

## **Formen und Funktionen religiöser Erfahrung bei Nietzsche**

# Nietzscherforschung

---

Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft e. V.

Herausgegeben von  
Friederike Felicitas Günther und Enrico Müller

Wissenschaftlicher Beirat  
Peter André Bloch  
Marco Brusotti  
Robert B. Pippin  
Ekaterina Poljakova  
Renate Reschke  
Vivetta Vivarelli

**Band 27**

# Formen und Funktionen religiöser Erfahrung bei Nietzsche

---

Herausgegeben von  
Friederike Felicitas Günther und Enrico Müller

im Auftrag der  
Nietzsche-Gesellschaft e. V.

**DE GRUYTER**

Die Drucklegung erfolgt mit Unterstützung der Nietzsche-Gesellschaft e. V.

ISSN 1869-5604

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Lektorat: Lina Rehbein

Satz: Veit Friemert, Berlin

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhaltsverzeichnis

Siglenverzeichnis — 9

## I. Der Nietzsche-Preis

Liliane Weissberg

**Laudatio für Agnes Heller † aus Anlass der Verleihung  
des internationalen Friedrich-Nietzsche-Preises**

**(Naumburg, den 19. Oktober 2019). Von der Notwendigkeit der Philosophie — 13**

## II. In memoriam

Andreas Urs Sommer

**Sich entziehen können.**

**Zum Tod des Nietzsche-Preisträgers Ludger Lütkehaus — 23**

## III. Formen und Funktionen religiöser Erfahrung bei Nietzsche

Zum Themenschwerpunkt — 27

Friederike Felicitas Günther

**Sünder – Heiland – Atheist.**

**Stimmenvielfalt in Nietzsches Jugendgedicht *Vor dem Crucifix* (1863) — 29**

Sampsa Andrei Saarinen

**Is Nietzsche's ideal mood religious? — 41**

Werner Stegmaier

**Nietzsches Religionsprojekt.**

**Seine Kritik, Analyse und Funktionalisierung der Religion — 55**

Robert Lehmann

**Ins Wahre enttäuschen. Nietzsche und die Nicht-Zweiheit — 75**

Paolo Panizzo

**Ein frischer Lebensteppich schöner Formen, nicht von dieser Welt.**

**Schillers *Maria Stuart* und Nietzsches romantischer Nihilismus — 95**

Elisabeth Flucher

**Schweigen als Ideal der Rede. Kritik der Esoterik in *Also sprach Zarathustra* — 111**

Edith Düsing

**Jesu Kreuzeschrei.**

**Nietzsches Deutung im Horizont seines ‚Duells‘ mit David F. Strauß — 129**

Dagmar Kiesel

„[I]ch bin [...] der *Antichrist*...“?

‚Christliche‘ Elemente in der Philosophie Nietzsches — 157

#### **IV. Nietzsche Werkstatt: Bildung**

**(27. Nietzsche-Werkstatt Schulpforta vom 3.–7. September 2019)**

**Wissenschaftliche Leitung: Christian Benne und Nicola Nicodemo**

Helen Akin

**Bildung als Heraus-Bildung des Selbst bei Nietzsche — 183**

Harol David Villamil Lozano

**Nietzsches Begriff der Philologie im *Antichrist***

**und der Mensch als das Ziel der Kultur — 197**

Fabien Jégoudez

**Nietzsches ‚voller Mensch‘ als Bildungsziel.**

**Versuch einer Reform der Philologie gegen die Gelehrsamkeit — 213**

Tszki Chow

**Kultivierte Automaten oder barbarische Sklaven?**

**Der Bildungsbegriff beim frühen Nietzsche — 225**

Philipp Zimmermann

**Die Bildung und der Einzelne.**

**Können „wandelnde Encyclopädien“ und**

**„ausgehöhlte Bildungsmenschen“ die**

**„persönlichsten Fragen der Wahrheit“ beantworten? — 239**

#### **V. Beiträge**

Barbara Straka

**‚Gaukler mit Leierkasten‘ – ein unbekanntes Nietzsche-Porträt?**

**Zur Ikonographie und Deutung eines wiederentdeckten Gemäldes**

**von Arthur Kampf (1865–1950) — 253**

Axel Pichler

**Präsumtionen und Praktiken textnaher Forschung.**

**Eine exemplarische Lektüre von JGB 27 — 281**

Renate Reschke

**Ein Deutsch-Aufsatz und seine Folgen.**

**Was Friedrich Nietzsche an Hölderlin interessierte — 303**

Florian Scherübl

**Nietzsche *comme pragmatiste*.**

**Die Spuren von William James in Gilles Deleuzes Nietzsche-Interpretation — 323**

## **VI. Rezensionen**

Hans-Gerd von Seggern

**Kunst und Kritik des prekären Lebens. Rezension zu:**

**Günter Gödde/Jörg Zirfas (Hg.), *Kritische Lebenskunst* — 347**

Susanne Rettenwander

**Friedrich Nietzsche: Dynamit, aber zugleich doch auch Mensch? Rezension zu:**

**Sue Prideaux, *Ich bin Dynamit* — 351**

Valentina Dafne De Vita

**Nietzsche als Philologe des Lebens. Rezension zu:**

**Chiara Colli Staude, *Friedrich Nietzsche, Giorgio Colli und die Griechen* — 357**

Philipp Zimmermann

**War Nietzsche ein anthropologischer Denker? Rezension zu:**

**Thomas Ebke/Alexey Zhavoronkov (Hg.), *Nietzsche und die Anthropologie* — 363**

**Personenverzeichnis — 367**

**Autorenverzeichnis — 373**





# Siglenverzeichnis

## Werkausgaben

Werkausgaben nach den Kritischen Werk-/ Briefausgaben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/ New York 1967 ff. und 1980.

KGW Kritische Gesamtausgabe, Werke

KGB Kritische Gesamtausgabe, Briefe

KSA Kritische Studienausgabe, Werke

KSB Kritische Studienausgabe, Briefe

sowie nach der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe Werke bzw. Briefe, München 1933 ff.

HKGW Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Werke

HKGB Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Briefe

## Siglen einzelner Werke

AC	Der Antichrist
BA	Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten
CV	Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern
DD	Dionysos-Dithyramben
DS	David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller (Unzeitgemässe Betrachtungen 1)
DW	Die dionysische Weltanschauung
EH	Ecce homo
FW	Die fröhliche Wissenschaft
GD	Götzen-Dämmerung
GG	Die Geburt des tragischen Gedankens
GM	Zur Genealogie der Moral
GMD	Das griechische Musikdrama
GT	Die Geburt der Tragödie
HL	Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (Unzeitgemässe Betrachtungen 2)
IM	Idyllen aus Messina
JGB	Jenseits von Gut und Böse
M	Morgenröthe
MA	Menschliches, Allzumenschliches (I und II)
MD	Mahnruf an die Deutschen
NL	Nachgelassene Fragmente
NH	Ein Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift <i>Im neuen Reiche</i>
NW	Nietzsche contra Wagner
PHG	Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen
SE	Schopenhauer als Erzieher (Unzeitgemässe Betrachtungen 3)
SGT	Sokrates und die griechische Tragödie
ST	Sokrates und die Tragödie
VM	Vermischte Meinungen und Sprüche
WA	Der Fall Wagner

## 10 — Siglenverzeichnis

WB	Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemässe Betrachtungen 4)
WL	Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne
WS	Der Wanderer und sein Schatten
WzM	Wille zur Macht
Za	Also sprach Zarathustra

Paolo Panizzo

# Ein frischer Lebensteppich schöner Formen, nicht von dieser Welt

Schillers *Maria Stuart* und Nietzsches romantischer Nihilismus

## 1

In einem autobiographischen Notat aus dem Frühjahr 1888 hält Nietzsche unter den „Verdienste[n]“ seiner *Geburt der Tragödie* unter anderen die folgenden fest: Zum einen „die neue Conception der Kunst, als das große Stimulans des Lebens“; zum anderen jene „Conception“ eines „Pessimismus der Stärke“, die ebenfalls in der *Geburt der Tragödie* vertreten werde (NL 14[25], KSA 13, 229 f.). Dem „Pessimismus der Stärke“ seines Erstlingswerkes, den Nietzsche hier einen „klassischen“ nennt, stehe der „romantische“ Pessimismus diametral gegenüber. Dieser sei, wie man ahnt, ein Pessimismus der „Schwäche“ und der „Ermüdung“; und man dürfe Religionen wie Buddhismus und Christentum, die diese Art des Pessimismus vertreten und propagieren, wohl ‚nihilistisch‘ nennen, „weil sie alle den Gegensatzbegriff des Lebens, das Nichts, als Ziel, als höchstes Gut, als ‚Gott‘ verherrlicht haben“ (ebd.). Wenn einerseits der ‚Gott‘ jener Religionen in Nietzsches Augen das Streben ins Nichts, ja die Verneinung des (diesseitigen) Lebens *tout court* versinnbildlicht; und wenn Nietzsche andererseits in den achtziger Jahren den „höchste[n] aller möglichen Glauben“ für sich bereits „auf den Namen“ des das irdische Leben bedingungslos bejahenden Dionysos „getauft“ hat (GD, KSA 6, 152) – so stellt der lebensverneinende Nihilismus als Begleiterscheinung des romantischen Pessimismus den Hauptfeind dar, den es für den späten Nietzsche zu bekämpfen gilt.

Aus den erwähnten Textbefunden könnte man schnell die Folgerung ziehen, dass Nietzsches Dionysos und der Nihilismus dazu prädestiniert sind, ewige Gegensätze zu bleiben – ja, dass der späte Nietzsche, der selbsternannte „letzte Jünger des Philosophen Dionysos“ (GD, KSA 6, 160), prinzipiell nichts so sehr verabscheut haben muss als mit einem ‚Nihilisten‘ verwechselt zu werden. Dem ist allerdings nicht so. In den nachgelassenen Fragmenten finden sich genug Textstellen, in denen Nietzsche den Nihilismus direkt mit sich (und damit auch mit Dionysos) in Verbindung bringt. Tatsächlich stellt der Nihilismus beim späten Nietzsche, wie hervorgehoben wurde, nicht nur einen geistesgeschichtlichen Zustand dar, der zu bekämpfen oder „zu ‚überwinden‘ wäre“.<sup>1</sup> In Nietzsches Spätwerk findet sich offensichtlich ein Nihilismus, der

---

<sup>1</sup> Wie „gerne angenommen wird“ – so Werner Stegmaier (Ders., *Orientierung im Nihilismus – Luhmann meets Nietzsche*, Berlin / Boston 2016, 33), der hier folgende Beispiele aus der neuesten For-

sich gar selbst mit einem Jünger des Dionysos durchaus gut verträgt. Noch mehr: Hier zeigt sich ein positiv besetzter Nihilismus, der (was für ein Paradox) einen unverzichtbaren Bestandteil von jenem bereits erwähnten, nur affirmativen, „höchste[n] aller möglichen Glauben“ darstellt, den Nietzsche „auf den Namen des *Dionysos*“ tauft (GD, KSA 6, 152).

Doch was versteht Nietzsche unter dem (auch begriffsgeschichtlich ausgesprochen heterogenen) Terminus ‚Nihilismus‘?<sup>2</sup> In den fragmentarischen Überlegungen und unabgeschlossenen Aussagen des Nachlasses zeichnet sich bekanntlich ein ziemlich uneinheitliches Bild ab.<sup>3</sup> Eine tragfähige, weil distanziert-analytische Definition liefert Nietzsche allerdings in einigen Notaten aus dem Herbst 1887. Denn hier wird der „europäisch[e] *Nihilismus*“ als „nothwendige Consequenz der bisherigen Ideale“ verstanden (NL 9[1], KSA 12, 339) und somit als „normaler Zustand“ (NL 9[35], KSA 12, 350) oder „normales Phänomen“ (NL 9[60], KSA 12, 367) auf dem zeitgenössischen Stand der abendländischen Geistesgeschichte definiert. In den festgehaltenen Überlegungen aus dieser Zeit unterscheidet Nietzsche jedoch prinzipiell zwischen einem „active[n]“ Nihilismus, den er als „Zeichen der *gesteigerten Macht des Geistes*“ versteht, und einem „passive[n]“ Nihilismus, den er als „*Niedergang und Rückgang der Macht des Geistes*“ beschreibt (NL 9[35], KSA 12, 350 f.). Zu dem zuletzt genannten Typus gehöre „Alles, was erquickt, heilt, beruhigt, betäubt, in den Vordergrund tritt, unter verschiedenen *Verkleidungen*, religiös, oder moralisch oder politisch oder ästhetisch usw.“ (ebd.)

Nietzsches Leser kann sich kaum des Eindrucks erwehren, dass er es hier mit einem vertrauten Denkschema zu tun hat. Mit Recht: In den erwähnten Überlegungen aus dem Herbst 1887 wiederholt Nietzsche grundsätzlich mit Bezug auf die Nihilismusproblematik seine bereits in der *Fröhlichen Wissenschaft* festgehaltene Unterscheidung von einem „*dionysischen Pessimismus*“ der Stärke und einem „*romantische[n] Pessimismus*“ der Schwäche (FW, KSA 3, 619–622); eine Unterscheidung, der wir auch

---

schung nennt: Bernhard Reginster, *The Affirmation of Life. Nietzsche on Overcoming Nihilism*, Cambridge MA u. a. 2006; sowie Eike Brock, *Nietzsche und der Nihilismus*, Berlin u. a. 2015.

<sup>2</sup> Der von Wolfgang Müller-Lauter verfasste Artikel zu diesem Lemma im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* weist bereits in den ersten Zeilen ausdrücklich darauf hin, dass der Begriff ‚Nihilismus‘ „im Laufe seiner Geschichte zur Kennzeichnung für zum Teil sehr verschiedenartige, philosophische Standpunkte und Richtungen“ in „West- und Mitteleuropa“ verwendet wurde. Die dabei angeführten Beispiele mögen für sich sprechen: Nihilismus stehe für „den *philosophischen Egoismus* bzw. *Solipsismus*, für *Idealismus*, *Atheismus*, *Pantheismus*, *Skeptizismus*, *Materialismus* und *Pessimismus*“, sowie außerdem „vor allem zur Kennzeichnung *religiöser*, *politischer* und *literarischer* Strömungen“; Wolfgang Müller-Lauter, *Nihilismus*, in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, 846–853; hier 846.

<sup>3</sup> Vgl. Henning Ottmann, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, 2. verb. Aufl., Berlin / Boston 2011, 329–345. Vgl. außerdem die von Elisabeth Kuhn verfassten Lemmata *Nihilismus* und *Pessimismus* in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, (Sonderausgabe), Stuttgart 2011, 293–298 u. 301 f.

in dem anfangs zitierten Notat aus dem Frühjahr 1888 begegnet sind. Genauso wie der „dionysische Pessimismus“ bereits im Aphorismus 370 der *Fröhlichen Wissenschaft* eine entschieden positive Wertung erfuhr, ist auch der Nihilismus, der, wie Nietzsche hier unterstreicht, selbst „ein Zeichen von *Stärke*“ (NL 9[35], KSA 12, 350), ja „ein Symptom wachsender *Stärke*“ (NL 9[60], KSA 12, 367) darstellen kann, in den Notaten aus dem Herbst 1887 durchaus positiv konnotiert. Möglicherweise wird der Höhepunkt dieser positiven Wertung des Nihilismus gar in einem weiteren Fragment dieser Jahre erreicht, in dem sich Nietzsche mit der zentralen Frage „Was ist ein *Glaube*?“ auseinandersetzt (NL 9[41], KSA 12, 354). Wenn „[j]eder Glaube“, wie man hier liest, nichts als ein „Für-wahr-halten“ beinhaltet, so besteht die „extremste Form des Nihilismus“ in der Einsicht, dass „jeder Glaube, jedes Für-wahr-halten nothwendig falsch ist: weil es eine wahre Welt gar nicht giebt“ (ebd.). Doch wer kann denn schon diese tragische Einsicht ertragen? Es kommt ausschließlich, so Nietzsches Antwort, auf das „Maaß der Kraft“ an, über das jedes Individuum (aber auch jede Kultur!) verfügt, wie sehr man sich „die *Scheinbarkeit*, die Nothwendigkeit der Lüge eingestehn“ kann, ohne dabei „zu Grunde zu gehn“ (ebd.). Dieser nüchternen, „tragische[n] Ansicht und Einsicht in das Leben“ (FW, KSA 3, 620) setzt Nietzsche somit eine uneingeschränkte Bejahung der Existenz entgegen, die vor allem ‚Kraft‘ zur Bedingung hat. Über das Heroische dieser affirmativ-tragischen Lebenseinstellung, die Nietzsche in „den Griechen der besten, stärksten, tapfersten Zeit“ (*Versuch einer Selbstkritik*, GT, KSA 1, 12) verkörpert sehen wollte, war sich der Denker zeit seines Lebens klar. Nicht von ungefähr hielt er bereits in *Menschliches, Allzumenschliches* folgende grundsätzliche Unterscheidung fest: „Sowohl die classisch als auch die romantisch gesinnten Geister – wie es diese beiden Gattungen immer giebt – tragen sich mit einer Vision der Zukunft: aber die ersteren aus einer *Stärke* ihrer Zeit heraus, die letzteren aus deren *Schwäche*“ (MA II, KSA 2, 652). Vor diesem Hintergrund sollte auch die Schlussfolgerung kaum überraschen, zu der Nietzsche in Bezug auf den Nihilismus der Stärke in den Fragmenten aus dem Herbst 1887 kommt: Wenn diese Art des Nihilismus, der um die notwendige „*Scheinbarkeit*“ des Seins weiß, eine bewusste „Leugnung einer *wahrhaften Welt*“ darstellt, so könne er gar als eine geradezu „*göttliche Denkweise*“ betrachtet werden (NL 9[41], KSA 12, 354). Als kritisches Instrument im Dienste des Lebens (und der Kultur) stellt der Nihilismus der Stärke – der „klassische“ Nihilismus – eine göttliche Denkweise dar.

Wer untersuchen möchte, welche positiven Rollen Gott und Religion in Nietzsches Philosophie spielen – bei aller vernichtenden Kritik, die sie bei diesem Denker erfahren –, wird nicht umhinkönnen, sich auch mit der „*göttliche[n] Denkweise*“ auseinanderzusetzen, die der späte Nietzsche mit dem positiv gewerteten, ‚klassischen Nihilismus‘ (und dessen impliziter Tragik) in Verbindung bringt.

Im Folgenden möchte ich mich diesem Thema von der umgekehrten Seite her annähern und versuchen, Nietzsches Kritik am ‚negativ‘ gewerteten ‚romantischen Nihilismus‘ anhand der Analyse von Schillers *Maria Stuart* fruchtbar zu machen. Dabei werden deutliche Kontinuitätslinien zwischen Schillers klassischem Trauer-

spiel und Nietzsches späterer Kritik der *décadence* nachzuzeichnen sein.<sup>4</sup> Zwar mag das Vorhaben, sich hier just mit einem der bekanntesten ‚klassischen‘ Werke des von Nietzsche als „Moral-Trompeter von Säckingen“ (GD, KSA 6, 111) geschmähten Schiller auseinanderzusetzen, zunächst einmal für Überraschung sorgen. Wenn man allerdings bereit ist, sich von den traditionellen Interpretationen von Schillers *Maria Stuart* zu entfernen – Interpretationen, die vor allem darum bemüht waren und sind, eine meisterhafte Balance von christlich-stoischer Ethik und erziehender Ästhetik in diesem ‚klassischen‘ Drama herauszuarbeiten<sup>5</sup> und dabei Schillers katholische Titelheldin gerne als „schöne Seele“,<sup>6</sup> als „Heilige von ‚dieser‘ Welt“<sup>7</sup> oder als eine „in Würde Sterbende“ vorstellen, an der sich „Freiheitsermöglichung unter den Bedingungen der äußersten Unfreiheit“ zeige<sup>8</sup> –, so kann bereits Schillers Trauerspiel und die darin enthaltene Darstellung des katholischen Glaubens hingegen als verdeckte Kritik an der Romantik und gar als Vorwegnahme von Nietzsches kritischer Auseinandersetzung mit dem ‚romantischen Nihilismus‘ interpretiert werden.

## 2

Worin besteht die Tragik von Schillers spätem „Trauerspiel“ – so der Untertitel des Stücks – um die schottische Königin Maria Stuart? Wie verhält sich diese Tragik zu dem karikiert dargestellten katholischen Glauben der Titelheldin und seiner Partei? Geht das Katholische hier tatsächlich in allgemein menschlicher, überkonfessioneller, „spirituell[er] Sublimierung“ auf, weil schließlich „auch in der katholischen Inszenierungskunst [...] ‚der Stoff durch die Form getilgt‘“ werde?<sup>9</sup>

Den ausgeprägt konfessionellen Glauben der Protagonistin von *Maria Stuart* grundsätzlich dem Allgemein-Menschlichen unterzuordnen, bedeutet, die sowohl thematische als auch ästhetische Rolle des Katholizismus in diesem Trauerspiel des ‚klassischen‘ Schiller grob zu unterschätzen. Denn schon von ihrer Konzeption her ist

<sup>4</sup> Vgl. dazu ausführlich im europäischen Kontext: Paolo Panizzo, *Die heroische Moral des Nihilismus: Schiller und Alfieri*, Berlin / Boston 2019, insb. 303–330.

<sup>5</sup> Vgl. Barbara Neymeyr, „Seelenstärke“ und „Gemütsfreiheit“. *Stoisches Ethos in Schillers ästhetischen Schriften und in seinem Drama „Maria Stuart“*, in: Jochen Schmidt / Barbara Neymeyr / Bernhard Zimmermann (Hg.), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Bd. 2, Berlin / New York 2008, 897–926.

<sup>6</sup> Gert Sautermeister, *Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1979, 174–216.

<sup>7</sup> Karl S. Guthke, *Maria Stuart. Die Heilige von „dieser“ Welt*, in: Ders., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen 1994, 207–235.

<sup>8</sup> Peter-André Alt, *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, 152 f.

<sup>9</sup> Ulrich Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*, München 2005, 241 f.

die katholische Konfession nicht nur ein kennzeichnender Bestandteil der Titelheldin, sondern sie stellt auch ein notwendiges Korrelat der grundsätzlichen Passivität und Ohnmacht, zu der die von Anfang an auf englischem Boden gefangene schottische Königin in Schillers Stück verurteilt ist. Erst ihr Glaube gewährt der Protagonistin ersatzweise die ‚Freiheit‘, die ihr im Diesseits auf ewig verwehrt bleiben muss; erst ihr Credo verhilft ihr dazu, den Lebenssinn, den sie auf der Erde nicht (mehr) selbst stiften kann, auf ein Jenseits zu projizieren. Von Anbeginn ist der katholische Glaube der Maria Stuart dazu berufen, die Protagonistin von einem Leben zu befreien, das buchstäblich zum ‚Kerker‘ geworden ist – er ist dazu bestimmt, wie noch auf den nächsten Seiten zu sehen sein wird, (ästhetischen) Trost zu spenden, wo keine Handlungsspielräume mehr für sie bestehen. In Schillers Trauerspiel erfüllt das Credo der Maria Stuart daher programmatisch seine Funktion, indem es „erquickt, heilt, beruhigt, betäubt“ (NL 9[35], KSA 12, 351), also über den tragischen Grund des Lebens hinwegtäuscht: Stellt dies nicht bereits das dar, was Nietzsche später in der Formel des ‚romantischen Nihilismus‘ zusammenfasst, und wird der besonders ausgeprägte ästhetische Katholizismus der Titelheldin in diesem Trauerspiel nicht schon von Schiller aus kritischer Distanz dargestellt?<sup>10</sup>

Wie schon erwähnt, gehören Katholizismus und Ohnmacht von Anfang an bei Schillers Protagonistin zusammen wie zwei Seiten einer Medaille. Seine im Schloss zu Fotheringhay gefangene Königin lässt der Dichter zum ersten Mal im zweiten Auftritt des ersten Aktes explizit als gläubige Katholikin, „im Schleier, ein Kruzifix in der Hand“ (NA 9, 8),<sup>11</sup> die Bühne betreten. Nach nur wenigen Sätzen äußert die Gefangene gegenüber dem Ritter Paulet, ihrem Hüter, die Bitte, „der Kirche Trost, der Sakramente Wohltat“ zu empfangen (NA 9, 10), wobei sie gleich dessen Angebot lebhaft ausschlägt, jene Sakramente vom „Dechant[en] des Orts“ zu erhalten: Resolut

---

**10** In der neueren Forschung hat Jörg Robert auf Schillers „ästhetische[s] Kokettieren mit dem Katholizismus“ punktuell hingewiesen und deutlich gemacht, dass der Dichter bei seinem „ästhetischen Katholizismus“ (Wolfgang Braungart) „Aspekte jener Kunstreligion vorweg nimmt, die dann in der Frühromantik – unter Kürzung der kritischen Vorzeichen – beginnend mit Wackenroder und Tieck ausgebaut werden“; Jörg Robert, *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin 2011, 43. Wenn von „ästhetischem Katholizismus“ bei Schiller die Rede ist, so sollen dabei tatsächlich – wie auf unseren Seiten – die kritischen Vorzeichen dieser Formulierung immer berücksichtigt werden.

**11** Schillers Werke werden im fortlaufenden Text in Klammern (mit dem Sigel NA gefolgt von Band- und Seitenzahl) zitiert aus: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. v. Julius Petersen / Gerhard Fricke (1948 ff.: Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hg. v. Julius Petersen / Hermann Schneider; 1961 ff.: Im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar [Goethe- und Schiller-Archiv] und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach hg. v. Lieselotte Blumenthal / Benno von Wiese; 1979 ff.: Hg. v. Norbert Oellers / Siegfried Seidel; seit 1992: Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach hg. v. Norbert Oellers).

fordert sie einen „Priester“ ihrer „eigenen Kirche“ (ebd.). Außerdem erklärt sie dabei, ihr Testament machen zu wollen. Der Leser, der geneigt sein könnte zu glauben, dass Marias Schwachheit und Passivität mit der Gefangenschaft in England zu tun hat und dem bisherigen Leben der schottischen Königin fremd gewesen wären, wird bald enttäuscht. Denn bereits im vierten Auftritt gibt Schillers Königin zu, seinerzeit von Bothwells Mordplänen an ihrem zweiten Gemahl Lord Darnley gewusst zu haben und dabei jedoch völlig tatenlos geblieben zu sein: Die „Künste“ des Mörders Bothwell, den sie dann drei Monate nach der Tötung ihres Gemahls in dritter Ehe heiratete, seien „keine andre“ gewesen, als „seine Männerkraft“ und ihre „Schwachheit“ (NA 9, 15). Kurz darauf wird sie außerdem den Kardinal von Geuse einen „erhabnen Mann[]“ nennen, der vormals nicht nur ihr getrauter Seelsorger, sondern gar ihrer „zarten Jugend Führer“ gewesen sei (NA 9, 20). Noch in ihrem allerletzten Gespräch vor ihrer Hinrichtung lässt Schiller Maria dem Grafen Leicester ausdrücklich ihre „besiegte Schwachheit eingestehn“ (NA 9, 155). Es ist daher kein Zufall, sondern vielmehr eine kennzeichnende Konstante im Leben von Schillers Protagonistin, stets auf starke Männer angewiesen gewesen zu sein.

Um jenem Zustand konstitutiver Ohnmacht der Titelgestalt zu entkommen, der schon am Anfang des Trauerspiels so gut wie besiegelt ist, verließ sich der Dichter daher weder auf ihr vermeintliches Können als „geschickte Netzwerkerin“<sup>12</sup> noch allein auf den sich in „ihrem Innern“ austragenden „Konflikt“,<sup>13</sup> sondern versah sie vielmehr mit externer Hilfe. Schiller griff auf seine „kräftigste Manier“ zurück – wie bereits Christian Gottfried Körner kurz nach der Uraufführung der *Maria Stuart* am 14. Juni 1800 deutlich erkannte<sup>14</sup> – und stellte seiner machtlosen Heldin den jungen Mortimer, den Neffen ihres englischen Hüters Paulet, an die Seite, – den einzigen Hauptcharakter seines Stückes, der nicht historisch überliefert ist.<sup>15</sup> „Wie ein Relikt aus früheren Arbeitsperioden wirkt die Mortimer-Figur“, so wurde zu Recht, und nicht ohne eine gewisse Irritation, in der Forschung festgestellt.<sup>16</sup> Doch ist Mortimer, der zum römisch-katholischen Glauben konvertierte (kunst-)religiöse Schwärmer in

---

**12** In der jüngsten Forschung vertritt Uta Degner die These, Schillers Protagonistin stelle gerade eine „geschickte Netzwerkerin“ dar, die stets auf „politisches Kalkül“ bedacht sei. In Schillers Trauerspiel stehe dabei auch die Religion ganz im „Dienst politischer Inszenierung“. Vgl. Uta Degner, *Maria Stuarts hate speech. Zum Kalkül verletzender Rede auf der Bühne der Politik*, in: Peter-André Alt / Stefanie Hundehöge (Hg.), *Schillers Theaterpraxis*, Berlin / New York 2019, 138–160.

**13** Karl S. Guthke, *Maria Stuart. Die Heilige von „dieser“ Welt*, 207.

**14** In einem Brief vom 9. Juli 1800 an Schiller schreibt Körner: „In der Darstellung erkenne ich Deine kräftigste Manier – selbst das Jugendliche der Räuber in einigen Szenen Mortimers“ (NA 38 I, 287).

**15** Zu Schillers erheblichen Freiheiten gegenüber seinen historischen Quellen vgl. Peter-André Alt, *Kommentar*, in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Bd. 2, auf der Grundlage der Textedition v. Herbert G. Göpfert, hg. v. Peter-André Alt / Albert Meier / Wolfgang Riedel, München 2004, 1260 f.

**16** Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, Bd. 2, München 2009, 509.



Schillers Stück, nicht nur dem jungen Alter der Königin angepasst,<sup>17</sup> sondern auch (und vor allem) auf ihren ästhetischen Katholizismus abgestimmt. Einen deutlichen Eindruck von jener eigentümlichen Auffassung ihres Glaubens, welche Schillers Katholiken kennzeichnet, erhält man bereits bei der ersten Unterredung zwischen Maria und Mortimer im ersten Aufzug, da sich der junge Engländer der schottischen Königin eigenmächtig als jener von „des Himmels wundervolle[r] Rettungshand“ ausgewählte „Arm“ vorstellt (NA 9, 22), der sie aus der Gefangenschaft unter Elisabeth I. befreien soll. Selbstverständlich geht es Mortimer in diesem ersten Gespräch mit der katholischen Königin auch darum, Marias Vertrauen zu gewinnen, da sie ihn, den Neffen ihres Kerkermeisters, in den ersten Auftritten nicht nur für ein Mitglied der feindlichen, englischen Partei hält, sondern auch explizit einen übermütigen „Jüngling“ nennt, mit dem sie nichts zu tun haben möchte (NA 9, 12). Doch die wortreiche, begeisterte Beschreibung seiner Konversion zum Katholizismus, die Schiller dem ehemaligen Puritaner gleich an dieser Stelle in den Mund legt, ließe sich schwer nur mit dramaturgischen Erwägungen und Erfordernissen begründen, zumal Mortimer schon von sich aus zuallererst eine ausschlaggebende Bevollmächtigung des Kardinals von Guise, Marias Oheim, der Königin in die Hand drückt, – mit dem Hinweis, sie solle keine Furcht haben und ihn zunächst einmal ‚kennenlernen‘ (vgl. NA 9, 17). Der Umfang, den Schiller Mortimers Darstellung seiner Bekehrung hier einräumt, ist als Indiz dafür zu interpretieren, dass seine Worte und Marias entsprechende Reaktion bereits zu diesem Zeitpunkt ihre besondere Auffassung der gemeinsamen Konfession verdeutlichen sollen. Das erste, was dabei einleuchtet, ist, dass Mortimers folgenreicher Konfessionswechsel in Rom, den er hier wirkungsvoll beschreibt, völlig im Zeichen des Ästhetischen, ja „der Künste Macht“ stand (NA 9, 19). Mit zwanzig Jahren sei er von einer „unbezwingliche[n] Begierde“ erfasst worden, die ihn zur Pilgerschaft nach Italien, ja, präziser: zur Ewigen Stadt getrieben habe (NA 9, 18). Hier sei der englische Puritaner, ausschließlich an das „körperlose Wort“ der Heiligen Schrift gewohnt und von Kindesbeinen an gegenüber jedem künstlerischen „Abbild“ feindlich gestimmt, von der „heitre[n] Wunderwelt“ der Künste regelrecht übermannt worden: „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 –“ (NA 9, 19).

Ein gerader Weg führt bei Mortimer von der überwältigenden Schönheit der künstlerischen Formen, die er in den Kirchen Roms bewundert, zur „Pracht“ des Papstes, der sein „Hochamt“ ausführt, gar direkt bis zum „Göttlichen“, mit dem „[n]ur Er“, der Heilige Vater und Oberhaupt der römisch-katholischen Kirche, „umgeben“ sei

---

17 Vgl. Norbert Oellers, *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart 2006, 235.

(ebd.). „Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus“, ruft der junge Konvertit noch an dieser Stelle aus, „[d]enn nicht von dieser Welt sind diese Formen“ (NA 9, 20). Dass sich Schillers Figur später angesichts der immanenten, körperlichen Schönheit der von ihm angebeteten Maria Stuart (der „schönste[n] aller Frauen, welche leben“! [NA 9, 21]) deutlich in der Lage zeigen wird, auch durchaus ‚irdische Formen‘ schätzen zu können, ist das Eine.<sup>18</sup> Von Interesse ist aber zunächst einmal der Umstand, dass ästhetische und religiöse Schwärmerei in gleichem Maße fest zu Mortimers eigenwilliger Auffassung des Katholizismus gehören und dass er genau damit bei Maria auf ein offenes Ohr trifft, wie schon die bewegte Reaktion der Königin auf seine leidenschaftlichen Worte klar macht: „O schonet mein! Nicht weiter. Höret auf, / Den frischen Lebensteppich vor mir aus / Zu breiten – Ich bin elend und gefangen“ (NA 9, 20). Jene eskapistische Funktion, die der ästhetisch überbetonte Katholizismus bei Maria Stuart ausfüllt, ist möglicherweise nirgends deutlicher in Schillers Stück herauszulesen als hier. Nirgends sonst wird hierbei auch der gekonnte Versuch des jungen Mortimer – eine erstaunliche Präfiguration von Nietzsches ‚asketischem Priester‘ in Schillers Werk! – klar, die Schwäche der Königin gezielt zu nähren und sie für jene ausgesprochen innerweltlichen Machtzwecke zu instrumentalisieren, die er unverfroren im dritten Akt zum Ausdruck bringen wird.<sup>19</sup>

Vor dem Hintergrund ihres gemeinsamen, ästhetischen Katholizismus, den die gefangene Königin hier passiv-eskapistisch nutzt, den der junge Mortimer dagegen aktiv-selbstbehauptend einsetzt, verstehen sich beide Figuren offensichtlich auf Antrieb. Der „Lebensteppich“, den Schiller die Figur des konvertierten Mortimer vor Marias Füßen bereits hier ausbreiten lässt, wird mit „Formen“ verwoben, die „nicht von dieser Welt“ sind. Die ideelle „Frische“ jenes „Lebensteppichs“ resultiert bei Maria aus der imaginierten Umpolung des realen Elends und der materiellen Gefangenschaft der Königin, – sie stellt ein Zeichen für ihre innerweltliche Not dar, von der sie sich wünscht, befreit zu werden. Kein Wunder, dass Mortimer ihre eskapistische Hoffnung zu befeuern versucht und dabei ins gleiche Horn bläst: Mit einer bemerkenswerten Gleichsetzung von Marias materieller Gefangenschaft in England und seiner vormaligen, metaphorischen Gefangenschaft im Puritanismus erwidert Mortimer, der in der Schönheit und Pracht Roms zu neuem Leben erwachte Katholik, auf Marias verzweifelte Bemerkung „Ich bin elend und gefangen“ folgende Worte: „Auch *ich* war’s, Königin! und mein Gefängnis / Sprang auf und frei auf einmal fühlte sich / Der Geist, des Lebens schönen Tag begrüßend“ (NA 9, 20). ‚Freiheit‘ heißt hier Befreiung und Heil: Ästhetik und Religion, – ja, romantische Kunst und christliche Erlösung im Sinne Nietzsches reichen sich getrost die Hand. Die Kunst stellt ‚Formen‘ zur Verfügung, die ‚nicht von dieser Welt‘ sind, sie sorgt für jenes ‚Schöne‘, das über den tra-

<sup>18</sup> Vgl. hier den sechsten Auftritt im dritten Aufzug.

<sup>19</sup> Dort wird es heißen: „Ich schwörs, ich will dich auch besitzen. [...] Erzittern sollst du auch vor mir!“ (NA 9, 98 f.)

gischen Grund des Daseins hinwegtäuscht und einen transzendenten ‚Ersatz‘ für ein dürftiges Leben im Diesseits darstellt. Es überrascht kaum, dass Schillers Katholiken das „Leben“ auffällig nur *sub specie aethetica* erfahren können. Völlig konsequent ist es dabei, dass Mortimer, wie man aus seinem Mund erfährt, auch Königin Maria zuallererst nicht persönlich, sondern zunächst einmal ästhetisch vermittelt kennenlernte (und dabei sich gleich in sie verliebte): Nach seiner Konversion, während eines Aufenthalts im französischen Reims, sei ihm ein „weiblich Bildnis“ im Hause des Bischofs von Roße aufgefallen, das „[v]on rührend wundersamem Reiz“ gewesen und von dem er in seiner „tiefsten Seele“ „[e]rgriff[en]“ worden sei: Das sei ein Porträt der Maria Stuart gewesen, der „schönste[n] aller Frauen, welche leben“ (NA 9, 21).

Der von Maria emphatisch heraufbeschworene, mit überirdischen Formen verwobene „frische Lebensteppich“ entspricht offensichtlich dem Lebensideal von „an der *Verarmung des Lebens* Leidenden“, um hier mit dem späteren Kulturarzt Nietzsche an Schillers Protagonistin heranzugehen (FW, KSA 3, 620). Folgt man Nietzsche, so stellt dieses Lebensideal nichts als das höchste Ziel von „Leidenden“ dar, die „Ruhe, Stille, glattes Meer, Erlösung von sich durch die Kunst und Erkenntniss“ suchen (ebd.). Wenn man Marias sehnsuchtsvoll evozierten „Lebensteppich“ von Nietzsches Warte aus betrachtet, so wird klar, dass man hier unter dem Begriff des „Lebens“ gerade „den Gegensatzbegriff des Lebens, das Nichts, als Ziel, als höchstes Gut, als ‚Gott‘ verherrlicht“ (NL 14[25], KSA 13, 229 f.). Marias Lebensideal stellt somit genau das Gegenteil der „göttlichen Denkweise“ dar (NL 9[41], KSA 12, 354), die Nietzsche in den 1880er Jahren mit einem „Nihilismus der Stärke“ in Verbindung bringt. Denn welche „Vision der Zukunft“ trägt Schillers Titelheldin: Eine „Vision“ aus der „Stärke ihrer Zeit“ oder aus deren „Schwäche“ heraus (MA II, KSA 2, 652)? Gehört Maria (aber Mortimer nicht minder) zu den „classisch“ oder zu den „romantisch gesinnten Geister[n]“ (ebd.) im Sinne Nietzsches? Wenn der „Nihilism als normales Phänomen“ ein „Symptom wachsender Stärke“ oder doch „wachsender Schwäche“ sein kann, wie Nietzsche für seine Zeit diagnostiziert (NL 9[60], KSA 12, 367), so zeichnet sich der Nihilismus der Schwäche – der romantische Nihilismus – bereits hinter dem „frischen Lebensteppich“ der Maria Stuart in Schillers klassischem Trauerspiel aus dem Jahr 1800 in aller Deutlichkeit ab.

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten ist der fünfte und letzte Auftritt von Schillers *Maria Stuart* – jener „eucharistische Akt“,<sup>20</sup> den der Dichter „mit den Requisiten einer pathetisch grundierten ästhetischen Inszenierung“ versah<sup>21</sup> und der bereits bei der Uraufführung reichlich für „Irritation“ sorgte, weil der „kühne Gedancke“, wie Goethe am 12. Juni 1800 an Schiller schrieb, „eine *Communion aufs Theater* zu bringen“, schon früh „ruchtbar“ wurde (NA 38 I, 269) – in Schillers Stück durchaus gut vorbereitet. Zwar überrascht es nicht, dass auch der Herzog Carl August an der

<sup>20</sup> Peter-André Alt, *Schiller*, Bd. 2, 508.

<sup>21</sup> Ebd.

Tatsache Anstoß nahm, dass „in der Maria Stuart eine förmliche Kommunion oder Abendmahl auf dem Theater passieren würde“, wie er in einem Brief vom 10. Juni 1800 an Goethe schrieb.<sup>22</sup> Denn wohl mochte der Herzog, der ohnehin „der prudentia mimica externa Schilleri“ *expressis verbis* „nicht recht trau[t]e“,<sup>23</sup> auch Schillers Kommunionsszene bloß für einen der „poetischen Auswüchse“ halten, die man sich von diesem Dichter (und sonst „brave[n] Mann“) erwarten könne.<sup>24</sup> Doch bei Lichte besehen, unterscheidet sich Schillers ‚pathetisch grundierte, ästhetische Inszenierung‘ im letzten Akt der *Maria Stuart* grundsätzlich kaum von den ersten Szenen des Trauerspiels, von denen in unserem Rahmen bereits die Rede war. Im abschließenden Aufzug treibt Schiller die karikierte Darstellung jenes ästhetischen Katholizismus, der die Titelheldin und ihre Partei von Anfang an im Stück kennzeichnet, bloß konsequent auf die Spitze. Es fragt sich, ob es dem Dichter dabei nur um den stärksten theatralischen „Effekt“ zu tun war, wie schon der Herzog Carl August argwohnte,<sup>25</sup> oder doch auch um eine mehr oder minder direkte Kritik am neuen, ästhetischen Programm der Frühromantiker, in deren Fußstapfen er hier auffällig wandelt.

Im sechsten Auftritt des fünften Aktes betritt die zum Tode verurteilte Titelheldin die Bühne zum letzten Mal in Schillers Trauerspiel. Bei der Lektüre der entsprechenden Regieanweisung mögen selbst die fantasievollsten Leser des Stücks leicht darüber ins Grübeln geraten, welche konfessionsgebundenen Requisiten die katholische Königin noch bei ihrem letzten Eintritt schmücken könnten. Denn, wie man liest, ist Schillers Protagonistin hier „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 Kruzifix in der Hand und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurück geschlagen“ (NA 9, 141). Bei ihrem Erscheinen sinkt Marias treuer Haushofmeister Melvil „mit einer unwillkürlichen Bewegung“, wie der Dichter hier festlegt, gar „auf die Knie“ (NA 9, 142). Der Überbetonung des Äußeren der Königin entspricht die affektierte Stilisierung ihrer Innerlichkeit als einer durch und durch frommen, ganz auf Gott vertrauenden und sich des ewigen Lebens sicheren Katholikin. Vor dem Hintergrund ihres uneingeschränkten Glaubens an das wahre Leben im Jenseits kann Maria dabei auch den ihr bevorstehenden Tod gegenüber den trauernden Anwesenden einen „ernste[n] Freund“ nennen, der „[w]ohlthätig, heilend“ nahe. So spricht sie: „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 ewgen Freiheit“ (ebd.). Hierbei lohnt es sich, noch einmal zu unterstreichen, dass Maria keinesfalls allgemein als eine fromme ‚Christin‘ oder gar als ein einfacher ‚Mensch‘ in Schillers

---

22 Carl August von Weimar, *Ein Leben in Briefen*, hg. v. Hans Wahl, Weimar 1928, 91.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd.

Trauerspiel stirbt, sondern, dass sie hier vielmehr als eine (über)betont katholische Gläubige vom irdischen Leben Abschied nimmt. Im abschließenden Akt verpasst Schiller keine Gelegenheit, das Konfessionelle an seiner Protagonistin herauszustellen. Er lässt sie – um hier nur einige Beispiele zu nennen – sich über Melvils Anwesenheit in der „Todesstunde“ freuen, weil dieser einzige „Freund“ ein „Bekenner [ihres] Glaubens“ sei, wie sie mit Nachdruck betont (ebd.); kurz danach lässt der Dichter die dahinscheidende Königin priesterhaft eine Segnung aussprechen, die selbst den Heiligen Vater explizit miteinschließt: „Ich segne / Den allerchristlichsten König, meinen Schwager, / Und Frankreichs ganzes königliches Haus – / Ich segne meinen Ohm, den Kardinal, / Und Heinrich Guise, meinen edlen Vetter. / Ich segne auch den Papst, den heiligen / Statthalter Christi, der mich wieder segnet, / Und den katholischen König, der sich edelmütig / Zu meinem Retter, meinem Rächer anbot –“ (NA 9, 143). Zu guter Letzt lässt Schiller die Protagonistin sich erneut resolut zu ihrem katholischen Glauben mit folgenden unmissverständlichen Worten bekennen: „Versagt ist mir der Priester meiner Kirche. / Des Sakramentes heilige Himmelspeise / Verschmäh ich aus den Händen falscher Priester. / Im Glauben meiner Kirche will ich sterben, / Denn der allein ists, welcher seligmacht.“ (NA 9, 145)

An dieser Stelle, da man fast glaubte, dass der emotionale Höhepunkt von Marias Abschied bereits erreicht wäre, wird man eines Besseren belehrt. In einer bewunderungswürdigen Steigerung, die vom katholischen Glaubensbekenntnis der Protagonistin über Betrachtungen zur religiös-ästhetischen Bedeutung des katholischen Kultes bis zur regelrechten Inszenierung des kunstvollen römisch-katholischen Ritus im Stück führt, leitet der Dichter die eigentlichen, ‚eucharistischen‘ Szenen ein, in denen die vermeintliche „Heilige von ‚dieser‘ Welt“<sup>26</sup> die Kommunion auf offener Bühne empfängt, nachdem sie publikumsgerecht das Bußsakrament vor Melvil abgelegt hat. Dass die katholische Kirche die Chiffre für eine Synthese von Religion und Ästhetik, ja von irdischer Erlösung und überirdischer Schönheit im ganzen Trauerspiel darstellt, lässt sich eindeutig aus den Worten herauslesen, die Schiller seiner Protagonistin auch im Schlussakt in den Mund legt. „Die Kirche ists“, so beteuert die Königin beharrlich, „die heilige, die hohe, / Die zu dem Himmel uns die Leiter baut, / Die allgemeine, die katholische heißt sie, / Denn nur der Glaube aller stärkt den Glauben, / Wo Tausende anbeten und verehren, / Da wird die Glut zur Flamme, und beflügelt / Schwingt sich der Geist in alle Himmel auf“ (NA 9, 146). Doch damit nicht genug. Denn der Gedanke an die Heilige Messe beflügelt offensichtlich vor allem die Fantasie der Protagonistin, die sich hier für einen Augenblick in die glücklichen Glaubensgenossen hineinversetzt, die an der heiligen Messe teilnehmen dürfen: „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, / Er fasst den Kelch, er segnet ihn, er kündet / Das hohe Wunder

<sup>26</sup> Vgl. Karl S. Guthke, *Maria Stuart. Die Heilige von „dieser“ Welt*, 207–235.

der Verwandlung an, / Und niederstürzt dem gegenwärtigen Gotte / Das gläubig überzeugte Volk –“ (ebd.). Zwar weiß Maria zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass der anwesende Melvil die „sieben Weihn auf [seinem] Haupt“ empfangen hat und dass er als Priester doch ihre Beichte abnehmen und die Messe feiern darf (NA 9, 147). Genauso wie im ersten Akt, da sie den jungen Mortimer gebeten hatte, jenen „frischen Lebens Teppich“, den sie in ihrer Gefangenschaft für unerreichbar halten musste, nicht weiter vor ihr ‚auszubreiten‘, malt sich Maria nun im Schlussakt wehmutsvoll eine Heilige Messe als einen „Himmelsegen“ aus, von dem sie glauben muss, in ihrem „Kerker“ ewig ausgeschlossen zu bleiben (NA 9, 146). Dennoch drückt sich hier wie dort nicht nur ein unerfüllbarer Wunsch der Protagonistin aus. Auch die eskapistische Funktion ihres ästhetischen Katholizismus kommt in dieser wie in jener Szene wieder in aller Deutlichkeit zum Vorschein.

So wie Mortimer einen „frischen Lebens Teppich“ aus „Formen“, die „nicht von dieser Welt“ sind, bereits in den ersten Szenen vor Marias Füßen ausgebreitet hatte (NA 9, 20), so spendet auch der Dichter selbst reichlich ästhetisch-religiösen Trost im ‚eucharistischen Akt‘ seiner *Maria Stuart*. Der ‚frische Lebens Teppich schöner Formen‘, den Schiller hier mit markanter Schauwirkung vor den Füßen seiner Leser und Zuschauer entrollt, soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei Marias letztem „Triumph“ (NA 9, 142) eigentlich um eine regelrechte Flucht aus der Welt handelt: Es mag wohl in das ‚ewige Leben‘ im christlichen Jenseits gehen, – oder doch auch in ein vom ‚Klassiker‘ Schiller kritisch gesehenes, romantisches Nichts.

### 3

Der letzte „Triumph“ der Maria Stuart im Angesicht ihres Todes folgt dem ästhetischen Schema des Sittlich-Erhabenen: Nach Schillers bekannter Formel schlägt die konstitutive „Ohnmacht“ der Titelheldin hier in sittliche „Übermacht“ um,<sup>27</sup> was selbstverständlich für die entsprechende ästhetische Wirkung in den letzten Szenen des Trauerspiels sorgt. Gibt man sich mit dieser erhebenden Wirkung am Stückende zufrieden und betrachtet man auch das ‚klassische‘ Trauerspiel *Maria Stuart* als Beispiel für Schillers Auffassung des Theaters als eine „moralische Anstalt“,<sup>28</sup> so ist hier

---

<sup>27</sup> „Das Gefühl des Erhabenen besteht“, so erläutert Schiller in seiner Abhandlung *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* aus dem Jahr 1793, „einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen“ (NA 20, 137).

<sup>28</sup> Nach dem 1802 geänderten und sprichwörtlich gewordenen Titel *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* von Schillers am 26. Juni 1784 vor der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft in Mannheim gehaltenen Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, vgl. Carsten

nichts weiter einzuwenden. Versucht man dagegen, die Qualität von Maria Stuarts letzter ästhetischer Verklärung näher zu definieren, so mag das Widerspruchsvolle und Problematische an diesem Werk gleich einleuchten, wobei der springende Punkt offensichtlich stets darin besteht, welche Bedeutung man dem besonders markierten, ästhetischen Katholizismus des Trauerspiels einräumen möchte. In der Forschung wurde verschiedentlich versucht, vorbildhafte Menschlichkeit, Religion und Ästhetik in Schillers Stück in eine Balance zu bringen, die jedoch immer etwas prekär und instabil bleibt. So hat man beispielsweise *Maria Stuart* grundsätzlich als das „Schauspiel der schönen Seele“ gedeutet,<sup>29</sup> und dabei jedoch aus einer ästhetischen Perspektive auf die „künstlerische[n] Schwächen“ dieses Dramas hingewiesen, bei dem Schiller, „der routinierte Maschinenmeister“, seinem Zuschauer hier und da „das Räderwerk nicht verbergen kann, das seine Zurüstungen antreibt“.<sup>30</sup> Anderswo hat man jene bewunderungswürdige Fähigkeit der Titelheldin hervorgehoben, geradezu als „Heilige“ die christlichen Tugenden heroisch zu leben und für sie zu sterben, und dabei jedoch jene innere Stärke gleich ins Immanente gewendet, indem man aus Maria zwar eine „Heilige“, jedoch „von ‚dieser‘ Welt“ gemacht hat.<sup>31</sup> Man hat außerdem die Bedeutung des barocken Märtyrerdramas etwa „im dramaturgischen Ablauf und in der symbolischen Bebilderung des fünften Akts“ für Schillers Trauerspiel herausgestellt, und dabei gleich hinzugefügt, dass der Dichter „dessen Schema [...] aber an entscheidenden Punkten abwandelt“.<sup>32</sup> Man hat schließlich auf Humboldts Forderung „nach einer Vereinigung der Wirkungspotentiale der Künste auf der tragischen Bühne“ aus dem Jahr 1797 hingewiesen und folglich auf Schillers Entscheidung, sein „Drama [*Maria Stuart*] um die Wirkungsdimensionen der Malerei anzureichern“, – wobei man angemerkt hat, dass der Dichter damit „seine Idealitätsansprüche [nicht] im geringsten preis[ge]ben“ habe.<sup>33</sup>

Was bleibt am Ende von Marias ‚frischem Lebensteppich‘, von Mortimers schönen „Formen“, die „nicht von dieser Welt sind“ (NA 9, 20)? Was bleibt von einem ästhetischen Katholizismus, der in Schillers *Maria Stuart* wiederholt die Form eines „religiöse[n] Kunst-Syndrom[s]“ annimmt und der eine letzte, tragische Zuspitzung dieses ‚Trauerspiels‘ konstitutiv ausschließt?<sup>34</sup>

---

Zelle, *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (1785)*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar 2005, 343–357.

<sup>29</sup> Peter-André Alt, *Schiller*, Bd. 2, 505.

<sup>30</sup> Ebd., 509.

<sup>31</sup> Vgl. Karl S. Guthke, *Maria Stuart. Die Heilige von „dieser“ Welt*.

<sup>32</sup> Cornelia Zumbusch, *Weimarer Klassik. Eine Einführung*, Stuttgart 2019, 174.

<sup>33</sup> Ernst Osterkamp, *Das Drama und die Kunst des Klassizismus in den „Propyläen“*, in: Daniel Ehrmann / Norbert Christian Wolf (Hg.), *Klassizismus in Aktion. Goethes „Propyläen“ und das Weimarer Kunstprogramm*, Wien / Köln / Weimar 2016, 205–222; hier 218.

<sup>34</sup> Ulrich Port, *Pathosformeln*, 237.

Vom Frühjahr 1799 bis zum Juni 1800 arbeitet Schiller, der bekanntlich „kein Katholik“ war,<sup>35</sup> an einem „Trauerspiel“, in dem sich die stark katholisch geprägte Titelheldin, die den Namen der Mutter Gottes trägt, gleichzeitig zu einer „Postfiguration Jesu“<sup>36</sup> und der heiligen Maria aufschwingt.<sup>37</sup> Auffällig stellt Schillers stark verklärendes ‚Marienbild‘ dabei gerade das Gegenstück von dem dar, was nicht zuletzt 1798 in einem langen, in der von Goethe unter Mitarbeit von Schiller herausgegebenen Kunstzeitschrift *Propyläen* erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ festgehalten wurde. Dort las man, dass auch die Figuren der „Madonnenbilder“ „nicht über schöne Natur und Menschheit erhoben“ seien, ja, dass nicht das „Hoh[e], Heilig[e], Himmlisch[e]“ bei der Darstellung der Mutter Gottes im Mittelpunkt stehe, sondern vielmehr die „reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit“.<sup>38</sup> Über ihre klassische Form hinaus verrät Schillers *Maria Stuart* dagegen ein Kunstverständnis, das man eher mit dem Autor des gerade im Jahr 1799 erschienenen Romans *Lucinde* in Verbindung bringen könnte, – einer „Schrift“, die Schiller bereits am 19. Juli 1799 in einem Brief an Goethe den „Gipfel moderner Unform und Unnatur“ titulierte und aufs Schärfste verurteilt (NA 30, 73). Auch würde Schillers schottische Königin gut in Ludwig Tiecks ebenfalls 1799 erschienenen „Trauerspiel“ *Leben und Tod der heiligen Genoveva* passen – ein Stück, das bereits mit Schillers *Jungfrau von Orleans* in Zusammenhang gebracht wurde, der „Romantischen Tragödie“,<sup>39</sup> an welcher der Dichter gleich nach der Premiere der *Maria Stuart* im Juni 1800 arbeitet.<sup>40</sup> Das ist hier der Punkt: Schon *Maria Stuart* würde es eigentlich in mehr als einer Hinsicht verdienen, „Eine romantische Tragödie“ untertitelt zu

**35** Um es einmal hier mit Karl Emil Franzos zu sagen, vgl. Ders., *Schiller in Barnow*, in: Ders., *Aus Halb-Asien. Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien*, Bd. 1, Leipzig 1876, 69–90; hier 69.

**36** Wolfgang Braungart, „*Ich suche / Mich selbst, und finde mich nicht mehr*“. *Das Selbst und die Tragödie unter den Bedingungen des Christentums (Sophokles, Kleist, Corneille, Racine, Schiller)*, in: Alexander Arweiler / Melanie Möller (Hg.), *Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit*, Berlin / New York 2008, 239–270; hier 260.

**37** Beide ‚Marien‘ ruft Mortimer nicht zufällig im vierten Aufzug an, da er sich (im Übrigen auch gegen die Gebote seiner Kirche) das Leben nimmt: „Geliebte! Nicht erretten konnt ich dich, / So will ich dir ein männlich Beispiel geben. / Maria, heil’ge, bitt für mich! / Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben! / (*Er durchsticht sich mit dem Dolch und fällt der Wache in die Arme.*)“ (NA 9, 111 f.)

**38** Johann Wolfgang Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, in: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert / Norbert Miller / Gerhard Sauder / Edith Zehm, Bd. 6.2: *Weimarer Klassik 1798–1806*. 2. Hg. v. Victor Lange / Hans J. Becker / Gerhard H. Müller / u. a., München / Wien 1988, 27–68; hier 29 f. Vgl. dazu: René-Marc Pille, *Lob des „Rein-Menschlichen“*. *Weimarer Widerstände gegen die Kunstreligion*, in: Albert Meier / Alessandro Costazza / Gérard Laudin (Hg.), *Kunstreligion. Band 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin / New York 2011, 135–142.

**39** So der Untertitel von Schillers zwischen Juli 1800 und April 1801 geschriebener *Jungfrau von Orleans* (NA 9, 165).

**40** Peter-André Alt, *Schiller*, Bd. 2, 515.



werden – denn nicht erst in *Die Jungfrau von Orleans*, sondern bereits in sein „Trauerspiel“ um die katholische Königin Maria Stuart zwingt Schiller bei Licht besehen „Romantisches“ in „klassisch[e] Form“.<sup>41</sup> Noch mehr: Durch die eigentümliche Verbindung von Ästhetik und Religion wird in Schillers *Maria Stuart* eine „Apotheose des Romantischen“ aus der klassischen Distanz ‚gefeiert‘, die sich vor allem als eine „klassische Kritik der Romantik“ interpretieren lässt.<sup>42</sup> Fragt man sich, worin diese Kritik besteht, so lautet die Antwort: In der ästhetischen Verklärung ins Nichts, in der Darstellung eines illusorischen, „frischen Lebensteppichs“ schöner Formen, der erst sein Ziel erreicht, wenn er eskapistisch den tragischen Grund des Lebens verdeckt und dabei verneint. Acht Jahrzehnte nach Schillers klassischem „Trauerspiel“ *Maria Stuart* wird Nietzsche gerade hinter der Kultur, die dieses verklärende Kunstverständnis gezeitigt hat, das Gespenst des ‚romantischen Nihilismus‘ erkennen. „Die Kunst und die Vorbereitung des Nihilismus. Romantik“ (NL 2[127], KSA 12, 125 ff.) liest man in dem bekannten Fragment, in dem der Nihilismus der Schwäche als jener „unheimlichste aller Gäste“ definiert wird, der unmittelbar „vor der Thür“ der abendländischen Kultur stehe (ebd.). Gerade der romantischen „Sehnsucht in’s Nichts“, die der „Untergang des Christentums“ gezeitigt habe (ebd.), wird der späte Nietzsche jene diametral entgegengesetzte „göttliche Denkweise“ gegenüberstellen (NL 9[41], KSA 12, 354), von der bereits oben die Rede war: Einen ‚klassischen Nihilismus‘ der Stärke, der um die Tragik des Lebens weiß und sich als kritisches Instrument im Dienste der Kultur versteht.

---

41 Ebd.

42 So Hans-Jürgen Schings in Bezug auf Goethes 1809 erschienenen Roman *Die Wahlverwandtschaften*, vgl. Ders., *Willkür und Notwendigkeit. Goethes „Wahlverwandtschaften“ als Kritik an der Romantik*, in: *Jahrbuch 1989 der Berliner Wissenschaftlichen Gesellschaft*, Berlin 1990, 165–181; hier 181. Zu Recht hat Wolfgang Riedel darauf hingewiesen, dass „Schillers Blick auf die Religion in *Maria Stuart* [...] kalt und illusionslos [ist], dem der aufgeklärten Empiristen und Materialisten des 18. Jahrhunderts vor ihm und des 19. nach ihm verwandter als dem seiner idealistischen Zeitgenossen, von dem der Romantiker ganz zu schweigen“, Wolfgang Riedel, *Religion und Gewalt in Schillers späten Dramen (Maria Stuart, Die Jungfrau von Orleans)*, in: Ders. (Hg.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2009*, Würzburg 2011, 23–44; hier 32 f.

