

## „Dein Name, Königin, unter dieser Schrift“

Friedrich Schillers *Maria Stuart* in mediologischer Sicht

Von Franz-Josef Deiters

### I.

„Du bist nur Bild“<sup>1</sup> – diese Worte setzen das Signal für eine mediologische Lektüre nicht nur des Dramas, dem sie entnommen sind – Goethes *Egmont* –, sondern nicht minder für eine solche von Friedrich Schillers *Maria Stuart*, jenem „Trauerspiel“, das am 14. Juni 1800 am Weimarer Hoftheater uraufgeführt wird und zur Ostermesse 1801 beim Tübinger Verleger Cotta in einer Auflage von 4000 Exemplaren im Druck erscheint.<sup>2</sup>

Wenn nämlich Maria im fünften Aufzug verkündet, „auf meinem Weg zum Himmel“ (Vs 3549)<sup>3</sup> zu sein, dann ist mit dieser Wendung auf einer Metaebene der epistemische Bruch aufgerufen, den Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* als den Übergang von der frühneuzeitlichen Lehre von den Ähnlichkeiten zur klassischen Wissensformation rekonstruiert und dessen Durchsetzung Friedrich Schiller gemeinsam mit Johann Wolfgang Goethe mittels ihrer Weimarer Theaterreform betreibt.<sup>4</sup> Einer mediologischen Lektüre stellen sich die politischen Konsequenzen der Entweltlichung der Wahrheit, durch die Foucault die klassische Episteme bestimmt sieht,<sup>5</sup> als das zentrale Thema von Schillers *Maria Stuart* dar.<sup>6</sup>

So ist mit Blick auf den Schluss der dramatischen Handlung festzustellen, dass das Bild der hingerichteten Maria der von Elisabeth repräsentierten Welt politischen Handelns nicht nur gegenübergestellt wird, sondern dass jenes Bild die Macht besitzt, das politische Handeln der englischen Monarchin radikal zu delegitimieren. Im vierten

1 Johann Wolfgang Goethe: *Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. IV: Dramen II, Elfte Auflage, München 1982, S. 370-454, hier: 439.

2 Zu Entstehung, Uraufführung und Erstpublikation vgl. die auf dem Kommentar der Nationalausgabe beruhenden Ausführungen von Gert Vonhoff, *Maria Stuart*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.), *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 153-168, hier: 153-156.

3 Zitiert wird im Folgenden nach: Friedrich Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, hrsg. v. Norbert Oellers, Neunter Band, Neue Ausgabe, Teil I, *Maria Stuart*, hrsg. v. Nikolas Immer, Weimar 2010.

4 Vgl. meine Ausführungen in: *Die Entweltlichung der Bühne. Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme*, in: Tim Mehigan u. Alan Corkhill (Hrsg.), *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, Bielefeld 2013, S. 39-54.

5 Die hier entscheidende Passage lautet: „An der Schwelle des klassischen Zeitalters hört das Zeichen auf, eine Gestalt der Welt zu sein, und es ist nicht länger mit dem verbunden, was es durch die festen und geheimnisvollen Bänder der Ähnlichkeit oder der Affinität markiert.“ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 92.

6 Der hier angebotenen Lesart tendenziell entgegengesetzt ist Chenxi Tangs Vorschlag, Schillers Trauerspiel von der Zeremonialwissenschaft her zu lesen. Vgl. Chenxi Tang, *Theatralische Inszenierung der Weltordnung. Völkerrecht, Zeremonialwissenschaft und Schillers Maria Stuart*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011), S. 142-168.

Aufzug wird diese Macht des entweltlichten Symbols über die Sphäre des Politischen vom Grafen Schrewsbury, einem Vertrauten Elisabeths, eindringlich berufen, wenn er die englische Monarchin warnt:

Zitter vor  
Der Todten, der Enthaupteten. Sie wird  
Vom Grab' erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,  
Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehn,  
Und deines Volkes Herzen von dir wenden.  
Jetzt haßt der Britte die gefürchtete,  
Er wird sie *rächen*, wenn sie nicht mehr ist (Vs 3116-3122).

Es lässt sich daher sagen, dass Schiller mit seiner Poetisierung dieses Stoffes aus der englisch-schottischen Geschichte<sup>7</sup> die Etablierung einer scharfen Dichotomie inszeniert, wie sie sich allein im Kontext des von Foucault beschriebenen epistemischen Umbruchs ausbilden kann; jener Dichotomie einer vollends entzauberten Sphäre politischen Handelns auf der einen und einer aus den weltlichen Verstrickungen sich lösenden Sphäre des Symbolischen auf der anderen Seite. Ja, man darf behaupten, dass die dramatische Konfrontation der beiden Königinnen die Scheidung beider Sphären auf der Bühne vollzieht.

## II.

Zudem geht es in Schillers Trauerspiel – und die Einstellung des Fokus auf diesen Punkt verleiht der Lektüre ihre eigentlich mediologische Ausrichtung – fortwährend um Akte des Schreibens. Bereits im zweiten Auftritt des ersten Aufzugs rückt ein Brief in den Mittelpunkt, den die schottische Königin den Kerkermeister Paulet an ihre „königliche Schwester“ (Vs 162) Elisabeth zu überbringen bittet. Hierbei handelt es sich um jenen

<sup>7</sup> Schillers Trauerspiel ist immer wieder als Geschichtsdrama gelesen worden, doch schon eine Formulierung Schillers in seinem Brief an Goethe vom 13. Februar 1798, wonach der historische Stoff im Falle des Dramas lediglich als „Veranlassungsmittel gewisser Situationen, die den innern Menschen ins Spiel setzen“ sollen, diene, geben einen Hinweis auf den begrenzten Erkenntniswert einer solchen Perspektivierung. Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, Bd. 29, Schillers Briefe 1796-1798, hrsg. v. Norbert Oellers u. Frithjof Stock, Weimar 1977, S. 205. In einem Brief an Goethe vom 19. Juli 1799 spricht Schiller mit Blick auf seine Arbeit an *Maria Stuart* gar von einem „poetischen Kampf mit dem historischen Stoff“, bei dem es darum gehe, „der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen“. Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, Bd. 30, Schillers Briefe 1798-1800, Weimar 1961, S. 73. Als Beispiele für eine Lektüre des Trauerspiels als Geschichtsdrama sind zu nennen: Lesley Sharpe, Schiller and the Historical Character. Presentation and Interpretation in the Historiographical Works and the Historical Dramas, Oxford 1982, S. 106-126; Francis J[ohn]. Lamport, Krise und Legitimitätsanspruch. *Maria Stuart* als Geschichtstragödie, in: Deutsche Zeitschrift für Philologie 109 (1990), Sonderheft, S. 134-145; schließlich Dirk Niefänger, der Schillers Trauerspiel als ein Metadrama liest, das die Geschichte nicht nur vergegenwärtige, „sondern [...] seine Darstellungsverfahren und Möglichkeiten auf der Bühne“ reflektiere. Dirk Niefänger, Geschichte als Metadrama. Theatralität in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und seiner Bearbeitung von Goethes *Egmont*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 305-323, hier: 315.

Brief, der schließlich zur Begegnung der beiden Monarchinnen und damit zum Höhepunkt der dramatischen Entwicklung im dritten Aufzug führt. Es ist sodann ein anderer Schreibakt, der das gesamte dramatische Geschehen überwölbt und dessen Vollzug die Handlung finalisiert: Elisabeths Unterzeichnung des Befehls, das schon vor Handlungsbeginn ergangene Todesurteil gegen Maria Stuart zu vollstrecken. Und es ist nicht nur Elisabeths Namenszug unter dem Exekutionsbefehl, der die schottische Königin aus der Welt hinausreibt und in den Status eines entweltlichten Symbols überführt. Entweltlichende Schreibakte in diesem Sinne stellen auch jene Passagen dar, in denen Maria, wie im zweiten Auftritt des ersten Aufzugs, „Schreiber und Notarien“ (Vs 190) verlangt, „Um meinen letzten Willen aufzusetzen“ (Vs 191). Im fünften Aufzug berichtet Hanna Kennedy, Marias Amme, schließlich, dass die Königin ihre letzte Nacht damit zugebracht habe, „von den theuern Freunden schriftlich Abschied“ zu nehmen und „ihr Testament mit eigener Hand“ (Vs 3420f.) zu verfassen. Mithin ist es kaum zu weit gegriffen, Friedrich Schillers *Maria Stuart* als ein Drama der Schreibakte zu bezeichnen, wie es kein zweites in der Geschichte des deutschsprachigen Dramas gibt. Denn Schreibakte sind es, die jenes Symbol produzieren, in dessen Lichte Elisabeths Name am Ende „Dem Abscheu aller Zeiten Preiß gegeben“ (Vs 3993) ist, wie Schrewsbury angesichts der Nachricht von Marias Hinrichtung betroffen konstatiert.

Dem Namen der schottischen Königin kommt dabei in dem Sinne ein symbolischer Charakter zu, dass er den medialen Status der Titelfigur markiert. Wie in der katholischen Theologie die Jungfrau Maria als Mittlerin zwischen den Gläubigen und Gott fungiert, so in Schillers Trauerspiel das *Bild* der hingerichteten Maria Stuart. Auf seiner poetologischen Ebene bringt Schillers Trauerspiel mithin den Anspruch einer sich autonom setzenden, indes keinesweges weltflüchtigen Kunst zum Ausdruck, jenes Medium zu sein, in dem sich eine dezentrierte politische Welt zu sich selbst verhält. *Maria Stuart* ist als ein Bühnentext zu lesen, der für die Gattung des Dramas und die Kunstform des Theaters die Konsequenzen aus dem in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) formulierten Programm zieht.<sup>8</sup>

## III.

Zur Komplexität und mithin literarischen Qualität des Schiller'schen Damentextes gehört es, dass die am Ende klare Dichotomie von politischer Welt und entweltlichter Wahrheit zu Beginn der dramatischen Handlung als stabile Größen noch keineswegs existiert. Vielmehr sind beide Seiten zu Beginn noch weitgehend ungeschieden und stellt die Generierung ihrer polaren Entgegensetzung geradezu den Austrag des dramatischen Konfliktes dar. Weder figuriert Maria schon zu Beginn als das entweltlichte

<sup>8</sup> Eine solche Übereinstimmung des Trauerspiels mit Schillers ästhetischen Schriften ist in der Forschung häufiger betont worden, wenngleich mit gegenüber der hier angebotenen Lesart anderen Akzenten. Gert Sautermeister stellt den Begriff der „schönen Seele“ ins Zentrum (vgl. Gert Sautermeister, Maria Stuart, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Schillers Dramen, Stuttgart 1992, S. 280-334). Peter-André Alt dagegen geht von Schillers Begriff der Würde aus (vgl. Peter-André Alt, Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 176-204).

Symbol einer absoluten Wahrheit<sup>9</sup>, noch wird Elisabeth von allem Anfang an als die Herrscherin eingeführt, deren politisches Handeln verworfen und delegitimiert erscheint.<sup>10</sup> Insofern Schiller sich diese Dichotomie erst im Verlauf des dramatischen Geschehens herausbilden lässt, stellt sein Trauerspiel die Urszene jener klassischen Wissensformation auf die Bühne, in deren Rahmen sich am Ende die Dinge ordnen und jene Urteile fallen, die Maria verherrlichen und Elisabeth verdammen. Dieser Prozess soll im Folgenden nachgezeichnet werden.

Im ersten Aufzug, der ganz der Exposition der Titelfigur gewidmet ist, wird deren Ausschließung aus dem Handlungskontinuum der politischen Welt bereits durch die Angabe ihres Aufenthaltsortes, des zu ihrem Gefängnis dienenden Schlosses Fotheringhay, räumlich markiert. Sodann beklagt die Amme im ersten Auftritt, dass man Maria „Des Lebens kleine Zierden“ (Vs 54) genommen habe; im zweiten Auftritt bezeichnet sich Maria selbst gar als „Von aller Welt geschieden“ (Vs 213). Doch Paulets Durchsuchung ihrer Gemächer nach Schriftstücken, die Marias Verwicklung in gegen Elisabeth gerichtete Intrigen beweisen, und seine Konfiszierung von verbliebenen Insignien verbliebener weltlicher Würden („Sieh! Was schimmert hier? / Ein königliches Stirmband, reich an Steinen“; Vs 17f.) deuten auf die fortgesetzt weltlichen Bestrebungen der Schottin hin und zielen darauf ab, Marias aus englischer Sicht allzu unvollständige Ausschließung aus dem Handlungskontinuum der Welt weiter zu vertiefen und allererst sicherzustellen, da die Gefangene, wie Paulet der Amme erklärt, „aus diesen engen Banden / Den Arm zu strecken in die Welt“ versucht habe,

die Fackel  
Des Bürgerkrieges in das Reich zu schleudern,  
Und gegen unsre Königin, die Gott  
Erhalte! Meuchelrotten zu bewaffnen.  
Erregte sie aus diesen Mauern nicht  
Den Bößwicht *Parry* und den *Babington*  
Zu der verfluchten That des Königsmords?  
Hielt dieses Eisengitter sie zurück,  
Das edle Herz des *Norfolk* zu umstricken?  
Für sie geopfert fiel das beste Haupt  
Auf dieser Insel unterm Henkerbeil –  
Und schreckte dieses jammervolle Beispiel  
Die Rasenden zurück, die sich wetteifernd

9 In diesem Sinne Rüdiger Zymner, der bemerkt: „Maria Stuart ist von Anfang an keine eindeutig positive Figur, keine Heldin, die allein zur identifikatorischen Anteilnahme auffordert“. Rüdiger Zymner, Friedrich Schiller. Dramen, Berlin 2002, S. 107. Ähnlich Bernhard Greiner: Tragödie als Negativ des ‚ästhetischen Zustands‘. Schillers Tragödienentwurf jenseits des ‚Pathetisch-Erhabenen‘ in *Maria Stuart*, in: Cornelia Blasberg u. Franz-Josef Deiters (Hrsg.), *Geschichte im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 89-107, hier: 104f.

10 Darum ist jenen Kritiken zuzustimmen, welche eine in der älteren Forschung zu beobachtende Polarisierung der beiden Königinnenfiguren zu relativieren trachten. Vgl. Karl S. Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, 2., um ein Zusatzkapitel „Zehn Jahre später: Schiller im Schiller-Jahr“ erw. u. bearb. Auflage, Tübingen 2005, S. 420f.; und: Barbara Neymeyr: *Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel *Maria Stuart**, in: Günter Sasse (Hrsg.), *Schiller. Werk-Interpretationen*, Heidelberg 2005, S. 105-136, hier: 107f.

Um ihrentwillen in den Abgrund stürzen?  
Die Blutgerüste füllen sich für sie  
Mit immer neuen Todesopfern an,  
Und das wird nimmer enden, bis sie selbst,  
Die Schuldigste, darauf geopfert ist (Vs 64-82).

Vermittels Paulets Rede wird Maria mithin als eine Figur gekennzeichnet, die auf die Restitution ihrer Königswürde und mithin auf eine Rückkehr in den politischen Aktionsraum ausgerichtet ist. Und auch Marias Schreibakte sind im ersten Aufzug noch keineswegs eindeutig auf ihre eigene Entweltlichung hin orientiert. Zwar verlangt sie von ihrem Kerkermeister, wie zitiert, „Schreiber und Notarien“ (Vs 190), um ihr „Testament“ (Vs 199) zu verfassen, doch ist ihr Brief an Elisabeth kein Schreibakt der Entsagung. Im Gegenteil erhofft sie sich von der im Brief erbetenen Begegnung mit der Konkurrentin die Freiheit und also eine Rückgewinnung ihrer weltlichen Handlungsmacht, deren Verlust sie durchaus nicht anerkennt („Nichts soll mich in Erstaunen setzen, Sir, / Was ein Gerichtshof in Westminsterhall, / Den Burleighs Haß und Hattons Eifer lenkt, / Zu urtheln sich erdreiste [...]“; Vs 242-245). Gleichsinnig ist der Brief, den sie Mortimer an den Grafen Leicester zu überbringen bittet, auf ihre Rückkehr in die politische Machtarena abgestellt:

Bin ich zu retten, ist's allein durch ihn.  
– Geht zu ihm. Oeffnet euch ihm frei.  
Und zur Gewähr, daß *ichs* bin, die euch sendet,  
Bringt ihm dieß Schreiben. Es enthält mein Bildniß.  
(*Sie zieht ein Papier aus dem Busen, Mortimer tritt zurück und zögert, es anzunehmen.*)  
Nehmt hin. Ich trag' es lange schon bei mir,  
Weil eures Oheims strenge Wachsamkeit  
Mir jeden Weg zu ihm gehemmt [...] (Vs 671-677).

Überhaupt stellt die um die Mortimer-Figur zentrierte Intrigenhandlung zu Marias Befreiung eine Gegenbewegung zu jener Entweltlichungsbewegung dar, welche Maria im Fortgang der dramatischen Handlung durchläuft. Diese Gegenbewegung wird bereits durch die Zeichnung Mortimers konturiert, denn dieser wird als eine Figur eingeführt, die selbst einen Prozess der Verweltlichung durchlaufen hat. So berichtet er Maria in ihrer ersten Begegnung ausführlich von seiner Konversion vom Protestantismus als einer Religion des „Körperlose[n] Wort[es]“ zum Katholizismus als der Religion der „entzückten Sinne[]“, welcher die Wahrheit als eine Gestalt der Welt gilt:

Ich zählte zwanzig Jahre, Königin,  
In strengen Pflichten war ich aufgewachsen,  
In finstern Haß des Pabstthums aufgesäugt,  
Als mich die unbezwingliche Begierde  
Hinaus trieb auf das feste Land. Ich ließ  
Der Puritaner dumpfe Predigtstuben,  
Die Heimat hinter mir, in schnellem Lauf  
Durchzog ich Frankreich, das gepriesene  
Italien mit heißem Wunsche suchend.

Es war die Zeit des großen Kirchenfests,  
 Von Pilgerschaaren wimmelten die Wege,  
 Bekrönt war jedes Gottesbild, es war,  
 Als ob die Menschheit auf der Wandrung wäre,  
 Wallfahrend nach dem Himmelreich – Mich selbst  
 Ergriff der Strom der glaubenvollen Menge,  
 Und riß mich in das Weichbild Roms –  
 Wie ward mir, Königin!  
 Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen,  
 Entgegenstieg, des Kolosseums Herrlichkeit  
 Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist  
 In seine heitre Wunderwelt mich schloß!  
 Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt,  
 Es haßt die Kirche, die mich auferzog,  
 Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,  
 Allein das Körperlose Wort verehrend.  
 Wie wurde mir, als ich ins Innre nun  
 Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel  
 Herunterstieg, und der Gestalten Fülle  
 Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,  
 Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,  
 Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,  
 Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,  
 Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,  
 Die heilige Mutter, die herabgestiegne  
 Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung –  
 Als ich den Pabst drauf sah in seiner Pracht  
 Das Hochamt halten und die Völker segnen.  
 O was ist Goldes, was Juweelen Schein,  
 Womit der Erde Könige sich schmücken!  
 Nur Er ist mit dem Göttlichen umgeben.  
 Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,  
 Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen (Vs 409-450).

Der Umstand, dass diese Verweltlichungsbewegung innerhalb der dramatischen Konfiguration der Figur des Intriganten zugeordnet ist, belegt nicht nur die Kohärenz, mit der der Dramatiker Handlungsführung und Figurenzeichnung ineinanderfließt, sondern lässt überdies seine Desavouierung der vorklassischen Wissensformation, für die der weltliche Katholizismus steht, erkennen. *Maria Stuart* ist der Katholophilie durchaus unverdächtig.<sup>11</sup> Ebenfalls nicht zufällig wird dem Katholizismus der weltlich-situative Modus der Mündlichkeit zugeordnet, wenn Maria auf Mortimers Bekenntnis zur römischen Kirche mit dem Hinweis auf die rhetorische Kraft des Kardinals von Lothringen, Marias

<sup>11</sup> Dies haben, wenngleich mit anderem Tenor, bereits Hans Peter und Martina Herrmann angemerkt, wenn sie darauf hinweisen, dass „der Katholizismus“ in Schillers Trauerspiel „in dunklem Licht, als skrupellose politische Macht“ erscheine, „die um jeden Preis England zurückzugewinnen will, zu diesem Zweck vor keinem Blutvergießen zurückschreckt und Maria für ihr mörderisches Spiel benutzt“. Hans Peter Herrmann u. Martina Herrmann, Friedrich Schiller: ‚Maria Stuart‘, Frankfurt a.M. 1989, S. 101; und erst jüngst hat Norbert Oellers die Mortimer-Figur den „Repräsentanten einer betrügerischen Scheinwelt“ genannt. Norbert Oellers, Schillers Kunstspiele nach dem Studium Kants, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 57 (2013), S. 122-139, hier: 135.

Oheims, reagiert: „So seid ihr einer jener Tausende, / Die er mit seiner Rede Himmelskraft / Wie der erhabne Prediger des Berges / Ergriffen und zum ew'gen Heil geführt!“, (Vs 488-491). Überhaupt wird der Kardinal, der die Partei Marias anführt und die Rückgewinnung Englands für Rom betreibt, in Mortimers Einlassungen als ein Repräsentant des in der vorklassischen Wissensformation verhafteten Legitimus geschildert:

Auch euern Stammbaum wieß er mir, er zeigte  
 Mir eure Abkunft von dem hohen Hause  
 Der Tudor, überzeugte mich, daß euch  
 Allein gebührt in Engelland zu herrschen,  
 Nicht dieser Afterkönigin, gezeugt  
 In ehebrecherischem Bett, die Heinrich,  
 Ihr Vater, selbst verwarf als Bastardtochter (Vs 518-524).

Geschildert wird ein Präsenzdenken, das in der Haltung des Konvertiten Mortimer seinen tönenden Nachklang findet: „Ich sah euch, Königin – Euch selbst! / Nicht euer Bild!“ (Vs 549f.), und „Euch mangelt alles, was das Leben schmückt, / Und doch umfließt euch ewig Licht und Leben“ (Vs 568f.). In Schillers Dramaturgie wird diesem Wissensmodell aber nur deshalb so viel Raum gegeben, um es im Verlauf des Stückgeschehens durch dasjenige der Repräsentation abzulösen. So wird es durch seine Einbindung in die Intrigenhandlung desavouiert. Die um die Mortimer-Figur zentrierte Intrigenhandlung dient damit ex negativo der Etablierung der klassischen Wissensformation als der allein gültigen.

Dass auch die Titelfigur selbst im ersten Aufzug noch nicht eindeutig jene Exponentin dieser vom Autor propagierten Episteme ist, das belegen Wendungen, welche er der Schottin in den Mund legt. So argumentiert Maria legitimistisch, wenn sie über die (Un-)Möglichkeit von Elisabeths Unterzeichnung des gegen sie gerichteten Hinrichtungsbefehls philosophiert: „Sie könnt' es wagen, mein gekröntes Haupt / Schmachvoll auf einen Henkerblock zu legen? / [...] / Sie könnte so die eigne Majestät / Und aller Könige im Staube wälzen?“ (Vs 600-604). Gegen die ihr von Mortimer vorgetragenen Pläne zu ihrer gewaltsamen Befreiung reagiert sie hingegen in einer Weise, die in den Horizont der klassischen Wissensformation gehört:

Umsonst! Mich rettet nicht Gewalt, nicht List.  
 Der Feind ist wachsam und die Macht ist sein.  
 Nicht Paulet nur und seiner Wächter Schaar,  
 Ganz England hütet meines Kerkers Thore.  
 Der freie Wille der Elisabeth allein  
 Kann sie mir aufthun (Vs 661-666).

Dass diese Verse im Horizont der klassischen Wissensformation gesprochen sind, bezeugt nämlich der Rekurs auf die Instanz des „freie[n] Wille[ns]“ der englischen Monarchin. Denn er unterstellt der Gegnerin den Status eines dezentrierten Subjekts und das heißt eine Handlungsorientierung durch eine absolute Instanz der Wahrheit jenseits machtpolitischer Interessen. Das wirft ein klareres Licht auf jenen Brief, den sie zu Beginn des Aufzugs Paulet an Elisabeth zu überbringen bittet. Der Schreibakt selbst stellt nämlich eine Praktik der Dezentrierung der eigenen Subjektivität dar. Als eine auf

die Repräsentationsfunktion reduzierte Form der Sinnlichkeit referiert die Schrift allein auf die absolute Instanz einer Wahrheit, die keine Gestalt der Welt mehr ist. Im Medium der Schrift imaginiert der Schreibende den Adressaten als gleichermaßen dezentriertes Subjekt; nicht an die Königin im legitimistisch-messianischen Verständnis des Begriffes<sup>12</sup> ist ihr Brief mithin gerichtet, sondern an das sich allein vor einer absoluten Instanz verantwortende moderne Subjekt. In diesem Sinne werden im Stück immer wieder „Herz“ und „Gott“ in einem Atemzug genannt. Damit wird der Status von Marias Brief an Elisabeth aber ambivalent. Einerseits verspricht Maria sich von ihm die Rückkehr in die Welt; andererseits jedoch ist der Schreibakt selbst ein Akt des Rückzugs aus der Welt.

Diese Ambivalenz der Figur wird im Zuge ihrer Begegnung mit dem Schatzmeister von England, Lord Burleigh, im siebenten Auftritt des ersten Aufzugs weiter ausgeleuchtet. Der Dialog, in dem Maria das gegen sie ergangene Todesurteil verkündet wird, ist als ein Disput um die Prinzipien des Rechts angelegt. In seinem Verlauf stellt Maria die Rechtmäßigkeit des englischen Gerichts über sie unter Hinweis auf Burleighs Vermengung von Recht und politischem Nutzen in Abrede:

[...] Lord Schatzmeister!  
 Ich will gerecht seyn gegen euch! Seid ihr's  
 Auch gegen mich – Man sagt, ihr meint es gut  
 Mit diesem Staat, mit eurer Königin,  
 Seid unbestechlich, wachsam, unermüdet –  
 Ich will es glauben. Nicht der eigne Nutzen  
 Regiert euch, euch regiert allein der Vortheil  
 Des Souverains, des Landes. Eben darum  
 Mistrout euch, edler Lord, daß nicht der Nutzen  
 Des Staats euch als Gerechtigkeit erscheine (Vs 789-798).

Maria qualifiziert Burleighs Argumentation als referenzlose Rhetorik, wenn sie ihn der „Gewalt des Mundes“ (Vs 762) bezichtigt. Beides, sowohl die Unterscheidung von politischer Klugheit und Recht als differenten Maßstäben des Handelns wie auch die Behauptung der Referenzlosigkeit der Rede, ist allein unter Voraussetzung des Konzepts einer Instanz absoluter Wahrheit möglich, das heißt allein im Horizont der klassischen Wissensformation. Die Rede der schottischen Königin ist an dieser Stelle dem legitimistischen, einer älteren Episteme zugehörigen Rechtfertigungsmodell also klar entgegengesetzt; und so geht es im Fortgang des Disputs auch nicht um die Frage, wem das Recht auf den englischen Thron zukomme, sondern allein um die Etablierung des Binarismus von Macht und Recht, wenn Maria dem Versuch der Gegenpartei widerspricht, das eigene Handeln zu legitimieren:

12 Vgl. Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart 1992 (engl. 1957). An Kantorowicz anknüpfend bezeichnet Wolfgang Schild den König im Verständnis des christlichen Mittelalters als „*vicarius Dei* auf Erden“. Wolfgang Schild, *Recht*, in: Peter Dinzelbacher (Hrsg.), *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1993, S. 489-555, hier: 524. Mit Blick auf Schillers *Maria Stuart* vgl. die Ausführungen Peter-André Alts zu Schillers Titelfigur. Peter-André Alt, *Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 176-204, hier: 195f.

Ich bin die Schwache, sie die Mächt'ge – Wohl!  
 Sie brauche die Gewalt, sie töde mich,  
 Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer.  
 Doch sie gesteh' dann, daß sie die Macht  
 Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt.  
 Nicht vom Gesetze borge sie das Schwert,  
 Sich der verhaßten Feindin zu entladen,  
 Und kleide nicht in heiliges Gewand  
 Der rohen Stärke blutiges Erkühnen.  
 Solch Gaukelspiel betrüge nicht die Welt!  
 Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten!  
 Sie geb' es auf, mit des Verbrechens Früchten  
 Den heil'gen Schein der Tugend zu vereinen,  
 Und was sie ist, das wage sie zu scheinen! (Vs 961-974).

Die Etablierung eines solchen Binarismus von Macht und Recht hat die klassische Episteme zur Voraussetzung, eine Episteme, die die faktische Handlungsmacht nicht mehr mit dem Status des Gottesurteils belehnt.

Dass die dramatische Entwicklung gegen Ende des ersten Aufzugs ganz auf die Etablierung des Binarismus von Recht und Macht abgestellt ist, wird zudem im Folgeauftritt deutlich, in dem Paulet gegenüber Burleigh „Unziemlichkeiten“ beklagt, die im „Rechtsstreit“ gegen die Gefangene „vorgegangen“ seien (Vs 985f.), während Burleigh als eine Figur erscheint, die genau jene Haltung an den Tag legt, welche Maria ihm zuvor vorgeworfen hatte. Burleigh weist Paulets Einwand, dass man die Angeklagte mit den gegen sie aufgerufenen Zeugen hätte konfrontieren müssen, nämlich nicht mit einer Behauptung der Rechtmäßigkeit des Gerichts, sondern allein mit der staatsklugen Begründung zurück, dass ein solches Vorgehen „nicht zu wagen“ (Vs 990) gewesen sei: „Zu groß ist ihre Macht auf die Gemüther / Und ihrer Thränen weibliche Gewalt“ (Vs 991f.). Paulets Opposition gegen die Machterwägungen des Schatzmeisters („So werden Englands Feinde alle Welt / Erfüllen mit gehäßigen Gerüchten, / Und des Prozesses festliches Gepräng / Wird als ein kühner Frevel nur erscheinen“; Vs 997-1000) sowie Burleighs Versuch, den Kerkermeister die Ermordung Marias zur Behebung der für die englische Seite prekären Situation zu insinuieren (vgl. Vs 1026-1045), lassen Burleigh bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der dramatischen Entwicklung als desavouiert erscheinen, während Paulet, der Burleighs Ansinnen unter Berufung auf sein „Gewissen“ (Vs 1062) zurückweist, als dezentriertes Subjekt dasteht, das sich einer absoluten Wahrheitsinstanz unterwirft.<sup>13</sup> In der Begegnung der beiden Vertrauten Elisabeths findet sich mithin am Ende des ersten Aufzugs jener Binarismus von Recht und Macht, welcher im Ausgang des Dramas von den beiden Königinnen repräsentiert wird, erstmals klar etabliert. So ambivalent die Figur der Maria im ersten Aufzug auch gezeichnet wird, so sehr wird vermittlels der Konfiguration dieses Aufzugs die Etablierung der schottischen Königin als Symbol des Rechts vorbereitet.

13 Aus diesem Grund ist Ferdinand van Ingen Urteil, dass Paulet „unverkennbar aus einer vergangenen Ära stammt“, nicht haltbar. Ferdinand van Ingen, *Macht und Gewissen. Schillers Maria Stuart*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, Tübingen 1988, S. 283-309, hier: 284.

## IV.

Auch die im zweiten Aufzug erfolgende Exposition der Elisabeth-Figur wird über den im Horizont der klassischen Episteme sich konstituierenden Binarismus von Recht und Macht gesteuert, und hinsichtlich des Schauplatzes der Handlung wird eine Opposition zu Maria etabliert. Wird Marias Ausschließung aus der Welt politischen Handelns im ersten Aufzug durch ihren Aufenthaltsort räumlich markiert, so spielt der gesamte zweite Aufzug im Zentrum politischer Macht, dem Palast von Westminster. Als einander diametral entgegengesetzt weisen sodann die Worte des Staatssekretärs Davison die beiden Monarchinnen aus: „*Sie* geht / *Ins* Brautgemach, die *Stuart* geht zum Tode“ (Vs 1113f.). Doch wird diese Entgegensetzung durchaus nicht eindimensional gezeichnet. Im Gegenteil werden die beiden Figuren einander angenähert, denn Elisabeths Klage über die staatspolitischen Zwänge, die sie zu einer politischen Heirat mit dem französischen Herzog von Anjou nötigen, lässt das Bild einer englischen Monarchin entstehen, deren Handlungsorientierung nicht vorbehaltlos im machtpolitischen Kalkül aufgeht:

Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes,  
Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen.  
Mein Wunsch war's immer, unvermählt zu sterben,  
Und meinen Ruhm hätt' ich darein gesetzt,  
Daß man dereinst auf meinem Grabstein läse:  
Hier ruht die jungfräuliche Königin.  
Doch meine Unterthanen wollens nicht,  
Sie denken jetzt schon fleißig an die Zeit,  
Wo ich dahin sein werde – Nicht genug,  
Daß jetzt der Segen dieses Land beglückt,  
Auch ihrem künftigen Wohl soll ich mich opfern,  
Auch meine jungfräuliche Freiheit soll ich,  
Mein höchstes Gut, hingeben für mein Volk (Vs 1155-1167).

Der Proposition dieser Verse korrespondieren die Kommunikationsstrategien, die den Dialogpartnern in der Szene zugeordnet sind. Während die Abgesandten der französischen Krone der Etikette höfisch-galanter Rede folgen, wird Elisabeth als das authentische Individuum gezeichnet, das die Sprache des Herzens spricht. Die englische Königin wird in ihrem ersten Auftritt also zunächst in die Nähe ihrer Opponentin Maria Stuart gerückt. Diese Annäherung wird unterstützt durch den Umstand, dass die Verwicklung Frankreichs in die im ersten Aufzug eingeführte Intrige gegen Elisabeth die galante Rede der beiden Franzosen als eine Rhetorik der Verstellung ausweist. Elisabeths Annäherung an Maria wird gar noch weiter ausgebaut, wenn Graf Schrewsbury, im dritten Auftritt, Elisabeths von der Welt abgeschiedene Jugend schildert:

Dir war das Unglück eine strenge Schule.  
Nicht seine Freudenseite kehrte *dir*  
Das Leben zu. Du sahest keinen Thron  
Von ferne, nur das Grab zu deinen Füßen.  
Zu Woodstock war's und in des Towers Nacht,  
Wo dich der gnäd'ge Vater dieses Landes  
Zur ersten Pflicht durch Trübsal auferzog.

Dort suchte dich der Schmeichler nicht. Früh lernte,  
Vom eiteln Weltgeräusche nicht zerstreut,  
Dein Geist sich sammeln, denkend in sich gehn,  
Und dieses Lebens wahre Güter schätzen (Vs 1377-1387).

Die Parallele von Woodstock und Fotheringhay ist offenkundig. Doch werden im weiteren Verlauf von Schrewsbury's Einlassungen Elisabeth und Maria denn doch in dem das dramatische Geschehen steuernden Binarismus von Macht und Recht, Politik und Wahrheit, auf entgegengesetzten Polen platziert. Denn mit Blick auf Maria fährt Schrewsbury im Anschluss an seine Schilderung von Elisabeths abgeschiedener Jugend im Ton des Bedauerns fort:

– Die Arme rettete kein Gott. Ein zartes Kind  
Ward sie verpflanzt nach Frankreich, an den Hof  
Des Leichtsinns, der gedankenlosen Freude.  
Dort in der Feste ew'ger Trunkenheit,  
Vernahm sie nie der Wahrheit ernste Stimme.  
Geblendet ward sie von der Laster Glanz,  
Und fortgeführt vom Strome des Verderbens.  
Ihr ward der Schönheit eitles Gut zu Theil,  
Sie überstrahlte blühend alle Weiber,  
Und durch Gestalt nicht minder als Geburt – (Vs 1388-1397).

Wird Elisabeths Werdegang als eine Bewegung der Verweltlichung gezeichnet – ihr Weg führt sie aus der Weltabgeschiedenheit Woodstocks in den Palast von Westminster –, so beschreibt der Weg, den Schiller Maria zurücklegen lässt, die entgegengesetzte Bewegung einer Entweltlichung: Vom französischen Hof hat sie das Schicksal in die Kerkerhaft auf Schloss Fotheringhay verschlagen. Bestätigt wird diese Gegenführung<sup>14</sup> durch die Ausgestaltung der Dialoge. Der dritte Auftritt zeigt die englische Königin in Beratung mit ihren Vertrauten, in deren Verlauf Elisabeth als zerrissen erscheint zwischen der von Lord Burleigh repräsentierten machiavellistischen Position reiner Machtpolitik („Du mußt den Streich erleiden oder führen. / Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“; Vs 1293f.) und Schrewsbury's Ermahnung, dass sich das politische Handeln an der Instanz eines absoluten Rechtes zu orientieren habe:

Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe,  
England ist nicht die Welt, dein Parlament  
Nicht der Verein der menschlichen Geschlechter.  
Dieß heut'ge England ist das künft'ge nicht,  
Wie's das vergangne nicht mehr ist – Wie sich  
Die Neigung anders wendet, also steigt  
Und fällt des *Urtheils* wandelbare Woge.  
Sag nicht, du müssest der Nothwendigkeit

<sup>14</sup> Auf eine Komplementarität der beiden Figuren weist (mit anderer Ausrichtung) bereits Ilse Graham hin. Vgl. Ilse Graham, *Bread and Wine: A Reading of 'Maria Stuart'*, in: dies.: *Schiller's Drama. Talent and Integrity*, London 1974, S. 149-170, hier: 155, vgl. außerdem: Steven D. Martinson, *Maria Stuart: Physiology and Politics*, in: ders. (Hrsg.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, Rochester 2005, S. 213-226, hier: 220.

Gehorchen und dem Dringen deines Volks.  
Sobald du willst, in jedem Augenblick  
Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist.  
Versuch's! Erkläre, daß du Blut verabscheust,  
Der Schwester Leben *willst* gerettet sehn,  
Zeig denen, die dir anders rathen wollen,  
Die Wahrheit deines königlichen Zorns,  
Schnell wirst du die Nothwendigkeit verschwinden  
Und Recht in Unrecht sich verwandeln sehn (Vs 1323-1339).

Elisabeths Entgegnung („Ein warmer Anwalt ist Graf Schrewsbury / Für meine Feindin und des Reichs. Ich ziehe / Die Rätthe vor, die meine Wohlfahrt lieben“; Vs 1348-1350) signalisiert indes, in welche Richtung Schiller die Figur entwickelt, wenngleich der vierte Auftritt verdeutlicht, dass die Verweltlichungsbewegung Elisabeths zu Beginn des Dramas so wenig abgeschlossen ist wie diejenige der Entweltlichung Marias. Nicht zufällig wird hier das Medialitätsthema wieder aufgenommen. So führt Paulet seinen Neffen Mortimer bei der englischen Königin unter Hinweis darauf ein, dass dieser „Geheime Briefe“ (Vs 1482) an Maria Stuart, die man diesem anvertraut habe, „mit treuer Hand *uns* überliefert“ (Vs 1484). Nicht nur wird hierdurch Mortimers Loyalität behauptet; die Schrift wird abermals als das Medium der Wahrheit exponiert, das alle Verstellungen der weltlich-mündlichen Interaktion hintergeht und offenlegt. Damit ist Paulets Überbringung von Marias Brief an Elisabeth vorbereitet:

ELISABETH  
(zu Paulet, der ihr Papiere überreicht).  
Was zieht ihr da hervor?  
PAULET Es ist ein Schreiben,  
Das dir die Königin von Schottland sendet (Vs 1500f.).

Lässt sich, wie ausgeführt, Schillers Trauerspiel als ein Ordnungsvorgang lesen, der den Macht-Recht-Binarismus im Gang seiner Handlung hervorbringt, so ist es konsequent, wenn Burleigh, der Vertreter der Machtpolitik, zu verhindern sucht, dass Marias Brief seine Adressatin erreicht („Gebt mir den Brief“; Vs 1502), und dass er, als dies misslingt, die Bedeutung des Sendschreibens herunterzuspielen trachtet („Was kann der Brief enthalten? Eitle Klagen“; Vs 1508). Der Grund für sein Verhalten ist darin zu sehen, dass sich mit dem Gelingen des Aktes schriftlicher Kommunikation die politische Konstellation zuungunsten des von Burleigh betriebenen Machtspiels zu verschieben droht. Sein Einwand, dass „Das Urtheil [...] nicht mehr vollzogen werden“ könne, „Wenn sich die Königin ihr genahet hat“ (Vs 1525f.), findet seine Ursache nicht etwa darin, dass – gemäß dem legitimistischen Paradigma – „die königliche Nähe“ „Gnade bringt“ (Vs 1527); denn als Vertreter des Legitimus ist der Großschatzmeister in Schillers Konfiguration gerade nicht gezeichnet. Vielmehr signalisiert sein Einwand gegen eine Begegnung der beiden Königinnen die Einsicht, dass eine über den Schreibakt vermittelte Begegnung nicht mehr diejenige von Herrscherin und Gefangener wäre, sondern eine Begegnung zweier dezentrierter, gleichermaßen auf die Wahrheit als ein entweltlichtes Drittes sich beziehender Subjekte. In diesem Sinne lässt Schiller Elisa-

beth bei der Lektüre von Marias Zeilen mit Rührung reagieren und „ihre Thränen trocken[en]“<sup>15</sup>:

Was ist der Mensch! Was ist das Glück der Erde!  
Wie weit ist diese Königin gebracht,  
Die mit so stolzen Hoffnungen begann,  
Die auf den ältesten Thron der Christenheit  
Berufen worden, die in ihrem Sinn  
Drei Kronen schon auf's Haupt zu setzen meinte!  
Welch andre Sprache führt sie jetzt als damals,  
Da sie das Wappen Englands angenommen,  
Und von den Schmeichlern ihres Hofes sich Königin  
Der zwei britann'schen Inseln nennen ließ!  
– Verzeiht, Milords, es schneidet mir ins Herz,  
Wehmuth ergreift mich und die Seele blutet,  
Daß Irdisches nicht fester steht, das Schicksal  
Der Menschheit, das entsetzliche, so nahe  
An meinem eignen Haupt vorüberzieht (VS 1528-1542).

Was diese Verse zum Ausdruck bringen, ist nicht ein stoisches *taedium vitae*, wie man es aus dem Barockdrama kennt.<sup>16</sup> Wenn Elisabeth urteilt, dass die Schreiberin des Briefes eine „andre Sprache“ führe als vormalig die Prätendentin auf den englischen Thron, so ist damit der Moduswechsel von der weltlich-situativen Rhetorik in der politischen Arena hin zu der sich im weltabgewandten Schreibakt konstituierenden Innerlichkeit des dezentrierten Subjekts bezeichnet, das sich den abwesenden Adressaten als ein gleichfalls empfindsames Gegenüber imaginiert. Die mit der Schriftkommunikation drohende Gefahr der Anknüpfung einer solchen empfindsamen Beziehung Elisabeths mit Maria ist es deshalb, die Burleigh fürchtet und die ihn die Monarchin mahnen lässt, ihrer Empfindung nicht nachzugeben, sondern den machtpolitischen Notwendigkeiten zu gehorchen: („Sei standhaft, große Königin. Laß nicht / Ein lobenswürdig menschliches Gefühl / Dich irre führen. Raube dir nicht selbst / Die Freiheit, das Nothwendige zu thun“; Vs 1550-1553). Die Szene bringt mithin abermals den Status der Schrift zur Geltung und signalisiert die Bedeutung, die der Medialitätsthematik in Schillers Trauerspiel zukommt. Gleiches gilt für den „Brief des Erzbischofs zu Rheims“, über den Mortimer dem Grafen Leicester gegenüber im achten Auftritt bekundet, dass er ihn „bei der

15 Vgl. hierzu Albrecht Koschorke: „Schriftverkehr entkleidet die Kommunikation von ihren Eigentümlichkeiten lokaler und ständischer Art. [...] Es liegt in der Logik der Erfindung des Buchdrucks und der in ihrer Folge entstandenen schriftkulturellen Mentalität, daß sie egalitäre Visionen befördert. Sie macht das herkömmliche Statussystem durch Identifikationsmöglichkeiten ersetzbar, deren Bezugsgröße tendenziell ortlose oder jedenfalls sozial schwach definierte, dafür mit einem reichen Innenleben ausgestattete *Subjekte* sind.“ Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 188.

16 Im Horizont des Stoizismus liest Barbara Neymeyr das Schiller'sche Trauerspiel. Vgl. Barbara Neymeyr: *Pathos und Ataraxie. Zum stoischen Ethos in Schillers ästhetischen Schriften und seinem Drama Maria Stuart*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 52 (2007), S. 262-288. Ferdinand van Ingen sieht eine Nähe von Schillers Trauerspiel zum Barockdrama und spricht mit Blick auf Elisabeth vom „Typus des melancholischen Herrschers“. Ferdinand van Ingen, *Macht und Gewissen. Schillers Maria Stuart*, a.a.O., S. 293.

Königin von Schottland“ in gleicher Weise „Begläubigt“ (Vs 1744f.) habe, wie der Brief Marias Mortimer bei Leicester beglaubigen soll.

Dass trotz dieser Signale der Figur der Elisabeth in Schillers Trauerspiel die Repräsentation des Machtpols in sich herausbildenden Binarismus von Recht und Macht zugewiesen ist, und dass sie Paulets Drängen, der „himmlischen Bewegung“ (Vs 1544) ihres Herzens zu gehorchen und also ihr Handeln an der Wahrheit zu orientieren, nicht folgen wird, sondern den Machterhalt ins Zentrum ihrer Aktionen stellt, verdeutlicht ihr Versuch, Mortimer, in Verknennung der Lage, als Mörder ihrer Widersacherin zu dingen („Wenn ihr / Mich eines Morgens mit der Botschaft wektert: / Maria Stuart, deine blut'ge Feindin, / Ist heute Nacht verschieden!“; Vs 1621-1624). Diese Gegenintrige stellt den Versuch dar, der prekären Situation zu entrinnen, sich zwischen Recht und Macht entscheiden zu müssen („Ich wollte die Gesetze handeln lassen, / Die eigne Hand vom Blute rein behalten“; Vs 1592f.). Entstehen kann dieser Konflikt aber allein im Horizont der klassischen Wissensformation; und somit ist Elisabeths Versuch einer Gegenintrige dem Auseinanderstreben von Recht und Macht zu dem das Stück leitenden Binarismus geschuldet. Würde im Horizont des vorklassischen Präsenzdenkens dem Machtkampf der Status eines Gottesurteils zugesprochen, der die Siegerin ins Recht setzt<sup>17</sup>, so befindet sich in Schillers die klassische Episteme propagierendem Trauerspiel die Mächtigen in der prekären Situation, entweder ihre Legitimation durch mangelnde Referenz auf eine entweltlichte Rechtsinstanz zu verlieren, oder aber Gefahr zu laufen, ihre Macht einzubüßen. Elisabeths Hoffnung, Mortimer für den Mord an Maria zu gewinnen, ist daher genau in diesem Hiatus von Recht und Macht angesiedelt.

Gleiches gilt für Elisabeths durch den Grafen Leicester intrigant erwirkte Einwilligung, die Widersacherin von Angesicht zu Angesicht zu treffen. Diese Einwilligung ist, wie sich in dieser Szene erweist, nicht wirklich durch die schriftmediale Anknüpfung eines empfindsamen Verhältnisses zu Maria motiviert (dies wäre der Fall, leistete Elisabeth Paulets Rat Folge). Im Gegenteil kann Leicester die Einwilligung der englischen Königin allein dadurch erwirken, dass er ihr suggeriert, mittels einer solchen Begegnung den Hiatus zwischen Macht und Recht in eigener Person unmittelbar geschlossen zu finden:

Sie foderts  
 Als eine Gunst, gewäh' es ihr als Strafe!  
 Du kannst sie auf das Blutgerüste führen,  
 Es wird sie minder peinigen, als sich  
 Von deinen Reizen ausgelöscht zu sehn.  
 Dadurch ermordest du sie, wie sie dich  
 Ermorden wollte – Wenn sie deine Schönheit  
 Erblickt, durch Ehrbarkeit bewacht, in Glorie  
 Gestellt durch einen unbefleckten Tugendruf,  
 Den sie, leichtsinnig buhlend, von sich warf,  
 Erhoben durch der Krone Glanz, und jetzt  
 Durch zarte Bräutlichkeit geschmückt – dann hat  
 Die Stunde der Vernichtung ihr geschlagen (Vs 2023-2035).

<sup>17</sup> Zum mittelalterlichen, aber in Transformationen bis in die Frühe Neuzeit nachwirkenden Konzept des Gottesurteils vgl. Wolfgang Schild, *Recht*, a.a.O., S. 521.

Leicesters rhetorische Geste suggeriert Elisabeth nämlich nicht lediglich, aus der Begegnung mit Maria als die an erotischen „Reizen“ und sittlicher „Ehrbarkeit“ Reichere hervorzugehen.<sup>18</sup> Leicesters Wendung, dass diese Einheit von Sinnlichkeit und Sittlichkeit im Falle der englischen Monarchin „durch der Krone Glanz“ „Erhoben“ werde, suggeriert viel weiterreichend, dass Elisabeth den Status einer weltlichen Gestalt der Wahrheit (im Sinne der vorklassischen Episteme) erlangt. „Mich selbst / Hast du umstrahlt wie eine Lichterscheinung“ (Vs 2038f.), lautet Leicesters rhetorische Volte.<sup>19</sup> Es ist diese Erwartung, das ihre prekäre Situation begründende Auseinandertreten von Recht und Macht negiert zu finden, welche Elisabeth für Leicesters Plan gewinnt und mit der sie in die Begegnung mit Maria hineingeht.

## V.

Doch auch aufseiten der schottischen Königin ändern sich gegenüber der mittels Briefkommunikation generierten empfindsamen Verbindung die Ausgangsvoraussetzungen für ihre Begegnung mit der Rivalin. Bereits Schillers Wahl des Schauplatzes für den Aufzug, in dem sich die beiden Königinnen gegenüberstehen, setzt ein klares Signal. Marias Aufenthaltsort ist nicht mehr das Gefängnis auf Schloss Fotheringhay, sondern eine „*Gegend in einem Park. Vorn mit Bäumen besetzt, hinten eine weite Aussicht*“ (S. 89). Dass diesem Schauplatzwechsel Signalcharakter zukommt, bestätigt der dramatische Dialog der ersten Aufnahme. So lässt Schiller Marias Rede die Hoffnung auf Rückkehr in die Welt reflektieren:

<sup>18</sup> Diesen Punkt übersehen Ansätze, die den Konflikt der Königinnen auf die erotische Konkurrenz zweier Frauen verkürzen. So heißt es bei Thomas Clasen unter Rekurs auf eine entsprechende Tendenz der Schiller-Forschung: „In der Sekundärliteratur herrscht Einigkeit darüber, daß Maria die weiblichere der beiden Königinnen darstellt. Ihre Schönheit und besonders ihre geradezu magische Wirkung auf Männer werden von Schiller häufig betont. Wer, wie Mortimer, ihr Bild sieht oder, wie Leicester, ihr Bild in einem heimlichen Dossier als Zeichen übersandt bekommt, kämpft von da ab auf ihrer Seite. Genau in dieser Wirkung ihrer weiblichen Ausstrahlungskraft liegt Marias politische, für Elisabeth tödliche, Gefahr“. Thomas Clasen, „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib“. Zur Darstellung der Frau in Schillers ‚Frauen-Dramen‘, in: Dirk Grathoff u. Erwin Leibfried (Hrsg.), *Schiller. Vorträge aus Anlaß seines 225. Geburtstages*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1991, S. 89-111, hier: 102. Vgl. auch Philippe Wellnitz, die betont, dass die Figuren der Elisabeth und der Maria „von ihrer weiblichen Natur her definiert werden“. Dies ist zwar nicht falsch, bedarf aber der weiteren Bestimmung. Philippe Wellnitz, *Die ‚weibliche Natur‘ in ‚Maria Stuart‘. ‚ein gebrechlich Wesen ist das Weib‘*, in: Georg Braungart u. Bernhard Greiner (Hrsg.), *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, Hamburg 2005, S. 245-254, hier: 247; schließlich, mit Blick auf die Differenzierung ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Geschlechtscharaktere in der Renaissance, Andreas Müller, ‚Nur der Schatten der Maria‘. Identität und Krise in Schillers ‚Maria Stuart‘, in: Oliver Kohls u. Martin Roussel (Hrsg.), *Einschnitte. Identität in der Moderne*, Würzburg 2007, S. 263-275, hier: 268-270.

<sup>19</sup> In diesem Sinne stimmt Elisabeth einer Begegnung mit Maria auch nicht, wie Nikolas Immer meint, „allein Leicester zuliebe“ zu. Vgl.: Nikolas Immer, *Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers ‚Maria Stuart‘*, in: *Euphorion* 99 (2005), S. 129-152, hier: 146.

Laß mich der neuen Freiheit genießen,  
 Laß mich ein Kind seyn, sey es mit!  
 Und auf dem grünen Teppich der Wiesen  
 Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.  
 Bin ich dem finstern Gefängnis entstiegen,  
 Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?  
 Laß mich in vollen, in durstigen Zügen  
 Trinken die freie, die himmlische Luft (Vs 2075-2082).

Genährt ist Marias veränderte Bewusstseinshaltung durch die Intrige zu ihrer Befreiung, als deren erstes Resultat sie den erweiterten Spielraum liest („Lord Lesters mächt'gen Arm erkenn' ich drinn“; Vs 2124). Statt introspektiv auf eine absolute Wahrheit richten sich Marias Blicke in die Welt („Die Blicke, frei und fessellos, / Ergehen sich in ungemessenen Räumen“; Vs 2092f.) und auf das als bevorstehend erwartete Entkommen aus der Abgeschlossenheit des Kerkers („Dort legt ein Fischer den Nachen an! / Dieses elende Werkzeug könnte mich retten, / Brächte mich schnell zu befreundeten Städten“; Vs 2107-2109). Diese Verse reflektieren eine Bewusstseinslage, aufgrund deren Maria sich auf die ihr durch Paulet als Reaktion auf ihren Brief avisierte Begegnung mit Elisabeth „nicht vorbereitet“ (Vs 2162) erklärt. Worin der Grund für diese Indisponiertheit liegt, erhellt Marias an ihre Amme gerichtete Bitte: „Führ' mich ins Haus, daß ich mich fasse“ (Vs 2166). Die Worte indizieren den Konnex von räumlich markierter Weltabgeschiedenheit und Introspektion als jener Bewusstseinshaltung, welche eine Rückbesinnung auf das Manuskript erlaubt, das Maria in den Jahren ihrer Haft für den Augenblick der nun bevorstehenden Begegnung vorbereitet hatte:

Ich habe drauf geharret – Jahre lang  
 Mich drauf bereitet, alles hab' ich mir  
 Gesagt und ins Gedächtniß eingeschrieben,  
 Wie ich sie rühren wollte und bewegen!  
 Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist alles,  
 Nichts lebt in mir in diesem Augenblick,  
 Als meiner Leiden brennendes Gefühl.  
 In blut'gen Haß gewendet wider sie  
 Ist mir das Herz, es fliehen alle guten  
 Gedanken, und die Schlangenhaare schüttelnd  
 Umstehen mich die finstern Hölle geister (Vs 2177-2187).

Unvorbereitet auf die Begegnung, um die sie Elisabeth in ihrem Brief ersucht hat, ist Maria somit in dem Sinne, dass sie, wie die Amme Kennedy anmerkt, außer sich ist („Ach, theure Lady! Ihr seid außer euch, / Die langentbehrte Freiheit macht euch schwärmen“; Vs 2105f.). Zu dieser Abkehr Marias von der Introspektion trägt weiter bei die Nachricht, dass es Leicesters „Werk ist“, „Daß euch die Königin die Zusammenkunft / Bewilligt“ (Vs 2221-2223).

## VI.

Das ist der Ausgangspunkt für die große Begegnungsszene der beiden Königinnen im dritten Aufzug. Sie hebt an mit einer rhetorischen Geste Elisabeths, in der sie für sich in Anspruch nimmt, vom Volk „Abgöttisch“ verehrt zu werden („So ehrt man einen Gott, nicht einen Menschen“; Vs 2230f.). Diese Eröffnung ist bezeichnend nicht nur mit Blick auf ihren der unmittelbaren leibhaften Interaktion zuzuordnenden rhetorischen Charakter; überdies weist die Gottesreferenz zurück auf die vorklassische Wissensformation, in deren Horizont Macht und Recht noch nicht binär auseinandergetreten und der Monarch unmittelbar legitimiert ist. Elisabeth spricht hier also nicht als dezentriertes Subjekt, das – gerührt durch den Brief Marias – sein eigenes Handeln einer absoluten Wahrheitsinstanz unterwirft, sondern als eine die eigene Legitimität unter Rekurs auf weltliche Zeichen (die Liebe des Volkes) behauptende Monarchin. Elisabeths Geste findet ihr Echo in dem Ausruf, den Schiller Maria in den Mund legt: „O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!“ (Vs 2232). Das Herz spricht aus der Form des Briefes, also nur aus der über die Schriftkommunikation generierten Imagination eines empfindsamen Gegenübers, nicht aber aus den Zügen der leibhaft präsenten Kontrahentin. Im Gegenteil macht die leibhafte Koprsenz der beiden Figuren eine Aktualisierung der schriftmedial generierten empfindsamen Beziehung unmöglich.<sup>20</sup> Der Wechsel von der Schriftlichkeit zur Mündlichkeit im Verhältnis der beiden Monarchinnen ist es daher, der den Verlauf der Begegnung steuert. In diesem Sinne forciert Elisabeths Vorwurf an die Grafen Leicester und Schrewsbury („Wie, Milords? / Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte / Mir angekündigt? Eine Stolge find ich, / Vom Unglück keineswegs geschmeidigt“; Vs 2241-2244) nicht nur den entbrennenden Machtkampf; mit den Versen entwirft Schiller eine Figur, die Enttäuschung und Wut darüber signalisiert, in der Begegnung nicht – wie von Leicester versprochen – den sich auftuenden Hiatus zwischen Recht und Macht zu ihren Gunsten geschlossen und sich also der prekären Lage, das eigene Handeln legitimieren zu müssen, entwunden zu sehen.

Maria, auf der anderen Seite, wird zwar zunächst als eine Figur gezeichnet, die jenem Skript zu folgen versucht, das sie in der Imagination der entweltlichten Empfindsamkeit für den Tag der Begegnung entworfen hatte („Ich will mich auch noch diesem unterwerfen. / Fahr hin, ohnmächt'ger Stolz der edeln Seele! / Ich will vergessen, wer ich bin, und was / Ich litt, ich will vor ihr mich niederwerfen, / Die mich in diese Schmach herunterstieß“; Vs 2245-2249), doch schon die ersten Worte, mit denen sie Elisabeth anspricht („Der Himmel hat für euch entschieden, Schwester! / Gekrönt vom Sieg ist Euer glücklich Haupt, / Die *Gottheit* bet' ich an, die euch erhöhte!“; Vs 2250-2252), wechseln aus der Schriftrolle des empfindsamen Individuums in die der Hofetikette geschuldete Rhetorik, über welche die situativ unmittelbare Interaktion gesteuert wird. In den folgenden Versen der schottischen Königin reflektieren sich dieser Wechsel der medialen Situation und die Unmöglichkeit, die Empfindsamkeit der Schriftkommunikation in die situativ unmittelbare Interaktion zu überführen:

<sup>20</sup> Insofern ist Erwin Leibfrieds Formulierung von der „scheiternde[n] menschliche[n] Interaktion“ sehr treffend. Erwin Leibfried, Schiller, Notizen zum heutigen Verständnis seiner Dramen, Frankfurt a.M./Bern/New York 1985, S. 279.

Lößt *mir* das Herz, daß ich das eure rühre!  
 Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick,  
 Schließt sich das Herz mir schauernd zu, der Strom  
 Der Thränen stockt, und kaltes Grausen fesselt  
 Die Flehensworte mir im Busen an (Vs 2274-2278).

Vorbereitet ist der Wechsel von der Distanzkommunikation zur situativ-leiblichen Interaktion dabei durch Marias neu erweckte Hoffnung auf eine Rückkehr in die Welt politischen Handelns, wie sie im ersten Aufzug und den ersten Auftritten des vierten dargestellt wird. Diese Perspektive lässt Marias empfindsame Briefstimme im Verlauf der Begegnung mit Elisabeth verstummen. Ihr Versuch, an die Empfindsamkeit der Briefkommunikation anzuknüpfen, gleitet ab in einen rhetorischen Abtausch, welcher in die maximale Machtgeste mündet, der Kontrahentin alle Legitimität abzusprechen:

Der Thron von England ist durch einen Bastard  
 Entweiht, der Britten edelherzig Volk  
 Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.  
 – Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir  
 Im Staube jetzt, denn *ich* bin euer König (Vs 2447-2451).

Spätestens mit dieser Referenz Marias auf das Recht wird in der Begegnungsszene der klaffende Hiatus von Recht und Macht markiert und damit der Umstand, dass Elisabeths Begehren, mittels einer Begegnung mit Maria diesen Hiatus geschlossen zu finden, haltlos ist. Der an dieser Stelle der Elisabeth-Figur zugeordnete Versuch, auf das politische Legitimationsmodell der vorklassischen Episteme zurückzugreifen, wird von Schiller desavouiert und dieser mithin als ein Exponent der klassischen Wissensformation ausgewiesen.<sup>21</sup>

Gleiches gilt indes für die Intrige zugunsten Marias, deren Scheitern am Ende des dritten Aufzugs signalisiert („Fliehet, Mortimer! Fliehet. Alles ist verloren“; Vs 2611) und die durch Mortimers Bekenntnis, in seinem Handeln von Marias erotischer Anziehungskraft und nicht von ihrer monarchischen Würde angetrieben zu sein, entzaubert wird:

MORTIMER  
*(mit irren Blicken, und im Ausdruck des stillen Wahnsinns).*  
 Das Leben ist  
 Nur ein Moment, der Tod ist auch nur einer!  
 – Man schleife mich nach Tyburn. Glied für Glied  
 Zerreiße man mit glühnder Eisenzange,  
*(indem er heftig auf sie zugeht, mit ausgebreiteten Armen)*  
 Wenn ich dich, Heißgeliebte, umfange – (Vs 2535-2539).

<sup>21</sup> Zu Schillers Behandlung des Themas politischer Legitimation in *Maria Stuart* vgl. auch: Maria Carolina Foi, Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von *Maria Stuart*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 227-242.

Diese radikale Zurückweisung des Legitimus, die Schiller mittels der Mortimer-Figur signalisiert, ist es denn aber, die den abrupten Umschwung der Handlung im achten Auftritt notwendig fordert. Mit ihr zerfällt die Perspektive einer Rückkehr Marias in die Welt und mit ihr wird der Gang der letzten beiden Aufzüge in seiner Logik vorgezeichnet.

## VII.

Es ist daher kein Zufall, dass die beiden letzten Aufzüge wiederum um den inneren Zusammenhang von Wahrheit und Medialität kreisen. Konkret lässt sich sagen, dass erneut der Status des Schreibakts ins Zentrum rückt. So steht im Mittelpunkt des gesamten vierten Aufzugs ein einziger Schreibakt: die Unterzeichnung des Hinrichtungsbefehls gegen Maria durch Elisabeth. Nachdem das Mordkomplott gegen die englische Königin gescheitert und die die politischen Heiratspläne zunichte machende Verwicklung der französischen Gesandten in die Intrige offenbar geworden ist, fordert Burleigh von Elisabeths Staatssekretär Davison die sofortige Ausfertigung des Hinrichtungsbefehls:

Sogleich muß der Befehl  
 Zur Hinrichtung verfaßt und mit dem Siegel  
 Versehen werden – Wenn er ausgefertigt,  
 Wird er der Königin zur Unterschrift  
 Gebracht. Geht! Keine Zeit ist zu verlieren (Vs 2649-2653).

Parallel hierzu wird die der Mündlichkeit zuzuordnende Rhetorik mittels des Disputs der Grafen Burleigh und Leicester im dritten Auftritt weiter diskreditiert. Dort wirft Burleigh seinem Gegenüber die rhetorische Überwältigung der Königin vor: „In euch, Milord, erkenn' ich meinen Meister, / Denn solchen Sieg, als eure Redekunst / Erfocht, hat meine nie davon getragen“ (Vs 2713-2715). Mündliche Rede wird deutlich als „Persuasivtechnik“ im Sinne Niklas Luhmanns<sup>22</sup> und also als Medium der Macht gekennzeichnet. Demgegenüber wird Marias Brief als klares Indiz von Leicesters Betrug und mithin der mangelnden Wahrheitsreferenz seiner Rede qualifiziert, wenn Schiller Elisabeth bekunden lässt: „Ueberführt / Ihn nicht der Brief? O sein Verbrechen ist / Klar wie der Tag!“ (Vs 2857-2859).

Dass Elisabeth indes als im Bann der weltlichen Rhetorik verbleibende Figur gezeichnet ist, wird ersichtlich, wenn sie nur wenig später die Möglichkeit in Erwägung zieht, dass es sich bei Marias Brief um ein Medium der feindlichen Intrige handeln könnte („Wenn sie den Brief nur schrieb, mir gift'gen Argwohn / Ins Herz zu streun, ihn, den sie haßt, ins Unglück / Zu stürzen“; Vs 2876-2878). Was in diesem Urteil fragwürdig wird, ist indes nicht das Schriftmedium, sondern die Figur der englischen Monarchin, für die der Konnex zwischen Medium und Wahrheitsreferenz brüchig bleibt. Schillers Desavouierung Elisabeths wird sodann weitergeführt durch den Umstand, dass

<sup>22</sup> Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. 1987, S. 221.

sie im Fortgang des dramatischen Geschehens zum Spielball des rhetorischen Kampfes zwischen Burleigh und Leicester um den Einfluss auf ihr Handeln wird. Auf Leicesters nach den Regeln der Redekunst vorgetragene Integritätsbehauptung lässt Schiller sie ihre Verunsicherung und damit Urteilslosigkeit aussprechen: „Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Ich glaub’ euch, / Und glaub’ euch nicht. Ich denke, ihr seid schuldig, / Und seid es nicht!“ (Vs 3016-3018). Im Horizont der klassischen Wissensformation, die das epistemologische Apriori von Schillers Trauerspiel bildet, werden der weltlichen Interaktion Anhaltspunkte, die eine Entscheidung der Frage nach Lüge und Wahrheit ermöglichen, nicht mehr zugetraut.

In der vorliegenden Szene geht es indes nicht erneut (jedenfalls nicht primär) um die Konstitution einer Polarität von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Dies insofern, als der Schreibakt des Hinrichtungsbefehls auf der Skala zwischen den Polen weltlicher Mündlichkeit und entweltlichter Schriftlichkeit platziert wird: Der Hinrichtungsbefehl bleibt nämlich, wie der siebte Auftritt zeigt, zweifelhaft in dem Sinne, dass seine Unterzeichnung als durch den Druck des Volkes erwirkt und damit als durch die weltlichen Verhältnisse determiniert erscheint, statt als Ausdruck der dezentrierten Subjektivität Elisabeths gelten zu dürfen: „Sie sind entschlossen, eher nicht zu weichen, / Bis du das Urtheil unterzeichnet hast“ (Vs 3064f.), erstattet Graf Kent Elisabeth Bericht über das Drängen der Straße. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass Burleigh die „Stimme des Volks“ in den Status der „Stimme Gottes“ und das heißt den Druck der Straße zu einer Manifestation der Wahrheit erhebt (Vs 3068). Im Horizont der klassischen Wissensformation stellt, wie Schiller Elisabeth rasonieren lässt, „die Stimme / Der Welt“ (Vs 3070f.) eine problematische Größe dar, die keine Orientierung zu geben vermag:

ELISABETH

*(unentschlossen mit sich selbst kämpfend).*

O meine Lords! Wer sagt mir, ob ich wirklich  
Die Stimme meines ganzen Volks, die Stimme  
Der Welt vernehme! Ach wie sehr befürcht’ ich,  
Wenn ich dem Wunsch der Menge nun gehorcht,  
Daß eine ganz verschiedne Stimme sich  
Wird hören lassen – ja daß eben die,  
Die jetzt gewaltsam zu der That mich treiben,  
Mich, wens vollbracht ist, strenge tadeln werden! (Vs 3069-3076).

Diese Abweisung einer weltlichen Legitimationsinstanz wird weiter verstärkt durch die Worte Schrewsburys, der die Monarchin warnt: „Die Furcht, ein blinder Wahn bewegt das Volk, / Du selbst bist außer dir“ (Vs 3088f.). Demgegenüber fordert er Elisabeth (abermals) auf, den „Federzug“ (Vs 3095), der über „deines Lebens Glück und Frieden“ (Vs 3096) entscheide, nicht unter dem Druck weltlicher Situativität, sondern allein unter Referenz auf ihre innere Stimme und also im Modus weltabgewandter Innerlichkeit zu tun. Die „Stimme der Gerechtigkeit“ (Vs 3111) vermöge sie, lauten Schrewsburys Worte, „in diesem Sturme [...] nicht [zu] hören“ (Vs 3113). Exponiert wird damit erneut der innere Zusammenhang von entweltlichter Wahrheit und Schriftmedium. Nur ein aus der weltabgewandten Innerlichkeit heraus erfolgender Entschluss

wäre der Reichweite des Schreibaktes angemessen. In diesem durch ihre Berater Burleigh und Schrewsbury verkörperten Zwiespalt, das heißt angesichts der Einsicht, dem klaffenden Hiatus von Recht und Macht nicht entkommen zu können, wünscht Elisabeth einen Zustand der radikalen Entweltlichung herbei: sei es im Tod („Ach Schrewsbury! Ihr habt mir heut das Leben / Gerettet, habt des Mörders Dolch von mir / Gewendet – Warum liebet ihr ihm nicht / Den Lauf? So wäre jeder Streit geendigt, / Und alles Zweifels ledig, rein von Schuld, / Läg ich in meiner stillen Gruft!“; Vs 3139-3144), oder sei es durch Rückkehr in „Woodstocks stille Einsamkeit“ (Vs 3156), mithin durch Rücknahme jener Verweltlichungsbewegung, welche die Figur der englischen Monarchin in Schillers Trauerspiel durchläuft. In Elisabeths Klage wird somit der Recht-Macht-Binarismus endgültig etabliert und das Königtum im Horizont eines entweltlichten Wahrheitsbegriffs radikal entzaubert. Schiller setzt die Elisabeth-Figur der Entscheidung aus, ihr Handeln einer entweltlichten Wahrheitsinstanz zu unterwerfen oder der Macht der Welt zu erliegen, von deren Stärke Kents Mauerschau berichtet („Der Aufbruch wächst, das Volk ist länger nicht / Zu bändigen“; Vs 3093f.). Zwar zeichnet Schiller die englische Königin in dieser Situation als ein dezentriertes Subjekt, das, auf sich zurückgeworfen, jenseits des politischen Handlungsdrucks die Wahrheitsreferenz sucht: („Man überlasse mich mir selbst! Bei Menschen ist / Nicht Rat noch Trost in dieser großen Sache. / Ich trage sie dem höhern Richter vor. / Was der mich lehrt, das will ich thun – Entfernt euch, / Milords!“; Vs 3185-3189), doch lässt er sie sich in einem großen Klagemonolog (IV, 10) dafür entscheiden, dem Volk, „diesem Götzen / Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!“ (Vs 3191f.), das heißt dem Druck der Massen nachzugeben und den Hinrichtungsbefehl zu unterschreiben:

*(Mit raschem Schritt nach dem Tische gehend und die Feder ergreifend)*

Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!

Ich bin es nur, so lang *du* lebst und atmest.

Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt

Er ist getilgt, sobald ich *dich* vertilge.

Sobald dem Britten keine Wahl mehr bleibt,

Bin ich im echten Ehebett’ geboren!

*(Sie unterschreibt mit einem raschen, festen Federzug, läßt dann die Feder fallen, und tritt mit einem Ausdruck des Schreckens zurück. Nach einer Pause klingelt sie.)* (Vs 3243-3248).

Elisabeths Unterzeichnung des Hinrichtungsbefehls ist, wie an der legitimistischen Referenz ihrer Worte ersichtlich wird, als ein letzter Versuch markiert, jenen Hiatus von Recht und Macht, der ihre prekäre Lage begründet und den zu schließen sie sich vergeblich von der Begegnung mit Maria erhoffte hatte, zu nivellieren. In ihrem Monolog werden zwar Introspektion und Schreibakt aufeinander bezogen – wie durchweg in Schillers Trauerspiel –, jedoch geschieht dies auf eine Weise, die problematisch erscheint. Das gilt insofern, als es sich bei der Unterzeichnung des Hinrichtungsbefehls um einen weltlichen Schreibakt handelt, das heißt um einen Schreibakt, der in die machtpolitische Ranküne verwoben bleibt. Diesen seinen weltlichen Status muss Elisabeth denn auch zu negieren trachten, indem sie seine Weltlosigkeit behauptet: „Ein Blatt Papier entscheidet / Noch nicht, ein Name tödtet nicht“ (Vs 3267f.). Dass ihr Schreibakt

der Kontamination durch seine weltlichen Konsequenzen nicht entkommt, dass Elisabeths Behauptung der Weltenthobenheit ihrer Unterschrift nicht trägt, wird indes durch die Entgegnung ihres Staatssekretärs Davison deutlich: „*Dein Name, Königin, unter dieser Schrift / Entscheidet alles, tödtet, ist ein Strahl / Des Donners, der geflügelt trifft*“ (Vs 3269-3271).

Was anhand von Elisabeths Unterzeichnung des Hinrichtungsbefehls ausgeleuchtet wird, ist mithin eine angesichts des in Schillers Stück vielfach markierten inneren Konnexes von Wahrheit und Schriftmedium zunächst überraschende Spannung und Inkongruenz von beidem. Diese Inkongruenz stellt den Grund für das Ringen dar, das sich in der Folge zwischen Elisabeth und Davison um die Handhabung des unterschriebenen Hinrichtungsbefehls entspinnt. Keiner will die Verantwortung für diesen weltlichen Schreibakt übernehmen. So erklärt sich Elisabeth mit der Übergabe des unterzeichneten Schriftstücks an ihren Staatssekretär der Verantwortung für seine Folgen ledig:

ELISABETH

Ja, Sir! Gott legt ein wichtig groß Geschick  
In eure schwachen Hände. Fleht ihn an,  
Daß er mit seiner Weisheit euch erleuchte.  
Ich geh' und überlaß euch eurer Pflicht.

(*Sie will gehen*)

DAVISON (*tritt ihr in den Weg*).

Nein, meine Königin! Verlaß mich nicht,  
Eh' du mir deinen Willen kund gethan.  
Bedarf es hier noch einer andern Weisheit,  
Als dein Gebot buchstäblich zu befolgen?  
– Du legst dieß Blatt in meine Hand, daß ich  
Zu schleuniger Vollziehung es befördre?

ELISABETH

Das werdet ihr nach *eurer Klugheit* –

DAVISON (*schnell und erschrocken einfallend*).

Nicht

Nach meiner! Das verhüte Gott! Gehorsam  
Ist meine ganze Klugheit. Deinem Diener  
Darf hier nichts zu entscheiden übrigbleiben.  
Ein klein Versehn wär hier ein Königsmord,  
Ein unabsehbar, ungeheures Unglück.  
Vergönne mir, in dieser großen Sache  
Dein blindes Werkzeug willenlos zu seyn.  
In klare Worte fasse deine Meinung,  
Was soll mit diesem Blutbefehl geschehn?

ELISABETH

– Sein Name spricht es aus.

DAVISON

So willst du, daß er gleich vollzogen werde?

ELISABETH (*zögernd*).

Das *sag'* ich nicht, und zittre, es zu denken.

DAVISON

Du willst, daß ich ihn länger noch bewahre?

ELISABETH (*schnell*).

Auf eure Gefahr! Ihr haftet für die Folgen (Vs 3279-3303).

In Schillers Trauerspiel geht es also nicht zuletzt um die Problematisierung einer Kontamination von Schrift und Welt. Wo der Schreibakt in die Bezüge des weltlichen Handelns verwoben bleibt, vermag er Legitimation nicht zu stiften, bleibt er defizitär und ist das Medium der Schrift selbst pervertiert.

### VIII.

Dem stehen die Schreibakte der Titelfigur im letzten Aufzug gegenüber, die allesamt aus der Welt hinausführen. Der entweltlichte Status wird zunächst wiederum durch den Ort der Handlung räumlich markiert – Schauplatz ist Schloss Fotheringhay. Zudem setzt schon der erste Auftritt die Signale auch auf der Ebene der dramatischen Rede entsprechend, wenn die Amme Kennedy dem eintreffenden Melvil Marias Reaktion auf die Ankündigung ihrer bevorstehenden Hinrichtung schildert:

Man lös't sich nicht allmählig von dem Leben!  
Mit Einem Mal, schnell augenblicklich muß  
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem  
Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady  
In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung  
Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,  
Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.  
Kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage  
Entehrte meine Königin [...] (Vs 3402-3410).

Die Entrückung Marias, das heißt ihre Entsagung machtpolitischer Ansprüche und alleinige Ausrichtung auf eine absolute Wahrheitsinstanz wird dabei nicht zufällig wiederum eng mit dem Akt des Schreibens verknüpft. So fährt Hanna Kennedy in ihren Schilderungen fort, dass Maria ihre letzte Nacht damit zugebracht habe, „von den theuern Freunden schriftlich Abschied“ (Vs 3420) zu nehmen und „ihr Testament mit eigener Hand“ (Vs 3421) zu verfassen. Im Gegensatz zu Elisabeths die Dynamik des vierten Aufzugs bestimmenden Unterzeichnung des Exekutionsbefehls, der als Instrument im weltlichen Machtkampf dient und auf eine Rezentrierung der Schreibenden zielt, handelt es sich im Falle von Marias Schreibakten um das Subjekt dezentrierende Akte: Die Abschiedsbriefe sind empfindsam an ein imaginiertes Gegenüber adressiert; das Testament ist an eine imaginierte Welt gerichtet, welche die Schreiberin zum Zeitpunkt seiner Eröffnung verlassen haben wird. Es handelt sich um Dokumente, mit denen Maria sich buchstäblich aus der Welt hinausschreibt. In die gleiche Richtung einer Entweltlichung der Figur weist die Bemerkung von Marias Leibarzt Burguyon im dritten Auftritt, der zufolge die auf ihre Hinrichtung Wartende glaube, „keiner Speise [...] zu bedürfen“ (Vs 3449), sowie die Beicht- und Kommunionsszene mit dem Priester Melvil, welche Maria als eine Figur entwerfen, die sich aus den Weltbezügen löst: „Ich habe alles Zeitliche berichtet, / Und hoffe keines Menschen Schuldnerin / Aus dieser Welt zu scheiden“ (Vs 3581-3583), und: „Ich fürchte keinen Rückfall. Mein Haß / Und meine Liebe hab' ich Gott geopfert“ (Vs 3762f.). Ihren Höhe- und Schlusspunkt findet

diese Wandlung Marias<sup>23</sup> zweifellos im achten Auftritt, in dem sie dem Machtkampf mit der abwesenden Elisabeth abschwört und an jene empfindsame Beziehung ihres Briefes anknüpft, deren Aktualisierung ihr in der weltlichen Begegnung nicht gelang und deren Distanzmedium zu sein sie nun Burleigh bittet:

Der Königin von England  
Bringt meinen schwesterlichen Gruß – Sagt ihr,  
Daß ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen  
Vergebe, meine Heftigkeit von gestern  
Ihr reuevoll abbitte – Gott erhalte sie,  
Und schenk' ihr eine glückliche Regierung! (Vs 3781-3786).

So ist Maria am Ende in ihrer vollständigen Entweltlichung der restlos verweltlichten Elisabeth polar entgegengesetzt. Erst im Ausgang des Schiller'schen Trauerspiels ist damit der Binarismus von Recht und Macht vollständig und ohne Ambivalenz ausgebildet.

Um ihn endgültig zu exponieren, endet Schillers Trauerspiel mit der Apotheose der Titelfigur aber noch nicht, sondern führt ins Dickicht der Sphäre machtpolitischen Handelns zurück, dessen Schauplatz erneut der Palast der englischen Königin ist. Dort reagiert Elisabeth auf die Nachricht, dass die von ihr mit der Hinrichtung betrauten Burleigh und Leicester London verlassen haben (Vs 3890), mit der Siegesbekundung „Ich bin Königin von England!“ (Vs 3894). Der machtpolitische Triumph fällt jedoch in sich zusammen, als Schrewsbury die Botschaft überbringt, dass Marias Verurteilung auf der Grundlage der Falschaussage eines Zeugen erfolgt sei. Zum einen wird mit der Figur des falschen Zeugen noch einmal der weltliche Modus der Mündlichkeit problematisiert, denn der Zeuge ist eine Figur der Mündlichkeit<sup>24</sup>; zum anderen markiert Schrewsburys Urteil, demzufolge der Name der im Machtkampf siegreichen Elisabeth aufgrund der unrechtmäßigen Hinrichtung ihrer Gegnerin „Dem Abscheu aller Zeiten Preiß gegeben“ (Vs 3993) sei, die Persistenz und Unhintergebarkeit des Hiatus zwischen Recht und Macht, dessen Überwindung Schillers Trauerspiel motiviert. Einer derart entzauberten Welt politischer Macht – „Ich habe deinen edlern Theil / Nicht retten können“ (Vs 4028f.), lautet Schrewsburys verwerfendes Diktum – steht das Recht in Gestalt der unschuldig hingerichteten Maria nicht nur gegenüber, sondern in ihrem *Bilde* erscheint die politische Welt gerichtet, wie Leicester es für sich eingesteht, wenn er über Maria

23 Dabei spielt es keine große Rolle, ob dieser Wandel sich als Bruch oder Entwicklung vollzieht. Vgl. hierzu die diese Debatte resümierenden Ausführungen in Karl S. Guthke, *Maria Stuart*, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, 2., durchgesehene u. aktualisierte Auflage, Stuttgart 2011, S. 438-466, hier: 451-464.

24 Hinsichtlich der epistemologischen Stellung der Figur des Zeugen oder des Aktes des Bezeugens vgl. die Ausführungen von Oliver R. Scholz, der zu den „individualistischen Hauptströmungen der neuzeitlichen Erkenntnistheorie“ – zu denen auch der Kantianer Friedrich Schiller zu rechnen ist – festhält, dass diese „der Anerkennung des Z. anderer nicht günstig“ gewesen sei. Auf die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit kommt Scholz indes nicht zu sprechen. Oliver R. Scholz, *Zeugnis*, in: Gert Ueding et al. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9: St-Z, Tübingen 2009, Sp. 1511-1521, hier: 1518. Vom „Prinzip der Mündlichkeit der Zeugenaussage“ spricht (mit ansonsten allerdings grundsätzlich anderer Ausrichtung) Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M. 2008, S. 233.

sagt: „– Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist, / Und *mir* bleibt die Verzweiflung der Verdammten“ (Vs 3845f.).<sup>25</sup> Elisabeths Delegitimierung<sup>26</sup> wird dabei nicht zuletzt durch die Zerstreung der Mitglieder ihres Staatsrates<sup>27</sup> markiert. Schrewsbury, den Elisabeth angesichts ihrer Lage bittet, „fortan mein Führer“ (Vs 4014) zu sein, nimmt seinen Abschied („Mir aber, große Königin, erlaube, / Daß ich das Siegel, das du mir zwölf Jahre / Vertraut, zurück in deine Hände gebe“; Vs 4019-4021); und mit der Meldung von Leicesters Flucht („Der Lord läßt sich / Entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich“; Vs 4032f.) endet das Stück.

## IX.

Spielen die letzten Auftritte im Palast von Westminster nach Marias Hinrichtung, also nachdem sie als Handlungssubjekt aus der Welt ausgeschieden und nur noch in Gestalt ihres „Nachruhm[s]“ (Vs 3499) in der Welt ist und ihr also der Status eines Bildes zukommt, so ist anzumerken, dass diese Bildwerdung der Titelfigur im letzten Aufzug ausführlich in Szene gesetzt wird. Wie oben ausgeführt, beginnt der fünfte Aufzug damit, dass von der auf der Szene abwesenden Maria ein Bild entworfen wird. Mittels dieses im Zentrum der Dialoge der ersten Auftritte stehenden Bildentwurfs ist das im sechsten Auftritt schließlich erfolgende Erscheinen Marias vorbereitet. Wenn nämlich die Regieanweisung lautet: „*Sie ist weiß und festlich gekleidet, am Halse trägt sie an einer Kette von kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, sie hat ein Kreuzifix in der Hand, und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurückgeschlagen*“ (S. 156), so wird damit signalisiert, dass hier kein weltliches Individuum die Bühne betritt. Durch die in Schillers Bühnenanweisung genannten Attribute wird Maria vielmehr unzweifelhaft der Status eines Symbols zugeschrieben. Dass es sich hierbei um ein entweltlichtes Bild im Sinne des klassischen Repräsentationszeitalters handelt und nicht etwa um eine Epiphanie des Göttlichen *in* der Welt, wird markiert durch die Reaktion der umstehenden Figuren, die Schiller bei Marias „*Eintritt [...] zu beiden Seiten zurück*“ weichen lässt (S. 156). Dieses Zurückweichen der Anwesenden gegenüber der eintretenden Königin markiert nun aber eine Grenze, diejenige nämlich zwischen dem Symbolischen als einer entweltlichten Sphäre und der entzauberten (und also desemiotisierten) Welt. Die Szene wiederholt mithin auf der Ebene der dramatischen Handlung die Ausgliederung der Bühne, auf der Schillers Trauerspiel gegeben wird, aus dem weltlichen Raumkontinuum; das heißt sie repräsentiert das me-

25 Zur Figur des Grafen Leicester hat Peter-André Alt angemerkt: „Auch Leicester ist ein Opfer der Politik, die ihn dazu nötigt, ein bedenkliches Spiel zu spielen. [...] Weil Leicester sein Handeln vollkommen auf die jeweilige Situation abstellt, lassen sich Spiel und Ernst bei ihm kaum trennen. [...] Nirgendwo sonst hat Schiller mit / vergleichbarer Konsequenz die Deformation des Charakters durch die Politik gezeigt“. Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, Bd. 2, S. 504f.

26 Im Sinne einer Lektüre des Stücks als Charaktertragödie spricht Gerhard Storz davon, dass Elisabeth in den letzten Auftritten „endgültig ins Unrecht“ gesetzt werde. Gerhard Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, S. 333.

27 So hat schon Karl S. Guthke, geurteilt. Vgl. Karl S. Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, a.a.O., S. 219.

diale Apriori des Theaters der klassischen Episteme, dem Schillers Trauerspiel zugehört.<sup>28</sup> Doch damit nicht genug: Wenn Maria bei ihrem Erscheinen die Anwesenden mit den Worten adressiert: „Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet / Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel / Nun endlich naht, daß meine Bande fallen, / Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich / Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit“ (Vs 3480-3484), so reflektiert die Figurenrede auf ihrer poetologischen Ebene den Vorgang der Ausgliederung des Bühnenraums aus dem weltlichen Raumkontinuum, wie er im Zuge der Einpassung der Kunstform Theater in den Rahmen der klassischen Zeichentheorie erfolgt. Noch deutlicher wird diese Selbstreflexion des Theaters in den folgenden Versen, die Schiller Maria sprechen lässt:

– Wohlthätig, heilend, nahet mir der Tod,  
Der ernste Freund! Mit seinen schwarzen Flügeln  
Bedeckt er meine Schmach – den Menschen adelt,  
Den tiefgesunkenen, das letzte Schicksal.  
Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt,  
Den würd'gen Stolz in meiner edeln Seele!  
(*Indem sie einige Schritte weiter vortritt*)  
Wie? Melvil hier? – Nicht also, edler Sir!  
Steht auf! Ihr seid zu eurer Königin  
Triumph, zu ihrem Tode nicht gekommen.  
Mir wird ein Glück zu Theil, wie ich es nimmer  
Gehoffet, daß mein Nachruhm doch nicht ganz  
In meiner Feinde Händen ist [...] (Vs 3489-3500).

Die Heilung, von der hier die Rede ist, ist die Heilung des Hiatus von Welt und Wahrheit. Diese erfolgt aber nicht unvermittelt, durch Behauptung eines weltlichen Status der Wahrheit – wie dies in Burleighs Identifikation der „Stimme des Volkes“ mit der „Stimme Gottes“ (Vs 3068) geschieht –, sondern durch metonymische Ausgliederung eines auf die Funktion einer Repräsentation der entweltlichten Wahrheit und das heißt auf seine Medialfunktion reduzierten Sinnlichen aus dem Raumkontinuum der Welt. Marias Auftritt antizipiert an diesem Punkt der dramatischen Handlung ihre Bildwerdung im Moment der Hinrichtung, so wie die Traumszene des letzten Aufzugs in Goethes *Egmont* die Bildwerdung der dortigen Titelfigur im Moment ihres Todes vorwegnimmt.<sup>29</sup> Deshalb spricht Maria von ihrem „Nachruhm“, dessen Antizipation sie ebenso gefasst der Hinrichtung entgegensehen lässt wie Goethes Egmont der seinen. Wie Goethes Egmont zu einem Medium, in welchem sich die holländische Nation als geschichtliches Kollektivsubjekt erkennt, voll und ganz erst dort wird, wo er als Handlungsträger

28 Vgl. hierzu meine Ausführungen in: Die Entweltlichung der Bühne. Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme, a.a.O.

29 Siehe dazu meinen Aufsatz ‚Du bist nur Bild‘. Die Selbstbegründung des Geschichtsdramas in Goethes *Egmont*, in: Cornelia Blasberg u. Franz-Josef Deiters (Hrsg.), *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 65-88; sowie den Egmont-Teil meines Aufsatzes: *Effacement vs. Exposure of the Poetic Act: Philosophy and Literature as Producers of ‚History‘ (Hegel vs. Goethe)*, in: Simon Richter u. Richard Block (Hrsg.), *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*, Rochester 2013, S. 239-261, hier: 249-258.

aus der Welt ausgeschieden ist, so ist Elisabeth erst an dem Punkt vollends delegitimiert, an dem sie vor dem Bilde der unschuldig hingerichteten Maria erscheint. Bei Schiller wie bei Goethe geht es um die Konstitution einer vollständig entweltlichten ‚autonomen‘ Symbolsphäre, in deren Lichte die entzauberte Welt nun erscheint. Was sich auf der poetologischen Ebene von Schillers Trauerspiel reflektiert, ist mithin nichts anderes als das Konzept des Theaters unter dem Vorzeichen der klassischen Wissensformation, jenem Vorzeichen, unter dem ein radikal entpragmatisiertes Theater den einzigen Modus darstellt, in dem eine Wahrheit, die – um noch einmal mit Foucault zu sprechen – aufgehört hat, „eine Gestalt der Welt zu sein“,<sup>30</sup> in der Welt *sein* kann.

30 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, a.a.O.