

## DAS THEATER ALS ORT DER PRÄSENTATION ›GANZER‹ NATUR

(Die Kraniche des Ibycus, Die Jungfrau von Orleans)

Von Bernhard Geiner

Im Umfeld von Schillers Theaterarbeit hat der Begriff ›Natur‹ einen negativen Gehalt, mimetisch steht er für ungebrochenes Eindringen realer Handlung,<sup>1</sup> des ›Weltstoffes‹<sup>2</sup> in die Kunst, dem rezeptionsästhetisch vollständige Illusionierung entspricht. Beides wäre ›Naturalisieren‹, das Schiller, wie bekannt, entschieden zurückweist, z. B. im Vorwort zur *Braut von Messina*, in dem er als seine Absicht verkündet, ›dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären‹.<sup>3</sup> Das Theater soll für Schiller durchaus ›Natur zeigen‹, die leidende Natur, d. h. das vielfältig bedingte und hierdurch Leiden machende menschliche Handeln, aber diese Natur soll als zu bewältigende gezeigt werden – ›Darstellung der leidenden Natur [und] Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden‹<sup>4</sup> –, wobei eingeräumt werden muß, daß jedes Kunstwerk, mithin auch ein Theaterstück, durch seine ästhetische Ordnung eine Bewältigung der gezeigten Natur schon immer geleistet hat. Eine Öffnung für Natur in der literarischen und theatralischen Ordnung des Dramas, sie mag quantitativ noch so gesteigert sein, insofern dem Helden oder Leser ›die ganze volle Ladung des Leidens‹<sup>5</sup> gegeben wird, erfüllt mithin Kants Bedingung des Erhabenen nicht, d. i. mit einem nicht zu Bewältigenden zu konfrontieren, um dadurch im Menschen das Vermögen zu Ideen wachzurufen, in dessen Innesein der Mensch sich dann über den vollständigen Zusammenbruch seiner Auffassungsvermögen zu ›erheben‹ vermöchte.<sup>6</sup> Kant hatte daraus den Schluß gezogen, daß es ein Erhabenes der Kunst nicht bzw. nur unter der Bedingung der ›Übereinstimmung mit der Natur‹<sup>7</sup> geben könne. Schiller versucht, diesen fundamentalen Einwand gegen sein Konzept des ›Päthetischen Erhabenen‹ zu überspielen, indem er den Hinweis Kants stark macht, zur erhabenen Wende sei nur fähig, wer von dem Unfaßlichen, mit dem er konfrontiert werde, nicht unmittelbar bedroht

<sup>1</sup> Schillers Werke werden nach der Nationalausgabe zitiert: Friedrich Schiller: *Werke*, Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, hg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums in Weimar und der Deutschen Akademie, Weimar 1943 ff. [im folgenden: NA; die römische Ziffer gibt den Band, die arabische die Seitenzahl an]. Vgl. NA X, 10.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., 9.

<sup>3</sup> Ebd., 11.

<sup>4</sup> *Vom Erhabenen*, NA XX, 195.

<sup>5</sup> Ebd., 197.

<sup>6</sup> Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974 (im folgenden: KdU), §§ 23-29 (erster Teil, zweites Buch: ›Analytik des Erhabenen‹).

<sup>7</sup> Ebd., 76 (Angabe der Seitenzahl nach der Ausgabe der zweiten Auflage, in der o. a. Ausgabe als Marginalie).

sei.<sup>8</sup> Das wird zu einem Argument für die Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst gewendet, da diese kein wirkliches, sondern ein »künstliches Unglück« gebe.<sup>9</sup> Das Problem bleibt jedoch bestehen, daß das durch das Kunstwerk Vorgestellte kein schlechthin Überwältigendes sein kann, da es durch die künstlerische Organisation des Werkes schon immer bewältigt ist. Zwei mögliche Reaktionen auf dieses Dilemma sind denkbar, die dann auch beide in Schillers literarischen Arbeiten nach seinen philosophischen Schriften vorzufinden sind. Die eine besteht darin, das Tragödienkonzept des Parhetskriehabenen zu einem ganz anderen Konzept hinüberzuspielen, d. i. zu einer Tragödie des Nicht-Ereichens des ästhetischen Zustands.<sup>10</sup> Die andere Reaktion besteht in Experimenten, die herausbringen sollen, wie ein Kunstwerk, das als Kunstwerk schon immer eine Bewältigungsordnung vorgibt, den Rezipienten gleichwohl mit einer nicht zu bewältigenden Natur konfrontieren kann, damit dieser in Antwort hierauf eine erhabene Wirkung bei sich selbst hervorbringt und nicht eine am Helden vorgeführte nur nachahmt. Dieser zweite Weg steht hier zur Debatte, mithin die Frage, wie es möglich sei, die Kunst so für Natur zu öffnen, daß die Bewältigung unterlaufen wird, die im künstlerischen Akt immer schon geleistet ist.

In der Zeit der Arbeit am *Wallenstein* unternimmt Schiller ein bemerkenswertes Experiment zu dieser Frage. Es ist nicht auf dem Feld des Dramas resp. des Theaters angelegt, vielmehr auf dem der Ballade, allerdings einer Ballade, die von Theater handelt und auf eine Strategie hin perspektiviert ist, die dramaturgisch nutzbar gemacht werden kann: *Die Kraniche des Ibycus*, geschrieben im Sommer 1797 (die endgültige Fassung schickte Schiller am 22. September 1797 an Goethe). Kristallisationspunkt des Experiments ist der Chor, damit die Größe, von der Schiller sich später besonders viel für die Sicherung des antinaturalistischen Charakters der Kunst erhoffen wird.

Nicht erst in der Zeit der Arbeit an der *Braut von Messina*, sondern schon 1797, wenige Monate nach Abschluß der Ibycus-Ballade, bekundet Schiller seine hohen Erwartungen an den Chor, wie dies sein bekannter Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 festhält:<sup>11</sup> »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte.«

In der *Ibycus*-Ballade steht nicht der Entwurf einer neuen Art Tragödie zur Debatte, wohl aber der einer besonderen Art von Theater, zugleich – ein Thema

<sup>8</sup> Vgl. ebd., 104.

<sup>9</sup> Vgl. *Über das Erhabene*, NA XXI, 51.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Verf.: *Tragödie als Negativ des ästhetischen Zustands* – *Schillers Tragödienentwurf jenseits des »Parhetskriehabenen«* in *Mania Sinurat*, in: *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur – Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, 89–107.

<sup>11</sup> NA XXXIX, 197.

Schillers seit seiner Dissertation<sup>12</sup> – die Verbindung des Physischen und des Moralischen, Naturwesen, die Kraniche, werden zu Anklägern ungestühten Unrechts im Rahmen einer theatralischen Veranstaltung. Um dies plausibel zu machen, mußte Schiller zum einen die Kraniche als Naturzeichen unmodieren – seit der Antike stehen sie für Glück, langes Leben oder Unsterblichkeit, auch für Wachsamkeit<sup>13</sup> – zum andern mußte er einen spezifischen Umgang mit Theater entwerfen. Der Leser wird in die Zeit der griechischen Antike versetzt, vorgestellt wird eine Aufführung von Aischylos' *Orestie*, als Wirkung der Tragödie auf das Publikum wird aber nicht Katharsis gezeigt – das wäre, als Reinigung von Affekten, Reinigung von naturhaftem Gebunden-Sein –, sondern der Selbstverrat der bei der Aufführung anwesenden Ibycus-Mörder als eine »Fehlleistung«,<sup>14</sup> d. h. als ein unwillkürlicher Akt, was nichts anderes besagt als Verstrickung in naturhaft gebundenes Handeln.

Die Bildung der Kraniche zum Zeichen erfolgt willkürlich. Zwei Geschmishreihen – Raubmord am Sänger und Flug der Kraniche als Zugvögel –, die je für sich autonom sind, keine sachliche Gemeinsamkeit haben, werden durch den Zufall, daß sie gleichzeitig stattfinden, aufeinander bezogen<sup>15</sup>.

Von euch ihr Kraniche dort oben!

Wenn keine andre Stimme spricht,

Sei meines Mordes Klage erhoben!

Der Naturvorgang wird zum moralischen Gedächtnisraum. Seine Wiederholung entläßt den in ihm eingelagerten moralischen Gehalt, aber nicht im Aufstieg zu moralischen Handeln, sondern – mit dem ungewollten Selbstverrat der Mörder – als Rückbiegung in den Raum des Unwillkürlichen, in diesem Sinne der Natur. Diese »Wandlung des künstlichen Zeichens in ein natürliches«<sup>16</sup> ist aber weder den Zeichenträgern (den Kranichen) geschuldet noch den Objekten der Zeichenbildung (den beiden Mördern), vielmehr der ablaufenden Theatervorstellung. Das Spiel ist beim dritten Teil der *Orestie*, den *Ermeniden*, an der Szene angelangt, da der Chor, der hier von den Erinyen gebildet wird, erstmals auftritt und die furchtbar anzuschauenden Wesen ihr unethisches Rächeramt beschreiben. Schiller hat, wie bekannt, in dieser Textpassage sehr drastische Bildvorstellungen aus Wilhelm von

<sup>12</sup> Hier die dritte, an der Kaiserschule dann 1780 auch angenommene Dissertation über das Thema *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*.

<sup>13</sup> Wegen ihrer spektakulären Balzritze haben sie auch eine sinnliche Komponente; nach einer Sage sollen die Kraniche während einer Flugpause eine Wache aufstellen, die einen Stein in der Kralle hält, um nicht einzuschlafen. So wurde der Kranich bei den Kirchenvätern und in der Emblematik zum Sinnbild der *vigilantia*, der Wachsamkeit. Vgl. *Lexikon der Symbole*, hg. von Manfred Lurker, Stuttgart 1988, 389 f.

<sup>14</sup> Im Sinne von Freuds Schritt *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1901).

<sup>15</sup> NA I, 386 (Vs. 45–47).

<sup>16</sup> Vgl. dazu Gothold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe* XI/1, hg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt a. M. 1987, 609 f. (Brief an Friedrich Nicolai vom 26. Mai 1769).

Humboldts Übersetzung dieses Liedes aus der *Orestie* übernommen.<sup>17</sup> Der Sprechende in der Ballade, der Inhaber also der von der Ballade geschaffenen Erzählinstanz, berichtet, daß die gesamte Zuschauermenge vom Auftritt des Chors völlig in Bann geschlagen worden sei, gipfelnd in einer neuen Präsenzführung (»Als ob die Gottheit nahe wär'«).<sup>18</sup> Das aber ist nichts weniger als eine Umkehrung dessen, was die Entwicklungsgeschichte der Tragödie ausmacht. Sie entstand daraus, daß die kultische Zitation des Gottes in die Gegenwart distanziert wurde durch Überführung in Spiel: ein Akt der Säkularisation, in dem der Mensch sich aus dem Bann übermächtiger Gewalten – absolut über ihn verfügender Götter wie einer ihn überwältigenden Natur – löste. Der Sprechende der Ballade berichtet diesen Effekt einer Umkehrung des Weges der Tragödie aber nicht nur von den Zuschauern der erzählten Geschichte, auch seine eigene Rede scheint hiervon betroffen. Denn sie folgt dem gleichen Prinzip, dem sich in der berichteten Theaterszene die Wirkung des Chorauftritts verdankt, d. i. die Aufmerksamkeit auf nur einen Teil der Szene zu beschränken und so den Zusammenhang der vorgestellten Tragödienauführung zu unterbrechen. Für den Erzähler der Ballade, der auf das Geschehen aus der Distanz zurückblickt, ist solcher Mitvollzug des Banns, in den der Chor versetzt, nicht zwingend, sondern gewollte Erzählperspektive, d. h. willkürlich. Auf dem Theater ist in der erzählten Szene eine andere Konstellation gegeben, als der Erzählende referiert: Er sieht und beschreibt nur den Chor der gräßlich anzusehenden Frauen und deren Drohung, daß kein Schuldiger je ihrem Rachewillen entkommen werde. In der dargestellten Szene gibt es hierzu jedoch ein starkes Gegengewicht: Wir sehen den von den Erinnyen verfolgten Orest am Altar der Athene, wo er vor dem Zugriff der Furien sicher ist; zuvor ist er schon als des Beistandes von Apollon teilhaftig gezeigt worden, und nach der Szene wird Athene auftreten und als Beschützerin und Anwältin Orests agieren. Daß Orest diesen mächtigen Beistand hat, weiß der Zuschauer schon, wenn der Chor mit seinem Gesang einzieht. Nimmt man die Szene als ganze, d. h. alle Figuren und auch das vorausliegende Geschehen in den Blick, so wird deutlich, daß die Macht der Erinnyen, wenn sie ihre fürchterliche Selbstcharakteristik vortragen, nicht grenzenlos ist, daß es durchaus Möglichkeiten gibt, ihnen zu entkommen. Weiter läßt der Titel des dritten Teils der *Trilogie*, *Die Eumeniden*, durch das fürchterliche Anlitz der Rachegöttinnen hindurch schon deren anderes Gesicht als »Wohlmeynender« erkennen.

Die bisher genannte Distanzierung des Schreckens, die in der berichteten Szene bei Aischylos gesetzt ist, wird durch die Anwesenheit verschiedener Figurengruppen auf der Bühne geleistet. Zu dieser Distanzierung tritt eine zweite durch die literarische Ordnung der Tragödie. Das Lied zum Einzug des Chors ist eingebettet

<sup>17</sup> Vgl. Wilhelm von Humboldt: *Die Eumeniden – Ein Chor aus dem Griechischen des Aeschylos*, in: *Berlinische Monatsschrift* 22 (1793), 149–156; die einschlägigen Passagen dieser Vorlage werden in der Schiller-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags zitiert; vgl. Friedrich Schiller: *Werke und Briefe* I, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a. M. 1992, 908.

<sup>18</sup> NA I, 389 (Vs. 140).

in eine vorausliegende Handlung, deren Träger Gegenpart des Chores sind, weiter werden auf das Chorlied – entsprechend der Formvorgabe für die Tragödie, die der Zuschauer kennt – Dialoge zwischen Chorführer(in) und Protagonist oder Antagonist folgen, die gleichfalls – schon rein formal – eine Gegenposition zum Chor markieren. Wenn im Auftritt des Chors absolute, jegliche Distanznahme durch Strukturierung verweigerte Gewalt der Rache aufsteigt, so ist es eben die Leistung der Tragödie, im Berufen solch absoluter Macht diese durch die vorgestellte Spiel-Handlung und durch deren literarische Ordnung umzuwandeln in eine handhabbare Größe. Eben dieser Prozeß aber, die Zitation des Absoluten in die Gegenwart umzuwandeln in tragisches Spiel, wird hier aufgehalten und umgekehrt: durch die Unterbrechung des Kontinuums der Szene (nur ein Teil der Bühne wird gesehen), des Kontinuums der Handlung (der Einzug des Chors wird seines Gegengewichts in der bisherigen Apollon-Orest-Handlung beraubt) und durch die Unterbrechung der literarischen Ordnung (die Balance, die das Einzugslied des Chors in anderen Formpartien hat, ist aufgehoben). Die Unterbrechung gibt die Gewalt frei, die die Tragödie als ein Akt der Säkularisation distanziert; gebunden wird diese Gewalt dann konsequenterweise an die Figuren, auf die bezogen die Unterbrechung statthaf, eben die Erinnyen.

Als Verfahren, im literarischen Werk übermächtige Gewalt, sei es Gottes oder der Natur, zu vergegenwärtigen, jenseits der Distanzierung, die eine literarische Ordnung schon immer geleistet hat, entwirft Schiller in seiner Ballade das Strategem, kulturell vorfindbare Konzepte der Transformation und Distanzierung solcher Gewalt, hier die dramatisch-theatralische Einrichtung der Tragödie, aufzugreifen und deren regelhaften Verlauf zu unterbrechen. Das schafft einen Zugang zu der Gewalt, die im jeweiligen Prozeß der Transformation gebündelt wird, also diesem inhärent ist. Etwa zur selben Zeit, da Friedrich Schlegel an Aristophanes' Komödien das Prinzip der Parekbese feiert, d. i. der Grenzübertretung, was er dann zu einem romantischen Prinzip erheben wird, entdeckt Schiller die Unterbrechung als dramaturgisches Prinzip und setzt es in einem Zusammenhang ein, der ein Wissen um die Gewalt voraussetzt, die die Tragödie als ein Akt der Säkularisation bindet. Denn für die Theaterszene seiner Ballade wählt er eben die Tragödie, den dritten Teil der *Orestie*, die die Transformation absoluter Gewalt der Rache, verkörpert in den Erinnyen, in Schutzgöttheiten des Menschen, die Eumeniden, zum Thema hat und so die Entwicklungsgeschichte der Tragödie selbst abbildet, indem sie sie vollzieht.

Den Akt der Unterbrechung stellt die Ballade aber nicht nur in der erzählten Welt dar, der Sprechende der Ballade praktiziert dieses Prinzip vielmehr auch im Hier und Jetzt seines Sprechens, d. h. auf der Ebene des literarischen Diskurses. Das verleiht der hier gezeigten Freisetzung von Gewalt, als einer Freisetzung auch von ihrer Distanzierung durch die literarische Ordnung, ihre besondere Evidenz.<sup>19</sup> Un-

<sup>19</sup> Heinz Politzer hatte ein Gespür für diese präsenstisch gemachte Gewalt, rückte den vorgestellten theatralischen Akt daher in die Nähe von Artauds Theorem eines »Theaters der Gran-

terbrechung praktiziert der Sprechende der Ballade zum einen, indem er sich vom kulturell tradierten Bildfeld der Kraniche abkehrt. Statt auf Glück, langes Leben und Liebe sind die Kraniche hier auf Verbrechen und Strafe bezogen. Das ist durch die antike Quelle, die Schiller durch Bötiger vermittelt worden war, vorgegeben. Aber diese Vorgabe schließt nicht aus, daß das ungewöhnliche Bildfeld weitere intertextuelle Bezugnahmen beim Leser abrufen konnte oder gar sollte. Für die zeitgenössischen Leser Schillers und Goethes ist hier allererst an Dante zu denken, an die Geschichte des berühmten Liebespaars Francesca da Rimini und Paolo Malatesta, die Dante in der *Divina Comedia* im fünften Gesang des Inferno berichtet. Dante befindet sich dort im zweiten Kreis der Hölle, in dem für sündige Liebe geübt wird. Im Wirbelsturm der Hölle schweben die Verdammten durch die Luft<sup>20</sup>:

Und wie die Kranich' ihre Klage singen,  
Die Luft durchschneidend in gestreckter Reih'  
So kamen jetzt auf jenes Sturmes Schwingen  
Schatten daher mit kläglichem Geschrei:

Dante läßt sich von Francesca die Geschichte ihrer und Paolos Liebe berichten, wovon viele wichtige Aspekte im Kontext der *Ilycus*-Ballade ohne Bedeutung sind (etwa, daß das Paar ehebrecherische Schuld büßt und doch in seiner Liebe ewig vereint bleibt, daß seine Liebe so verdammnt und zugleich anerkannt wird). Bedeutsam ist hier, wie die beiden der verbotenen Liebe verfallen sind; es geschah, wie bekannt, durch die Lektüre des *Lanzelot*-Buches<sup>21</sup>:

Oft hatten schon die Augen sich gefunden  
Bei diesem Lesen, oft erblabten wir,  
Doch e i n e Stelle hat uns überwunden:  
Da wo das heißersehnte Lächeln ihr  
Zuerst geküßt wird von dem hohen Streiter,  
Da küßte beabend meine Lippe mir  
Dieser, hinfort mein ewiger Begleiter.

Was Francesca und Paolo im Buch lesen, daß Galahad für die bis dahin verborgene geliebte Liebe zwischen Lanzelot und Ginevra den Vermittler spielt, das geschieht ihnen in ihrer Wirklichkeit. So kann Francesca sagen<sup>22</sup>: »Galeotto war das Buch und der es schrieb«. Das Buch selbst hat in ihrer Liebe den Vermittler gespielt, hat die Liebe über sie hereinbrechen lassen. Dante fällt nach dieser Erzählung wie tot zu Boden, ein körperlicher Nachvollzug dessen, was er gerade erfahren

hat: die Gewalt, die Bücher ausüben können. Freigesetzt wurde diese Gewalt auch hier durch Unterbrechung, die der berühmte Vers anzeigt<sup>23</sup>: »An jenem Tage lasen wir nicht weiter.« Eine analoge Gewalt entfaltete in Schillers Ballade ein anderes Buch, die *Orestie*, die nicht gelesen, sondern auf dem Theater aufgeführt wird.

Ein weiterer Akt der Unterbrechung des Erzählzusammenhangs der Ballade ist darin zu erkennen, daß die erwartbare Abfolge des Geschehens gestört wird. Der sterbende Ilycus hatte die Anlage in seinem Mordfall an die Kraniche übertragen, so ist zu erwarten, daß zuerst die Kraniche erscheinen und dann die Anlage erfolgt. Der Erzähler berichtet jedoch in umgekehrter Reihenfolge: Nach dem Einzugslied des Chors, das alle Zuschauer in Bann geschlagen hat, redet zuerst der Mörder und erscheinen hierauf die Kraniche<sup>24</sup>:

Da hört man auf den höchsten Stufen  
Auf einmal eine Stimme rufen:  
»Sieh dal Sieh da, Timotheus,  
Die Kraniche des Ilycus!«  
Und finster plötzlich wird der Himmel,  
Und über dem Theater hin,  
Sieht man, in schwärzlichem Gewimmel  
Ein Kranichheer vorüberziehn.

Das ist der Wirklichkeit schaffenden Macht von Büchern, des *Lanzelot*-Romans wie der *Orestie*, analog: Zuerst sind die Worte da, als deren Effekt erscheint das Naturphänomen, die Kraniche, die auf eine Liebe verweisen, die sich über alle Schranken hinwegsetzt, oder auf eine Rache, die sich als jede ihr gesetzte Schranke überwindend darstellt. Oder aber der Redende hat eine Metapher gebildet, d. h. er ist gebannt von den Erinnyen und sieht in diesen die Kraniche, denen die Verfolgung im Mordfall aufgetragen ist. Die Gewalt, die durch die Unterbrechung der Theater-szene freigesetzt worden ist, wäre dann in diese Metapherbildung eingegangen. Damit handelte die Ballade auch von der Implementierung undstanziertes Natur-gewalt in die Formen der Poesie, womit sie sich zugleich – romantisch avant la lettre – als Transzendentalpoesie der Ballade selbst erweise:

Wird Schillers Ballade so der Entwurf einer Poetik der Unterbrechung abgelesen, ist der Blick ohne Zweifel durch spätere Theoriebildungen geprägt, etwa durch Friends Theorie der Verdrängung oder durch Benjamins Aufforderung an den Historiker in den geschichtsphilosophischen Thesen, dem Kontinuum der Geschichte als einer Kette der Sieger einen Schock zu erteilen.<sup>25</sup> Ziel dieser Konzeptionen ist, einen Zugang zu dem zu finden, was in der Konstruktion solcher Kontinua unterdrückt ist, hier das Unbewußte bzw. das im Geschichtsprozeß Unterlegene. Schillers

samkeit, vgl. Heinz Politzer: *Szene und Tribunal – Schillers Theater der Grausamkeit*, in: Ders.: *Das Schweben der Stimmen – Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Stuttgart 1968, 234–253.

<sup>20</sup> Dante Alighieri: *Göttliche Komödie*, übers. von Otto Gildemeister, Stuttgart/Berlin 1914, 58.

<sup>21</sup> Ebd., 60f.

<sup>22</sup> Ebd., 61.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> NAI, 389 (Vs. 153–160).

<sup>25</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften* V/2,

»Poetik der Unterbrechung«, so zeigt die *Ibycus*-Ballade, zielt demgegenüber primär nicht auf die Objekte dieser Unterdrückung, vielmehr auf die an ihr beteiligten Kräfte. Sie will die Gewalt, gegen die die strukturierenden Mächte aufgeboten werden, freisetzen, um sie dann, als undistanzierte Natur, literarisch nutzbar zu machen.

Ist die hier herausgearbeitete Poetik der Unterbrechung als Zugang zu einer Natur vor deren Distanzierung durch menschliche Verfügung an den Text herantreten oder zeitgenössischem Denken nahelegend? Schon verwiesen wurde darauf, daß Friedrich Schlegel etwa gleichzeitig an der griechischen Komödie das Prinzip der Unterbrechung herausstellt, um es wenig später dann dem zentralen romantischen Prinzip, der Ironie, zuzuschlagen. Novalis gelangt zu einer eigenen Poetik der Unterbrechung über seine naturwissenschaftlichen Studien, was hier, wo es um Zugang zu ganzer Natur geht, noch mehr interessieren mag.<sup>26</sup>

»Lebendige Reflexion«<sup>27</sup> als Medium, das Absolute (den Einheitsgrund des Empirischen und des Ideellen, von Körper und Geist) sinnlich darzustellen, konzipiert Novalis in Analogie zu spontanen, d.h. selbstorganisierten Stoffverbindungen in der Chemie. Als Lehre der Verwandtschaften und als Stoffbereitungskunst fungiert die Chemie, gerade für die spekulative Naturbetrachtung, als beliebtes Feld der Analogiebildung. Innerhalb dieses Feldes ist es besonders die Mineralogie, die Novalis' Aufmerksamkeiten anzieht. Gestaltbildungsprozesse im Gehirn, vorgestellt als selbstorganisierte Bildung auf der Grundlage einer frei tätigen Einbildungskraft, denkt er analog zu spontanen Strukturbildungen bei der Kristallisation. Zur Analogiebildung läßt insbesondere die synthetisierende Leistung der Kristallisation ein; denn diese bringt zusammen und schafft Übergänge zwischen dem Festen und dem Flüssigen, der Figuraton und der Auflösung, der toten Materie und dem lebendigen Organischen. Analog wird der lebendigen Reflexion zuerkannt, zusammenzubringen und Übergänge zu schaffen zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Fremden und dem Vertrauten. Entsprechend notiert sich Novalis:<sup>28</sup> »Solte alle Krys[ta]llisation [ächt synth[etische], Harmonische Verbindung von Solidum und liquidum seyn und daher [die] Krys[ta]lle ein ächt Substantielles geniales Wesen?«

hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, 691–704, bes. 696 f., 701 f. (7. und 15. These).

<sup>26</sup> Diese Zusammenhänge werden in der demnächst erscheinenden Habilitationsschrift von Barbara Thums ausführlicher dargelegt: Barbara Thums: *Aufmerksamkeit und Dialektik – Ästhetisierungen von Wahrnehmung und Selbstbegründung im 18. und 19. Jahrhundert*, Habilitationsschrift, Tübingen 2005.

<sup>27</sup> Novalis' Schriften werden zitiert nach der Ausgabe: Novalis: *Schriften – Die Werke Friedrich von Handenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960–1988 (im folgenden: HKA; die römische Ziffer gibt die Bandzahl, die arabische die Seitenzahl an). Hier: HKA II, 525.

<sup>28</sup> HKA III, 163.

Für die »die« [h]öchste *Darstellung* des Unbegrifflichen [...] – Vereinigung des Unvereinbaren – Setzen des Widerspruchs, als Nichtwiderspruchs«<sup>29</sup> soll daher »[m]it den Krys[ta]llen [...] der Anfang gemacht werden.«<sup>30</sup> In diesem Kontext wird Novalis das Moment der Störung beim Gestaltaufbau der Kristalle durch äußere, eventuell gewollt herbeigeführte Einflüsse, besonders wichtig. Die Störung des Bildungsprozesses führt zu Abweichungen von der regelmäßigen Gestalt, die besonderen Einblick in das Gesetz der Gestaltbildung zu geben vermögen. Empiratisch wird daher die Brechung zur Bedingung der Figuraton erhoben. In der Übertragung auf die Bewußtseinsphilosophie wird der Einbildungskraft dieser Part zuerkannt, den steten Fluß von Anschauung und Vorstellung zu unterbrechen, wodurch die Realität entsteht<sup>31</sup>. »Die Einbild[ungs]K[raft] äußert sich, als Einfall oder Hemmkraft. [Anschauung] und [Vorstellung] sind, für sich genommen, stätig. Ihre Unterbrechung giebt ihnen erst Realität – insofern nemlich Realität aus der identischen Mischung von [Anschauung] und [Vorstellung] besteht. Kraft [der] Freyheit – freye Kraft. Sie müssen aber unterbrochen seyn, sonst sind sie nicht.«

So hat im zeitlichen Umfeld der Entstehung von Schillers Ballade das Prinzip der Unterbrechung – poetologisch wie naturwissenschaftlich und gerade auch in der Kombination von beidem – durchaus Konjunktur. Der Akt der Unterbrechung ist im Re-Reflexionsbegriff der Fichteschen Wissenschaftslehre zentral, in deren Horizont sich Novalis notieren kann:<sup>32</sup> »[J]ede Reflexion [...] ist Eine Handlung des Brechens«. Novalis universalisiert dieses Prinzip, indem er Gesetze der Mineralogie mit Vorgängen im Bewußtsein analog setzt. Sein Favorisieren des Prinzips der Unterbrechung ist dabei darstellungsethisch motiviert, d.h. auf das Ziel einer Repräsentation des Absoluten gerichtet. In Schillers Ballade zeigte sich das Prinzip der Unterbrechung demgegenüber wirkungsästhetisch perspektiviert, gerichtet auf ein Freisetzen der Natur vor ihrer Strukturierung durch das menschliche Bewußtsein, um so einen Zugang zu gewinnen zu der Gewalt, die im Akt der Strukturierung gebändigt wird, und um diese Gewalt dann zu gebrauchen, z. B. als Nötigung, ihr die erhabene Selbstbegründung des Menschen entgegenzusetzen.

Die Poetik der Unterbrechung, die Schiller in seiner Ballade entwirft, ist auf eine erzählte Theaterszene bezogen. Zu fragen bleibt, ob die hier entwickelte Konzeption der Unterbrechung für Schiller auch dramaturgisch produktiv wurde. Das Drama Schillers, das geradezu auf den Vorgang der Unterbrechung hin konzipiert zu sein scheint, ist *Die Jungfrau von Orléans*.

<sup>30</sup> Johanna macht sich einen theopolitischen Auftrag zu eigen. Ihre Beteiligung am Krieg gegen die englischen Eroberer, um so die Freiheit – für ihr Volk – in die Wirklichkeit zu bringen, versteht sie als von Gott befohlen. Sie bestimmt sich als

<sup>29</sup> HKA II, 111.

<sup>30</sup> HKA III, 157.

<sup>31</sup> HKA II, 190.

<sup>32</sup> Ebd., 213.

»Gelübde«<sup>33</sup> eines göttlichen Auftraggebers, als ergriffen von dessen »Geist«<sup>34</sup> der aus ihr rede. Das ist zuerst der Gott des Alten Testaments (»der Schlachten Gott«<sup>35</sup> der Gott, der Moses erschienen ist<sup>36</sup>). Dieser habe ihr befohlen, das Land, von dem die Kreuzzugs-idee ausgegangen sei,<sup>37</sup> von den fremden Besatzern zu befreien und weiter den einheimischen König zu inthronisieren, der für die Idee des Königtums als Repräsentation der Civitas Dei auf Erden steht (»der König, der nie stirbt«).<sup>38</sup> Dieser Gott verlangt Panzerung der Brust, wörtlich und übertragen (als Verbot irdischer Liebe), verspricht hierfür »kriegerische Ehren«,<sup>39</sup> d. h. den Sieg im neuen Kreuzzug. Vor dem Dauphin beruft sich Johanna demgegenüber auf Maria als Auftraggeberin, deren Auftrag allerdings recht martialisch klingt (»vertilge meines Volkes Feinde«,<sup>40</sup> das heißt besiege sie nicht nur, sondern lösche sie aus) und selektiv, als sei nur der französische und nicht jeder König als Stellvertreter Christi auf Erden anzusehen (»führe deines Herren [d. i. Christ] Sohn nach Reims«).<sup>41</sup> Theologisch wenig stimmig ist dabei, daß sich diese Maria als göttlich ausgibt (»göttlich bin ich selbst«).<sup>42</sup> Der reklamierte Auftraggeber Johannes mag problematisch sein, ihr subjektives religiöses Sendungsbewußtsein ist jedoch als echt hinzunehmen, mag es auch in Selbstsuggestion gründen. Grausam, ja barbarisch wird der Auftrag ausgeführt (Ihr Panzer decke kein Herz, läßt sie Montgomey wissen, ehe sie ihn tötet, ein Krokodil, ein Tiger oder ein Löwe zeige eher Barmherzigkeit als sie).<sup>43</sup> Moralisch kann ihr dies nicht zur Last gelegt werden, so lange sie sich als vollständig determiniert bezeugt, z. B. <sup>44</sup>: »Ich muß – mich treibt die Götterstimme, nicht / Eignes Gelüsten, – euch zu bitterm Harn, mir nicht / Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn«, oder <sup>45</sup>: »Ein blindes Werkzeug fodert Gott«. Die Verwirklichung der Idee (der Freiheit) erscheint hier fragwürdig im Maße, der dabei zu leistenden Unterwerfung der Natur: als Formierung des Affekts der Aggression nach außen wie als Unterdrückung der eigenen Natur. Die Unterbrechung dieser formierten Verwirklichung der Idee durch die Begegnung mit dem Schwarzen Ritter (III, 9) und mit Lionel (III, 10) bringt dann selbstverständlich eine andere, eine nicht formierte Natur zur Geltung bzw. das Sich-Gelend-Machen dieser an-

<sup>33</sup> NA IX, 253 (III, 4, Vs. 2248) (die römische Ziffer in Klammern gibt den Akt, die arabische die Szene an).

<sup>34</sup> Ebd., 233 (II, 10, Vs. 1723).

<sup>35</sup> Ebd., 178 (Pr. 3, Vs. 324) (die Ziffer nach »Pr.« gibt den jeweiligen Auftritt des Prologs an).

<sup>36</sup> Vgl. ebd., 180 (Pr. 4, Vs. 401).

<sup>37</sup> Vgl. ebd., 178 (Pr. 3, Vs. 339).

<sup>38</sup> Ebd., 179 (Pr. 3, Vs. 346).

<sup>39</sup> Ebd., 181 (Pr. 4, Vs. 416).

<sup>40</sup> Ebd., 207 (I, 10, Vs. 1081).

<sup>41</sup> Ebd. (I, 10, Vs. 1082).

<sup>42</sup> Ebd. (I, 10, Vs. 1092).

<sup>43</sup> Vgl. ebd., 228 (II, 7).

<sup>44</sup> Ebd., 230 (II, 7, Vs. 1660–62).

<sup>45</sup> Ebd., 270 (IV, 1, Vs. 2578).

deren Natur ist die Unterbrechung. In der Ökonomie der Handlung wie poetologisch der Entfaltung von Tragik haben diese beiden Szenen die Funktion, Handlungsalternativen an Johanna heranzutragen (der Schwarze Ritter ruft Johanna auf, vom Kampf abzulassen, die Liebesbegegnung mit Lionel eröffnet die Möglichkeit eines anderen Umgangs mit dem Feind). Erst damit wird Johannes Handlung frei, womit auch Tragik für sie erst möglich wird.

Die Unterbrechung leistet aber noch mehr. Sie wandelt die bis hierhin maßgebliche Relation von Idee und Natur von Grund auf. Natur war bis dahin dem Straßtegen, die Idee (der Freiheit) in die geschichtliche Wirklichkeit zu bringen, völlig unterworfen. Wenn die Unterbrechung damit erklärt wird, daß die unterdrückte Natur sich geltend mache, bleibt diese weiter von der Idee her definiert. Psychologisch besagte dies, die kriegerische Jungfrau würde von ihrer »Natur, d. i. ihrem Liebesbedürfnis, eingeholt; da ihr Auftrag ihr aber verbietet, ihrer Natur zu folgen, kann sie diese nur unter Hereinnahme des Verbots zulassen, was nichts anderes bedeutet, als einen Mann auf der Seite des Feindes zu lieben. Die in der Unterbrechung zum Durchbruch gelangende Natur bleibt in solchen Deutungen rein negativ bestimmt. Auf diesem Wege kann nicht erklärt werden, wie die Unterbrechung die Gewalt paralisieren kann, die bis dahin eine vollständige Formierung aller Affekte geleistet hat. Die Unterbrechung macht jedoch, über das Sich-Gelend-Machen der unterdrückten Natur hinaus, noch einen anderen Aspekt der Protagonistin stark, d. i. die vielperspektivische Anlage der Hauptfigur, die es unmöglich erscheinen läßt, sie auf einen Gehalt festzulegen. Das erinnert sehr an das Entsprechungsverhältnis zwischen der Unmöglichkeit, Ideen der Vernunft angemessen zur Anschauung, und das heißt zur Wirklichkeit, zu bringen und der entgegengesetzt gerichteten Unmöglichkeit, das Schöne (eine ästhetische Idee) auf einen bestimmten Begriff zu bringen, wie dies Kant in der *Kritik der Urteilskraft* darlegt.<sup>46</sup> Das Inexponible der »ästhetischen« Idee, so Kant, sei ein »Pendel des Indemonstrablen der Vernunftidee; darum kann die eine Relation (von Vorstellung und Begriff) zum Zeichen für die andere (von Idee und Anschauung) werden und so der Vernunftidee doch, wenn auch nur in zeichenhafter Verweisung, zu einer Anschauung verhelfen.<sup>47</sup> Analog wird mit den Szenen der Unterbrechung in Schillers Drama dem Vorgang der Unterdrückung der Natur im Zuge der Verwirklichung der Idee der Freiheit eine »Ästhetisierung« der Natur (der Heldin) entgegengesetzt, die jede begriffliche Festlegung transzendiert.

Inwiefern aber manifestieren gerade die Szenen der Unterbrechung diesen Vorgang der Ästhetisierung? Die Figur Johanna ist generell als eine vielperspektivische Kunstfigur angelegt. Sie zeigt sich als ein Zitatengebiet divergierender Mythen, literarischer Werke, ästhetischer Stile und zeitgenössischer (französisch revolutionär-patriotischer) Parolen, z. B.:

<sup>46</sup> Vgl. KdU, § 49.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., § 59.



Johanna beruft sich auf Maria und Christus, ebenso auch auf den alttestamentarischen Gott. Sie erinnert die Geschichte Gideons (Richter 6), der, wie Johanna, unter einer Eiche vom Engel des Herrn den Auftrag erhält, Israel von den Midianitern zu befreien. Als Gefesselte, die ihre Fesseln sprengen und gegen ihre Feinde wüten wird, zitiert sie Simson, der mit seinem Tod Tausenden Philistern den Tod bereite (Richter 13-16). Aber Simson kämpfte nicht nur gegen die Philister, sondern verband sich auch mit Frauen aus diesem Volk, und eine dieser Frauen wurde zuletzt sein Verderben. Weiter zitiert Johanna Figuren der griechischen Mythologie. Wie Achill den Lykaon (*Ilias*, XXI. Gesang) tötet Johanna den unbewaffnet um sein Leben bitrenden Montgomery, als Jungfrau mit behelmtem Haupt, den Krieg wie den Frieden betreibend, zitiert sie Athene. Ihr Abschied von ihrer Heimat erinnert an den des Philoktet, der in Sophokles' Tragödie allerdings als mißbrauchter Kämpfer im Trojanischen Krieg gezeigt wird. Den Auftritt des Schwarzen Ritters stellt Johanna selbst in den Horizont der Versuchung Christi durch den Teufel, wenn sie den Ritter als »doppelzüngig falsches Wesen«<sup>48</sup> anspricht; zuletzt zitiert Johanna sogar Christi Worte am Kreuz, allerdings im entgegengesetzten Sinn:<sup>49</sup> »Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!«

Die Begegnung mit dem Schwarzen Ritter und die Liebesbegegnung mit Lionel fügen den Anspielungen, die diese Figur versammelt und die bis dahin sich vielleicht noch zu einer kohärenten Figuraton vereinigen lassen, eine Fülle divergierender intertextueller Bezüge hinzu, die eine begriffliche Festlegung unmöglich machen. Der Kampf gegen Lionel und der Liebes-Augen-Blick zitieren deutlich die Tankred-Chlorinde-Konstellation aus Tassos *Beyfreiem Jerusalem*, wobei Johanna allerdings in der Position Chlorindes wie der Tankreds erscheint, gewissermaßen als »eine in sich selbst unterschiedene.«<sup>50</sup> Wie Johanna kämpft Chlorinde in Männerrüstung, aber ihr Kampf ist gegen christliche Invasoren gerichtet, während Johannas Kampf mit dem ersten Kreuzzug in Verbindung gebracht wird. Chlorinde hat bei ihrem Kampf tatsächlich »den [feligösen] Feind im Herzen, wie dies Thibaut zu Unrecht Johanna unterstellt,«<sup>51</sup> denn vor ihrem letzten Kampf erfährt Chlorinde, daß sie aus einem äthiopischen Fürstenhaus stammt, das sich »dem Glauben an Mariens Sohn« ergab.<sup>52</sup> Vor ihrem letzten Kampf tauscht Chlorinde ihre silberhelle Rüstung mit einer schwarzen,<sup>53</sup> so ist sie auch ein »schwarzer Ritter, begegnet Johanna, Chlorinde zitternd, im »schwarzen Ritter« sich selbst. Aber Johanna zitiert

<sup>48</sup> NA IX, 262 (III,9, Vs. 2440).

<sup>49</sup> Ebd., 310 (V,11, Vs. 3449).

<sup>50</sup> Vgl. im Sinne Hölderlins, der hierbei einen Anspruch Heraklits zitiert: Friedrich Hölderlin, *Hyperion*; in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe* II, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1994, 9-276, hier 94.

<sup>51</sup> Vgl. NA IX, 289 (IV,11 Vs. 30221).

<sup>52</sup> Torquato Tasso: *Das Befreite Jerusalem*, nach der Übersetzung von J.D. Gries, hg. und neu bearbeitet von Wolfgang Kraus, München 1963, 12. Gesang, 235.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., 12. Gesang, 234.

auch Tankred, den Kreuzzugshelden, der die Muslime aus ihrem Land vertreiben will. Er hat in einer früheren Kampfeszene Chlorinde das Visier vom Haupt gerissen; ihr Antlitz erblickend und indem ihr Blick ihn erreicht, kann er nicht mehr kämpfen, da er in seinem Gegenüber die Frau erkennt, die er liebt<sup>54</sup>:

Sie dringt auf ihn, er kann nicht wieder haufen,  
nicht so bedacht auf Schutz und Widerstrand,  
als ihr ins Auge, Angesicht zu schauen,  
wo Amor nie umsonst den Bogen spannt.

Analog reißt Johanna Lionel den Helmbusch herunter und kann, sein Antlitz erblickend, nicht mehr kämpfen. Wie Tankred gegenüber Chlorinde, bekennt sie daraufhin dem »Feind« ihre Liebe. Später klagt sie, fast wörtlich aus dem *Beyfreiem Jerusalem* zitierend<sup>55</sup>:

Warum mußt ich ihm in die Augen sehn!  
Die Züge schau des edlen Angesichts!

Später wird Tankred, unwissentlich, erneut gegen Chlorinde kämpfen, die ihm, verkleidet in schwarzer Männerrüstung, entgegengetreten ist. Er wird sie besiegen und, indem er ihr das Angesicht enthüllt, erkennen, daß er getötet hat, was er liebt. Johanna ist Chlorinde und zugleich Tankred, aber sie wird den Feind nicht töten, dem sie in Liebe verfallen ist, so ist sie auch ein anderer Tankred und eine andere Chlorinde.

Mit Motiven aus dem *Beyfreiem Jerusalem* und insbesondere mit der Tankred-Chlorinde-Konstellation ruft Johanna aber zugleich noch einen anderen Text auf, der ebenfalls im Bann dieses Epos steht: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*,<sup>56</sup> dessen Entstehung Schiller mit ausführlichen Kommentaren an Goethe begleitet hat. Wilhelm selbst deutet seine Liebe zu Mariane in der Tankred-Chlorinde-Konstellation, bestimmend für sein Geschick wird dann seine Liebe zu einer »schönen Amazone«. Die intertextuellen Bezüge der Johanna-Figur zu Tassos Epos werden in neue Richtungen gewendet durch Bezüge zu Goethes Drama über den Dichter Tasso. Antonio erinnert den zernichteten Tasso in der letzten Szene<sup>57</sup>: »Du bist so elend nicht, als wie du glaubst«, analog äußert die verjüngte Johanna gegenüber Raimond<sup>58</sup>: »Und ich bin nicht so elend, als du glaubst«, Tasso hatte der Prinzessin, diese selbst

<sup>54</sup> Ebd., 3. Gesang, 55.

<sup>55</sup> NA IX, 270 (IV,1, Vs. 2575).

<sup>56</sup> Die umfassenden Bezüge des Romans zum *Beyfreiem Jerusalem* hat Hans-Jürgen Schings herausgearbeitet; vgl. Hans-Jürgen Schings: *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), 141-206.

<sup>57</sup> Goethes *Torquato Tasso* wird nach dem fünften Band der Hamburger Ausgabe zitiert; Johann Wolfgang Goethe: *Werke* V, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1964, 166 (V,5, Vs. 3405).

<sup>58</sup> NA IX, 297 (V,4, Vs. 3167).

meinend, gestanden<sup>59</sup>: »Mit meinen Augen hab' ich es gesehn, / Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne«, um dann alsbald auf sein Liebespaar Tankred und Chlorinde zu sprechen zu kommen. Johanna erklärt Raimond<sup>60</sup>: Ich habe das Unsterbliche mit Augen / Gesehn; Tasso fragt die Prinzessin<sup>61</sup>: »So willst du mich nicht ganz und gar verstoßen?<sup>62</sup>, Johanna ruft Maria mit den Worten an<sup>62</sup>: »Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen? / Kein Gott erschein<sup>63</sup>, die Prinzessin antwortet Tasso<sup>63</sup>: Mein Auge blickt umher, ob nicht ein Gott / Uns Hilfe reichen möchte«. Mit dem Eintritt in die Welt von Goethes Tasso-Tragödie wechselt Schillers Johanna-Figur metonymisch von Bezügen zu den gedichteten epischen Figuren Tankred und Chlorinde zu Bezügen zu dem gedichteten Dichter dieser Figuren. So ist Johanna beides, das Gedichtete und dessen Dichter, Schöpfer und Geschaffenes, das aber heißt absolut in ihrem dichterischen Wesen und so beste Verkörperung einer ästhetischen Idee.

Mit den Szenen der Unterbrechung stellt das Drama zwei Naturverhältnisse gegenüber: Auf der einen Seite zeigt es Natur unter der Gewalt ideeller Formierung. Die Idee der Freiheit in die politische Wirklichkeit (Frankreichs) zu bringen, verlangt Unterdrückung der Natur. Mit der Unterbrechung gelangt die unterdrückte Natur zum Durchbruch, die distanzierte Gewalt der Naturunterdrückung wird aber mit Johannas freiem Akt der Selbstnegation (bei dem Verhör durch den Vater) restituiert, jetzt nicht mehr als eine aufgelegte, sondern als selbst gewählte, und nachfolgend wieder nach außen gewendet. Daß eine solche Johanna, die ihre Selbstnegation neu bekräftigt hat, alle Fesseln sprengen und das Charisma der Führerin im Kampf um die Verwirklichung der Idee der Freiheit wiedergewinnen könnte, wäre in sich widersprüchlich. Der unter der Forderung der Idee negierten Natur, die auf der Ebene der Handlung gezeigt wird, stellen die Szenen der Unterbrechung jedoch auf der Ebene des literarischen Diskurses, d.h. in der Art, wie die Figur hier konzipiert ist, einen Durchbruch der Natur entgegen, der die Heldin als ästhetische Idee präsentiert. Die in diesem Sinne ästhetisierte Natur kann erst zum eigenständigen Gegenpart der ideell unterdrückten Natur werden. Als ästhetischer Idee kommt der Figur die Kraft zu, jede Festlegung auf ein Bestimmtes, mithin jede Begrenzung, und das heißt Fessel, zu transzendieren. Diese überschneidende Kraft des Ästhetischen kann hinübergespielt werden zur überschneidenden Kraft der Vernunftidee, die über jeden Widerstand der Wirklichkeit hinausgreift, was eben das Charisma der Freiheitkämpferin ausmacht. Indem die Szenen der Unterbrechung das zweite, das ästhetisierte Naturverhältnis, begründen und auf das erste, den Prozeß der Unterdrückung der Natur, beziehen, vergegenwärtigen sie *ganze* Natur,

nicht gegenständlich, sondern als komplementäre Entsprechung von zwei Naturrelationen. Das Entsprechungsverhältnis ist keine Balance, zeigt vielmehr eine Disproportion an. Die transzendierende Kraft der ästhetisierten Natur wird nicht zum Zeichen der überschneidenden Kraft der Vernunftidee im Prozeß ihrer versuchten Verwirklichung, vielmehr zum Indikator der hierfür aufzuwendenden Unterdrückung von Natur. Sie kann dieses Gewaltverhältnis nicht ausgleichen, wohl aber überstrahlen, da performativ, im Hier und Jetzt des gegliederten Kunstwerks, eine alle Begrenzung transzendierende Kraft glänzend bestätigt wird. Schillers Drama *Die Jungfrau von Orléans* endet nicht mit der Apotheose Johannas, sondern mit der Apotheose der Kunst, die Natur als ästhetische Idee entfaltet.

<sup>59</sup> Goethe: *Werke* V [Anm. 57], 103 (II, 1, Vs. 1097 f.).

<sup>60</sup> NA IX, 298 (V, 4, Vs. 3191 f.).

<sup>61</sup> Goethe: *Werke* V [Anm. 57], 159 (V, 4, Vs. 3185).

<sup>62</sup> NA IX, 301 (V, 6, Vs. 3243 f.).

<sup>63</sup> Goethe: *Werke* V [Anm. 57], 160 (V, 4, Vs. 3214 f.).