

## Theater als ein erhabenes Objekt. Zu Schillers erzieherischer Forderung nach der Freiheit des Zuschauers

Mao Mingchao  
(Berlin/Beijing)

**Kurzzusammenfassung:** Schillers zahlreiche Abhandlungen über das Erhabene stellen den Ausgangspunkt einer theoretischen Untersuchung seiner Theaterästhetik dar. Um das Vergnügen am tragischen Gegenstand aufzuklären und zu rechtfertigen, führt er das Theorem des Erhabenen ein, dessen dualistische Struktur, die die Erhebung durch Negation ermöglicht, die Existenzgrundlage der Tragödie sichert. Nachfolgend wird die These vertreten, daß sich die theoretisch geforderte Hinwendung des dargestellten Leidens zum Positiven nicht an den Bühnenfiguren, sondern an den Zuschauern vollzieht. Durch die Vernunftoperation, die eine vollkommene affektierte Verschmelzung mit den Helden behindert, wird dem zuschauenden Subjekt durch Reflexion über die Bühnenhandlung zur geistigen Independenz verholfen. Damit wird das Theater ein erhabenes Objekt, insofern die ästhetisch vermittelte Ordnungslosigkeit zum Anlaß intellektueller Emanzipation wird. Das ist aber ein zugleich erzieherisch angelegtes Prinzip der Tragödienästhetik.

Liest man Schillers theoretische Schriften parallel, beschleicht einen häufig das seltsame Gefühl der Inkohärenz. Ein prägnantes Beispiel ist Schillers Auffassung von der „Zweckmäßigkeit“. In seinen früheren Schriften, etwa in *„Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“* (Erstdruck 1792), erscheint das zweckmäßige Handeln nicht nur möglich, sondern auch notwendig, weil darin „die allgemeine Quelle jedes, auch des sinnlichen Vergnügens“ liege.<sup>1</sup> Der Reiz der tragischen Handlung bestehe darin, daß die Zweckwidrigkeit, die sich im Leiden der Bühnenfiguren niederschlägt, vom Standpunkt eines höheren Ordnungssystems her betrachtet eben zweckmäßig sei. Daher seien die beiden wichtigsten Bestandteile des Trauerspiels, das Erhabene und das Rührende, Resultat einer Zweckmäßigkeit,

---

<sup>1</sup> Friedrich Schiller: *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*. In: Ders., *Theoretische Schriften*. Hg. von Rolf-Peter Janz, unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt a. M. 2008, S. 234-250. Hier S. 237.

die „eine Zweckwidrigkeit voraussetzt“<sup>2</sup>. Dies geschehe, wenn ein natürlicher Zweck einem moralischen, oder ein vergleichsweise niedrigerer moralischer Zweck einem höheren untergeordnet, ja geopfert werde. Schiller ist sogar der Überzeugung, daß sich dadurch eine „Stufenleiter“ der Zwecke und damit die des Vergnügens *a priori* bestimmen ließe<sup>3</sup>, da jedem Vergnügen an der Tragödie der Sieg eines höheren Zwecks vorangeht.

In der im selbigen Jahre erschienenen Schrift „Über die tragische Kunst“ verfolgt Schiller fast dieselbe Argumentation. Es sei höchste Stufe der rührenden Kunst, wenn die „erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur“ mit Hilfe eines „deutlich[en] Bewußtsein[s] einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines göltigen Willens“ realisiert sei<sup>4</sup>. Selbst das schmerzliche Gefühl könne der Weltordnung nichts antun: die „scheinbare Verletzung“ der Zweckmäßigkeit sei lediglich ein „Stachel für unsre Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besondern Falls aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen.“<sup>5</sup>

Je mehr der Leser von der Kantischen Vorstellung des Dichters überzeugt wird, desto erstaunender scheint es, daß Schiller im Laufe der Zeit dieses Konzept der regulierten Zweckordnung fast gänzlich verwarf. In der zwischen 1793 und 1796 niedergeschriebenen und 1801 publizierten Schrift „Über das Erhabene“ ist nicht mehr von der Zweckmäßigkeit der Welt die Rede; vielmehr vertritt Schiller die These, daß gerade „dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung“<sup>6</sup> die Notwendigkeit des Theaters ausmache. Die „Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten“ sei letztendlich eine Lüge, von der „sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen.“<sup>7</sup> Schließlich wird die Weltgeschichte als ein „erhabenes Objekt“<sup>8</sup> interpretiert, das - wie Schiller schon früher definierte - eine Unlust durch Zweckwidrigkeit voraussetzt<sup>9</sup>.

Jedoch wäre es voreilig, angesichts der strukturellen Verschiebung in der Begründung der tragischen Wirkung die Tragödienästhetik Schillers in zwei sich gegenseitig abgrenzende Phasen zu unterteilen. An einem Punkt hält Schiller trotz allen gedanklichen Wandels unverändert fest: daß die Tragödie eine Doppelstruktur aufweist, die das Bühnengeschehen durch

---

<sup>2</sup> Ebenda S. 239.

<sup>3</sup> Ebenda S. 242.

<sup>4</sup> Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst. In: Ders., Theoretische Schriften, a.a.O., S. 251-275. Hier S. 261.

<sup>5</sup> Ebenda S. 261.

<sup>6</sup> Friedrich Schiller: Über das Erhabene. In: Ders., Theoretische Schriften, a.a.O. S. 822-840. Hier S. 834.

<sup>7</sup> Ebenda S. 837.

<sup>8</sup> Ebenda S. 835.

<sup>9</sup> Friedrich Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, a.a.O. S. 239.

Negation desselben auf eine höhere Ebene transzendiert. So wie bereits im Begriff des Erhabenen angelegt ist, schlagen die Zweckwidrigkeit und die damit gebundene Unlust kraft einer geistigen Operation in ihr Gegenteil um, das aber über die banalen „Ausleerungen des Tränensacks“ steht und darum als eine intellektuelle Leistung anzusehen ist. Die zu erörternde Frage ist nur, wie die beiden Komponenten einer derartigen Operation einzuordnen sind, und wo diese Operation stattfindet.

Eine ähnliche Frage, mit der sich die Aufklärung ständig auseinandersetzt, weist ebenfalls auf die Paradoxie der Empfindungsweise hin, die Lust aus Unlust erzeugt. Gemeint ist die Betrachtung des Schiffbruchs, die als Topos den Ausgang nicht nur literarischer, sondern auch ethisch-ästhetischer Diskussionen darstellt. Die Lust an solchen Betrachtungen wirkt höchst beunruhigend, weil sie der optimistischen Vorstellung einer positiv-progressiven menschlichen Natur entschieden widerspricht. Passend wird daher die Kontroverse um Lukrez und sein Bild des sinkenden Schiffs vorm Zuschauer eine „offene Wunde“ der Aufklärung<sup>10</sup>, da es zwangsläufig an den Sadismus eines Neros erinnert, der aus der Ferne den Anblick des brennenden Roms genoß.

Lukrez interpretiert die Lust am Tragischen durch die Sicherheit des Standorts des Zuschauers: „Süß ist's, anderer Not bei tobendem Kampfe der Winde / auf hochwogigem Meer von fernem Ufer zu schauen...“<sup>11</sup> Das Potential dieser Metapher auf die Poetik des Dramas entdeckte der italienische Aufklärer Abbé Galiani, der 1771 in einem Brief diese seitdem vielkritisiertere Interpretation zu rehabilitieren sucht. „Nur weil der Zuschauer auf festem Grund steht, fasziniert ihn das verhängnisvolle Schauspiel auf dem Meere“,<sup>12</sup> so faßt Hans Blumenberg die Gedanken Galianis zusammen. Der „Schlüssel zu den Geheimnissen der tragischen, komischen, epischen Kunst“ liege Galiani zufolge darin, daß die Lust am Tragischen desto größer wird, „je sicherer der Zuschauer dasitzt und je größer die Gefahr ist, die er sieht.“<sup>13</sup>

Merkwürdigerweise übersieht Blumenberg in seiner Untersuchung über dieses wirkungsmächtige Bild den Dichter Schiller, obwohl sich dieser mehrmals kritisch mit der überlieferten Schiffbruchtheorie á la Lukrez aus-

---

<sup>10</sup> Carsten Zelle: Schiffbruch vor Zuschauer. Über einige popularphilosophische Parallelschriften zu Schillers Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft (34/1990), S. 289-316. Hier S. 315f.

<sup>11</sup> T. Lucretius Carus: Über die Natur der Dinge, II. Buch, Vers 1ff. In: Ders.: Von der Natur der Dinge. Übersetzt von Karl Ludwig von Knebel. Neu herausgegeben von Dr. Otto Güthling. Leipzig, o.a. S. 97.

<sup>12</sup> Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1979, S. 39.

<sup>13</sup> Ebenda S. 39

einandersetzt. „[E]s dürfte schwer sein, mit dem Lucrez zu glauben, daß diese unnatürliche Lust aus einer Vergleichung unsrer eigenen Sicherheit mit der wahrgenommenen Gefahr entspringe“, <sup>14</sup> so Schiller zum Beispiel in *Über die tragische Kunst*. Die Faszination des Menschen an tragischen Gegenständen beruht nicht auf einem sicheren Ufer, an dem man steht. Das heißt, die rein physische Distinktion des Publikums vom Bühnengeschehen allein erklärt keineswegs ein „neugieriges Verlangen“ <sup>15</sup>, das sich im Herzen des Zuschauers regt. Vielmehr sucht Schiller die Wirkung solcher Schreckensbilder in der „ursprünglichen Anlage des menschlichen Gemüts“ <sup>16</sup> zu verorten.

Im zweiten Teil der Abhandlung *„Vom Erhabenen“*, betitelt *„Das Pathetischerhabene“*, formuliert Schiller eine theoretisch differenziertere Kritik an der herkömmlichen Erklärung zur Schaulust am Schiffbruch. Das Gefühl der „eigenen Sicherheit bei der Vorstellung fremder Leiden ist ganz und gar nicht der Grund des Erhabenen, und überhaupt nicht die Quelle des Vergnügens“. <sup>17</sup> Der entscheidende Grund dafür liegt nicht in der faktischen Sicherheit der Zuschauer, sondern in der moralischen Freiheit, aus der das Gefühl der eigenen Erhabenheit zur Entfaltung kommt:

Nicht weil wir uns durch unser gutes Geschick diesem Leiden entzogen sehen [...], sondern weil wir unser moralisches Selbst der Kausalität dieses Leidens, nemlich seinem Einfluß auf unsre Willensbestimmung entzogen fühlen, erhebt es unser Gemüt und wird pathetisch erhaben. <sup>18</sup>

In *„Über das Pathetische“* definiert Schiller diese moralische Freiheit als „das Erhabene der Fassung“ <sup>19</sup>, indem „dem Zustand keine Kausalität für die Gesinnung gestattet wird“ <sup>20</sup>. Im Gegensatz zu dieser eher negativen Bestimmung des Erhabenen gibt es Schiller zufolge noch eine positive, dergestalt daß „der ethische Mensch dem physischen das Gesetz gibt, und die Gesinnung für den Zustand Kausalität erhält“ <sup>21</sup>. Das bedeutet, den Menschen in seiner Handlung als gesetzgebendes Subjekt darzustellen und das Leiden nicht als Voraussetzung, sondern als Folge des Willensakts aufzufassen. Daher wird diese Variante als „das Erhabene der Handlung“ bezeichnet.

Nun wird man denken, daß die Wirkungsmechanismen des tragischen

---

<sup>14</sup> Friedrich Schiller, *Über die tragische Kunst*. a.a.O., S. 251.

<sup>15</sup> Ebenda S. 252.

<sup>16</sup> Friedrich Schiller: *Über die tragische Kunst*, a.a.O., S. 252.

<sup>17</sup> Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. In: Ders.: *Theoretische Schriften*, a.a.O., S. 395-422. Hier 420.

<sup>18</sup> Ebenda S. 420.

<sup>19</sup> Friedrich Schiller: *Über das Pathetische*, a.a.O. S. 440.

<sup>20</sup> Ebenda S. 440.

<sup>21</sup> Ebenda S. 440.

Vorgangs, wie sie in „Über den Grund des Vergnügens am tragischen Gegenstand“ beschrieben werden, eben diese zweitgenannte Form des Erhabenen bevorzugen, da sie durch tätiges Handeln die Zwecke erfüllt. Das deshalb empfundene Leiden sichert die Tragizität, die Handlung an sich gewährt aber das Vergnügen. Erstaunlich ist jedoch, daß der Text „Über das Pathetische“ diese allem Anschein nach konsequente Schlußfolgerung bald widerlegt. Es handelt sich eben nicht um die Realisierung des zweckmäßigen Handelns, sondern lediglich um dessen Möglichkeit, nämlich darum, „daß recht Handel möglich sei, d.h. daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermöge“. <sup>22</sup> Denn im Bereich der Moralität wirkt das Sittengesetz kategorisch, und läßt eben deswegen keine Freiheit zu, da das Zweckmäßige zugleich in der Form des Imperativs formuliert wird. Daß aber das Ästhetische nicht sowohl in der strengen Befolgung eines Gesetzes, sondern vielmehr im Ausdruck der Freiheit besteht, disqualifiziert sich das Erhabene der Handlung gleichsam für die ästhetische Darstellung, bei der es allein auf die Freiheit und die Eigengesetzlichkeit des Willens, mit anderen Worten auf Autonomie ankommt.

Dementsprechend erfolgt die theatralische Veranschaulichung des Erhabenen in zwei Schritten: „Erstlich eine lebhaftere Vorstellung des Leidens [...], zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden.“ <sup>23</sup> Maßgebend umschreibt Klaus Bergbahn diese Dramenpoetik mit dem Kompositum „das Pathetischerhabene“. <sup>24</sup> Diese vielsagende Kürze läßt jedoch das Verbindungselement der beiden Teilen, nämlich den „Widerstand“, außer acht. Wie ist dieser zu begreifen? Die tätige Gegenwirkung hat ihre Grenze, denn „die Kraft der Natur lassen sich nur bis auf einen gewissen Punkt beherrschen oder abwehren, über diesen Punkt hinaus entziehen sie sich der Macht des Menschen und unterwerfen ihn der ihrigen.“ <sup>25</sup> Und vor allem muß sich dieser Widerstand dem Wesen der Tragödie nach als umsonst erweisen, da er widrigenfalls den Begriff der Tragödie aufheben würde.

Um nun den Begriff der Tragödie zu behalten, den Widerstand aber nicht als unnütze Kraftverschwendung zu diskreditieren, soll der Übergang vom Pathetischen zum Erhabenen neu konzipiert werden. Die Lösung Schillers ist nun die berühmte Forderung, die Gewalt „dem Begriff nach zu vernichten“: eher sich der Mensch der Gewalt unterwirft, „ist es schon seine eigene Handlung geworden“. <sup>26</sup> Das heißt, daß sich das Individuum nicht mehr

---

<sup>22</sup> Friedrich Schiller: Über das Pathetische, a.a.O. S. 449f.

<sup>23</sup> Friedrich Schiller: Vom Erhabenen, a.a.O. S. 422.

<sup>24</sup> Vgl. Klaus Bergbahn: „Das Pathetischerhabene.“ Schillers Dramentheorie. In: Reinhold Grimm (Hg): Deutsche Dichtungstheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1971. S. 214-244.

<sup>25</sup> Friedrich Schiller: Über das Erhabene, a.a.O. S. 823.

<sup>26</sup> Ebenda S. 823f.

als eine physische Existenz der rohen Gewalt entgegenstellen soll, sondern als ein intellektuelles Wesen sich dem Leiden, das zunächst *gegen* seinen Willen entsteht, kraft seines geistigen Vermögens *freiwillig* zu fügen. Dadurch aber bezeugt der Mensch die Independenz seines Geists, der sich durch eine Vernunftoperation den Schlingen der Nötigung entzieht und als unabhängiges Wesen hervortritt.

Daher spricht Schiller im Konkreten mehr von der „moralischen Selbstständigkeit“<sup>27</sup> in der tragischen Kunst als Widerstand gegen das Leiden. Die „Darstellung des Übersinnlichen“, die in „Über das Pathetische“ als der Zweck der Kunst definiert wird, hat in erster Linie „die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts“ zu vergegenwärtigen.<sup>28</sup> Der Widerstand als intellektuelle Leistung richtet sich eben darum weniger auf die Ursache, sondern auf die Wirkung des Leidens, die als Affekte zum Vorschein kommt. Die Autonomie als Grundlage ästhetischer Darstellung fordert geradezu, daß sich die Freiheit ohne Fremdbestimmung zu äußern vermag. Da sich die Ursache des als Zwang wirkenden Leidens im Kreise der Tragödie nicht mit Erfolg bewältigen läßt, muß sich das Subjekt hinsichtlich seiner physischen Beschaffenheit als unterlegen geben. Da aber das Pathetische, also das Leiden, ohne gelungenen Widerstand nicht ins Erhabene transzendiert werden kann, hat das Subjekt gegen das Leiden selbst zu kämpfen. Und „gegen das Leiden selbst hat er keine andre Waffen als Ideen der Vernunft.“<sup>29</sup> Das Erhabene ist also die Zuversicht über den Triumph der eigenen Vernunft.

Nachdem das Wesen und die zweistufige Struktur des Pathetischerhabenen geklärt ist, gilt noch zu fragen, wo sich die beschriebene geistige Operation ereignet. Wer ist eigentlich das Subjekt, das mit Vernunftideen gegen das Leiden kämpft? Wenn das Pathos, das als Voraussetzung unentbehrlich ist,<sup>30</sup> der Bühne zuzuordnen ist, gilt das Gleiche auch für das Erhabene?

In „Vom Erhabenen“ und „Über das Pathetische“ ist tatsächlich von der *Darstellung* die Rede: etwa der „Darstellung der moralischen Selbstständigkeit“ oder der „Darstellung des Übersinnlichen“<sup>31</sup>. Deshalb scheint die Aufgabe der Kunst darin zu bestehen, die Bühnenfiguren als Vorbilder der er-

---

<sup>27</sup> Friedrich Schiller: Vom Erhabenen, a.a.O. S. 422.

<sup>28</sup> Ebenda S. 423.

<sup>29</sup> Friedrich Schiller: Über das Pathetische. S. 430.

<sup>30</sup> Ansonsten läuft man Gefahr, den Quietismus ebenfalls für eine Form der geistigen Stärke zu halten. Deshalb fordert Schiller, daß Pathetik und heftige Leidenschaft für die Tragödie ebenfalls unentbehrlich sind. Vgl. ebenda S. 426: „Nirgends sucht der Grieche in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in Ertragung desselben bei allem Gefühl für dasselbe.“

<sup>31</sup> Vgl. Friedrich Schiller: Vom Erhabenen, a.a.O. S. 422. Und Friedrich Schiller: Über das Pathetische, a.a.O. S. 423.

habenen Haltung dem Publikum vorzustellen. Allerdings trifft diese Annahme auf Schwierigkeiten, besonders angesichts der Tatsache, daß es in den späteren Dramen Schillers keineswegs immer ein eindeutig identifizierbares Musterbild gibt. Es sei an das dicht verflochtene Netz der Intrigen um Wallenstein, an das Wirren der Verwandtschaft in Messina erinnert. Überdies besteht Schiller auch wenig auf der Vorbildlichkeit der *dramatis personae*, denn die Bewunderungspoetik, die zwar noch Spuren in den Jugendproduktionen hinterlassen hat, könnte das erzieherische Ziel allerdings verfehlen. Wenn die Heroen auf der Bühne als Vorbilder wahrgenommen werden, erweitert sich die vierte Wand auf eine psychologische Ebene, dergestalt, daß der Zuschauer, im Bewußtsein der Unzulänglichkeit der eigenen Moralität, sich mit der Bewunderung begnügt und nicht danach anstrebt, mit dem dramatischen Helden zu wetteifern.

Deswegen sollte der Held nicht ein unerreichbares Idealziel repräsentieren, sondern durch sein Tun und noch mehr durch sein Lassen auf das Vermögen hinzuweisen, das der Zuschauer mit ihm teilt. Es sei „bloß das Vermögen zu einer ähnlichen Pflichtmäßigkeit, was wir mit ihm teilen, und indem wir in seinem Vermögen auch das Unrige wahrnehmen, fühlen wir unsere geistige Kraft erhöht.“<sup>32</sup> Aber nicht bloß die Ähnlichkeit. Zurecht stellt Ulrich Profitlich fest, daß sich bei den Beispielen, die Schiller in „Über das Erhabene“ anführt, um Figuren handeln, „die als Resultat eines Kampfes unterliegen, in welchem sie an andringenden physischen Gewalten *ausschließlich* mit ebenfalls physischen Kräften begegnen.“<sup>33</sup> Das bedeutet wiederum, daß das Erhabene, das nur durch den geistigen Widerstand gegen das Leiden an sich zu erreichen ist, nicht mehr von den Bühnenfiguren realisiert werden kann. Wenn aber das Erhabene dennoch als das höchste ästhetische Prinzip gelten sollte, so ist es nur bei den Zuschauern zu finden, die angesichts des dargestellten Leidens „durch eine Vergegenwärtigung seiner Independenz“ die Bühnenfiguren übertreffen sollen.<sup>34</sup> Das aufgeführte Leiden wird damit ein „künstliches Unglück“, so daß das „selbstständige Prinzipium in unserem Gemüte“ Raum gewinnen könne, um „seine absolute Independenz“ zu behaupten.<sup>35</sup>

Das heißt also, daß das Vergnügen am tragischen Gegenstand eigentlich die Bewußtwerdung der eigenen Independenz, das Gefühl der Selbstemanzipation ist. Schon in der Abhandlung „Über tragische Kunst“ wird dieser Gedanke vorbereitet. Denn anders als die Vorstellung der Zweckmäßigkeit

---

<sup>32</sup> Friedrich Schiller: Über das Pathetische, a.a.O. S. 447.

<sup>33</sup> Vgl. Ulrich Profitlich: „Ähnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt.“ Zu einem Thema der frühen tragödientheoretischen Schriften Schillers. In: Daniel Fulda und Thorsten Valk (Hg): Die Tragödie der Moderne. Gattungstheorie - Kulturtheorie - Epochendiagnose. Berlin und New York 2010. S. 21-40. Hier S. 28.

<sup>34</sup> Ebenda S. 29.

<sup>35</sup> Friedrich Schiller: Über das Erhabene, a.a.O. S. 837.

wird hier die Lust auf die Tätigkeit der Vernunft zurückgeführt: „Derjenige Zustand des Gemüts also, der vorzugsweise diese Kraft (M.M: die Vernunft) zu ihrer Verkündigung bringt, diese höhere Tätigkeit weckt, ist der zweckmäßigste für ein vernünftiges Wesen [...]; er muß also mit einem vorzüglichen Grade von Lust verknüpft sein.“<sup>36</sup> Das dargestellte Pathos bildet die Bedingung, so daß die zunächst unterdrückte Vernunft durch die Tätigkeit „sich über den trüben Dunstkreis der Gefühle in einen heitern Horizont zu erheben“ vermag.<sup>37</sup>

Am deutlichsten kommt dieser Gedanke in „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ zum Ausdruck. Der höchste Genuß sei „die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte“<sup>38</sup>. Während die Bühnenfiguren von den Leidenschaften dominiert sind, sollte dem Zuschauer durch dramentechnische Eingriffe die Möglichkeit der Selbstbefreiung nicht untersagt werden. „[D]as Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten.“<sup>39</sup>

Unproblematisch ist diese Vorstellung durchaus nicht. Die programmatische Formulierung, daß das Pathetische nur dann ästhetisch sei, insofern es erhaben sei,<sup>40</sup> wirft die Frage nach dem Eigenwert der dichterischen Produktion auf. Wenn das Ziel eines Dramas in erster Linie darin besteht, seine Zuschauer zur geistigen Independenz zu verhelfen, wird das Drama an sich nur von sekundärer Bedeutung sein. Wäre die poetische Qualität noch von Belang, wenn sie nicht Zweck, sondern lediglich Mittel wäre? Diesen Fragen könnte nur dadurch begegnet werden, indem man die Funktion der theoretischen Schriften hervorhebt. Es gilt nicht, eine Ästhetik der Tragödie aufzustellen, sondern die gewünschte Wirkung derselben zu untersuchen und zu bestimmen. Und diese ist eine erzieherische.

Denn die tragische Kunst führt dem Zuschauer „die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal [ringenden] Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld“<sup>41</sup> deshalb vor Augen, um einen neuen „Standpunkt der Beurteilung“<sup>42</sup> zu ermöglichen, denjenigen nämlich, der illusionslos an der Anarchie der Weltgeschichte festhält. Die tragischen Ereignisse werden nicht um ihrer selbst willen auf die Bühne gebracht; vielmehr bewerkstelligen sie durch ihre künstlerische Repräsentation

---

<sup>36</sup> Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst, a.a.O. S. 257.

<sup>37</sup> Ebenda S. 263.

<sup>38</sup> Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Ders., Klassische Dramen. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui. Frankfurt a.M. 2008. S. 281-291. Hier S. 282.

<sup>39</sup> Ebenda S. 289.

<sup>40</sup> Friedrich Schiller: Über das Pathetische, a. a. O. S. 428.

<sup>41</sup> Friedrich Schiller, Über das Erhabene, a.a.O. S. 838.

<sup>42</sup> Ebenda S. 835.

die Vertrautheit mit dem „bösen Verhängnis“ und den „uns umlagernden Gefahren“, denn „nur in der Bekanntschaft mit derselben ist Heil für uns.“<sup>43</sup> Dadurch gewinnt das Theater eine lebensphilosophische Dimension, die der Praxis zustatten kommen soll. Schiller spricht von der „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals“,<sup>44</sup> die die Zuschauer „auf die Bewältigung ähnlicher Situationen in ihrer eigenen Lebenswirklichkeit“ vorbereitet.<sup>45</sup> Reichlich geschult durch das Theater wird man besser imstande sein, die physisch unbezwingbare Gewalt, die einen womöglich trifft, durch die geistige Operation zu bewältigen, das heißt sie vom Begriff her zu vernichten.

Man sieht, daß Schillers Auseinandersetzung mit der Tragödientheorie erzieherisch angelegt ist, was auch zur Tatsache passt, daß die meisten Schriften darüber im Umfeld seiner „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ entstanden sind. Die spezifische Struktur des Erhabenen, das sich in zwei Schritten vollzieht, begünstigt die theoretische Erweiterung der Dramenästhetik auf die Wirkung auf Zuschauer. Der Prozeß, bei dem das Pathetische ins Erhabene transzendiert, entspricht der dualistischen Struktur von Bühne und Zuschauer. Somit kann Schiller dem Theater das Ziel vorschreiben, den Zuschauer durch dargestelltes Leiden „wirklich und in der Tat frei zu machen.“<sup>46</sup>

Allerdings bedarf es starker Lenkungstechnik, um dieses ehrgeizige Ziel zu erreichen. Paradoxerweise geht die Zuschaueremanzipation nur durch Zuschaueremanipulation.<sup>47</sup> Die Lösung dieses Dilemma findet Schiller in der Vorführung eines Ideal-Zuschauers, der in gewisser Distanzierung die Bühnengeschehnisse simultan kommentierend begleitet. Durch ihn wird die verschmelzende Identifikation des Zuschauers mit der Bühnenfigur unmöglich gemacht, dafür aber die notwendige Existenz der Vernunft beständig angedeutet. Dieser Idealzuschauer ist aber der Chor.

Schon in „Vom Erhabenen“ ist die Bedingung der Freiheit, die nun als Aufgabe der theatralischen Erlebnis verstanden wird, formuliert worden: der Zuschauer müsse sich „auch mitten im heftigsten Affekt [...] von dem selbstleidenden Subjekt unterscheiden, denn es ist um die Freiheit des Geistes geschehen, sobald die Täuschung sich in völlige Wahrheit verwandelt.“<sup>48</sup> Nun hat der Chor als ein Kollektiv idealer Zuschauer die Aufgabe, ein Ver-

---

<sup>43</sup> Ebenda S. 838.

<sup>44</sup> Friedrich Schiller: Über das Erhabene, a.a.O. S. 837.

<sup>45</sup> Ebenda S. 925.

<sup>46</sup> Friedrich Schiller, Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, a.a.O., S. 283.

<sup>47</sup> Vgl. Michael Böhler: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der „Braut von Messina“ und die Darstellungsform des Erhabenen. In: Wolfgang Wittkowski (Hg): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982. S. 273-294. Hier S. 279.

<sup>48</sup> Friedrich Schiller: Vom Erhabenen, a.a.O., S. 420.

haltensmuster aufzustellen, und den wirklichen Zuschauer so zu führen, „daß er auch wirklich eine selbsttätige, produktive Rezeptionshaltung einnimmt und nicht auf einer affektiven identifikatorischen Konkretisationsstufe verharrt: dies ist die Aufgabe des Chors. [...] [D]er Chor muß die Rolle des Zuschauers spielen.“<sup>49</sup>

Um den Umschlag von der Affektion zur Reflexion zu ermöglichen, bedient sich der Chor verschiedener Sprachmittel, und bringt durch Gesänge oder Sprüche „Ruhe“ in die Handlung, „indem er die Reflexion von der Handlung absondert.“<sup>50</sup> Der Einsatz rhetorischer Sprüche als Medium der Reflexion hat aber die Funktion, die dramatische Spannung einzudämmen und die Selbstständigkeit der soeben in der Affektion befangenen Zuschauer wieder herzustellen. In diesem Punkt der Emanzipation erweisen sich die ästhetischen Grundgedanken Schillers als bemerkenswerter konsequent. In „Über die tragische Kunst“ heißt es:

Nichts ist einem sittlichen Gemüte willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zustand des bloßen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne zur Selbsttätigkeit geweckt, und in seine Freiheit wieder eingesetzt zu werden.<sup>51</sup>

In „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ steht:

Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten [...]. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung auf einander folgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. [...] Dadurch, daß der Chor die Teile aus einander hält, und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde.<sup>52</sup>

Einerseits verhindern die eingestreuten Reflexionsmomente die ununterbrochene Wirkung des Sinnlichen, der der Zuschauer ausgesetzt wird; andererseits spricht der Chor das geistige Vermögen des Menschen direkt an, um ihm dadurch die Independenz von den theatralisch vermittelten Leidenschaften erneut zu versichern. Das Bühnengeschehnis stellt jedoch nicht das affirmative Vorbild dar, sondern den Ausgangspunkt jener Vernunftoperation, die durch Negation des Vorangegangenen zu ihrer eigentlichen Bestimmung gelangt. Insofern bildet das Theater lediglich das Organ der Pathetik, die durch Reflexion des Geistes überwältigt wird. Also ist das Theater der eigentliche Ort der menschlichen Selbsterfüllung, und somit ein er-

---

<sup>49</sup> Michael Böhler, Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. a.a.O., S. 281.

<sup>50</sup> Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, a.a.O., S. 288f.

<sup>51</sup> Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst, a.a.O., S. 263.

<sup>52</sup> Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, a.a.O., S. 289.

habenes Objekt.

Die dadurch erreichte Independenz, die die Kausalität der Außenwelt - sei es die wirkliche oder die dargestellte - dem Subjekt untersagt, ist dem Erhabenen der Fassung zuzuordnen. Das heißt, daß es mehr ein geduldiges Ertragen denn ein tätiges Eingreifen ist. Die Prämisse von der physisch nicht zu überwindenden Gewalt, oder der gedanklich nicht zu fassenden Ordnungslosigkeit, schränkt zugleich den Spielraum des menschlichen Handelns ein, indem sie die Ohnmacht des Menschen gegenüber den zudringlichen Kräften als Standpunkt der Betrachtung hervorhebt. Deshalb ist der Held des Dramas mehr retardierend,<sup>53</sup> wie Wallenstein, der den Schicksalsbestimmenden „Umständen“ schutzlos ausgeliefert ist. Der Geschichtspessimismus wirft allerdings die Frage nach dem tätigen Handeln auf, die bei Schiller aber unbeantwortet geblieben ist. Zugespitzt formuliert besteht die Leistung der theatralischen Inokulation vor allem darin, die Welt und die eigene Stellung darin anders zu interpretieren. Die angestrebte Independenz ist, wenn man so will, eine illusionäre Ideenkonstruktion ohne irdische Wirklichkeit. Wie sie aber im Handeln zu realisieren wäre, oder ob es denn überhaupt möglich wäre: für diese Fragen bietet die Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Erhabenen keine gültige Antwort. Letztendlich ist es wohl auch keine Aufgabe des Tragödiendichters, sondern die des Stückeschreibers. Dann die Struktur des Erhabenen birgt die Tragödie in sich, und die gezielte Selbstständigkeit des Zuschauers ist die mit den letzten Strahlen des aufklärerischen Optimismus beschienene Antwort auf die tragisch aufgefaßte Weltansicht. Wäre die postulierte, nun durch diese Geistesoperation auch erreichte Freiheit in die Realität getreten, würde zugleich die Möglichkeit performativ artikuliert, daß die momentane Anarchie doch wieder in Ordnung zu bringen wäre. Dies ist aber ein allzu hoffnungsvoller Gedanke, der sich mit den düstern Kreisen der Tragödie kaum verträgt und daher nur einem Stückeschreiber einfallen wird.

Das Vorgegangene ist keineswegs als Vorwurf oder gar als Anschuldigung zu verstehen. Schließlich ist es recht zweifelhaft, ob die Zuschauer dieses großen Dichters der Freiheit seinen hohen Anforderungen an sie genügen könnten. Wie immer es damit auch bestellt sein mag, das Theater bleibt nach Schillers Verständnis ein erhabenes Objekt, das ein erzieherisches Prinzip verfolgt, nämlich mittels der Kombination von Darstellung des Leidens und wirkungstechnischer Mechanismen die tatsächliche Emanzipation des Zuschauers zu erzielen. Um eine Wiederholung des zuvor Geschriebenen zu vermeiden, sei hier als abschließende Zusammenfassung ein knapper Dialog zwischen zwei renommierten Germanisten zitiert, der 1980

---

<sup>53</sup> Emil Staiger (Hg): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Revidierte Neuausgabe von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. und Leipzig 2005. S. 480. Zur Erläuterung dieses am 2. Oktober 1797 datierten Briefs. vgl. auch Paul Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen. Berlin 2004. S. 186.

während der Diskussion im Anschluß eines *Wallenstein*-Vortrags im Rahmen eines internationalen Symposiums stattfand:

„Oellers: Stellt Schiller demnach in *Wallenstein* einen nichterhabenen freien Charakter dar, um im Zuschauer dessen Bewußtsein von seiner Freiheit, seiner Autonomie, anzurühren und sein Anderssein in Bewegung zu bringen?

Reinhardt: Ja.“<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Hartmut Reinhardt: Die Wege der Freiheit. Schillers „*Wallenstein*“-Trilogie und die Idee des Erhabenen. In: Wolfgang Wittkowski, Friedrich Schiller, a.a.O., S. 252-272. Hier S. 270.