

V
Literaturwissenschaft und Journalismus

Wo das verhandelt wird, was das Recht nicht verhandeln kann

Oder: Von der Freiheit im Ritual – Schillers *Maria Stuart*¹

Wolfgang Braungart

Für meinen Bruder Georg Braungart

1 *Literatur, Recht, Kommunikation: Einige Vorbemerkungen*

1.1 Dichter-Gelehrte

Dichter verstanden sich in der Frühen Neuzeit als Gelehrte, die ihre Gelehrsamkeit auch demonstrierten (z. B. in den *Anmerkungen*, die einem *Trauerspiel* beigegeben wurden). Als solche *poetae docti* konnten sie im frühneuzeitlichen Fürstenstaat wichtige politisch-juristische Funktionen innehaben. Andreas Gryphius oder Daniel Caspar von Lohenstein sind dafür zwei prominente Beispiele.² Sich literarisch auf Rechtsphilosophie, Rechtsgeschichte und auf prominente juristische Fälle zu beziehen, ermöglichte es den Dichtern besonders gut, die eigene Gelehrsamkeit vorzuführen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen besuchten sie ein Latein-Gymnasium und absolvierten ein Universitätsstudium. Danach waren sie Gymnasial- oder Universitätsprofessoren, Juristen, Ärzte oder Pfarrer. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann sich das gelehrte Selbstverständnis all-

1 Eine stark veränderte und historisch weiter ausgreifende Fassung dieses Aufsatzes wurde 2021 in den *Studi Germanici* (20) unter dem Titel *Schillers Maria Stuart und die Kommunion. Religion, Religiosität und Literatur am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung* veröffentlicht. – Mit großer Dankbarkeit erinnere ich mich an die von Richter Siegfried Haage, Landgericht Rottweil, geleitete Rechtskunde AG am Gymnasium Tuttlingen 1972/1973 und an die von Michael Stolleis und Conrad Wiedemann geleitete AG Dichter-Juristen bei einer Sommerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes 1982 in Alpbach, an der ich zusammen mit meinem Bruder teilnehmen durfte.

In welchem Rahmen sich meine Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Religion bewegen, habe ich in verschiedenen Publikationen dargelegt; vgl. bes. Braungart 2016 (vgl. dort die ausführliche Einleitung); und Braungart 2021.

2 Grundlegend noch immer: Kühlmann 1982.

mählich aufzulösen.³ Was nicht heißt, dass die Dichter der Moderne bis heute nicht gelehrt oder besser: ausgesprochen gebildet und gut ausgebildet wären! Thomas Mann, der vielleicht berühmteste Fall im 20. Jahrhundert, schrieb allerdings so, dass man nicht nur seine Bildung, sondern ebenso seine Gelehrtheit auch wirklich wahrnehmen sollte.

1.2 Literatur und Recht

Aber mehr noch, denn berührt habe ich bisher ja nur die Frage, wie man sich als Autor symbolisches Kapital erwirbt: Die *literarische* Verhandlung juristischer Fragen und Probleme erlaubte es (und erlaubt es bis heute), den Freiraum der Literatur gerade dort zu nutzen, wo eine wirklich zufriedenstellende juristisch-institutionelle und verfahrensmäßige Lösung nicht gefunden werden konnte oder wo sie unbefriedigend war, weil sie, um zu einer Entscheidung kommen zu können, Komplexität reduzieren und deshalb vereinseitigen oder sogar verkürzen musste; oder auch wo eine juristische Lösung nur neue Konflikte hervorrief und womöglich sogar in aporetische Konstellationen führte.⁴ Der juristische Diskurs, der immer auf Kommunikation setzen muss, bietet vor allem für die literarische Gattung des Dramas, die allein aus personaler Kommunikation besteht, von vornherein ein ideales Bezugsfeld. An Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug* (1808/1811) lässt sich großartig studieren, wie komplex und anspielerreich Literatur eine Gerichtsverhandlung und ihre Akteure interpretieren und wie intensiv Religiöses dabei beteiligt sein kann.⁵ Für reale Gerichtsverhandlungen und alle juristischen Kommunikationsprozesse kann man daraus nun umgekehrt den Schluss ziehen, dass in sie, wie in der literarischen Kunst, viele Diskurse unausgesprochen hineinspielen können, natürlich auch religiöse und sonstige kulturelle Herkünfte und Orientierungen. Das muss man sich immer wieder ins Bewusstsein rufen. Kurz: Die Kunst der Literatur ist mit der ihr eigenen Komplexität ein geradezu ideales (Selbst-)Reflexionsfeld für den juristischen Diskurs.

3 Die Monographie, die für diese Forschungsperspektive den Weg gebahnt hat: Grimm 1983.

4 Eine neue Phase der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem gedichteten Recht hat 1992 die Monographie von Klaus Schuhmacher eingeleitet.

5 Vgl. auch die noch junge, von dem Anglisten Klaus Stierstorfer herausgegebene Publikationsreihe: <https://www.springer.com/series/16649/books>.

Grundsätzlich genießt Literatur den Freiraum, von allem handeln zu dürfen, was ihr belangvoll erscheint. Dass sie sich aber, weil sie ja doch zur Kenntnis genommen werden will (wer will das nicht, wenn er sich öffentlich äußert?), bevorzugt auf das bezieht, was die Grundlagen des Sozialen, Gesellschaftlichen und Politischen sind, versteht sich fast von selbst: auf die sozialen Nahbeziehungen der Liebe und der Familie, auf Religion, auf wichtige soziale und politische Konflikte, auf das gesellschaftliche Zusammenleben. Religiöses, Sittliches und Rechtliches sind darum grundlegende Themenfelder der Literatur und der anderen Künste seit jeher. Das ist nicht zufällig. Es spricht viel dafür, dass Religion und Kunst in der Evolution der Menschheit, die immer auch ihr Zusammenleben organisieren musste, gleich ursprünglich sind.⁶

Die Tragödie *Antigone* des Sophokles ist ein besonders gutes und oft herangezogenes Beispiel, wie Literatur Religiöses, Sittliches und Rechtliches in ihren ganzen komplexen Verschränkungen und Verwicklungen verhandeln kann. Sie hat deshalb eine bis heute nicht nachlassende, produktive Rezeptionsgeschichte erlebt.⁷ Die sophokleische *Antigone* exponiert einen für die Polis zentralen Konflikt und spitzt ihn so zu, dass er nicht mehr versöhnlich aufgelöst werden kann. Die einander schroff gegenüberstehenden Positionen Kreons und Antigones können nicht mehr *kommunikativ* miteinander vermittelt werden. Noch nicht einmal mehr einander angenähert werden können sie, so verfahren ist die Situation und so konfrontativ verläuft die Kommunikation. Die Tragödie *zeigt* also, sie stellt der versammelten attischen Polis im Theater vor Augen, wohin es führen kann, wenn man solche Konflikte so unversöhnlich werden lässt. Und sie sagt der Polis implizit damit: Lasst es auf keinen Fall soweit kommen! Ein anderes berühmtes und wissenschaftlich entsprechend viel diskutiertes Beispiel für eine solche Zuspitzung ist in der neueren deutschen Literatur Heinrich von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* (1810). Wie der Mythos spricht Literatur womöglich sogar von dem, „was vor Entsetzen sprachlos macht“, wenn alle menschliche Verständigung versagt und jede Rechtsnorm sich auflöst oder von vornherein bedeutungslos scheint. Und sie kann dann dadurch, dass sie es ausspricht, dazu beitragen, dass mit der „Sprachlosigkeit auch das Entsetzen“ überwunden wird,⁸ wenigstens in der Anschlusskommuni-

6 Vgl. Bellah 2011/2021.

7 Die Wieder-Lesbarkeit ist sicher ein ganz wichtiger Indikator für literarische Qualität.
– Dank an Mona Körte für diese Erinnerung!

8 Jünger 1990–1991, 40.

kation. Die wird bedeutende Kunst freilich immer initiieren, wenn man sie nicht unterdrückt. Literatur und Kunst können deshalb ganz bedeutende demokratische Kräfte sein.

Die komplexe literarische Darstellung menschlicher Konfliktfälle, vor allem in der Tragödie, legt die sicher etwas philisterhaft klingende Frage nahe, wie sich das (Kommunikations-)Desaster hätte womöglich vermeiden lassen. Man kann dann ganz allgemein und abstrakt antworten: indem sich die Akteure, die einander sonst nur Antagonisten wären, kritisch selbst reflektieren und selbst relativieren; indem sie sich auf einen gemeinsamen normativen Horizont beziehen, der aber auch einen eigenen, *erfahrbaren* Diskursraum braucht, wo Erörterungen und normative Selbstvergewisserungen möglich sind (und hier kommt eben die Religion ins Spiel); indem die Akteure überhaupt bereit dazu sind, sich kommunikativ wirklich anzustrengen, auch wenn das alle sogar existenziell herausfordern, ja überfordern kann; und schließlich indem sie grundsätzlich zum Kompromiss bereit sind, auf den der Kommunikationsprozess von vornherein zuarbeiten muss.⁹ All dies hat im Grunde schon im Vorfeld einer möglichen Eskalation zu gelten und verlangt von den Beteiligten, sich einer möglichen Eskalationsdynamik von vornherein reflexiv bewusst zu sein, also auch der Relativität und Grenzen der eigenen Positionen. Der jüngst verstorbene, streitbare Martin Walser sagt in einem Essay von 2012, der durchaus selbstkritisch lesbar ist: Das unbedingte Rechthaben-Wollen habe sich in unseren Tagen an die Stelle der wirklichen Rechtfertigung und des religiösen Gerechtfertigt-Seins gesetzt.¹⁰ Das verschärft sich inzwischen unter den Bedingungen von Kommunikation in den sog. sozialen Medien. Schnell zu beurteilen, gleich zu bewerten und immer eine Meinung zu haben, ist geradezu zu einem kommunikativen Imperativ geworden. Keine Zahnbürste kann ich bestellen, ohne gleich aufgefordert zu werden zu bewerten, was mir da nun an Hochbedeutsamem widerfahren ist.

Man könnte die vielen literaturgeschichtlichen Fälle seit der Antike an diesem Leitfaden durchgehen: Welche möglichen Konstellationen und Wege implizieren die literarischen Verhandlungen von Literatur und Recht (und auch von Gerechtigkeit),¹¹ einen Konflikt zu vermeiden bzw. zu deeskalieren, bevor er sich richtig zuspitzt, weil die Beteiligten alle nur rechthaben wollen? Wo, an welcher Stelle wäre dann in den sozialen Prozessen

9 Vgl. Zanetti 2022.

10 Vgl. Walser 2012.

11 Vgl. Kaul 2008.

einzusetzen mit Strategien und Praktiken der Konfliktentschärfung? Also und noch einmal trivialisierend: Was geschieht eigentlich im ersten und zweiten Akt und warum?

Die Stimme der Vernunft sagt uns: Wir haben keine andere Wahl; wir müssen Konfliktvermeidung und Deeskalation *immer* im Blick zu haben, wenn diese Welt nicht ganz aus den Fugen geraten soll. In Zeiten nicht mehr auflösbarer globaler Vernetzungen und Abhängigkeiten und angesichts der heraufziehenden Klimakatastrophe scheint ein *Weltethos* unbedingt notwendig (Hans Küng). Daran ist schon zu arbeiten, *bevor* die Eskalationen sich abzeichnen. Also braucht es die reflexiven Diskurse der Kunst und der Wissenschaft! Zwingender denn je scheint, wenn man so will, gewissermaßen ein *Monotheismus* universeller, gemeinsamer Grundwerte. Und wohl nie wurde gerade er heftiger bestritten als heute! An all der bunten Diversität der (religiös-rituellen) Kulturen der Welt und ihrer Künste dürfen wir trotzdem unsere Freude haben; und wir sollten ihnen ihr *kulturelles* Recht zugestehen. Zugestehen aber sollten wir ihnen *nicht*, dass sie rechthaben um jeden Preis. Wir müssen immer auch danach fragen: Was ist den Menschen gemeinsam?¹² Viele Minderheitenbewegungen, die man heute weltweit beobachten kann, haben unbestreitbar ihre eigene Berechtigung. Wenn sie aber ihre Perspektive totalisieren, verlieren sie genau das *den Menschen Gemeinsame* aus dem Blick, werden rechthaberisch und treiben die Desintegration der Weltgesellschaft voran.¹³

1.3 Einander widerstreitende Rechte und Freiheiten?

Man hat die seit der Antike wohl großartigste und kulturell besonders geachtete Gattung der Tragödie immer wieder auf ihre Herkunft aus dem kultischen Opfer mit seinen Ritualen zurückgeführt.¹⁴ Dass es diesen Zusammenhang gibt, ist grundsätzlich unbestritten, wie auch immer man ihn genauer verstehen und rekonstruieren will. Im aporetischen Konflikt und schließlich schlimmen Ausgang der Tragödie, der ja, etwas trivialisierend

12 Vgl. Antweiler 2009.

13 Wie heikel diese These ist, macht Max Czollek in seinem polemischen Essay *Desintegriert euch*, 2018, deutlich: Es gibt auch eine falsche, ideologische Integration, die die deutsche Wunde nur endlich schließen will. Czollek bezeichnet das als Versöhnungstheater.

14 Vgl. Braungart 2007; Braungart 2010.

gesprochen, ihr zentrales, gattungskonstituierendes Merkmal ist, kann man auch ein Scheitern der Kommunikationsprozesse sehen, die der Katastrophe immer vorausgehen. Theatral stellt sich Kommunikation in der Tragödie oft in heftigen, agonal zugespitzten, stichomythischen Wortgefechten dar. In dieser Perspektive wird der Versuch der *kommunikativen Tragödienvermeidung*, wie ihn Lessings *Nathan der Weise* und Goethes *Iphigenie* gegen Ende des 18. Jahrhunderts unternehmen, zur neuen, großen symbolischen Form des aufgeklärten, auf vernünftige Kommunikation setzenden 18. Jahrhunderts, das die Moderne einleitet. Kommunikation selbst kommt hier auf die Bühne, und zwar die, die das Überleben sichert!¹⁵ Ich möchte diese Schauspiele, die zu den größten Leistungen der deutschen Literatur zählen, deshalb *Tragödienvermeidungsdramen* nennen.

Aber könnten solche Stimmen, die – wie Nathan und letztlich auch Saladin, wie Iphigenie und letztlich auch Thoas – auf vernünftige Verständigung durch Kommunikation dringen bzw. sich auf sie einlassen, ohne tiefreichende kulturelle und religiöse Differenzen zu verwischen, weil sie wissen, was *Anerkennung* wirklich bedeutet, sich in heutigen Zeiten überhaupt noch behaupten?¹⁶ Seit etwa der Jahrtausendwende denkt der Sozialphilosoph Jürgen Habermas immer stärker darüber nach, welcher Fundus für eben diese gesellschaftlich und politisch unumgängliche normative Selbstreflexion und Selbstvergewisserung hochdifferenzierter – und in ihrer Differenzierung schnell rechthaberischer – moderner Gesellschaften in Religion steckt. Ausgerechnet der Philosoph also, der, wie kein zweiter, Vernunft kommunikativ begreift und darauf setzt, dass wir Menschen auch unsere ganz großen Probleme in gemeinsamer, kommunikativer Verständigung selbst lösen können, wenn wir uns nur auf die Kraft der uns allen gemeinsamen Vernunft und die Kraft ihrer Argumente bezögen!

Aber das reicht offenbar nicht. Pathetisch gesprochen: Es braucht ebenso die Kraft des Herzens und der Empfindung. Welt-Ethos und global denkende Vernunft sind nämlich kein echter *Erfahrungsraum* für uns Menschen, die wir eben auch Gefühle und Sinne haben und nur so zu *ganzen Menschen* werden. Das ist das anthropologische Leitbild der späten Aufklärung.

15 Dass man das Drama der Aufklärung auch als Drama der Kommunikation rekonstruieren kann, die zugleich auf der Bühne gezeigt und beobachtet wird, hat Sarah Sander gezeigt; vgl. dazu Sander 2013.

16 Vgl. Erhart 2007.

Religion und Kunst, in meinem Zusammenhang: das Theater, sie können jedoch genau das ansprechen: Sinnlichkeit und Empfindung.¹⁷

An einem grundlegenden Beispiel: Artikel 1 des Grundgesetzes, der im Rahmen unserer Verfassung unveränderlich ist, postuliert bekanntlich die unantastbare Würde des Menschen, Artikel 4 die Religionsfreiheit, Artikel 5 die Meinungsfreiheit und die Freiheit von Wissenschaft und Kunst. Wenn es im gesellschaftlichen Leben und der rechtlichen Praxis zu womöglich rechthaberischen Kollisionen mit Bezug auf Artikel 4 und 5 kommt, muss die unhintergehbare, nicht relativierbare Geltung von Artikel 1 in die Reflexion einbezogen werden. Nun haben wir seit einiger Zeit eine Diskussion darüber, ob nicht gerade aufgrund von Artikel 4 und sich ändernder gesellschaftlicher Verhältnisse der Gottesbezug aus der Präambel gestrichen werden müsste. Zur Religionsfreiheit gehört sicher auch, frei von Religion sein zu wollen. Mit der Streichung des Gottesbezugs würde aber eine ganze, biblisch fundierte, für das westliche Denken prägende Anthropologie zur Disposition stehen, die ihren Kern in der These von der Gottebenbildlichkeit des Menschen hat und die noch für das Grundgesetz ohne Zweifel entscheidend war.¹⁸ Höher kann man nämlich nicht greifen, emphatischer kann man den Menschen nicht bestimmen, als in ihm über alle Nützlichkeiten und Braubarkeiten hinaus ein Ebenbild Gottes zu sehen. Theologisch ist es eine komplexe Aufgabe zu erläutern, was denn diese *bildhafte* Rede von der Gottebenbildlichkeit des Menschen meinen könnte. In der mythologisch-anschaulichen Vorstellungswelt von Religion ist das aber ganz anders: Ein jeder von uns, ganz gleich, woher er kommt und was er leistet (Artikel 3 des GG) ist Ebenbild des allen gemeinsamen gütigen Vaters. „[W]elcher Mensch wollt sich noch kränken / da er Gott zum Vater hat! / Er ist Vater, der uns liebt, / wann er nimmt und wann er gibt“, heißt es in einem bekannten Kirchenlied aus dem 18. Jahrhundert (*O mein Christ lass Gott nur walten*), also in einem Gedicht! Davon, was ein Vater ist, der mich liebt, oder was er zumindest sein sollte, hat jeder seine Vorstellung, selbst wenn ihm dieser Vater fehlt oder wenn der als ein solcher versagt hat. *Ganz dem Vater (oder der Mutter) aus dem Gesicht geschnitten*, ist eine beliebte metaphorische Formulierung, wenn auf die

17 Genau dieses motivationale Defizit der reinen Verstandesaufklärung hat Habermas 2019 im Blick.

18 Das ändert nichts daran, dass der sog. Westen diesem eigenen, hohen Anspruch in der Praxis nie wirklich gerecht geworden ist. Das ist seine große Erbschuld.

Ähnlichkeit zwischen Vater (oder Mutter) und Kind hingewiesen werden soll.

Wenn es aber um Anschauung, Mythos, Imagination und ästhetische Erfahrung geht, sind wir sofort auf dem Feld der Künste. Sie sind auch *die Medien von Religion*, und sie sind ebenso und grundsätzlich der Diskurs der Phantasie, den kennzeichnet, dass er ständig neue Mythen und anschauliche Vorstellungen und Geschichten hervorbringt (bis hin zur Fantasy-Literatur heutiger Tage). In solchen mythischen Imaginationen und Geschichten fällt es nicht allzu schwer, sich (Gott-)Ebenbildlichkeit vorzustellen.

Aber es ist ja nicht nur das: Das gesamte Ausdrucksrepertoire der religiösen Welt kann zur Selbstvergewisserung einer Gesellschaft gehören und genutzt werden, wenn die säkulare, kommunikative Verständigung an ihre Grenzen kommt. Selbst eine säkulare Trauerfeier, die bewusst keinen Transzendenzbezug haben will, nützt religiöses oder, mit einem Ausdruck Georg Simmels, den er selbst allerdings gleich wieder aufgegeben hat, *religioides*, also religionsähnliches, religionsartiges Ausdrucksrepertoire. Um zum Beispiel zu begreifen, wie eng Kunst und der institutionelle, kirchliche Kern von Religion, die Liturgie, zusammengehen können, genügt es, eine Haydn- oder Mozart-Messe anzuhören. Der höchsten künstlerischen Artikulation tut ihr unauflösbarer Zusammenhang mit der kultischen Praxis überhaupt keinen Abbruch. Oder man besucht eine der grandiosen Barockkirchen Süddeutschlands (Vierzehnheiligen, Wies-Kirche, Ottobeuren...) und begreift sofort: Der sakrale Raum mit seiner spezifischen, kultisch-liturgischen Organisiertheit ist zugleich ein ästhetischer Raum; er ist ein religiöses Theater, eine Bühne für das heilige Spiel.

Habermas schließt mit seinem Nachdenken über die Bedeutung von Religion an ein Problembewusstsein an, das die späte Aufklärung schon entwickelt hat und das bei Hölderlin, Schelling und dem jungen Hegel in die Forderung nach einer *höheren Aufklärung* mündete, nach einer Aufklärung, die sich über sich selbst aufklärt, über ihre Möglichkeiten und ihre Grenzen einer rein auf Vernunftgründen basierenden Verständigung. Diese Selbstkritik der späten Aufklärung stellt ohne Zweifel eine grundlegende Voraussetzung für die junge Romantik dar.¹⁹ Die Vernunft müsse

19 Vgl. Jamme/Kurz (Hg.) 1988; eine der ersten Publikationen, die dieser Frage nachgingen.

sinnlich werden und die menschliche Sinnlichkeit vernünftig.²⁰ Damit sind die Künste gefordert. Durch sie kann die Vernunft sinnlich und erfahrbar werden. Vorgearbeitet hat dem im 18. Jahrhundert, dass sich eine bürgerlichen Gefühlkultur entwickelte, an der Religion ganz sicher stark beteiligt war, wie immer man auch die Bedeutung einzelner religiöser Strömungen beurteilen mag (z.B. die Rolle des Pietismus).

Und gefordert ist, so möchte ich ergänzen, eine sinnliche und zugleich vernünftige Religion.²¹ Sinnlich war sie zwar schon immer. Nun aber, in der Moderne, muss sie sich ebenfalls selbst reflektieren und mit ihrer Sinnlichkeit besonders sorgfältig umgehen. Auch dazu tragen die Künste ihren bedeutenden Teil bei. Zur Sinnlichkeit von Religion gehören Kult und Ritual. Als feste kulturelle Form ermöglichen sie die Erfahrung von *Bedeutsamkeit* (ich sage ausdrücklich nicht *Bedeutung*) und sozialer und kultureller *Zugehörigkeit*. Gerade dies, die Zugehörigkeit, ist ein Grundproblem der modernen Welt.²² Kult und Ritual sind kulturelle Ausdrucksformen, die man vorfindet und nicht selbst erfinden muss. So können sie das Subjekt entlasten, wenn es sich ihnen anvertraut. Das ist bekanntlich das tröstende Potential von Kult und Ritual und zugleich, wenn es nicht reflektiert wird, ihre große Gefahr.²³

2 Schillers *Maria Stuart*, Goethe, *der Herzog und das Ärgernis der Kommunion*

2.1 Maria Stuart auf dem Theater

Das ist, in groben Zügen umrissen, mein Ausgangspunkt für einige Interpretationsideen zu Schillers Tragödie *Maria Stuart* (1800).²⁴ Dieser his-

20 Die grundlegenden Forschungen zur Idee einer Neuen Mythologie und ihrem frühromantischen Kontext, an die viele später angeschlossen haben, stammen von Manfred Frank, vgl. bes. Frank 1982.

21 Was auch Konsequenzen für den Sakralbau haben muss: Ästhetischer Reduktionismus und ästhetische Kargheit allein wie in den vielen Scheunenkirchen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts sind aus vielen Gründen zwar verständlich, aber nicht genug.

22 Vgl. Pfaff-Czarnecka 2021.

23 Vgl. dazu Braungart 1996, bes. Teil II.

24 Das Drama wird zitiert nach der 2004 von P.-A. Alt u.a. hg. Ausgabe der SW; Nachweise künftig im Text nur mit Sigle SW und Angabe des Aktes, Auftritts und Verses.

torische Stoff hat Schiller schon seit den 1780er Jahren beschäftigt. Der rechtliche Diskurs spielt von Beginn des Stückes an eine wichtige Rolle (Völkerrecht, Gültigkeit von zwischenstaatlichen Verträgen, Legitimität von politischen Machtansprüchen, Rechtmäßigkeit des Urteils über Maria, Möglichkeit einer über das Recht hinausgehenden Begnadigung). Aber die Geschichte hatte ja längst schon das Todesurteil über Maria gesprochen. Der Historiker, der Schiller auch ist,²⁵ kann nicht gegen die großen bekannten, historischen Fakten verstoßen; diesen Spielraum hat er nicht, wenn er seine poetische Glaubwürdigkeit nicht verspielen will.²⁶ *Maria Stuart* ist ein Geschichtsdrama, ein Drama der Geschichte selbst wie andere auch: *Don Carlos*, *Wallenstein*, *Wilhelm Tell*. Schiller kann in diesem Rahmen nur Handlungen, Figuren und Figurenkonstellationen literarisch interpretieren; er darf natürlich die Motivationen, die Innenwelten der Figuren ausleuchten. Das Geschichtsdrama ist eine besonders wichtige dramatische Untergattung in allen westlichen Literaturen der Neuzeit.

Schillers Tragödie nimmt ein historisches Geschehen auf, das in der Frühen Neuzeit europaweit diskutiert wurde und eine in der politischen Philosophie und Staatstheorie umfassend erörterte Frage berührte, ob die souveräne Macht überhaupt geteilt werden könne, ob der Souverän als *leges solutus* gelten dürfe und wie unter allen Umständen der Bürgerkrieg zu vermeiden sei (Hobbes!). Es muss nun aufhorchen lassen, wenn Schiller in seiner poetischen Interpretation des historischen Ereignisses ausgerechnet die christlich-katholische Religion in einer Weise ins Spiel bringt, die weit über das bloße geschichtliche Kulturphänomen des Katholizismus hinausgeht und auch über die religionspolitischen Spannungen im 16. und 17. Jahrhundert. Der Katholizismus in seinen Sakramenten und Ritualen selbst wird in Marias Handeln zum theatralen Gegenstand des letzten Aktes.²⁷ Man kann diesen letzten Akt so sehen, dass jetzt alle rechtliche und politische Kommunikation ihre Grenzen erreicht hat und es gerade dann doch verlässliche kulturelle Praktiken und Rituale geben muss, die dem Subjekt, das sich auf sie besinnt und sich ihnen anvertraut, in seiner Not helfen und beim Zuschauer dadurch die Reflexion anstoßen. Darum soll es im Folgenden gehen.

25 Vgl. den instruktiven Sammelband von Hofmann/Rüsen/Springer 2006.

26 Dazu grundlegend Seiler 1980/2009, bes. II., Abschnitt *Die Bestimmtheit des historischen Charakters*, 79–83.

27 Zu Schiller und die Religion umfassend: Burtscher 2014, bes. Kap. VII.

2.2 Ärgernis Kommunion

Am 11. oder 12. Juni 1800 schreibt Goethe an Schiller zu dessen Tragödie *Maria Stuart*, die zwei Tage später auf der Weimarer Hofbühne erstmals aufgeführt werden sollte:

„Der kühne Gedanke, eine Kommunion aufs Theater zu bringen, ist schon ruchbar geworden und ich werde veranlaßt Sie zu ersuchen diese Funktion zu umgehen. Ich darf jetzt bekennen daß es mir selbst nicht wohl dabei zu Mute war, nun da man schon zum voraus dagegen protestiert, ist es in doppelter Betrachtung nicht rätlich. Mögen Sie mir vielleicht den 5ten Akt mitteilen? und mich diesen Morgen nach 10 Uhr besuchen? damit wir die Sache besprechen könnten“²⁸.

Eine Kommunion auf der Bühne Weimars: Das wäre ein Skandal. Das Theater ist um 1800 noch nicht zu einer in der Weise autonomen Kunstform ausdifferenziert, dass es so frei wäre, auch religiöse Themen ganz nach künstlerischem Belieben zu behandeln. Das Verhältnis von Literatur und Religion berührt offenbar noch immer sehr stark das öffentliche kulturelle und politische Leben (und dies bis heute: man denke an das Problem frivolen Spottes über Religion bis hin zu Blasphemie).

In seiner frühen Vorlesung von 1784 *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, 1785 in der *Thalia* gedruckt, 1802 noch einmal,²⁹ sieht Schiller die Notwendigkeit des Theaters und der Religion in ihrer moralisch stabilisierenden Funktion für den Staat begründet. Das Theater ist für ihn eine politisch höchst relevante Institution:

„Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staats festeste Säule *Religion* sei – daß ohne sie die Geseze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite vertheidigt. Eben diese Unzulänglichkeit, diese schwankende Eigenschaft der politischen Geseze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, bestimmt auch den ganzen Einfluß der Bühne“³⁰.

28 Goethe MA 8.1, 799.

Die quellengeschichtlichen Zusammenhänge werden in den Dokumenten und Erläuterungen zu Bd. 9 der Werke, Nationalausgabe, von Nikolas Immer ausführlich dargestellt.

29 Vgl. hierzu Port 2023, 119f.

30 Schiller 1785/1962, 91.

Der Staat braucht demnach die Religion für seine „politischen Geseze“. Schiller bezieht hier *Religionsästhetik* und die *Theaterästhetik* aufeinander.³¹ Weil sie mit denselben Mitteln arbeiten und die menschliche Sinnlichkeit ansprechen, kann die Bühne die Religion theatral, ästhetisch gewissermaßen fortführen und so die politisch-moralische, aber nicht die religiöse, Funktion der Kunst unterstützen:

„Religion (ich trenne hier ihre politische Seite von ihrer göttlichen), Religion wirkt im Ganzen mehr auf den sinnlichen Theil des Volks – sie wirkt vielleicht durch das Sinnliche allein so unfehlbar. Ihre Kraft ist dahin, wenn wir ihr dieses nehmen – und wodurch wirkt die Bühne? Religion ist dem größern Theile der Menschen nichts mehr, wenn wir ihre Bilder, ihre Probleme vertilgen, wenn wir ihre Gemälde von Himmel und Hölle zernichten – und doch sind es nur Gemälde der Phantasie, Räzel ohne Auflösung, Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne. Welche Verstärkung für Religion und Geseze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weißheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Räzel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält“³².

Das Sinnliche, Anschauliche, Bildhafte, Vorstellbare ist, ich sagte es schon, *die* Realisierungsweise von Religion wie natürlich von Kunst. Hier geht es nämlich um die Aisthesis, die sinnliche Wahrnehmung, um die sinnlichen Vermögen des Menschen, die unabdingbar zu ihm gehören. Ohne sie zu berücksichtigen, ist in der Religion gar nichts zu erreichen. Sie ist von ihrer sinnlichen Vermittlung umso mehr abhängig, als der aufgeklärte, religionskritische Blick zeigt, dass ihr „Gemälde von Himmel und Hölle [...] nur Gemälde der Phantasie“ seien. Und genau das ist die Brücke zur ästhetischen, sinnlichen Wirksamkeit der Bühne; dort werden „Religion und die Gesetze“ ästhetisch verstärkt. Mit der Kommunionsszene am Schluss der *Maria Stuart* wird insofern das höchst sinnliche Ritual des

31 Auf Schillers Parallelisierung der Ästhetik der Religion mit der Ästhetik des Theaters weist schon Ulrich Port hin; ebd.

32 Schiller 1785/1962, 91.

Gott-Essens³³ der Ästhetik der Bühne integriert, wo es neue sinnliche und reflexive Wirksamkeit entfalten könnte.

Um 1800 ist es, der brieflichen Intervention Goethes bei Schiller zufolge, noch eine Kühnheit, von der man hinter vorgehaltener Hand munkelt, eine Kommunion als *Kunst*-Handlung zu zeigen. Bei einer Kommunion hört die ästhetische Distanz offenbar auf. „In doppelter Betrachtung“ sei die Kommunion auf der Bühne „nicht rätlich“, sagt Goethe. Das könnte heißen: in ästhetischer wie in gesellschaftlich-politischer Perspektive. Aber ebenso im Hinblick auf die Beteiligten: in seiner, Goethes, „Betrachtung“ wie in der des Herzogs. Goethe selbst ist in Weimar auch Politiker; eigentümlich gewunden und umständlich politisch formuliert er hier. Vielleicht aber auch in religiöser „Betrachtung“, zumal seiner eigenen? Das darf man stark vermuten. Könnte für Goethe die theatrale Handlung womöglich, dank der ästhetischen Kraft der Szene, sogar zu sehr in eine christlich-katholische Glaubensdemonstration auf das Theater übergehen, die der Institution Kirche zuarbeitet? In *diesem* Sinne ist Goethe aber nicht religiös, schon gar nicht dogmatisch und natürlich erst recht nicht konfessionell katholisch.³⁴ Vom Abendmahl spricht er dennoch nicht; nur von der *Kommunion*.

2.3 Der Einwand des Weimarer Herzogs

„[M]an“, dem die Kommunion offenbar missfällt: Das ist also Herzog Carl August, der bei Goethe gegen diese katholische Handlung der katholischen Maria Stuart im 5. Akt (V/7) interveniert hat. Vermutlich wurde er dabei durch eine Kritik Herders noch weiter angestachelt:³⁵ Eine „*förmliche* Communion oder Abendmahl“ auf die Bühne zu bringen, „sei unanständig“, so der Herzog selbst. „So ein braver Mann er“, also Schiller, „sonsten ist, so ist doch leider *die göttliche Unverschämtheit oder die unverschämte Göttlichkeit*, nach Schlegelscher Terminologie, *dergestalt zum Tone* geworden, daß man sich mancherlei *poetische Auswüchse* erwarten kann“³⁶. Nimmt sich nun schon das Theater diese Lizenz: Wie soll das dann bloß in der Dichtkunst und dann im wirklichen Leben noch weitergehen? Sind jetzt so-

33 Vgl. Kott 1975.

34 Sehr hilfreich: Simm 2000.

35 Goethe MA 8.2, 565; so ebenfalls Alt 2009, 495; Alt stellt auch die verwickelte Entstehungs-, Druck- und Zensurgeschichte knapp dar.

36 Zit. nach Safranski 2009, 249. Hervorheb. W.B. Vgl. auch Sengle 1993, 164. Safranski bezieht sich offenkundig darauf.

gar auf der moralischen Anstalt des Theaters ständige dialektische Zuspitzungen, Inversionen und sonstige Schlaumeiereien nach Friedrich Schlegels frecher Manier zu erwarten, frivole Aufbrüche aller stabilen Diskurse? Das Verhältnis zwischen dem Herzog und Schiller war grundsätzlich nicht unproblematisch. Ihre ästhetischen Ansichten gingen weit auseinander, und Schiller wollte sich nicht herumdirigieren lassen. Dass der Herzog dazu noch Schlegels ironische Rhetorik zitiert, musste für Schiller ein starkes Stück gewesen sein. Ausgerechnet ihn! Da war es dem Herzog mit dieser Angelegenheit offenbar wirklich ernst.

Der 5. Akt der *Maria Stuart* hat es tatsächlich in sich, weil er nicht nur eine „förmliche Communion“ auf die Bühne bringt, sondern damit eine intensive theatrale Inszenierung des Katholizismus in seiner ästhetischen Faszinationskraft zeigt. Genauer noch: eine Inszenierung des katholischen Zentralrituals der Eucharistie. Also eine große, seit der Reformation umkämpfte religiös-kulturelle Form auf dem Theater; im ästhetischen Spiel die Erinnerung an einen unüberbietbaren Sinn-Anspruch, an ein unüberbietbares kulturelles Sinn- und Zeichen-Modell.³⁷ Für Carl August scheint die „förmliche Communion oder Abendmahl“ ein Politikum, eine Provokation, die sich auf seiner Bühne nicht schickt. Warum? Weil er sieht, dass sich in dieser „göttlichen Unverschämtheit oder [...] unverschämten Göttlichkeit“ eine religiöse (und kulturelle) Widerständigkeit gegen die Ansprüche von Politik und Gesellschaft artikulieren könnte? Dass von ihr ein eigener, rivalisierender Geltungsanspruch ausgehen könnte, der ihm, dem aufgeklärten, gleichwohl aber absolutistischen Territorialfürsten, nicht gefällt, der aber auch nicht einfach unterdrückt werden kann? Offensichtlich würde mit der Kommunion ein Ritual theatral in Szene gesetzt, das in seiner Eigenlogik und seiner Sinndimension jeden politischen Machtanspruch übersteigt.

2.4 Was vorher geschah: Der 3. Akt – ein Konflikt eskaliert

Der Kommunionsszene geht im 3. Akt als dramatischer Höhepunkt des ganzen Stückes die große Auseinandersetzung zwischen Maria und Elisabeth voraus. Maria agiert hier zunächst vorsichtig und mit dem Ziel, eine Verständigung herbeizuführen, sogar um den Preis ihrer Selbsterniedrigung: „Fahr hin, ohnmächtger Stolz der edeln Seele! / Ich will vergessen,

37 Zum problemgeschichtlichen Kontext vgl. Grizelj 2018.

wer ich bin, und was / Ich litt, ich will vor ihr mich niederwerfen, / Die mich in diese Schmach herunterstieß.“ (SW III/4, 2246 ff.) Sie versucht, nicht mehr rechthaben zu wollen. Aber der Streit eskaliert. Maria hat sich nicht unter Kontrolle, vergisst sich völlig und sucht schließlich nur noch ihre Genugtuung, indem sie ihre Gegnerin demütigt: ein Zerrbild jeder vernünftigen und auf Verständigung dringenden Kommunikation. Elisabeth, so wütet Maria gegen die Rivalin, sei illegitimerweise Königin von England: „Der Thron von England ist durch einen Bastard / Entweiht, der Briten edelherzig Volk / Durch eine listige Gauklerin betrogen. / – Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir / Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.“ (SW, III/4, 2447 ff.) Die Erregung der Affekte ist hier aufs Höchste getrieben. Doch nun löst sich alle Anspannung bei Maria auf: „Sie geht in Wut! Sie trägt den Tod im Herzen!“ (SW III/4, 2454). Ja, aber *ihren* Tod, Marias eigenen! Das Todesurteil, das ist hier gewiss, wird Elisabeth nun unterzeichnen und vollstrecken lassen. Das ist das Ende aller Möglichkeiten zur Verständigung und aller „Gerechtigkeit“. England wird sich grundlegend verändern, wie Shrewsbury klar sieht: Nach der Hinrichtung Marias „umgibt [dich, Elisabeth] nicht mehr die herrliche / *Gerechtigkeit* [Hervorheb. Verf.], die alle Herzen dir / Besiegte! *Furcht*, die schreckliche Begleitung / Der Tyrannei, wird schauernd vor dir herziehn“ (SW IV/9, 3132 ff.). Damit ist aber alles verspielt. Denn ohne das Vertrauen der Bürger in ihre Regierung fehlt der politische Kitt. In der Tragödie des 18. Jahrhunderts wird das mehrfach diskutiert; John Locke geht in seiner politischen Theorie auf die Bedeutung des Vertrauens der Bürger in ihre Regierung ein.³⁸ Relevant ist das Thema bis heute und wird gerne unter dem Stichwort der *vertrauensbildenden Maßnahmen* angesprochen.

Maria empfindet nach diesem Rededuell große Erleichterung: „O wie mir wohl ist, Hanna! Endlich, endlich / Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden, / Ein Augenblick der Rache, des Triumphs!“ (SW III/5, 2455 ff.) Doch ist in dieser Szene vollkommen klar, dass solche Gefühle nicht politische Kommunikation begründen dürfen. Man könnte einen solchen Blick Schillers auf die Motivation für politisches Handeln aber auch realistisch nennen. Trau niemandem bei Hofe. „Bei Hof, bei Höll“: Die barocke Prudentia-Literatur und die literarische Hofkritik, auch die Schillers, haben das oft thematisiert.³⁹

38 Vgl. dazu Braungart 2005.

39 Vgl. Kiesel 1979.

Die Erleichterung, die Maria empfindet, beruht auf reiner Affekt-Abfuhr, nicht auf einer freien moralischen Handlung und dem daraus resultierenden Einverständnis mit sich selbst. Symbolisch hat Maria nämlich ihre Rivalin in diesem Rededuell getötet: „Wie Bergeslasten fällt's von meinem Herzen, / Das Messer stieß ich in der Feindin Brust.“ (SW III/5, 2458 f.) Maria ist hier das genau Gegenteil ihrer Namenspatronin geworden. Die Affekterregung und -abfuhr durch aggressive Rhetorik hat bei ihr selbst zwar funktioniert. („Macht und Wirkung der Rhetorik“: Was für ein großes Thema bei Schiller, aber ebenso für den juristischen Diskurs!⁴⁰) Doch Freiheit im Sinne freier und vernünftiger moralischer Selbstbestimmung sieht sicher anders aus.

Diese Freiheit muss sich Maria erst wieder zurückgewinnen. Und genau das gelingt am Schluss: in der freien Entscheidung für das Ritual der Kommunion, in der Versöhnung mit ihrem Gott, der Versöhnung mit sich selbst, der Versöhnung sogar mit Elisabeth! Am Ende und vor ihrem Ende lässt sie ihre Rivalin grüßen und mitteilen, dass sie ihren Zorn und ihre „Heftigkeit“ bereue (SW V/8, 3785); und versöhnt mit ihrem Gott (SW V/8, 3789) geht sie in den Tod.

2.5 Das katholische Ritual und die Freiheit des Subjekts

Schiller will den direkten Konflikt mit dem Herzog aber doch vermeiden und überlässt es deshalb Goethe, die umstrittene Kommunionsszene für die Uraufführung am Weimarer Hoftheater zu glätten.⁴¹ Das geschieht; und nun hat „man“, der Herzog, tatsächlich „alle Ursache[,] mit der Aufführung sehr zufrieden zu sein“.⁴² Bei der Druckfassung ist Schiller später nicht mehr kompromissbereit. Da muss Maria in ihren Handlungen katholisch bleiben.

Aber ich glaube und habe es eben schon angedeutet, dass es noch um anderes geht. Am Schluss des Dramas distanziert sich Schiller nicht mehr von seiner dramatischen Heldin Maria. Im Gegenteil. Dagegen ist die Distanz gegenüber Elisabeth nicht zu übersehen! Ein Sympathisant des Katholizismus wird Schiller selbst deshalb natürlich noch lange nicht; es „ging

40 Vgl. Dockhorn 1968; Ueding 1971; Alt/Hundehege 2021.

41 Brief Schillers vom 15. Juni 1800 an Goethe MA 8.1, 800.

42 Brief Goethes an Schiller, 15. Juni 1800. Goethe MA 8.1, 800.

ihm nicht um den Triumph einer weltanschaulichen Position⁴³. *Kunst und Religion müssen für Schiller vielmehr grundlegende kulturelle ‚Spielformen‘ des Menschen in seiner moralisch verantworteten Freiheit sein*, in denen eine große, allgemeinere Sinn-Idee aufscheinen muss, die auch das historische Individuum Maria Stuart übersteigt. Das ist Schillers grundsätzlicher Anspruch an die Kunst: Freiheit und das Subjekt übersteigende Allgemeinheit bei aller notwendigen (denn es ist Kunst!) subjektiven Individualität. Maria Stuart wird sich in diesem Stück am Ende aus ihrer eigenen Affektgebundenheit und damit Unfreiheit herausarbeiten, und zwar gerade dadurch, dass sie sich für ein großes religiöses Ritual entscheidet.

Das so hochregulierte Ritual muss keine Zwangsveranstaltung sein, für Schiller nicht und heute nicht. Das halte ich für die hochbedeutsame Essenz dieses Schlusses, der auch für uns Heutige noch von größter Bedeutung ist, wenn es um Religion (und Rituale) in einer säkularen Gesellschaft und einem weltanschaulich neutralen Staat geht: Das aus der Vor-Moderne kommende religiöse Ritual und die moderne Subjekt-Idee sind miteinander vereinbar unter der Bedingung moralischer Verantwortung, Selbstbestimmung und Freiheit. Ein Beispiel: Würdevoll wird das Gedenken zum Volkstrauertag im Bundestag durch seine verallgemeinernde, hohe Ritualität, seine Feierlichkeit, die angemessene Mitwirkung der Kunstform der Musik. Das schafft einen Ermöglichungsraum für Erinnerung und Trauer, die dann trotzdem ganz subjektiv sein können.⁴⁴

Maria empfängt die „Hostie“ (nicht nur das Erinnerungs-„Brot“), „[d]es Sakramentes heilige Himmelspeise“, wie sie sagt (SW V/7, 3592), und sie empfängt den Kelch. Ihn aber nimmt sie erst, nachdem sich Melvil tatsächlich als dafür kirchlich legitimierter Priester zu erkennen gegeben und ihr versichert hat: „Der Papst erzeigt dir diese Gunst!“ (SW V/7, 3749; meine Hervorheb.). In beiderlei Gestalt, in Brot und Wein, kommunizieren zu dürfen – bekanntlich ein großer reformatorischer Streitpunkt –, war im Katholizismus eine besondere Ausnahme, wie sie zum Beispiel Brautleuten gewährt wurde. Der Laienkelch war in der frühen Neuzeit ein wichtiges Unterscheidungszeichen des Protestantismus von der römischen Kirche und ein reformatorisches Kampfinstrument. Will Schiller durch Marias Kommunion in beiderlei Gestalt die Kluft zur protestantischen Elisabeth am Ende nun etwas weniger tief erscheinen lassen? Die interkonfessionelle

43 So Oellers 2005, 232. Vgl. auch Port 2023, bes. Teil I, 5: „Schillers Theater und der Barockkatholizismus“.

44 Vgl. Braungart 1996.

Kommunion bzw. Abendmahlsfeier ist noch heute ein sensibles und theologisch umstrittenes Thema.

Gleichwohl erscheint Maria im letzten Akt des Dramas nicht, als sei sie schon zur Heiligen geläutert. Wie sie Leicester dazu drängt, sie zur Hinrichtung zu begleiten, ist von moralischer Idealität sicher weit entfernt.⁴⁵ Aber gerade das macht sie zum konkreten, weil schwachen und fehlerhaften Menschen. *Ihm* nämlich, nicht ein Ideal, betrifft die notwendige Vermittlung und Versöhnung von subjektiver Freiheit und vormodernem religiösem Ritual. *Ihm* muss sie gelingen und in ihm auf der Bühne exemplarisch die Verständigung institutionalisierter Religion mit der aufgeklärten Moderne und mit dem Staat. Eine Aufgabe bis heute! Wie gesagt: Artikel 1, 4 und 5 des Grundgesetzes in ihrem möglichen Spannungsverhältnis! Was ein solcher konkreter, also komplexer, individueller Mensch ist, was das bedeutet und welche Konsequenzen das haben kann, lässt sich durch die Kunst zur Anschauung bringen. Und der Rechtsdiskurs muss um diese Komplexität des Individuums wissen. Die Kunst zeigt sie ihm, die Religion auch.

3 Selbstreflexion und Sinn-Geheimnis

3.1 Meine Religion, deine Religion

Im katholischen Ritual der Eucharistie bzw. Kommunion soll sich in dogmatischer Hinsicht bekanntlich ein unauflösbares, unausschöpfbares Geheimnis realisieren, die Transsubstantiation, die Wesensverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Wie groß diese intellektuelle Herausforderung für den aufgeklärten Kopf sein musste, problematisiert Schiller nicht. In Wandlung und Kommunion vollzieht sich etwas, das einerseits ganz wahrhaftig, gewiss, genau, bestimmt und gültig sein soll und andererseits ein wunderbares Geheimnis. Es ist damit vernünftigerweise nur *kategorial zu benennen*, aber nicht wirklich zu *begreifen*, so voller Fülle ist es, so vollkommen *ganz*, so unausschöpfbar durch jedes menschliche Verstehen. In seiner Sinnfülle ist es reflexiv nicht mehr hintergebar und insofern auch unendlich sinn-voll. Also eigentlich viel mehr als nur ein

45 Vgl. Immer 2008, 364f.

Zeichen: nämlich letztgültiges Ereignis, umfassend Heil versprechende Artikulation der göttlichen Menschwerdung.⁴⁶

Damit bin ich nicht nur im Diskurs der katholischen Religion und ihrer Theologie, sondern indirekt auch im Diskurs der Kunst, wie er sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildet. Denn genau das wird auch der Kunst zugesprochen; am emphatischsten von dem bedeutenden Berliner Ästhetiker und Autor Karl Philipp Moritz,⁴⁷ noch vor Kants *Kritik der Urteilskraft* und erst recht vor der Kunstreligion der Frühromantik, die ihm sehr viel verdankt. Die Kunst soll unauschöpfbares Sinn-Ereignis sein, dem sich das Verstehen immer nur annähern kann. Der Ring in Lessings *Ringparabel* ist selbst ein Kunstwerk; sein Opal spielt in vielen Farben. So kann er zum Symbol für die verschiedenen Religionen werden. Es liege, so Lessings Nathan, an jedem Einzelnen, sich um eine gute Deutung zu bemühen, von denen aber viele denkbar sind. Damit das Kunstwerk ein solches Geheimnis darstellen kann, darf es von keinem externen Zweck beherrscht sein, denn das würde es ja begrenzen und brauchbar und nützlich machen. Ohne dass dies nun weiterausgeführt werden kann, wird hier schon nachvollziehbar, warum die dergestalt autonome Kunst zum großen Symbol für Freiheit, Autonomie und Würde des Menschen werden konnte,⁴⁸ weil ja genau dies der semantische Kern der Idee der Menschenwürde ist: Jeder Mensch gilt, ganz gleich, woher er kommt, was er leistet, wie nützlich er ist, wie gut er in der Gesellschaft funktioniert.

Im *Theater-Spiel* als einem Medium historisch-kultureller Imagination zeigt Schiller, was Religion sein und welche tiefe Bedeutung sie haben kann: Sie ist nicht nützlich, brauchbar und verwertbar. Sie ist vielmehr eine Realisierungsform des Menschen, der zu seiner Freiheit findet, indem er sich an sie in ihren Ritualen bindet. Das, scheint mir, ist auch für uns Heutige grundsätzlich bedenkenswert. Ich komme auf das zurück, was ich eingangs schon andeutete: Wir werden mit den Religionskonflikten von heute nicht friedlich umgehen können, wenn es uns nicht gelingt, uns vorzustellen, dass andere vielleicht ganz anders, viel wörtlicher, viel konkreter, viel weniger gebrochen, viel irrationaler womöglich und viel weniger reflexiv denken (in Sachen Religion und überhaupt). Wir haben dabei in der Tat nichts anderes als unsere möglichst große Toleranz, das vernünftige

46 Zum kulturgeschichtlichen und semiotischen Kontext dieses Bedürfnisses nach dem ultimativen Zeichen vgl. Grizelj 2018.

47 Vgl. vor allem *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*, 1785, und *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788.

48 Vgl. Braungart 2016; Braungart 2021.

Gespräch und das aufgeklärte Vertrauen auf die Universalität der Vernunft, selbst wenn wir über die „Wahrheit des Mythos“ (Kurt Hübner) und der Religion sprechen, ja, sprechen müssen. Das ist auch unsere Aufgabe im Religionsgespräch der Gegenwart, für das sich Intellektuelle wie Navid Kermani, Mouhanad Khorchide, Aaron Mendel und Ahmad Mansour so eindrucksvoll engagieren.

Schillers Tragödie enthält also ein allgemeineres Problem, das mehr als nur literatur- und kulturwissenschaftliche Aufmerksamkeit verdient: wie der soziale Handlungstypus des Rituals (und des religiösen Rituals), ja die Religion in ihren tradierten Äußerungsformen überhaupt, die wirklich grundlegenden Sinn stiften wollen, mit einem modernen, das Individuum betonenden Subjektbegriff vereinbart werden kann. Für Religion von heute in ihrer institutionell verfassten Form stellt sich in der Moderne genau diese Aufgabe, sich zu bewahren und doch Pluralität zuzulassen; und sie muss sich ihr stellen, will sie mitten in der modernen, hochdifferenzierten Gesellschaft präsent sein und sich nicht selbst marginalisieren.

3.2 Märtyrer, Feindesliebe, Gewissensfreiheit

Marias Preis in der Wirklichkeit der Geschichte, im Stück aber auch die Folge ihrer Unbeherrschtheit, ist der Tod; ihn muss nun Schiller deuten: Die letzten Szenen des Dramas nehmen Züge eines Märtyrer-Dramas an.⁴⁹ Schiller „bedient sich einer ganzen Serie von Pathosformeln, die nicht dem eigenen Repertoire entstammen“⁵⁰. Das Stück und sein Stoff haben eine bedeutende dramatische Vorgeschichte, besonders im Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts.⁵¹ Die Szenen sind von großer Theatralität, die sich aus dem mit feierlichem Ernst vollzogenen religiösen Ritual und der Würde Maria Stuarts speist. Maria wird dabei in ihrer neuen, eindrucksvollen Selbstbeherrschung sich ihrer selbst immer sicherer; sie gewinnt sich nach ihrem unbeherrschten Affektausbruch in der Auseinandersetzung mit Elisabeth selbst. Das hat unverkennbar einen Anflug von Neustoizismus, der für die politische Theorie der frühen Neuzeit und noch für Schiller so wichtig ist (Justus Lipsius, *De constantia*, 1584, in ganz Europa gelesen), und ist dem Beispiel des römischen Juristen Papinian bei Andreas Gryphius (1659)

49 Vgl. Immer 2008, 360–365.

50 Port 2005, 243.

51 Alt 2009, 492.

nicht so fern. Papinian freilich macht keine Entwicklung durch. Er geht in von Beginn an in seiner konsequenten stoischen Selbstbehauptung auf der Bühne, vor aller Augen, auf den Tod zu. In Gryphius' Trauerspiel *Carolus Stuardus* von 1649 (1663²) entwickelt die ambivalente Figur des Königs mehr und mehr Züge eines Märtyrers und einer Postfiguration Christi.⁵²

Wir sind, wahrlich aus schlimmen Gründen, gegenüber Konvertitentum, allzu heftigem religiösem oder weltanschaulichem Bekennermut und erst recht gegenüber dem religiösen Typus des Märtyrers skeptisch geworden. Der postfigurative Tod als Märtyrerin, zu der sich Maria macht („[*Sie nimmt das Kruzifix, und küßt es*] / Mein Heiland! Mein Erlöser! / Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt, / So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen.“) (SW V/9, 3816ff.), hat einen zu hohen Preis. Den Machtkampf mit Elisabeth beendet er zwar. Aber er versöhnt nur Maria selbst und *erlöst* objektiv im Politischen nichts und niemanden; er führt nicht weiter. Im Gegenteil: Elisabeth lässt Marias Märtyrer-Tod ratlos und allein mit ihrer Verantwortung zurück, die sie ja tatsächlich hat. Shrewsbury am Ende zu Elisabeth, bevor er geht: „Ich habe deinen edlern Teil / Nicht retten können. Lebe, herrsche glücklich! / Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an / Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten“ (SW V/15, 4028ff.) Was für eine Perspektive! Leicester und Shrewsbury verlassen sie. Sie ist nun allein und ohne diese Vertrauten und Ratgeber. Allein und verzweifelt ist am Ende auch Kreon in der *Antigone* des Sophokles, als er begreift, was er mit seinem politischen Starrsinn angerichtet hat. *Das*, Elisabeths ratlose Verlassenheit, ist der eigentliche Schluss der Tragödie, und er lässt im Politischen nichts Gutes erwarten. Schiller erspart uns, was das sein könnte. Implizit angekündigt wird es dennoch.

Die staatstheoretisch grundlegende Spannung zwischen subjektivem Affekt einerseits und Politik und Staatsräson andererseits, die im Drama der frühen Neuzeit überhaupt eine große Rolle spielt (bei Gryphius, noch mehr jedoch bei Lohenstein)⁵³ und auch Schiller bekanntlich besonders interessiert (*Don Carlos*, *Wallenstein*), tritt jetzt, am Ende von *Maria Stuart*, ganz zurück. Maria findet sich selbst, wie sich Johanna von Orleans selbst findet, wenn sie sich ihrer Feindesliebe überlässt. Erinnerung sei nur an die entscheidende, überaus eindringliche Lyonel-Szene auf dem Schlachtfeld: Wie eine Furie dringt Johanna auf den Feind ein: „Erleide, was du such-

52 Vgl. Schöne 1968 noch immer grundlegend.

53 Meyer-Kalkus 1986.

test, / Die heilige Jungfrau opfert dich durch mich!“ (SW III/10, 2464f.).⁵⁴ Was für eine Hybris, und was für eine Theologie: Maria, ausgerechnet sie, soll ein solches archaisches Opfer wollen und Johanna es ausführen! Nun aber folgt die Regieanweisung: „*In diesem Augenblick sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken*“ (SW III/10). Das ist Feindesliebe, ganz wörtlich genommen, Lyonel ist ja der Feind auf dem Schlachtfeld – eine ungeheure Szene. Hier kommt ein ganz anderer Wertehorizont ins Spiel als der politischer Strategie und militärischer Gewalt. Der Feind als ein politisch und militärisch wirklich Anderer ist hier zugleich der *Nächste*: Er kann nicht getötet werden, wenn er sein *Antlitz* zeigt: „Soll ich ihn töten? Konnt ichs, da ich ihm / Ins Auge sah? Ihn töten! Eher hätt ich / Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt! / Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war? / Ist Mitleid Sünde?“ (SW IV/1, 2564ff.) Welche Bedeutung kann diese Szene etwa im Licht einer Philosophie des Anderen bei Emanuel Levinas entwickeln, eines dialogischen Prinzips bei Martin Buber, einer Theorie der Anerkennung bei Axel Honneth!

Maria Stuart nun erfährt ebenfalls eine Konversion: von der nach Rache verlangenden, affektgetriebenen Macht-Politikerin zur Versöhnung suchenden, auf alle Machtansprüche verzichtenden Märtyrerin. Sie hat nämlich vor der Kommunion, wie es sich einmal gehörte, auch noch die Beichte abgelegt. Sie hat also das andere Sakrament, das Buß-Sakrament empfangen; damit hat sie sich angemessen vorbereitet und ein religiöses Reinigungsritual durchlaufen. Das ist ein Ritual-Typ, wie er in verschiedensten Formen für viele Religionen grundlegend ist. Jetzt ist ihr *Gewissen*, das sie zuvor, wie es zur Beichte gehört, gründlich erforscht hat, rein; und nun fühlt sie sich religiös würdig, die Kommunion zu empfangen. Auch Melvil akzeptiert, seinerseits theologisch-dogmatisch korrekt, diese ihre entschiedene Berufung auf diese höchste Gewissens-Autorität, die *im Subjekt* selbst liegt und von der Institution Kirche zwar gefördert und beeinflusst, aber letztlich nicht mehr kontrolliert werden kann. Subjektgeschichtlich könnte man sagen, zum Beginn der Neuzeit gehöre, dass der Geltungsanspruch des

54 Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* von 1801 wird zit. nach Bd. 2 der von Alt u.a. hg. *Sämtlichen Werke* (SW), 2004.

individuellen Gewissens immer stärker erhoben wird und damit auch die individuelle und reflektierte Verantwortung.⁵⁵

Man kann nun darüber spekulieren, warum ausgerechnet der *Protestant* Schiller sich so etwas leistet wie diese Schlusszenen. Maria hat die Handlungsmacht zurückgewonnen, indem sie sich auf die letzte für sie gültige Autorität beruft, die Stimme ihres Gewissens: „Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen.“ (SW V/7, 3700). Die moralische Selbstreflexion, das moralische Selbstbewusstsein, das Sittengesetz im Subjekt, an das Maria sich selbst in ihrer moralischen Selbstreflexion bindet, das ist das eigentlich Wichtige und lässt ihre Entscheidung für die katholische Kommunion, also für eine große kulturelle Form und Sinn-Gestalt, zu einem Akt freier Selbstbehauptung werden. Und sogar Marias letzter Gang zur Hinrichtung wird zu einem solchen Akt der Freiheit und Würde des Subjekts. Wie sehr diese förmliche Zurschaustellung von Freiheit und Selbstbewusstsein in den philosophischen Diskurs der 1790er Jahre passt, von Tübingen bis Jena, braucht man nicht eigens zu betonen. Hier vollzieht sich eine *Transformation des Religiösen* in Gestalt des scheinbar vormodernen Katholizismus hin zu einem Diskurs der Freiheit – und dies via Kunst.⁵⁶ Luther hatte diesen Diskurs durch seine grundlegende Freiheitsschrift schon vorbereitet (*Von der Freiheit eines Christenmenschen*, 1520). Der Freiheitsbegriff, den er dort entwickelt (der ‚Christenmensch‘ ist frei und gebunden zugleich; er kann frei sein, weil er gebunden ist), lässt sich auch von der vernünftigen Selbst-Bindung des Subjekts im Sittengesetz als Ausdruck von Freiheit bei Kant und Schiller her verstehen. Die Theologie der Moderne kann an diesem Freiheitsverständnis, das auch in Religionsfragen gelten muss, nicht mehr vorübergehen. Sie ist zugleich eine Voraussetzung, die nicht mehr zurückgenommen werden kann, sogar für die Radikalität, mit der dann der wohl bedeutendste protestantische Theologe des 20. Jahrhunderts, Karl Barth, die Autonomie Gottes wieder betont.

55 Die Etablierung des modernen Gewissens zwischen Reformation und Aufklärung ist freilich ein komplexer Prozess mit vielen sozialgeschichtlichen Implikationen; vgl. Kittsteiner 1991.

56 Transformationen der Religion und des Religiösen in der Moderne ist ein großes Thema religionswissenschaftlicher und theologischer Forschung der letzten zwei Jahrzehnte. An der Universität Bochum arbeitete 2006–2012 eine Forschergruppe zu diesem Thema; an der Universität Münster wurde 2012 ein Centrum für Religion und Moderne eingerichtet.

3.3 Katholische Romantik

In all seiner Theatralität wird das Ritual des eucharistischen Sakraments also einerseits zu einer feierlichen Szene der *Kunst*, zum großen Versöhnungsversuch auf der Bühne und zugleich zur öffentlichen Feier des zu sich selbst kommenden Subjekts in seiner autonomen Würde. Und so nähert sich andererseits das große Kunstwerk der Tragödie der heiligen Handlung des Rituals wieder an, aus der es ursprünglich kommt.⁵⁷ Auch das ist in der Tat eine unglaubliche Versöhnung um 1800. Romano Guardini, der bedeutende katholische Theologe und Philosoph, die zentrale Gestalt der katholischen Jugendbewegung und der sog. Liturgie-Bewegung, hat die Liturgie einmal als das größte Kunstwerk bezeichnet, das das Abendland hervorgebracht habe.⁵⁸ Guardini parallelisiert das Kunstwerk der Kunst und das Kunstwerk der Liturgie konsequent.⁵⁹ Martin Mosebach, der scharfe Kritiker einer innerkirchlichen Missachtung der katholischen Liturgie in ihrem ästhetisch-rituellen Anspruch und ihrer strengen Form, würde da wahrscheinlich nicht widersprechen.⁶⁰

Marias vorausgehende Reflexion des Katholizismus mit seiner gemeindefbildenden ästhetischen Kraft des Rituals verläuft völlig parallel zu dieser ihrer fortschreitenden, eigenen Selbstreflexion. Diese Stelle muss etwas ausführlicher zitiert werden:

„Drum ward der Gott zum Menschen, und verschloß
Die unsichtbaren himmlischen Geschenke
Geheimnisvoll in einem sichtbarn Leib,
– Die Kirche ists, die heilige, die hohe,
Die zu dem Himmel uns die Leiter baut.
Die allgemeine, die katholsche heißt sie
[...]
– Ach die Beglückten, die das froh geteilte
Gebet versammelt in dem Haus des Herrn!
Geschmückt ist der Altar, die Kerzen leuchten,
Die Glocke tönt, der Weihrauch ist gestreut,
Der Bischof steht im reinen Meßgewand,

57 Vgl. Braungart 2007 und Braungart 2010; beide Aufsätze mit starkem Bezug auf die Theorien Walter Burkerts und René Girards.

58 Vgl. Guardini 1983.

59 Vgl. Guardini 1966.

60 Vgl. Mosebach 2007.

Er faßt den Kelch, er segnet ihn, er kündet,
Das hohe Wunder der Verwandlung an,
Und niederstürzt dem gegenwärtigen Gotte
Das gläubig überzeugte Volk [...]“
(SW V/7, 3604ff.)

Mit ihrer Erinnerung an den sakramentalen Akt wird Maria zugleich die Faszination für eine katholische *Religionsästhetik* zugestanden. Die eucharistische Feier wird auf der Bühne zum Gesamtkunstwerk. Schiller lässt dies hier seine Maria ohne jede ironische Brechung sagen.

Das macht nämlich den Katholizismus aus: dass er *präsentativ* Sinn, Sinn für die Sinne bietet.⁶¹ Oder anders: die Erfahrung tiefer Bedeutsamkeit. Bilder und Architektur waren die Medien der Gegenreformation. *Propaganda fidei* auf dem Theater hatten die Jesuiten europaweit sehr effektiv betrieben. Der Orden war im 18. Jahrhundert in verschiedenen Ländern verboten und 1773 von Papst Clemens IV. aufgehoben worden. Verschwörungstheorien zum Katholizismus waren verbreitet.⁶² Man kann die Skepsis des Herzogs also durchaus auch verstehen; einerseits. Andererseits: Wenn Schiller das katholische Zentralritual auf die Bühne bringt, verschafft er dem Katholizismus auch eine Bühne und holt ihn in den öffentlichen Raum: Jetzt kann er diskutiert werden!

Überraschend nahe scheint Schiller hier (und wenig später erst recht mit der *Jungfrau von Orleans*, die er sogar eine „romantische Tragödie“ nennt) den Romantikern mit ihrer neuen, sentimentalischen Faszination für das ästhetisch-rituelle System des Katholizismus.⁶³

Ein Jahr vor der Aufführung der *Maria Stuart* schreibt Novalis seine katholisierende Rede *Die Christenheit oder Europa*. Im November 1799 ist die Rede unter dem Titel *Europa* beim berühmt gewordenen Romantiker-Treffen in Jena vorgetragen worden. Schiller muss das bekannt gewesen sein; Goethe wollte einer Veröffentlichung im *Athenaeum* nicht zustimmen. Schillers Tragödie passt genau hinein in dieses neu erwachende Interesse der jungen Romantik am Katholizismus.

61 Zu dieser geschichts- und kulturwissenschaftlich intensiv diskutierten Kategorie vgl. den hilfreichen Überblicksartikel von Fulda 2004 (auch mit Bezug auf die wichtigen Arbeiten Jörn Rüsens, der die Debatte um historische Sinnbildung besonders vorangetrieben hat).

62 Vgl. Port 2023.

63 Zu den weiteren Zusammenhängen vgl. ebd.

3.4 Schluss: Tragödienvermeidung – aber wie?

Den implizierten Schluss von Schillers Tragödie zu leisten, wäre eine große, über das Theater hinausweisende Aufgabe: Es müsste auch andere Wege, weniger tödliche Wege der Subjektwerdung geben als den Marias. Denn erst indem sie das Todesurteil und ihre Hinrichtung, ungerecht einerseits, von ihr selbst provoziert andererseits, akzeptiert, kommt sie zu sich selbst. Darüber hinaus aber legt Schillers Tragödie nahe: Wir müssen gelten lassen, dass zur Freiheit und Selbstbestimmung des Subjekts auch die Entscheidung für religiös-rituelle Handlungen und Ausdrucksformen gehört, die zwar einer kritischen Prüfung durch die aufgeklärte Vernunft nicht standzuhalten scheinen, aber dennoch nicht den Freiraum schierer Irrationalität für sich beanspruchen dürfen.

Man kann den Prozess der Neuzeit zwar grundsätzlich als fortwährend sich steigernde Verrechtlichung rekonstruieren. Aber, und damit komme ich auf den Beginn meiner Überlegungen zurück, für das gesellschaftliche Miteinander ist es desaströs, wenn in Konfliktfällen nur juristisch-institutionelle Lösungen vorstellbar scheinen und gesucht werden können und nicht schon im Vorfeld Lösungen durch kommunikative Verständigung. Denn Gesellschaft muss über alle funktionale Differenzierung hinaus das (auch) sein: eine vernünftige und humane Kommunikationsgemeinschaft im Bewusstsein, dass wir notwendig *miteinander* sind und verwiesen aufeinander, so verschieden wir in unseren weltanschaulichen Positionen und unseren religiösen und sonstigen kulturellen Ausdrucksformen sein mögen.

In Zeiten, in denen manche, die nicht ganz ohne weltpolitischen Einfluss sind, von alternativen Fakten sprechen, ohne sich dafür nur im Geringsten irgendwie zu schämen, müssen sich alle diejenigen herausgefordert fühlen, die noch davon ausgehen, dass man an der Idee, Aussagen seien richtig oder falsch, festhalten sollte. Unser wissenschaftliches Denken wäre ohne einen Wahrheitsanspruch vollkommen unsinnig. Die Geistes- und Sozialwissenschaften haben sich jedoch in den letzten zwei, drei Jahrzehnten im Großen und Ganzen auf einen kulturellen Konstruktivismus verständigt, der die lästige Wahrheitsfrage wenigstens stark zu relativieren oder zu suspendieren, für manche, so kommt es mir vor, sogar erledigt zu haben scheint. Man muss aber darauf bestehen, dass auf Normen und Werte von universeller Geltung nicht verzichtet werden kann: Gerade heute, wo man gewiss kein Apokalyptiker mehr sein muss, um von apokalyptischen Sorgen befallen zu werden. Das kann nicht länger mehr als die anmaßende

kultur-imperiale Attitüde Europas oder gar des sog. Westens überhaupt gelten.

Damit wird man historisch an die Epoche der Aufklärung, die *den Menschen* in seiner unaufgebbaren Würde⁶⁴ und in seiner grundsätzlichen *Vernünftigkeit* denkt, anschließen müssen; eine Vernünftigkeit, die ihm überhaupt erst kulturübergreifende Kommunikation ermöglicht. Zugleich kann eine über sich selbst und ihre Grenzen aufgeklärte Aufklärung kulturelle Vielfalt anerkennen: dass der Mensch nicht nur *reine Vernunft* ist – was selbst wiederum eine vernünftige Einsicht ist, die deshalb eine gewisse kulturelle Relativität dennoch gelten lassen kann. Lessings großes und letztes Drama *Nathan der Weise* (1779), das ich schon kurz angesprochen habe, hat nicht nur das Faktum religiöser Vielfalt, ja sogar das Recht darauf ins Bewusstsein gehoben. Es hat auch die grundsätzliche Frage nach der Wahrheit von Religion gestellt. Die Antwort auf diese Frage kann meines Erachtens immer nur lauten: Die Wahrheit von Religion ist der Mensch.⁶⁵ Alles, was ich über diesen *theos* sage, wie ich ihn denke in seinem Verhältnis zur Welt, hat Konsequenzen für den *anthropos*, sein Verhältnis zu sich selbst und zur Welt, in der er ist. Religion ist, wo auch immer auf der Welt, ein menschlicher Diskurs, gerade wenn sie darauf bestehen muss, dass es eine Wirklichkeit gibt, die den Menschen grundsätzlich übersteige und in der ihm „das Unverfügbare“ schlechthin begegne.⁶⁶ Also haben, leicht gesagt und so schwer zu realisieren, Menschen ihn zu *verantworten*. Die verschiedenen Religionen und ihre individuellen Interpretationen können sich schon für Lessing nicht einfach darauf zurückziehen, eben alternative *religiöse Fakten* zu behaupten und sie in alternativen Kulte und Ritualen zu praktizieren. Auch Kulte und Rituale können niemals nur die Sphäre des schieren Irrationalismus sein. Lessings in dieser Sache berühmtester Text, die *Ringparabel*, verlangt entschieden die „unbestochne“ Anstrengung eines jeden („es eifre jeder“). Lessings *Ringparabel* singt nicht nur das Hohelied der Toleranz, wie man es gerne behauptet, sondern mindestens ebenso sehr das der kulturell sensiblen und informierten, aber vernünftigen, selbstreflektierten kommunikativen Anstrengung. Das wäre nun am Ende von Schillers Tragödie die große Aufgabe Elisabeths, der sie selbst in der vorausgegangenen Auseinandersetzung mit Maria Stuart nicht gerecht

64 Grundlegend: Joas 2011.

65 Vgl. dazu Braungart 2016, bes. die Einleitung, und Braungart 2021.

66 Vgl. Hartmut Rosas Essay von 2018, der den Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaften neue Impulse geben könnte.

geworden ist. Dann also wenigstens dies: Tragödienvermeidung in der Zukunft.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André (2009): Schiller. Eine Biographie, Bd. 2: 1791–1805, München.
- Alt, Peter-André/Hundehege, Stefanie (Hg.) (2021): Schillers Fest der Rhetorik. Berlin/Boston.
- Antweiler, Christoph (2009): Was ist den Menschen gemeinsam? Über Kultur und Kulturen, Darmstadt, 2. Auflage.
- Bellah, Robert (2011/2021): Religion in Human Evolution. From the Paleolithic to the Axial Age, dt. Übers. v. Christine Pries, Der Ursprung der Religion, hrsg. und mit einer Einführung von Hans Joas, Freiburg – Basel – Wien.
- Burtscher, Cordula (2014): Glaube und Furcht. Religion und Religionskritik bei Schiller, Würzburg.
- Braungart, Wolfgang (1996): Ritual und Literatur. Tübingen.
- Braungart, Wolfgang (1997): Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur, Tübingen.
- Braungart, Wolfgang (2005): Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller), in: Zeitschrift für Germanistik 15, 2, 277–295.
- Braungart, Wolfgang (2007): Mythos und Ritual, Leiden und Opfer. Ein strukturge-schichtlicher Versuch zur Tragödie, in: Bierl, Anton/Lämmle, Rebecca/Wesselmann, Katharina (Hg.): Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen, Berlin/New York, 359–424.
- Braungart, Wolfgang (2010): Walter Burkert. Kulturtheorie und Poetik der Tragödie: Sophokles, Philoktet, Friedrich Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame, Heiner Müller, Philoktet, in: Bierl, Anton/Braungart, Wolfgang (Hg.): Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert, Berlin/New York, 383–427.
- Braungart, Wolfgang (2016): Literatur und Religion in der Moderne. Studien, Paderborn.
- Braungart Wolfgang (2021): Theologie aus der Perspektive der Kunst und Kulturwissenschaften, in: Albrecht, Christian/Gemeinhardt, Peter (Hg.): Themen und Probleme theologischer Enzyklopädie, Tübingen, 265–296.
- Czollek, Max (2018): Desintegriert euch. München.
- Dockhorn, Klaus (1968): Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne, Bad Homburg.
- Erhart, Walter (2007): Drama der Anerkennung. Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 51, 140–165.
- Frank, Manfred (1982): Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a.M.

- Fulda, Daniel (2004): Sinn und Erzählung. Narrative Kohärenzansprüche der Kulturen, in: Jäger, Friedrich/Liebsch, Burkhard (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Bd. 1, Stuttgart/Weimar, 252–265.
- Goethe, Johann Wolfgang (1990): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hg. v. Manfred Beetz, München. [zit. mit der Sigle MA, Bd.]
- Grimm, Gunter E. (1983): Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen.
- Grizelj, Mario (2018): Wunder und Wunden. Religion als Formproblem von Literatur, Paderborn.
- Guardini, Romano (1983, zuerst 1918): Vom Geist der Liturgie. Freiburg i.Br. u.a.
- Guardini, Romano (1966): Liturgie und liturgische Bildung. Würzburg.
- Habermas, Jürgen (2019): Auch eine Geschichte der Philosophie. Berlin.
- Hofmann, Michael/Rüsen, Jörn/Springer, Mirjam (Hg.) (2006): Schiller und die Geschichte. München.
- Immer, Nikolas (2008): Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie, Heidelberg.
- Jamme, Christoph/Kurz, Gerhard (Hg.) (1988): Idealismus und Aufklärung. Kontinuität und Kritik in Philosophie und Poesie um 1800, Stuttgart.
- Joas, Hans (2011): Die Sakralität der Person. Eine neue Genealogie der Menschenrechte, Frankfurt a.M.
- Jüngel, Eberhard (1990/1991): Die Wahrheit des Mythos und die Notwendigkeit der Entmythologisierung, in: Hölderlin-Jahrbuch 27, 32–50.
- Kaul, Susanne (2008): Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare – Kleist, Paderborn/München.
- Kiesel, Helmuth (1979): „Bei Hof, bei Höll“. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller, Tübingen.
- Kittsteiner, Heinz D. (1991): Die Entstehung des modernen Gewissens. Frankfurt a.M./Leipzig.
- Kott, Jan (1975): Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, München.
- Kühlmann, Wilhelm (1982): Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (1986): Wollust und Grausamkeit. Affektlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von „Agrippina“, Göttingen.
- Mosebach, Martin (2007): Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind, München.
- Oellers, Norbert (2005): Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart.
- Pfaff-Czarnecka, Joanna (2012): Zugehörigkeit in der mobilen Welt: Politiken der Verortung, Göttingen.
- Port, Ulrich (2005): Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1886), München.

- Port, Ulrich (2022): Schillers Theater und der Barockkatholizismus. Ein Versuch über (bild)rhetorische Familienähnlichkeiten. in: Alt, Peter-André/Hundehege, Stefanie (Hg.): Schillers Feste der Rhetorik (Perspektiven der Schiller-Forschung 3), Berlin/Boston, 91–106.
- Port, Ulrich (2023): Militante Marienfömmigkeit. Schillers „Jungfrau von Orleans“ und die Politisierung der Religion um 1800, Berlin.
- Rosa, Hartmut (2018): Unverfügbarkeit. Wien/Salzburg.
- Safranski, Rüdiger (2009): Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft, München.
- Sander, Sarah (2013): Literarische Selbstbeobachtung. Die politische Kommunikation des Geschichtsdramas im 18. Jahrhundert, Würzburg.
- Schiller, Friedrich (1962): Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar.
- Schiller, Friedrich (2010): Schillers Werke. Nationalausgabe. Neunter Band. Neue Ausgabe. Teil I: Maria Stuart. Hg. von Nikolas Immer, Weimar.
- Schiller, Friedrich (2004): Maria Stuart. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. II. Dramen 2. Hg. von Peter-André Alt, München. [Zit. als SW, Akt, Auftritt, Vers.]
- Schiller, Friedrich (2004): Die Jungfrau von Orleans. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. II. Dramen 2. Hg. von Peter-André Alt, München. [Zit. als SW, Akt, Auftritt, Vers.]
- Schöne, Albrecht (1968): Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 2. Auflage.
- Schuhmacher, Klaus (1992): Paraphrasie. Über das gedichtete Recht, Stuttgart.
- Seiler, Bernd (1980/2009): Die leidigen Tatsachen: von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Stuttgart, digitale Zweitauflage.
- Sengle, Friedrich (1993): Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung, Stuttgart/Weimar.
- Simm, Hans-Joachim (Hg.) (2000): Goethe und die Religion. Aus seinen Werken, Briefen, Tagebüchern und Gesprächen zusammengestellt, Frankfurt a.M.
- Ueding, Gerd (1971): Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition, Tübingen.
- Walser, Martin (2012): Über Rechtfertigung. Eine Versuchung, Reinbek.
- Zanetti, Véronique (2022): Spielarten des Kompromisses. Berlin.