

BARBARA NEYMEYR

PATHOS UND ATARAXIE

Zum stoischen Ethos in Schillers ästhetischen Schriften
und in seinem Drama *Maria Stuart*

I

Der Dramatiker Schiller steht in einem weiten kulturhistorischen Horizont. Zwar bevorzugte er in seinen fiktionalen Werken Sujets aus der neueren Geschichte, aber für die Formierung seines intellektuellen Profils waren auch vielfältige Einflüsse aus der antiken Tradition von zentraler Bedeutung. So greift er in seinen ästhetischen Schriften auf Konzepte der antiken Rhetorik und Poetik zurück und reflektiert auch Positionen der philosophischen Anthropologie und Ethik, die ihm durch die Schriften antiker Autoren oder durch moderne Vermittlungsinstanzen bekannt geworden waren. In seinem Essay *Über die tragische Kunst* schließt Schiller konkret an Aristoteles an, indem er die Tragödie als »dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten« definiert, »welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen«.¹ Hier verbindet der Dramatiker seinen wirkungsästhetischen Ansatz mit einer ethischen Intention.

Daß Schillers gedanklicher Horizont darüber hinaus auch durch die stoische Philosophie geprägt ist, wurde zwar schon gelegentlich festgestellt, aber bislang noch nicht genauer untersucht.² Bereits Nietzsche ordnet

¹ Schillers Werke werden nach der Frankfurter Ausgabe (FA) jeweils mit Bandziffer und Seitenzahl zitiert: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Otto Dann u.a., Frankfurt/M. 1988-2004; Bd. 8: Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz, S. 269. – Für den vorliegenden Aufsatz sind insbesondere die folgenden Schriften Schillers relevant: *Über die tragische Kunst* (Bd. 8, S. 251-275), *Über das Pathetische* (Bd. 8, S. 423-451) und *Über das Erhabene* (Bd. 8, S. 822-840). Ergänzende Perspektiven bietet Schillers Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 395-422). Schillers Affinität zu Aristoteles wird evident, wenn man seine Thesen mit den Abschnitten 6 und 9 der Aristotelischen *Poetik* vergleicht.

² Keinerlei Information über den Einfluß des Stoizismus auf Schiller bieten die Kommentare der Frankfurter Ausgabe zu Schillers Drama *Maria Stuart* (FA, Bd. 5, S. 536-597) und zu seiner Ästhetik des Pathetischen und Erhabenen (FA, Bd. 8). Lediglich eine kurze Erläuterung

Schiller der philosophischen Tradition des Stoizismus zu: In seiner Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* sieht er den »Moralismus Kant's« und »Schiller's« durch die »Wiederauferstehung des stoisch-grossen Römerthums« bedingt.³ Daß Schiller der stoischen Ethik besondere Aufmerksamkeit zuwandte, hängt mit seiner im Denken der Aufklärung verwurzelten Grundintention zusammen: Zentrale Bedeutung hat für ihn das Ethos der Autonomie, das der Mensch durch Vernunft und Willenskraft verwirklichen soll. Schon auf der Hohen Karlsschule war Schiller mit den im neuzeitlichen Unterrichtswesen längst kanonischen Autoren Cicero und Seneca bekannt geworden: Cicero hatte die stoische Moralphilosophie vor allem in seinen *Tusculanae disputationes* und in *De officiis* propagiert, Seneca in den *Epistulae morales* und in philosophischen Dialogen.

Seit dem Humanismus waren diese beiden Autoren fester Bestandteil des literarischen Kanons. Darüber hinaus hatten sie auch einen besonderen

zur Person Epiktet (FA, Bd. 8, S. 1373) und ein inkorrektor Seneca-Beleg mit falscher Titelanlage (FA, Bd. 8, S. 1366 – vgl. dazu Anm. 23 im vorliegenden Aufsatz) sind hier zu finden. – Schon vor Jahrzehnten hat Max Kommerell lapidar festgestellt, Schiller sei »der Geist Senecas [...] urverwandt« (Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1941, S. 188). Peter-André Alt konstatiert in seiner Schiller-Biographie: »Stoisch geprägt ist Schillers prinzipielle Bestimmung, daß Tugend einzig an Widerständen Kontur gewinnen könne« (Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, Bd. 1, S. 106). In einer neueren Dissertation hingegen wird Schillers Theorie des Erhabenen erstaunlicherweise mit dem stoischen Ethos kontrastiert. Vgl. Paul Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin 2004 (Philologische Studien und Quellen, H. 186), S. 304: »Mag auch der stoische Held unerschütterlich sein, wer ganz Mensch ist, wessen Sinnlichkeit nicht abgestorben ist, der ist stets der Gefahr ausgesetzt, in Situationen äußerster psychischer Gewalt seine Fassung zu verlieren.« Vgl. ebd. auch S. 302, 303. Paul Barone entgeht die stoische Grundierung von Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*, weil er das stoische Konzept der Ataraxia und Apatheia im Sinne eines spannungsfreien Quietismus mißversteht. Seneca selbst grenzt sich aber ausdrücklich von einer derartigen Auffassung ab. Vgl. Lucius Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften. Lat. u. dtsh.*, 5 Bde, hrsg., übers. u. eingel. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1980-1989; Bd. 1-2, *Dialoge*; Bd. 3-4, *Ad Lucilium epistulae morales* [künftig abgekürzt als: *Epist.*]; Bd. 5, *De clementia, De beneficiis*. Die Schriften Senecas werden im vorliegenden Aufsatz – wie üblich – mit den jeweiligen Absatznummern zitiert. – In *Epist.* 67,14 betont Seneca, unerschütterte Mäße sei keineswegs mit stoischer Apatheia gleichzusetzen, sondern mit einer Flaute: »in otio inconcusso iacere non est tranquillitas: malacia est.« Im Kontext dieses Zitats weist er darauf hin, daß die tranquillitas animi immer wieder in der Auseinandersetzung mit widrigen Konstellationen errungen werden muß.

³ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München, Berlin, New York 1980 [im folgenden: KSA]; Bd. 2, *Menschliches, Allzumenschliches*, S. 651. – Nietzsche betont, auch Kant selbst habe auf die Wurzeln seiner Ethik in Konzepten Rousseaus und im »wiedererweckten stoischen Rom« wiederholt hingewiesen (S. 651). Dieser Einfluß läßt sich auch in den ästhetischen Schriften des Kantianers Schiller nachweisen.

Stellenwert in dem moralphilosophischen Diskurs gewonnen, der im Neustoizismus des 16. und 17. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt erreichte. Trotz einiger, vor allem vom Epikureismus ausgehender Gegenströmungen, etwa bei Wieland, setzte er sich noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fort: in der »Botschaft der Tugend«,⁴ in der von Lipsius inspirierten preußisch-stoischen Pflichtenlehre, die in Kants Preis der Pflicht in der *Kritik der praktischen Vernunft* Ausdruck fand,⁵ und in dem Kult, der sich während der Französischen Revolution auf römisch-stoische Vorbilder konzentrierte. Die anhaltende Wirksamkeit des Stoizismus ist auch dadurch bedingt, daß er in den Bereichen der Philosophie, Literatur und Politik ein so weites kulturelles Spektrum erfaßte. Friedrich der Große, der sich auf Ciceros Schrift *De officiis* und auf Konzepte des Stoikers Marc Aurel berief, bezeichnete sich selbst als »philosophe stoicien« und schrieb eine Ode *Le stoicien*.⁶ Robespierre erhob die stoische »virtu« (»vertu«) im Rahmen seiner revolutionären Propaganda zu einem Zentralbegriff und plante sogar einen Revolutions-Feiertag »Au Stoïcisme«. Die stoisch formierte Cato- und Brutus-Apotheose reichte von Gottscheds Cato-Drama bis in die Zeit der Revolution.⁷

Im moralphilosophischen Diskurs war die stoische Lehre nicht nur durch Ciceros und Senecas Schriften, sondern auch durch Epiktets Diatriben, durch das Kompendium des Diogenes Laertius und durch Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* präsent, die im 18. Jahrhundert europaweit Konjunktur hatten. Gefördert wurde die Verbreitung des Stoizismus außerdem durch große philosophiegeschichtliche Darstellungen, etwa durch Johann Jakob Bruckers Standardwerk *Historia critica philosophiae*, das eine beinahe hundertseitige Abhandlung zur Stoa bot, und durch Dieterich Tiedemanns *System der stoischen Philosophie in drei Bänden*.⁸

Auch in der Kantischen Philosophie, die für Schiller zentrale Bedeutung hatte, finden sich Stellungnahmen zu den Stoikern. Zu nennen sind vor

⁴ So der Titel eines Buches von Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1971.

⁵ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, in: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften, Berlin 1968, Bd. 5, S. 86.

⁶ Zu Friedrich dem Großen vgl. Eduard Zeller, *Friedrich der Große als Philosoph*, Berlin 1886.

⁷ Vgl. Michel Spanneut, *La permanence du stoïcisme*, Gembloux 1973, bes. S. 341.

⁸ Johann Jakob Brucker, *Historia critica philosophiae*, 5 Bde, Leipzig 1742-1744 u.ö.; Bd. 1, a mundi incunabilis ad nostram usque aetatem deducata, Leipzig 1742, S. 893-981: »De secta stoica«. Dieterich Tiedemann, *System der stoischen Philosophie in drei Bänden*, Leipzig 1776.

allem die *Kritik der reinen Vernunft*, die *Kritik der praktischen Vernunft*, die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* und *Die Metaphysik der Sitten*.⁹ In den Jahren zwischen 1790 und 1800 kam es zu einer Konjunktur von Abhandlungen über die stoische Philosophie, die Kants teils affirmative, teils kritische Reflexionen über die Programmatik der Stoiker vergleichend miteinbezogen.¹⁰ Über die vielfältigen Vermittlungen der antiken Stoiker in den intellektuellen Debatten der damaligen Zeit hinaus befand sich Schiller demnach auch durch seine Kantstudien in einem aktuellen moralphilosophischen Diskurs, in dem stoische Konzepte eine wichtige Rolle spielten.

Bereits während seiner Schulzeit war Schiller mit dem Stoizismus vertraut geworden. Im Unterricht an der Hohen Karlsschule kamen die antiken Autoren,¹¹ darunter auch Cicero und der ›Stoicissimus‹ Seneca, so sehr zur Geltung, daß Schiller später ein zentrales stoisches Thema, die

⁹ Positiv bewertet Kant das stoische Ideal des Weisen; vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (2. Aufl. 1787), B 597, in: Akademie-Textausgabe (Anm. 5), Bd. 3, S. 384. Auch andere Aspekte der stoischen Lehre finden Kants Zustimmung: das stoische Tugendkonzept (*Kritik der praktischen Vernunft*, Bd. 5, S. 111), die Einstellung der Stoiker zum Schmerz (ebd., S. 60) sowie ihr Postulat einer Apathie, die auch den Affekt des Mitleids einschließt (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Bd. 7, S. 253 sowie *Die Metaphysik der Sitten*, Bd. 6, S. 457). Kritisch hingegen bewertet Kant die tolerante Haltung der Stoiker gegenüber dem Suizid, den sie als Reaktion auf eine aporetische Lage mitunter sogar empfehlen; vgl. *Die Metaphysik der Sitten*, Bd. 6, S. 422. Unter den Prämissen seiner Pflichtethik formuliert Kant weitere Vorbehalte in der Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (Bd. 6, S. 57–60, bes. S. 59).

¹⁰ Diese Schriften nennt M. I. Seidler, *The Role of Stoicism in Kant's Moral Philosophy*, Diss. St. Louis University 1981, S. 2–5. Zu Kants Verhältnis zu den Stoikern vgl. Willi Schink, *Kant und die stoische Ethik*, in: *Kant-Studien* 18, 1913, S. 419–475. Maximilian Forschner, *Moralität und Glückseligkeit in Kants Reflexionen*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 42, 1988, S. 351–370, hier S. 369–370; Terence H. Irwin, *Kant's Criticism of Eudaimonism*, in: *Aristotle, Kant, and the Stoics. Rethinking Happiness and Duty*, hrsg. v. Stephen Engstrom u. Jennifer Whiting, Cambridge 1996, S. 63–101. Jerome B. Schneewind, *Kant and Stoic Ethics*, in: ebd., S. 285–301.

¹¹ Schiller verfügte über fundierte althilologische Kenntnisse: Während seiner Zeit an der Karlsschule, der Herzöglichen Militärakademie bei Stuttgart, bekam er gute Noten im Fach Latein und erhielt für seine Leistungen in Griechisch sogar einen Preis. Werke Ciceros, Senecas und Marc Aurels zählten an der Karlsschule zum üblichen Lektüreprogramm (vgl. Alt, Anm. 2, Bd. 1, S. 113). Mitte Dezember 1780 wurde Schiller aus der Militärakademie entlassen, nachdem er zwei Abhandlungen verfaßt und vorgelegt hatte: den lateinischen Text *De discrimine febrium inflammatoriarum et putridarum* und die deutsche Schrift *Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (Alt, Anm. 2, Bd. 1, S. 712). – In einem Brief an Christian Gottfried Körner zitiert Schiller am 7. Mai 1785 implizit aus Ciceros Schrift *De natura deorum*: »Nemo unquam [sic] vir magnus fuit sine aliquo afflatu divino« (Bd. 11, S. 149; vgl. dazu den Kommentar der FA mit Belegstelle: Bd. 11, S. 931).

Besiegung der Todesfurcht,¹² sogar mit ausdrücklicher Nennung Senecas in sein Sturm-und-Drang-Schauspiel *Die Räuber* integrierte. Kosinsky, der in der Szene III/2 um Aufnahme in die Räuberbande bittet, wehrt die Einwände des Hauptmanns Karl Moor mit der rhetorischen Frage ab: »Was soll der fürchten, der den Tod nicht fürchtet?« Moor antwortet darauf: »Brav! Unvergleichlich! Du hast dich wacker in den Schulen gehalten, du hast deinen Seneka [sic] meisterlich auswendig gelernt. – Aber lieber Freund, mit dergleichen Sentenzen wirst du die leidende Natur nicht beschwätzen« (Bd. 2, S. 102). Damit gibt Schiller auch zu verstehen, daß er sogar den für Seneca charakteristischen satzenhaften Stil gut kennt. Bezeichnenderweise waren im Schulbetrieb vieler Länder bis ins 18. Jahrhundert hinein Sammlungen von Sentenzen Senecas als Florilegien beliebt.¹³

Auf der Hohen Karlsschule, die Schiller von 1773 bis 1780 besuchte, hatte er in Jacob Friedrich Abel (1751-1829) einen Lehrer, der in seinem Philosophieunterricht auch antike Autoren behandelte und sich selbst Maximen der stoischen Ethik, vermittelt mit Aspekten der empirischen Psychologie und Anthropologie, dezidiert zu eigen machte. Das erhellt exemplarisch aus seiner 1777 gehaltenen und noch im gleichen Jahr bei Cotta erschienenen Rede zum siebten Jahrestag der »Herzoglichen| Militair Akademie| zu Stuttgart«. Schon mit der Entscheidung für das Thema »Seelenstärke ist Herrschaft über sich selbst« rekurriert Abel auf Cicero, über dessen philosophische Schriften er auch an der Hohen Karlsschule las.¹⁴ Abel nimmt auf das Tugendkonzept in Ciceros *Tusculanae disputationes*

¹² Ein markanter Imperativ Senecas lautet: »contemne mortem« (*Epist.* 78, 5).

¹³ Beispielsweise war die 1637 anonym erschienene, von Johann Baptist Schellenberg (1586-1645) in der Hochkonjunktur des Neustoizismus aus Senecas Hauptwerk *Epistulae morales ad Lucilium* zusammengestellte Sammlung *Seneca christianus id est Flores christiani ex L. Ann. Senecae Epistolis collecti* bis ins 18. Jahrhundert ein Bestseller, auch in deutscher Übersetzung.

¹⁴ Vgl. Ernst Müller, *Forschung, Erziehung und Lehre – untersucht nach den Druckschriften der Karlsschule*, in: *Die Hohe Karlsschule*. [Katalog], hrsg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart [1959], S. 34-55, hier S. 55. Vgl. auch Wolfgang Riedel, *Influxus physicus und Seelenstärke. Empirische Psychologie und moralische Erzählung in der deutschen Spätaufklärung und bei Jacob Friedrich Abel*, in: *Anthropologie und Literatur um 1800*, hrsg. v. Jürgen Barkhoff u. Eda Sagarra, München 1992, S. 24-52, hier S. 50. – Zwar existieren für die Jahre 1776 und 1777, in denen Schiller zu den Schülern Abels zählte, keine Lehrpläne, aber die für die Jahresprüfungen verfaßten Abhandlungen lassen Rückschlüsse auf den Lehrstoff zu. Vgl. dazu Riedels Kommentar in: *Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782)*, mit Einl., Übers., Komm. u. Bibliogr. hrsg. v. Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 394, 445. Schiller blieb seinem Lehrer Abel über die Karlsschulzeit hinaus freundschaftlich verbunden und hielt Kontakt bis 1782; die letzte Begegnung fand im Jahre 1794 statt (ebd., S. 387).

und auf die Begriffe der Tapferkeit und Seelengröße Bezug (*fortitudo*, *magnanimitas*), die Cicero in der Schrift *De officiis* im Kontext stoischer Schmerzbesiegung und Todesverachtung entwickelt.¹⁵ Abels Ideal einer Herrschaft über sich selbst läßt nicht nur an Ciceros Ethik des »sibi imperare«¹⁶ denken, sondern auch an Senecas *Maxime*: »in se ipsum habere maximam potestatem«.¹⁷ Bezeichnenderweise verwendet Abel in seiner Rede die bekannten stoischen *Topoi* Seelenstärke, Standhaftigkeit, Tapferkeit, Weisheit, Gleichmut und Ruhe.¹⁸ Sie entsprechen den antiken Begriffen *firmitas animi*, *constantia*, *fortitudo*, *sapientia*, *aequitas animi*, *tranquillitas*. Das Ethos der Selbstdisziplin definiert er im Sinne stoischer Affektkontrolle und spezifiziert es in den Titeln einzelner Abschnitte als Herrschaft über Ideen, Empfindungen, Leidenschaften und Handlungen. Durch Senecas Selbstbeherrschung sieht er es in vorbildlicher Weise repräsentiert: »ein Seneca philosophirt unter rasenden Schmerzen«.¹⁹ Schiller wird das stoische Ethos später in seinen ästhetischen Schriften exponieren und es in seinem Trauerspiel *Maria Stuart* auch dramatisch gestalten.

Gerade zu der Zeit, in der *Maria Stuart* erschien, baute Abel seinen Jahrzehnte früher verfaßten stoischen Traktat zu einer zweiteiligen *Dissertatio de fortitudine animi* (1800-1801) aus, und einige Jahre später publizierte er seinen *Versuch über die Seelenstärke* (1804). Zu den Quellen, auf die Abel in seinen Abhandlungen konkret zurückgreift, gehören außer Ciceros stoisch grundierten Schriften *De officiis* und *Tusculanae disputationes* auch Platon und Aristoteles sowie Thomas Abbts zeitgenössische Schrift *Vom Verdienste*.²⁰ Möglicherweise wurde Abel zu seinem Entschluß, das bereits Jahrzehnte früher in der Rede über die Seelenstärke traktierte stoisch-moralphilosophische Thema wieder aufzunehmen und

¹⁵ Vgl. Riedels Kommentar (ebd., S. 571). Zur zentralen Bedeutung Ciceros für die Popularphilosophie der Aufklärung vgl. ebd., S. 406.

¹⁶ Vgl. dazu Riedels Aufsatz (Anm. 14), S. 50.

¹⁷ Seneca, *Epist.* 75,18. Analog: *Epist.* 93,2.

¹⁸ Vgl. dazu den faksimilierten Abdruck von Abels Rede über die Seelenstärke (1777) in Riedels Edition (ebd.), die mit einem instruktiven Kommentar ausgestattet ist. Der Originalpaginierung der gedruckten Rede (S. 57-72) entsprechen in diesem Band S. 221-236. Symptomatisch für den antiken Horizont von Abels Rede über die Seelenstärke ist auch die Tatsache, daß er hier immer wieder exemplarische Persönlichkeiten aus der antiken Kultur und Politik nennt, darunter Sokrates, Cäsar, Scipio, Cato und Seneca.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 63 (S. 227).

²⁰ Riedel stellt in seinem Abel-Band die Quellenmaterialien zusammen (ebd., S. 570-571). Abbts Schrift, die einen Artikel mit dem Titel »Von der Stärke der Seele« enthält und durch Konzepte Ciceros nachhaltig geprägt ist, kann als die wichtigste zeitgenössische Quelle für Abels Theorie der Seelenstärke gelten; daneben ist Zückerts Abhandlung *Von den Leidenschaften* zu nennen (ebd., S. 571, 574).

in weiteren Abhandlungen fortzuführen, durch Kants Schrift *Die Metaphysik der Sitten* motiviert, die im Jahr 1797 erschienen war. Jedenfalls hat Abel deren Zweiten Theil »Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre« als Quelle mit herangezogen.²¹

In Schillers stoisch geprägter Anthropologie, die sich in seiner Dramentheorie ebenso manifestiert wie in seinem Trauerspiel *Maria Stuart*, konvergieren also mehrere Einflüsse: zum einen die stoische und humanistisch-neustoische Tradition, mit der er seit seiner Schulzeit vertraut war, zum anderen der moralphilosophische Diskurs, den Kant auf diesem Fundament entwickelte, aktualisierte und zu neuer Geltung brachte.

II

Im folgenden soll gezeigt werden, wie weitgehend der durch die Kantische Philosophie inspirierte Theoretiker Schiller auch stoische Vorstellungen adaptierte. Das Tertium comparationis der ethischen Prämissen liegt dabei im Anspruch auf eine vernunftgeleitete Selbstbestimmung des Individuums. Angesichts des Leidensdrucks, der aus der psychophysischen Natur des Menschen oder aus schicksalhaften sozialen Konstellationen resultieren kann, stellt Schiller fest: Je »gewaltsamer nun der Affekt« in der Sphäre der Sinnlichkeit »sich äußert«, desto entschiedener muß der Mensch seine »moralische Selbstständigkeit« behaupten (Bd. 8, S. 433). Daraus leitet er »die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst« ab (Bd. 8, S. 422): erstens die »Darstellung der leidenden Natur« und zweitens die Inszenierung »des moralischen Widerstandes gegen das Leiden« (Bd. 8, S. 426). Dieses dramentheoretische Postulat eröffnet ein Spannungsfeld, das ästhetische Kriterien mit ethischen Aspekten vermittelt.

Das aufklärerische Vernunftpostulat und der idealistische Freiheitsbegriff Kants sind als anthropologisches Fundament von Schillers theoretischen Schriften ebenso von Bedeutung wie das stoische Prinzip einer Affektabwehr, die den Zustand der Apatheia oder Ataraxia herstellen und

²¹ Vgl. ebd., S. 571. Kant reflektiert in seiner Schrift *Die Metaphysik der Sitten* die Begriffe »Tapferkeit (fortitudo)« und »Tugend (virtus, fortitudo moralis)« (Akademie-Textausgabe, Bd. 6, S. 380); seine lateinischen Explikationen verweisen auf den Kontext der antiken Quellen. – Der Eklektiker Abel blieb allerdings (wie andere Philosophen der deutschen Spätaufklärung) in skeptischer Distanz zu den Systembildungen des deutschen Idealismus und tendierte insgesamt eher zu »den Vertretern des vorkritischen Empirismus« (Riedel, ebd., S. 386, vgl. auch S. 381).

durch Autarkie Glück ermöglichen soll.²² In seiner Schrift *Über das Pathetische* von 1793 beruft sich Schiller sogar ausdrücklich auf eine zentrale These Senecas. Er zitiert ihn dort, wo er die Erhabenheit des »vom Schicksal unabhängige[n] Charakter[s]« betont: »Ein tapfrer Geist, im Kampf mit der Widerwärtigkeit, sagt Seneka [sic], ist ein anziehendes Schauspiel selbst für die Götter« (Bd. 8, S. 440).²³ Schiller konstatiert, daß »im Kampfe« der »selbsttätige[n] Kraft [...] mit dem Leiden der Sinnlichkeit« ein spezifischer Genuß liegt (Bd. 8, S. 268). Sein Konzept des Erhabenen und Pathetischen verbindet er mit dem stoischen Postulat ›fortunae resistere: Erst im inneren Widerstand gegen die unkalkulierbare Macht des Schicksals bewähren sich virtus und constantia. Indem Schiller im Kontext seines Seneca-Zitats das Ideal der »Seelenstärke« exponiert (Bd. 8, S. 440), spielt er auf den stoischen Begriff der firmitas animi an²⁴ und nimmt zugleich implizit auf die Rede seines Lehrers Abel über die Seelenstärke Bezug. Auch den Stoiker Epiktet erwähnt Schiller: In der Schrift *Gedanken über*

²² Zahlreiche Belege finden sich bei Seneca. Vgl. z.B. Epist. 9,2, wo er den griechischen Begriff Apatheia thematisiert. In Epist. 9,12 betont er die glückliche Selbstgenügsamkeit des Weisen, der das Schicksal herausfordert bzw. verachtet. Vgl. auch Epist. 9,19; 15,9; 32,4; 36,6; 45,9. In seiner Schrift *De tranquillitate animi* (IX,2) rät Seneca zur Mäßigung unterschiedlicher Emotionen: »Discamus continentiam augere, luxuriam coercere, gloriam temperare, iracundiam lenire, [...] frugalitatem colere« (»Lernen wir, die Beherrschung zu steigern, die Genußsucht zu zügeln, den Ehrgeiz zu mäßigen, den Jähzorn zu beschwichtigen und die Genügsamkeit zu pflegen«). – Laut Forschner markiert die »stoische Theorie der Affekte [...] besonders eindrucksvoll den Beginn eines Weges, der die abendländische Philosophie zur Bildung eines Begriffs des freien menschlichen Vernunftsubjekts führt, der dieses aller Abhängigkeit von [...] Bedingungen seines Fühlens, Strebens und Denkens entledigen und auf eine unbedingte Freiheit stellen zu können glaubt« (Maximilian Forschner, *Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System*, 2. Aufl., Darmstadt 1995, S. 141).

²³ Seneca, *De providentia* II,8. Der Kommentar in FA, Bd. 8 (S. 1366) zitiert den Titel der Schrift inkorrekt und gibt auch eine falsche Belegstelle (»De divina providentia II,9«). – Ulrich Port konstatiert zu Recht eine Korrespondenz zwischen Schillers Konzept des Pathetischerhabenen und dem Stoizismus, geht auf diese Affinität selbst allerdings nicht näher ein. Vgl. Ulrich Port, »Künste des Affekts«. Die Aporien des Pathetischerhabenen und die Bildrhetorik in Schillers »Maria Stuart«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 46, 2002, S. 134-159, hier S. 145.

²⁴ Seneca betont die Herausforderung des Menschen durch Angriffe des Schicksals, die ihm Gelegenheit geben, die Festigkeit seiner Seele zu erproben (Epist. 67,14: »firmitatem animi tui temptes«). Im Vergleich dazu erscheint ihm ein sorgenfreies Leben ohne Angriffe des Schicksals wie ein totes Meer (»Demetrius [...] vitam securam et sine ullis fortunae incursionibus mare mortuum vocat«). Laut Epist. 63,1 gelingt Seelenstärke dem, der sich schon weit über das Schicksal erhoben hat (»sed cui ista firmitas animi continget nisi iam multum supra fortunam elato?«).

den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst nennt er ihn als Beispiel für »eine erhabene Seele« (Bd. 8, S. 458).

Wiederholt weist der Ästhetiker Schiller auf die zentrale dramentheoretische Funktion des Leidens hin: »Pathos ist also die erste und unnachlässliche Foderung [sic] an den tragischen Künstler«; daher soll der Dramenautor »seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben« (Bd. 8, S. 423-424). Allerdings betont Schiller auch: »Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck« ist sie obligatorisch (Bd. 8, S. 423). Die eigentliche Zielsetzung der »tragische[n] Kunst« besteht darin, das »Pathos«, also das Leiden im Aristotelischen Sinne,²⁵ zu transzendieren und »die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts« zu versinnlichen (Bd. 8, S. 423). Hier werden die ethischen Implikationen von Schillers Tragödientheorie evident.

Unter »Pathos« versteht Schiller die affektreiche, wirkungsmächtige Gestaltung des Leidens, dem der Mensch durch Natur, Schicksal und Geschichte zwar ausgeliefert ist, gegen das er aber aufgrund seiner Autonomie Widerstand zu leisten vermag. Das spezifische Pathos der Tragödie zeigt die Protagonisten also in einer Situation, die einerseits durch gravierende Leidenserfahrungen, andererseits durch die Freiheit des animal rationale bestimmt ist. So fungiert das Pathetische für Schiller als Medium, um die Selbstdisziplin und Souveränität des Menschen exemplarisch vorzuführen und seine Würde auch angesichts des Schmerzes zu inszenieren. In seiner Schrift *Über die tragische Kunst* argumentiert Schiller dafür mit der These, »eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal« sei »immer demütigend und kränkend für freie sich selbst bestimmende Wesen« (Bd. 8, S. 261).

Das für die tragische Kunst charakteristische Spannungsverhältnis besteht demnach in der Polarität von leidender Natur und moralischem Widerstand. Damit schließt Schiller an den Kantischen Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft, von Natur und Freiheit an. Zugleich sind deutliche Analogien zum stoischen Ethos zu erkennen. Im Vierten Buch seiner *Tusculanae disputationes* referiert Cicero die stoische Vorstellung des Pathos unter Berufung auf Zenon: Dieser definiere die Leidenschaft, die er als Pathos bezeichnet, als eine von der rechten Einsicht abgewandte naturwidrige Bewegung der Seele (»Est igitur Zenonis haec definitio, ut perturbatio

²⁵ In Abschnitt 11 seiner *Poetik* definiert Aristoteles »Pathos« als eine qualvolle Handlung, die zum Untergang führen kann, z.B. Verwundungen, Schmerzen, Tod auf der Bühne. – Zur Bedeutung des Pathos als Strukturelement des Tragischen vgl. Ulrich Port (Anm. 23); Port weist auch auf die Inhomogenität von Schillers Terminologie hin (ebd., S. 142f.).

sit, quod πάθος ille dicit, aversa a recta ratione contra naturam animi commotio«).²⁶ Vom Begehren grenzen die Stoiker laut Cicero den Willen als vernunftgemäßes Streben ab, das den Weisen kennzeichnet.²⁷ Eine ähnliche Auffassung formuliert Schiller in seiner Abhandlung *Über das Erhabene*, in der er die anthropologischen Prämissen für seine Konzeption des Tragischen darstellt. Wie Seneca, der die Bedeutung kontinuierlichen Wollens und planvoller Selbstbestimmung betont,²⁸ sieht auch Schiller das »Prärogativ« des Menschen darin, »daß er mit Bewußtsein und Willen vernünftig handelt. Alle andere[n] Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.« Daher ist es seiner »unwürdig, [...] Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf« (Bd. 8, S. 822).

Nach Schillers Überzeugung vermag der Mensch seinen »Anspruch auf absolute Befreiung« von jeder fremden Macht (Bd. 8, S. 822), zu der auch eine Determination durch die sinnlich-naturale Sphäre der eigenen Affekte gehören kann, auf zweierlei Weise zu realisieren: indem er die Natur beherrscht und sich dadurch gegen sie behauptet oder, falls dies nicht gelingt, indem er die Gewalt, die er »erleiden muß, dem Begriff nach zu vernichten« versucht, sie akzeptiert und beschließt, sich ihr »freiwillig [zu] unterwerfen« (Bd. 8, S. 823). Dieses Konzept entspricht dem Ethos der berühmten Verse aus dem griechischen Zeushymnus des Stoikers Kleantes, die Seneca in der lateinischen Übersetzung Ciceros zitiert: »Ducunt volentem fata, nolentem trahunt«.²⁹ Bekanntlich differenzieren die Stoiker zwischen der Fortuna als der durch Zufälle bestimmten Oberflächenstruktur der Wirklichkeit und dem Fatum als der Tiefenstruktur naturgesetzlicher Notwendigkeit, die in kausaler Funktionalität die Welt durchwaltet

²⁶ Marcus Tullius Cicero, Gespräche in Tusculum, lat.-dtsch. mit ausführl. Anm. neu hrsg. v. Olof Gigon, 2. Aufl., München 1970. [Im folgenden zitiert mit der Sigle: Tusc. sowie mit nachgestellter römischer Buchziffer und arabischer Absatzzahl.] – Tusc. IV,11. Andere Stoiker – so Cicero (ebd.) – betrachten die Leidenschaft als ein allzu heftiges Streben, weil es sich »allzu weit von der Beständigkeit der Natur entferne« (»qui longius discesserit a naturae constantia«).

²⁷ Cicero, Tusc. IV,12: »eius modi adpetitionem Stoici βούλησιν appellant, nos appellamus voluntatem. eam illi putant in solo esse sapiente, quam sic definiunt: voluntas est, quae quid cum ratione desiderat« (»Die Stoiker nennen diese Art von Streben βούλησις, wir nennen es den Willen. Sie meinen, daß es diesen nur beim Weisen gebe, und definieren ihn so: der Wille ist es, der etwas mit Vernunft begehrt«).

²⁸ Seneca, Epist. 23,8: »Pauci sunt, qui consilio se suaque disponent [...]. Ideo constituentum est, quid velimus, et in eo perseverandum« (»Wenige sind es, die planvoll über sich und das Ihre entscheiden. [...] Deshalb ist festzustellen, was wir wollen, und dabei zu verharren«).

²⁹ Seneca, Epist. 107,11: »Den Wollenden führt das Schicksal, den Nichtwollenden zieht es«.

und alles bestimmt.³⁰ Der stoischen Philosophie zufolge kommt es darauf an, zwar der Fortuna Widerstand zu leisten,³¹ aber das Fatum als vorherbestimmte Notwendigkeit zu akzeptieren.

So vermag der Mensch auch eine Konstellation mental zu bewältigen, in der er sich bloß als »Sklave der physischen Notwendigkeit« (Bd. 8, S. 831) oder als Opfer historisch-gesellschaftlicher Bedingtheiten fühlt. Die »unwiderstehliche Naturmacht« erscheint dem Menschen nur solange »als furchtbar«, bis er »die absolute Unabhängigkeit« seines Willens »von jedem Natureinfluß« erkennt (Bd. 8, S. 436), nämlich seine »Autonomie« (Bd. 8, S. 437), das »Prinzip der Freiheit« (Bd. 8, S. 428). Dadurch erreicht er die Sphäre des Erhabenen.³²

Das Spannungsverhältnis von Vernunft und Sinnlichkeit ist laut Schiller für das Erhabene in Natur und Kunst konstitutiv. Wie er in seiner Schrift *Über das Pathetische* ausführt, ermöglicht gerade dieser Antago-

³⁰ Zur stoischen Philosophie insgesamt vgl. Max Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, 2 Bde, Göttingen 1943/47, 4. Aufl., 1970. Auf die Moralphilosophie konzentriert sich Maximilian Forschner, *Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System*, 2., erw. Aufl., Darmstadt 1995.

³¹ Für die stoische Devise »fortunae resistere« finden sich in der antiken Tradition zahlreiche Beispiele. Vgl. Seneca, *De providentia* IV,12: »Praebendi fortunae sumus, ut contra illam ab ipsa duremur« (»Wir müssen uns dem Schicksal stellen, um uns gegen es mit dessen Hilfe abzuhärten«). In *Epist.* 66,6 rühmt Seneca »die Seele, die [...] sich keinem Schicksal unterwirft, über alles, was vorfällt und eintrifft, erhaben ist« (»animus [...] neutri se fortunae summittens, supra omnia quae contingunt acciduntque eminens«). Laut *Epist.* 76,21 liegt die *virtus* gerade in der Geringschätzung (»contemptu«) der *fortuna*. – Vgl. zu diesem Themenkomplex auch den Aufsatz von Gerda Busch, *Fortunae resistere* in der Moral des Philosophen Seneca, in: *Seneca als Philosoph*, hrsg. v. Gregor Maurach, 2. Aufl., Darmstadt 1987 (Wege der Forschung, Bd. 414), S. 53–94. Zur Symbolfigur der Fortuna vgl. Ehrengard Meyer-Landrut, *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München, Berlin 1997.

³² Das Gefühl des Erhabenen ist angesichts übermächtiger Naturphänomene ebenso möglich wie im Verhältnis zu künstlerisch vermittelten Machtkonstellationen. Einerseits zittert der Mensch laut Schiller in Anbetracht seiner physischen Unterlegenheit; andererseits fühlt er sich »bei diesem Zittern erhaben«. Dies geschieht, »weil wir uns bewußt werden, daß wir, auch selbst als ein Opfer dieser Macht, für unser freies Selbst, für die Autonomie unserer Willensbestimmungen nichts zu fürchten haben würden« (Bd. 8, S. 437). – Zur Thematik des Erhabenen bei Schiller vgl. Renate Homann, *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*, München 1977. Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 150–162, 179–184. Paul Barone, *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin 2004 (*Philologische Studien und Quellen*, H. 186). – Zelle konstatiert, »daß der Rezeption von Schillers Theorie des Erhabenen und Pathetischen bei seinen Zeitgenossen, in der Ästhetik und Poetik des 19. und 20. Jahrhunderts sowie in der Geschichte germanistischer Fachbegriffe offenbar bisher nicht systematisch nachgegangen worden ist« (Carsten Zelle, *Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801)*, in: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart, Weimar 2005, S. 398–406, hier S. 405).

nismus die Erfahrung von »Seelenstärke« und »Gemütsfreiheit« (Bd. 8, S. 423). Wenn der »physische [...] Mensch [...] nur seine Schranken empfindet«, macht »der moralische Mensch [...] die Erfahrung seiner Kraft und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt« (Bd. 8, S. 828). Schiller erblickt den Zweck der tragischen Kunst darin, »daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht« (Bd. 8, S. 423). Freiheit im Medium theatralischer Inszenierung anschaulich darzustellen, ist allerdings nur via negationis möglich, weil sie im Prozeß aktiver Auseinandersetzung mit sinnlichen Anfechtungen erst errungen werden muß. Da »das freie Prinzip in uns« allein am »Widerstand [...] gegen die Gewalt der Gefühle« zu erkennen ist, muß das »Sinnenwesen« zunächst »tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund tun und sich *handelnd* darstellen« kann (Bd. 8, S. 423). Dabei mobilisiert der Mensch »gegen das Leiden [...] Ideen der Vernunft« (Bd. 8, S. 430), und zwar analog zu autotherapeutischen Verfahren der stoischen Philosophie. So betont Seneca in den *Epistulae morales* die Bedeutung der Vernunft als Voraussetzung für ein Ethos der Weisheit, das Freiheit von Leidenschaften ermöglicht.³³

III

Anders als in anderen Dramen hat Schiller seine ästhetischen Prinzipien in seinem Trauerspiel *Maria Stuart*³⁴ geradezu idealtypisch verwirklicht: Von widerstreitenden Emotionen umgetrieben, zwischen Todesfurcht und Hoffnung auf Rettung schwankend, repräsentiert die schottische Königin zunächst das Pathos, das Schiller in seinen theoretischen Schriften als einen wesentlichen Aspekt des Tragischen beschreibt und das der Stoiker Zenon als unvernünftige Seelenbewegung kritisiert.³⁵ Maria Stuart selbst betont die Intensität ihres Leidens: »Nichts lebt in mir in diesem Augenblick, | Als meiner Leiden brennendes Gefühl« (III/3, v. 2182-2183). Zugleich stellt die für die gefangene Königin traumatische Situation aber

³³ Seneca, Epist. 37,4: Mit der Torheit leidenschaftlicher Empfindungen kontrastiert Seneca hier die »Weisheit, die allein Freiheit ist« (»sapientia, quae sola libertas est«). Sein Plädoyer lautet: »si vis omnia tibi subicere, te subice rationi« (»Wenn du dir alles unterwerfen willst, unterwirf dich der Vernunft«).

³⁴ Schillers *Maria Stuart* wird im folgenden nach der Frankfurter Ausgabe (Anm. 1) mit Akt-, Szenen- und Verszahlen zitiert: ebd. Bd. 5, Dramen IV, hrsg. v. Matthias Luserke, S. 9-148.

³⁵ Vgl. Cicero, Tusc. IV,11.

auch den Ausgangspunkt einer Entwicklung dar, die im letzten Akt ein-drucksvoll kulminiert: mit Standhaftigkeit (*constantia*) und Seelenstärke (*firmitas animi*) akzeptiert Maria Stuart schließlich die eigene Hinrichtung.

Ein erster Ansatz zu stoischer *constantia* ist schon am Anfang des Dramas zu erkennen, wo Schiller seine Protagonistin sogar im Gefängnis mit einer gewissen Gelassenheit auftreten und an die aufgeregte Amme Hanna appellieren läßt: »Faß dich!« und »Beruhige dich« (I/2, v. 148, 154). Den Anfang und Schluß seines Trauerspiels hat Schiller insofern analog gestaltet, als er in beiden Partien die souveräne Gelassenheit der Hauptfigur mit den Affekten ihres sozialen Umfeldes kontrastiert. Daß Maria Stuarts stoische Haltung im ersten Akt allerdings noch keineswegs gefestigt ist, signalisiert nicht nur ihre Todesfurcht (I/2, v. 193-194, I/6, v. 625-630), sondern auch ihre Aussage »Mein Schicksal liegt in meiner Feinde Hand« (I/2, v. 215). Indem sie sich hier selbst als heteronom definiert, zeigt sie sich noch weit entfernt von der Bereitschaft, das *Fatum* so zu akzeptieren, wie es dem stoischen Postulat der Selbstbestimmung entspricht: »*Fac tui iuris, quod alieni est*«. ³⁶ Das erhellt sowohl aus ihrer Angst vor Meuchelmord oder Hinrichtung als auch aus ihrer Hoffnung, gerettet zu werden (I/3, v. 231). Durch ihre passive Erwartungshaltung macht sich Maria Stuart von anderen abhängig.

Den hohen Stellenwert von Affekten im früheren Leben der schottischen Königin betont ihre Amme in einer skizzenhaften Retrospektive: Vom »Feuer des Verlangens« und von »Leichtsinn« ist hier ebenso die Rede wie vom »Wahnsinn blinder Liebesglut« (I/4, v. 341, 362, 325). Indem Schiller seine Protagonistin durch eine Tendenz zu leidenschaftlichen Gefühlsaufwallungen und emotionalen Verstrickungen charakterisiert, führt er sie als eine keineswegs ausgeglichene Persönlichkeit vor.

Im Spektrum der Emotionen, das von Euphorie bis zur Verzweiflung reicht, stellt Maria Stuarts Begegnung mit der englischen Königin Elisabeth im dritten Akt einen Höhepunkt dar. ³⁷ Zugleich markiert sie die Peripetie des Dramas. Als Basis des Konflikts inszeniert Schiller eine tief-

³⁶ Seneca, Epist. 77,15: »Tu in Selbstbestimmung, was fremdem Willen unterliegt«.

³⁷ Mit kunstvoller Affektregie verwirklicht Schiller in seinem Trauerspiel *Maria Stuart* eine differenzierte Gefühls- und Machtpsychologie, die letztlich wirkungsästhetisch begründet ist: Eine Balance zwischen individuellen und gesellschaftlichen Einflußfaktoren sowie zwischen emotionalen und politischen Komponenten des Bühnengeschehens entsteht dadurch, daß Szenen kalkulierter Intrige geradezu rhythmisch mit Momenten entfesselter Affekte wechseln, die in den Zuschauern ein Gefühlskonglomerat aus Angst, Rührung, Empörung, Erschütterung sowie Mitleid, Hoffnung und Furcht evozieren. Auf diese Weise setzt Schiller auch seine eigenen dramentheoretischen Konzepte um.

reichende Rivalität zwischen Maria und Elisabeth. In welchem Maße persönliche Motive in den dynastisch begründeten Machtkampf der Königinnen hineinreichen, zeigt der enorme Einfluß negativer Emotionen wie Neid, Empörung und Rachsucht auf Elisabeths Entscheidung über Leben oder Tod Marias.³⁸ Die dramatische Konfrontation der beiden Frauen wird durch das Zusammenwirken von politischer Konkurrenz und weiblicher Rivalität noch potenziert.

Obwohl Graf Shrewsbury den seelischen Aufruhr der schottischen Königin erkannt und ihr nachdrücklich zur »Gelassenheit« geraten hat (III/3, v. 2195), steigert sich ihr Disput mit der Rivalin bis zu einem extremen Gefühlsausbruch. Schon die Regieanweisungen geben zu erkennen, in welchem Maße Maria Stuart in der Szene III/4 von Affekten beherrscht wird: Von »halb ohnmächtig« über »schaudernd still« bis zu »mit steigendem Affekt«, »auffahrend« und »von Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde« reicht die Bandbreite psychischer Zustände; auch »ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus«. Aber Maria Stuarts anfängliches Bemühen um demütige Selbstverleugnung »mit schmeichelndem Ton« schlägt schließlich in die Raserei »der schwer Gereizten« (III/4, v. 2444) um; auch zu Beginn der Szene III/5 ist die Königin »noch ganz außer sich«.

Da Maria Stuart den Appell zu taktisch klugem Handeln im Verlauf der Konfrontation mehr und mehr mißachtet, siegen ihre Emotionen über die Vernunft. In dieser Situation orientiert sie sich also nicht am stoischen Postulat rationaler Affektbewältigung und am Ideal der *tranquillitas animi*. Von Elisabeths Attitüde kalter Verächtlichkeit provoziert, ruft Maria nach ihrem Disput mit der englischen Königin emphatisch aus: »Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden, | Ein Augenblick der Rache, des Triumphs!« (III/5, v. 2456-2457). Durch den leidenschaftlichen Ausbruch beraubt sich Maria Stuart allerdings auch jeder Chance auf einen Gnadenakt. Trotz dieser Zuspitzung der äußeren Konstellation vermag sie später zu jener Verinnerlichung zu finden, die ihr schließlich die Haltung stoischer *constantia* und *tranquillitas animi*³⁹ ermöglicht.

³⁸ In seinem Drama *Maria Stuart* prangert Schiller eine Herrschaftsform an, die politische Willkürentscheidungen aus subjektiv-individuellen Beweggründen begünstigt. Über die für die höfische Sphäre typischen intriganten Machenschaften hinaus rückt hier die Problematik eines Unrechtsregimes mit seinen prekären Machtmechanismen ins Blickfeld. Vgl. dazu Barbara Neymeyr, *Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel »Maria Stuart«*, in: Schiller: *Werk-Interpretationen*, hrsg. v. Günter Saße, Heidelberg 2005 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 216), S. 105-136, besonders S. 112-124, 128.

³⁹ Die Bedeutung dieses stoischen Postulats ist schon daran zu erkennen, daß Seneca eine seiner Schriften mit dem Titel *De tranquillitate animi* versehen hat. Seneca versteht *tranquillitas* im Sinne des griechischen Begriffs *Euthymia* (Frohsinn); vgl. ebd. II,3. Für diesen Zu-

Zunächst jedoch hadert Maria Stuart mit ihrem Schicksal: »Furchtbares Schicksal! Grimmig schleuderst du|Von einem Schrecknis mich dem andern zu« (III/6, v. 2550-2551). Mit diesem Ausruf reagiert sie auf die vehementen Annäherungsversuche Mortimers (III/6, v. 2543-2548, 2591), der sie zwar retten will, sie zugleich aber auch erotisch bedrängt. In ihrer prekären Lage muß Maria nun sogar »Hilfe rufen gegen den Mann,|Der mein Erretter –« (III/6, v. 2581-2582). Die Enttäuschung ihrer Hoffnungen und der extreme Druck von außen führen zu einer Entwicklung, in der sie von einer Haltung passiven Wartens auf Rettung zum Ethos aktiver Selbstbestimmung findet. Im Verlauf der Dramenhandlung wird ihr bewußt, daß der Weg zur inneren Freiheit die Bejahung ihres eigenen Schicksals voraussetzt. Die Affinität zu Konzepten der Stoiker ist hier evident.

Daß Schiller auch die Vorstellungen von Glück und Schicksal stoisch grundiert hat, deutet sich bereits in dem Appell an, den Maria Stuart an die englische Königin Elisabeth richtet: »Denkt an den Wechsel alles Menschlichen!« (III/6, v. 2261). Sie warnt ihre Rivalin vor der Gefahr der Hybris, indem sie auf die Unbeständigkeit der Fortuna anspielt.⁴⁰ Entsprechendes gilt für Melvils Frage: »Wie ertrug|Maria diesen fürchterlichen Wechsel?« (V/1, v. 3400-3401). An das stoische Fortuna-Konzept läßt auch Elisabeths Ausruf denken: »Was ist der Mensch! Was ist das Glück der Erde!« (II/4, v. 1528).⁴¹ Wenn Schiller den Begriff »Schicksal« jedoch im Sinne von »Fü-

stand setzt er innere Harmonie voraus, Einigkeit mit sich selbst, die durch Abkehr von allen Äußerlichkeiten entsteht (vgl. ebd. II,4; XIV,2). Der Weise antizipiert mögliche Schicksalsschläge mit Seelenstärke (»animi robore«); vgl. ebd. XI,6; XIII,3.

⁴⁰ Maria Stuarts Aussage »Betrüglich sind die Güter dieser Erden« (V/7, v. 3578) betont ebenfalls die Instabilität der Fortuna. Außerdem klingt der stoische Begriff der *Adiaphora* an, der hier mit der Vorstellung des Wahns, der bloßen Meinung (*δόξα*/ *opinio*) verbunden wird. Vgl. dazu die Szene III/1, in der sich Maria dem »süßen Wahn« der Freiheit hingibt (v. 2090), und die Szene I/6, in der Mortimer von den »Wahnbegriffe[n] meiner kind'schen Seele« spricht (v. 483). Analog heißt es in IV/9: »ein blinder Wahn bewegt das Volk« (v. 3088). Auch Leicesters Formulierung »Schiffbruch meines Glücks« (II/8, v. 1806) setzt die Unbeständigkeit der Fortuna voraus. Bezeichnenderweise verwendet schon Seneca die Schiffbruchsmetapher mit dieser Implikation. Vgl. z.B. *Ad Marciam de consolatione* 6,3: Hier lobt Seneca nachdrücklich den Steuermann, der sogar bei Schiffbruch das Steuerruder festhält, obwohl ihn bereits die Flut unter sich begraben hat (»in naufragio laudandus, quem obruit mare clavum tenentem et obnixum«). In Schillers *Räubern* ist in metaphorischer Verallgemeinerung vom »Schiffbruch [...] auf der ungestümmen [sic] See dieser Welt« die Rede (Szene III/2, EA, Bd. 2, S. 101).

⁴¹ Psychologisch aufschlußreich ist der Kontext dieses Zitats, das zunächst sogar von spontanem Mitgefühl der englischen Königin für die Rivalin zu zeugen scheint. Als Elisabeth den Brief gelesen hat, in dem Maria Stuart um die Gunst einer persönlichen Unterredung bittet, ruft sie – »ihre Tränen trocknend« – aus: »Was ist der Mensch! Was ist das Glück der Erde!|Wie weit ist diese Königin gebracht,|Die mit so stolzen Hoffnungen begann,|[...] es schneidet mir ins Herz« (II/4, v. 1528-1530, 1538). Aber schon die anschließenden Verse zei-

gung« verwendet (I/6, v. 540-541), dann entspricht er der Vorstellung des Fatums, der unabänderlichen »Notwendigkeit« (I/8, v. 1038), die »Uns auferlegt« wird (II/4, v. 1569-1570).⁴² Daß Schiller im Sinne der Stoiker zwischen Fatum und Fortuna differenziert, ist auch in seinem Schauspiel *Die Räuber* zu erkennen, wenn Karl Moor in der Szene I/2 erklärt: »Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum!« (Bd. 2, S. 46).

Wie fundamental der Wandlungsprozeß ist, den die schottische Königin bis zum Ende des Trauerspiels durchläuft, zeigt die Reaktion ihrer Amme auf Melvils Ansinnen, Maria »Mit männlich edler Fassung« auf ihrem letzten Weg zu begleiten (V/1, v. 3373). Seneca weist in seiner Schrift *De constantia sapientis* auf den »männlichen« Weg hin, den die Stoiker einschlagen.⁴³ Der *virtus* und der *constantia*, die Melvil durch sein Vorbild bei Maria zu mobilisieren gedenkt, bedarf sie allerdings nicht mehr. Denn am Ende vermag sie selbst ganz allein »das Beispiel edler Fassung« zu geben, indem sie dazu in der Lage ist, »standhaft in den Tod zu gehn« – als »Königin und Heldin« (V/1, v. 3375-3380). Indem sich Maria tatsächlich so ver-

gen unmißverständlich, daß die melancholische Anwandlung, in der Elisabeth der Wechselfähigkeit der Fortuna nachsinnt, das Schicksal der schottischen Königin lediglich zum Anlaß nimmt. Tatsächlich dominiert Selbstbezogenheit in ihrer Reflexion. Denn Elisabeth fährt fort: »Wehmut ergreift mich und die Seele blutet, | Daß Irdisches nicht fester steht, das Schicksal | Der Menschheit, das entsetzliche, so nahe | An meinem eignen Haupt vorüberzieht« (II/4, v. 1539-1542). Realistischer als Talbots Reaktion »O Königin! Dein Herz hat Gott gerührt« (II/4, v. 1543) ist mithin eine Deutung, die auf Lessings Thesen im 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* rekurriert: Ausgehend von den Begriffen »Mitleid« und »Furcht« in der Aristotelischen *Poetik*, schreibt Lessing: Die von Aristoteles gemeinte »Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können [...]. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.« (Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde, München 1970-1979; Bd. 4, *Dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Karl Eibl, München 1973, S. 229-720, hier S. 578-579.) Im Sinne dieser These Lessings ist die melancholische Reflexion von Schillers Elisabeth nicht von genuiner Empathie mit Maria Stuart bestimmt, sondern letztlich bloß von Selbstmitleid.

⁴² Elisabeth betont »Die allgewaltige | Notwendigkeit, die auch das freie Wollen | Der Könige zwingt« (IV/10, v. 3209-3211). Maria bedient sich im Disput mit ihr aus pragmatischen Gründen einer euphemistischen Perspektive auf die eigene Situation, wenn sie von einer »Schickung« spricht, für die niemand verantwortlich sei (III/4, v. 2307).

⁴³ Seneca, *De constantia sapientis* 1,1: »Stoici, virilem ingressi viam«. Dieser »männliche« Weg soll den Menschen befreien und ihn auf den Gipfel führen, der über das Schicksal hinausragt (»ut supra fortunam emineat«). In einer späteren Partie dieser Schrift (V,4) betont Seneca die Unabhängigkeit der *virtus* von der *fortuna*: »libera est, inviolabilis, immota, inconcussa« (»Sie ist frei, unverletzlich, unveränderlich, unerschütterlich«).

hält, wie es ihre Amme prognostiziert hat, verwirklicht sie das stoische Ideal der constantia und firmitas animi. Ihre virtus und fortitudo beweist sie dadurch, daß sie ihre tranquillitas animi auch angesichts des Todes aufrechterhält. Zur besonderen Herausforderung für Marias stoische Gelassenheit wird dann allerdings die letzte Begegnung mit dem abtrünnigen Intriganten Leicester, auf den sie vergeblich ihre Hoffnung gesetzt hat. Obwohl Marias Verletzlichkeit in dieser emotional aufgeladenen Situation deutlich zu erkennen ist, meistert sie diese probatio⁴⁴ in der Szene V/9 geistreich und souverän.

Das stoische Postulat, durch tranquillitas animi auch die Todesfurcht zu bewältigen, gestaltet Schiller in seinem Trauerspiel durch zwei Verhaltensvarianten, in denen sich virtus und libertas verbinden. Sie werden durch Maria und Mortimer repräsentiert. Die schottische Königin bewertet den Tod am Ende sogar positiv: »– Wohltätig, heilend, naht mir der Tod,|Der ernste Freund!« (V/6, v. 3489-3490). Zum Erstaunen ihrer Gefolgsleute sieht sie einen Anlaß zur Freude darin, »daß meiner Leiden Ziel|Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,|Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich|Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit« (V/6, v. 3481-3484). Bereits Seneca betrachtet Knechtschaft als *conditio humana* («*omnis vita servitium est*«)⁴⁵

⁴⁴ Das stoische Konzept der Bewährung (*probatio*) erhellt auch aus einem Diktum der schottischen Königin, das wie eine Sentenz Senecas anmutet: »[...] eines Mannes Tugend|Erprobt allein die Stunde der Gefahr« (I/7, v. 894-895). Vgl. dazu Seneca, *De providentia* IV,6: »*calamitas virtutis occasio est*« (»Unglück ist Gelegenheit zur Tugend«). In *De providentia* (IV,5) exemplifiziert er die *probatio* so: »*gubernatorem in tempestate, in acie militum intellegas*« (»Den Steuermann erkennst du im Sturm, in der Schlacht den Soldaten«). In seiner Schrift *De constantia sapientis* (IX,3) vertritt Seneca die These, sogar Unrecht sei dem Weisen von Nutzen, denn er könne daran sich selbst erfahren und seine virtus erproben («*ipsa illi iniuria usui sit, per quam experimentum sui capit et virtutem tentat*«). In Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* sieht sich Mortimer im Gespräch mit Maria als »Zeuge eurer Leiden,|Der Sanftmut Zeuge und der edlen Fassung,|Womit ihr das Unwürdige erduldet,|Denn geht ihr nicht aus allen Leidensproben|Als eine Königin hervor? [...]« (I/6, v. 562-566). In Mortimers rhetorischer Frage ist der Zusammenhang von *probatio* und stoischer *constantia* zu erkennen. Entsprechendes gilt für die Einschätzung, daß dem »Heldenmüt« Marias »noch ein schwerer Kampf« bevorsteht (V/3, v. 3448-3450). Analog: V/7, v. 3758.

⁴⁵ Seneca, *De tranquillitate animi* X,3. – Diese Universalität menschlicher Gefangenschaft erstreckt sich laut Seneca sogar auf diejenigen, die andere gebunden haben (ebd.). Hier liegt der Gedanke an Schillers Drama *Maria Stuart* nahe, in dem nicht nur die Protagonistin selbst unter ihrer Gefangenschaft leidet. Schiller läßt sogar die dafür verantwortliche Königin Elisabeth in einem langen Monolog bekennen: »O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähhliche|Knechtschaft – Wie bin ichs müde, diesem Götzen|Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!|Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!« (IV/10, v. 3190-3193). – Seneca konkretisiert seine Vorstellung von Gefangenschaft, indem er ehrenvolle Ämter und Reichtum ebenso als Fesseln ansieht wie hohe oder niedrige Herkunft, fremde oder eigene Befehlsgewalt (ebd.). Analogien dazu sind in Schillers Drama *Maria Stuart* evident.

und assoziiert den Tod mit Freiheit: »Meditare mortem: qui hoc dicit, meditari libertatem iubet.«⁴⁶

Der Kontrast zwischen Gefangenschaft und Freiheit weist über die individuelle Situation der inhaftierten Königin hinaus. Denn er resultiert aus zentralen Kategorien, die Schiller in seinen ästhetischen Schriften entfaltet: Die stoische Affektbewältigung, die der Dramenfigur Maria Stuart gelingt, entspricht seiner These: »das Gemüt *erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet*« (Bd. 8, S. 438). Mit Schillers metaphorischer Aussage, der Mensch könne sich der »drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens« durch die Überlegenheit seiner Ideen entziehen (Bd. 8, S. 832), korrespondiert die Situation Marias. Indem sie das Leiden an ihrer Kerkerexistenz schließlich durch ein Ethos souveräner Gelassenheit transzendiert, erscheint sie als Repräsentantin der *conditio humana*, die autonom zu bewältigen ist.

Die andere Verhaltensvariante verwirklicht Mortimer, Marias tollkühner Verehrer. In einer durch Leicesters Intriganz für ihn ausweglos gewordenen Situation erklärt er: »Was willst du, feiler Sklav der Tyrannei?|Ich spotte deiner, ich bin frei!« (IV/4, v. 2806-2807). Mit seinem Suizid will er »ein männlich Beispiel geben« (v. 2818). Indem er im Wortsinn *virtus* beweist, repräsentiert er das stoische Ethos. Seneca betrachtet den Freitod in seinen *Epistulae morales* als legitimen Ausweg aus einer ansonsten aporetischen Situation.⁴⁷

Wie Mortimer seinen Suizid selbst mit der Vorstellung von Freiheit und Heldenhaftigkeit assoziiert, so zeugt auch die Haltung der *constantia*, mit der Maria Stuart am Ende ihre Hinrichtung akzeptiert, von *virtus* (V/1, v. 3375-3380). Beide Verhaltensweisen angesichts des Todes entsprechen stoischen *Maximen*.⁴⁸ Schiller läßt seine Protagonistin gemäß den Regieanweisungen zur Szene V/6 »mit ruhiger Hoheit« und »festlich gekleidet« auftreten und kurz vor ihrem Tod nicht mehr von Angst und Panik, sondern von ihrem »Triumph« und »würd'gen Stolz« sprechen (V/6, v. 3494,

⁴⁶ Seneca, *Epist.* 26,10: »Denke an den Tod: wer dies sagt, fordert dazu auf, an die Freiheit zu denken.«

⁴⁷ In *Epist.* 77,14 exemplifiziert Seneca diese Einschätzung an einem jungen Gefangenen, der in seiner Notlage Suizid begeht, um einer unwürdigen Sklavenarbeit zu entkommen. Laut *Epist.* 26,10 offenbart sich im freiwillig gewählten Tod die persönliche Freiheit des Menschen: »*Liberum ostium habet*« (»Er hat einen freien Ausweg«).

⁴⁸ Auch die stoischen Vorstellungen der *firmitas animi* und der *magnanimitas* sind in Schillers Drama *Maria Stuart* zu entdecken: »starke Seelen« (v. 1374), »mit entschloßner Seele« (v. 3407), »Der großen Seele« (v. 1565), »Großmut« (v. 1722, 2050, 2196, 2238, 2284, 2730, 3554).

3497).⁴⁹ In diesem überraschenden Umschlag ihrer psychischen Verfassung zieht er nochmals die Register dramaturgischer Affektregie.⁵⁰ So setzt er ethische Kategorien ästhetisch wirkungsvoll in Szene.

IV

In die Tradition der auf die Reinigung von Furcht und Mitleid ausgerichteten Aristotelischen Tragödientheorie, an die Lessing im 74. bis 78. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* anschließt, stellt sich Schiller, indem er die Leser und Zuschauer durch Furcht, Mitleid, Rührung und Hoffnung zu affizieren versucht – bis zur finalen Katharsis. Allerdings fallen Unterschiede zwischen der stoischen Ethik, der Kantischen Moralphilosophie und Schillers Dramentheorie auf: Während Schiller der Tragödie die Intention zuschreibt, »unser Mitleid zu erregen« (Bd. 8, S. 269),⁵¹ referiert Kant affirmativ die *Mitleidskritik* der Stoiker, und zwar mit der Begründung, ohnmächtiges Mitleid angesichts fremden Schmerzes trage dazu bei, »die Übel in der Welt zu vermehren«.⁵² Cicero und Seneca propagieren

⁴⁹ Vgl. dazu den Begriff der »Würde« in Schillers Schriften *Über das Erhabene* (Bd. 8, S. 830) und *Über Anmut und Würde*.

⁵⁰ Zugleich folgt Schiller hier einer wirkungsästhetischen Strategie, die er als »das große Geheimnis der tragischen Kunst« betrachtet: Um das Gemüt des Zuschauers oder Lesers dauerhaft zu fesseln, müssen seine Emotionen »periodenweise geschickt unterbrochen, ja von entgegengesetzten Empfindungen abgelöst werden« (Bd. 8, S. 268). Dieses Wechselbad der Gefühle, das mit den Affekten der Protagonisten korrespondiert, ermöglicht eine intensive Anteilnahme an deren Schicksal und ist ein probates Mittel gegen drohende Ermattung und Abstumpfung.

⁵¹ Wichtige Differenzierungen zur Thematik des Mitleids bietet Schillers Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 419–420).

⁵² Immanuel Kant, *Die Metaphysik der Sitten*, in: Akademie-Textausgabe (Anm. 5), Bd. 6, S. 457: »Es war eine erhabene Vorstellungsart des *Weisen*, wie ihn sich der Stoiker dachte, wenn er ihn sagen ließ: ich wünsche mir einen Freund, nicht der *mir* in Armuth, Krankheit, in der Gefangenschaft u. s. w. Hülfe leiste, sondern damit ich *ihm* beistehen und einen Menschen retten könne; und gleichwohl spricht eben derselbe Weise, wenn sein Freund nicht zu retten ist, zu sich selbst: was gehts mich an? d. i. er verwarf die Mitleidenschaft. In der That, wenn ein Anderer leidet und ich mich durch seinen Schmerz, dem ich doch nicht abhelfen kann, auch (vermittelst der Einbildungskraft) anstecken lasse, so leiden ihrer zwei; obzwar das Übel eigentlich (in der Natur) nur Einen trifft. Es kann aber unmöglich Pflicht sein, die Übel in der Welt zu vermehren, mithin auch nicht aus *Mitleid* wohl zu thun; wie dann dieses auch eine beleidigende Art des Wohlthuns sein würde«. – Mit einer auffallend ähnlichen Formulierung erklärt Nietzsche: »Das Mitleiden [...] *vermehrt* das Leiden in der Welt« (Nietzsche, *Morgenröthe*, in: Kritische Studienausgabe [Anm. 3], Bd. 3: S. 127–128).

das Ideal der Leidenschaftslosigkeit und formulieren unter dieser Prämisse auch Vorbehalte gegenüber einer Affektion durch Mitleid.⁵³

In der Haltung seiner Protagonistin Maria Stuart gestaltet Schiller nicht nur eigene dramentheoretische Postulate poetisch aus. Außerdem greift er auf die stoische Lehre zurück, nach der die Ataraxie, die Unerschütterlichkeit der Seele, den Menschen dazu befähigt, Schicksalsschlägen mit constantia zu begegnen und sogar die Todesfurcht zu besiegen.⁵⁴ In seinen *Epistulae morales* erklärt Seneca: »Egregia res est mortem condiscere.«⁵⁵ Und er konkretisiert sein Autonomie-Konzept, demzufolge der Tod sogar als Befreiung zu verstehen ist, durch die Vorstellung, so könne der Mensch der Gefangenschaft entkommen.⁵⁶ Ähnlich argumentiert Schiller in seiner Abhandlung *Über das Erhabene*: Der Mensch sei imstande, sich »der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens« durch die Überlegenheit seiner Ideen zu entziehen (Bd. 8, S. 832). In seiner Schrift *Über das Pathetische* recurriert er bezeichnenderweise auf Senecas Maxime »fortuna resistere«, auf die Vorstellung einer »Seelenstärke«, die den Widerstand gegen das Schicksal erleichtert: »Ein tapfrer Geist, im Kampf mit der Widerwärtigkeit, sagt Seneka [sic], ist ein anziehendes Schauspiel selbst für die Götter« (Bd. 8, S. 440). Die Zielsetzung, negative Erfahrungen wie Schmerz und Todesfurcht souverän zu bewältigen, entspricht Senecas Ideal. Schiller verbindet es mit dem Kantischen Autonomiepostulat, das Grundprinzipien der Aufklärung folgt.

Rückblickend läßt sich festhalten, daß Schiller mit der wirkungsästhetisch reflektierten Affektregie des Trauerspiels *Maria Stuart* eine ethische

⁵³ Cicero konstatiert, dem Weisen sei sowohl Neid als auch Mitleid fremd. Vgl. *Tusc.* III,21: »non cadit autem invidere in sapientem; ergo ne misereri quidem. [...] abest ergo a sapiente aegritudo.« In *Tusc.* IV,59 empfiehlt Cicero Heilmethoden gegen verschiedene Arten von Leidenschaften oder Kummer, auch gegen das Mitleid (»alia est enim lugenti, alia miseranti aut invidenti adhibenda medicina«). Auch Seneca formuliert Vorbehalte gegenüber dem Mitleid; vgl. *De tranquillitate animi* XV,5: »alienis malis torqueri aeterna miseria est« (»sich von fremdem Unglück quälen zu lassen, ist endloses Elend«). Vgl. auch XVI,4.

⁵⁴ Dafür finden sich in der stoischen Tradition zahlreiche Belege. Cicero setzt sich vor allem im ersten Buch seiner *Tusculanen* intensiv mit der Problematik der Todesfurcht auseinander. Seneca empfiehlt geradezu die Verachtung des Todes (*Epist.* 36,8 und 78,5: »contemne mortem«). In *Epist.* 45,9 würdigt er das naturgemäße Leben eines Menschen, der unerschütterlich, unerschrocken ist (»inconcussus, intrepidus«), so daß die Geschosse des Schicksals an ihm abprallen.

⁵⁵ Seneca, *Epist.* 26,9: »Eine großartige Sache ist es, den Tod zu lernen.«

⁵⁶ Seneca, *Epist.* 26,10: »Qui mori didicit, servire dedit: supra omnem potentiam est, certe extra omnem. Quid ad illum carcer et custodia et claustra? Liberum ostium habet« (»Wer es gelernt hat, zu sterben, hat es verlernt, Sklave zu sein: er steht über aller Macht, gewiß außerhalb aller Macht. Was [vermögen] Kerker, Gefangenschaft und Riegel gegen ihn? Er hat einen freien Ausweg«).

Intention verfolgt. Sie zeigt auch, in welchem Maße die dramentheoretische Programmatik hier in die poetische Praxis hineinwirkt. Die ästhetischen Konzepte seiner Abhandlung *Über das Pathetische* setzt Schiller in Szene, indem er die für den Tragödiendichter obligatorische »Darstellung des Leidens« (Bd. 8, S. 423) konsequent an seiner Protagonistin Maria Stuart vorführt: durch die Gefangenschaft der schottischen Königin ebenso wie durch ihre Todesfurcht.

Auch die dramatische Inszenierung »des moralischen Widerstandes gegen das Leiden« (Bd. 8, S. 426) ist in diesem Trauerspiel paradigmatisch verwirklicht. In der Schlußpartie gelingt es Maria Stuart, »Preis zu geben mit Würde«, was sie »nicht retten kann« (Bd. 8, S. 836). So entspricht ihr Verhalten der stoischen Auffassung, es sei am besten, sich mit schicksalhaften Umständen zu arrangieren (»Optimum est pati quod emendare non possis«).⁵⁷ Laut Schiller kann der Mensch eine der Würde des animal rationale entsprechende »Autonomie« seiner »Willensbestimmungen« (Bd. 8, S. 437) auch angesichts drohender Gewalt aufrechterhalten: entweder dadurch, daß er sich die Herrschaft über die psychophysische Natur erkämpft, oder dadurch, daß er die Gewalt, die er »erleiden muß«, akzeptiert und sich ihr »freiwillig [zu] unterwerfen« beschließt (Bd. 8, S. 823). Letzteres trifft auf Maria Stuart zu, die im fünften Akt des Dramas die Sphäre des Erhabenen erreicht.⁵⁸

Schiller beschreibt das »Gefühl des Erhabenen« als ein durch divergierende Einstellungen zu ein und derselben Situation bedingtes »gemischtes Gefühl« (Bd. 8, S. 826). Durch diese Empfindung werde dem Menschen bewußt, daß er »ein selbstständiges Prinzipium« in sich hat, »welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist« (Bd. 8, S. 827).⁵⁹ Die schon

⁵⁷ Seneca, Epist. 107,9. Analog: De tranquillitate animi XIV,1.

⁵⁸ Mit dieser Konstellation läßt sich gegen eine These Alts argumentieren, der in Maria Stuart »kein Exempel für den erhabenen Widerstand gegen eine äußere Zwangslage« zu sehen vermag und die Auffassung vertritt, daß sie sich in Schillers Drama »nicht als erhabener Charakter im Kampf mit den Widrigkeiten des Lebens, sondern als schöne Seele profiliert«, die am Ende einer »symbolischen Verherrlichung« entgegenggeht. Vgl. Peter-André Alt (Anm. 2), Bd. 2, S. 506-508.

⁵⁹ Zu diesem »idealistischen Schwung des Gemüts« vermag sich der Mensch – gemäß Schillers Schrift *Über das Erhabene* – zu entwickeln, wenn »in seiner sinnlich vernünftigen, d.h. menschlichen Natur eine *ästhetische* Tendenz dazu vorhanden ist« (Bd. 8, S. 824). Der Übermacht der Natur oder den nicht zu bewältigenden Zwängen sozialer Gewaltverhältnisse kann der Mensch entgegen, wenn er zu einer »Läuterung seiner Gefühle« fähig ist; dazu benötigt er »eine größere Klarheit des Denkens und eine höhere Energie des Willens«, als ihm normalerweise zu Gebote steht (Bd. 8, S. 824). Vgl. dazu ergänzend die Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 403), in deren Schlußteil Schiller auch auf das Pathetischerhabene eingeht (Bd. 8, S. 418-422).

von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* beschriebene fundamentale Ambivalenz im Bewußtsein des Subjekts übernimmt Schiller wenige Jahre später für seine dramentheoretischen Schriften.⁶⁰ Das Ethos des Erhabenen korreliert er mit der moralischen »Resignation in die Notwendigkeit« und mit einer religiösen »Ergebung in den göttlichen Ratschluß« (Bd. 8, S. 824). Beides ist auch für Maria Stuart relevant. Auf paradigmatische Weise repräsentiert sie Schillers Auffassung, das Erhabene reiße den »gefesselten Geist« »plötzlich und durch eine Erschütterung« aus sinnlichen Verstrickungen und ermögliche ihm dadurch »ein Gefühl seiner Würde« (Bd. 8, S. 830). Denn Maria Stuarts mentale Veränderung wird im letzten Akt des Dramas als innerer Aufschwung charakterisiert, der sich »Mit Einem Mal, schnell augenblicklich« vollzieht (V/1, v. 3403).

Auch die Vorstellung, daß der Mensch durch Leiden »eine übertretene Pflicht moralisch büßt« (Bd. 8, S. 441) und dadurch zum »Erhabenen der Handlung« gelangt, hat Schiller in seinem Trauerspiel realisiert: Im Beichtgespräch, das Melvil mit Maria Stuart führt, stellt sich heraus, daß man die Todesstrafe wegen Hochverrats zu Unrecht über sie verhängt hat. Auf Melvils Frage: »So steigst du, überzeugt|Von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?« antwortet sie, auf ihre Verwicklung in den Gattenmord anspielend: »Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod|Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen« (V/7, v. 3733-3736). Vom »ganz ver-

⁶⁰ Schillers Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 395-422) trägt sogar den Untertitel *Zur weitem Ausführung einiger Kantischer Ideen*; die Terminologie Kants, der zwischen dem Mathematisch-Erhabenen und dem Dynamisch-Erhabenen differenziert, ersetzt Schiller durch die Unterscheidung zwischen dem Theoretisch-Erhabenen und dem Praktisch-Erhabenen (Bd. 8, S. 396). Kant stellt in seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 das Naturerhabene in den Vordergrund und thematisiert die Dichtkunst nur en passant. Eine Theorie der Tragödie als des Kunsterhabenen par excellence, die bei Kant noch fehlt, arbeiten Schiller und Schopenhauer mit jeweils spezifischer Schwerpunktsetzung aus. Sie übernehmen aus Kants Theorie über das Gefühl des Erhabenen die Ambivalenz des erhabenen Bewußtseins und transponieren sie in ihre Konzepte des Tragischen. Dabei zeichnen sich in mehrfacher Hinsicht Analogien zwischen Schiller und Schopenhauer ab: Beide exponieren den Willen als zentrale Instanz (wengleich mit unterschiedlichen Implikationen), beide erblicken in der naturalen Wirklichkeit und im historischen Prozeß ein konflikträchtiges Chaos, und beide stellen die Relation von Leiden und Mitleid ins Zentrum ihrer Überlegungen. Im Unterschied zu Schillers dualistischem Konzept von Sinnlichkeit und Vernunft, von Natur und Freiheit, das den Prämissen von Kants Transzendentalphilosophie folgt, propagiert Schopenhauer in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* allerdings einen monistischen Voluntarismus. Und aus der Universalität des Leidens leitet er im Rahmen seiner pessimistischen Willensmetaphysik Konsequenzen ab, die sich von Schillers Konzept fundamental unterscheiden. – Vgl. dazu Barbara Neymeyr, *Ethische Aspekte einer Ästhetik des Tragisch-Erhabenen. Zur Dramentheorie Schillers und Schopenhauers*, in: *Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling)*, hrsg. v. Lore Hühn, Würzburg 2006 (Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie, Bd. 1), S. 265-280.

werflichen und dem vollkommenen« Verhalten gleichermaßen weit entfernt, entspricht die Figur Maria Stuart der mit Aristoteles' und Lessings Dramentheorie übereinstimmenden Auffassung Schillers, der »tragische Dichter« solle »den gemischten Charakteren den Vorzug« geben (Bd. 8, S. 273).⁶¹ Am Ende vermag sich die schottische Königin aus ihrer Schuldverfallenheit und aus ihrer Leidenssituation zu lösen. So kann sie sich über alle irdischen Verstrickungen erheben und eine innere Autonomie gewinnen, die sie in die Sphäre des Erhabenen entrückt.

Die durch Befreiung von Emotionen und Zwängen aller Art gewonnene Souveränität entspricht allerdings nicht nur der stoischen Philosophie der Affektüberwindung. Im letzten Akt des Trauerspiels verbindet Schiller das Ethos der Ataraxie und Autarkie auch mit einer religiösen Aura, die er opernhafte inszeniert. Darauf reagierten schon manche Zeitgenossen mit

⁶¹ Dieses Konzept Schillers entspricht Lessings Postulat des mittleren Charakters im 74. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, das den Prämissen der Aristotelischen *Poetik* folgt: Laut Aristoteles (*Poetik*, 13) soll in der Tragödie jemand ins Unglück geraten, der dem Zuschauer ähnlich ist, und zwar durch einen Fehler (*hamartia*). Im Anschluß an die Aristotelische *Poetik* postuliert Lessing einen Charakter, der »unsers gleichen« (ebd. [vgl. Anm. 41], S. 576), ja der »mit uns von gleichem Schrot und Korne« ist (ebd., S. 580-581). Nachweislich setzte sich Schiller während der Konzeption seines Trauerspiels *Maria Stuart* intensiv mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* und mit der antiken Tragödie auseinander. Das dokumentiert z.B. ein auf den 4. Juni 1799 datierter Brief Schillers an Goethe, in dem er die Klarheit und Urteilsschärfe Lessings außerordentlich positiv bewertet. Vgl. dazu Christian Grawe, Friedrich Schiller. Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1999, S. 100-101. – Im Hinblick auf die Stoizismus-Rezeption sind allerdings gravierende Differenzen zwischen Schiller und Lessing festzustellen: Während Schiller in seinen ästhetischen Schriften stoische Ideale adaptiert und sie auch konkret in seinem Drama *Maria Stuart* verwirklicht, erklärt Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, stoische Affektbeherrschung sei auf der Bühne wirkungsästhetisch kontraproduktiv: »Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert« (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde, München 1970-79; Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. v. Albert von Schirnding, München 1974, S. 7-187, hier S. 16.). Für »untheatralisch« hält Lessing das stoische Ethos, weil es bei einer Drameninszenierung empathische Reaktionen des Zuschauers eher blockiert als fördert. Das Mitleid der Rezipienten entspricht jeweils der Intensität des Leidens, das die Schauspieler auf der Bühne darstellen. – Vgl. auch Barners instruktive Darlegungen zu Lessings *Laokoon* in: Wilfried Barner, Gunter Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, 4. Aufl., München 1981, S. 229-238. Zu Lessings Vorbehalt gegenüber einer stoischen Grundierung des Dramas vgl. Wilfried Barner, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973, S. 86-87. Vgl. im Anhang Lessings Frühschrift *Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind* aus dem Jahre 1754; hier postuliert Lessing »starke Schilderungen von Leidenschaften [...] in den Trauerspielen«, die entsprechende Emotionen auch im Zuschauer erregen sollen (S. 121).

Befremden.⁶² Durch die Synthese von stoischer Haltung, Kantischem Freiheitsideal und katholischer Religiosität erreicht Schiller am Ende des Dramas eine ästhetische Intensivierung, die sein Konzept des Erhabenen noch potenziert. Vor allem findet die Souveränität, die Maria vor ihrer Hinrichtung gewinnt, in der majestätischen Würde ihres Auftretens Ausdruck. Ein dramaturgisch wohlkalkuliertes Schlußtableau kontrastiert Marias Katharsis mit Elisabeths Schuldverfallenheit.

Den Antagonismus zwischen den Königinnen gestaltet Schiller im Verlauf des Trauerspiels sukzessive um, bis es am Ende sogar zu einer Inversion der Asymmetrie zwischen der gefangenen Maria und der mächtigen Königin Elisabeth kommt. Obwohl das Todesurteil, das Maria Stuart von Anfang an drohte, im fünften Akt tatsächlich vollstreckt wird, schreibt Schiller am Schluß gerade ihr die souveräne Position zu. Im Unterschied zu Elisabeth, die nur mit Mühe die Contenance zu wahren vermag, als sie nach der Hinrichtung der Rivalin isoliert zurückbleibt (V/11, V/15), agiert die seelisch gereifte Maria, die nun zu stoischer Affektkontrolle fähig ist, in einem von Sympathie und Mitgefühl bestimmten sozialen Umfeld. Schiller arbeitet diesen Kontrast psychologisch differenziert heraus. Seiner Vorliebe für Antithesen in den ästhetischen Schriften entspricht die Tendenz, in den Dramen polare Konstellationen zu schaffen: So grenzt er die stoische Ruhe der schottischen Königin vor ihrer Hinrichtung deutlich von der emotionalen Erschütterung ihrer Gefolgsleute ab.

Nachdem Maria Stuart einen tiefreichenden Entwicklungsprozeß durchlaufen hat,⁶³ erhebt Schiller den Begriff ›Freiheit‹ sogar zum Zentralbegriff des Monologs, den sie in der Szene V/6 vor ihrem Gang zur Hinrichtung spricht. So entsteht ein symptomatischer Kontrast zu der Un-

⁶² Vgl. dazu den Kommentar in FA, Bd. 5, S. 560-563, der eine Rezension der Erstausgabe von 1801 zitiert. Auch Goethe kritisiert den »kühne[n] Gedanke[n] eine Kommunion aufs Theater zu bringen«; vgl. dazu den Kommentar in FA, Bd. 5, S. 572. Körner hingegen sieht keinen Grund, »religiöse Gegenstände vom Gebiete der dramatischen Kunst auszuschließen« (FA, Bd. 5, S. 573). – Port deutet Schillers Rückgriff auf »die geballte Suggestivität katholischer Bildrhetorik« als Versuch, diese Tradition mit seinem »idealistischen Pathoskonzept« zu verbinden und »als Theatralitäts-Verstärker einzusetzen.« Vgl. Ulrich Port (Anm. 23), S. 151, 156.

⁶³ Guthke geht der Frage nach, ob man Marias ›Wandlung‹ als »Prozeß« oder als »einen plötzlichen, erleuchtungsartigen Durchbruch« zu verstehen hat – analog zur »plötzliche[n]« »Aufhebung alles sinnlichen Interesse[s]«, wie sie Schiller in seiner Schrift *Über das Erhabene* thematisiert. Durch eine Analyse des fünften Aktes gelangt Guthke zu der Auffassung, Maria erscheine an mehreren Stellen als Gewandelte. Allerdings seien ihre »Aufschwünge« von »fragiler Natur«; so werde die stete Gefahr des »Rückfalls« bewußt gehalten, die selbst dem »edelsten« Menschen drohe (Karl S. Guthke, *Maria Stuart. Drama der inneren Handlung und Doppeltragödie*, in: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 415-441, hier S. 428, 439f.).

freiheit, die Elisabeth zuvor in ihrem Entscheidungsmonolog beklagt hat (IV/10).⁶⁴ Während sie sich inmitten ihrer Untergebenen von der Meinung anderer abhängig, also heteronom fühlt, gewinnt die schottische Königin am Ende Autonomie und souveräne Gelassenheit. Ihre Freiheit hat absoluten Charakter. Denn Maria Stuart löst sich nun innerlich aus allen Zwängen, denen sie vor allem durch ihre Gefangenschaft, aber auch durch ihre sinnliche Konstitution unterworfen war. Im Sinne stoischer Affektkontrolle vermag sie ihre emotionalen Turbulenzen angesichts des ihr drohenden Schicksals zu überwinden. Obwohl sie sich einer feindlichen Macht ausgeliefert weiß, verwirklicht sie »die Autonomie« ihrer »Willensbestimmungen« (Bd. 8, S. 437), die Schiller analog zur stoischen Philosophie in seiner Schrift *Über das Pathetische* postuliert.

Der letzte Akt des Trauerspiels weist eine besondere Affinität zu der stoisch grundierten Dramentheorie Schillers auf. In seiner Schrift *Über das Pathetische* konstatiert er, die Poesie könne den Menschen »zum Helden [...] erziehen« und ihn »zu allem, was er sein soll, [...] mit Stärke ausrüsten« (Bd. 8, S. 449). Als bloß imaginiertes »künstliches Unglück« eigne sich das »Pathetische« dazu, eine Haltung einzuüben, die es ermöglicht, auch reales Leiden in erhabener Souveränität zu bewältigen (Bd. 8, S. 837).⁶⁵ Dazu sei es notwendig, »der Macht der Natur zu widerstehen«, indem man ihr »durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse[s]« zuvorkomme (Bd. 8, S. 836).

Auf paradigmatische Weise entspricht Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* seiner Ästhetik. In der Konfrontation der Königinnen demonstriert er seine Überzeugung, »die tragische Kunst« mache uns mit gefährlichen Konstellationen vertraut: durch »die pathetischen Gemälde der mit dem

⁶⁴ Vor dem Hintergrund von Schillers These »der Mensch ist das Wesen, welches will« (Bd. 8, S. 822) gewinnt Shrewsburys Appell an Elisabeth »Sobald du willst, in jedem Augenblick | Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist« (II/3, v. 1332-1333), besonderes Gewicht. Indem Elisabeth vorgibt, durch die politischen Umstände determiniert zu sein, negiert sie für ihre Person gerade das, was Schiller als das »Prärogativ« des Menschen postuliert: die Freiheit des Willens. Vgl. auch Bd. 8, S. 823: »Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behülflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen [...], seinen Willen zu behaupten«.

⁶⁵ Schiller argumentiert hier mit einer Surrogatfunktion des Ästhetischen: »Das Pathetische ist ein künstliches Unglück«, das »uns in voller Rüstung« findet, während »das wahre Unglück [...] uns oft wehrlos« macht (Bd. 8, S. 837). Von entscheidender Bedeutung ist also ein Trainingseffekt, der sich im Umgang mit imaginiertem Unglück einstellt. Durch Antizipation realen Leidens können auf diese Weise autotherapeutische Verhaltensweisen für den Ernstfall erarbeitet werden. Nach Schillers idealistischer Vorstellung lernt der Mensch durch die mentale Auseinandersetzung mit künstlichen Katastrophen sogar das reale Unglück »als ein künstliches zu behandeln, und, der höchste Schwung der Menschennatur! das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen« (Bd. 8, S. 837).

Schicksal <ringenden> Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, [...] der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld« (Bd. 8, S. 838). Indem »die tragische Kunst« auf historische Beispiele zurückgreift und sie ästhetisch gestaltet (Bd. 8, S. 838), verfolgt sie den ethischen Zweck, die Leser oder Zuschauer auf die Bewältigung ähnlicher Situationen in ihrer eigenen Lebenswirklichkeit vorzubereiten. Dieses Konzept stimmt mit den Dramentheorien überein, die Katharsis als stoisches Abhärtungsprogramm verstehen. Bereits Marc Aurel betont, die Einführung der Tragödien habe ursprünglich dem Zweck gedient, an die im Leben möglichen Unglücksfälle zu erinnern und den Menschen bewußt zu machen, daß ihnen die Ereignisse, die sie im Theater miterleben, auf dem großen Welttheater nicht unerträglich erscheinen sollen.⁶⁶ Auch Seneca empfiehlt in den *Epistulae morales* eine solche mentale Vorbereitung auf den schicksalhaften Ernstfall.⁶⁷

Indem der Dramatiker die Leidenserfahrungen seiner Figuren vor dem geschichtlichen Horizont gestaltet, schafft er einen spezifischen Zusammenhang zwischen Lebensrealität und tragischer Fiktion, allerdings ohne dabei den »poetischen Zweck« der »historische[n] Wahrheit« unterzuordnen (Bd. 8, S. 272), wie Schiller mit einer Anspielung auf die Aristotelische *Poetik* feststellt.⁶⁸ Seine von ethischem Anspruch und wirkungsästhetischen Kriterien bestimmte Dramaturgie zielt auf die Einsicht, daß Autonomie nur in der Auseinandersetzung mit naturalen Impulsen und geschichtlichen Verstrickungen zu erringen sei. Dieses Konzept ist durch stoische und aufklärerische Freiheitsvorstellungen grundiert.

Schiller hat das Trauerspiel *Maria Stuart* analog zu seinen moralphilosophischen und anthropologischen Theorien gestaltet, ihm zugleich aber eine ästhetische Intention eingeschrieben, die einen Kontrast zum Duktus der zuvor entstandenen *Wallenstein*-Trilogie schafft. Nachdem die Buchausgabe des *Wallenstein* erschienen war, sprach Hegel prägnant von einem »schweigenden und tauben, toten Schicksal«, das dem Leser nur noch ein

⁶⁶ Vgl. Marc Aurel, Selbstbetrachtungen XI, 6. – Neben Cicero und Seneca gehörte auch Marc Aurel zu den antiken Autoren, deren Lektüre während Schillers Ausbildung an der Karlsschule üblich war (vgl. im Anschluß an Riedel auch Peter-André Alt [Anm. 2], Bd. 1: S. 113).

⁶⁷ Seneca, Epist. 18,8: »Exerceamur ad palum et, ne inparatos fortuna deprehendat, fiat nobis paupertas familiaris« (»Üben wir uns am Pappkameraden, und damit uns das Schicksal nicht unvorbereitet überrasche, werde uns die Armut vertraut«). Armut kann man hier als pars pro toto für Entbehrungen und Leiden aller Art verstehen.

⁶⁸ Aristoteles grenzt in Abschnitt 9 seiner *Poetik* die Aufgabe des Dichters von der des Historikers ab; er hält die Dichtung für »philosophischer« als die Geschichtsschreibung. Denn sie rede vom Allgemeinen, nicht vom Besonderen, und zwar von dem, was möglich wäre, nicht bloß von dem, was faktisch einmal geschehen ist.

»trauriges Verstummen« lasse.⁶⁹ Am stärksten tritt die Gegensätzlichkeit der beiden Dramen in den Schlußpartien hervor: Wallenstein wird im Schlaf ermordet, Maria Stuart akzeptiert ihre Hinrichtung bewußt, und zwar mit einer stoischen Haltung, die zugleich Schillers Ästhetik des Erhabenen entspricht.

Im Hinblick auf die Unterschiedlichkeit der Dramen ist ein Brief aufschlußreich, in dem Schiller seine literarischen Absichten reflektiert. Zu Beginn der Arbeit am *Wallenstein* schrieb er am 21. März 1796 an Wilhelm von Humboldt: »Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nehmlich) entschädigen.«⁷⁰ Im Prozeß dramatischen Experimentierens markiert *Maria Stuart* das Stadium, in dem Schiller diese prinzipielle Opposition auflöst. Nun versucht er zwischen den Dimensionen des Realen und des Idealen zu vermitteln, indem er die leidensvolle Wirklichkeit seiner Protagonistin inszeniert, um sie am Ende in ein stoisch-erhabenes Ethos zu überführen: als Ausdruck einer spezifischen Idealität.

⁶⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 1, Frühe Schriften, Frankfurt/M. 1971, S. 618.

⁷⁰ Dieses Dokument findet sich im zweiten Briefband der FA, Bd. 12, S. 161.