama auch vorausgegangene Schuld.⁹³⁶ Auch andere Schuldzusammenhänge haben sich gemäß dem Muster der tragischen Analysis des sophokleischen *König Ödipus* bereits in der Vergangenheit in Schillers Tragödie aufgebaut. Neben der Missachtung des Orakels aufgrund der unterschiedli-

⁹³⁴ Bei einigen Interpreten wird auch auf Bezüge zu Leisewitz' *Julius von Tarent* und Klingers *Die feindlichen Zwillinge* verwiesen. Vgl. dazu vor allem: Stefanie Wenzel: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang, Frankfurt a. M.: Verl. Lang 1993. Zugl. Marburg. Univ. Diss. 1992 (= Marburger germanistische Studien 14).

⁹³⁵ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 106. Alt hebt dabei vor allem Schillers Interesse an der für ihn neuen Form hervor, vgl. ebd.

⁹³⁶ Sigrid Lange weist, Bezug nehmend auf Rolf Peter Carl mit seinen Überlegungen zur Problematik von Antike und Moderne, darauf hin, dass es die reine tragische Analysis in der Tragödie um 1800 nicht gibt. Vgl. Lange, Die Utopie des Weiblichen, S. 117. Lange fügt hinzu: „Sie kann es nicht geben, weil sie die formale Konsequenz des geschlossenen Weltbildes darstellt, auf das sich die antike Tragödie gründet und dem sich modernes Geschichtsbewusstsein verweigert.“ Ebd.

chen Träume von Fürst und Fürstin scheint aber das fürstliche Haus überhaupt „Greuel-
eltaten ohne Namen“⁹³⁷ und „Schwarze Verbrechen“⁹³⁸ zu verbergen, so die beunruhi-
genden Andeutungen des Chores,⁹³⁹ der zunächst alles „schweigend verhüllen“⁹⁴⁰ will
und den Schiller dann abgehen lässt. Der „Phantasie des Zuschauers“⁹⁴¹ bleibt es damit
zunächst selbst überlassen, sich diese Greuel auszumalen; zu diesen kommt dann die
schuldhafte Missachtung des Orakels hinzu.

4.2 Isabella – die ehemals geraubte Braut

Eines der fluchbeladenen vom Chor angedeuteten ehemaligen Verbrechen ist der
Raub Isabellas durch den verstorbenen Fürsten.⁹⁴² Isabella war die Braut seines Vaters,
der im Zorn die Flüche auf das „sündige Ehebett“⁹⁴³ ausschüttete, die in der Erfüllung
des Orakels (so der Traum des Fürsten) Wirklichkeit zu werden drohten. Die Frage
ergibt sich, ob sogar Isabella, die ehemals geraubte Braut mit der Titelangabe gemeint
sein könnte.

Diesem Gedanken soll zunächst nachgegangen werden. Gerade in der Konstruktion
der Figur der Isabella, der Fürstin von Messina, spiegelt sich die Spannung von
Schicksal und Schuld, von Opfer und Täter, von privater und politischer Rolle. Letz-
teres hatte Schiller bereits bei der Figur der Elisabeth in *Don Karlos* gestreift. Über-
dies leistet die Figur der Isabella den Zusammenhalt des Handlungsbogens von der
Vorgeschichte (mit dem Raub, den düsteren Orakeln und dem Tod des Fürsten) bis

⁹³⁷ Schiller, Die Braut von Messina (Vers 967). In: DKV/ 5, S. 324. Der Nachweis der zitierten Texte erfolgt in diesem Drama nur mit Angabe der Verse, da in der DKV-Ausgabe keine Szeneneinteilungen, anders als in anderen Ausgaben, vorliegen.

⁹³⁸ Ebd. (Vers 968).

⁹³⁹ Der Chor deutet den Raub Isabellas durch den verstorbenen Fürsten an und beschwört gegen das versöhnende Bemühen Isabellas eine düstere Stimmung: „Ja es hat nicht gut begonnen,/ Glaub mir und es endet nicht gut“. Ebd. (Vers 969/ 970).

⁹⁴⁰ Ebd. (Vers 977).

⁹⁴¹ Kurt Wölfel: Friedrich Schiller, München: DTV 2004 (= dtv 31036), S. 156. Dazu lautet die Textstelle des Dramas, von einem der Chöre gesprochen: „Greuel-eltaten ohne Namen/ Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus.“ Schiller, Die Braut von Messina (Verse 967f.). In: DKV/ 5, S. 324.

⁹⁴² Auch hier klingt ein Tabuthema der Zeit Schillers an, nämlich der Inzest, der im 18. Jahrhundert auch durch ein solches Stief-Verhältnis (also die Liebe von Stiefmutter und Stiefsohn) gegeben ist, wie es Schiller bereits im *Don Karlos* aufgegriffen hat. Die Frage nach der Bedeutung dieses Schiller'schen Vorgehens im Hinblick auf den gesellschaftlichen und rechtlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts kann an dieser Stelle nur angesprochen und müsste in anderem Rahmen weiter erörtert werden. An dieser Stelle ist es aber ein weiteres Indiz für die Modernität dieses späten Dramas von Schiller – dieses Dramas nach antikem Vorbild.

⁹⁴³ Der Chor weist darauf hin, dass sie (Isabella) die Wahl des Vaters (des verstorbenen Fürsten) gewesen ist, darum sei der „Mutter Schoß“ (V. 975) verflucht gewesen, darum sollte er „den Haß und den Streit gebären.“ Ebd. (Vers 976), S. 324.

zur aktuellen Situation des Dramas – darin mit der Versöhnung und dem Zusammenführen der Familie bis zu der Katastrophe, die Isabella trotz lebenslangen Widerstandes gegen das Schicksal erleben muss und der sie am Ende ohne Worte mit Fassung gegenübersteht.⁹⁴⁴

Schiller fasst später die Last ihres Opferschicksals in ein paar Versen zusammen und lässt dies in Isabellas Klage über die Ermordung des Erstgeborenen zum Ausdruck bringen; es ist ein Mord, der die „Rachegeister“⁹⁴⁵ heraufbeschworen hat:

[...] den Rachegeistern überlaß ich
Dies Haus – Ein Frevel führte mich herein,
Ein Frevel treibt mich aus – Mit Widerwillen
Hab ichs betreten, und mit Furcht bewohnt,
Und in Verzweiflung räum ichs – Alles dies
Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter.⁹⁴⁶

Widerwillen – Furcht – Verzweiflung, so benennt Isabella selbst in ihrem schmerzhaften Rückblick die Gefühle, die ihr Leben bestimmten, dessen Leid Schiller sie in diesen wenigen Versen zusammenfassen lässt und dessen Last sie ‚den Göttern‘⁹⁴⁷ zum Vorwurf macht. Dieses erfolgt aber erst an der Peripetie des Dramas, in einer Situation, die noch einmal im Zusammenhang des Ohnmachtsgeschehens erörtert werden soll. Hier geht es zunächst noch um den Handlungsbogen, der durch die Figur zusammengehalten wird.

Bei Dramenbeginn kommen nach dem Vorbild des attischen Dramas zu der frevelbeladenen Vorgeschichte,⁹⁴⁸ in die Isabella bereits involviert ist, noch die bedeutsamen Träume hinzu. Diese sind mit der Geburt einer Tochter verbunden und deuten anscheinend das Unheil voraus. Es ergibt sich eine Opposition der Traumdeutungen: Auf der einen Seite diejenige, die der verstorbene Fürst (mittels eines Arabers) vornimmt und auf der anderen Seite die Deutung, zu der Isabella (mittels eines christlichen Mönchs) gelangt. Der Traum des Fürsten während der Schwangerschaft der

⁹⁴⁴ Diese Haltung ist Schillers Kategorie der (männlich konnotierten) ‚erhabenen Würde‘ und dementsprechend dem Merkmal einer ‚Ruhe im Leiden‘ zuzuordnen. Nübel, Über Anmut und Würde, S. 56 (vgl. dazu Nübels tabellarisch aufgelistete Merkmale zu Schillers Definitionen der männlich konnotierten ‚erhabenen Würde‘).

⁹⁴⁵ Schiller, Die Braut von Messina (V. 2502). In: DKV/ 5, S. 373.

⁹⁴⁶ Ebd. (V. 2502–2508).

⁹⁴⁷ Alt führt dazu folgendes an: ‚Die Götter haben sich aus der Welt, die das Drama zeigt, zurückgezogen; sie bilden Berufungsinstanzen für die Leidenden, sind aber letztthin ungreifbar und unreal.‘ Alt, Friedrich Schiller, S. 108f.

⁹⁴⁸ Diese ist ‚frevelhaft‘ im Sinne des Inzestverständnisses des 18. Jahrhunderts, da der Sohn die Braut (Isabella) des Vaters raubte, also seine (mögliche) zukünftige Stiefmutter.

Fürstin besagt, so die Interpretation des Arabers, die Tochter werde die Söhne töten. Der Traum der Fürstin – ein Löwe und ein Adler spielen friedlich vereint vor einem im Grase spielenden Kind – hat für Isabella die Versöhnung der Brüder zu verheißen geschienen, sodass sie gegen den Willen des Fürsten die Tochter heimlich in Sicherheit gebracht hat; die vom Fürsten gleich nach der Geburt veranlasste Tötung der Tochter wurde also von der Mutter verhindert. Die heimliche Rettung wurde mit Hilfe des Dieners Diego ermöglicht, sodass das Kind in dem nahe gelegenen Kloster⁹⁴⁹ versteckt werden konnte.

Vor dem Horizont dieser Vorgeschichte, dieser heimlichen Tat Isabellas, beginnt die aktuelle, im Verlauf weniger Stunden sich abwickelnde Handlung mit der glücklichen Wiedervereinigung der Familie und dem Umschlagen der glücklichen Situation in die Katastrophe.

4.3 Die angedeutete Ohnmacht – eine anmutige Geste der starken Fürstin

Schon die Erwartung des nahenden glücklichen Zusammentreffens mit der Schwester bzw. Tochter wird getrübt durch die Meldung von dem Raub der verborgen gehaltenen Tochter, ein Raub, den der Diener Diego den Mauren anlastet. Die Nachricht lässt Isabella fast ohnmächtig werden. „*Isabella sinkt bleich und zitternd auf einen Sessel, Don Manuel ist um sie beschäftigt*“,⁹⁵⁰ lautet die Regieanweisung. Die angedeutete Ohnmacht bringt die empfindsame Seite der Fürstin zum Ausdruck wie auch ihre anmutige Weiblichkeit, die schon am Anfang vom Chor⁹⁵¹ gerühmt wird: „Schön ist der Mutter/ Liebliche Hoheit“⁹⁵² und die im starken Kontrast zu den späteren Flüchen dieser weiblichen Figur steht, mit denen Isabella am Ende den Schicksalsschlägen begegnet. Im Übrigen lenkt die nur angedeutete Ohnmacht nicht von der Handlung ab, Cesar nimmt sofort das weitere Geschehen in die Hand, indem er zur Rettung der Schwester aufbricht, wie dann auch Manuel.

Als Don Cesar, der zweitgeborene Sohn, die vermeintlich durch einen Fremden entführte Schwester Beatrice retten will, findet er sie in Don Manuels Armen. Dieser hatte sie, die seine Liebe erwidert und deren Herkunft ihm aber unbekannt ist, mit

⁹⁴⁹ Es ist mit seinem Garten der zweite Spielort des Dramas (neben dem fürstlichen Palast).

⁹⁵⁰ Schiller, Die Braut von Messina (Regieanweisung nach V. 1588). In: DKV/ 5, S. 343.

⁹⁵¹ Es ist ihr zweiter Auftritt, zum ersten Mal präsentiert Isabella sich zusammen mit beiden Söhnen, den feindlichen Brüdern, dem Volke (dem Chor). Vgl. ebd. (Vers 262f.), S. 303.

⁹⁵² Ebd.

ihrem Einverständnis an einen anderen Ort entführt, um sie später als seine Braut der Mutter vorzustellen. Doch gerade diese Unbekannte, die er beim Begräbnis des Vaters gesehen hat, hat Cesar selbst als Braut heimführen wollen. Als er sie in den Armen Manuels wiederfindet, ermordet er den Bruder als seinen Konkurrenten. Dann lässt er die ohnmächtig niedergefallene Unbekannte⁹⁵³ als seine Braut in den Palast bringen. Erst dort erwacht sie.

4.4 Der mehrfache Schrecken des Wiedererkennens

Im Palast, bei der Fürstin und Mutter, ergibt sich dann eine mehrfache, aber nacheinander entfaltete Anagnorisis (Wiedererkennung):⁹⁵⁴ Der jüngere Bruder Cesar erkennt in der Geliebten die Schwester, die Schwester (die Braut Beatrice) erfährt, dass sie in dem Ermordeten den eigenen Bruder (Manuel) geliebt hat und ihr anderer Bruder (Cesar) der Mörder ist. Sie erkennt, dass die ersehnte, nie gesehene Mutter die von ihr gefürchtete Fürstin Isabella von Messina ist. Cesar erkennt, dass er in dem vermeintlichen Konkurrenten den eigenen, gerade versöhnten Bruder getötet hat. So hat sich der Fluch verwirklicht wie auch das ambivalent klingende Orakel, dass die Schwester die Brüder in „heißer Liebe [...] vereinigen“⁹⁵⁵ würde.

4.5 Das Finale – ein Dramenende ohne den ‚erhabenen Helden‘

Das Finale steht im Zeichen von Don Cesars Ankündigung, mit seinem Blut den alten Fluch des Hauses aufzulösen. Die überlebenden Frauen plädieren gegen dieses Selbstgericht, plädieren für das Leben und sprechen damit nicht im Sinne des Welt- und Geschichtsbildes der Antike. Doch es behauptet sich Cesars Wille, er folgt dem Bruder Manuel in den Tod, um so den Mord (die Schuld) zu sühnen, begleitet vom Schlusskommentar des Chores:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld.⁹⁵⁶

⁹⁵³ Vgl. Regieanweisung nach den Worten des tödlich getroffenen Manuels „*er sinkt und stirbt. Beatrice fällt neben ihm ohnmächtig nieder.*“ Ebd., S. 354. Für die empfindsame weibliche Figur wird also ausdrücklich das Ohnmächtigwerden angegeben, dieses aber verbunden mit dem schockartigen Niederfallen, welches, laut Mülder-Bach, üblicherweise für das Ohnmachtsgeschehen der männlichen Figur kennzeichnend ist, dieses einhergehend mit der schockartigen Erkenntnis von Schuld.

⁹⁵⁴ Vgl. Wölfel, Friedrich Schiller, S. 157.

⁹⁵⁵ Schiller, Die Braut von Messina (V. 2363/ 2364). In: DKV/ 5, S. 369.

⁹⁵⁶ Ebd. (V. 2838/ 2839), S. 384. Schreibweise gemäß DKV.

Diese beim toten Cesar gesprochenen Worte sind auch als ein Kommentar im Hinblick auf das Fürstenhaus insgesamt, auch im Hinblick auf Isabella, aufzufassen; somit sind diese nicht direkt auf die Figur des Don Cesar und seine Mordtat zu beziehen, vor allem nicht auf seinen scheinbar freiwilligen Tod.

Denn der Gestus des ‚erhabenen Helden‘, der laut Schiller mit freiem Geist (also in Independenz) über sich selbst entscheidet und die Schuld sühnt, trägt Züge der Täuschung, weil er letztlich von einem ‚mechanischen Konkurrenzdenken entspringt.‘⁹⁵⁷

Dem toten Bruder möchte Don Cesar am Ende des Dramas zwar nacheifern, aber sein Tod bleibt in mehrfacher Sicht ambivalent. Zum einen ist sein Motiv gebrochen: Er will die Schuld sühnen, aber letztlich kann er, Cesar, es nicht ertragen, den Bruder als Objekt der Erinnerung kultisch verklärt zu sehen; schließlich hat doch Isabella, unkontrolliert in ihrem Schmerz, zugegeben, dass ihr mit Manuel der ‚bessere‘⁹⁵⁸ Sohn gestorben sei. Vor allem kann Cesar die Tränen Beatrices als mögliche Trauer auch um den verlorenen Geliebten (und nicht nur um den Bruder) nicht ertragen.

Überdies aber kann Cesar durch seinen Suizid, die ‚echte Sühne des ‚größten Übels‘ [...] schwerlich leisten; sie wäre nur dort erfüllt worden, wo der Einzelne jene Gewaltstrukturen der Geschichte durchbrochen hätte, die jetzt, unter dem Vorzeichen von Tötung und Selbsttötung, auf unheilvolle Weise fort dauern,‘⁹⁵⁹ so Alt auch mit der Sicht auf Schiller um 1800.

4.6 Die Tragik des Wiedererkennens. Der Schrecken der Tochter und der Schrecken der Mutter: Ohnmacht vs. Fluchen

Mit dem Thematisieren der weiblichen Ohnmacht der Figuren wie auch mit der Frage nach dem eigentlichen Protagonisten fällt der Blick noch einmal auf Isabella, durch die – zusammen mit der Tochter, der Braut Beatrice⁹⁶⁰ – die Tragik in das Drama Einzug hält. Mit ihr beginnt das Wiedererkennen in dem großen Ablauf des Wiedersehens: Es ist die Peripetie des Dramas. Es ist die genannte Situation im Palast, wo

⁹⁵⁷ Alt, Friedrich Schiller, S. 109.

⁹⁵⁸ Isabella klagt: „Einen Basilisken/ Habe ich erzeugt, [...] / Der mir den bessern Sohn zu Tode stach.“ Schiller, Die Braut von Messina (V. 2498f.). In: DKV/ 5, S. 373.

⁹⁵⁹ Alt, Friedrich Schiller, S. 110.

⁹⁶⁰ Hier wird z. B. deutlich, dass Beatrice, so Sigrid Lange, mehr in ihrer Funktion denn als autonome Person in Erscheinung tritt. Vgl. Lange, Die Utopie des Weiblichen. S. 123. Sie verweist kontrastierend auf das Verhalten (das Fluchen) Isabellas.

Isabella wartet und hofft, dass die Söhne die vermeintlich geraubte Schwester wiederfinden. So soll das glückliche Zusammenführen der Familie gelingen, das durch die Mutter Isabella mit lebenslangen Heimlichkeiten vorbereitet worden ist.⁹⁶¹ Eben diese Heimlichkeiten wirft ihr Cesar am Dramenende fluchend vor.

Beatrice wird vom Chor ohnmächtig, also bewusstlos auf die Bühne (in den Palast) getragen. Sie war bereits in der Szene zuvor – nach der Ermordung Don Manuels durch Don Cesar, der die Gesuchte in den Armen des Bruders fand – ohnmächtig neben dem Sterbenden niedergefallen. Somit handelt es sich also einerseits um eine weibliche Ohnmacht⁹⁶² aufgrund des Verlustes des Geliebten, andererseits aber doch um eine Ohnmacht mit der Geste des *Fallens*. Genau besehen, ist auch hier dramaturgisch ein Hinweis auf eine mögliche Schuld der ansonsten wenig autonom handelnden Figur der Beatrice gegeben: Sie ist verbotenerweise bei der Trauerfeier des verstorbenen Fürsten gewesen, wo Cesar sie erblickt und sich in sie verliebt hat; vor allem ist sie dem Entführer Don Manuel freiwillig gefolgt. Also ist dieses in Ohnmacht Fallen sozusagen auch als Zeichen eines möglichen Schuldigwerdens der anmutigen (für beide Brüder) Unbekannten zu verstehen.

Erst als die ohnmächtige, für Cesar immer noch unbekannt Braut im Palast bei Isabella aus der Ohnmacht erwacht, beginnt die Kette des bereits genannten allseitigen Erkennens. So kann Schiller als Dramatiker dann das Erkennen der Mutter Isabella, der einstmals geraubten Braut, mit demjenigen der Tochter Beatrice, der jetzigen Braut, parallel setzen und das Verfluchen der Mutter (bei vollem Bewusstsein) mit dem Verstummen (der Bewusstlosigkeit) der Tochter kontrastieren, mit der sich der alte Fluch gemäß dem Orakelspruch verwirklicht.

Während Schiller in dieser zweiten Schreckenssituation die Tochter ohnmächtig neben dem toten Geliebten (Manuel) niedersinken lässt, sozusagen als eine moderne Figur der Empfindsamen, was an das typische Motiv der Ohnmacht bei Liebesverlust denken lässt, so erinnert die Reaktion der Mutter eher an eine antike Heroine (z. B. an die Figur der Hekuba in Euripides' *Die Troerinnen*)⁹⁶³. Gleichzeitig mutet auch diese

⁹⁶¹ Insofern ist ihr auch eine Täterrolle zuzusprechen.

⁹⁶² Vgl. die Definition von Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 527.

⁹⁶³ Wenn Schiller auch nicht dieses Drama des Euripides übersetzt hat, so hat er doch dessen *Iphigenie in Aulis* und Szenen aus dessen *Phönizierinnen* aus dem ihm nur wenig geläufigen Griechischen übersetzt. Vgl. Darsow, Friedrich Schiller, S. 226.

ältere weibliche Figur – in ihrem Zwiespalt als Herrscherin und als Mutter – sehr modern an.⁹⁶⁴ Denn vor allem gelten ihr in ihrem verzweifelten Aufbäumen in heftigstem Schmerz die ‚Götter‘ eigentlich nicht mehr als ein Achtung gebietendes Gegenüber.⁹⁶⁵ Diese weibliche Figur zeigt zwar die Haltung der Erhabenheit, aber nicht die eines ‚erhabenen Helden‘, wie er in Schillers früherem Konzept entworfen ist. Ein solcher ‚erhabener Held‘ lässt angesichts der Übermacht des Geschehens eine moralische sittliche Kraft durchscheinen, die in Independenz die Schuld leidvoll erkennen und sühnen lässt. Bei Isabella dagegen ist die Erhabenheit ausgedrückt in dem Widerstand, der sich in dem aufbäumenden Fluch angesichts eines unfassbaren Schicksals ausdrückt und welches sie, „schuldlos“⁹⁶⁶ zu erleiden glaubt. Erst nach diesem Ausbruch lässt Schiller ihr Fluchen anschließend in einer würdevollen Geste des Gefasstseins verstummen. Wortlos steht Isabella (zusammen mit der Tochter in den Armen)⁹⁶⁷ am Ende neben den beiden toten Söhnen, den feindlichen Brüdern. Auch in den vorangehenden Situationen des Erschreckens lässt Schiller sie nicht niedersinken, was nochmals – in einer Gegenüberstellung von Mutter und Tochter – erörtert werden soll.

4.7 Die zweite Ohnmacht der Tochter und der Fluch der Mutter

Als die wartende Isabella noch zu begreifen versucht, dass der hereingetragene Tote ihr Sohn Manuel ist und beim Enthüllen seines Leichnams „mit starrem Entsetzen“⁹⁶⁸ stehen bleibt, erfasst Beatrice schlagartig (schockartig) die Situation: „Beatrice sinkt mit einem Schrei des Schmerzens neben der Bahre nieder.“⁹⁶⁹ – so lautet die Regieanweisung für die Tochter. Es ist ihre zweite Ohnmacht (die erste ist direkt nach Manuels Ermordung erfolgt) und ist also, gemäß der Kriterien von Mülder-Bach, als Zeichen des Liebesverlustes zu verstehen. Die zweite Ohnmacht im Palast der Mutter ist deutlich als Zeichen des Erschreckens vor einer Schuld, hier vor dem möglichen, je-

⁹⁶⁴ Vgl. Lange, Die Utopie des Weiblichen, S. 126.

⁹⁶⁵ Wenn Alt zu diesem Drama kommentiert, dass dabei die Modernität von Schillers Versuch, sich mit dem Theater der Griechen zu messen, darin liegt, dass Schiller die Kategorien der Metaphysik als leere Begriffe ausweist, so wird dies gerade in der Konstruktion der Isabella und ihren schmerzverzerrten Ausbrüchen gegen die Götter deutlich. Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 109.

⁹⁶⁶ Schiller, Die Braut von Messina (V. 2507). In: DKV/ 5, S. 373.

⁹⁶⁷ Dorthin hat sich Beatrice beim Suizid Don Cesars geflüchtet: „er durchsticht sich mit dem Dolch und gleitet sterbend an seiner Schwester nieder, die sich der Mutter in die Arme wirft.“ Ebd., (Regieanweisung nach V. 2834), S. 384.

⁹⁶⁸ Ebd. (Regieanweisung nach V. 2313), S. 367

⁹⁶⁹ Ebd.

doch abgewendeten Inzest zu lesen, hatte Beatrice doch kurz zuvor in dem toten Geliebten den Bruder erkennen müssen. Für die Mutter Isabella wird (gleichzeitig mit Beatrices ohnmächtigem Niedersinken) in der Regieanweisung Schillers angegeben: „*sie [Isabella] bleibt mit starrem Entsetzen stehen* –“⁹⁷⁰

Dieses Entsetzen löst sich nicht in einer empfindsamen Geste auf, sondern zunächst in einer Klage, die sich zunehmend steigert und in eine Anklage an den anderen Sohn übergeht, der seinen Bruder nicht beschützt habe. Noch weiß Isabella nicht, dass es gerade dieser (andere) Sohn Cesar ist, der den erstgeborenen Manuel ermordet hat. In der Steigerung der Verzweiflung, gleichsam von „Schmerz zerfressen[...]“⁹⁷¹ und begleitet von der Klage des Chores, verflucht Isabella den Mörder (und damit den eigenen Sohn) wie auch das ganze Geschlecht, letztlich sich selbst:

– O Fluch der Hand, die diese Wunde grub!
Fluch ihr, die den Verderblichen geboren,
Der mir den Sohn erschlug! Fluch seinem ganzen
Geschlecht!⁹⁷²

Auf die Wehe-Rufe des Chores reagiert sie in verzweifelter Schmerz mit einer sarkastischen Anklage der Götter, die sich nicht rühren lassen durch die Sterblichen, nach denen man sich also nicht mehr auszurichten habe, um die man sich nicht mehr zu kümmern brauche. Davor geschaltet ist von Schiller ein Ausbruch von Schmerz und Trotz der Figur: Es ist der Widerstand in einer Situation der Ohnmacht, eine Geste der Erhabenheit, allerdings nicht gemäß des Schiller-Konzeptes eines ‚erhabenen Helden‘. Hier ist es vorrangig der verzweifelte Widerstand gegen eine Übermacht, der gezeigt wird; dieser ist nicht mit einem Bewusstsein von Schuld oder Reue verbunden (so Schillers Konzept des sühnenden ‚erhabenen Helden‘). Es ist vor allem eine Situation mit großem Pathos – ein Ausdruck größten Schmerzes. So wird Isabellas Widerstand zu einem fast hybriden Trotz mit blasphemischen Zügen:⁹⁷³

Was kümmerts Mich noch, ob die Götter sich
Als Lügner zeigen, oder sich als wahr
Bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
Getan – Trotz biet ich ihnen, mich noch härter
Zu treffen als sie trafen – Wer für nichts mehr
Zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr.
Ermordet liegt mir der geliebte Sohn,

⁹⁷⁰ Ebd.

⁹⁷¹ Alt, Friedrich Schiller, S. 109.

⁹⁷² Schiller, Die Braut von Messina (V. 2322ff.). In: DKV/ 5, S. 367.

⁹⁷³ Unter den Gesetzen des Leidens muss die ‚von Schmerz zerfressene Donna Isabella [...] erkennen, dass die Frage nach dem Wirken einer höheren Schicksalsinstanz [...] zweitrangig geworden ist.‘ Alt, Friedrich Schiller, S. 109.

Und von dem Lebenden scheid ich mich selbst.⁹⁷⁴ [...]
Alles dies
Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
Die Orakel und gerettet sind die Götter.⁹⁷⁵

Es ist weniger der Trotz, so Sigrid Lange, als vor allem diese „sarkastische Tendenz, die im Gegensatz zum antiken Drama nicht die Einheit von Menschlichem und Göttlichem wiederherstellt, sondern ihre existentielle Entzweiung konstatiert.“⁹⁷⁶ Doch ist diese Situation der Ohnmacht mit einem Ausdruck von Erhabenheit (zunächst im Sinne eines heftigen pathetischen Widerstandes) gekennzeichnet:

Isabella bleibt letztlich in ihrem Schmerz verhaftet, der sich zum Schluss des Dramas fast unerträglich steigert. Ein Schmerz, der sie nochmals den Sohn verfluchen lässt und der sie nach anschließendem, vergeblichem Plädoyer für das Leben – bei dem sie, ungleich einer antiken Figur, den Fluch wieder heftig zurückgenommen hatte⁹⁷⁷ – am Ende schließlich verstummen lässt,⁹⁷⁸ nun mit dem zweitgeborenen Sohn tot zu ihren Füßen.

Damit konstruiert Schiller das Schlussbild, das der Chor kommentiert: Isabella steht stumm mit der Tochter im Arm, die ihr geblieben ist. Dieses ‚Kind ihrer Schmerzen, ihrer Sorgen‘⁹⁷⁹ kann (vielleicht) zu ihrem persönlichen Trost beitragen, aber nicht zur politischen Zukunft, die mit ihren Söhnen begraben wird. So wird der Figur der Isabella durch das Verstummen nach den vorangegangenen Flüchen (statt einer Ohnmacht) doch ein Zeichen der ‚erhabenen Würde‘ verliehen. Damit wird sie als zentrale Figur, wenn auch nicht als Schillers ‚erhabene Heldin‘, hervorgehoben.⁹⁸⁰ Denn ihre Haltung der Gefasstheit verbleibt in diesem Drama um 1800 letztlich nur noch als Zeichen des Widerstandes gegenüber einem Schicksal bzw. Weltzusammenhang, der

⁹⁷⁴ Schiller, Die Braut von Messina (V. 2490–2497). In: DKV/ 5, S. 373.

⁹⁷⁵ Ebd. (V. 2506ff.), S. 373.

⁹⁷⁶ Lange, Die Utopie des Weiblichen, S. 127.

⁹⁷⁷ Sigrid Lange weist darauf hin, dass keine antike Figur, „eingedenk ihrer Verpflichtung gegenüber dem Gesetz des Göttlichen, wie Isabella den Fluch über ihren Sohn zurückgenommen [hätte], um ihn für sich zu retten.“ Ebd., S. 128.

⁹⁷⁸ Alt weist darauf hin, dass Schiller in diesem Drama, in dem Versuch, sich mit dem Theater der Griechen zu messen, die Kategorien der Metaphysik als leere Kategorien ausweist. Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 109.

⁹⁷⁹ „Mein Kind! Kind meiner Schmerzen, meiner Sorgen!“ Schiller, Die Braut von Messina (V. 2163). In: DKV/ 5, S. 362.

⁹⁸⁰ Sigrid Lange erklärt, dass mit dem Titel, der einen ‚weiblichen Held‘ nahe legt, nicht die Tochter Beatrice gemeint sein kann, da es ihr dafür an Autonomie mangle. Vgl. Lange, Die Utopie des Weiblichen, S. 123.

nicht mehr zu fassen ist; der weder durch einen christlichen Gott⁹⁸¹ noch durch einen griechischen Götterhimmel gewährleistet wird.⁹⁸²

Diese weibliche Figur in der zugleich antiken und modernen Tragödie, diese weibliche Figur mit ihrer Reflexion, ihrem Widerstand und ihrer Gefasstheit weist Schiller als einen Dichter der Moderne aus, in welcher der Aspekt des ‚Erhabenen‘ wichtiger wird als der des ‚Schönen‘. Es ist eine Moderne, für die, laut Hofmann,⁹⁸³ auch Kategorien zum Tragen kommen, die zuvor in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*⁹⁸⁴ (von 1796) entwickelt worden sind.⁹⁸⁵ Im Vergleich zu anderen weiblichen Dramenfiguren Schillers kommt in der Figur der Isabella, die in der hier vorliegenden Interpretation als Protagonistin gesehen wird, die Kategorie des ‚Erhabenen‘ als bevorzugte Kategorie Schillers in diesem späten Drama zum Tragen.

Dieses antike wie moderne Drama wird hier ausgehend von dieser älteren weiblichen Figur betrachtet, welche sich um Verstehen bemüht und an welcher gleichzeitig Ironie und Blindheit als Elemente der griechischen Tragödie deutlich werden. Damit können nicht die vielschichtigen Kritiken an diesem „Wagnis“⁹⁸⁶ Schillers abgetan werden. Es könnte aber doch ein Beitrag zu einer Diskussion geleistet werden, welche die Bedeutung des ‚Erhabenen‘ gegenüber dem ‚Schönen‘⁹⁸⁷ erörtert – auch in der Bedeutung

⁹⁸¹ Dies ist (laut Steinhausen) eine Haltung, die Ende des 18. Jahrhunderts aufkommt, in dessen Verlauf der frühaufklärerische Glaube ins Wanken geraten ist, dass die wirkliche Welt, aufs Ganze gesehen, die beste aller möglichen sei. Den Vertretern der Aufklärung wurde es (am Ende des Jahrhunderts) zunehmend schwerer, ihre Zweifel an der vernünftigen Einrichtung der Welt zu besänftigen. Vgl. Steinhausen, „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere [...]“, S. 472.

⁹⁸² Wäre dies der Fall, so wäre es undenkbar, dass Isabella den Fluch über ihren Sohn (V. 2672ff.) zurücknimmt.

⁹⁸³ Vgl. dazu die hier berücksichtigten Reflexionen von Hofmann im Exkurs ‚Schiller um 1800‘.

⁹⁸⁴ In dieser Abhandlung Schillers erfolgt u. a. die „geschichtspoetologische Situierung des eigenen künstlerischen Schaffens insbesondere im Kontrast zur bewunderten Antike“. Darsow, Friedrich Schiller, S. 125. Sie zeigt aber auch, so Jens Jessen, eine Anthropologie des modernen Menschen, dessen Verhältnis zur Welt und Natur nicht mehr unmittelbar und ‚naiv‘, sondern nur noch ‚sentimentalisch‘, das heißt im Medium der Reflexion, zu haben ist. Vgl. Jessen, Spieler mit Ideen. S. 31/ 32.

⁹⁸⁵ Darsow erläutert, dass sich die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* ursprünglich in drei Komplexe gliederte: „*Ueber das Naive*, mithin über das Erbe der Antike, *Über die sentimentalischen Dichter*, eine Situationsbeschreibung gegenwärtiger poetischer Arbeit, und über die *Idylle*, ein utopischer Ausblick auf das, was zukünftige Dichtung zu leisten hätte.“ Darsow, Friedrich Schiller, S. 125.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 211. Gemeint sind nicht nur die zeitgenössischen Kritiken des Dramas (z. B. als „erbärmliches Machwerk“, so Clemens Brentano (zit. n. Norbert Oellers: Schiller: Elend der Geschichte, S. 282), sondern heutige, auch zu hinterfragende Kritiken, wie z. B., so Oellers, die Bemängelung der „demonstrative[n] Vernachlässigung der Motivation [der Figuren] und nachvollziehbaren Verwicklungen“. Ebd., S. 281.

⁹⁸⁷ Vgl. aktuell die Dissertation von Benjamin Lindner; in dieser geht es Lindner weniger um die Gegenüberstellung der Kategorien, die er streift, wohl aber um die Hervorhebung und Klarstellung des Schiller’schen Schönheitsbegriffs. Benjamin Lindner: Das Schöne als Imperativ. Die Autonomie der

für die heutige Zeit. Diesen Gedanken hat vor kurzem auch Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich aufgegriffen: Sie weist bei Schiller auf die beunruhigenden, ja widersprüchlichen Momente im ‚Erhabenen‘ hin, die nicht durch eine Transformation ins ‚Schöne‘ relativiert werden (wie bei seinen romantischen oder idealistischen Nachfolgern).⁹⁸⁸ Diese Besonderheit müsste in dem Projekt einer ebenso jetztzeitigen wie literarisch bezogenen Theaterinszenierung verwirklicht werden, die das vielschichtige ‚Ensemble von Themen und Motiven‘,⁹⁸⁹ vor allem die jeweilige individuelle Motivation der vier handlungsbestimmenden wie tief betroffenen Figuren (mit ihrem Bemühen um Erkenntnis wie auch in ihrer jeweiligen ‚Blindheit‘) aufdeckt.⁹⁹⁰ Möglicherweise könnte so durch eine differenzierte wie radikale Inszenierung dieses späten Dramas eine sinnliche Erfahrung der Schiller’schen Kategorie des ‚Erhabenen‘ ermöglicht werden – und zwar in einem Verständnis als eigene ästhetische Kategorie, die als solche, so Zelle, nicht nur wie die des Schönen harmonisiert, sondern die in der Moderne auch ‚den Riss‘⁹⁹¹ zeigt.

„Die Moderne präsentiert sich hier als verlorene Idylle, die aufscheint in den Reminiszenzen der beiden Halbchöre auf die Vergangenheit der Insel“⁹⁹² so auch Lange.

Ästhetik bei Kant und Schiller in ihrer moralischen Funktion für eine Philosophie der Aufklärung, Hannover: Univ., Diss. 2009. Parallel als Online-Ausgabe erschienen.

⁹⁸⁸ Vgl. Bettina von Metternich: Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet. S. 3–14. In: Das Schöne und das Erhabene. Hrsg. v. Bettina von Metternich u. Michael Hofmann. Weimar/ Marbach: Weimarer Schillerverein und Deutsche Schillergesellschaft 2004, S. 4. Vgl. hierzu auch Zelle, Die Notstandsgesetzgebung, S. 467.

⁹⁸⁹ Schulz, Die Braut von Messina, S. 212.

⁹⁹⁰ So lässt sich etwa die Feindlichkeit unter den Brüdern aus der (unbewussten) Bevorzugung des älteren Sohnes durch die Mutter herleiten und theatralisch verdeutlichen, wie auch die ständige Furcht der Mutter mit ihrer ‚Heimlichkeit‘, die ihr der jüngere Sohn später vorwirft. Schiller. Die Braut von Messina (V. 2472). In: DKV/ 5, S. 372.

⁹⁹¹ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 155. und ders., Die Notstandsgesetzgebung, S. 443. Zelle weist mit Blick auf Schillers philosophische Schriften der neunziger Jahre darauf hin, dass „die begrifflichen Verdoppelungen [...] (Anmut/ Würde, naiv/ sentimentalisch und die ‚doppelte Schönheit‘, die die ästhetischen Briefe disponieren)“, einerseits an die Tradition einer ‚doppelten Ästhetik von Schönheit und Erhabenheit‘, die das 18. Jahrhundert ausgebildet hatte, anknüpfen, andererseits hebe aber Schiller in diesen ästhetischen Begriffen jenes dualistische Menschenbild auf, das bereits der Medizinstudent seinen Überlegungen zugrunde gelegt hatte und darin aber mittels einer angenommenen ‚Mittelkraft‘ zu überwinden getrachtet hatte. (Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 155 sowie ders., Die Notstandsgesetzgebung, S. 442/ 443). Hinsichtlich der öfters konstatierten Widersprüche in Schillers ästhetischer Theorie hebt Zelle hervor, dass diese als ‚Resultanten unterschiedlicher anthropologischer Perspektivierungen‘ (Zelle, Die Notstandsgesetzgebung, S. 443) zu verstehen sind. „Eine utopische Anthropologie des Schönen [wird] von einer dualistischen Anthropologie des Erhabenen überlagert und dementiert“ (ebd.). Zelle betont hier wiederholt die ‚gegenläufige Spannung‘ der Kategorien, doch: „Während Schiller im Umfeld des Schönen (menschliche, geschlechtliche oder politische) Mitte und Einheit formuliert, reflektiert seine Ästhetik des Erhabenen einen Riss.“ Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 155.

⁹⁹² Lange, Die Utopie des Weiblichen, S. 125.

Auf diese Weise wäre auch ein Bezug zu Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*⁹⁹³ herzustellen.⁹⁹⁴ Dieser Bezug führt insgesamt zu einer anderen Erörterung der späten Dramen Schillers, die derzeit Hofmann hinsichtlich des *Wallenstein* geführt hat, die aber im Rahmen der Fragestellung dieser Untersuchung nicht weiter zu diskutieren ist.

⁹⁹³ Gemeint ist dabei weniger die Schiller'sche Poetik als vielmehr die darin enthaltene Anthropologie, der zufolge das Verhältnis des modernen Menschen zu Welt und Natur nicht mehr unmittelbar ‚naiv‘ zu haben ist, sondern nur noch ‚sentimentalisch‘, das heißt im Medium der Reflexion. Vgl. Jessen, *Spieler mit Ideen*. S. 31/ 32.

⁹⁹⁴ Dieser Bezug müsste vorab in der Darstellung dieser weiblichen Figur berücksichtigt sein.

IV. Resümee und ergänzende Texterörterung

1 Darstellung und Funktion von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ zur Konstruktion der weiblichen und männlichen Figuren in Schillers Dramen

Mit dem hier verhandelten Gesamtthema wird die Bedeutung der Ausdrucksgesten von Ohnmacht und von Erhabenheit als wesentliche Merkmale für die Konstruktion der Dramenfiguren vorgestellt und diskutiert. In diesem Rahmen galt es zunächst zu untersuchen, wie diese mit dem Blick auf den besonderen Einsatz dieser Merkmale – also als ‚gegenstrebige Spannungsbeziehung‘⁹⁹⁵ hinsichtlich der Konstruktion der Figuren in Schillers Jugenddramen erkennbar werden.

Zwei ‚gegenstrebige Spannungsbeziehungen‘ (Zelle) haben sich in Schillers Texten, vornehmlich in den Jugenddramen, ausmachen lassen. Einerseits besteht eine Kontrastierung von (weiblich konnotierter) Anmut/ ‚schöner Seele‘ und (männlich konnotierter) ‚erhabener Würde‘, wie sie sich in der Gegenüberstellung in Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* zeigt und demgemäß in gendertheoretischer Diskussion kritisch verhandelt wird.

In Analogie dazu ist hier andererseits in den bisherigen Textanalysen die anthropologisch/ psychologische Ausdrucksgeste der Ohnmacht, kennzeichnend für das Merkmal von ‚Weiblichkeit‘, in ihrer Spannungsbeziehung zu derjenigen der (männlich konnotierten) ‚Erhabenheit‘ dargelegt worden.⁹⁹⁶ Dies hat bei den Textanalysen zur Figurenkonstruktion sowohl den Blick auf die weiblichen als auch auf die männlichen Dramenfiguren Schillers in den gewählten Dramen *Kabale und Liebe*, *Don Karlos*, *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Braut von Messina* bestimmt. Damit wurde bei den Analysen gleichzeitig ein Bogen von den frühen dramatischen Texten bis hin zu ausgewählten späten Dramen Schillers gespannt.

⁹⁹⁵ Vgl. dazu in Analogie den Begriff bei Zelle, der damit die besondere Beziehung des Schönen und des Erhabenen am Ende des 18. Jahrhunderts hervorhebt; vgl. Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 10.

⁹⁹⁶ Dabei ist vorrangig der zeitgenössische bürgerliche Hintergrund einbezogen worden.

1.1 Die Funktion der Ohnmacht als konstituierendes Merkmal zur Konstruktion der Dramenfiguren und zur Dramenkonstruktion insgesamt

Aufgrund der differenzierten Textanalysen, d. h. der Untersuchung nicht allein der Haupttexte, sondern ebenso der oft unbeachteten, aber für die Konstruktion der Figuren konstitutiven Nebentexte⁹⁹⁷ lassen sich, vornehmlich für die Jugenddramen Schillers, die folgenden Ergebnisse zur Darstellung der Ohnmacht festhalten. Gleichzeitig sind unterschiedliche Funktionen dieser von Schiller oft und meistens ausdrücklich angewiesenen Ausdrucksgeste als identitätsbestimmendes Merkmal belegbar, nicht allein mit Blick auf die weiblichen, sondern auch auf die männlichen Figuren.

1.2 Darstellung und Funktion der Ohnmacht der weiblichen Figuren

Da die differenzierten Analysen zur Konstruktion der weiblichen Dramenfiguren mit der Figur der Luise in *Kabale und Liebe*, also erst mit Schillers drittem Drama, beginnen,⁹⁹⁸ wurden die Figuren in den vorangegangenen Dramen *Die Räuber* und *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* bislang nur gestreift.

Es soll doch noch einmal kurz ein Blick auf das erste Drama Schillers *Die Räuber* (von 1781/ 82) erfolgen, wenn auch die Figur der Amalia weniger als die anderen weiblichen Figuren entfaltet ist. Aber gerade in diesem Drama, das vor allem in psychologischer und anthropologischer Hinsicht erwähnt worden ist, ist die erste ‚weibliche‘ Ohnmacht in Schillers Dramen zu verzeichnen. Gemeint ist damit die affektbestimmte, also psychisch bedingte und erotisch konnotierte Ohnmacht⁹⁹⁹ als Charakterisierung der dramatischen Figur in ihrer ‚Weiblichkeit‘, die Inka Mülder-Bach zufolge in zeitgenössisch bürgerlichem Verständnis identisch mit Unschuld bzw. Tugend¹⁰⁰⁰ gedacht wird. Als kennzeichnend für das Ohnmächtigwerden der Frauenfiguren im Roman wie im Drama des 18. Jahrhunderts stellt Mülder-Bach – mit ihrem Blick auf den Ohnmachtsdiskurs – das Erschrecken der weiblichen Figur aufgrund einer Erkenntnis in existentiellen Lebenssituationen heraus, nämlich in ‚sexuellen Schwellensituationen‘.¹⁰⁰¹

⁹⁹⁷ Dieses Vorgehen ergibt sich vor dem Hintergrund von ‚Theorien des Performativen‘ (Fischer-Lichte/ 2013); vgl. auch die Definition von Detken, Nebentext.

⁹⁹⁸ Vgl. dazu den berücksichtigten Aufsatz von Mülder-Bach.

⁹⁹⁹ Gemeint ist die Ohnmacht in negativen Situationen – hier aufgrund von Liebesverlust, d. h. Tod des Geliebten.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 527.

¹⁰⁰¹ Ebd., S. 525.

Dies bezeichnet Mülder-Bach als ein Erschrecken vor einem Erkennen „im biblischen Sinn“.¹⁰⁰² Es geht also um ein inhaltlich nicht benanntes Erschrecken, welches das Bewusstsein auslöscht, wenn auch gleichzeitig in der Sprache des Körpers eine gleichsam unschuldige Reaktion auf eine erotisch aufgeladene Situation zum Ausdruck kommt.¹⁰⁰³

Mit einer in diesem Sinne ausgelösten ‚weiblichen‘ Ohnmacht beginnt die Chronologie der weiblichen Dramenfiguren in *Die Räuber*. Amalia taumelt und *sinkt* ohnmächtig nieder, als sie von dem ‚verkappten‘ Herrmann die (Falsch-)Meldung vom Tode Karl Moors, ihres Verlobten, erhält.¹⁰⁰⁴

Dieser bürgerlich-normative Verhaltensaspekt der weiblichen Figuren lässt sich dann kontinuierlich in den weiter analysierten Dramen verfolgen, insbesondere in den Ohnmachten der Luise in *Kabale und Liebe*, der Königin in *Don Karlos* wie auch bei den ambivalenten Ohnmachten der Tochter Beatrice in *Die Braut von Messina*. In diesen Dramen sind die Ohnmachten Zeichen von empfindsamer ‚Weiblichkeit‘ sowie von weiblicher Unschuld. Gleichwohl setzt Schiller die Ohnmacht zeitgenössisch üblich nicht vorrangig als Zeichen der Unschuld zur Kennzeichnung der weiblichen Figuren ein, wie es dann auch bei den anderen Analysen der Frauenfiguren in Schillers Dramen deutlich wird.

1.3 Weitere Funktionen der Ohnmacht in den untersuchten Dramen

Mit den Ohnmachtsgesten der Luise,¹⁰⁰⁵ einer ganzen ‚Ohnmachtskette‘¹⁰⁰⁶ in *Kabale und Liebe*, wird nicht nur die Unschuld der weiblichen Figur herausgestellt, sondern auch auf die Notwendigkeit der richtigen Deutung des Geschehens (als Kennzeichen der Unschuld, damit der Tugend) verwiesen, was oft durch das männliche Gegenüber

¹⁰⁰² Ebd. Dieser Begrifflichkeit wird hier nicht weiter nachgegangen.

¹⁰⁰³ Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 527. In diesem Sinne geht es, wie die Beispiele bei Schiller und in der zeitgenössischen Literatur belegen, um positiv wie negativ empfundene, erotisch konnotierte Situationen der weiblichen Figur – wie diejenige vorm Traualtar oder beim ersten Kuss, vor allem aber auch um Situationen des Liebesverrats und des Liebesverlusts, etwa durch den Tod des Geliebten. Ähnliches ist für die Konstruktion der männlichen Figuren festzustellen, wenn man den Freundschaftsdiskurs hinzuzieht.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Schillers Regieanweisung in *Die Räuber* (Szene II/ 2.). In: DKV/ 2, S. 64.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Schiller, *Kabale und Liebe* (Szenen II/ 6. und II/ 5.–7.). In: DKV/ 2, S. 603–609.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Mülder-Bachs Bezeichnung zur Analyse dieser weiblichen Figur; vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 534.

erfolgen muss. Erst dadurch wird der Blick auf die Fragwürdigkeit des späteren diskriminierenden Verhaltens Ferdinands gelenkt; dies trägt in der Dramaturgie Schillers zu einem weiteren adelskritischen Aspekt des Dramas bei.

Im darauf folgenden Drama *Don Karlos* ist das Niederfallen der Königin¹⁰⁰⁷ vor dem Hintergrund der Kriterien Schillers und seines Figurenkonzeptes der Königin als das einer ‚schönen Seele‘ gelesen und damit als vorgespelte Ohnmacht herausgestellt worden. Von daher hat sich dieses angewiesene Niederfallen der Figur nicht als galante Geste,¹⁰⁰⁸ sondern als pathetische Geste des moralischen Widerstandes und als Zeichen ‚erhabener Würde‘ lesen lassen wie auch als politische Warnung; es ist also insgesamt als eine Reaktion zu verstehen, die einen weiteren Aspekt des oft übersehenen politischen Agierens dieser weiblichen Figur aufdeckt. Dieses wurde hier insgesamt (mit Elisabeths tatsächlicher, ganz anderen schockartigen Ohnmacht als Erkenntnis ihrer politischen Niederlage gegen Ende des Dramas, wie bereits mit ihren politischen Anspielungen im ersten Akt) erkennbar. Insgesamt unterstreichen die Analysen zu den ambivalenten Ohnmachtdarstellungen dieser Figur das Verständnis des Dramas als politisches Drama und nicht als ‚bürgerliches Trauerspiel‘, geschweige denn als ‚Familiengemälde‘,¹⁰⁰⁹ wie Schiller es zunächst in seinem Arbeitsprozess gegenüber seinem Mannheimer Intendanten von Dalberg benannte.¹⁰¹⁰

Das ohnmächtige Niedersinken der Figur der Johanna in *Die Jungfrau von Orleans* wurde in seinen Unterschieden gegenüber den anderen weiblichen Dramenfiguren Schillers in der physischen und nicht psychischen Bedingtheit des Geschehens hervorgehoben. Dazu ist ein zeitgenössisch bekanntes Motiv aus der Bildenden Kunst, nämlich dasjenige der ‚verwundeten Amazone‘ herangezogen worden, um das ‚weibliche‘ ohnmächtige Niedersinken der ansonsten männlich-kriegerisch gezeichneten Titelfigur in diesem Drama am Ende zu erklären.¹⁰¹¹ Denn Schiller konstruiert die Figur der Johanna, laut Ariane Martin, als kämpferische Amazone, somit als männlich

¹⁰⁰⁷ Das Niederfallen wird von Schiller nicht explizit als Ohnmacht bezeichnet, aber es wird doch deutlich angewiesen, könnte aber im Kontext der Situation als nur zufälliger Schwächeanfall gelesen und übersehen werden, was hier widerlegt wird.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Mülder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 533.

¹⁰⁰⁹ Friedrich Schiller: Brief an Heribert von Dalberg (vom 07.06. 1784). In: DKV/ 3, S. 1075.

¹⁰¹⁰ Vgl. dazu auch den klärenden Hinweis von Alt mit seinem Hervorheben von Schillers Darstellungstechnik; ein Ansatz, der durch Diderots ‚Tableau‘ geprägt ist, vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 41.

¹⁰¹¹ Als Beleg diente ein Kupferstich aus besagtem ‚Gothaischen Hof-Kalender‘, der vermutlich auf eine der Statuen der ‚verwundeten Amazonen‘ bzw. der ‚ephesischen Amazonen‘ (Stupperich) verweist.

und weiblich zugleich. Deutlich wird, so Martin, der tragische Konflikt der Geschlechterdifferenz.¹⁰¹² Martin zufolge kann Johanna so lange konfliktfrei agieren, bis erotische Anziehung ins Spiel kommt und sie ihre Weiblichkeit entdeckt.¹⁰¹³ Sie verliebt sich in den Feind und kann ihn nicht töten, kann dadurch ihr Gelübde nicht einhalten und wird somit schuldig.

Bei der Figur der fürstlichen Witwe Isabella in *Die Braut von Messina* sind neben den Gesten ‚erhabener Würde‘ insbesondere ihr pathetischer, ja blasphemischer Fluch hervorgehoben worden, der an die Stelle einer Ohnmacht dieser von ‚Schmerz zerfressenen‘ Figur¹⁰¹⁴ gezeigt wird; die Ohnmachtsgeste bleibt in unterschiedlicher Weise und in unterschiedlichen Zusammenhängen der empfindsamen Figur der ehemals versteckt gehaltenen Tochter Beatrice vorbehalten.

Zusammenfassend ist zum Einsatz und zur Darstellung des Ohnmachtsgeschehens der Schiller’schen Dramenfiguren Folgendes festzuhalten:

Je nach Gesamtsituation wie auch Inhalt des Dramas betont Schiller mit der Ohnmachtsszene einen Aspekt der Figur (so bei Beatrice) oder die dramatische Aussage insgesamt (wie bei Luise).

So wird die Ohnmachtskette der Luise zunächst von Ferdinand richtig gedeutet, nämlich als Unschuldszeichen. Gerade diese Deutung kann er aber später – verstrickt in seine verblendete Eifersucht und die Mentalität seines Standes – nicht mehr aufrechterhalten, sondern tut das Geschehen abfällig und selbstquälerisch ab als bestandene ‚Feuerprobe der Wahrheit‘.¹⁰¹⁵ Mit diesem Verhalten Ferdinands spricht Schiller nicht nur ein generelles Problem der kontemporären bürgerlichen ‚weiblichen‘ Ohnmacht in der Literatur an, d. h. dass sie richtig, nämlich als Unschuldszeichen gedeutet werden muss, insbesondere vom männlichen Gegenüber; sondern im Kontext des Dramas wird die Reaktion Ferdinands auf der Folie von Luises (eingangs von ihm akzeptierter) ‚Ohnmachtskette‘¹⁰¹⁶ auch zu einem Aspekt der Adelskritik. Diese ist bereits in

¹⁰¹² Martin, Johannas ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt, S. 75.

¹⁰¹³ Diese hier aufgegriffene Interpretation von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* wird in der Untersuchung von Ariane Martin getroffen, wenn diese das Drama vorrangig als ‚tragischen Konflikt der Geschlechterdifferenz‘ diskutiert. Vgl. Martin, Johannas ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt, S. 75.

¹⁰¹⁴ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 109. Die Modernität von Schillers Versuch, sich mit dem Theater der Griechen zu messen, liegt, laut Alt, darin, dass er die Begriffe der Metaphysik als leere Begriffe ausweist, dies zeigt als Beispiel ‚die von Schmerz zerfressene Donna Isabella.‘; Alt, ebd.

¹⁰¹⁵ Schiller, *Kabale und Liebe* (Szene IV/ 2.). In: DKV/ 2, S. 633.

¹⁰¹⁶ Vgl. diese Interpretation Müllder-Bachs zu den Reaktionen der Figur der Luise infolge der Diffamierungen und Drohungen des Präsidenten in *Kabale und Liebe*. Vgl. Inka Müllder-Bach, Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘, S. 534.

anderen Szenen des Dramas angelegt, insbesondere in der Kritik an den höfischen Intrigen, den Kabalen.

Festgehalten werden muss noch einmal, dass es sich nicht nur in den Ohnmachtsszenen der ersten Dramen Schillers, sondern bei allen untersuchten Ohnmachtsszenen und nicht nur, aber vornehmlich bei den weiblichen Figuren um ein affektbestimmtes, also *psychisch* bedingtes, damit geschlechtsbestimmendes Geschehen handelt, nicht um eine physiologisch verursachte Ohnmacht.¹⁰¹⁷ Hier ist es gerade bei den ersten Text-Analysen (zu den Jugenddramen Schillers) – mit Blick auf den kontemporären anthropologisch-medizinischen Diskurs am Ende des 18. Jahrhunderts – um den leib-seelischen Zusammenhang gegangen, d. h. um den inneren Schrecken, der durch einen normativ bestimmten situativen Anlass bzw. um einen auch geschlechtsspezifisch bestimmten Inhalt der Erkenntnis ausgelöst wird. Dieses Ohnmächtigwerden ist meistens gekennzeichnet (bei Schiller auch in der Regieanweisung fixiert, also performativ beschrieben) durch die Geste des *Niedersinkens* der weiblichen Dramenfigur. Wenn dieses bewusstlose Sinken bei den weiblichen Figuren in der kontemporären Literatur, laut Mülder-Bach, auch häufiger der Fall ist, muss es bei Schiller hingegen nicht zwangsläufig erfolgen. Das innere Erschrecken vor einer Erkenntnis äußert sich bei den weiblichen Figuren des Dramatikers nicht ausschließlich in der (weiblich konnotierten) Ohnmacht, sondern auch in Gesten (z. B. der ‚Fassung‘) und in Reaktionsweisen als Ausdruck der Schiller’schen Kategorien der männlich konnotierten ‚erhabenen Würde‘, somit des ausdrücklichen Widerstandes und der Bewusstheit der jeweiligen Figur. Diese Spannung von Erhabenheit und Ohnmacht wird gerade in den Jugenddramen Schillers erkennbar.

Das Problem, dass die Ohnmacht deutungsbedürftig ist, wie die die Belege zu *Kabale und Liebe* zeigen, wurde auch bei der weiteren Figurenanalyse bei dem nicht eindeutig ohnmächtigen *Niederfallen* der Königin in *Don Karlos* von Schiller herausgestellt. Hinzu kommt eine weitere Besonderheit dieser Szene: Im Vergleich zu anderen frühen Dramen Schillers ist dies die einzige bewusste, also vorgespelte Ohnmacht.¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁷ Vgl. dazu die bereits erläuterten zeitgenössischen Definitionen im Zedler-Lexikon.

¹⁰¹⁸ Für die späteren Dramen ist die vorgespelte Ohnmacht der Maria Stuart auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung zu erwähnen, als sie bei der Begegnung mit Leicester im Begriff ist „*hinzusinken*“, wie Schiller in der Regieanweisung vorgibt (Schiller, Maria Stuart. In: DKV/ 5, Szene V/ 9., Regieanweisung nach V. 3818, S. 140), wobei ihre unmittelbar anschließende, sogar pointierte Anrede eine tatsächliche Ohnmacht hier ausschließt.

Diese kann im Kontext der Figurenkonzeption wie auch in der Konstruktion des Dramas insgesamt¹⁰¹⁹ nicht als galante Geste verstanden werden, sondern ist im Hinblick auf Schillers Figurenkonzept der Königin (als das einer ‚schönen Seele‘) als politisches Handeln der Figur zu lesen. Denn das einzige hier mögliche und adäquate/ moralische Handeln der royalen weiblichen Figur besteht im Abbruch der Kommunikation und ist ein Ausdruck ‚erhabener Würde‘. Damit kann ein selbstbestimmtes Handeln erfolgen, hier gezeigt als ein Aussteigen aus einer unwürdigen Situation. Die notwendige (politische und öffentliche) Deutung als selbstverständliche weibliche Ohnmacht – erst durch den König, dann durch den Grafen Lerma –, wurde als politisch opportunes politisches Verhalten (seitens des Königs) herausgestellt. Als bedeutender aber hat sich die tatsächliche Funktion im Hinblick auf die Figur erwiesen. Die Analyse hat gezeigt, dass Schiller gerade dieses vorgespielte Verhalten der Figur der Königin zu einer pathetischen Geste des Widerstandes und ‚erhabener Würde‘ werden lässt gemäß seiner ästhetisch-philosophischen Kriterien, die er bereits in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* (mit dem Hinweis auf eine ‚erhabene Gesinnung‘¹⁰²⁰) entwickelt hat.

Nicht nur die Ohnmacht der Königin wie auch die der Luise unterstützen demnach über die Charakterisierung der Figur hinaus eine Gesamtaussage des Stückes. Dies trifft ebenso für die Ohnmacht der Johanna in *Die Jungfrau von Orleans* zu. Deren Darstellung (und folglich auch Erörterung) hebt sich allerdings von denen der anderen genannten Szenen weiblicher Ohnmacht ab, vor allem durch die Vorgabe, dass Schiller die historische Jeanne d’Arc als kriegerische Amazone definiert und damit die Kunstfigur als ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ zugleich zeigt (dabei also in abgrenzender Unterscheidung der Merkmale), wie es in/ mit den hier aufgegriffenen Untersuchungen Ariane Martins belegt wird.¹⁰²¹

¹⁰¹⁹ Überdies beinhaltet dies ein Konzept der Figur der Königin als ‚schöne Seele‘ – also eines bürgerlich-humanen Ideals – selbst wenn das Werk als politisches Drama zu interpretieren ist.

¹⁰²⁰ Zu Beginn des Abschnitts WÜRDE schreibt Schiller: „So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung.“ Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: DKV/ 8, S. 373.

¹⁰²¹ Die Interpretation folgt den Überlegungen von Ariane Martin. Vgl. Martin, Johanna’s „männlich Herz“ im Zwiespalt, S. 75–85. Diese Autorin weist darauf hin, dass Schiller zwar mit der Referenz auf die historische Jeanne d’Arc eine legendenumwobene und als Amazone ‚männlich‘ konturierte Frauengestalt als Stoff wählt, dass er „mit der Ablösung von den historischen Realien aber ein ‚weiblich‘ konturiertes Frauenbild entworfen hat,“ das er überdies mit den (wirkungsästhetischen) „Leitbegriffen ‚Herz‘ und ‚Rührung‘ kommentierte“. Ebd., S. 78.

Schiller nutzt, so Ariane Martin, den historischen Stoff der *Jungfrau von Orleans* vorrangig als Vorlage zur Thematisierung weiblicher Geschlechtsidentität¹⁰²² und des damit verbundenen tragischen Konflikts der Geschlechterdifferenz.¹⁰²³ Dieser Gedanke ist auch hier in den Blick genommen worden.

Es ist dabei herausgestellt worden, dass Johannas spätere Ohnmacht die einzige Ohnmacht bei den weiblichen Figuren ist, die nicht affektbestimmt/ psychisch bedingt ist, sondern aufgrund einer körperlichen Verletzung erfolgt. Ausdrücklich wird von den hinzukommenden Freunden darauf hingewiesen, dass Blut fließt. Dass Schiller diese Verletzung als Voraussetzung der Ohnmacht einsetzt, ist erklärbar, wenn man davon ausgeht, dass hier sogar mit dem Einsatz dieser physisch bedingten Ohnmacht ‚Weiblichkeit‘ definiert werden kann. Als Beleg ist das zeitgenössisch bekannte weiblich-kriegerische Bildmotiv der ‚verwundeten Amazone‘ angeführt worden.¹⁰²⁴ Ob Schiller die Bekanntheit der Bilder bewusst mit einbezogen hat, musste hier offen bleiben – es ist bislang in der Forschung nicht nachgewiesen.

Die abschließenden Figurenanalysen haben dann dem späten Drama *Die Braut von Messina* gegolten, insbesondere mit Blick auf die Figur der Fürstin und Witwe Isabella. Bei der Konstruktion dieser älteren weiblichen Figur wurde vorrangig die Kategorie des Erhabenen deutlich. Deren blasphemisches Fluchen wie auch das nachfolgende Verstummen gegen Ende des Dramas ist als Ausdruck eines individuellen Widerstands gegen das ‚Schicksal‘ und letztlich – vor allem um 1800 – als Ausdruck eines erschütterten Weltzusammenhangs¹⁰²⁵ gelesen worden. Für diese Zeit ist ein anderes Verständnis des ‚Erhabenen‘ und dabei auch des sentimentalischen Dichters und womöglich des Dramatikers zu diskutieren wie es Schiller nicht nur in seinen späten Abhandlungen, so Riedel, sondern laut Hofmann auch in Briefen formuliert, was hier

¹⁰²² Es handelt sich also um ein Konstrukt von Weiblichkeit, das in den spezifischen kulturellen Signifikationssystemen um 1800 generiert wurde. Dass es sich dabei um weibliche Geschlechtsidentität in männlicher Sicht handelt, so Martin, verstehe sich angesichts des Geschlechts des Dramatikers von selbst. Vgl. ebd.

¹⁰²³ Vgl. Martin, Johannas ‚männlich Herz‘, S. 75.

¹⁰²⁴ Für diesen Erklärungszusammenhang wurde besonders auf die Abbildung (Kupferstiche) der Amazone im zeitgenössischen ‚Gothaischen Hof-Kalender‘ verwiesen – mit Abbildungen griechischer Skulpturen (Götter- und Heldenfiguren).

¹⁰²⁵ Die Kategorien der Metaphysik werden letztlich, so Alt, gerade in dem Versuch Schillers, sich mit dem Theater der Griechen zu messen, als leere Begriffe ausgewiesen, wobei gerade diese Vergeblichkeit der Handlungsorientierung [der Begriffe] aber die Modernität von Schillers Versuch zeige. Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S.109.

im Rahmen des Gesamtthemas nicht näher auszuführen, aber hinsichtlich des gestreiften Dramenbogens doch kurz zu benennen ist. Derzeit greift Hofmann mit Blick auf die späten Dramen und die Zeit um 1800 diesen Forschungszusammenhang auch zum ‚Erhabenen‘ im Kontext von Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (von 1796) auf.

2 Die Konstruktion der männlichen Dramenfiguren (ergänzende Analysen)

Die Sicht auf die männlichen Dramenfiguren erfolgte in den Textanalysen bislang vorrangig aufgrund ihres Deutungsverhaltens gegenüber der weiblichen Ohnmacht. Darüber hinaus wird bei diesen ebenfalls das affektbestimmte Ohnmachtsgeschehen erkennbar, wenn auch der normativ bestimmte, vor allem schockartige Affekt durch einen anderen situativen Anlass (als bei dem der weiblichen Figuren) ausgelöst wird, wie es nicht nur bereits im Erstlingsdrama *Die Räuber* belegt wurde, sondern sogar im letzten Drama Schillers *Wilhelm Tell* aufzuzeigen ist; es ist die Erkenntnis einer Schuld.

Ein Jahr nach der *Braut von Messina* (von 1803) wird das Erscheinen und auch die Uraufführung dieses letzten vollendeten Dramas datiert. 1804 schloss Schiller *Wilhelm Tell* ab.¹⁰²⁶ Es ist ein Drama mit prägnanten Männerfiguren, bei dem die Frage nach Ohnmachtsszenen demzufolge fast überflüssig erscheint. Dennoch enthält auch dieses Drama Schillers eine Ohnmachtsszene – und zwar einer männlichen Nebenfigur. Es geht dabei um die Reaktion auf den menschenverachtenden Befehl des Landvogts Gessler an Wilhelm Tell, auf den eigenen Sohn zu schießen (den Apfel auf dem Kopf des Kindes zu treffen). Während Tell in innerem Kampf zögert, beginnt ein Durcheinander geäußerter Meinungen und Reaktionen auf das Ansinnen des Landvogts. Im Hin und Her der Warnungen durch Tells Schwiegervater Walter Fürst sowie dem Intervenieren der beiden jugendlichen adligen Personen, d. h. der Fürsprache von Rudenz und dem heftigen Dazwischentreten Berthas, und überdies den vertrauenden Ermunterungen seines eigenen Sohnes, entschließt Tell sich zur Tat. Dabei geht dieser Entschluss (in seiner Problematik) wie auch der Schuss selbst in der allgemeinen Auf-

¹⁰²⁶ Wie alle späten Dramen Schillers (außer *Die Jungfrau von Orleans*) wurde auch dieses letzte Drama am Weimarer Hoftheater im März 1804 uraufgeführt. 1805 starb Schiller.

regung fast unter. Gegen alle Euphorie (wegen des geglückten Schusses im Szenenabseits) lässt Schiller die Problematik des Geschehens aufgrund einer performativen Vorgabe, d. h. durch das stumme, aber nicht zu übersehende Verhalten einer Nebenfigur, thematisieren, wenn die Regieanweisung für die Figur des Walter Fürst vorschreibt: „*Walter Fürst schwankt und droht zu sinken. Bertha hält ihn.*“¹⁰²⁷ Mit dieser (drohenden) Ohnmacht des alten Mannes wird von Schiller in performativer Sprachlosigkeit die moralische Frage¹⁰²⁸ eingebracht. Denn mit dieser drohenden Ohnmacht wird wie auch bei den anderen Ohnmachtsszenen der männlichen Dramenfiguren Schillers ein Erschrecken vor der Erkenntnis einer Schuld markiert. Hier ist es der Schrecken vor der Schuld Tells, auf das eigene Kind zu zielen und eine mögliche tödliche Verletzung in Kauf zu nehmen.

Die drohende Ohnmacht des Walter Fürst ist auch ein genereller Hinweis darauf, dass männliche und weibliche Ohnmacht in der Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts, die als affektbestimmtes/ psychisches Geschehen den hinterfragten Leib-Seele-Zusammenhang kennzeichnen, „*an sich*“,¹⁰²⁹ so Mülder-Bach, nicht zu unterscheiden sind. Auch die männlichen Figuren fallen in Ohnmacht, genau besehen aber mit dem wesentlichen Unterschied, dass der innere Affekt, wie hier belegt worden ist, meistens ein anderer ist als bei den weiblichen Figuren bzw. aufgrund einer anderen normativ bestimmten Situation ausgelöst wird. Bei den männlichen Dramenfiguren geht es in den meisten Fällen um ein Erschrecken aufgrund der Erkenntnis von Schuld,¹⁰³⁰ nämlich der Schuld am Tod eines anderen. Franz Moor ist von Ängsten und Visionen vom jüngsten Gericht gequält. Im darauf folgenden Drama von 1784 ist es die Figur des Fiesco, der im vermeintlich getöteten Feind die eigene (kostümierte) Frau Leonore, die er ermordet hat, erkennt und „*durchdonnert zu Boden*“¹⁰³¹ sinkt. Bei diesem Sze-

¹⁰²⁷ Vgl. Schiller, *Wilhelm Tell* (Szene III/ 3.). In: DKV/ 5, S. 458.

¹⁰²⁸ Auffallend bei der Analyse der Schiller'schen Dramen sind ohnehin die Figuren der alten Männer, durch die Schiller die jeweils aktuelle moralische Problematik der Handlung oder der Hauptfigur ansprechen lässt: In *Wilhelm Tell* ist es Walter Fürst mit seiner drohenden Ohnmacht als Reaktion auf Tells Apfelschuss; d. h. nach diesem Zielen auf das eigene Kind; in *Don Karlos* ist es Graf Lerma mit seinem Appell der Gewaltlosigkeit an den aufbrechenden Karlos.

¹⁰²⁹ Mülder-Bach, *Die „Feuerprobe der Wahrheit“*, S. 527.

¹⁰³⁰ Inka Mülder-Bach benennt allerdings nur jeweils die Situation und den Namen der männlichen Figur bei ihrer Skizzierung der o. g. Dramenlinie. Bei dem Vergleich der Situationen ergibt sich aber bei allen männlichen Figuren die dargelegte Gemeinsamkeit ihrer jeweiligen erschreckenden Erkenntnis; nämlich ein Erschrecken vor einer Schuld (Mord).

¹⁰³¹ Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, (Szene V/ 12.). In: DKV/ 2, S. 432.

nenbeispiel ist neben dem Erkennen von Schuld vor allem auch das schockartige Erkennen für die Ohnmacht der männlichen Figur kennzeichnend. In der weiteren Erörterung folgt dann die Figur des Ferdinand im Drama *Kabale und Liebe* (von bereits 1784). Dieser erkennt nach dem – erst angesichts des Todes möglichen – Geständnis von Luise, dass er einen unverzeihlichen Mord begangen hat, als er seiner doch unschuldigen Luise die vergiftete Limonade zu trinken gab; es ist eine Schuld, die er auf seinen Vater, abzuwälzen versucht.¹⁰³²

Die Linie der Ohnmachtsszenen männlicher Figuren in den Dramen Schillers geht nahtlos weiter: Dabei wird auch – unter Hinzuziehen des zeitgenössischen Freundschaftsdiskurses,¹⁰³³ ergänzend zum Ohnmachtsdiskurs – sogar ein erotisch konnotiertes Ohnmachtsgeschehen erkennbar. In *Don Karlos* sind nicht nur die vorgespelte wie dann auch die tatsächliche Ohnmacht der weiblichen Hauptfigur auffallend, sondern auch das tatsächliche ohnmächtige Niedersinken der männlichen Hauptfiguren, allen voran das Ohnmächtigwerden des Königs, dessen Erschrecken – unter Berücksichtigung des zeitgenössischen Freundschaftsdiskurses – ambivalent ist. Es ist sowohl als ein Schrecken angesichts des begangenen Mordes (also von Schuld) wie auch als Erschrecken vor dem Liebesverrat¹⁰³⁴ des (vermeintlichen) Freundes Posa zu verstehen. Auch das ohnmächtige Zusammenbrechen des Don Karlos am Leichnam des Jugendfreundes Posa verweist auf einen der Ohnmacht zugrunde liegenden, sozusagen ‚weiblichen‘ Affekt, nämlich auf das Erschrecken bei Liebesverlust, hier bei dem Verlust des Herzensfreundes, des nahen Jugendfreundes.¹⁰³⁵

Im späten, hier nicht näher untersuchten Drama *Maria Stuart* (Uraufführung 1800), lässt Schiller nicht nur die Titelfigur scheinbar ohnmächtig, wenn auch nicht bewusstlos,¹⁰³⁶ niedersinken. Auch die männliche Figur des opportunistischen Grafen Leices-

¹⁰³² Vgl. Schiller, *Kabale und Liebe*, (V/ letzte Szene). In: DKV/ 2, S. 676.

¹⁰³³ Vgl. Pfeiffer, Joachim: „...in eurem Bunde der Dritte“, S. 194–208. In diesem Aufsatz unterscheidet Pfeiffer unterschiedliche Codierungen der Männerfreundschaft im Verlauf in der Literatur des 18. Jahrhunderts.

¹⁰³⁴ Gerade dieser situative Anlass ist ansonsten kennzeichnend für die Ohnmacht der weiblichen Figuren, hier ausdrücklich auch benannt als ‚weibliche‘ Ohnmacht.

¹⁰³⁵ Die Intensität dieser Geste ist vor dem Hintergrund des Freundschaftskults des 18. Jahrhunderts zu verstehen – aufgrund dessen hier, laut Pfeiffer, das Paradigma der Freundschaft als empfindsame bzw. Herzensfreundschaft anzuführen ist, vgl. Pfeiffer „...in Eurem Bunde der Dritte.“, S. 202f.

¹⁰³⁶ Die pointierte, sofort anschließende Rede in Leicesters Armen lässt diesen Schluss zu. Dies ereignet sich bei ihrem (scheinbar) gefassten und innerlich geläuterten Gang zur Hinrichtung, als sie den Grafen Leicester erblickt, auf dessen liebende Rettung sie letztlich gehofft hatte. Schiller, *Maria Stuart* (Szene V/ 9.). In: DKV/ 5, S. 140.

ter lässt Schiller tatsächlich bewusstlos werden, als Leicester die Geräusche der Vorbereitung zur Hinrichtung mit Angst verfolgt. Dabei kommentiert er dieses Geschehen monologisierend und ruft es damit für das Vorstellungsvermögen – d. h. für die Einbildungskraft des Publikums auf – visualisiert es gleichsam.¹⁰³⁷ Leicester fährt mit einer „*zuckenden Bewegung*“¹⁰³⁸ zusammen, als er mit „*steigender Angst*“¹⁰³⁹ in seiner inneren Vorstellung bei den Geräuschen zum Rücken des Hinrichtungsschemels angekommen ist, auf den Maria den Kopf legen muss – dann sinkt auch er ohnmächtig nieder.¹⁰⁴⁰ Wieder liegt hier ein ambivalentes Erschrecken der männlichen Dramenfigur vor – es ist als ein Erschrecken vor dem Erkennen der Schuld wie auch als ein Erschrecken vor dem Verlust der geliebten, zumindest gerade favorisierten, Frau zu verstehen. Gleichzeitig wird mit diesem künstlerischen Mittel – unter Beachtung des aristotelischen Grässlichkeitsverdikts – die Kennzeichnung des Momentes der Hinrichtung der schottischen Königin erreicht.

3 Schillers besondere Gegenüberstellung kontrastierender Kategorien und Figurenmerkmale.

Ende des 18. Jahrhunderts scheint Schiller mit seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* – in zeittypischer Tendenz – einen Beitrag für die Dichotomisierung der Geschlechterkonzepte zu leisten, vor allem mit seiner Gegenüberstellung der kontrastierenden Kategorien von ‚Anmut‘/ ‚schöner Seele‘ und ‚erhabener Würde‘. Analog zu diesen zeittypischen geschlechtsspezifischen Kategorien und ihrer besonderen Gegenüberstellung bei Schiller sind hier die kontrastierenden Ausdrucksgesten von ‚Ohnmacht‘ und von ‚Erhabenheit‘ hinsichtlich ihres Einsatzes für die Figurenkonstruktion in den Dramen genderspezifisch diskutiert und untersucht worden.

¹⁰³⁷ Damit wird sozusagen vor dem ‚inneren Auge‘ des Publikums die Hinrichtung dramatisch in Szene gesetzt; es handelt sich dabei um den gesamten 10. Auftritt des 5. Aufzugs. Vgl. ebd., S. 141f. Vgl. überdies die überaus lange narrative Sequenz als Regieanweisung für diese männliche Figur zum Szenenende, ebd., S. 142.

¹⁰³⁸ Schiller, *Maria Stuart* (Szene V/ 10., Regieanweisung am Szenenende). In: DKV/ 5, S. 142.

¹⁰³⁹ Ebd.

¹⁰⁴⁰ Ebd.

3.1 Die poetische Verfung weiblicher und männlicher Ausdrucksgesten, von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘

Der Blick auf die Ohnmachtsszenen und insbesondere auf das Erschrecken der weiblichen Figuren hat gezeigt, dass Schiller zwar gemäß der kontemporären bürgerlichen Vorstellungen die Ohnmacht als konstituierendes Merkmal von ‚Weiblichkeit‘, Unschuld und Tugend der weiblichen Figuren einsetzt, damit aber zum einen nicht die Kategorie der (weiblich konnotierten) ‚schönen Seele‘ favorisiert und zum anderen auch die Ohnmacht nicht als charakteristisches Merkmal zur eigentlichen Kennzeichnung der weiblichen Figur einsetzt, sondern nur in der ‚gegenstrebigen Spannungsbeziehung‘ mit dem kontrastierenden Merkmal der ‚Erhabenheit‘. Somit ist der These und den Kriterien Milder-Bachs, die hier kritisch aufgegriffen wurden, nur eingeschränkt zu folgen; überdies sind diese mit neueren Forschungen zum Freundschaftsdiskurs zu ergänzen wie auch mit Theorieaspekten von Judith Butler.

Es ist gezeigt worden, dass Schiller für die Protagonistinnen seiner Dramen auch in verschiedenen Ausdrucksformen das Merkmal des ‚Vermögens zum Widerstand‘ neben der Geste des Gefasstseins als Merkmale der Autonomie des Menschen zur wesentlichen Charakterisierung der weiblichen Figur einsetzt. Beides sind Begriffe, die eher der Kategorie der (männlich konnotierten) ‚erhabenen Würde‘ zuzuordnen sind. Damit wird deutlich, dass Schiller auch in seinen Dramen eine Art von Verschränkung der geschlechtsspezifischen Merkmale einsetzt, und zwar in differenzierter Darstellungsform, hier von der Verfasserin ‚poetische Verfung‘ genannt.

Dies heißt: Im Wesentlichen wird auch hinsichtlich der Figurenkonstruktion erkennbar, dass weniger eine Abgrenzung der kontrastierenden geschlechtsspezifischen Figurenmerkmale zu belegen ist, als vielmehr eine besondere Art der Verschränkung herauszustellen ist bzw. – ähnlich wie mit Blick auf Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* – eine Art von ‚Verkreuzung‘.

3.2 Die ‚Verkreuzung‘ der geschlechtsspezifischen Ausdrucksgesten

Diese ‚Verkreuzung‘ ist Birgit Nübel zufolge aufgrund der essayistischen Form der Abhandlung *Über Anmut und Würde* als „Chiasmus“¹⁰⁴¹ erkennbar. Schiller arbeitet also auch in seinen Dramen bei der Konstruktion der weiblichen Figuren mit einer Art von Verkreuzung weiblich und männlich konnotierter Merkmale von ‚Ohnmacht‘ bzw. von ‚Erhabenheit‘. Demgemäß ist – in Analogie zu der philosophisch-ästhetischen Schrift *Über Anmut und Würde* – auch in seinen Dramen eine (vermeintliche) Polarisierung der kontrastierenden genderspezifischen Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit bei der Konstruktion seiner Dramenfiguren *nicht* zu konstatieren.

Die Priorität¹⁰⁴² dieser Kategorien – insbesondere im Hinblick auf die weiblichen Figuren – wird gerade in Schillers frühen Dramen jeweils unterschiedlich gesetzt. Denn kennzeichnend bei der Darstellung der männlichen wie auch der weiblichen Figuren in Schillers Dramen bleibt letztlich das wesentliche Merkmal der ‚inneren Freiheit‘, das der Dramatiker oft in einer erhabenen Geste (z. B. der ‚Fassung‘) oder auch in anderen erhabenen Reaktionsweisen der Figur verdeutlicht – als wesentliche Zeichen zur Definition des Menschen, als Merkmal seiner Freiheit.¹⁰⁴³

3.3 Schillers vermeintliche Polarisierung von ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Merkmalen vs. Schillers Chiasmus

Die Gesten des Ohnmächtigwerdens ordnet Schiller den weiblichen wie auch männlichen Dramenfiguren als dramatische wie empfindsame Ausdrucksgesten gleichermaßen zu. Insbesondere mit dem Blick auf das situative innere Affektgeschehen (nämlich dem Erschrecken vor einer bestimmten Erkenntnis) ist auch hier eine ‚Verkreuzung‘ bzw. eine Rollenverkehrung bei der Zuordnung der Ausdrucksgesten und der Befindlichkeiten, d. h. des inneren normativ bestimmten Affektgeschehens, erkennbar. Die hier genannte ‚weibliche‘ Ohnmacht (gemeint ist, laut Mülder-Bach, die Ohnmacht aufgrund von Liebesbeteuerung, vor allem aber aufgrund von Liebesverrat

¹⁰⁴¹ Birgit Nübel verweist in ihrer Analyse nicht nur auf die essayistische Form von Schillers Abhandlung, sondern dabei auch auf Schillers Arbeiten mit Gegensatzpaaren und deren kreuzweiser Verschränkung. Dies lässt sich, so Nübel, am Verhältnis von ‚schöner Seele‘ und ‚erhabenem Charakter‘ aufzeigen. Vgl. Nübel, Schillers ästhetische Theorie, S. 55/ 56 (Tabelle).

¹⁰⁴² Wohlgedenkt die Priorität, keine Ausschließlichkeit.

¹⁰⁴³ Dies trifft ebenso auf weibliche Hauptfiguren wie Amalia, die Königin in *Don Karlos* oder Isabella wie auch auf die (weiblichen und männlichen) Titelfiguren zu: Louise Millerin, *Don Karlos* oder auch auf Johanna/ *Die Jungfrau von Orleans*.

oder Liebesverlust) setzt Schiller auch bei der Konstruktion männlicher Dramenfiguren ein, so bei dem Infanten Karlos und dem König Philipp in *Don Karlos* wie auch bei dem Grafen Leicester in *Maria Stuart*. Die hier unterschiedene ‚männliche‘ Ohnmacht, oft verbunden mit der schockartigen Erkenntnis von Schuld, findet sich auch bei der Darstellung der weiblichen Figur wieder, so bei Beatrice in *Die Braut von Messina* wie auch bei der Königin, der ‚schönen Seele‘ in *Don Karlos*. Insofern trägt Schillers Konstruktion seiner weiblichen wie auch seiner männlichen Dramenfiguren ebenso wenig zu einer Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen um 1800 bei wie Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde*. Die Reaktionsweisen des ohnmächtigen *Niedersinkens* wie des bewusstlosen *Niederfallens*, die Schiller situationspezifisch für die weibliche bzw. männliche Figur in den oft unbeachteten Regieanweisungen performativ vorgibt, sind Ausdrucksgesten eines jeweils affektbestimmten/ psychischen Geschehens. Gerade dieses gerät am Ende des 18. Jahrhunderts mit seiner Frage nach dem ganzen Menschen, d. h. nach dem Zusammenhang von Leib und Seele in den Blick. So berücksichtigt Schiller bei seiner Figurenkonstruktion anthropologisch/ psychologisches Wissen, setzt aber darüber hinaus konstituierend seine philosophisch-ästhetischen¹⁰⁴⁴ Kategorien als wesentliche Figurenmerkmale ein – auch bei der Darstellung seiner weiblichen Dramenfiguren. Dabei scheint Schiller in seinen späten Dramen am Anfang des 19. Jahrhunderts (im Epochenumbruch zur Moderne) die Kategorie des ‚Erhabenen‘ zu favorisieren. bzw. zu problematisieren.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁴ Auf den Begriff des ‚Erhabenen‘ als zentrale Kategorie Schillers (mit ihrem ästhetisch-moralischen Doppelcharakter) verweist Wolff-Metternich in einem aktuellen Aufsatz. Vgl. Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich: „Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet...“. Moral- und geschichtsphilosophische Implikationen der Schiller’schen Ästhetik. S. 3–14. In: *Das Schöne und das Erhabene*. Hrsg. v. Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich u. Michael Hofmann. Weimar/ Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft. Gulde-Druck/ Tübingen 2004, S. 4f.

¹⁰⁴⁵ Vgl. derzeit Hofmann und Riedel. Inwieweit sich dieses bei der Konstruktion der weiblichen Figuren in den späten Dramen, ausgenommen die handlungsbestimmende Figur der Fürstin Isabella in *Die Braut von Messina*, abzeichnet, muss hier offen bleiben.

V. Schluss

Ohnmacht und Erhabenheit. Performative Sprachlosigkeit zur Definition des ‚ganzen Menschen‘ in Friedrich Schillers Dramen (1781–1804)

„Sie fiel/ Ohnmächtig hin und ritzte sich im Fallen./ Sonst war es nichts.“¹⁰⁴⁶

Dieses Zitat der männlichen Figur (des Lerma), mit welcher das Niederfallen der weiblichen Figur als ‚selbstverständliche‘ Ohnmacht gedeutet wird, ist den vorliegenden Textanalysen gleichsam als Leitmotiv vorangestellt. Es soll mit dem Blick auf die Literarisierung des Ohnmachtsgeschehens auf den gendertheoretischen Aspekt dieser Untersuchung aufmerksam machen, welcher vor dem Hintergrund von „Theorien des Performativen“¹⁰⁴⁷ berücksichtigt worden ist. Gleichzeitig wird mit dem Zitat betont, dass das Ohnmächtigwerden, das oft mit der Erzählliteratur des 19. Jahrhundert assoziiert wird, bereits in den Dramen des 18. Jahrhunderts konstitutiv zur Konstruktion der Figuren eingesetzt wird und zwar nicht nur bei den weiblichen Figuren.

Mit dem Zitat aus Schillers *Don Karlos* von 1787 wird in der Untersuchung zunächst das besondere Verhältnis der Ausdrucksgesten von weiblich konnotierter Ohnmacht und männlich konnotierter Erhabenheit hinsichtlich Schillers Konstruktion der Dramenfiguren angesprochen. Das Zitat verweist aber gleichzeitig auch auf die jeweils geschlechtsspezifische Konnotation dieser kontrastierenden Ausdrucksgesten und infolgedessen auf deren jeweiligen, oft getrennten, d. h. abgrenzenden und abgegrenzten, Einsatz¹⁰⁴⁸ in der kontemporären Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts. Dieses Vorgehen ist z. T. auch in den Texten Schillers gegeben; in der vorliegenden Untersuchung ist es jedoch hinsichtlich der Konstruktion seiner Dramenfiguren hinterfragt worden. Geschlechtsspezifische Dichotomien sind zweifellos erkennbar in einigen seiner Gedichte und anscheinend auch in seinen ästhetischen Schriften wie z. B. in *Über Anmut und Würde*. Denn gerade in dieser theoretischen Abhandlung, insbesondere in der Gegenüberstellung der Kategorien am Ende des ersten Abschnitts zu ‚schöner Seele‘ und ‚erhabener Würde‘, wird der kontemporäre philosophisch-ästhetische sowie geschlechtsspezifisch gezeichnete Diskurs erkennbar. In Bezug auf die

¹⁰⁴⁶ Schiller, *Don Karlos* (Szene IV/ 13., V. 3927–29). In: DKV/ 3, S. 924.

¹⁰⁴⁷ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 37ff. Bei dem ausdifferenzierten Theoriefeld des Performativen wurden vor allem die Hinweise von Fischer-Lichte zu Austins Sprachphilosophie und zu Judith Butlers Kulturphilosophie berücksichtigt – nicht die auf V. Turner u. a. sich berufenden theaterwissenschaftlichen Aufführungs- oder Performancetheorien.

¹⁰⁴⁸ Gemeint ist die Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ und ein dementsprechend jeweils abgrenzender Einsatz zur Konstruktion der weiblichen oder männlichen Figur.

Kategorien von Schönheit und Erhabenheit haben Peter-André Alt, Carsten Zelle und Birgit Nübel für das Verhältnis der kontrastierenden Kategorien – Bezeichnungen wie ‚Komplementarität‘,¹⁰⁴⁹ eine besondere ‚Spannungsbeziehung‘¹⁰⁵⁰ und eine Art von ‚Verkreuzung‘¹⁰⁵¹ vorgeschlagen. Diese Aspekte der ‚Spannungsbeziehung‘ und ‚Verkreuzung‘ wurden in der vorliegenden Untersuchung bei der Analyse der Dramenfiguren aufgegriffen: Die kontemporären, geschlechtsspezifischen Ausdrucksgesten von Ohnmacht und Erhabenheit wurden in Analogie zu den ‚Definitionen‘¹⁰⁵² in Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* (von 1793) gelesen, also in Analogie zu der Art der Gegenüberstellung von weiblich konnotierter Anmut bzw. ‚schöner Seele‘¹⁰⁵³ und männlich konnotierter ‚erhabener Würde‘. Beachtet wurde die besondere Art der Gegenüberstellung der kontrastierenden Kategorien, die Birgit Nübel unter Berücksichtigung der essayistischen Form untersucht und hinsichtlich des Geschlechterdiskurses um 1800 erörtert, diese wird von ihr nicht als Abgrenzung der Genderdifferenzen, sondern als Chiasmus (‚Verkreuzung‘) herausgestellt.

In der vorliegenden Untersuchung stehen die Ausdrucksgesten von Ohnmacht und Erhabenheit bei der Konstruktion der Schiller’schen Dramenfiguren im Vordergrund. Unter Berücksichtigung der jeweiligen kontemporären Konnotation von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ und mit Belegen aus den Jugenddramen wird die Kategorie der Erhabenheit in Bezug auf die Konstruktion der weiblichen wie auch der männlichen Dramenfiguren in werkpoetischer Sicht, also auf der Darstellungsebene herausgearbeitet. Das konstitutive Figurenmerkmal der Erhabenheit – wie das der Ohnmacht auch angegeben in den Regieanweisungen – wird von Schiller insbesondere in seinen Jugenddramen oft in einer ‚gegenstrebigem Spannungsbeziehung‘¹⁰⁵⁴ der Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit eingesetzt. In den späten Dramen ist die ambivalente Kategorie des Erhabenen bzw. der Erhabenheit nicht nur werkpoetisch, hinsichtlich

¹⁰⁴⁹ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 71.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 10.

¹⁰⁵¹ Vgl. Nübel, Über Anmut und Würde, S. 59f.

¹⁰⁵² Birgit Nübel problematisiert in ihrer Analyse der Schiller’schen Abhandlung den Begriff ‚Definition‘ und spricht hier bei Schiller von einer ‚Bilderschrift der Gedanken‘ (ebd., S. 53) in Analogie zu Schillers Formulierung einer ‚Bilderschrift der Empfindungen‘; vgl. Schiller, Über Anmut und Würde. In: DKV/ 8, S. 331.

¹⁰⁵³ Vgl. Schiller, Über Anmut und Würde. In: DKV/ 8, S. 378ff.

¹⁰⁵⁴ Vgl. in Analogie die Definition von Carsten Zelle. In: ders. Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 10.

der Figurenkonstruktion, d. h. als Verhaltensweise oder vorrangig als ‚männlich‘ konnotierte Ausdrucksgeste der männlichen oder auch weiblichen Figuren von Bedeutung, sondern es wird in Schillers Schriften vor allem die wirkungsästhetische Funktion des Erhabenen thematisiert. Letzteres ist kennzeichnend für den sentimentalischen Dichter Schiller – auch in seinem veränderten Dramenverständnis um 1800.¹⁰⁵⁵ Demgegenüber wird mit Blick auf die Jugenddramen belegt, dass die männlich konnotierten Ausdrucksgesten der Erhabenheit in den Jugenddramen vor allem werkpoetisch, also in der Figurenkonstruktion von Bedeutung sind, dabei eher in einer oft idealistischen Darstellung erkennbar werden. Überdies werden diese Merkmale des ‚Erhabenen‘ – im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Autoren – in einer besonderen Art der Verschränkung mit dem Merkmal der ‚Ohnmacht‘ für die Konstruktion der jeweiligen Figur eingesetzt, wobei dies nicht nur zur Charakterisierung der weiblichen Figuren erfolgt, wie hier als Ergebnis der Textanalysen zusammenfassend dargestellt und belegt wurde.

Vor dem Hintergrund von ‚Theorien des Performativen‘ sind bei den untersuchten Texten insbesondere die zahlreichen performativen Angaben Schillers in den Regieanweisungen, d. h. in diesen sogenannten Nebentexten berücksichtigt worden. Das Lerma-Zitat belegt das weibliche Niederfallen auch als ambivalentes Ohnmachtsgeschehen; übrigens wird dieses in den Dramen Schillers keineswegs als widernatürliches Geschehen verstanden, wie es im zeitgenössischen Zedler-Universal-Lexikon angegeben wird.

Aufgrund der besonderen Beziehung bzw. der Art der Gegenüberstellung der jeweils geschlechtsspezifisch konnotierten Merkmale von Ohnmacht und Erhabenheit samt ihrer situativen Bezüge, ist insgesamt die zweifache Blickrichtung der vorliegenden Untersuchung bemerkenswert: Diese berücksichtigt mit ihren genderspezifischen Erörterungen eine zeitgenössisch *anthropologisch-psychologische* wie auch *ästhetisch-philosophische* und dramentheoretisch fundierte Betrachtungsweise zur Analyse der Figurenkonstruktion. Beide Betrachtungsweisen belegen durchgängig die grundsätzliche anthropologische Frage des frühen Dramatikers und gleichzeitig ernüchterten

¹⁰⁵⁵ Vgl. Hofmann, *Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen*, S. 16f. In der Untersuchung wurde auf die Erörterungen Hofmanns zu Schillers verändertem ästhetischen Verständnis des Erhabenen hingewiesen, wobei die daraus abzuleitenden Folgerungen für die Konstruktion der Dramen und der poetischen Texte Schillers hier eher offen gelassen wurden. Vgl. hierzu das Resümee der Textanalysen.

Mediziners;¹⁰⁵⁶ geht es doch dem Dramatiker Schiller zeitgleich zu seiner dritten, eher erfahrungswissenschaftlich orientierten Dissertation¹⁰⁵⁷ darum, „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“,¹⁰⁵⁸ so Schiller in seinem Vorwort zu seinem Erstlingsdrama. Mit *Die Räuber* (von 1781/ 82), also mit einem Drama, das der Strömung des ‚Sturm und Drang‘ zuzuordnen ist, beginnen die Textanalysen zur Konstruktion der Dramenfiguren Schillers.

Doch auch der Dramatiker der Spätaufklärung fragt weiter nach dem ‚Menschen‘ in seinem ‚Empfinden und Handeln‘,¹⁰⁵⁹ so Schillers spätere Reflexion seiner Aufgabe und seines Selbstverständnisses als Dramatiker in einem Brief an Caroline von Beulwitz von 1788. Das heißt, am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung geht es dem Anthropologen und Dichter vorrangig um ‚den M e n s c h e n‘,¹⁰⁶⁰ nicht um den ‚Helden‘ in seiner Exzeptionalität,¹⁰⁶¹ wohl aber um die Darstellung des ‚ganzen Menschen‘,¹⁰⁶² dabei vor allem um eine „vollständige Anthropologie.“¹⁰⁶³

Unter Berücksichtigung der *anthropologischen* und *ästhetischen* Kriterien von Ohnmacht wie auch von Erhabenheit wird in der vorliegenden Untersuchung eine weitere Problematik aufgegriffen, indem jeweils die zeitgenössische Tendenz der Dichotomisierung von Geschlechterdifferenzen mitberücksichtigt wurde. Diese geht am Ende des Jahrhunderts einher mit der Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“,¹⁰⁶⁴ d. h. mit der Konstituierung und demzufolge mit der Polarisierung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘. Diese Tendenz spiegelt sich auch in der Literatur um 1800 wider;¹⁰⁶⁵

¹⁰⁵⁶ Wolfgang Riedel hebt in seinem Erklärungszusammenhang zur Anthropologie und deren Erkunden von Geist/ ‚Seele‘ das Entdecken der ‚Heteronomien der Seele‘ am Jahrhundertende hervor und die damit verbundenen Irritationen bzw. Ermüchtungen hinsichtlich der ‚Freiheit des Menschen‘ – im Sinne eines generellen Freiseins zur Vernunft, vgl. Riedel, *Erkennen und Empfinden*, S. 410ff.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Riedel, *Die anthropologische Wende*, S. 151.

¹⁰⁵⁸ Schiller, *Die Räuber*. Vorwort. In: DKV/ 2, S. 15.

¹⁰⁵⁹ Friedrich Schiller: Brief an Caroline von Beulwitz (vom 10./ 11.12.1788). In: DKV/ 11, S. 350.

¹⁰⁶⁰ Die gesperrte Schreibweise verdeutlicht lt. Koopmann die besondere Betonung zur Lesart und zum Verständnis dieser Intention Schillers, d. h. ‚den Menschen‘ als Vertreter der ‚Gattung Mensch‘ zu erkunden. Dies formuliert Schiller in dem o. g. Brief an Caroline von Beulwitz (vom Dezember 1788); vgl. Koopmann, *Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie*, S. 21. Wolfgang Riedel zufolge, dessen Argumentation aus zwei Abhandlungen hier aufgegriffen wird, geht es dem ermüchteten Mediziner, der früh auch die ‚Heteronomien der Seele‘, damit – im kontemporären wissenschaftlichen Verständnis – des Geistes bzw. der Vernunft konstatieren musste und damit das Freisein zur Vernunft infrage gestellt sah, lebenslang darum, das ‚Wesen‘ des Menschen und dessen Disposition zur Freiheit zu ergründen und zu erklären.

¹⁰⁶¹ Vgl. dazu die Dissertation von Nikolas Immer, *Der inszenierte Held* (2008).

¹⁰⁶² Vgl. Simon, *Der ganze Mensch*, S. 555.

¹⁰⁶³ Zelle, *Die Notstandsgesetzgebung*, S. 441. Vgl. dazu auch Nübels kritische Erörterung zur Dichotomisierung der Geschlechterdifferenzen; vgl. Nübel, *Schillers ästhetische Theorie*, S. 50–61.

¹⁰⁶⁴ Hausen, *Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘*, S. 19–49.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Amstutz, *Autorschaftsfiguren*, S. 5.

sie ist ebenso in Schillers Texten nachzuweisen, sowohl in seinen ästhetischen Schriften als auch in manchen Gedichten.¹⁰⁶⁶ Auch in der Konstruktion seiner Dramenfiguren scheint diese Tendenz vorhanden zu sein. Die differenzierte Analyse mit einem genauen Blick auf Schillers Darstellung der geschlechtsspezifischen Ausdrucksgesten von weiblich konnotierter Ohnmacht und männlich konnotierter Erhabenheit der Dramenfiguren zeigt allerdings, dass dies nicht der Fall ist. Damit ist zugleich das wesentliche Ergebnis dieser Studie benannt.

Die Beispiele der ausgewählten Szenen mit der Analyse der dialogischen oder monologischen Haupttexte belegen überdies die Bedeutung der korrespondierenden narrativen Nebentexte, d. h. der Regieanweisungen mit der Beschreibung der Körpersprache der Figuren.

Die Analysen gerade auch dieser oft übersehenen Nebentexte belegen zum einen die Bedeutung der performativen geschlechtsspezifischen Angaben in Schillers Regieanweisungen, die konstitutiv für Schillers Figurenkonstruktion sind. Zum anderen wurde gezeigt, dass Schiller als Dramatiker im Sinne seiner Zeit zwar diese kontemporären und bürgerlich-normativen genderspezifischen wie auch kontrastierenden Merkmale bei der Figurenkonstruktion zur Geltung bringt, doch setzt er diese – anders als in den Gedichten – bei der Konstruktion der weiblichen bzw. der männlichen Figuren in seinen Dramen *nicht* als wesentliche geschlechtsspezifische Merkmale polarisierend bzw. abgrenzend ein. Vielmehr ‚verfugt‘ er sie sozusagen poetisch – und steht damit in deutlicher Unterscheidung zur Figurenkonstruktion anderer Autoren des 18. Jahrhunderts, die in ihren Texten normativ-bürgerlich eine geschlechtsspezifische, polarisierende Matrix ‚weiblich‘/ ‚männlich‘ von zwei abgegrenzten und strikt abzugrenzenden Geschlechtern zugrunde legen.

Dies belegen die Textanalysen zur Konstruktion der männlichen und ebenso der weiblichen Figuren, der Titelfiguren wie auch der handlungsbestimmenden Figuren. In der Untersuchung wurde dies vorrangig mit Blick auf die Konstruktion der weiblichen Figuren wie Luise in *Kabale und Liebe* und die Figur der Königin in *Don Karlos*

¹⁰⁶⁶ Vgl. dazu Helmut Fuhrmann (2001) wie auch Norbert Oellers (2009) mit ihren Hinweisen auf die Kritik im Kreise der Jenaer Frühromantiker, vgl. Fuhrmann, *Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers*, S. 64f. sowie Oellers u. Ebbinghaus, *Friedrich Schiller* (Hörbuch 2009/ 2 CDs). Oellers zitiert dabei einen Kommentar von Caroline Schlegel-Schelling, die zum Lesen von Schillers ‚Glocke‘ in einem Brief an ihre Tochter schreibt, dass sie „fast von den Stühlen gefallen wären vor Lachen“, Ebbinghaus/ Oellers: *Friedrich Schiller. Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung*, CD 1/ Nr. 3.

belegt, ergänzt um Figuren aus den späten Dramen wie Johanna in *Die Jungfrau von Orleans* und die Fürstin Isabella und ihre Tochter Beatrice in *Die Braut von Messina*. Unter Berücksichtigung des Zusammenhangs von ‚Ohnmacht‘ und ‚Erhabenheit‘ galt es auch, die Konstruktion einiger männlicher Dramenfiguren zu analysieren. Wenn diese konstituierenden Merkmalsverschränkungen bei Schillers Figurenkonstruktion, die hier als ‚poetischen Verfügung‘ bestimmt wurde, auch zunächst vor allem bei den weiblichen Figuren,¹⁰⁶⁷ beginnend mit Amalia im Erstlingsdrama *Die Räuber*, beispielhaft deutlich werden, so zeigt die Untersuchung, dass dieses doch auch für die Konstruktion der männlichen Figuren zutrifft, hier insbesondere erkennbar vor dem Hintergrund des Freundschaftsdiskurses im 18. Jahrhundert mit dem Paradigma der auch erotisch aufgeladenen ‚tugendempfindsamen Freundschaft‘¹⁰⁶⁸ am Ende des Jahrhunderts.¹⁰⁶⁹

Schillers dramentheoretisches Modell des ‚erhabenen Helden‘¹⁰⁷⁰ und der damit einhergehende ästhetisch-moralische Anspruch, werkpoetisch die ‚Independenz‘¹⁰⁷¹ der zentralen Figur hervorzuheben, der später in eine zeitkritisch begründete wirkungsästhetische Intention der ‚Rührung‘¹⁰⁷² des moralisch gebildeten und zu bildenden Publikums mündet,¹⁰⁷³ wird in werkpoetischer Sicht von dem sentimentalischen Dichter in seinen späten Dramen um 1800 nur schwerlich werkpoetisch-literarisch umgesetzt. Schillers Versuch, das ‚Wesen‘ des Menschen (in seiner Disposition zur Freiheit) zu

¹⁰⁶⁷ Zu Beginn der hier insgesamt berücksichtigten, vollendeten Dramen Schillers ist bereits die Figur der Amalia in seinem erstem Drama *Die Räuber* zu erwähnen, die in der Analyse nur gestreift wird, sodass in der Textanalyse dieser weiblichen Figur zunächst – aufgrund auch dramaturgischer Bedeutung des Ohnmachtsgeschehens – die Figur der Luise in *Kabale und Liebe* in der Untersuchung vorangestellt wurde.

¹⁰⁶⁸ Pfeiffer, „...in eurem Bunde der Dritte.“ S. 197. Pfeiffer unterscheidet in seiner Abhandlung zum Freundschaftsdiskurs im Verlauf des 18. Jahrhunderts verschiedene Paradigmen, darunter ab Mitte des Jahrhunderts: Die ‚tugendempfindsamen Freundschaft‘ als sozialetisches Programm.

¹⁰⁶⁹ Vgl. die Untersuchungen von Meyer-Krentler, *Der Bürger als Freund* (1984) wie auch von Pfeiffer: „...in eurem Bunde der Dritte.“, S. 201f.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Alt, Friedrich Schiller, S. 70.

¹⁰⁷¹ Schiller, Über das Pathetische. In: DKV/ 8, S. 423.

¹⁰⁷² Vgl. dazu Schillers o.g. Brief an J.W. Süvern; vgl. dazu die Erörterung von Immer zum Zusammenhang von Erhabenheit und Rührung; vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 176.

¹⁰⁷³ Dieses will Schiller – gerade gegen das beschränkte Interesse der Gegenwart – sowohl mit philosophischen Untersuchungen‘ als auch ‚mit historischen und poetischen Darstellungen‘ erreichen. Vgl. Schiller zu den Anfangsarbeiten zu den *Horen*, der von ihm herausgegebenen Zeitschrift (1795–1797). Schiller: *Die Horen*. Einladung zur Mitarbeit. In: DKV/ 8, S. 998.

bestimmen,¹⁰⁷⁴ ist bis zu seinem letzten vollendeten Drama (*Wilhelm Tell* von 1804) thematisch.¹⁰⁷⁵

In einem seiner Gedichte formuliert Schiller, der als Doktorand nach dem „Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“¹⁰⁷⁶ fragt und zeitgleich als beginnender Dramatiker das „geheime Räderwerk“¹⁰⁷⁷ der Seele erkunden will, bereits um 1780 eine eher lebenserfahrene als medizinisch wissenschaftliche Einsicht oder gar einen idealisierten Anspruch.

In der letzten Strophe, in einem 1782 veröffentlichten Gedicht mit dem Titel *An einen Moralisten. Fragment* (in 2 Fassungen) wird eine Art Antwort formuliert. Dabei gibt Schiller – ähnlich wie Mozart/ Schikaneder in der Oper *Die Zauberflöte*¹⁰⁷⁸ (von 1791) – weniger eine normierende bürgerliche Moral vor, sondern er thematisiert eher eine neue Art von Qualität, die er dem Begriff ‚Mensch‘¹⁰⁷⁹ (auch in der Abgrenzung Bürger vs. Adel) zuschreibt. Diese Zuschreibungen sind wiederum nicht als idealisierender Vollkommenheitsanspruch („Zu Göttern schaffst du Menschen nie“)¹⁰⁸⁰ zu verstehen, sondern eher als mögliche Balance des Individuums. Diese spiegelt sich in den folgenden reflektierenden Zeilen zum Abschluss des Gedichtes wider, das in zwei Fassungen erscheint. Gerade die letzte Strophe des Gedichtes ist nicht nur hinsichtlich einer kontemporären bürgerlich-normativen Sexualmoral, sondern generell bzgl. des Zusammenhangs von Körper und Geist bzw. von Sinnlichkeit und Vernunft zu lesen. Die letzten Zeilen geben gleichsam einen Hinweis auf die Balance, die hinsichtlich dieser ‚heterogenen Principien‘ des Menschen (Schiller) als ethische und auch der Realität angemessene Forderung und Möglichkeit erscheint. So formuliert bereits der jugendliche Dichter in zweifacher Fassung des Gedichtes jeweils aber mit einem ähnlichen Fazit in der letzten Strophe:

¹⁰⁷⁴ Es geht um die Fragestellungen zu einem Wesen mit Sinnlichkeit (Körper) und Sittlichkeit (Geist/ Vernunft/ Wille).

¹⁰⁷⁵ Diese Thematisierung erfolgt in diesem Drama eindeutiger mit Nebenfiguren als mit einer Titelfigur, die hier – in literarischer Darstellung – nicht als ‚Held‘ oder (womöglich als ‚Freiheitsheld‘) verstanden wird.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Schiller, Versuch über den Zusammenhang, S. 121–163. In: DKV/ 8.

¹⁰⁷⁷ Schiller, Was kann eine gute Schaubühne wirken? In: DKV/ 8, S. 196.

¹⁰⁷⁸ Siehe dazu den Hinweis auf die Szene Priester/ Sarastro und Prinz Tamino in *Die Zauberflöte* von Ute Frevert; vgl. dies.: „Mann und Weib, und Weib und Mann“, S. 8.

¹⁰⁷⁹ Vgl. dazu in *Don Karlos* die Steigerungsform ‚Freund‘ zur Definition ‚Mensch‘ im Monolog des verunsicherten Königs mit seiner Bitte an das ‚Schicksal‘ bzw. die ‚Vorsehung‘: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht –/ [...] Ich bitte dich um einen Freund.“ Schiller, *Don Karlos* (Szene III/ 5., V. 3300 + V. 3304). In: DKV/ 3, S. 297.

¹⁰⁸⁰ Friedrich Schiller, *An einen Moralisten. Fragment*. (4. Strophe). In: DKV/ 1, S. 274.

1. Fassung:

Zwingt doch der tierische Gefährte
Den gottgeborenen Geist in Sklavenmauren ein –
Er wehrt mir, dass ich *Engel* werde,
Ich will ihm folgen, *Mensch* zu sein.¹⁰⁸¹

2. Fassung:

Zwingt doch der irdische Gefährte
Den gottgeborenen Geist in Kerkermauern ein –
Er wehrt mir, dass ich Engel werde,
Ich will ihm folgen, Mensch zu sein.¹⁰⁸²

Es ist ein Resümee des Dichters, bei dem noch einmal an Schillers anfangs genannten Eindruck der bewunderten Apoll-Skulptur¹⁰⁸³ zu erinnern ist. Es ist vor allem auch ein Fazit, das er später in seinen ästhetischen Briefen durch die „seelenbildende Kunst“¹⁰⁸⁴ ermöglicht sieht, die die Anlage [des Menschen] zur Freiheit entwickelt, dieses, so Schiller, „trotzigsten Egoisten unter allen Tiergattungen.“¹⁰⁸⁵

Durchgängig gilt Schillers Blick einer Bestimmung des Menschen als eines Wesens mit Sinnlichkeit/ Körper u n d Geist/ Vernunft, das sich somit – in dem Bewusstsein dieser Art von physisch/ psychischer Balance, verstanden als Zeichen von Autonomie und Freiheit des Individuums – vor jeglicher Art von Normierung¹⁰⁸⁶ zu behaupten hat, wie auch diese Autonomie und Freiheit bei jedem anderen Individuum zu respektieren seien. Dies zeigt nicht nur seine ästhetische Theorie, sondern die wesentliche Vorgabe zur Möglichkeit des ‚ganzen Menschen‘ in seiner besonderen Art der Figurenkonstruktion in den Dramen. Diese komplementären bzw. sich ‚überkreuzenden‘ geschlechtsspezifischen Merkmalskonturierungen von weiblich konnotierter Ohnmacht und männlich konnotierter Erhabenheit, die Schiller zur Konstruktion der weiblichen wie auch der männlichen Figuren einsetzt, wurden in der vorliegenden Untersuchung von der Verfasserin als *poetische Verfung* bestimmt.¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸¹ Ebd. (12 Strophen, S. 396–98), S. 398. Vgl. auch bei Walter Hinderer: Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 48.

¹⁰⁸² Schiller, An einen Moralisten. Fragment (6 Strophen, S. 273/ 74). In: DKV/ 1, S. 274.

¹⁰⁸³ Vgl. Schillers quasi anonym verfasste Anmerkungen zu seinem beeindruckenden Besuch des Mannheimer Antikensaals (in seiner Mannheimer Anfangszeit als Dramatiker); vgl. Schiller, Brief eines reisenden Dänen (von 1784). In: DKV/ 8, S. 204f.

¹⁰⁸⁴ Schiller, Friedrich: Brief an den Herzog von Augustenburg (vom 21.11.1793). In: DKV/ 8, S. 530.

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Diese hier zu verstehen als Verkennen und Missachtung seines Willens als Merkmal seiner Selbstbestimmung (vgl. dazu Schiller, Über das Erhabene. In: DKV/ 8, S. 822f.)

¹⁰⁸⁷ Die Bedeutung in literarisch/ ästhetischer wie gesellschaftlicher oder sozialpsychologischer Hinsicht wäre in einer anderen Arbeit bzw. mit einem anderen Forschungsansatz weiterführend zu vertiefen bzw. aufzugreifen.

Bibliografie:

Vorangestellt werden die Werke Schillers, die nach der zwölfbändigen Werkausgabe des Deutschen Klassiker Verlags/ DKV, Frankfurt a. M. (von 1988–2002) zitiert werden und für die Otto Dann u. a. als Herausgeber zeichnen, ausgenommen Bd. 1 und Bd. 2., die von Harro Hilzinger u. a. herausgegeben wurden. Aus allen Bänden dieser Werkausgabe wird auch die darin oft neue Schreibweise der Texte Schillers (inklusive der Titel der Schriften) übernommen. Die Nachweise und Angaben der Titel werden aus den folgenden Bänden mit jeweils entsprechenden Redakteuren angeführt:

Bei den Angaben zu den Dramen Schillers erfolgt die Szenenangabe mit römischer Zahl für Aufzug/ Akt und folgender arabischer Zahl für die Auftritts-/ Szenenangabe; nachfolgend dann, soweit gegeben, die Versangabe und/ oder die Regieanweisung, laut DKV-Angabe in kursivierender Schreibweise.

Bd. 1. Gedichte	hrsg. von Georg Kurscheidt.
Bd. 2. Dramen I.	hrsg. von Gerhard Kluge.
Bd. 3. Dramen II.	hrsg. von Gerhard Kluge.
Bd. 5. Dramen IV.	hrsg. von Matthias Luserke.
Bd. 8. Theoret. Schriften	hrsg. von Rolf-Peter Janz u. a.
Bd. 11. Briefe I (1772–1795)	hrsg. von Georg Kurscheidt.
Bd. 12. Briefe II (1795–1805)	hrsg. von Gerhard Kluge.

Die zitierten Texte aus den o. g. Bänden der Werkausgabe des Deutschen Klassiker Verlags werden insgesamt unter dem Sigle DKV/ Bandzahl nachgewiesen; diese werden im Folgenden gemäß der weiteren Textarten mit den jeweiligen Titelangaben aufgelistet:

Friedrich Schiller/ Dramen:

Die Räuber/ Vorrede. In: DKV/ 2, S. 15–19.

Die Räuber. Ein Schauspiel. In: DKV/ 2, S. 20–160.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel. Erstausgabe von 1783. In: DKV/ 2, S. 315–441.

Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel. In: DKV/ 2, S. 561–677.

Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht. Letzte Ausgabe von 1805. In: DKV/ 3, S. 773–986.

Maria Stuart. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: DKV/ 5, S. 9–148.

Die Jungfrau von Orleans. In: DKV/ 5, S. 149–277.

Die Braut von Messina (Aufsatz): Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: DKV/ 5, S. 281–291.

Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. In: DKV/ 5, S. 293–384.

Wilhelm Tell. Ein Schauspiel. In: DKV/ 5, S. 385–505.

Friedrich Schiller/ Gedichte:

Die Bürgschaft. In: DKV/ 1, S. 26.

Das Lied von der Glocke. In: DKV/ 1, S. 56.

Würde der Frauen (2. Fassung). In: DKV/ 1, S. 185.

Die Worte des Wahns. In: DKV/ 1, S. 172.

Nänie. In: DKV/ 1, S. 182f.

Das Mädchen von Orleans (Gedicht in der Fassung von 1802). In: DKV/ 1, S. 227.

An einen Moralisten. Fragment. 1. Fassung (12 Strophen). In: DKV/ 1, S. 396–398.

An einen Moralisten. Fragment. 2. Fassung (4. Strophe). In: DKV/ 1, S. 273–274.

Friedrich Schiller/ Schriften:

Philosophie der Physiologie. In: DKV/ 8, S. 37–58.

Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. In: DKV/ 8, S. 119–163.
Was kann eine gute stehende Schauspielbühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet). In: DKV/ 8, S. 185–200.

Brief eines reisenden Dänen (Der Antikensaal zu Mannheim.). In: DKV/ 8, S. 201–207.

Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: DKV/ 8, S. 234–250.

Kallias, oder über die Schönheit. Briefe an Christian Gottfried Körner [1793]. In: DKV/ 8, S. 276–329.

Über Anmut und Würde. In: DKV/ 8, S. 330–394.

Vom Erhabenen. In: DKV/ 8, S. 395–422.

Über das Pathetische. In: DKV/ 8, S. 423–451.

Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: DKV/ 8, S. 556–676.

Über das Erhabene. In: DKV/ 8, S. 822–840

Friedrich Schiller/ Briefe:

Brief an Christian Gottfried Körner (vom 09. Mai 1781). In: DKV/ 11, S. 158.

Brief an Wolfgang Heribert von Dalberg (vom 07. Juni 1784). In: DKV/ 3, S. 1075.

Brief an Caroline von Beulwitz (vom 10. Dezember 1788). In: DKV/ 11, S. 349f.

Brief an Christian Gottfried Körner (vom 25. Mai 1792). In: DKV/ 11, S. 603.

Brief an den Herzog von Augustenburg (vom 21. November 1793). In: DKV/ 8, S. 530ff.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 23. August 1794). In: DKV/ 11, S. 701f.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 31. August 1794). In: DKV/ 11, S. 708f.

Brief an Wilhelm von Humboldt (vom 21. März 1796). In: DKV/ 12, S. 159f.

Brief an Christian Gottfried Körner (vom 28. November 1796). In: DKV/ 12, S. 245f.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 05. Mai 1797). In: DKV/ 12, S. 274ff.

Brief an Christian Gottfried Körner (vom 03. Juni 1797). In: DKV/ 12, S. 282f.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 02. Oktober 1797). In: DKV/ 12, S. 331.

Brief an August Wilhelm Iffland (vom 15. Oktober 1798). In: DKV/12, S. 422f.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 04. Dezember 1798). In: DKV/ 12, S. 431.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 19. März 1799). In: DKV/ 12, S. 452f.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 31. Mai 1799). In: DKV/ 12, S. 458f.

Brief an Johann Wolfgang Goethe (vom 18. Juni 1799). In: DKV/ 12, S. 462f.

Brief an August Wilhelm Iffland (vom 22. Juni 1800). In: DKV/ 12, S. 514f.

Brief an Johann Wilhelm Süvern (vom 26. Juli 1800). In: DKV/ 12, S. 521f.

Brief an Johann Friedrich Unger (28. November 1800). In: DKV/ 12, S. 546f.

Brief an Christian Gottfried Körner (vom 13. Mai 1801). In: DKV/ 12, S. 570f.

Brief an Wilhelm von Humboldt (vom 17. Februar 1803). In: DKV/ 12, S. 642.

Brief an Christian Gottfried Körner (vom 10. März 1803), In: DKV/ 12, S. 648f.

Friedrich Schiller/ Herausgeber:

Die Horen. Bd. 1. Zweytes Stück. Tübingen: Cotta 1795, Unveränderter Nachdruck. Weimar: H. Böhlau Nachf. 2000, S. 99–132.

Die Horen. Bd. 1. Drittes Stück. Tübingen: Cotta Jg. 1795. Unveränderter Nachdruck. Weimar: Böhlau/ Nachf. 2000, S. 80–103.

Die Horen. Bd. 2. Viertes Stück, Tübingen: Cotta Jg. 1795. Unveränderter Nachdruck. Weimar: Böhlau/ Nachf. 2000, S. 14–40.

Primärliteratur:

- Alembert, Jean le Rond d'/ Denis Diderot: Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 33 Bde., Paris 1751–1780. zit. n. Nikolas Immer: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie (Diss. Univ. Jena 2007), Heidelberg: Winter 2008.
- Cotta, Johann Friedrich: Brief an Schiller (vom 29.12.1801). In: Norbert Oellers u. Siegfried Seidel: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 39, Teil 1. Briefwechsel. Briefe an Schiller 1.1.1801–31.12.1802 (TEXT). Hrsg. von Stefan Ormanns. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1988. S. 152–153.
- Dennis, John: Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688 [gedr. 1693]. In ders.: The critical works. Ed. Edward Niles Hooker. 2 vols. [zuerst 1939/43]. Baltimore 1967.
- Goethe, Johann Wolfgang: Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil, Elftes Buch. In: Johann Wolfgang Goethe. Werke in vierzig Bänden. Hrsg. von Dieter Borchmeyer, Martin Ehrenzeller, Karl Eibl u. a., Teil I, Bd. 14. Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986. S. 489–547.
- Gotteslob: Kath. Gebets- und Gesangbuch (Ausgabe für Erzbistümer Hamburg, Hildesheim & Osnabrück), hrsg. von den Bischöfen Deutschlands, Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen, Stuttgart: Kath. Bibelanstalt GmbH u. a. 2013, Lied „Die Schönste von allen“, Nr. 892.
- Grosse, Carl: Über das Erhabene [1788], hrsg. v. Carsten Zelle. St. Ingbert: Röhrig 1990.
- Hensel, Friederike Sophie: Die Entführung oder: die zärtliche Mutter. Ein Drama in fünf Aufzügen. Nachwort und hrsg. von Anne Fleig. 2. überarbeit. Auflg., Hannover/ Laatzen: Wehrhahn 2004..
- Herder, Johann Gottfried: Viertes kritisches Wäldchen [entst. 1769, gedr. Postum 1846] In: Johann Gottfried Herder: Werke. Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hrsg. von Wolfgang Pross. München 1987. S. 57–240.
- Herz, Marcus: Versuch über den Schwindel. Zweyte, umgeänderte und vermehrte Auflage, Berlin 1791.
- Humboldt, Wilhelm von: Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): Die Horen. Bd. 1. Zweytes Stück. Tübingen: Cotta 1795, Unveränderter Nachdruck. Weimar: H. Böhlaus Nachfg. 2000. S. 99–132.
- Humboldt, Wilhelm von: Ueber die männliche und weibliche Form. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): Die Horen. Bd. 1. Drittes Stück. Tübingen: Cotta Jg. 1795. Unveränderter Nachdruck. Weimar: Böhlau/ Nachf. 2000, S. 80–103.
- Humboldt, Wilhelm von: Ueber die männliche und weibliche Form. Fortsetzung. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): Die Horen. Bd. 2. Viertes Stück, Tübingen: Cotta Jg. 1795. Unveränderter Nachdruck. Weimar: Böhlau/ Nachf. 2000, S. 14–40.
- Jablonski, Johann Theodor: Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften, Königsberg 1748.
- Jaucourt, Louis de: Artikel ‚HEROS‘. In: D’Alembert, Jean le Rond und Denis Diderot: Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 33 Bde., III., Paris 1751–1780.
- Kant, Immanuel: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In: Ders.: Werkausgabe. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 12 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 821–884.
- Kleist, Heinrich von: Die Familie Schrockenstein. In: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe (Zweibändige Ausgabe in einem Band). Erster Band. Hrsg. von Helmut Sembdner. München. S. 49–152.
- Krünitz, Johann Georg: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft, T. 83, Brünn 1806.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Abschied eines Freundes. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke, Bd. 1, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München 1970. S. 135. Auch in: Lessing, Gotthold Ephraim. Werke in 12 Bänden. Hrsg.

- von Wilfried Barner u. a., Bd. 2. Hrsg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 1998. S. 620.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. In: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Bd. 7. Werke (1770–1773). Hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (DKV) 2000.
- Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Karl Philipp Moritz. Werke, hrsg. von Horst Günther, Bd. 2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1981. S. 549–578.
- Platner, Ernst: Anthropologie für Ärzte und Weltweise. 1. Teil. [Leipzig: Dyck 1772]. 2. Nachdruck, Neuauflage (in Fraktur). Hildesheim u. a.: Olms 2000. Mit einem Nachwort von Alexander Košenina.
- Richardson, Samuel: Pamela, or Virtue Rewarded. Ed. by Peter Sabor with an Introduction by Margaret Doody. Harmondsworth 1980.
- Schikaneder, Emanuel/ Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Kompletter Text zum vollen Verständnis des Werkes, hrsg. von Kurt Pahlen unter Mitarb. von Rosemarie König. 4. Aufl./ TB. 23.–30. Tsd. München: Goldmann-Schott 1982.
- Schwarz, Friedrich Heinrich Christian: Grundriss einer Theorie der Mädchenerziehung in Hinsicht auf die mittleren Stände. Jena: Cröker 1792.
- Sophokles: Antigone (Übersetzung W. Kuchenmüller), Stuttgart: Reclam 1989.
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Reprograf. Nachdruck der 2. verm. Aufl. (Leipzig) 1794, Hildesheim: Olms-Verl. 1967 (=1794).
- Thomasius, Christian: Einleitung in die Vernunftlehre, Halle/ Salfeld 1691 (ND Hildesheim: Olms 1968).
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal=Lexicon aller Wissenschaften und Künste (= 64 Bd./ fotomech. Nachdruck), Halle/ Leipzig 1732–1754.

Sekundärliteratur:

- Alt, Peter-André: Friedrich Schiller. Leben – Werk – Zeit (2 Bd.), München: Beck 2000.
- Alt, Peter-André u. a. (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hrsg. v. Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard und Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Alt, Peter-André: Macht und Ohnmacht der Ideen. Die ‚Tragödie der Mittel‘ in Schillers *Don Karlos*. In: Schweizer Monatshefte Nr. 2/ 3, Zürich 2004. S. 45–48.
- Alt, Peter-André: Friedrich Schiller. TB, München: Beck 2004.
- Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schiller. München: Beck 2008.
- Amazonen: Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen. Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum in Speyer (vom 5. September 2010 bis 13. Februar 2011). Hist. Museum der Pfalz/ Speyer: Edition Minerva/ München 2010.
- Amstutz, Nathalie: ‚Autorschaftsfiguren‘. Inszenierung und Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln u. a.: Böhlau 2004.
- Awe, Jens: Das Erhabene in Schillers Essays zur Ästhetik, Freiburg i. Br./ Wien: Rombach 2012.
- Baxmann, Inge (Hrsg.) in Zusammenarbeit m. Bernhard Siegert: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert, Berlin: Akad. Verlag 2000.
- Barone, Paul: Schiller und die Tradition des Erhabenen, Zugl. Freiburg i. Br. Univ. Diss. 2002. Berlin: Schmidt 2004 (= Philologische Studien und Quellen; 186).
- Becker-Cantarino, Barbara u. Wolfram Mauser (Hrsg.): Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer 1991.
- Behrens, Rudolf u. Roland Galle (Hrsg.): Leib-Zeichen: Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen und Neumann 1993.
- Berger, Renate (Hrsg.): Frauen – Weiblichkeit – Schrift, Sonderband 134, Berlin: Argument 1985
- Berghahn, Klaus L.: Das Pathetischerhabene. Schillers Dramentheorie. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas. In: Deutsche Dramentheorien I, Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, 2. Aufl. Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage, Athenaion Literaturwissenschaft. Bd. 11, Hrsg. v. Reinhold Grimm. Wiesbaden: Akad. Verl. Gesellschaft Athenaion 1978. S. 214–244.
- Berghahn, Klaus L. (Hrsg.): Friedrich Schiller. Vom Pathetischen und Erhabenen. Stuttgart: Reclam 2005.
- Berghahn, Klaus L.: Nachwort. In: Friedrich Schiller. Vom Pathetischen und Erhabenen. Hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2005. S. 133–157.
- Börner, Lars: Der tragische Tod der Penthesilea. In: Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen. Katalog der Ausstellung (vom 5. September 2010 bis 13. Februar 2011) im Historischen Museum der Pfalz Speyer. München: Edition Minerva 2010. S. 26–27.
- Bollenbeck, Georg u. Lothar Ehrlich (Hrsg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln u. a.: Böhlau 2007.
- Bollenbeck, Georg: Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik. In: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Hrsg. v. Georg Bollenbeck u. Lothar Ehrlich. Köln u. a.: Böhlau 2007. S. 11–26.
- Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim: Beltz 1998.

- Braun, Claudia u. Liselotte Homering: Friedrich Schiller im Antikensaal zu Mannheim, Mannheim: Quadrate Buchhandlg. 2007, ohne Seitenzahlangaben.
- Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung, 4. ergänzte Aufl. Hamburg: Junius 2013.
- Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance. Berlin: Dt. Kunstverlag 2002.
- Bußmann, Hadumod u. Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart: Kröner 1995.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin-Verl. 1995.
- Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart: Klett-Cotta 1995.
- Darsow, Götz-Lothar: Friedrich Schiller, Stuttgart/ Weimar: Metzler (Bd. 330) 2000.
- Detken, Anke: Nebentext. In: Metzler-Lexikon/ Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf u. a., 3. neubearb. Aufl., Stuttgart: Metzler 2007. S. 536–537.
- Ebbinghaus, Uwe u. Norbert Oellers: Schiller – Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung. Hamburg: Hörbuch Verlag 2009, 2 CDs.
- Eggert, Hartmut, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart: Metzler 1990
- Eming, Jutta, Claudia Jarzebowski u. Claudia Ulbrich (Hrsg.): Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge, Königstein/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2003.
- Enzensberger, Hans Magnus: ‚Festgemauert aber entbehrlich‘. In: DIE ZEIT. Nr. 44 vom 28.10.1966, S. 26
- Feldmann, Christian: Schritte in die Freiheit. Was Michelangelo und Galilei verbindet. Anzuforderndes Manuskript der ‚NDR-Kultur‘-Sendung ‚Glaubenssachen‘ vom 16.02.2014. Redaktion: Dr. Roeck NDR3, Hannover: Redaktion ‚Religion und Gesellschaft‘/ NDR 3 2014. S. 1–7.
- Femmel, Gerhard: Die Gemmen aus Goethes Sammlung. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Dt. Literatur. Katalog: Gerald Heres, Fotos/ Zeichnungen: Siegrid Geske u. a. Leipzig: Seemann 1977.
- Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hrsg.): Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Verl. Attempto 2000.
- Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn und Matthias Warstat (Hrsg.): Verkörperung (Theatralität Bd. 2), Tübingen/ Basel: A. Francke 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: Verkörperung/ Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Verkörperung (Theatralität Bd. 2). Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat. Tübingen/ Basel: A. Francke 2001. S. 11–25.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung (2. unveränd. Aufl.), Bielefeld: Transcript-Verl. 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: Theorien des Performativen. In: Performativität. Eine Einführung. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript 2012. S. 37–44.
- Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Hrsg. v. Anne Fleig u. Erika Fischer-Lichte. Tübingen: Attempto 2000. S. 7–18.

- Fleig, Anne: Nachwort. In: Friederike Sophie Hensel: Die Entführung oder: die zärtliche Mutter. Ein Drama in fünf Aufzügen. Nachwort und hrsg. von Anne Fleig. 2. überarbeit. Aufl., Hannover/Laatz: Wehrhahn 2004. S. 75–86.
- Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechterdifferenzen in der Moderne, München: Beck 1995.
- Fuhrmann, Helmut: Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.
- Gaier, Ulrich: „...ein Empfindungssystem, der ganze Mensch“. Grundlagen von Hölderlins poetischer Anthropologie im 18. Jahrhundert. In: Der ganze Mensch (DFG-Symposion/ Wolfenbüttel 1992). Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart: Metzler 1994. S. 724–746.
- Galle, Roland: Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung. In: Leib-Zeichen: Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Rudolf Behrens u. Roland Galle. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993. S. 103–123.
- Geitner, Ursula: Passio Hysterica – Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert In: Frauen – Weiblichkeit – Schrift. Hrsg. von Renate Berger u. a., Argument-Sonderband 134, Berlin 1985. S. 130–144.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.): Deutsche Dramentheorien I, Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, 2. Aufl., unveränderter Nachdruck der 1. Aufl., Wiesbaden: Athenaeon 1978.
- Guthke, Karl Siegfried: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, Tübingen: Francke 1994.
- Guthke, Karl Siegfried: Die Jungfrau von Orleans, In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1998. S. 442–465.
- Hausen, Karin: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202).
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Hrsg. v. Karin Hausen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202). S. 19–49.
- Hausen, Karin: Der Aufsatz über die Geschlechtscharaktere und seine Rezeption. Eine Spätlesung nach dreißig Jahren. In: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Hrsg. v. Karin Hausen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 202). S. 83–108.
- Hempfer, Klaus W. u. Jörg Volbers (Hrsg.): Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript-Verl. 2011.
- Hinderer, Walter: Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, Würzburg: Verl. Königshausen und Neumann 1998.
- Hinderer, Walter (Hrsg.), verb. mit Alexander von Bormann u. Andrea Breth: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.
- Hinz, Berthold: Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion. München: Hanser 1998
- Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werke – Wirkung. München: Beck 2003
- Hofmann, Michael u. Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich: Das Schöne und das Erhabene. Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar: Gulde-Druck/ Tübingen 2004.
- Hofmann, Michael: Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen. Schillers ‚Wallenstein‘ und ‚Maria Stuart‘. In: Das Schöne und das Erhabene. Hrsg. v. Michael Hofmann u. Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich. Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar: Gulde-Druck/ Tübingen 2004. S. 15–28.

- Hoffmann, Torsten: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, Berlin: de Gruyter 2006.
- Holzhey, Helmut: Kants Botschaft. Die Permanenz der Aufklärung. In: Schweizer Monatshefte, Heft 2/ 3, 2004. S. 37–44.
- Homering, Liselotte: Kaunus und Byblis im ersten Akt des ‚Don Karlos‘. In: Friedrich Schiller im Antikensaal zu Mannheim. Hrsg. v. Claudia Braun u. Liselotte Homering. Mannheim: Verlag der Quadrate-Buchhandlung 2007. Ohne Seitenzahlangaben.
- Immer, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie (Diss. Univ. Jena 2007), Heidelberg: Winter 2008.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk [1931], 4. unveränderte. Auflage. Tübingen: Niemeyer 1972.
- Janz, Rolf-Peter: Die ästhetische Bewältigung des Schreckens. Zu Schillers Theorie des Erhabenen, In: Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Hrsg. v. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich u. Klaus R. Scherpe. Stuttgart: Metzler 1990. S. 151–160.
- Jarzebowski, Claudia: Eindeutig uneindeutig: Verhandlungen über Inzest im 18. Jahrhundert. In: Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge. Hrsg. v. Jutta Eming, Claudia Jarzebowski u. Claudia Ulbrich. Königstein/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2003. S. 161–188.
- Jessen, Jens: Spieler mit Ideen (Artikel zum Schillerjahr 2005). In: DIE ZEIT, Nr. 2 (vom 05.01.2005). S. 31/ 32.
- Klie, Thomas u. Silke Leonhard: Performative Religionsdidaktik, Stuttgart: Kohlhammer 2008.
- Klöden, Hans Günther von: Grundlagen der Schauspielkunst II: Teil III. Improvisation und Rollenstudium, 1. Auflage. Velber b. Hannover: Friedrich Vlg. 1967. S. 62–134.
- Knobloch, Hans-Jörg u. Helmut Koopmann (Hrsg.): Schiller heute, Tübingen: Stauffenburg-Verl. 1996.
- Kohlhammer, Katja (Hrsg.): DAMALS – Das Magazin für Geschichte und Kultur. 37. Jg., Heft 5/ 2005: Friedrich Schiller – Der Dichter der Freiheit, Leinfelden-Echterdingen: Konradin Druck 2005.
- Koopmann, Helmut: Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie. In: Schiller heute. Hrsg. v. Hans-Jörg Knobloch u. Helmut Koopmann. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 1996. S. 11–26.
- Koopmann, Helmut: Don Carlos. In: Interpretationen. Schillers Dramen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam 2005. S. 159–201.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 2008.
- Koopmann, Helmut: Kabale und Liebe. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2008. S. 365–378.
- Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‚eloquentia corporis‘ im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995. Zgl. FU Berlin Diss. 1993/ 1994.
- Košenina, Alexander: Nachwort. In: Ernst Platner: Anthropologie für Ärzte und Weltweise. 1. Teil. [Leipzig: Dyck 1772]. 2. Nachdruck, Neuauflage (in Fraktur). Hildesheim u. a.: Olms 2000. S. 303–318.
- Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Kroll, Renate: ‚Ein-Geschlecht-Modell‘ (Laqueur). In: Metzler-Lexikon: Gender-Studies/ Geschlechterforschung, Stuttgart/ Weimar: Metzler 2002. S. 79.
- Kruse, Bernhard-Arnold: Don Carlos. In: Der Deutschunterricht 2004, Heft 6. S. 31–42.

- Kunze, Max/ Winckelmann-Gesellschaft (Hrsg.): Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert. Katalog einer Ausstellung (Juni-September 2008) im Winckelmann-Museum in Stendal Ruppolding und Mainz: Franz Philipp Rutzen 2008.
- Lange, Sigrid: Die Utopie des Weiblichen im Drama Goethes, Schillers und Kleists. Frankfurt/ M. [u. a.]: Lang 1993 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1; 1382).
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a. M. 2002.
- Laqueur, Thomas: Ein-Geschlecht-Modell. In: Metzler-Lexikon/ Gender Studies. Hrsg. v. Renate Kroll. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2002, S. 76.
- Leonhard, Silke: Leonhard, Silke: Gesagt – getan? Körper, Sprache und Performanz im Religionsunterricht. In: Performative Religionsdidaktik. Hrsg. v. Silke Leonhard u. Thomas Klie. Stuttgart: Kohlhammer 2008. S. 114–129.
- Linder, Jutta: Ästhetische Erziehung. Goethe und das Weimarer Hoftheater, Bonn: Bouvier 1990.
- Lindner, Benjamin: Das Schöne als Imperativ. Die Autonomie der Ästhetik bei Kant und Schiller in ihrer moralischen Funktion für eine Philosophie der Aufklärung, Hannover: Univ., Diss. 2009. Parallel als Online-Ausgabe erschienen.
- Luserke-Jaqui, Matthias u. Grit Domes (Mitarb.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Don Karlos – Briefe über Don Karlos. In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Domes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005. S. 92–109.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller, UTB 2595, Tübingen u. a.: Francke 2005.
- Martin, Ariane: Johannas ‚männlich Herz‘ im Zwiespalt. Geschlechterdifferenz als tragischer Konflikt in Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘. In: Der Deutschunterricht 2004, Heft 6. S. 75–85.
- Martin, Ariane: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie (1801). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Domes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005. S. 168–195.
- Mauser, Wolfram u. Günter Sasse (Hrsg.): Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Tübingen: Niemeyer 1993
- Mayer, Hans: Außenseiter (Sonderausgabe). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Meise, Helga: Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Domes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler u. Poeschel 2005. S. 65–88.
- Meixner, Horst: ‚Ein Wald voller Statuen‘. Zur Wirkungsgeschichte des Antikensaals. Dem Andenken des Mannheimer Malers Rudi Baerwind gewidmet. Zum Mannheimer Antikensaal. In: Mannheimer Geschichtsblätter. Neue Folge 2. Hrsg. v. Horst Meixner u. Claudia Braun. Ubstadt-Weiher: Vlg. Regionalkultur 1995. S. 123–134.
- Metternich, Bettina von: Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet. In: Das Schöne und das Erhabene. Hrsg. v. Michael Hofmann u. Bettina von Metternich. Weimar/ Marbach: Weimarer Schillerverein und Deutsche Schillergesellschaft 2004. S. 3–14.
- Metzler Lexikon Gender Studies: Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Renate Kroll. Stuttgart (u. a.): Metzler 2002.

- Metzler Lexikon Literatur: Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. 3. neubearb. Auflage. Stuttgart: Metzler 2007.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: Der Bürger als Freund. Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur, München: Fink 1984, zugleich Universität Paderborn, Habil.-Schr., 1982.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: Freundschaften im 18. Jahrhundert. In: Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino u. Wolfgang Mauser. Tübingen: Niemeyer 1991. S. 1–22.
- Mülder-Bach, Inka: Die ‚Feuerprobe der Wahrheit‘. Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht. In: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Hrsg. v. Inge Baxmann in Zusammenarb. m. Bernhard Siegert. Berlin: Akad.-Verl. 2000. S. 525–553.
- Nübel, Birgit: Schillers ästhetische Theorie. Über Anmut und Würde. In: Der Deutschunterricht 2004, Heft 6. S. 50–61.
- Oellers, Norbert u. Wolfgang Riedel: Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800, Weimar: Weimarer Schillerverein/ Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 2004.
- Oellers, Norbert: Schiller. Elend der Geschichte. Glanz der Kunst, Stuttgart: Reclam 2005.
- Oellers, Norbert u. Uwe Ebbinghaus: Der Typus Schiller, CD 2. In: Dies.: Schiller – Höhepunkte aus Leben, Werk und Wirkung. Hamburg: Hörbuch Verlag 2009, 2 CDs.
- Oschmann, Dirk: Friedrich Schiller, Köln: Böhlau 2009.
- Pfeiffer, Joachim: „...in eurem Bunde der Dritte“. In: Masculinities – Maskulinitäten – Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Hrsg. v. Therese Steffen. Stuttgart: Metzler 2002. S. 194–208.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink 1977.
- Pilling, Claudia, Diana Schilling u. Mirjam Springer: Friedrich Schiller (TB). Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002.
- Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim: VCH Acta Humaniora 1989.
- Pries, Christine (Hrsg.): Einleitung, In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hrsg. v. Christine Pries. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1989. S. 1–30.
- Reed, Terence James: Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung. TB. München: Beck 2009.
- Reinhardt, Hartmut: Don Karlos. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1998. S. 379–394.
- Riedel, Wolfgang: Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung bei Johann Georg Sulzer. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart: Metzler 1992. S. 410–439.
- Riedel, Wolfgang: Weltgeschichte als „erhabenes Object“. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken. In: Am Beginn der Moderne. Schiller um 1800. Hrsg. v. Norbert Oellers u. Wolfgang Riedel. Weimar: Weimarer Schillerverein/ Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft 2004. S. 3–22.
- Riedel, Wolfgang: Die anthropologische Wende. Schillers Modernität. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hrsg. v. Walter Hinderer verb. mit Alexander Bormann und Andrea Breth. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006. S. 143–164.
- Ritzer, Monika: Tragik in Reinform: „Die Braut von Messina“. In: Schiller-Handbuch. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 1998. S. 261–265.

- Safranski, Rüdiger: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus, München: Hanser 2004
- Sautermeister, Gert: Die Räuber. Ein Schauspiel (1781). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005. S. 1–45.
- Schabert, Ina: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Hadumod Bußmann u. Renate Hof. Stuttgart: Kröner 1995. S. 162–205.
- Scherer, Gabriela und Beatrice Wehrli (Hrsg.): Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Bern, Berlin u. a.: Lang 1996
- Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG Symposium 1992, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1994 (= DVJs-Sonderbd. Germanistische Symposien-Berichtsbände; 15).
- Schings, Hans-Jürgen: Vorbemerkung. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG Symposium/ Wolfenbüttel 1992. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1994 (= DVJs-Sonderbd. Germanistische Symposien-Berichtsbände; 15). S. 1–6.
- Schulz, Georg-Michael: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören (1803). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. Grit Dommes, Mitarbt. Stuttgart: Metzler und C. E. Poeschel 2005. S. 195–214.
- Simon, Ralf: Der ganze Mensch. Medizingeschichtliche Modelle und ihre literarische Umsetzung in der deutschen Literatur um 1800. In: Primary Care, Muttentz CH, 2005; 5, Nr. 24. S. 553–555.
- Steffen, Therese (Hrsg.): Masculinities – Maskulinitäten – Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck, Stuttgart: Metzler 2002.
- Steinhagen, Harald: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere [...]“. Tragödientheorie und aufklärerische Weltauffassung bei Lessing. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Hrsg. v. Wolfram Mauser u. Günter Sasse. Tübingen: Niemeyer 1993. S. 472–483.
- Stephan, Inge: ‚So ist die Tugend ein Gespenst‘. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: Lessing Yearbook XVII, München: Ed. Text + Kritik 1985. S. 1–21.
- Stephan, Inge: ‚So ist die Tugend ein Gespenst‘. Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. Inge Stephan. Köln u. a.: Böhlau Vlg. 2004. S. 13–40.
- Steuben, Hans von: Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone. Tübingen: E. Wasmuth 1973.
- Stupperich, Reinhard: Die Amazonen von Ephesos. In: Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen, Katalog zur Ausstellung 2010 im Historischen Museum der Pfalz/ Speyer, München: Minerva-Verlag 2010. S. 22–75.
- Talkenberger, Heike: ‚Mein Clima ist das Theater!‘. Schiller und das Theater seiner Zeit. In: DAMALS – Das Magazin für Geschichte und Kultur. 37. Jg., Heft 5/ 2005: Friedrich Schiller – Der Dichter der Freiheit. Hrsg. v. Katja Kohlhammer. Leinfelden-Echterdingen: Konradin Druck 2005. S. 22–27.
- Tenbruck, Friedrich H.: Freundschaft. Ein Beitrag zur Soziologie der persönlichen Beziehungen. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. 16 (1964), H. 3. S. 432–456.
- Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987.
- Thiel, Luzia: Freundschaftskonzeptionen des späten 18. Jahrhunderts. Zugl. Diss. Univ. Freiburg 2002. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Wehrli, Beatrice: Das Erhabene im Zwielficht der Geschlechterpolitik. Überlegungen zu Kant/ Schillers Erbe. In: Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Gabriela Scherer und Beatrice Wehrli. Bern, Berlin u. a.: Lang 1996. S. 483–498.

- Wenzel, Michael: Körperwelten – Antike im weiblichen Portrait bei Joshua Reynolds. In: Frauenbilder. Antike Bildwelten und weibliche Lebenswelten im 18. Jahrhundert. Katalog einer Ausstellung Juni–September 2008 im Winkelmann-Museum Stendal. Hrsg. v. Max Kunze u. Winkelmann-Gesellschaft. Ruhpolding und Mainz: Franz Philipp Rutzen 2008. S. 19–24.
- Wenzel, Stefanie: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang, Frankfurt a. M.: Verl. Lang 1993. Zugl. Marburg. Univ. Diss. 1992 (= Marburger germanistische Studien 14).
- Wirth, Uwe (Hrsg.): Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Wolff-Metternich, Brigitta-Sophie von: „Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet...“. Moral- und geschichtsphilosophische Implikationen der Schillerschen Ästhetik. In: Das Schöne und das Erhabene. Hrsg. v. Michael Hofmann u. Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich. Weimar/ Marbach a. N.: Deutsche Schillergesellschaft. Gulde-Druck/ Tübingen 2004. S. 3–14.
- Wölfel, Kurt: Friedrich Schiller, München: dtv 2004 (= dtv 31036).
- Zelle, Carsten: Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger. In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hrsg. v. Christine Pries. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1989. S. 55–75.
- Zelle Carsten: Nachwort. In: Grosse, Carl: Über das Erhabene, St. Ingbert: Röhrig 1990. S. 79–87.
- Zelle, Carsten: Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. (DFG Symposium 1992). Hrsg. v. Hans-Jürgens Schings. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1994 (= DVJs-Sonderbd. Germanistische Symposien-Berichtsbände; 15). S. 440–468.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart/ Weimar: Metzler 1995.
- Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller. Dramen, Berlin: Erich-Schmidt-Verlag 2002.

Bibliografie Internet:

- zu Amazone: Virtuelle Ausstellung der Universität Göttingen, http://viamus.uni-goettingen.de/fr/sammlung/ab_rundgang/q/05/06
- zu Lichtenberg/ Amazone: Projekt Gutenberg – DE/ Georg Christoph Lichtenberg: Gedichte, Stammbuchsprüche, Fabeln; Kapitel 1. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2291/1>

Eidesstattliche Erklärung

Gemäß der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover versichere ich hiermit an Eides statt, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich versichere zudem, dass ich die benutzten Hilfsmittel vollständig angegeben habe.

Ferner versichere ich an Eides statt, dass die vorliegende Studie noch nicht als Prüfungsarbeit verwendet oder veröffentlicht worden ist.

Laatzen/ Hannover im Juni 2019

Monika Pulsfort-Kunze