

---

Niketa Stefa

## Schiller und Hölderlin

Die Bedeutung der Tragödie um 1800

---

*Schillers praktische Idee der Tragödie.* – Sein eigenes Leiden an den Existenzbedingungen des Menschen, der zwischen dem »Zustand«, der Gebundenheit an die Widersprüchlichkeiten des Daseins, und der »Person«, der befreienden Tätigkeit des Geistes, hin- und herschwebt, hat Hölderlin in Schiller meisterhaft widergespiegelt gesehen. Es ist aber Schillers Fähigkeit des Austragens dieser gespannten Existenzbedingung sowohl in seinen Werken als auch in seinem Leben, die Hölderlin am meisten bewundert hat. Mehr als die Warnungen Schillers vor einem übermäßigen Hang zur Abstraktion, die bei Hölderlin eher eine gegenteilige Wirkung auslösten, da Hölderlin seine dichterische Freiheit besonders Schiller gegenüber selbstbewußter behaupten wollte<sup>1</sup>, bewirkt die Offenheit der Schillerschen Ästhetik gerade im unmittelbaren Geschehen der Leidensgebundenheit eine dauerhafte Faszination von Hölderlin bis zu den postmodernen Denkern und den gegenwärtigen Künstlern.

Wie aktuell der tragische Dualismus Schillers ist, zeigt die im Museum Franz Gertsch eingerichtete Ausstellung von zeitgenössischer Kunst, »The Sublime is now!«, die sich an die Darstellung des Erhabenen durch Texte Schillers annähert. Die Schillersche dramatische Spannung offenbart sich in der Lichtarchitektur, in der Farbfeldmalerei als Spannung zwischen Leere und Fülle der Farbfelder, zwischen einer trennenden und einer verbindenden Linie, zwischen der definitorischen Funktion der Kunst und dem undefinierbaren unendlichen Schrei der Bewußtwerdung des Menschen und der Erkenntnis seiner Ohnmacht gegenüber der irdischen Leere<sup>2</sup>. Der Betrachter spielt mit den Bildflächen. Er entfernt sich von den Bildflächen oder tritt ganz dicht an sie heran, so daß er in das Unendliche einzudringen scheint. Je näher er an die unendliche Farbe herantritt, je mehr die Größe ihn überwältigt, desto mehr erkennt er sich.

In das Spiel dieses überwältigenden Bezugs zum Unendlichen als Rückbezug zum Endlichen bezog schon Schiller den Zuschauer seiner Dramen ein. Je mehr dieser im Dramenvorgang sich verlor, desto mehr wurde er aufgerufen, die eigene Selbstbestimmung in Gang zu setzen. In der *Wallenstein*-Trilogie sogar, der bekannten aus der Zuschauerperspektive gedeuteten These von Hartmut Reinhardt<sup>3</sup> zufolge, wird dem Zuschauer überlassen, die nur physische Selbstbehauptung der Helden in eine intelligible zu verwandeln. Daß der Akt der

Selbstbestimmung nicht gegenständlich vermittelt ist, zeigt das bekannte Entsetzen Hegels über die verfehlte Theodizee, über den Sieg des Todes über das Leben. Hegel aber hat seine Aufgabe als Zuschauer nicht wahrgenommen, denn »wenn das Stück endigt« ist keinesfalls »alles aus«<sup>4</sup>, sondern das Stück wäre erst vom Zuschauer von sich aus zu vervollkommen. Daher würde das Drama einerseits seine tragische Wahrheit im Horizont des Zuschauerbewußtseins gewinnen, andererseits würde dieses allererst auf der Bühne selber entstehen. Mehr als eine Korrektur der falschen Wege des Dramas in der Rezeptionssphäre, an welche in der Tat der Aufruf zu intelligibler Selbstbestimmung gerichtet ist – wie die These Reinhardts lautet –, handelt es sich meines Erachtens um eine komplementäre Beziehung der aktiven Bühne zur passiven. Der dramatische Vorgang der Personen erfährt seine Unendlichkeit im Aufleuchten auf der subjektiven Ebene, während die Selbstverwirklichung des Subjekts am Rande der Selbstvernichtung in der Ganzheit hervortritt.

Diese Komplementarität von äußerer und innerer Ebene des Theaters wird im Abschluß der *Wallenstein*-Trilogie Schillers das dramatische Geschehen selbst konstituieren. Die komplementäre Binnenstruktur verbindet die Hochphase der lyrischen Kreativität Schillers, nämlich *Nänie*, mit der zeitgleich entstandenen (Spätherbst 1799) *Maria Stuart*. Die konsekutive Struktur zwischen ästhetischem Prozeß und moralischem Widerstand, die eher als ein Kantsches Residuum die Kunst an die pathetische Wirkung auf den Betrachter bindet (»Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden«<sup>5</sup>), macht immer mehr einer simultanen Struktur Platz. Durch die Entgegensetzung der positiven grenzenlosen Kunstebene und der negativen des Betrachters ereignet sich die Kunst. Die Folge dieser Spiegelung der Dialektik Kunst–Zuschauerbewußtsein im künstlerischen Prozeß selbst ist die Einschließung der Distanz zwischen Kunst und Zuschauer in die einheitliche Struktur des Kunstrahmens. Indem die Kunst seiner unendlichen Gefüge bewußt werden will, reflektiert sie die Vergänglichkeit des eigenen Mediums mit. Schon im Gedicht *Spaziergang* wird die Unbeständigkeit des Göttlichen, der Verfall des heiligen Wortes betrauert:

Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst in dem Busen der Gott l. . .  
Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich  
Angemaßt l. . .<sup>6</sup>

und in *Wallenstein* über die Flüchtigkeit des Schönen reflektiert:

- Da kommt das Schicksal - Roh und kalt  
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt  
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde -  
- Das ist das Los des Schönen auf der Erde!<sup>7</sup>



In beiden Fällen erwacht das Selbstbewußtsein in der Reflexion über die Erfahrung des Vergänglichen: »Aber wo bin ich? [...] Bin ich wirklich allein?«<sup>8</sup>, fragt sich das lyrische Ich im Gedicht *Spaziergang*, und das dramatische Ich fragt ausrufend in *Wallenstein*: »ich sollte leben!« und in *Maria Stuart*: »ich trag es, noch zu leben!«

Dieses Erwachen des Selbstbewußtseins der Kunst in der Trennung vom Leben konstituiert in *Nänie* und in der zweiten Fassung von *Die Götter Griechenlands*, wie schon bekannt, die ganze formale und syntaktische Struktur der Gedichte. So wie das negative »Auch« der Initialzeile in *Nänie*, verstärkt durch drei »Nicht« und das »Siehe!«, das die Augen zur Absenz des Schönen in der Gegenwart zu wenden imperativisch fordert, das positive »Auch« im Gedichtabschluß begründet, so wird die Kunst erst klangvoll, indem sie über ihr Transitorisches reflektiert. Das Vergehen des Schönen, das Sterben des Vollkommenen, wäre meines Erachtens mehr als eine »resignative Betrachtung des Schönen«<sup>9</sup> in der antiken und modernen Welt – auch wenn Schiller das Erreichen des Idealschönen bereits hier und jetzt tatsächlich bezweifelt –, eine Selbstbetrachtung der Kunst. Schiller schreibt zu dieser Zeit der Abfassung von *Nänie* und von *Maria Stuart*: »Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen.«<sup>10</sup> Die Bemächtigung der eigenen Produktion geht Hand in Hand mit der Reflexion des Produzierens, gerade wenn Schiller sich erstmals, oder besser endgültig auf den Weg der tragischen Kunst begibt. Dieses Unternehmen wäre dann als eine tiefere Betrachtung des schöpferischen Prozesses zu deuten, der die geleistete Balance zwischen Kunst und Scheitern konfrontiert, wie bei Segeln die Bemastung dem Wind ausgesetzt ist. Nicht nur weil die Wirklichkeit das Schöne mit seinem Scheitern, mit dem Erhabenen, konfrontiert, sondern weil die Kunst selber aus dieser sich ereignenden Entgegensetzung besteht. Die Entgegensetzung erscheint dabei poetologisch, indem sie als produktionsästhetische Voraussetzung des Dichtens reflektiert wird. Diese Konfrontation der Kunst mit sich selbst ist aber beim späten Schiller weder als Umsetzung einer in den philosophischen Schriften vorgegebenen Theorie der sentimentalischen Kunst, bzw. der tragischen Kunst<sup>11</sup>, noch als eine von Schiller als Schriftsteller und Regisseur unabhängige Realisierung<sup>12</sup>, sondern ist ein werkimmanentes ästhetisches Ereignis der Kunst: »Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich *tragischen* Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen.«<sup>13</sup>

Die Suche nach einer Theorie der tragischen Kunst im späten Werk Schillers kann sich also weder auf eine theoretische Abhandlung stützen noch auf eine exklusive theatralische Medialität<sup>14</sup>, sondern muß in den Prozeß des Hervorbringens der Kunst selbst eindringen: »Ich bin verlangend Ihre [Goethes] neuen Ideen über das Epische und Tragische zu hören. Mitten in einer tragischen Arbeit fühlt man besonders lebhaft, wie erstaunlich weit die beiden Gattungen

auseinander gehen. Ich fand dieß auf eine mir selbst überraschende Weise bei der Arbeit an meinem fünften Akte [von *Wallenstein*] [ . . . ] Aber so ist es mir ein Beweis mehr, daß die Tragödie nur einzelne ausserordentliche Augenblicke der Menschheit [ . . . ] behandelt.«<sup>15</sup> Die Idee über das Tragische entsteht und wird lebhaft »mitten in einer tragischen Arbeit«. Das dramatische Tragische und das tragische Drama sind daher ineinander integriert<sup>16</sup>, und nur als solche machen sie aus der Kunst »ein in sich selbst organisiertes Ganzes«<sup>17</sup>.

Die Idee des Tragischen, als Theorie der Tragödie, ist »absolut nothwendig und wesentlich bey der Production selbst«, nur wenn sie »praktisch«<sup>18</sup> aus der dramatischen Tragödie hervorgeht. Außerhalb dieser hat die Idee der Tragödie allein keinen »Anspruch auf Nothwendigkeit«. Sie wäre nicht poetisch, da »die Poesie eben darinn besteht, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d.h. es in ein Object überzutragen«.

Nicht poetisch wäre aber auch eine dramatische Tragödie, die »nicht aus dem Bewußtlosen anfängt, und nicht in demselben endigt.« Sie bliebe »nur ein Werk der Besonnenheit«, wenn sie auf dem Hervorbringen der Kunst »mit Bewußtsein und Nothwendigkeit« verharren würde, ohne daß sie aus einer »Totalidee« schöpfe, denn »das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.«<sup>19</sup>

Ein tragisches Werk ist folglich poetisch, bzw. überhaupt ein Kunstwerk, wenn es in ihm die ideale Tätigkeit, das heißt die Ideation des Tragischen, immergegenwärtig in der dramatischen Ausführung, wäre und gleichzeitig die ideale Tätigkeit in jene reale des Hervorbringens eines dramatischen Objekts überginge. In einer »poetischen« Tragödie ereignen sich also die ideale Tätigkeit und die reale Tätigkeit mit ihrem hervorgebrachten Objekt gleichzeitig.

Gegenüber einem gegebenen dramatischen Objekt rückt das »Poetische« die Tragödie in die Ferne, die so abhängig von der Tätigkeit des Beobachterstandpunktes, sei es des Autors, sei es des Zuschauers, wird. Der Autor bringt mit seinen Regieanweisungen – zum Beispiel jenen in der Königinnenszene in *Maria Stuart*<sup>20</sup> – einerseits Stofftrieb und Formtrieb zusammen, die sonst im Drama getrennt bleiben, andererseits schwächt er die unmittelbare Wirkung der dramatischen Handlung durch die erzählerische Form – in *Maria Stuart* verwendet Schiller Blankverse sowohl für die vernunftgeleiteten Verse als auch für die emotionalen<sup>21</sup> – und rückt so die Handlung in die Vergangenheit. Dem Autor selbst aber und dem Drama gegenüber setzt der Zuschauer seine Reflexion.

Im Gegensatz zu einer idealen Tätigkeit, das heißt zur reflexiven Tätigkeit versetzt die »poetische« Tragödie den Autor und den Zuschauer in ihr Objekt, in ihr jeweils besonderes tragischreales Drama, und hält dadurch den »allgemeinen Begriff« der Tragödie »immer beweglich«<sup>22</sup>. Das Tragische, der allgemeine Begriff der Tragödie, läßt sich so beim späten Schiller nur von seiner Realisation in der jeweils besonderen Tragödie her deuten.



Gegenüber einer realen Tätigkeit verweist das ›Poetische‹ das besondere tragische Drama auf seine ursprüngliche allgemeine Idee der Tragödie und auf die im tragischen Drama selbst werdende Idee, sei es ausgebreitet in den ganzen Umständen, wie in *Wallenstein*, sei es hineingelegt in die Hauptfigur<sup>23</sup>, wie in der *Jungfrau von Orleans*.

Ergebnis: Das ›Poetische‹ vereinigt die Idee der Tragödie mit ihrer Realisierung und dekliniert diese Vereinigung je nach dem dramatischen Stoff.

»Die höhere Tätigkeit«: von der pathetischen Wirkung zum Konstituens des Sentimentalischen. – Nirgendwo besser als in der ›poetischen‹ Tragödie, in der Vereinigung der Tragödientheorie mit der Tragödiendarstellung gelingt es Schiller, sich der Modernität, des Sentimentalischen seiner Kunst »zu bemächtigen und l. . . l zu verstehen«, gerade weil er dieses vom Inneren der Tragödie her selber liest, fragt, ausruft, beschweigt.

Gehört zum Wesen seiner sentimentalischen Kunst, »daß die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit *entgegen gesetzt werde*«<sup>24</sup> und daß dabei »das Gemüth in Bewegung«<sup>25</sup> versetzt werde, um die verlorene Einheit »aus sich selbst wiederherzustellen«<sup>26</sup>, so ist es ein Konstitutions- und Wirkungsprinzip der tragischen Kunst, daß sie uns »in eine höhere Tätigkeit«<sup>27</sup> versetzt, um »die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden listl auf ästhetischem Weg wiederherzustellen.«<sup>28</sup> »In Herstellung« der Freiheit »durch die Kraft des Willens« eines erhabenen Charakters, gerade wenn die Freiheit durch die äußeren Affekte aufgehoben wird, beweist die Tragödie »ihre poetische Kraft«<sup>29</sup> und somit auch ihre Legitimation als Konstitution der sentimentalischen Kunst: »Das tragödientheoretische Basisproblem [die Theorie des Pathetischerhabenen] wird [in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*] zum darstellungstechnischen Zentrum sentimentalischer Dichtung überhaupt umformuliert.«<sup>30</sup> In der späteren Schrift *Über das Erhabene* erweist sich die tragische Kunst auch als Konstruktion des Sentimentalischen in ihrer expliziten Aufgabe der Darstellung des Widerspruchs der Wirklichkeit mit dem Ideal: »Stirne gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängniß. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören – nur in der *Bekanntschaft* mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelphen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt.«<sup>31</sup> Das Sentimentalische wäre demnach der tragischen

Kunst gegenüber kein übergeordneter Begriff, sondern entstünde in und mit dieser. Daher könnte meines Erachtens die Frage nach der Deckung des Sentimentalischen mit dem Erhabenen (Carsten Zelle<sup>32</sup>) oder mit dem Elegischen (Jörg Schuster<sup>33</sup>) eine Antwort bekommen, indem man den Unterschied zwischen der sentimentalischen Kunst im weiteren Sinn und dem Paradigma des Sentimentalischen im engeren Sinn vor Augen hätte: Das Sentimentalische im weiteren Sinn ist ja das Elegische, aber, pauschal ausgedrückt, nur im Elegischen im weiteren Sinn, als Wechsel zwischen Widerspruch und Harmonie, »energischer Bewegung« und »energischer Ruhe«. Das Sentimentalische im engeren Sinn ist ja das Erhabene, die Nicht-Identität, der Widerspruch, die Tätigkeit der tragischen Kunst, die aber nach der Entfaltung des Sentimentalischen im weiteren Sinn, nach der Wiederherstellung der Identität unter Bedingung der Freiheit strebt. Würde man diesen Unterschied betrachten, gäbe es dann einen gemeinsamen Nenner zwischen der Übereinstimmung des Sentimentalischen mit dem Erhabenen und dem Elegischen, nämlich ihre anspannende Entgegensetzung zwischen Ideal und Wirklichkeit, ihre Tätigkeit als ihre Eigenheit.

Diese Tätigkeit, die in den früheren Schriften Schillers ein Konstituens seiner Tragödientheorie ist und in den späteren zum Konstituens des Wesens des Sentimentalischen erweitert wird, hört auch im Sentimentalischen im weiteren Sinne bzw. im Elegischen, das »mehr bei dem Ideale verweilt«<sup>34</sup>, nicht auf. Das Sentimentalische im weiteren Sinne als Wechselwirkung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Schönerm und Erhabenem erreicht den Zustand des Idealschönen weder theoretisch noch praktisch. Trotz der scheinbaren Widersprüchlichkeit des früheren Schiller zum späteren ist schon in einem früheren Vergleich mit der naiven Kunst das in der Tätigkeit bestehende Wesen des Sentimentalischen abgehoben: »Dem Begriffe nach ist die sentimentalische Dichtkunst freilich der Gipfel und die naive kann mit ihr nicht verglichen werden, aber sie kann ihren Begriff nie erfüllen, und erfüllte sie ihn, *so würde sie aufhören eine poetische Art zu seyn*. Der Wirklichkeit nach ist es aber eben so gewiß, daß die sentimentalische Poesie die naive nie erreicht.«<sup>35</sup> Es ist aber in der tragischen Kunst, daß sich theoretisch-praktisch darstellt, daß man im Hinblick auf das Poetische des Sentimentalischen nicht von einer Erfüllung des Idealschönen, von einem Zustand des Sentimentalischen, von endgültiger Befreiung aus der Erfahrung erlittener Nichtidentität herrührend, reden sollte, sondern vielmehr von deren tragischer Tätigkeit, »vom nicht stillgestellten Wechsel von Befreiungsversuch und realer Erfahrung von physischer Gewalt«<sup>36</sup>.

Sogar bei einem scheinbar erfüllten idealschönen Zustand, dem geläuterten Zustand von Maria Stuart in ihrer letzten Szene, zeigt sich die immanente Temporalität, die Leiblichkeit des Lebens. Vom tragischen Scheitern ist die Überwindung der geschichtlichen Konflikte nicht nur definitiv in der Konklusi-



on des Trauerspiels<sup>37</sup>, sondern während aller Versuche, in *Maria Stuart* die Versöhnung, den ästhetischen Zustand des Idealschönen zu erreichen, bedroht. Zutreffend wurde beobachtet, daß leitender Handlungsimpuls des Stücks sei, das Pathetischerhabene, bzw. das Tragische zu vermeiden. Alle Maßnahmen aber befördern es nur. Insofern sei das Tragische das »Nicht-Erreichen oder Nicht-Aufrechterhalten-Können oder als Nicht-Wirklich-Können dieses ästhetischen Zustandes«<sup>38</sup>. Als Revers des Zustandes des Idealschönen und der damit verbundenen Vermittlungsbegriffe springt die Tragödientheorie über den Gattungsrahmen der Tragödie selbst und erweist sich dadurch als theoretisch-praktische Bestimmung des Sentimentalischen.

Also kein Setzen der sentimentalischen Kunst in ihren »höheren Zustand«, in das Idealschöne, sondern in ihre »höhere Tätigkeit«, in die theoretisch-praktische Tragödie. Ob tragisch – bzw. pathetischerhaben oder elegisch – diese Tätigkeit schlechthin zu nennen sein mag, je nach der Betrachtung des Sentimentalischen im engeren bzw. weiteren Sinn, bekannt ist, daß der Zustand des Idealschönen als absolute Identität keine entsprechende Gestalt in der Schillerschen Kunst findet, sondern nur als Bewegung, als tragischer Wechsel des Schönen und Erhabenen vorkommt. Die Übereinstimmung der Wirklichkeit mit dem Ideal – die Hochzeit von Herkules mit Hebe – hätte in der Tat die Aufhebung der Zeit und damit der Entgegensetzung von Erhabenem und Schönerm bedeutet. So wäre der Rahmen einer modernen Kunst verlassen. Aber die Idylle wird nicht dargestellt. Ihr praktisch-theoretisches Scheitern liegt in der Dissonanz zwischen ihrem in der Ruhe, in der Auflösung des Widerspruchs bestehenden Charakter und dem von der Bewegung, vom Widerspruch regierten Wesen der sentimentalischen Kunst, deren die Idylle doch Dichtungsart ist: »Aber eben darum, weil aller Widerstand hinwegfällt, so wird es hier [in der Idylle] ungleich schwieriger, als in den zwei vorigen Dichtungsarten [in der Satire und in der Elegie], die *Bewegung* hervorzubringen, ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken läßt.«<sup>39</sup> Die Bewegung zwischen Erhabenem und Schönerm bleibt daher immer erhalten. Das Ideal der Schönheit, als Begriff der Idylle, und das Pathetischerhabene, bzw. das Tragische, als Begriff der satirischen und elegischen Dichtung im engeren Sinn, schweben zwischen der absoluten Identität, dem Ruhezustand des Idealschönen, und deren absoluter Entgegensetzung, der tragischen Tätigkeit des Idealschönen, und verlassen auf diese Weise nie die der sentimentalischen Kunst innewohnende tragische Entgegensetzung.

*Der Chor als »Idee der Menschheit«?* - Eine theoretisch-dramaturgische Formulierung dieses Schwebens führt Schiller im Begriff des Chors in der Vorrede der Tragödie *Die Braut von Messina* weiter, wo er auf eine »mögliche« Bühne der absoluten Versöhnung/Entgegensetzung die Gegensätze Ideell/Sinnlich, Vernunft/Natur, Modern/Antik, Sentimentalisch im engeren Sinn/Naiv und die Bezie-

hung zwischen der Kunst selbst und dem Zuschauer/Leser stellen möchte. Der Chor der Tragödie sollte ein Kunstorgan sein, das »das Gleichgewicht nur durch eine *Schwankung* der beiden Schalen [Gegensätze]« zu leisten versucht. Gleichgewicht ist hier aber nicht als Identität zu verstehen, sondern als jene ästhetische Bestimmbarkeit, die jede Realität ohne Übergewicht eines Bestimmten vereinigen sollte. Schiller hat sich des Bildes der Waage schon in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* bedient, um die Determination eines Zustandes »zugleich zu vernichten und beizubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man *ihr eine andere entgegensetzt*.«<sup>40</sup> Dieses Entgegensetzen zweier verschiedener Zustände wäre durch den Chor dramatisch zu erschaffen, das heißt durch die Möglichkeit jedes Zustandes, sich dem anderen zu öffnen. Die Gültigkeit des jeweiligen Zustandes besteht darum nicht in der jeweiligen »Existenz, sondern [in dem] durch die Existenz kund gewordenen Vermögen«<sup>41</sup> sich dem anderen entgegenzusetzen. Dieses Entgegensetzungsvermögen ist das Poetische überhaupt. Je mehr der Chor die Gegensätze von ihrer exklusiven Existenz absondert, desto mehr würde er ihr poetisches Vermögen hervorbringen. Die innere Möglichkeit des jeweiligen Gegensatzes, sich dem anderen gegenüberzustellen, sogar sich in den anderen zu »verwandeln«, ist die »poetische Freiheit«, die die Gegensätze gemeinsam haben und gleichzeitig ihre Wesenseigentümlichkeit bewahrt. Dieses »Vermögen [als] das poetische«<sup>42</sup> wäre im Chor zu verkörpern, würde es ihm gelingen, dem sentimentalischen »Bestreben, *auch unter den Bedingungen der Reflexion* die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wiederherzustellen«<sup>43</sup>, »schöne und hohe Ruhe«<sup>44</sup> zu bringen. Der Chor, begriffen als »ideale Person«, sollte durch die Reflexion über die Handlung die absolute Möglichkeit innerhalb der menschlichen Gegensätze entdecken – die Form der Kunst würde folglich nicht erst in der Reflexion des Zuschauers entstehen, sondern in der Reflexion, angekündigt durch den Chor, in der Kunst selbst, so daß man im Chor ein vorreflexives Zuschauerbewußtsein veranschaulicht sehen könnte. Der Chor, begriffen aber als »sinnlich mächtige Masse«, sollte »über die Möglichkeit selbst noch hinauszugehen«<sup>45</sup> verhindern und damit das Absolute als das Poetische innerhalb der Menschheit, innerhalb des Inhalts der sentimentalischen Moderne bewahren. Es scheint mir, daß Schiller im ausbalancierten Organ des Chors, wenigstens in der Theorie, den Ort gefunden hat, jenen in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* erwähnten »höhern Begriff, der sie [die Gegensätze] beide unter sich faßt«, das heißt die Idee der Menschheit in ihrer ganzen Laufbahn von Antikem, Modernem und Zukünftigem, in einer »eigenen Ausführung [. . .] weiter zu verfolgen«<sup>46</sup>. Diese Idee ist aber nicht mit der elysischen Ruhe der absoluten Identität, dem Idealschönen zu verwechseln. Vielmehr ist es ein Vermögen der tragischen Kunst, das heißt des Sentimentalischen in seiner Tätigkeit begriffen, den Zustand des Idealschönen zu erreichen, und ein Vermögen des Idealschönen,



das heißt des Sentimentalischen in seinem Ruhezustand begriffen, den Bezug zu den menschlichen Gegensätzen nicht zu verlassen. Dieses Vermögen ist dem »doppelten Charakter«<sup>47</sup> des Chors in der theoretischen Abhandlung inne.

Ob dieses Vermögen dann nicht nur theoretisch, sondern auch tatsächlich auf der Bühne der tragischen Handlung in der Gestalt des Chores sich realisiert, bleibt offen. Die Forschung neigt heute mehrheitlich dazu, die Differenz zwischen der theoretischen Abhandlung über den Chor und der handelnden Gestalt des Chors im Drama abzuheben. Jene »Idee der Menschheit«, die die Gegensätze unter sich fassen sollte, wird, sobald sie mit der Wirklichkeit in Konfrontation tritt, »eine alles offen lassende Sentenz [ . . . ], die keine ist«<sup>48</sup>. Die Sentenzen des Chors über die Handlung variieren von einer subjektiven<sup>49</sup>, sozialbedingten<sup>50</sup> und situationsbedingten<sup>51</sup> Stellungnahme zur völligen Entsagung einer eigenen Stellungnahme (»Erschüttert steh' ich, weiß nicht, ob ich ihn / Bejammern oder preisen soll sein Loos«<sup>52</sup>). Nicht so sehr das Fassen der Gegensätze unter der Idee der Menschheit ereignet sich so auf der Bühne, sondern vielmehr das Sentimentalische im engeren Sinn als die tragische Entgegensetzung dieser Idee mit der Wirklichkeit der gegensätzlichen menschlichen Natur. Der Dramaturg Schiller experimentiert im handelnden Chor mit der Relativierung seines Idealismus, während der Philosoph Schiller seinen Idealismus in der *Vorrede* nachträglich wiederherzustellen versucht. Die Modernität des Verzichts auf eine allumfassende, unbedingte Reflexion ist in der wirklichen Tragödie aufgeschlagen, um dann in der abstrakten Tragödientheorie wieder korrigiert zu werden als eine Reflexion, die die Gegensätze des Ideellen und Sinnlichen vermitteln sollte.

*Die Beziehung von Hölderlins Begriff des Chors zum Chor bei Schiller.* – Obwohl Hölderlin den Begriff des Chors in keiner eigenen Abhandlung wie Schiller behandelt, konstituiert der Chor in seinen Sophokleischen Anmerkungen und in der »Metrischen Tafel zum ersten Chor der Antigonä« mehr als nur ein Veranschauungsmittel seiner Theorie des Tragischen oder seines poetologischen Gesetzes vom »Wechsel der Töne«. Mit dem Chor schließt Hölderlin jeden Akt vom Dritten Entwurf und vom Plan zur Fortsetzung seiner hesperischen Tragödie *Empedokles*. Diese Situierung erlaubt dem Chor über die vorangespielte tragische Handlung dadurch zu reflektieren, daß im Fragen (»Aber wo ist er?«) der Sinnfaden des Tragischen gezogen und gleichzeitig einer »neuen Welt«<sup>53</sup>, einer »Zukunft«<sup>54</sup> geöffnet wird. Die Schrift *Das untergehende Vaterland*, in der Hölderlin seine Arbeit am *Empedokles* theoretisch quasi fortsetzt, knüpft an das vom Chor erkannte Abschließen des tragischen Untergangs der bestimmten Vereinigung (Tod Empedokles als Untergang der individuellen momentanen Vereinigung mit dem Weltall) und gleichzeitig konjekturale Öffnen zur bestimmbareren Vereinigung (zukünftige allgemeine Vereinigung mit dem Weltall) durch die

wörtliche Wiederaufnahme des Ausdrucks »eine neue Welt«<sup>55</sup> an. Die weiteren Erklärungen der Schrift dienen dazu, diese »neue Welt«, diese »neue, aber besondere Wechselwirkung« abzuleiten, bis sie am Ende zu ihr in der Gestalt eines neuen Individuellen, entwickelt aus der tragischen Verbindung zwischen Vereinigung und Wechselseitigem, wiederkehren. Erreicht die tragische Vereinigung die Ruhe, hört der Übergang auf, dann ist dieser Zustand ein »mythischer«<sup>56</sup>. Damit meint Hölderlin die Vollendung der Vereinigung zwischen Unendlichem und Endlichem, eine mythische Vermählung, ein Brautfest zwischen Menschen und Göttern<sup>57</sup>, so wie Schiller sich den völlig aufgehobenen Kampf, den idealschönen Zustand, als »Vermählung des Herkules mit der Hebe«, vorgestellt hatte. Ist diese absolute Identität an sich nicht tragisch – nach Ulrich Gaier der vollendete Zustand der siebten Stufe –, stellt sie sich doch nicht im Zustand der Vereinigung, sondern in deren Tätigkeit dar. »Das Alles in Allen« durchläuft die »gradweise verschiedenen« Vereinigungen, die zwischen einander »harmonisch entgegengesetzt Eines« sind. In den *Anmerkungen zur Antigonä* kommt dieses harmonische Entgegensetzen dem Chor zu: »Beede [das Gesetzlose und das Gesetztel, in sofern sie entgegengesetzt sind, gleich gegen einander abgewogen und nur der Zeit nach verschieden.«<sup>58</sup> Eine ähnliche Funktion des Gleichgewichts spricht Schiller dem Chor zu, wenn auch in einer deutlicheren und dezidierteren Formulierung als jener Hölderlins. So wie für Hölderlin der »Chor, als reinste Allgemeinheit und als eigentlichster Gesichtspunkt, wo das Ganze angefasst werden muß«, »die höchste Unpartheilichkeit der zwei entgegengesetzten Charaktere« enthält, so leistet der Chor für Schiller das Poetische qua »Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen«, »indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet«<sup>59</sup>. »Die höchste Unpartheilichkeit« oder »der Indifferenzpunkt« »ist das im höchsten bestimmte Eine, das Einzige, was für die ganze Dichtung das von ihr voraus Zu-Dichtende bleibt.« Heideggers Auslegung der Wahrheit des Chors nach den *Anmerkungen zur Antigonä*, die im dichterischen Sagen des Seinkönnens, »als ein Zu-Dichtendes und dichterisch Entscheidbares«<sup>60</sup> liegt, könnte auch auf die ästhetische Wahrheit des Chors nach Schiller bezogen werden, die im Hervorbringen der Poesie<sup>61</sup> qua Vermögen<sup>62</sup>, in der poetischen Entscheidbarkeit bzw. Bestimmbarkeit besteht.

Auch wenn, chronologisch betrachtet, die Abhandlung Schillers über den Chor quasi gleichzeitig mit den Überlegungen Hölderlins darüber entstanden ist, so ist die Hintergrundidee des Gleichgewichts zwischen dem Gesetzlosen, dem Unförmlichen, dem Ungesagten und dem Gesetzten, dem Förmlichen, dem Gesagten – jene, die Heidegger »die innere Mitte der Tragödiendichtung als Dichtung«<sup>63</sup> nennt – ganz Schillerisch.

»Die Nüchternheit in der Begeisterung« zu behalten und sich dabei nicht »in einen gekünstelten Ausdruck zu verirren«<sup>64</sup>, ist aber, wie bekannt, eine schon



frühere Belehrung Schillers an Hölderlin. Die positive Idee der vom chorischen Gefüge geleisteten Balance, die aus dem Verzicht auf die Parteinahme zwischen entgegengesetzten Charakteren, die mit Nüchternheit oder Begeisterung handeln, entspringt und zur poetischen Kunst führt, ist also unmittelbar mit Schiller verbunden.

*Hölderlins letzte Bedeutung der Tragödie: von Schiller her und über Schiller hinaus.* – Als einen Weisen, der in der Nacht der Begeisterung oder der Wirrnis, »helle zu bleiben«<sup>65</sup> vermag, verehrt Hölderlin das Bild Schillers auch in seiner späten Poetologie: »Sehr oft, Verehrungswürdiger! Dankt' ich in solchen Lagen [der Nacht] an Ihnen im Innersten.«<sup>66</sup> Für Hölderlin ist Schiller also die Verkörperung der Begeisterung unter Besonnenheit, der Freude mit Bestimmung, des hohen Zusammenhangs mit einer aus freier Wahl erkorenen Welt.<sup>67</sup>

Der Schillersche Weg zur Bestimmung aus dem Gleichgewicht, der die bestimmten Grenzen bewahrt und den Übergang zur Einheit ermöglicht, hinterläßt Spuren<sup>68</sup> bis in die späte Poetologie Hölderlins:

- als Chor, der »Gegensatz gegen das Allzuinnige«,
- als Aufheben »des ursprünglichen Übermaßes der Innigkeit«<sup>69</sup> von Empedokles,
- als »äußere Sphäre«, aus der die in der intellektuellen Anschauung reine Harmonie zwischen Subjekt und Objekt zur Erkennbarkeit geöffnet wird, so daß das Herausgehen aus der zu innigen Verbundenheit ermöglicht wird,
- und als »nothwendige Gleichheit nothwendig verschiedener höchster Prinzipien und reiner Methoden l. . J., was im ganzen Zusammenhange und den rechten Gränzlinien«<sup>70</sup> darzustellen ist.

Die wahre Kunst, die Schiller lehrt, versetzt also »nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit«<sup>71</sup>, in die »Identität der Begeisterung«, in den »göttlichen Moment«<sup>72</sup>, in die substantielle unmittelbare Einheit im mythischen Zustand, sondern macht »wirklich und in der Tat frei« dadurch, daß sie über diese Einheit und über sich selbst reflektiert. Eine alltägliche Vollendung beginnt mit der Betrachtung, als dem »ersteln[ liberalen] Verhalten[ des Menschen zu dem Weltall]«<sup>73</sup>, und steigert sich bis zur erhabenen Kraft der Erfassung der »reinen ästhetischen Einheit«, bzw. für Hölderlin, der Erkenntnis der »reinen poetischen Individualität«.

Die Kunst ist nicht eins weder mit ihrer Materie, noch mit deren Übergang, noch mit deren Vereinigung, sondern ist eine Zuschauerin ihrer selbst. Sie individualisiert die harmonische Entgegensetzung, indem sie diese »als Gegenstand (als Nichtich)«<sup>74</sup> betrachtet, oder, mit Schiller gesagt, »in eine objektive Ferne« rückt, »in ein freies Werk unseres Geistes« verwandelt. Gerade darin zeigt sich die Sentimentalität (Schiller) bzw. das Hesperische (Hölderlin) der Kunst um 1800. Der Moment des auflösenden Übergangs »vom Unendlichen zum Endlichen«, der absoluten Einheit zum Bewußtsein, ist gleichzeitig ihre Belebung im

»transzendentalen schöpferischen Akt« des neuen Individuellen. Die Erkenntnis der Allegorie der Einheit zwischen Göttern und Menschen bedeutet nicht dieser Einheit reale Schwächung und Tod, sondern ihr ideales »Aufleben« und »Wachstum« in einer bewußten Reproduktion. Es ist also keine reale Auflösung, sondern eine ideale, eine »furchtlose«<sup>75</sup>, die den Sinn der schmerzenden Offenbarung erkannt hat und sie in der idealischen Erinnerung insoweit gesetzt, gesichert hat, als es sie in einem neuen Zustand, jenem des Bewußtseins, nachahmt.

Hier tritt wieder Schillers »Akt von Selbstthätigkeit« zutage, der darum ringt, »das wirkliche Leiden« der vergeschichtlichten ursprünglichen Einheit »in eine erhabene Rührung aufzulösen«<sup>76</sup>, damit die Annäherung an die »Schreckbilder« des »Sinnlich-Unendlichen« »furchtlos und mit schauerlicher Lust«<sup>77</sup> wird.

Das pathetischerhabene Leiden an der Auflösung der gegebenen Schöpfungsharmonie oder der innigen menschlichen Harmonie ist daher ein Erwecken der freien Selbsttätigkeit des Menschen, sich auch im wirklichen Leiden behaupten zu können. Spitzt sich die Erfahrung solchen wirklichen Leidens bis zu jener des Todes zu, welches »die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt«<sup>78</sup>, bekundet dann der Mensch seine Freiheit in einem letzten Akt, indem er dem wirklichen Leiden dadurch zuvorkommt, daß er seinen Tod will. Die Helden Schillers und Hölderlins eilen so, sich mit dem tödlichen Verschlingen ihrer Ideale in der Geschichte zu konfrontieren, bevor die Wirklichkeit sie unfreiwillig verschlingt.

Der Tod prüft demzufolge in seiner negativen Tragik die Bejahung des freien Vermögens, das im Menschen steckt. Er ist keine Buße der Hybris, der Selbstvergötterung als Selbstverfehlung – besonders in den späten Fassungen des *Empedokles* und in den Dramen Schillers ab *Wallenstein*<sup>79</sup> –, sondern die äußerste Möglichkeit der Realisierung der Freiheit: »Der dem Tod ins Angesicht schauen kann, / I. . . ist der freie Mann.«<sup>80</sup> Walter Rehms Urteil über Schillers Werk, daß es »eine fortwährende, ringende Auseinandersetzung mit dem Tode«<sup>81</sup> sei, bringt Schillers Bemühen auf den Punkt, dem Tod als allerletzte Affirmationsmöglichkeit der Freiheit des Menschen eine Bedeutung zu geben. Die Bedeutung des Todes liegt also nicht im faktischen Tod, sondern in der Freiheit zum Tod. Der Tod der Helden Schillers wie Max Piccolomini, Thekla, Maria Stuart, Johanna ist weder Selbstzweck, noch ein Durchgang in ein ideales Jenseits. Sie gehen alle für die gegenwärtige, sinnliche Anschauung des Ideals unter.<sup>82</sup>

Gerade hier aber tritt die Besonderheit des Hölderlinschen allerletzten Begriffes des Tragischen hervor. Für Schiller ist die letzte Erfahrung des Tragischen, der Tod, eine Versinnbildlichung des Begriffes der absoluten Freiheit durch die tragische Kunst, durch die Bühnenrealisierung. Bei Hölderlin dagegen läßt sich dieser Begriff in einem partikularen und gegenwärtigen Bild der Kunst nicht verfestigen:



Es offenbart die göttliche Natur  
Sich göttlich oft durch Menschen, so erkennt  
Das vielversuchende Geschlecht sie wieder,  
Doch hat der Sterbliche, dem sie das Herz  
Mit ihrer Wonne füllte, sie verkündet,  
O laßt sie dann zerbrechen das Gefäß,  
Damit es nicht zu andrem Brauche dien',  
Und Göttliches zum Menschenwerke werde.  
Laßt diese Glücklichen doch sterben l. . l!<sup>83</sup>

Das Darzustellende ist nicht mehr in einer äußeren Sphäre, in einem fremden Stoff, »wie in einem Gefäße, zu bewahren«<sup>84</sup>, wie noch im *Grund zum Empedokles*:

Denn nirgend bleibt er.  
Es fesselt  
Kein Zeichen.  
Nicht immer  
Ein Gefäß ihn zu fassen.<sup>85</sup>

Das Darstellungsgefäß ist besonders ab 1802<sup>86</sup> immer mehr »schwach«<sup>87</sup>, bis es, völlig zerbrochen, »0«<sup>88</sup> wird. Es verweist nicht mehr auf das Darzustellende, das, nach dem Schillerschen Begriff der tragischen Kunst, im Bewußtsein nachgeahmt sein sollte, um dort die ursprüngliche Einheit als das vom Chor geleistete Gleichgewicht wiederherzustellen. Das Darstellungsgefäß ist »leer«<sup>89</sup>. Die tragische Begeisterung der Darstellung steht wohl im »Gleichgewicht« mit der Nüchternheit der Reflexion, aber anders als bei Schiller »im Tragischen«<sup>90</sup> als Zeichen der Leere. Der Chor leistet keine substantielle Übertragung mehr von der Einheit zur Trennung und vice versa, sondern ist selber ein *leidendes Organ*<sup>91</sup>. Die »Leere des tragischen Transports als die Leere des Zeichens«<sup>92</sup> ergibt sich daher aus der Unterbrechung jenes vom Chor balancierten Gefüges der Tragödie. In dieser Erfahrung des Bruchs wird die Bestimmung des Chors und überhaupt der Kunst, die Gegensätze in seinem Rhythmus der Wechselbestimmung zeichenhaft zu balancieren, in Frage gestellt. Bei Hölderlin ahnt jene Schillersche Reproduktion der ursprünglichen Einheit im Rhythmus des Selbstbewußtseins ihre Differenz mit dem Inhalt der Reproduktion und damit ihre Zwecklosigkeit, indem sie sich suspendiert. Diese Suspension, diese gegenrhythmische Unterbrechung, ist notwendig, um sowohl den reproduktiven Akt an seinem »Summum« zu erfassen, die Vorstellung selber erscheinen zu lassen<sup>93</sup>, als auch auf den Inhalt der Reproduktion, nämlich die darzustellende harmonische Entgegensetzung, hinzudeuten. Nicht nur wie Schiller aus dem Spiel zwischen der Ferne der Reflexion und der Nähe der Begeisterung begreift Hölderlin das Tragische,

sondern vielmehr »aus dem Paradoxon«<sup>94</sup>. Damit die Kunst in ihrem unendlichen Rhythmus zwischen Verbindung und Trennung sich selber erscheint und gleichzeitig das Dargestellte erscheinen läßt, muß sie aus der Stille, aus einer anderen Gegenwart, die eine andere als diejenige des Selbst des Bewußtseins ist, begriffen werden.

Wenn Schiller aus der Fern- bzw. Nahperspektive die dramatische Darstellung und das Dargestellte in der Gegenwart des Selbstbewußtseins umfaßt, denkt Hölderlin an die Bedeutungslosigkeit jeder Perspektive, um gerade darin »die Bedeutung der Tragödien« zu ergründen. Wenn Schiller sich um ein Bild der Kunst bemüht, das in der Wechselwirkung zwischen den teilenden, tragischen Linien und den verbindenden, schönen Linien angemessen das ursprüngliche Ideal darzustellen vermag, reduziert Hölderlin dieses Bild, bis es ein Reiß, ein *zip*<sup>95</sup>, – ausgedrückt mit einer Definition der zeitgenössischen Kunst des Sublimen, – wird. In diesem Paradoxon der Bild- und Klanglosigkeit der Kunst, in der Zäsur, im *zip*, ist »das Ursprüngliche gerade heraus«<sup>96</sup>.

Zusammengefaßt: Während die frühere Hölderlinsche Produktion das Signifikat, den Geist, so denkt, daß sie den Signifikant, den Stoff in sich aufnehmen kann, und den Stoff so schafft, daß er geeignet ist, den Geist zu empfangen, so wie die Schillersche Produktion dem Signifikat eine bewußte und praktisch wirksame Form erst im Signifikanten gibt, entdeckt die spätere Hölderlinsche Produktion das Signifikat im Verweigern des Signifikanten.

Diese letzte Produktion Hölderlins fängt folglich erst dort an, wo Schiller endet, nämlich bei jener »Idee der Tragödie«<sup>97</sup>, – der Bejahung der Idee der Menschheit durch das Scheitern, durch den Tod hindurch<sup>98</sup>, – die nur »praktisch«<sup>99</sup>, aus der Tragödie selbst heraus,<sup>100</sup> sein und werden kann. An dieser werkimmanenten<sup>101</sup> und werkgenetischen<sup>102</sup> Idee der Tragödie Schillers setzt Hölderlin an, um sie in der Gedankenwelt zu verwurzeln. Die Bedeutung der Tragödie ist für Hölderlin nicht »gerade insoweit, als sie praktisch ist«<sup>103</sup>, denn »absolut notwendig und wesentlich bei der Production«<sup>104</sup>, sondern absolut notwendig und wesentlich an sich.

Für Hölderlin ist also »die Einführung des Chors« nach Schiller nicht mehr »der letzte, der entscheidende Schritt«<sup>105</sup>. Er verfährt immer mehr katalektisch, bis er vollständig aufhört, zum Signifikat hinzudeuten. »Das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart«<sup>106</sup>, das Brautfest, der mythische Zustand »kann im Gedichte nicht leben und bleiben«<sup>107</sup>, im Zeichen nicht gefesselt, im Selbstbewußtsein nicht reproduziert werden. Es ist gerade »in der Gestalt des Todes, gegenwärtig«<sup>108</sup>, in der Auflösung jeder zeichenhaften Hinweisstruktur und jeder immediaten Wirkungskunst. Sein Zeichen ist still am donnernden Himmel.<sup>109</sup> Genauso erscheint die Kunst sich selber nicht im Selbstbewußtwerden des Dargestellten, sondern in der Stille, in der sie sich des Unterschieds mit dem Dargestellten selbst bewußt wird: »Unterschiedenes ist gut«<sup>110</sup>. Je mehr sie



Augenblicke solcher asyndetischen Beziehung mit dem Dargestellten erfährt, desto mehr wird sie »reines Wort«. Hölderlin erhebt demnach keine Klage über die Vorläufigkeit der Kunst wie Schiller, sondern ergründet sie gerade darin. Daher besteht die Tätigkeit der Kunst eher im Nullsetzen als im balancierten Entgegensetzen zwischen tragischer Trennung und idealschöner Vereinigung.

Aus der Nichtsetzung des Zeichens, aus der bildlosen kantischen Intelligibilität haben Schiller und Fichte eine selbstbewußte Entgegensetzung gemacht, bzw. das Intelligible in die geschichtlichen Bilder gesetzt. Hölderlin dagegen kehrt die Entgegensetzung zur Nullsetzung, zum Aorgischen wieder um, aber nicht zu jenem aller Entgegensetzung vorausliegenden und alle Entgegensetzung ermöglichenden – »das Theilbare Unendlichere Aorgische, in welchem alles organische enthalten sein muß« und »nach Trennung« strebt<sup>111</sup>, das an den bestimmbareren ästhetischen Zustand von den *Ästhetischen Briefen* Schillers anklingt –, sondern zu jenem, die Entgegensetzung selbstbewußt Nullsetzenden und in der Nullsetzung alle mögliche Entgegensetzung Ahnenden. Hölderlins letzte Konzeption des Tragischen verweigert also insoweit die Konfrontation des Zeichens mit dem Bezeichneten, bis das Bezeichnete »unendlicher Deutung voll«<sup>112</sup> erscheint. Gerade in dieser konjekturalen Deutung des Bezeichneten wird zugleich das Zeichen selber erscheinen.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Momme Mommsen: *Lebendige Überlieferung. George, Hölderlin, Goethe*, Bern 1999, S. 53–106.
- 2 Barnett Newman: *The First Man Was An Artist*, in: *Tiger's Eye*, Oktober 1947.
- 3 Hartmut Reinhardt: *Die Wege der Freiheit. Schillers »Wallenstein«-Trilogie und die Idee des Erhabenen*, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982.
- 4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Über Wallenstein*, in: Hegel: *Werke*, Frankfurt/Main 1971, Bd. 1, S. 618–620.
- 5 *Über das Pathetische*, in: *NA*, XX, S. 199.
- 6 *Der Spaziergang*, in: *NA*, II, 1, S. 312, V. 148, 157–158.
- 7 *Wallenstein*, in: *NA*, VIII, S. 318, IV/12, V. 3177–3180.
- 8 *Der Spaziergang*: *NA* II, 1, S. 313, V. 173, 185.
- 9 Dieter Martin: *Gedichtete Gedanken. Schillers poetologische Lyrik*, in: *Schiller. Werk-Interpretationen*, hg. von Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 241.
- 10 An Körner, 16. 6. 1800, in: *NA*, XXX, S. 162.
- 11 Schillers Klage über die Vagheit der theoretischen Philosophie wird, wie bekannt, ab 1800 ganz laut (»Aus der Idee aber kann ohne die That gar nichts werden«: An Goethe, 27. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 26; »Unsere Philosophie in der Anwendung l. . J hinkt«: An Christian Gottfried Schütz, 22. 1. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 94; »Die spekulative Philosophie, wenn sie mich je gehabt hat, hat mich durch ihre hohle Formeln verscheucht l. . J.«: An Wilhelm von Humboldt, 2. IV. 1805, in: *NA*, XXXII, S. 208), so daß er auch an seinen ästhetischen Briefen die »viel zu dogmatische Ausführung« (An Schelling, 12 [und 13? V. 1801], in: *NA*, XXXI, S. 35) aussetzt.

- 12 Daß die Voraussetzung der Idee der Tragödie der Ausführung der Kunst der Tragödie notwendig ist, zeigt deutlich der folgende Auszug aus seinem Brief an Goethe (27. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 24): »In der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtseyn seiner Operationen nur insoweit kommt, um diese erste dunkle Total-Idee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen.« – Daß aber die Idee der Tragödie der tragischen Kunst nicht nur vorauszusetzen, sondern auch gleichzusetzen, bzw. im Inneren der tragischen Kunst zu setzen sei, läßt sich zwar aus Mangel an einer theoretischen Abhandlung nach dem *Wallenstein* nicht belegen, wohl aber aus dem immerwährenden Interesse Schillers für die Theorie, bzw. praktische Theorie annehmen: »Deswegen werde ich, wenn der *Wallenstein* mir gelungen ist, beim Drama bleiben und in den übrigen Stunden theoretische und kritische Arbeiten treiben«. An Körner, 15. VIII. 1798, in: *NA*, XXIX, S. 262.
- 13 An Goethe, 18. VI. 1799, in: *NA*, XXX, S. 61.
- 14 »Ich halte es allerdings für möglich, daß ich zweckmäßige Stücke für das Theater schreiben könnte l. . . . Aber für einen Zweck, der außer meinem poetischen Interesse liegt, habe ich mein Lebenlang nichts tun können.« An August Wilhelm Iffland, 22. IV. 1803, in: *NA*, XXXII, S. 31.
- 15 An Goethe, 24. VIII. 1798, in: *NA* XXIX, S. 265.
- 16 Vgl. Peter Szondi: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, S. 136: »Seinem wesentlich kantisch-aristotelischen, psychologisch-praktischen Standpunkt entsprechend, gebraucht Schiller das Wort ›tragisch‹ meist im Sinn von dramatisch-bühnenwirksam, während er in den Noten zum *Demetrius* oft gerade dort von einem ›dramatischen‹ Charakter spricht, wo die tragische Dialektik hervortritt.«
- 17 An Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 94.
- 18 Ebd., S. 95.
- 19 An Goethe, 27. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 25.
- 20 Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch*, Stuttgart–Weimar 2005, S. 163.
- 21 Ebd.
- 22 An Goethe, 26. VII. 1800, in: *NA*, XXX, S. 176.
- 23 Matthias Luserke-Jaqui: *Über Schillers Jungfrau von Orleans als Zeugnis eines Epochenumbruchs*, in: Luserke-Jaqui: *Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren*, Tübingen–Basel 2003, S. 79.
- 24 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 449.
- 25 Ebd., S. 474.
- 26 Ebd., S. 473.
- 27 *Tragödie und Komödie*, in: *NA*, XXI, S. 92. – Als ›zur Tätigkeit auffordernd‹ hat Schiller die Wirkung der Tragödie schon in der früheren Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* bezeichnet. Gerade in dieser dynamischen Wirkung der tragischen Empfindung sieht Ernst-Richard Schwinge (*Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 47 (2003), S. 123–124) den Unterschied der Tragikkonzeption Schillers von jener Mendelssohns und Lessings.
- 28 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 445.
- 29 Ebd.
- 30 Carsten Zelle: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch*, S. 469.



- 31 *Über das Erhabene*, in: *NA*, XXI, S. 52.
- 32 Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart-Weimar 1995, S. 207-218; Zelle: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 464-471.
- 33 Jörg Schuster: *Poetologie der Distanz. Die klassische deutsche Elegie 1750-1800*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 175. – Bereits einstimmig überwunden scheint in der Schillerforschung die Formulierung Szondis: »Das Naive ist das Sentimentalische« (Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I/2*, Frankfurt/Main 1974, S. 149-183; Ders.: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, S. 59-105), da das Wesen des Sentimentalischen nicht die Synthesis, sondern die Entgegensetzung ausmacht.
- 34 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 441.
- 35 An Humboldt, 25. XII. 1795, in: *NA*, XXVIII, S. 145.
- 36 Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch*, S. 159.
- 37 Vgl. Michael Hofmann: *Schiller. Epoche - Werk - Wirkung*, München 2003, S. 166.
- 38 Bernhard Greiner: *Tragödie als Negativ des ästhetischen Zustands«. Schillers Tragödienentwurf jenseits des »Pathetischerhabenen« in »Maria Stuart«*, in: *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 89-107.
- 39 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 473.
- 40 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*: *NA* XX, S. 375.
- 41 *Ueber das Pathetische*, in: *NA*, XX, S. 218.
- 42 Ebd.
- 43 *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 474.
- 44 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 14.
- 45 *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 481.
- 46 Ebd., S. 437.
- 47 *An Körner, 10. III. 1803*: *NA* XXXII, S. 19.
- 48 Karl Guthke: »*Die Braut von Messina*«. *Endspiel des Idealismus*, in: Guthke: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen-Basel 1994, S. 271.
- 49 »Erster Chor. (Cajetan.) Du würdest wohl thun, diesen Platz zu leeren. / Zweiter Chor. (Bohemund.) Ich will's, wenn befre Männer es begehren.« (*NA*, X, S. 80, V. 1706-1707).
- 50 »Was auch genehm ist, das ist mir gerecht, / Ihr seid die Herrscher, und ich bin der Knecht.« (*NA*, X, S. 35, V. 437-438).
- 51 In einer labilen Situation des Friedens erinnert sich der erste Chor an den ursprünglichen Fluch, der über dem Haus der Fürsten von Messina hängt: »Und der Ahnherr schüttete im Zorne / Grauevoller Flüche schrecklichen Samen / Auf das sündige Ehebett aus. / Gräueltaten ohne Namen, / Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus« (*NA*, X, S. 53, V. 964-968). In einer scheinbar umgekehrten Situation widerlegt der zweite Chor die Aussage des ersten Chores: »(Roger.) Dreifaches Heil dir! / Mit glücklichen Zeichen, / Glückliche, trittst du / In ein götterbegünstigtes, glückliches Haus, / Wo die Kränze des Ruhmes hängen, / Und das goldene Scepter in stetiger Reihe / Wandert vom Ahnherrn zum Enkel hinab.« (*NA*, X, S. 61, V. 1183-1188).
- 52 *NA*, X, S. 126, V. 2835-2836.
- 53 *Empedokles. Dritter Entwurf*, in: *FHA*, XIII, S. 946/*StA*, IV, S. 141.
- 54 *Empedokles. Plan zur Fortsetzung*, in: *FHA*, XIII, S. 947/*StA*, IV, S. 167.
- 55 *Das untergehende Vaterland . . .*: in: *FHA*, XIV, S. 174/*StA*, IV, S. 282.
- 56 Ebd., *FHA*, XIV, S. 177/*StA*, IV, S. 286.

- 57 Vgl. ›Der Rhein - Entwürfe‹, in: *StA*, II, 1, S. 147, V. 180; *Der Vatikan*, in: *StA*, II, 1, S. 252, V. 44-45.
- 58 *Anmerkungen zur Antigonä*, in: *FHA*, XVI, S. 416-417/*StA*, V, S. 268-269.
- 59 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 13.
- 60 Martin Heidegger: *Hölderlins Hymne ›Der Ister‹*, hg. von Walter Biemel, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1984, Bd. 53[?], S. 151.
- 61 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 11.
- 62 Vgl. *Ueber das Pathetische*, in: *NA*, XX, S. 218.
- 63 Heidegger: *Hölderlins Hymne ›Der Ister‹*, S. 148. Über Heideggers Verständnis der vermittelnden Deutung des Chors in den *Anmerkungen zur Antigonä* Hölderlins vgl. Iris Buchheim: *Wegbereitung in die Kunstlosigkeit. Zu Heideggers Auseinandersetzung mit Hölderlin*, Würzburg 1994, S. 306-307.
- 64 Schiller an Hölderlin, 24. <25.2?> XI. 1796, in: *NA*, XXIX, S. 13.
- 65 Vgl. ›Der Rhein - Entwürfe‹, in: *StA*, II, 1, S. 148, V. 209.
- 66 Hölderlin an Schiller, 2. VI. 1801, in: *StA*, VI, 1, S. 421-422.
- 67 Vgl. Gottfried Willems: *Der dichterische Enthusiasmus und die Macht der Negativität*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 1988.
- 68 Die Spuren der Schillerschen Lehre der ›Nüchternheit in der Begeisterung‹ sind sogar in der apollinischen Lenkung des dionysisch-rauschhaften Schaffens durch die Distanz der Beobachtung bei Nietzsche zu sehen: ›Es ist etwas Ähnliches, wenn man träumt und zugleich den Traum als Traum spürt. So muß der Dionysosdiener im Rausche sein und zugleich hinter sich als Beobachter auf der Lauer liegen.‹ Dieses distanznehmende Schaffen des Dionysischen nennt Nietzsche ganz Schillerisch ›ein Spiel‹. Friedrich Nietzsche: *Die dionysische Weltanschauung*, in: Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, 2. Aufl., Berlin-New York 1988 (KSA, D), S. 555.
- Die verdienstvolle Hervorhebung des umformenden, distanzierenden Vorganges des Dionysischen bei Nietzsche in den Studien von Andrea Vierle (a.a.O., S. 333) wäre m.E. mit dem Bezug zu Schiller zu ergänzen.
- 69 *Empedokles*, in: *FHA*, XIII, S. 874/*StA*, IV, S. 157.
- 70 Hölderlin an Schiller, 2. VI. 1801, in: *StA*, VI, Nr. 232, S. 422.
- 71 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 8.
- 72 ›Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 311/*StA*, IV, S. 251.
- 73 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *NA*, XX, S. 394. -Von den Ausführungen von Pott, die die Beziehungen zwischen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* und der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* untersuchen, muß hier die Ähnlichkeit des Begriffes der bestimmten Bestimmbarkeit, die die Schillersche Ästhetik charakterisiert, mit dem Hölderlinschen Begriff des Zugleichseins des von der äußeren Sphäre Bestimmteins und des freien Bestimmens der äußeren Sphäre hervorgehoben werden. Allerdings wäre meines Erachtens dieses freie Bestimmen, die Wahl des Stoffs, nur in einer ersten Phase der Entfaltung der Freiheit mit der Schönheit, mit dem Spiel, zu identifizieren, da die Revelation der freien Bestimmung des Menschen an sich erhaben ist. Vgl. Hans-Georg Pott: *Schiller und Hölderlin*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2002, S. 18-19.
- 74 ›Das untergehende Vaterland . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 178/*StA* IV, S. 287.
- 75 Ebd.: *FHA*, XIV, S. 175/*StA*, IV, S. 283.
- 76 *Ueber das Erhabene*, in: *NA*, XXI, S. 51.
- 77 Ebd., S. 47.



78 Ebd., S. 52.

79 Vgl. Gerhard Kaiser: *Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk*, Stuttgart 1967. – Zírka fünf Monate nach den Weimarer Aufführungen von *Wallenstein* zwischen Oktober 1798 und April 1799 und während der Vorbereitung seiner Druckfassung, bekennt Hölderlin, Schiller gegenüber, die Exekution jenes Tons, der seiner »natürlichen ungestörten Sinnesart am nächsten zu liegen« scheint, »in der tragischen Form«, nämlich in der Tragödie *Empedokles*. und gesteht sein Studium der »tragischen Schönheit« von Schillers Dramen, aber vor allem sein Interesse für die »übrigen«, das heißt die neuen Tragödien Schillers (An Schiller, Anfang September 1799, in: *StA*, VI, Nr. 194, S. 364–365). Darin, daß Schiller den Brief Hölderlins nicht beantwortet und damit Hölderlin nicht auf den neuesten Stand seiner Poetik der Tragödie gebracht habe, liegt nach Ulrich Gaier der poetologische Grund für die Aufgabe des *Empedokles*-Projekts (Ulrich Gaier: *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen–Basel 1993, S. 317–318). Das erklärt aber nicht, wieso nach der Druckfassung von *Wallenstein* (Juni 1800) Hölderlin den dritten Entwurf seiner Tragödie *Empedokles* vom Frühherbst 1800 aufgegeben hat – angenommen, daß hier überhaupt über eine »Aufgabe« der poetischen Form der Tragödie zu sprechen wäre und nicht vielmehr über eine progressive Konzentration des Tragischen in der progressiven »Kürze« (An Neuffer, 3. VII. 1799, in: *StA*, VI, Nr. 183, S. 340) der tragischen Form.

80 *Wallensteins Lager*: NA VIII, 11, S. 52.

81 Walter Rehm: *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Halle 1928, S. 348.

82 Vgl. Gerald Maier: *Schiller und Fichte: Die Unterscheidung des Menschen von sich selbst als Thema der philosophischen Aufgabe im Denken der Freiheit des Selbstbewußtseins*, Frankfurt/Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1993, S. 143, Fußnote 26.

83 *Empedokles*, in: *FHA*, XIII, S. 750, V. 1593–1600/*StA*, IV, S. 73, V. 1749–1757.

84 *Grund zum Empedokles*, in: *FHA*, XIII, S. 869/*StA*, IV, S. 151.

85 »Denn nirgend bleibt er . . .«, in: *StA*, II, 1, S. 325.

86 Über den Entwicklungsweg der Hölderlinschen Konzeption des Tragischen vgl. eine wohlbekannte, aber immer noch aktuelle Studie von Friedrich Strack: »*Freie Wahl*« oder »*Willkür des Zeus*«. *Hölderlins Weg vom Schönen zum Tragischen*, in: *Hölderlin-Jahrbuch 19/20* (1975–77).

87 *Brod und Wein*/*Der Weingott*, in: *FHA*, VI, S. 244/*StA*, II, 1, S. 93, V. 113.

88 »*Die Bedeutung der Tragödien* . . .«, in: *FHA*, XIV, S. 383/*StA*, IV, S. 274.

89 *Anmerkungen zum Ödipus*, in: *FHA*, XVI, S. 250/*StA*, V, S. 196.

90 Ebd.

91 *Anmerkungen zu Antigonä*, in: *FHA*, XVI, S. 419/*StA*, V, S. 270.

92 Rodolphe Gasché: *Der unterbrechende Augenblick: Hölderlin über Cäsar, Zeit und Gefühl*, in: »*Es bleibt aber eine Spur/Doch eines Wortes*«. *Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*, hg. von Christoph Jamme, Anja Lemke, München 2004, S. 436.

93 Die vollständige Formulierung von den *Anmerkungen zum Ödipus* lautet: »Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worinn der *Transport* sich darstellt, *das, was man im Sylbenmaasse Cäsar heißt*, das reine *Wort*, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.« (*FHA*, XVI, S. 250/*StA*, V, S. 196)

- 94 ›Die Bedeutung der Tragödien . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 383/*StA*, IV, S. 274.
- 95 Das Verschwinden der Bildoberfläche, bis sie ein schmaler Rib, ein zip wird, der statt die unterteilten Farbflächen darzustellen, die Unterteilung selber ist, zeigt das Werk Newmans *The Wild* (1950).
- 96 ›Die Bedeutung der Tragödien . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 383/*StA*, IV, S. 274.
- 97 Schiller an Goethe, 13. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 15.
- 98 Vgl. Wolfdietrich Rasch: *Tragik und Tragödie. Bemerkungen zur Gestaltung des Tragischen bei Kleist und Schiller*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXI (1943), S. 287–306.
- 99 Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 95.
- 100 Ebd., S. 94.
- 101 Die ganze Stelle der praktischen Theorie Schillers der tragischen Kunst lautet: »Ein poetisches Werk muß, in so fern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen, Formeln beurteilt werden; denn von diesen ist nie ein Übergang zu dem Factum.« Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 94.
- 102 »Man muß, I . . . J sich durch keinen allgemeinen Begriff feßeln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.« Schiller an Goethe, 26. VII. 1800, in: *NA*, XXX, S. 176; »Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein.« Schiller an Körner, 28. VII. 1800, in: *NA*, XXX, S. 181.
- 103 Marie-Christin Wilm: *Die Jungfrau von Orleans, tragödientheoretisch gelesen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 47 (2003), S. 149.
- 104 Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 95.
- 105 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 11.
- 106 *Anmerkungen zum Ödipus*, in: *FHA*, XVI, S. 257/*StA*, V, S. 201.
- 107 *Buonaparte*, in: *FHA*, V, S. 418/*StA*, I, 1, S. 239, V. 9.
- 108 *Anmerkungen zur Antigonä*, in: *FHA*, XVI, S. 417/*StA*, V, S. 269.
- 109 Vgl. *Patmos*, in: *StA*, II, 1, S. 171, V. 203–204.
- 110 ›Die Entscheidung‹, in: *StA*, II, 1, S. 327.
- 111 ›Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 371/*StA*, IV, S. 269.
- 112 ›Sonst nemlich, Vater Zeus‹, in: *StA*, II, 1, S. 226, V. 8.