
AGONALE FREIHEIT

Goethes und Schillers
Tragödientheorien

Die Frage nach den Möglichkeiten der tragischen Kunst haben Goethe und Schiller auf methodisch unterschiedlichem Weg zu beantworten gesucht: Goethe vorwiegend okkasionell, im Rahmen von Reden, Rezensionen, Selbstanzeigen, Brief- und Gesprächsäußerungen, gelegentlich auch in literarischen Texten, darunter Festspielszenen und Prologsequenzen;¹ Schiller dagegen unter systematischen Aspekten, als transzendentalphilosophisch geschulter Kopf, im Genre des theoretischen Essays. Wer auf diesem Feld Konzeptionen vergleicht, muß mithin die Differenz der Argumentationsformen im Auge behalten, die keine Äußerlichkeit darstellt, sondern einen maßgeblichen Unterschied in der Sache einschärft: während Goethe auf literaturtheoretischem Terrain aus Überzeugung unorthodox und regelresistent denkt, bemüht sich Schiller spätestens seit dem Ende der 1780er Jahre um eine begriffsgeleitete Erkenntnis zumal wirkungsästhetischer Fragen. Wo Goethe primär praxisbezogene, durch Systemordnungen nicht einzufriedende Einsichten in die Tiefenstrukturen spezifischer Textformen zu gewinnen sucht, reflektiert Schiller den poetischen Einzelfall als Zeichen, das die Beschaffenheit allgemeiner Gesetze des Kunstschönen sichtbar macht (was freilich ein pragmatisches, die eigene Produktion betreffendes Interesse nicht ausschließt). Der seit Schillers Brief vom 31. August 1794 (NA 27, 24f.) zum Topos erstarrte Hinweis auf die intellektuelle Differenz zweier Autorentemperaturen scheint sich hier zu bestätigen: auch im Bereich der Tragödienpoetik ist Goethes induktive (gleichwohl verdichtende) Verfahrensweise, die zuweilen einen Zug zum Esoterischen aufweisen kann,

Schillers deduktiver Reflexionsstrategie mit ihrem auf prinzipielle Erkenntnis zielenden exoterischen Geltungsanspruch kontrastiert.

Zu bedenken bleibt nicht zuletzt, daß ein Vergleich notwendig von sehr unterschiedlichen Untersuchungszeiträumen ausgehen muß. Goethes immer nur sporadische Beschäftigung mit der Theorie der Tragödie, die weitgehend unsystematisch bleibt, erstreckt sich von den frühen 1770er Jahren bis 1831 (eine der letzten Äußerungen zum Thema stammt aus einem Brief an Zelter, der fünf Monate vor Goethes Tod geschrieben wurde);² im Fall Schillers hat man es mit einem ungleich überschaubaren Korpus von hoher inhaltlicher Konsistenz zu tun, dessen zentrale Texte innerhalb dreier Jahre, zwischen 1790 und 1793, entstanden.³ Aus derartigen Inkompatibilitäten zu schließen, daß keine Gemeinsamkeiten zwischen Goethes und Schillers Auffassung von der Tragödie existierten, wäre jedoch falsch. Ein wesentlicher Berührungspunkt, so läßt sich zeigen, liegt dort, wo beide von einer auffälligen Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer moralisch gebundenen Tragödienwirkung geleitet werden, die sich wiederum mit einem entschiedenen Vertrauen in die ästhetische Selbständigkeit der tragischen Form verbindet. Die besondere Strukturierung dieser Form und der Grad ihrer Vermittlung mit einem idealistischen Entwurf menschlicher Autonomie unterscheidet sich jedoch in den Entwürfen Goethes und Schillers auf frappante Weise.

Für Goethe bleibt zeitlebens der Gedanke leitend, daß die Tragödie von einer Konfliktstruktur getragen wird, deren antinomische Spannungen keine dauerhafte – moralische oder metaphysische – Überwindung finden. Schon in den bekannten Formulierungen der Shakespeare-Rede vom Oktober 1771 begegnet uns die dichte Beschreibung des Grundmodells, ohne daß von einer kathartischen Lösung gesprochen wird.⁴ Shakespeares Dramen, so heißt es, zeigen einen der philosophischen Erkenntnis unzugänglichen Punkt, an dem «das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.» (MA 1.2, 413)⁵ Ins Zentrum dieser Bestimmung rückt kein Katalog struktureller Kriterien aus dem Arsenal der alteuropäischen Tragödienpoetik, sondern die Definition einer dynamischen Bewegung, für deren Analyse Kategorien wie «Anagnorisis», «Peripetie», «Pathos» und «Katharsis» offenbar keine Rolle spielen. Fünf Jahre später heißt es in der Vorrede zu Heinrich Leopold Wagners Übersetzung von Merciers *Du théâtre (Aus Goethes Brieftasche)* mit Wendungen, die auch auf die

Shakespeare-Rede zurückbezogen werden können: «Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hieß. (...) Deswegen gibt's doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innre Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will.» (MA 1.2, 491).

Über eine mögliche Versöhnung, die den im tragischen Wettstreit – Agon – gesteigerten Effekt der Zerrüttung aufheben kann, äußert sich die Shakespeare-Rede an keiner Stelle. Auch in späteren Perioden hält Goethe nicht die Katharsis, sondern die Struktur des Gegensatzes – Hegels Ästhetik wird von der «Kollision» antagonistischer Mächte sprechen⁶ – für das entscheidende formale Signum der Tragödie. In seiner aus Anlaß der Weimarer Uraufführung verfaßten Rezension von Schillers *Wallenstein*-Trilogie, die Ende März 1799 in sieben Teilen in der *Allgemeinen Zeitung* erscheint, beschreibt er den Grund des dramatischen Konflikts mit Wendungen, die an die Sprache der mehr als ein Vierteljahrhundert zurückliegenden Shakespeare-Rede erinnern: «Der Dichter hat also zwei Gegenstände darzustellen, die miteinander im Streit erscheinen: den phantastischen Geist, der von der einen Seite an das Große und Idealische, von der andern an den Wahnsinn und das Verbrechen grenzt, und das gemeine wirkliche Leben, welches von der einen Seite sich an das Sittliche und Verständige anschließt, von der andern dem Kleinen, dem Niedrigen und Verächtlichen sich nähert.» (MA 6.2, 689) Gegenüber dem Shakespeare-Dithyrambus gewinnt die Charakteristik des dramaturgischen Konfliktmodells und die daraus abgeleitete Analyse seiner Form deutlich an Genauigkeit. Vollzogen hat sich eine Vervielfältigung der Ebenen, auf denen das Tragödiengeschehen anzusiedeln ist. Da die beiden antagonistischen Mächte – «phantastischer Geist» und «gemeines Leben» – die Möglichkeit besitzen, jeweils zwei unterschiedliche Anlagen auszuprägen, ergibt sich eine doppelte Gegensatzstruktur von potentiell tragischem Zuschnitt: die Konfrontation des idealischen Geistes mit der profanen Welt sowie die Kollision von verbrecherischem Geist und sittlichem Leben. Verfeinert wird aber auch die Beschreibung der Prinzipien, die im Agon der Tragödie in Erscheinung treten können. Die übergreifende Antinomie von Freiheit und Notwendigkeit schließt dialektische Verhältnisse ein; Leben und Geist stehen einander nicht als direkte Kombattanten gegenüber, sondern enthalten aufgrund ihrer aus Differenzen geborenen Identität die

Anlage zum inneren Konflikt. Die tragische Grundkonstellation wird auf diese Weise vielgestaltiger und mehrdeutiger, denn sie erscheint als Spiegel von Widersprüchen, deren Einheit es zu erkennen gilt.

Der Wettstreit einander schroff entgegengesetzter Kräfte bildet für Goethe das Zentrum der Tragödienhandlung. Im Lauchstädter Festspiel *Was wir bringen* (1802) tritt die allegorische Gestalt des Pathos auf,⁷ die den tragischen Agon zunächst in seiner destruktiven Dynamik charakterisiert: «Der Nächste stößt den Nächsten tückisch nieder, | Und tückisch wird zuletzt auch er besiegt; | Denn, wie ein Schmied, im Feuer Glied an Glieder | Zur ehren, ungeheuren Kette fügt; | So schlingt in Greuel sich ein Greuel wieder, | Durch Laster wird die Lastertat gerügt: | In Todesnebel, Höllenqualm und Grausen | Scheint die Verzweiflung nur allein zu hausen.» (MA 6.1, 782) Bei dieser dezidiert unaristotelischen Interpretation, die die Tragödie als Medium der «Greueldarstellung» und Evokation nackter «Verzweiflung» profiliert, bleibt der Prolog allerdings nicht stehen. Die Rede des Pathos endet mit einer ausgleichend-versöhnlichen Perspektive, wenn es heißt: «Doch senkt sich spät ein heiliges Verschonen | In der Beklemmung allzudichte Nacht, | Am holden Blick in höhere Regionen | Fühlt nun sich jedes edle Herz erwacht, | Dort drängt's euch hin, dort hoffet ihr zu wohnen, | Auf einmal wird ein Himmel euch gebracht; | Vom Reinen läßt das Schicksal sich versöhnen, | Und alles löst sich auf im Guten und im Schönen.» (MA 6.1, 782)

Wo zunächst ein Übermaß des Gräßlichen konstatiert wird, mündet die Rede des Pathos am Ende in die Demonstration des (hier erstmals reflektierten) kathartischen Konzepts. Das damit verknüpfte Verständnis der Tragödie, das durch frühere Äußerungen kaum gedeckt wird, steht in klarem Widerspruch zu Goethes eigener dramatischer Praxis. Weder die Kumulation von Greuelszenen noch die Entspannung des Schreckens durch die Intervention eines moralischen Prinzips bieten ihm Lösungen, mit denen er als Autor zu operieren pflegt – man denke nur an die abdämpfenden Konfliktkonstruktionen in der *Iphigenie auf Tauris* (abweichend von den Verwerfungen des Mythos), im *Egmont* (gegen die innere Konsequenz des Stoffs)⁸ und in der *Natürlichen Tochter* (unter Verzicht auf die agonale Dynamik des politischen Dramas). In einem Brief vom 9. Dezember 1797 bemerkt Goethe gegenüber Schiller: «Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse ist es auch mir niemals gelungen irgend eine Tragische Situation zu bearbeiten und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht.»

(NA 37/I, 198).⁹ Vor diesem Hintergrund enthüllt sich das Bekenntnis zur kathartischen Lösung, das die Pathos-Allegorie des Lauchstädter Spiels abweichend von den Bestimmungen der *Wallenstein*-Rezension und der Shakespeare-Rede formuliert, als ambivalente Position, der Goethe selbst kein rechtes Vertrauen entgegenzubringen scheint. Die tragische Dramaturgie der Extreme, die aus radikalen Gegensätzen eine transzendente Lösung hervortreibt, steht im Verdacht des Krankhaften, dem eine eigene Dämonie innewohnt. Was die Pathos-Allegorie umreißt, bleibt daher für Goethes eigene Produktion ein fremdes Terrain, dem er sich auch als Trauerspielautor nicht auszusetzen wünscht – zu erinnern ist an die Personifikation der Freiheit in der Gefängniszene des *Egmont* oder den noch in der Darstellung der Entsagung versöhnlichen Schluß der *Natürlichen Tochter*.¹⁰

Die *ultima ratio* der tragischen Konstruktion bildet für Goethe nicht die Purgierung, die aus der Katastrophe resultiert, sondern die Anschauung der Tragödie als Kunstwerk, das durch seine balancierte Form und die mäßigende Reflexion des Konflikts in den Mustern einer symbolischen Zeichensprache die Inszenierung von scharfen Gegensätzen a priori umgeht. Vor allem ist es der Respekt gegenüber der inneren Freiheit des Publikums, der Goethe dazu veranlaßt, eine Bühnenästhetik der Extreme systematisch zu vermeiden. In der kurzen Notiz zum Weimarer Hoftheater, die August Wilhelm Schlegels *Ion* gegen die scharfe Kritik Böttigers verteidigt, heißt es 1802 nachdrücklich: «(...) allein wir finden auch solche Stücke höchst nötig, durch welche der Zuschauer erinnert wird: daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhaben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.» (MA 6.2, 702)¹¹ Das Drama bedarf der Selbstreflexion seiner Struktur, aus der sein Kunstcharakter und seine Beschaffenheit als «Spiel» hervorgeht. Die Leistung der literarischen Fiktion besteht darin, daß sie dem Zuschauer den Illusionsstatus des von ihr Vorgeführten verdeutlicht; diese Funktion bildet für Goethe ein unverzichtbares Element der Tragödie, ohne die sie ihren ästhetischen Anspruch verliert und zum seinerseits «pathogenen» Objekt zu werden droht.¹²

Während das Interesse für Abgründiges, das das Tragische verlangt, bei Goethe eine gewisse Scheu gegenüber seiner theoretischen Reflexion einschließt, hat Schiller seit Beginn der 1790er Jahre die Tragödie mit einem an Kant geschulten methodischen Anspruch zu definieren gesucht.

Wenn es die Aufgabe der Kunst ist, auf möglichst kontemplative Weise moralisches Bewußtsein zu befördern, dann gelingt der Tragödie, wie Schiller 1792 im Aufsatz *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* am Leitfaden Kantscher Begriffe ausführt, die Umsetzung dieses Ziels nur um den Preis einer für sie offenbar konstitutiven Paradoxie, da das von ihr gestiftete Vergnügen durch die Zweckwidrigkeit des leidenden Menschen – also einen gemeinhin Mißvergnügen hervorrufenden Gegenstand – evoziert wird.¹³ Daß aus dem Unbehagen, das fremder Schmerz weckt, für den Zuschauer ein Weg ins Vergnügen des ästhetischen Genusses führt, wird laut Schiller durch den Zusammenhang von sittlicher Freiheit und situativer Unfreiheit möglich. Indem der Tragödienheld in Zwangslagen seine moralische Autonomie zu behaupten vermag, verwandelt sich die pragmatische Zweckwidrigkeit des Leidens in die Demonstration von Freiheit und damit in ein ästhetisch vermitteltes Vergnügen.

Der Aufsatz *Vom Erhabenen* (1793) benennt vor solchem Hintergrund die beiden zentralen Gegenstände «aller tragischen Kunst», nämlich die «Darstellung der leidenden Natur» und die «Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden» (NA 20, 195). Unter methodischen Gesichtspunkten weist diese Konstruktion des Pathetischerhabenen, die Autonomie unter den Bedingungen des sinnlichen Zwangs vorzuführen hat, auf die Bedeutung des *moral sense* zurück – auf eine Tradition, die Schiller durch Abels Philosophieunterricht und die dort betriebene Lektüre der Schriften Shaftesburys, Hutchesons und Fergusons gut vertraut war.¹⁴ Aus diesem Fundus übernimmt Schiller die Idee einer Engführung von moralischem und ästhetischem Interesse, deren funktionale Einheit durch die natürlichen Anlagen des Menschen garantiert wird; Kant wiederum beerbt er dort, wo er nach einem transzendentalen Prinzip sucht, das dem Individuum Unabhängigkeit gegenüber den Gesetzen seiner sinnlichen Erfahrungswelt verschafft.¹⁵ Während sich mit der Ausrichtung an der *Moral-sense*-Philosophie das Vertrauen in die harmonische Versöhnung physischer und moralischer Strebensrichtungen im Menschen verknüpft, verpflichtet der Lehrmeister Kant zur Deduktion der Idee der Freiheit aus einem Reich der Vernunft jenseits aller sinnlichen Erfahrung. Die doppelte methodische Prägung durch Sensualismus und Transzendentalphilosophie zeichnet Schillers klassischer Tragödientheorie das Problemensum vor, läßt aber auch schon die Spannungen eines inkonsistenten

Entwurfs ahnen, der sich seinen inneren Widersprüchen kaum entwinden kann.¹⁶

Die Abhandlung *Ueber das Pathetische* (1793) bestimmt, nun in der Absicht einer formtheoretischen Begründung, der tragischen Kunst zum Endzweck die sinnliche Darstellung der moralischen «Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts» (NA 20, 196). Das besagt, daß die Tragödie dem Zuschauer die Möglichkeit eines moralisch begründeten «Widerstandes gegen das Leiden» vorzuführen habe, wobei dieses Leiden (das aristotelische «Pathos») durch physische und psychische Zwangslagen (Heteronomie) gleichermaßen entstehen kann (NA 20, 199). Zwei Formen kennt Schiller, in denen solcher Widerstand – als Äußerungsform eines erhabenen Gemüts – sich zu äußern vermag: passiv durch die «Fassung», die es der sinnlichen Natur des Leidens verwehrt, Einfluß auf die Freiheit des Geistes zu nehmen, und aktiv durch die Fähigkeit, dieses Leiden über die Mächte des Intelligiblen zu beherrschen und damit zu bezwingen (NA 20, 211). Das zweite Modell, das für die Tragödie bedeutender ist, weil es durch seine Dynamik das Interesse des Publikums hinreichend fesselt, zerfällt wiederum in zwei Varianten. Der erste Fall stützt sich auf einen Protagonisten, der aus unbedingter Pflichterfüllung ins Leiden gerät; er wird idealiter vom Typus des Märtyrers zur Geltung gebracht, den Schiller allerdings wenig schätzt, da er zwar Bewunderung erregt, aber das Gemüt des Zuschauers nicht berührt. «Eine reine Intelligenz», so formuliert bereits der Essay *Ueber die tragische Kunst* (1792), «kann nicht leiden, und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sinnlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos wecken.»¹⁷ Wirkungsvoller ist dagegen der zweite Fall, in dem der prinzipiell pflichtbewußte Held aus momentaner (singulärer) Pflichtvergessenheit ins Unglück gerät und dieses doppelt – physisch wie geistig – büßt (NA 20, 212). Der Leitgedanke der Schillerschen Tragödienlehre – die ästhetische Inszenierung des individuellen Widerstands gegen externe Zwangslagen als Signum moralischer Unabhängigkeit – verweist auf das Modell einer inneren Freiheit, die als Möglichkeit der Autonomie des Menschen gerade in krisenhaften Konstellationen besonders eindrucksvoll demonstriert zu werden vermag.¹⁸ Nicht die Wirklichkeit des erfüllten Sittengesetzes, die Kants *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) an die absolute Selbständig-

keit des Willens jenseits subjektiver Bestrebungen zurückband,¹⁹ sondern die Option auf freiheitliches Handeln steht im Zentrum der für Schillers Tragödientheorie bestimmenden Anthropologie (NA 20, 218). Das Erhabene, das sich über den Widerstand gegen das Leid äußert, bedeutet die Erprobung individueller Freiheit unter den Bedingungen der Heteronomie: Freiheit als Chance des Menschen, auch (und gerade) in finsternen Zeiten Unabhängigkeit (Independenz) von den grausamen Notzwingen der Natur zu gewinnen. Schillers erhabener Held soll seine Größe in selbstveranlaßten Schwellen- und Gefahrensituationen vorführen, die seine seelische und körperliche Integrität bedrohen, zugleich aber seine Autonomie unter Beweis stellen.²⁰

Das Erhabene erweist sich als Medium für eine Subjektwerdung, die allerdings den großen Bruch, der Innen und Außen trennt, nicht überwindet, sondern steigert; frei ist das Subjekt nur, wenn es sich gegen seine Umwelt, die Unfreiheit und Abhängigkeit erzeugt, systematisch abgrenzt: Autonomie vermittelt sich über die Form der Negation.²¹ Der Unterschied, der bei Schiller die Erhabenheit der Fassung vom Erhabenen der Handlung trennt, zeigt sich exemplarisch am Begriff des Opfers.²² In den 1788 veröffentlichten *Briefen über Don Karlos* beschreibt Schiller unter dem unmittelbaren Eindruck seines Stoffs den inneren Widerspruch, der aus dem Akt der Opferung hervorgeht, mit einer Formel, die den Vorrang der individuellen Erfahrung gegenüber dem moralischen Prinzip betont: «(...) denn nichts führt zum Guten, was nicht natürlich ist.» (NA 22, 172) Im Blick auf die Selbstpreisgabe Posas ist wenig später ausdrücklich von «Aufopferung» die Rede, wobei Schiller den Entschluß des Marquis, für Karlos zu sterben, grundlegend rechtfertigt, ohne ihn vollends zu billigen, da er von «Schwärmerei» geprägt sei: «Er hüllt sich in die Größe seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden.» (NA 22, 177) Jedes Selbstopfer droht eine Hypostasierung der Idee herbeizuführen, indem es das Individuelle zugunsten des Allgemeinen auslöscht.²³ Als «heroisches Palliativ»²⁴ ist Posas Tat ein bedenklicher Akt, aus dem keine Vorbildfunktion abgeleitet werden kann. Im Essay *Ueber das Pathetische* verweist Schiller auf eine ähnliche Dialektik, wenn er – gegen Kants Pflichtethik – erklärt, daß die unbedingte Erfüllung eines Sittengesetzes in der prinzipiengeleiteten Handlungsweise die persönliche Bereitschaft des Zuschauers zur Nachahmung des moralischen Ideals nicht fördere, sondern hemme (NA 20, 216). Bereits 1792 heißt es: «Aber es gibt Fälle, wo das moralische

Vergnügen nur durch einen moralischen Schmerz erkaufte wird, und dies geschieht, wenn eine moralische Pflicht übertreten werden muß, um einer höhern und allgemeineren desto gemäßiger zu handeln.» (NA 20, 143) Das Opfer besteht im Tausch der Pflichtverletzung gegen die Pflichtbekräftigung, der seinerseits die paradoxe Struktur der Tragödie, die wenige Jahre später auch Hölderlin hervorheben wird,²⁵ in nuce verdichtet: den inneren Widerspruch, ästhetisches Vergnügen durch Zweckwidrigkeit zu erzeugen. Einem Opfer gleicht der Tausch, weil er in einem Akt der Güterabwägung zur Mißachtung eines spezifischen moralischen Prinzips zwingt, ohne die das allgemeine Sittengesetz nicht bestätigt werden kann.