

Zur Signatur des Geschichtsdramas: Das Todesurteil bei Schiller, Kleist und Hebbel

Mathias Mayer

Dass sich ‚Macht‘ über ein Feld von Kräften zu definieren versucht, zu denen das Vermögen, die Stärke oder auch die Autorität gehören, etwas Mögliches wirklich zu machen,¹ ist gerade denjenigen Autoren nicht entgangen, die im literarischen Bereich als Analytiker der Macht hervorgetreten sind. Auch wenn sie an so unterschiedlichen Erscheinungsformen der Macht Interesse gefunden haben, wie dies für den Historiker und Dramatiker Friedrich Schiller einerseits, für den Machtkritiker und Erzähler Franz Kafka andererseits gilt, so sind sie doch von der gemeinsamen Erkenntnis geprägt, wie sehr dieses Kraftfeld der Macht durch Strömungen – oder Hindernisse – der Kommunikation geprägt ist. König Philipp im ‚Don Carlos‘ (1787) kann seine Macht nur durch Überwachung und Zeremoniell sichern, Wallenstein wird zum Verlierer, weil er der Kommunikationstaktik seiner Gegner unterlegen ist. Auf kaum einen anderen Theoretiker der Macht könnte man sich dabei stärker beziehen als auf Francis Bacon, der seine Interpretation der Macht in den Horizont man knowledge and human power meet in one², dann besteht die Ausübung von Macht vordringlich in der Verwaltung, in der Regulierung, und d. h. im entscheidenden Fall in der Unterdrückung von Wissen. Es bedarf dazu nicht allein der Verfahren politischer Zensur oder religiöser Inquisition, sondern die Mikroprozesse der Macht lassen sich schon in unscheinbar aussehenden Vorgängen erfahren bzw. beobachten. Das Wissen als diejenige Form der Macht, die darüber verfügt, was realisiert oder was nicht realisiert, d. h. vernichtet wird, wäre somit ein entscheidendes Moment des eingangs genannten Kraftfeldes. Das Wissen aber ist auf Mitteilung oder auf Verweigerung der Mitteilung hin ausgerichtet, denn wem Wissen zur Verfügung gestellt wird, gewinnt Anteil an der Macht, während der unwissend Gehaltene sich als ohnmächtig erfahren muss. Umgekehrt kann gelten, dass dort, wo Macht in ihrem Funktionieren und „Vermögen“ vorgeführt wird, die Verteilung und Lenkung des Wissens eine entscheidende Rolle spielen wird. Mit Foucault gesprochen gehört die Verteilung des Wissens zu den Technologien, zur Disziplin der Macht:

¹ Theo Kobusch/Ludger Oeing-Hanhoff: Macht. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Günder. Bd. 5. Darmstadt 1980. Sp. 585.

² Francis Bacon: Works. Bd. 4. London 1860. S. 47.

„Disziplin ist im Grunde der Machtmechanismus, über den wir den Gesellschaftskörper bis hin zum kleinsten Element, bis hin zu den sozialen Atomen, also den Individuen, zu kontrollieren vermögen. Es handelt sich um Techniken der Individualisierung von Macht. Wie kann man jemanden überwachen, sein Verhalten und seine Eignung kontrollieren, seine Leistung steigern, seine Fähigkeiten verbessern? Wie kann man ihn an den Platz stellen, an dem er am nützlichsten ist? Darum geht es bei der Disziplin.“³

Diese Mikrophysik der Macht, die sie als Geflecht, als Netzwerk begreift, organisiert sich über Hierarchisierungen von Wissen. „Von jedem, der etwas weiß“, sagt Foucault, „können wir sagen, dass er Macht ausübt“ – in Fortsetzung der Beobachtung Bacons. Statt sich auf die bloße Kritik daran zu beschränken, wird es erst interessant zu verfolgen, „wie die Maschen der Macht in einer Gruppe, einer Klasse, einer Gesellschaft funktionieren, das heißt, wo sie jeweils im Netz der Macht lokalisiert sind und wie sie Macht ausüben, sichern und weitergeben“.⁴

Diese These lässt sich indes dort einlösen, wo gleichsam im verborgenen Schatten der Macht, wie um sich ihrem zensierenden Zugriff möglichst zu entziehen, eine kritische und im emphatischen Sinn „interessante“ Analytik der Macht etabliert hat: gerade nicht als explizite politische Theorie, sondern im indirekten Medium öffentlicher Wahrnehmung, auf dem Theater. Es ist das sogenannte Geschichtsdrama, das hier als Ort einer Aufdeckung von Macht und Kommunikation angesprochen ist. Zu den Voraussetzungen gehört dabei, dass nicht nur Macht und Wissen als gleich ursprünglich gelten können, sondern dass die Geschichte selbst in Abhängigkeit von Wissen gedeutet wird: „Nicht die Vergangenheiten“, heißt es bei Droysen, „sind die Geschichte, sondern das Wissen des menschlichen Geistes von ihnen“.⁵ Insofern kann sich gerade das Geschichtsdrama als günstiges Medium erweisen, um in seiner Engführung historischer Handlungen mit dramatischen Konfigurationen „eine Geschichtsauffassung eine aus geschichtlichem Stoff entwickelte Fiktion der Historizität“ formen zu lassen.⁶ Die Dramaturgie der Geschichte erweist sich dabei auch als eine Analytik der Macht und ihres Wissens.

Die relativ zuverlässige Definition des Phänomens, die durch die Bezeichnung Geschichtsdrama vorgegeben ist, scheint nicht ganz unverdächtig: Im selben Maß, wie man sich darüber verständigen kann, ein Geschichtsdrama sei eine dramatische Gestaltung eines realen (oder auch erfundenen) historischen Stoffes, beginnt vielleicht schon das Interesse zu erlahmen. Nach dem verkündeten „Ende der Geschichte“ im Rahmen des absurden wie des postdramatischen Theaters ist der Kredit der Dramatisierbarkeit von Geschichte aufgebraucht. Die Akten scheinen geschlossen. Solange man von ‚Geschichtsdrama‘ spricht, ist ja die Befürchtung nicht ganz zu bannen, dass es sich um historistische Reanimierungsversuche vergangener Schlachten oder Intrigen handelt, die oft genug in fünfhebigen Jam-

³ Vgl. dazu die Überlegungen in meinem Beitrag: Geistliche Identität und weltlicher Einfluss. Stellung und Macht der christlichen Kirchen in Deutschland: Geschichtliche Beobachtungen, gegenwärtige Perspektiven. In: Bernd Oberdorfer/Peter Waldmann (Hg.): *Machtfaktor Religion. Formen religiöser Einflussnahme auf Politik und Gesellschaft*. Köln u. a. 2012. S. 43–57.

⁴ Foucault: *Maschen der Macht* (Anm. 3), S. 239.

⁵ Johann Gustav Droysen: *Historik*. 2. Aufl. München/Berlin 1943. S. 187.

⁶ Kurt Tetzeli von Rosador: *Das englische Geschichtsdrama seit Shaw*. Heidelberg 1976. S. 43.

ben oder gar mit entsprechenden Kostümen ausgestattet werden, dass hier also eine Tradition bildungsbürgerlichen Geschichtsunterrichts auf der Bühne vorgeführt und fortgeführt wird. Damit hätte sich das Geschichtsdrama in seiner Überholtheit, in seiner verhängnisvollen Identifikation mit dem 19. Jahrhundert erledigt. Es sei denn, im Geschichtsdrama ginge es weniger um die Historie als um das Theater – statt vom Geschichtsdrama wäre vom Drama der Geschichte zu sprechen, von den Maskeraden, Intrigen und besonders den Verschwörungen der politischen Bühne, so dass dieses Drama dann als Modell politischer Theorie gelesen werden kann. Als politisches Theater verstanden ergeben nicht wenige der insofern unzureichend als Geschichtsdramen bezeichneten Texte erstaunliche Einblicke in Kommunikationsstrukturen der Macht, die in ihrer theatralischen Instrumentierung gerade die Undurchschaubarkeit dieses Netzwerkes bloßlegten. Das spezifische Gewicht solcher Dramatisierungen von Machtprozessen würde dann darin liegen, dass sie das dramatische Handeln als eine von Sprache, Kommunikation und Wissensregulierung geprägte Form der Machtbildung vorführen.⁷ Dazu gehört wesentlich, dass diese sprachliche Darstellung nicht deckungsgleich ist mit der geschichtlichen Wirklichkeit, denn diese konstituiert sich „erst zwischen, vor oder nach den sprachlichen Artikulationen, die auf sie zielen. [...] was eine Geschichte sei, erweist sich immer erst *ex post*“.⁸ In der Nachträglichkeit der literarischen Aufbereitung liegt daher, zwischen den Positionen von *res factae* und *res fictae*, eine Chance ästhetischer Wahrheit.⁹

1. Forschungsstand

Dass das Geschichtsdrama im Verdacht einer vergleichsweise eher unaufregenden Gattung steht, die man lange vorwiegend mit dem 19. Jahrhundert identifiziert hat, ist auch an der Forschungsgeschichte ablesbar. Bis in die jüngste Zeit hinein sind es Diskussionen über die Erstreckung, gleichsam die Reichweite der Gattung, die ausgefochten werden, so als ob über den Kern selbst Einverständnis erzielt worden wäre. Klassische Beiträge zur Gattungsbeschreibung und Gattungsgeschichte¹⁰ werden durch eine Reihe von Sammelbän-

⁷ Vgl. dazu folgenden Band: Daniel Fulda/Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin 2002.

⁸ Reinhart Koselleck: Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit. In: Ders.: Von Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Carsten Dutt. Berlin 2010. S. 80–95, hier S. 88f.

⁹ Vgl. dazu Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. 2. Aufl. Baltimore/London 1979 [dt. Übersetzung: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a. M. 1991]. Zur Kritik an White vgl. Wolfgang E. J. Weber: Hayden White in Deutschland. In: *Storia della Storiografia*. 25. 1995. S. 89–102, der die Gefahr einer Hypostasierung des Erzählbegriffs dadurch ausgeglichen sieht, dass der Faktizitätsanspruch des Historismus relativiert und eine Annäherung an die ältere, rhetorische Geschichtsschreibung möglich werde. Vgl. ferner Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin/New York 1996, bes. S. 5–48.

¹⁰ Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. 3. Aufl. Stuttgart 1974 (Erstdruck 1952); Fritz Martini: *Geschichte im Drama – Drama in der Ge-*

den¹¹ erweitert, bis hin zu Jürgen Schröders Darstellung unter dem Vorzeichen der „deutschen Misere“¹². Bezeichnenderweise sind es zwei ertragreiche Monographien aus jüngster Zeit, die besonders die Grenzen des Geschichtsdramas in historischer Sicht problematisiert haben: zum einen Dirk Niefanger¹³ mit einer monumentalen Arbeit aus dem Jahr 2005, die außer einem systematischen Zugriff eine Vorverlagerung der solchermaßen bestimmten Gattung bis in die Frühe Neuzeit unternimmt; Goethes *Götz* ist hier nicht mehr, wie traditionell die These, der shakespearisierende Anfang, sondern das Ende vom „Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773“. Niefanger wirft der Forschung ein Befangensein in Mustern vor, die den Blick auf die Kernzeit seit dem Sturm und Drang eingeschränkt hätte. Zum anderen legt Ingo Breuer¹⁴ 2004 seine Marburger Dissertation über das deutschsprachige Geschichtsdrama seit Brecht vor, die mit einiger Fokussierung bis zu Heiner Müller und Elfriede Jelinek reicht. Dabei haben kulturwissenschaftliche Fragestellungen etwa aus der Gedächtnisforschung die Diskussion des Geschichtsdramas belebt. Eine gründliche Auseinandersetzung ist aber im hier gesteckten Rahmen nicht möglich.

2. Problemstellung

Nicht die Erstreckung, sondern die Perspektivierung dieser Gattung erweist sich als Aufgabe, wenn es darum geht, statt mimetisch-realistischer Abbildungen den letztlich ‚philosophischeren‘ Gehalt der Literatur gegenüber der Geschichtsschreibung sichtbar zu machen, den Aristoteles in der ‚Poetik‘ formuliert hat. So ist es nicht die Aufgabe des Dichters mitzuteilen, „was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“.¹⁵ In diesem Möglichkeitssinn (Musil) der Dichtung ist indes, sofern es sich um Verarbeitung historischer Vorgänge handelt, nicht nur ein philosophisches, sondern auch ein politisches Kapital angelegt, denn „was geschehen könnte“ ist sowohl ein ästhetischer Überschuss gegenüber dem Faktischen wie auch eine mögliche politische Alternative.

schichte. Stuttgart 1979; Werner Keller: *Drama und Geschichte*. In: *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Hg. von Ders. Darmstadt 1976. S. 298–339.

¹¹ Elfriede Neubuhr (Hg.): *Geschichtsdrama*. Darmstadt 1980; Walter Hinck (Hg.): *Geschichte als Schauspiel*. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt a. M. 1981; Wolfgang Düsing (Hg.): *Aspekte des Geschichtsdramas*. Von Aischylos bis Volker Braun. Tübingen 1998.

¹² Jürgen Schröder: *Geschichtsdramen*. Die „deutsche Misere“ von Goethes „Götz“ bis Heiner Müllers „Germania“? Eine Vorlesung. Tübingen 1994.

¹³ Dirk Niefanger: *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*. Tübingen 2005. Vgl. aber die Ausführungen von Reinhart Koselleck zur Semantik der ‚Geschichte‘, wenn er davon spricht, dass dieser „singuläre Leitbegriff“ um 1780 zu einer transzendentalen Kategorie geworden sei: „die Bedingungen möglicher Erfahrung von Geschichte und die Bedingungen ihrer möglichen Erkenntnis wurden unter denselben Begriff subsumiert“: Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft*. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1979. S. 265.

¹⁴ Ingo Breuer: *Theatralität und Gedächtnis*. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht. Köln/Weimar/Wien 2004.

¹⁵ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2008. S. 29.

Insofern eignet dem Geschichtsdrama, als politischem Theater, eine machtkritische, nicht eine machtaffirmative Option. Das hängt nicht zuletzt mit dem spezifisch theatralischen Zeitgerüst des Dramas zusammen.

Das Geschichtsdrama ist notwendigerweise auf Momente historischer Entscheidung fokussiert; Geschichte kann hier nicht episch ausgebreitet werden, sondern muss in ihrem Funktionieren dramatisch, pointiert, exemplarisch präsentiert werden, auch dort, wo ein chronikalischer Verlauf gezeigt wird. So hat man auch die Zeitgestalt – das präteritale Moment¹⁶ – genau reflektiert. Aber das dramatische Schlachtengemälde, die historische Brisanz der militärischen Gewalt, von Sieg oder Niederlage, sie lassen sich nur bedingt mit ästhetischen Ansprüchen korrelieren. Wenn aber, mit Aristoteles und Lessing gesprochen, der Geschichtsdramatiker nicht dem Besonderen einer historischen Wirklichkeit verpflichtet ist, sondern der Möglichkeit eines allgemein gültigen Modells von Geschichte, dann sind es vor allem zwei Linien, die das zopfig scheinende Geschichtsdrama als Fallbeispiele politischer Theorie lesbar werden lassen: Zum einen der durch und durch theatralische Charakter der Geschichte, kulminierend in der Beobachtung, dass die Verschwörung die dramatische Keimzelle des Machtwechsels ist. Hier geht es um das maskierte Handeln, um Subversion durch Verstellung, um geschichtlich wirkungsmächtiges Rollenspiel. Die kommunikativen Strategien der Verschwörung, bei der es um Machterhalt wie um Anarchie gehen kann, sind vorwiegend Verdacht, Zweifel und Schwur. Indem sie die Freund-Feind-Differenz zu unterlaufen versucht, zieht sie sich in die Unerkennbarkeit zurück, und im Fall des Attentats minimiert sie durch Zeitvernichtung die Gefahr der vorherigen Aufdeckung noch weiter.¹⁷ Diese leicht verletzbare Seite der Macht wäre die eine zentrale Chance, die das Geschichtsdrama nutzt, das dann, von Shakespeare an, der Verschwörung einen prominenten Platz eingeräumt hat, der in Gestalt von Caesar und Catilina über Rienzi bis zu Wallenstein und Danton seine Darstellung gefunden hat. Zum andern, und diese zweite Linie kann ich hier nur skizzieren, stellt sich als ein Schlüsselszenarium der Machtanalyse auf dem Theater derjenige Vorgang heraus, bei dem historisches Handeln in seiner unmittelbar menschlichen Wirkung vorgeführt wird. Dafür eignet sich jener so prägnante wie prekäre Punkt, an dem nicht militärisch, aber politisch und moralisch über Leben oder Tod entschieden wird. Ich möchte daher die Unterschrift unter das Todesurteil als zentrale Probe des Geschichtsdramas lesen – als Modell einer dramatisch präsentierten politischen Theorie, bei der es um nichts weniger geht, als Gewalt und Recht miteinander zu verbinden – und gleichzeitig voneinander zu trennen: Das aber ist der Punkt, an dem der Souverän, als Herrscher über den Ausnahmezustand, Gewalt in Recht und Recht in Gewalt übergehen lässt – ein Gedanke, den zuletzt wohl Giorgio Agamben in Auseinandersetzung mit Walter Benjamin, Carl Schmitt und Jacques Derrida entwickelt hat.¹⁸ Es ist die Unter-

¹⁶ Vgl. dazu Klaus-Detlef Müller: Das Problem der Zeitebenen im modernen deutschen Geschichtsdrama. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. 28. 1987. S. 211–226.

¹⁷ Hellmut Pfeiffer: Die Macht der Verschwörung. Diskurs und Inszenierung zwischen Machiavelli und Shakespeare. In: Roland Galle/Rudolf Behrens (Hg.): Konfiguration der Macht in der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2000.

¹⁸ Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt a. M. 2002 (ital. 1995).

schrift unter das Todesurteil, die tödliche Signatur, die das Geschichts-drama zu einer, wie ich meine, literarischen Erkenntnisform von Politik werden lässt. Das Todesurteil ist dabei zugleich der Punkt, an dem Macht und Kommunikation sowohl verknüpft wie getrennt werden: Geht es doch ebenso um den performativen Akt der Verkündung, oder doch zumindest einer Entscheidung, die in der Regel, als Urteil, den Abschluss eines mehr oder minder gewaltsamen Kommunikationsprozesses darstellt, wie dann auch um den Moment der Vollstreckung, in welchem das Opfer seine Ohnmacht als Auslöschung erfährt. Die Macht präsentiert sich als letztlich tödliches Wissen, denn in der Verurteilung, die sie vornimmt, steckt die Bestreitung der Lebensbedingung des Opfers, das mit dieser Form zerstörerischen Wissens konfrontiert wird, ohne diese Verkündung überleben zu können. Zugleich ist das Todesurteil, in der machtkritischen Analyse eines politisch denkenden Geschichts-dramas, die Frage nach der Legitimation der Gewalt, nach dem Ursprung der Autorität: Inwiefern verweist sie bei diesem kritischen Punkt, der Entscheidung über Leben und Tod, auf ihre eigene Rechtmäßigkeit, und inwiefern kann diese Rechtmäßigkeit auf Momente von Gewalt verzichten – oder gerade nicht? Es sind solche Fragestellungen der Rechtsphilosophie, die im Geschichts-drama, wo nicht beantwortet, so doch dramatisch präsentiert und erarbeitet werden.¹⁹

3. Beispielanalysen

Unter einem solchen – zu erprobenden – Blickwinkel mag es sogar sinnvoll scheinen, die Grenzen der Gattung nicht zu eng zu ziehen. Der berühmte Schluss des 1. Aktes von Lessings ‚Emilia Galotti‘ bietet einen messerscharfen Beleg für die Differenz zwischen Politik und Moral im Umgang mit dem Todesurteil. „Recht gern“ würde der Prinz ein solches noch unterschreiben, nur um schneller seinen amourösen Plänen naheilen zu können, – aber sein Sekretär, von dieser Skrupellosigkeit entsetzt, enthält ihm das Dokument vor und kommentiert abschließend: „Recht gern? – Ein Todesurtheil recht gern? – Ich hätt’ es ihn in diesem Augenblicke nicht mögen unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte. – [...] Es geht mir durch die Seele dieses gräßliche Recht gern!“²⁰ Von Lessing her wird klar: Das Urteil über Leben oder Tod, zwischen Gewalt und Recht, muss auch auf der Seite des Unterschreibenden vor der

¹⁹ Zur juristischen Dimension vgl. Heinz Holzauer: Die eigenhändige Unterschrift. Geschichte und Dogmatik des Schriftformelerfordernisses im deutschen Recht. Frankfurt a. M. 1973. Höchst problematisch erscheint das Buch von August Ohm: Das Todesurteil in seiner Auswirkung auf die Persönlichkeit. Ein Beitrag zu dem Problem der Todesstrafe. Stuttgart 1956. Das Vorwort beginnt folgendermaßen: „Die vorliegende Abhandlung ist erwachsen auf dem Boden von Erfahrungen und Beobachtungen, die bei der Betreuung von Hingerichteten im Staatsgefängnis Berlin-Plötzensee gesammelt wurden. Sie erstrecken sich über das Jahrzehnt von 1934–1945. Anfangs auf Einzelfälle beschränkt, wuchs die Zahl der Todesurteile mit dem Ausbruch und Fortgang des Krieges lawinenhaft. Dabei verschwand die kleine Schar der Kriminellen immer mehr unter der großen Zahl der Politischen, die dem Scharfrichter überantwortet wurden.“ (S. V)

²⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Historisch-kritische Ausgabe von Elke Monika Bauer. Tübingen 2004. S. 18.

Seele legitimierbar sein. Es bedarf einer zumindest quasi-kommunikativen Legitimation, die der Prinz gerade nicht liefern kann. Das unbesehene „Recht gern“ offenbart die Haltlosigkeit und Willkür eines solchen Urteils, das hier als ein Vorgang beschleunigter Kommunikationsverweigerung erscheint und damit die Schreckensherrschaft der ungehindert und stumm agierenden Macht als blanken Terror sichtbar macht.

Konflikte aber zwischen Autorität und Legitimation, an denen das Funktionieren von Macht analysiert werden kann, sind wohl zentrale Muster der Schillerschen Dramatik, bis hinauf zum ‚Demetrius‘-Fragment.²¹ Es ist daher nicht verwunderlich, dass Schiller auch der Szene politischer Souveränität zwischen Gewalt und Recht eine Interpretation gewidmet hat, die Maßstäbe gesetzt hat. Im Drama der zwei Königinnen lässt Schiller die einander aporetisch gegenüberstehenden Ansprüche der katholisch-schottischen und der protestantisch-englischen Seite unmittelbar einander gegenüberreten. Wo es, in der von Schiller erfundenen Szene in der Mitte des Stückes, zur direkten Konfrontation kommt, wird das Wissen Marias, die Anschuldigung ihrer nicht-legitimen Kusine, mit dem Tode bestraft. Zwar feiert Maria den Triumph rhetorischer Überwältigung, um dann aber doch von Elisabeth bestraft zu werden. Elisabeth von England glaubt vor ihrer Rivalin Maria Stuart nur Ruhe finden zu können, wenn sie sie „aus den Lebendigen vertilgt, / Frei bin ich, wie die Luft auf den Gebirgen“ (V. 3237f.).²² Schon mit der Feder in der Hand bedenkt sie die politischen und juristischen Optionen:

„Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!
 Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest.
 Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt
 Er ist getilgt, sobald ich dich vertilge.
 Sobald dem Briten keine Wahl mehr bleibt,
 Bin ich im echten Ehebett geboren!
Sie unterschreibt mit einem raschen, festen Federzug, läßt dann die Feder fallen, und tritt mit einem Ausdruck des Schreckens zurück.
Nach einer Pause klingelt sie.“²³

Dem Sekretär Davison händigt sie das unterschriebene Urteil aus, allerdings mit dem perfiden *double bind*, der die moralische Verantwortung auf den Untergebenen wälzt: „Unterschreiben sollt ich. / Ich habs getan. Ein Blatt Papier entscheidet / Noch nicht, ein Name tötet nicht“ (V. 3266/8). Schiller öffnet hier eine abgründige Perspektive auf den Apparat der Macht: Dem dem „Blutbefehl“ nicht gewachsenen Sekretär entreißt Burleigh das Dokument, um es sofort vollstrecken zu lassen. Der von beispielloser Anspannung beherrschte Fünfte Akt der ‚Maria Stuart‘ führt die Verselbständigung des machtvollen

²¹ Vgl. zuletzt Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe. München 2009.

²² Friedrich Schiller: Maria Stuart. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. von Julius Petersen und Hermann Schulich. Bd. 9: Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Hg. von Benno von Wiese und Lieselotte Blumenthal. Weimar 1948. S. 128f.

²³ Schiller: Maria Stuart (Anm. 22). S. 129.

Geschehens vor Augen, das nicht mehr als (pseudo-)kommunikative Dialogbereitschaft beschrieben werden kann, sondern nur noch als Todverkündigung sich vollzieht. Das Wissen der Maria ist politisch ohnmächtig, ja im eigentlichen Sinn lebensgefährlich, denn Elisabeth weiß um die Brisanz von Marias Wissen und schneidet ihr mit der Unterschrift die Einsatzmöglichkeiten dieses Wissens ab. Insofern besteht die politische Bedeutung von Schillers Tragödie nicht einfach in der Konjunktion von Macht und Wissen, sondern auch in der politischen Aufdeckung dessen, dass der Macht das Wissen der gegnerischen Seite gefährlich werden kann und dass sie es dann so schnell, so entschieden wie möglich unterdrückt. ‚Maria Stuart‘ wäre daher nicht zuletzt eine Parabel der zerstörerischen Konfrontation von Macht und Wissen, eine Demonstration jenes gewaltsamen Schweigens, das Jacques Derrida so präzise analysiert hat in seiner Schrift über die grundlose Gewalt als Ursprung der Autorität.²⁴ Die Grauzone von Gewalt und Recht zerstört aber schließlich selbst die Träger der Macht: Nach der Hinrichtung Maria Stuarts spielt Elisabeth ihre moralische gegen die politische und juristische Autorität aus, verurteilt ihre Getreuen, die angeblich ihrer immer noch möglichen Milde vorgegriffen hätten. Die tödliche Signatur exponiert somit die Frage nach der Legitimation, eigentlich nach der Unterschrift der Unterschrift: Wer verbürgt die souveräne Handlung, wo beginnt das politisch-juristische Handeln? Tötet ein Name? Höchst raffiniert zerlegt Schiller hier mit quasi medizinischem Blick die einzelnen Facetten einer Macht der Signatur, die am Ende noch die Unterzeichnende straft. Zugleich leistet Schiller einen Beitrag zur Gewaltenteilung, denn Maria beklagt schon früh den Schaden für das Opfer, „wenn derselbe Mund, / Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht!“ Und Elisabeth ist moralisch kaum entlastet durch die Tatsache, dass das Urteil von 42 Richtern gefällt wurde. Angesichts der öffentlichen Meinung und des Parlamentes ist sie eine Herrscherin des 18. Jahrhunderts. Aber die Legalität wird im Prozess ihrer gedehnten Verwirklichung geradezu zersetzt, bis am Ende die schiere Gewalt übrig bleibt. „Woher so viel Gewalt?“ – diese Frage aus Hofmannsthals politischem Geschichtsdrama ‚Der Turm‘ erweist sich als Grundproblem im Drama der Geschichte.²⁵ Nachdem Elisabeth die Vollstrecker ihres Willens als Ungetreue fallen lässt, hat sie sich mit der Vermengung von Gewalt und Recht selbst delegitimiert, ihr treuster Berater, Shrewsbury, zieht sich mit dem vernichtenden Wort von ihr zurück: „Ich habe deinen edlern Teil / Nicht retten können“ (V. 4028f.) Die Unterschriftszene der Elisabeth ist dabei die logische Konsequenz aus einer früh bei Schiller etablierten Schriftkritik, die in Karl Moors Verdikt des „tintenklecksenden Säkulums“ ihren Anfang nimmt und im ‚Wallenstein‘ ausgestaltet wird, wo der Unterschriftenbetrug der Offiziere so wenig verfangt wie Wallensteins Weigerung, etwas Schriftliches von sich zu geben, ja Schiller pointiert den Schluss der Tragödie durch den auf andere Weise verräterischen Schriftzug ‚Dem Fürsten Piccolomini‘.

²⁴ Jacques Derrida: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“. Frankfurt a. M. 1991. S. 29.

²⁵ Hofmannsthals Stück kann, bis über die Auseinandersetzung mit Walter Benjamins ‚Trauerspiel‘-Buch hinaus, als eine Art Allegorie oder Metatheater des Geschichtsdramas beschrieben werden. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. von Rudolf Hirsch u. a. Bd. XVI, 1 und 2: Der Turm. Hg. von Werner Bellmann und Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M. 1990 und 2000.

„Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!“²⁶ Kleists bittere Einsicht in die Labilität menschlichen Anspruchs im ‚Prinz von Homburg‘ höhlt die Möglichkeit des Geschichtsdramas gewissermaßen aus: Es kann nicht mehr Forum einer idealistischen Heldenschau sein – in diesem Sinne hat es der unbegnadete Leser Wilhelm II. zu seinem Lieblingsdrama verflacht –, sondern es mutiert zur Vivisektion menschlicher Kleinheit. Nachdem der Prinz in seinem tagträumerischen Wesen den Schlachtbefehl nur unklar vernommen hat und zu früh in den Kampf eingreift und den Sieg gefährdet, hat er, nach der Sicht des Kurfürsten, seine militärische Pflicht verletzt und wird zum Tod verurteilt. Als der Prinz das für unmöglich Geglaubte realisiert, an seinem offenen Grab vorbeikommt, „Das morgen mein Gebein empfangen soll“,²⁷ bittet er die Kurfürstin und die geliebte Natalie um Vermittlung. Aber Kleist hat gar nicht das Interesse an der tödlichen Schrift. Seine Analyse des Souveräns, in der Ununterscheidbarkeit von Gewalt und Recht, von Akt und Potenz,²⁸ erscheint nicht als Wiederholung der Elisabeth-Szene, sondern als grausame Umkehr. Wir sehen, wie der Kurfürst auf Natalies Drängen die Begnadigung – nicht das Urteil! – unterschreibt, und diese dann durch Natalie dem Prinzen selbst zustellt:

Der Prinz von Homburg *lies t*.

„Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte,

Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht,

Da glaubt' ich nichts, als meine Pflicht zu thun;

Auf euren eignen Beifall rechnet' ich.

Meint Ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren,

So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten –

Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück.“

Natalie erblaßt. Pause. Der Prinz sieht sie fragend an.

Natalie mit dem Ausdruck plötzlicher Freude.

Nun denn, da steht's! Zwei Worte nur bedarf's –!

O lieber süßer Freund!

*sie drückt seine Hand.*²⁹

Das Todesurteil wird hier auf Messers Schneide sistiert – aber nur um den Preis, dass das Opfer selbst dazu gebracht wird, das Todesurteil eben nicht als Gewalt, sondern als Recht zu akzeptieren. Nicht allein der Souverän, auch der Verlierer der Geschichte kann nicht umhin, die Legitimität des Urteils anzuerkennen, – die er doch zuvor, etwa im Gespräch umhin, die Legitimität des Urteils anzuerkennen, – die er doch zuvor, etwa im Gespräch mit dem Freund, dem Grafen Hohenzollern (III/1), vehement bestritten hatte. Damals, es sind erst 400 Verse verstrichen, schien ihm diese Strafe völlig unverhältnismäßig: „Um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar“.³⁰ Indern nun der Souverän die Vollstreckung

²⁶ Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. In: Ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt a. M. 2006. S. 99.

²⁷ Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg (Anm. 26). S. 89.

²⁸ Agamben. S. 57f.

²⁹ Kleist: Prinz von Homburg (Anm. 26). S. 108.

³⁰ Kleist: Prinz von Homburg (Anm. 26). S. 83.

und die bloße Möglichkeit des Handelns zur Disposition stellt, zwingt er die Gegenseite selbst in die Paradoxie des Souveräns, der Gewalt und Recht ununterscheidbar werden. Erst als der Prinz über sich selbst bestimmen soll, sich nicht mehr gegen sein Urteil bloß wehrt, folgt er der Paradoxie und verwirft seine Begnadigung. Indem er die Rechtmäßigkeit des Urteils bestätigt, unterschreibt er selbst gleichsam das eigene Todesurteil, und erst aus dieser Paradoxie kann dann die Wendung zur nicht mehr erwarteten Lösung und Begnadigung erfolgen. Die akzeptierte Gewalt führt zu ihrer Aufhebung, der der Prinz freilich auch nicht gewachsen ist, so dass sie ihn von anderer Seite ereilt. Die schon für die vermeintliche Hinrichtung verbundenen Augen, seine Ohnmacht und dann die bange Frage: „Ist es ein Traum?“³¹ zeigen an, dass Kleist mit der Zerbrechlichkeit einer solchen Lösung gerechnet hat.

Friedrich Hebbel dürfte Kleists Schauspiel wohl etwas zu flüchtig gelesen oder doch voreilig vereinnahmt haben, wenn er in seiner Kritik des Stückes davon spricht, es sei dem Prinzen klar geworden, „daß der Krieg, ja der Staat selbst, auf dem Prinzip der Subordination beruht und daß der Führer erst in eigener Person leisten muß, was er von den Untergebenen fordern will“.

Werfen wir noch einen Blick auf Hebbels ‚Agnes Bernauer‘, das schwarze Schaf unter den Geschichtsdramen des 19. Jahrhunderts, so soll nicht der Versuch unternommen werden, es von dem belastenden Verdacht weiß zu waschen: dass hier eine Geschichte der Sieger geschrieben wird, während von Götz bis Danton, von Don Carlos bis Galilei oder Romulus das Geschichtsdrama auf der Seite der Verlierer steht. Hebbel profiliert die schöne Baderstochter, die der Politik in die Quere kommt, als moderne Antigone, stattet sie also mit der höchsten tragischen Würde aus. Der junge Bayernherzog Albrecht heiratet gegen den Willen seines noch regierenden Vaters das ebenso schöne wie bescheidene Mädchen und wird daraufhin von der Thronfolge ausgeschlossen. Als aber der Ersatzthronfolger verstirbt, muss doch wieder Albrecht eingesetzt und – so der Herzog – Agnes geopfert werden. Nicht direkt nach der Hochzeit, sondern erst Jahre später, als sich die politische Lage zugespitzt hat, greift der Herzog auf ein schon länger vorliegendes Urteil zurück, demzufolge Agnes „zur Abwendung schweren Unheils [...] vom Leben zum Tode gebracht werden dürfe“.³² Der Herzog ist sich dessen bewusst, dass von einer Schuld der jungen Frau nicht die Rede sein kann, höchstens dass sie keinen Schleier trug und sich die Haare nicht abschnitt. Ihre Schönheit wird ihr in Hebbels tragischem Weltbild zum Verhängnis – der Herzog unterschreibt das Urteil, weil er ansonsten seinen Sohn weder zum Erben einsetzen noch politisch geschickt verheiraten kann; die Folge wäre, so der Herzog, ein alles vernichtender Bürgerkrieg, „alles ginge drunter und drüber“.³³ Sein Entschluss lautet: „Es ist ein Unglück für sie und kein Glück für mich, aber im Namen der Wittwen und Waisen, die der Krieg machen würde, im Namen der Städte, die er in Asche

³¹ Kleist: Prinz von Homburg (Anm. 26). S. 146.

³² Friedrich Hebbel: Agnes Bernauer. Ein deutsches Trauerspiel in fünf Aufzügen. 1855. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Richard M. Werner. Bd. III: Dramen 1851–1858. Nachdruck Bern 1970. S. 133–235, hier S. 199.

³³ Hebbel: Agnes Bernauer (Anm. 32). S. 203.

legte, der Dörfer, die er zerstörte: Agnes Bernauer, fahr hin!³⁴ und er unterschreibt, die junge Frau wird schließlich in der Donau ertränkt. – Der Skandal der Geschichte wird zu einem Skandal des Geschichtsdramas, weil Hebbel diesen Akt nicht als Skandal der Rechtssprechung aufdeckt, sondern ihn abschließend zwischen Vater und Sohn rechtfertigt. Auf den Einwand des Sohnes, hier habe die Gewalt geherrscht, beruft sich der Vater auf die Ordnung der Väter und des Reiches, er sucht sich mit der Formel zu rechtfertigen, es sei „die Gewalt des Rechts“.³⁵

An diesem Punkt lässt sich der Stab brechen über Hebbels Versuch, die Gewalt des Rechts noch im Rahmen des Tragischen zu verteidigen, zumal dieses schwarze Schaf sich unter braunem Vorzeichen großer Anerkennung erfreute. Gleichwohl ist aber dieser Skandal innerhalb einer Lesart politischer Theorie fassbar und aufschlussreich, als Manifestation eines geschichtlichen Widerspruchs von Legitimation und Delegitimation, von Gewalt und Recht. Hebbel hat sich etwas darauf zugute gehalten, dass er in diesem Stück nirgendwo „gegen die gesellschaftlichen Conventionen verstoßen hätte“,³⁶ ja er hält eine Aufführung eben deshalb für unproblematisch, weil „nun der Staat, der das Menschenopfer bringt, bei'm Dichter Recht erhält“.³⁷ Als er kurz darauf dem bayerischen König seine „Ansichten über die That seines Vorgängers“ auseinanderlegen soll, sträubte er sich „mit Hand und Fuß dagegen, daß sie nothwendig gewesen sey, und rief aus, als ich ihm dieß bewiesen hatte: nein, nein, das hätte ich nicht gekonnt, dazu hätte mir die Kraft gefehlt! Ich erwiderte lächelnd: und doch hätten Ew. Majestät müssen, wenn Sie an Regiment gewesen wären“.³⁸ Die Signatur des Unrechts erweist sich als kritische Rechtssprechung des Geschichtsdramas. Selbst hier, wo es machthörig das Opfer fordert, zeichnet sich ihm der Skandal ein – die Signatur des Geschichtsdramas besteht nicht in der Sanktionierung, sondern in seiner Aufdeckung der Macht. Wie sehr auch ein konservativ scheinender Beobachter wie Franz Grillparzer solche Zusammenhänge durchschaut, einige Jahrzehnte vor Franz Kafkas ‚Schloß‘-Roman, demonstriert sein ‚Bruderzwist in Habsburg‘. Als der wahre Herrscher erweisen sich darin nicht die einander ablösenden Monarchen, sondern der kluge Politiker, Bischof Klesel, der schließlich allein durch die Unterschriften die Macht an sich bringt. Kaiser Rudolf dagegen, eine Figur Thomas Bernhardschen Maßes, erkennt in seinem „traurigen Wissen“, dass mit der Schrift, gar mit dem „Blut als Siegel“: „jede Wahrheit zur Lüge“ gestempelt werden kann.³⁹ Hier zeichnet sich, im Verlauf des 19. Jahrhunderts, eine instrumentelle Form der Herrschaft ab, die sich über jede Form der Schriftkritik hinwegsetzt.

³⁴ Hebbel: Agnes Bernauer (Anm. 32). S. 204.

³⁵ Hebbel: Agnes Bernauer (Anm. 32). S. 232.

³⁶ Tagebuch Hebbels vom 24. Dezember 1851. In: Ders.: Sämtliche Werke. 2. Abteilung. Tagebücher. Bd. 3. S. 413.

³⁷ Hebbel an Franz Dingelstedt, 9. Januar 1852. In: Ders.: Sämtliche Werke. 2. Abteilung. Briefe. Bd. 4. S. 341.

³⁸ Hebbel an Christine Hebbel, 8. März 1852. In: Ders.: Sämtliche Werke. 2. Abteilung. Briefe. Bd. 4. S. 391.

³⁹ Franz Grillparzer: Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Dramen 1828–1851. Hg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt a. M. 1987. S. 373–482, hier S. 437.

Die platonische, aber auch paulinische Diskreditierung der Schrift – der Geist belebt, der Buchstabe tötet –, wird wohl noch vom Geschichtsdrama unterschrieben; aber es ist zugleich der Reflexionsort, an dem sich die Macht der Schrift als Herrschaft über Leben und Tod manifestiert.

4. Ergebnissicherung

Die hier getroffene Auswahl bezeugt eine Perspektive auf das Drama der Geschichte, die seine Abhängigkeit von der historischen Authentizität reduziert, um dadurch verstärkt jenen allgemeinen Möglichkeits- und Erkenntnisanspruch der Literatur reklamieren zu können, den schon Aristoteles beim Vergleich zwischen Geschichtsschreibung und Literatur sichtbar gemacht hatte. Damit einher geht die These, dass das Geschichtsdrama gar nicht auf historische Stoffe angewiesen ist, – auch erfundene Geschichtsdramen, etwa von Hofmannsthal („Der Turm“) oder Dürrenmatt („Romulus der Große“), können das leisten, was hier als Potenz der Gattung sichtbar gemacht werden sollte: Dass es die Literarisierung, d. h. die dem Wirklichkeitspostulat entzogene Chance solcher Perspektiven ist, statt Faktizität nachzuerzählen, geschichtliches Handeln modellhaft zu theoretisieren, indem es dramatisch veranschaulicht wird. Die hier kurz vorgestellten Szenen lassen sich als Belege einer dem Geschichtsdrama inhärenten politischen Theorie fassen, mithin als Brückenköpfe einer These, wonach es gerade Eigenart und Chance ästhetischer Präsentation von Geschichte sein kann, zwischen getrennten Perspektiven zu vermitteln. Goethes Wort – „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende“⁴⁰ –, wird im Drama der Geschichte einer zunehmenden Verschärfung unterzogen, ganz in dem Sinn, den Nietzsche noch präzisiert hat, wenn er davon spricht, der Handelnde sei nicht nur gewissenlos, sondern geradezu wissenlos, unwissend. „Wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist, so ist er auch wissenlos, er vergisst das Meiste, um Eins zu thun, er ist ungerecht gegen das, was hinter ihm liegt und kennt nur Ein Recht, das Recht dessen, was jetzt werden soll“.⁴¹ Den Konflikt zwischen Handeln und Wissen, zwischen Politik und Moral, veranschaulicht exemplarisch die Szene der Unterschrift. Der Dramatiker – aber das gilt auch im Ansatz für epische Geschichtsvermittlung – ist vom Historiker unterschieden, der nach Friedrich Schlegel ein umgekehrter Prophet ist, also nur nachträglich erkennen kann.⁴² Aber der Dramatiker ist ebenso wenig der Prophet selbst – vielmehr vermittelt er zwischen prophetischem Vorauswissen und historischer Rekonstruktion, nimmt also in der Mitte den Platz ein als

⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen. Text der Ausgabe von 1907 mit den Erläuterungen und der Einleitung Max Heckers, Nachwort Isabella Kuhn. Frankfurt a. M. 1976. Nr. 241. S. 55.

⁴¹ Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München 1988. S. 254.

⁴² Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. Nr. 80. In: Ders.: Kritische Schriften. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. 3. Aufl. München 1971. S. 34.

derjenige, der am echten oder erfundenen historischen Stoff das Funktionieren der Geschichte vorführen kann, im quasi-prophetischen Vorwissen um ihre Mechanismen und Wiederholbarkeiten, und im quasi-historischen Erkennen ihrer jeweiligen Bedingungen und Kontexte. Das Geschichtsdrama könnte als der eigentliche Grenzort zwischen Realität und Fiktion erscheinen, ist aber mehr noch der Umschlagplatz, an dem die Ununterscheidbarkeit von Geschichte und Drama sichtbar wird. Schon der Geschichtsschreiber habe es, so Nietzsche, nicht mit dem zu tun, „was wirklich geschehen ist, sondern nur mit den vermeintlichen Ereignissen <...>: denn nur diese haben *gewirkt*“.⁴³ Gerade das Geschichtsdrama transportiert damit einen erheblichen Anspruch literarischer Texte, den man nicht aufgeben oder einer bloß historisierenden Gattungsbeschreibung opfern sollte. Ich meine den Anspruch, dass hier Theorie und Anschauung, Modellcharakter und Fallanalyse zusammenkommen – Ansprüche gesellschaftlicher Wahrheit, auf die wir so schnell nicht verzichten sollten.

⁴³ Friedrich Nietzsche: *Morgenröte*. Nr. 307. In: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 3. S. 224.