

Weibermacht und Geschlechtslosigkeit. Dramenköniginnen bei Schiller und seinen ,Epigoninnen‘

Susanne KORD

University College London
susanne.kord@ucl.ac.uk

Recibido: 29 de noviembre de 2010

Aceptado: 9 de febrero de 2011

ZUSAMMENFASSUNG

Anhand zweier Adaptationen von Schillers *Maria Stuart*, Charlotte Birch-Pfeiffers *Elisabeth* (1841) und Marie von Ebner-Eschenbachs *Maria Stuart in Schottland* (1860), behandelt dieser Beitrag das Problem der Kanonisierung von Frauenliteratur. Zwei Interpretationen der ‚epigonalen‘ Dramen werden sowohl vorgeführt als auch analysiert. Die erste liest Birch-Pfeiffers und Ebner-Eschenbachs Dramen als Schiller-Adaptationen und ‚feministische‘ Revisionen von Schillers konservativem Frauenbild, die zweite kontextualisiert sie innerhalb der Tradition historischer Dramen von zeitgenössischen Autorinnen.

Schlüsselwörter: Friedrich Schiller, Charlotte Birch-Pfeiffer, Marie von Ebner-Eschenbach, Dramen weiblicher Autoren, Kanonisierung von Frauenliteratur, Dramen über Mary Queen of Scots, Dramen über Elisabeth I. von England.

Women’s Power and Genderlessness: Queens in Schiller’s *Maria Stuart* and in Plays by Women

ABSTRACT

This essay examines problems of the canonization of women’s literature, using two adaptations of Schiller’s *Maria Stuart*: Charlotte Birch-Pfeiffer’s *Elisabeth* (1841) and Marie von Ebner-Eschenbach’s *Maria Stuart in Schottland* (1860). The essay offers two interpretations (and critical analyses of these interpretations), one reading Birch-Pfeiffer’s and Ebner-Eschenbach’s plays as Schiller ‘adaptions’ and ‘feminist’ revisions of Schiller’s conservative gender theories, the second contextualizing these plays within the tradition of women’s historical dramas.

Keywords: Friedrich Schiller, Charlotte Birch-Pfeiffer, Marie von Ebner-Eschenbach, Women’s Dramas, Canonization Issues, Plays about Mary Queen of Scots, Plays about Elizabeth I of England.

Poder femenino y carencia de género. Reinas del drama en Schiller y en sus epígonos femeninos

RESUMEN

Este artículo examina el problema de la canonización de la literatura de mujeres sirviéndose de dos adaptaciones de *Maria Stuart* de Schiller: *Elisabeth* (1841) de Charlotte Birch-Pfeiffer y *Maria Stuart in Schottland* (1860) de Marie von Ebner-Eschenbach. Se muestran dos interpretaciones de los

dramas epigonales y el análisis crítico de las mismas. La primera enfoca los dos dramas como adaptaciones del drama de Schiller y revisiones 'feministas' de las teorías genéricas conservadoras de Schiller y la segunda los contextualiza dentro de la tradición del drama histórico de autoras contemporáneas

Palabras clave: Friedrich Schiller, Charlotte Birch-Pfeiffer, Marie von Ebner-Eschenbach, dramas de autoras, canonización, dramas sobre María Reina de Escocia, dramas sobre Isabel I de Inglaterra.

I

„Kraft erwart ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er;
Aber durch Anmut allein herrschet und herrsche das Weib.
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Taten,
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt.
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit:
Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet bloß weil sie sich zeigt“.

(Schiller 1984a: II 727)

Schillers Text, verfasst 1797, ist Teil einer weitverzweigten zeitgenössischen Auseinandersetzung zur Natur und Bestimmung der Frau. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschien eine wahre Flut von Schriften, die sich zum Ziel setzten, die ‚Natur‘ der Frau auf ihre ‚Bestimmung‘ zur Mutter, Haus- und Ehefrau festzulegen.¹ ‚Weibliche‘ Eigenschaften wie z. B. Schönheit, Passivität, Entsagungsfähigkeit und Opferwille, die bisher als wünschenswert, jedoch nicht als inhärent galten, wurden nun als angeborener ‚Geschlechtscharakter‘ der Frau definiert.² Im postrevolutionären Zeitalter, das die allgemeinen Menschenrechte einklagte und damit die Frauenfrage – die wir hier als die Frage nach ihrem spezifisch geschlechtlichen bzw. Allgemein-menschlichen Status verstehen können – sozusagen naturgemäß aufwarf, bot diese Neuorientierung sowohl eine ideologische Basis für den Ausschluss der Frau aus dem öffentlichen Leben als auch eine philosophische Basis für eine Idealisierung der ‚weiblichen‘ Frau in der Literatur.

¹ Zu dieser Debatte siehe die folgenden Werke: FICHTE (1922), KANT (1920), HUMBOLDT (1960), HEGEL (1983), und SCHILLER (1984c), sowie die Analyse einiger dieser Texte bei COCALIS (1980). Eine Auswahl pädagogischer und philosophischer Schriften zum Thema ‚Natur‘ der Frau findet sich bei LANGE (1992).

² Der Terminus wurde geprägt von HAUSEN (1976). Ein Grossteil der relevanten Forschung zum Thema entstand im Zuge der feministischen Forschung der 70er Jahre oder in den Folgejahren (zentral zum Thema: BOVENSCHEN (1979), DUDEN (1977), HOFFMANN (1983), WARTMANN (1982)). Ausgangsposition aller dieser Werke ist die Annahme, dass die von Hausen beschriebene psychologische und soziale Trennung zwischen Innen und Außen, weiblich und männlich sowie der angeborene ‚Geschlechtscharakter‘, der die Frau ins Haus verbannt, gegen Jahrhundertende erfunden wurde (siehe z. B. HOFFMANN 1983: 80).

Von früheren Debatten, wie z. B. die Debatte in der Aufklärung zur Bildung bzw. ‚Gelehrsamkeit‘ der Frau, unterscheidet sich diese Diskussion vor allem durch zwei Aspekte: erstens die Voraussetzung, dass jedes intellektuelle oder öffentliche Auftreten der Frau ihrer angeborenen Natur zuwiderliefe,³ zweitens die Vorstellung der *freiwilligen* Unterwerfung der Frau, die Fichte in seinem *Grundriß des Familienrechts* eingehend beschreibt. Dieses letztere beseitigte mit einem Schlag die Notwendigkeit männlicher Unterdrückung, von zeitgenössischen Philosophen längst als überholt verpönt, ohne jedoch existierende Machtstrukturen anzutasten. Es handelt sich hier um eine Manifestation einer philosophischen Verschiebung im Denken über Geschlechterverhältnisse: wie Laqueur und Honegger festgestellt haben, setzt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Vorstellung der prinzipiellen Unterschiedlichkeit der Geschlechter, die bis dahin als sich ergänzend gedacht wurden, durch. In der schönen Literatur, vor allem auf dem Theater, werden die Geschlechtscharaktere immer wieder – verstärkt gegen Ende des 18. Jahrhunderts – in der Gegenüberstellung des aufopfernd liebenden oder entsagenden jungen Mädchens mit der ‚unnatürlichen‘ Kurtisane bzw. Megäre zementiert.⁴

In dieser literarisch-philosophischen Debatte um die Weiblichkeit bzw. Menschlichkeit der Frau, zwei Kategorien, die ich hier als sich einander widersprechend bzw. ausschließend verstehen würde, nimmt Friedrich Schiller eine imposante Position ein. In theoretischen Schriften zur Ästhetik (insbesondere nach 1789), in Gedichten aus derselben Schaffensperiode wie „Würde der Frauen“ (1796), „Macht des Weibes“ (1797) und in „Das Lied von der Glocke“ (1800), seinem Hohelied auf die bürgerliche Hausfrau, nahm er aktiv an der Diskussion teil. Schon Zeitgenossen empfanden ihn als einen der restriktivsten Denker zum Thema.⁵ Im scheinbaren Widerspruch zu Schillers Schriften steht, zumindest für Forscher des 20. Jahrhunderts, die versuchten, Schiller für den Feminismus zu retten, seine zweifellos ernstgemeinte Unterstützung talentierter Schriftstellerinnen, u. a. in seiner Eigenschaft als Herausgeber der *Horen*,⁶ und das seinen klassischen Dramen immer wieder attestierte „fortschrittliche Frauenbild“ (Jai Mansouri 1988: 519). In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts schält sich dann schließlich das Forschungsergebnis heraus, Schiller sei „als Prosaist und Lyriker Paternalist, als Dramatiker hingegen Feminist“ gewesen (Fuhrmann 1981: 357). Als Beleg für diese Behauptung dienten u. a. Elisabeth im *Carlos*, Thekla im *Wallenstein* und selbstverständlich mehrfach die Jungfrau – aber seltener, erstaun-

³ S. zu diesem Thema besonders DUDEN (1977); BECKER-CANTARINO (1987), WALTER (1985).

⁴ Zum Frauenbild in der Literatur der Zeit, s. vor allem: STEPHAN (1983 und 1986), DOTZLER (1986), COCALIS (1980). Zur Gegenüberstellung der ‚bürgerlichen Tugend‘ und der ‚Megäre‘, s. FRIESS (1970), HUYSSSEN (1977), STAIGER (1963).

⁵ Friedrich Schlegel und Schleiermacher machten sich über Schillers Frauenbild ausgiebig lustig; Schlegel verfasste eine satirische Adaptation von „Würde der Frauen“ (s. HOFFMANN 1983: 82).

⁶ Zu Schiller und Frauen, besonders Schriftstellerinnen, s. u. a. REITZ (2005) und BESSERER HOLMGREN (2007).

lich selten, seine Königinnen in *Maria Stuart*, und das, obwohl gerade dieses Drama die Forschung besonders beschäftigt hat.⁷ Dass die Königinnen in *Maria Stuart* nur selten im Kontext der zeitgenössischen Geschlechterdebatte gelesen wurden,⁸ verwundert. Denn gerade in diesem Drama stellt sich die Frage nach dem kleinen Unterschied zwischen Weiblichkeit und Menschlichkeit, den Schiller in der *Jungfrau* sozusagen in Personalunion auf die Bühne bringt, auf extreme Weise.

Interpretationen der Königinnen in *Maria Stuart* stehen zu Versuchen, den Dramen-Schiller für den Feminismus zu reklamieren, in einem unbehaglichen Verhältnis. Maria Stuart erscheint dort häufig als Verkörperung weiblicher Schönheit und Sinnlichkeit, als „vollkommene Weiblichkeit“; Elisabeth als „Zerrbild des Weiblichen, als ein die natürliche Disposition ihres Geschlechts pervertierendes Wesen... ein unweibliches Weib: Politikerin“.⁹ Marias vollkommene Weiblichkeit äußert sich sowohl in ihrer Situation (ihre Gefangenschaft) als auch in ihrem Charakter: negativ ausgedrückt in ihrer verführerischen Sinnlichkeit, die die Männer des Dramas reihenweise in die Verzweiflung oder gar in den Tod treibt,¹⁰ positiv ausgedrückt am Ende in ihrer Unterwerfung unter ihr Schicksal, die ihre Apotheose als ‚schöne Seele‘ des Dramas herbeiführt.¹¹ Elisabeth dagegen disqualifiziert sich als Frau durch ihre Weigerung zu heiraten und als Königin durch ihre Unfähigkeit, ihre privaten und erotischen Bedürfnisse zum Staatswohl zu unterdrücken, durch ihre Heuchelei, und letztendlich dadurch, dass sie Maria nicht aus politischen, sondern aus privaten Beweggründen aufs Schafott schickt. Wozu sie nicht imstande ist, um es mit Sagmo zu sagen, ist „die Synthese aus der [...] liebenden Hingabe an den Mann und der ‚männlichen‘ Aufgabe des Herrschens [...] Nach patriarchalischen Normen – und also auch in der Vorstellungswelt Schillers – schließen sich die Rollen der Frau und der Regentin gegenseitig aus“.¹²

Für Sagmos Interpretation des *prinzipiellen* Widerspruchs zwischen Weiblichkeit und Machtausübung lassen sich im Drama etliche Belege anführen. So z. B. erlaubte sich Schiller, der Historiker, in diesem Drama erhebliche Abweichungen von der überlieferten Geschichte und übernahm stattdessen verschiedene ahistorische Aspekte von früheren Dramatisierungen. Fast alle

⁷ U. a.: JAI MANSOURI (1988: 267-343); FOI (2006); LEIPERT (1991); SWALES (1988); GEIST (1996); WITTE (1962); GUTMANN (1980 und 1983); SCHER (1980); SCHOLZ (1981); EHRlich (1981); LEISTNER (1981); SAGMO (1984); HARTMANN (1985); PAULSON (1987); VAN INGEN (1988); BRANDWEIN (1989); DIECKS (1990); HENKEL (1990); LAMPORT (1990).

⁸ Einige wenige Ausnahmen: SAUTERMEISTER liest beide Figuren als ideologische Konstrukte (s. bes. 1983: 181-88); LOKKE interpretiert das Drama im Kontext zeitgenössischer Ästhetik und Ideologie (1990).

⁹ LEISTNER (1981: 177, 174f.); die gleiche Gegenüberstellung findet sich bei JAI MANSOURI (1988: 309) und HENKEL (1990: 402-04).

¹⁰ Dazu DIECKS (1990: 246).

¹¹ Dazu LEISTNER (1981: 168); ähnlich JAI MANSOURI (1988: 287-98, 305-08).

¹² SAGMO (1984: 16-17); analog bei LEISTNER (1981: 175); JAI MANSOURI (1988: 316-26); FUHRMANN (1981: 340); SAUTERMEISTER (1983: 185).

Abweichungen von überlieferter Geschichte dienen der Festlegung beider Königinnen auf ihre Frauenrolle: bekanntlich verjüngt Schiller seine Königinnen um ca. 20-25 Jahre, um sie so als ‚jugendliche Liebhaberinnen‘ auf der Bühne glaubhaft zu machen; er erfand die Liebesgeschichte zwischen Maria und Leicester, um Maria und Elisabeth als Konkurrentinnen um die Liebe eines Mannes zu etablieren, und stellt diese Konkurrentinnen in der Gartenszene einander gegenüber.¹³ Besonders nach der Eifersuchtsszene im Garten wird es zunehmend schwieriger, diese Figuren als politisch Handelnde wahrzunehmen, wie die häufige Rezeption beider als streitsüchtige Weiber vom 19. bis tief ins 20. Jahrhundert hinein belegt.¹⁴ Ebenso aussagekräftig in diesem Zusammenhang ist Schillers Charakterisierung der Elisabeth, die in früheren historischen und dramatischen Schriften vorwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – als kompetente Herrscherin beschrieben wird; die Hinrichtung der Mary Stuart wird in diesen Quellen häufig entweder durch Elisabeths Ahnungslosigkeit oder durch politische Notwendigkeit entschuldigt.¹⁵ Dass Schiller die lange, erfolgreiche und allgemein als solche anerkannte Regierungszeit Elisabeths I. ersatzlos aus seinem Drama streicht, muss die Erwartungshaltung seines Publikums im Bezug auf die Figur maßlos enttäuscht haben. Dass er dieses Risiko dennoch einging, lässt nicht auf eine eher beiläufige Umgestaltung schließen, sondern auf einen Programmpunkt, der für das gesamte Drama grundlegend ist, nämlich die prinzipielle Gegenüberstellung der Maria als „vollkommene Weiblichkeit“ und der Elisabeth als „unweibliches Weib: Politikerin“. Dafür spricht auch, dass dieser Kontrast durch viele visuelle Zeichen im Drama unterstützt wird. So ist Maria z. B. ausschließlich von weiblichem, Elisabeth ausschließlich von männlichem Gefolge umgeben. Elisabeth ist die einzige Figur in Schillers Dramen, die keinerlei ‚weibliche‘ Rolle spielt: sie ist weder Tochter, Ehefrau, Liebende, noch Mutter. Sie selbst hebt beständig ihre Herrscherrolle hervor, die sie wiederholt als männliche definiert (vor allem über die wiederkehrende Selbstbezeichnung als „König,“ *nicht* „Königin“) und die sie zwingt, „männlicher [...] als ein Mann“ zu sein.¹⁶

Unweiblichkeit jedoch, und das ist hier der springende Punkt, ist weder mit ‚Männlichkeit‘ noch ‚Menschlichkeit‘ gleichzusetzen. Wir stehen hier also vor einem unauflösbaren Paradox: obwohl ihr Geschlecht die Frau von politischer Machtausübung disqualifiziert, kann sie sich dieses Recht auch nicht durch bewusste Aufgabe ihres Geschlechts, durch ‚Geschlechtslosigkeit‘, erkaufen. Der Darstellung des Dramas zufolge ermöglicht Elisabeths Geschlechtslosigkeit ihr

¹³ Zu früheren Dramatisierungen des Stoffes siehe DIECKS (1990), BRANDWEIN (1989), und GUTMANN (1983).

¹⁴ So z. B. Goethes Kommentar zur Gartenszene: „Mich soll nur wundern, was das Publikum sagen wird, wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Aventuren vorwerfen“ (zit. nach HENKEL 1990: 400-01). Im 20. Jahrhundert las Bertolt Brecht die Szene ähnlich; siehe seine Dramatisierung der Gartenszene in „Der Streit der Fischweiber (Zu Schillers ‚Maria Stuart‘, III. Akt)“.

¹⁵ S. dazu SAUTERMEISTER (1983); DIECKS (1990), GUTMANN (1983); SCHER (1980), VAN INGEN (1988).

¹⁶ S. dazu LEISTNER (1981: 175); JAI MANSOURI (1988: 318, 483).

eben nicht zu regieren „wie ein Mann und wie ein König“, wie sie selbst es beschreibt (Schiller 1984b: 277): ihre Herrschaft ist, wie ihr Mordversuch an Maria und ihr verantwortungsloses Verhalten gegenüber Davison deutlich belegen, sowohl inkompetent als auch korrupt. Statt Anerkennung ihrer politischen Funktion erntet sie nur die Verachtung der Männer; sie steht nicht als erfolgreiche Königin, sondern lediglich als gescheiterte Frau auf der Bühne. Gerade die Männer, die Maria zu Füßen liegen, empfinden Elisabeth als unattraktiv, kalt und geschlechtslos, geradezu frigide. Mortimers Urteil über sie zitiert Schillers drei Jahre früher entstandenes Gedicht „Macht des Weibes“ fast wörtlich: „Die Frauenkrone hast du nie besessen, / Nie hast du liebend einen Mann beglückt!“ (Schiller 1984b: 290).

Die Beziehung zwischen Weibermacht und Geschlechtslosigkeit, die Schiller in „Macht des Weibes“ evoziert und in *Maria Stuart* verbildlicht, wurde im 19. Jahrhundert mehrfach neu dramatisiert, am markantesten in Charlotte Birch-Pfeiffers *Elisabeth* (1841) und Marie von Ebner-Eschenbachs *Maria Stuart in Schottland* (1860). Ich möchte an dieser Stelle beide Dramen kurz vorstellen, mit der Frage im Hintergrund, ob Dramen weiblicher Autorinnen notwendigerweise im Kontext der kanonischen literarischen Tradition gelesen werden müssen oder ob alternative Lesarten möglich, nützlich und nötig sind. Gerade Birch-Pfeiffers und Ebner-Eschenbachs Dramen eignen sich für eine Untersuchung dieser weiterreichenden Frage besonders, denn einerseits legt die Interpretation ihrer Dramen als Schiller-Nachfahren es nahe, ihre Texte als epigonal zu lesen. Andererseits distanzieren beide sich deutlich von Schillers kategorischen Aussagen zur ‚Natur‘ und ‚Bestimmung‘ der Frau und sind insofern für feministische Zwecke ertragreich. So ergibt sich die Frage: muss sich eine Lesart der Dramen von Birch-Pfeiffer und Ebner-Eschenbach auf die kanonisch-verächtliche Version (Schiller ‚imitierend‘) oder die feministisch-triumphale (Schiller ‚widersprechend‘) beschränken? Oder legen die Texte selbst weitere Möglichkeiten nahe?

II

Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) *Elisabeth* behandelt die Geschichte Elisabeths I. vor ihrer Thronbesteigung, während der Regierungszeit der Mary Tudor. Elisabeth erscheint hier als hochintelligent und gebildet, „ein seltner Bund / Von Geist und Körperreiz, von Witz und Laune“ (Birch-Pfeiffer 1847: 172). Trotz ihrer Gelehrsamkeit – sie ist in vielen Wissenschaften bewandert und liest Sophokles im Original – wird ihre ‚Weiblichkeit‘ nirgends angezweifelt. Im Gegenteil erhält ihre ‚weibliche‘ Bescheidenheit ebenso großes Gewicht wie ihre Gelehrsamkeit. Sie erscheint völlig schmucklos, in schlichtes Weiß gewandet, und begegnet jedem Lob ihrer musikalischen Fähigkeiten mit einer recht herben Selbsteinschätzung als „Stümperin“ oder „Krähe“ (Birch-Pfeiffer 1847: 184-85). Maria Tudor dagegen ist kalt und unheilkundend, beladen mit Samt und Juwelen,

und arrogant gegen alle außer Bischof Gardiner, dem gegenüber sie eine geradezu masochistische Unterwürfigkeit an den Tag legt. Gardiner, dessen Ziel es ist, die katholische Religion und die Inquisition in England wieder einzuführen, hat Maria völlig in der Hand: als er ihr befiehlt, Philipp II. zu heiraten, gehorcht sie widerspruchslos. Sowohl Maria als auch Gardiner trachten Elisabeth nach dem Leben und warten nur auf das unbedachte Wort, das Elisabeths Verhaftung rechtfertigen könnte.

Die geradezu selbstverständliche Anerkennung der Elisabeth als gelehrte Frau *und* als Frau ist im 19. Jahrhundert ungewöhnlich genug. Birch-Pfeiffer aber geht einen gewagten Schritt weiter: gerade die Eigenschaft, die Schillers Elisabeth als Frau disqualifiziert – ihre Geschlechtslosigkeit – qualifiziert ihre Elisabeth als Königin. Wie Schiller erfindet Birch-Pfeiffer eine Liebesgeschichte, hier zwischen Elisabeth und Edward Courtney, dem auch Maria verfallen ist. Sowohl Courtney als auch Elisabeth werden der Beteiligung an Thomas Wyatts Rebellion verklagt und im Tower festgesetzt. Dort arrangiert Gardiner eine Begegnung beider im Garten des Tower. Auf der Handlungsebene handelt es sich hier um eine Intrige, die den langersehnten Vorwand für die Hinrichtung beider liefern soll; Gardiner, hinter Büschen versteckt, belauscht das Gespräch und hofft darauf, dass sich die ‚Rebellen‘ selbst verraten. Auf der formalen Ebene handelt es sich um eine genaue Nachzeichnung der Schillerschen Gartenszene. Beide Szenen befinden sich exakt in der Mitte des jeweiligen Dramas, an dem Punkt der Aristotelischen *peripeteia*, und beide Szenen führen den Entschluss der intriganten Königin herbei: in Schillers Drama das Todesurteil, in Birch-Pfeiffers den Entschluss zur Freilassung Courtneys, in der Hoffnung, dass er seine verräterische Intrige mit Elisabeth durch einen Befreiungsversuch beweisen würde. Courtney jedoch durchschaut die List und flieht nach einer letzten Unterredung mit Elisabeth nach Italien.

Dieses letzte Gespräch ist es nun, das Elisabeth mit der Geschlechtslosigkeit ausstattet, die sowohl bei Schiller als auch bei Birch-Pfeiffer die Grundlage ihrer Herrschaft darstellt. Courtneys Aussage „Geschlechtslos ist der Geist, der in dir wohnt, / Er darf dem Alltagsloose nicht verfallen, / Das sich an der Geschlechter Schwäche knüpft“ (Birch-Pfeiffer 1847: 348) verdeutlicht, dass eine Herrscherin, die sich von ihren Leidenschaften beherrschen lässt, ihrem Volk nicht mehr dienen kann. Und Elisabeth stimmt ihm zu: „Verloren wäre England, würd’ ich Dein!“ (Birch-Pfeiffer 1847: 351) Das „Alltagsloos“ der Frau, sich von einem Mann beherrschen zu lassen, wird hier also nicht nur als einer Königin unwürdig, sondern auch als katastrophal für ihre Untertanen definiert. Konsequenterweise schwört Elisabeth in dieser Szene, unverheiratet zu sterben, nicht aus Treue an das Angedenken ihres Liebhabers, sondern weil sie die Lektion, die die unkontrolliert leidenschaftliche und ‚weiblich‘ unterwürfige Maria Tudor illustriert, gelernt hat. Elisabeth und Courtney entsagen ihrer Liebe, um Elisabeths Herrschaft sowohl zu ermöglichen als auch zu legitimieren.

Birch-Pfeiffers Drama ist ein recht offensichtlicher Kommentar zu Schillers Ausschluss der Frau von der politischen Macht. Wie Birch-Pfeiffers Maria Tudor ist Schillers Elisabeth als Monstrum gezeichnet: kalt, heuchlerisch und durchtrie-

ben, aber dennoch von ihren Leidenschaften dominiert. In Schillers Fall zerstört Elisabeths Geschlechtslosigkeit ihre Weiblichkeit, ohne jedoch ihre Herrschaft zu legitimieren. Birch-Pfeiffers Elisabeth dagegen verabschiedet sich pragmatisch von ihrer Weiblichkeit, um eine Rolle zu übernehmen, für die sie prädestiniert ist. Nur die Heuchler und Intriganten des Dramas, die ihre Thronbesteigung zu verhindern suchen, betonen ihre Weiblichkeit (Bischof Gardiner: „Die Frauen, selbst die Königinnen, bleiben doch immer Frauen,“ Birch-Pfeiffer 1847: 176). Umgekehrt sind sich alle positiv gezeichneten Figuren des Dramas einig, es existiere für Elisabeth „kein Maßstab, der den andern Weibern paßt“ (Birch-Pfeiffer 1847: 219). Schillers Moral lässt Machtweibern nur die Wahl, ihre Macht zur Rettung ihrer Weiblichkeit niederzulegen oder für ihre Geschlechtslosigkeit gebrandmarkt zu werden: „Verachtung ist der wahre Tod“ (Schiller 1984b: 284). Bei Birch-Pfeiffer dagegen wird Schillers Warnung zur Aufforderung an die künftige Königin, sich ihrer historischen Mission zu stellen, denn „Vergessenheit: das ist der wahre Tod!“ (Birch-Pfeiffer 1847: 301).

Birch-Pfeiffers Ende unterstreicht ein letztes Mal den Glauben an Elisabeths historische Mission. Kurz vor Elisabeths Thronbesteigung stirbt Courtney im Exil. Dieser Tod steht symbolisch für die Auslöschung des letzten Restes von Elisabeths Weiblichkeit. Auf diese Einschätzung ihres Ratgebers Cecil („Damit kein Traumbild – nicht ein Schatten mehr / Sich dränge zwischen Dich und Deine Größe“, Birch-Pfeiffer 1847: 368) folgt ein kurzer Rückfall Elisabeths: „Die Größe ist ein Götzenbild aus *Stein!* / Nur einmal, einmal laßt noch *Weib* mich sein!“ (Birch-Pfeiffer 1847: 371, Hervorhebungen im Original). Doch schliesslich erweist sie sich „stärker als ihr ganz Geschlecht“ (Birch-Pfeiffer 1847: 371). Kurz vor dem Auftritt der Adligen, die ihr nach Maria Tudors Tod die Krone überbringen, „steht [sie] in zitternder Erwartung, ihre Züge verklären sich allmählig in begeisternder Ahnung“ (Birch-Pfeiffer 1847: 372); die letzte Szene des Dramas zeigt uns Elisabeth in einer Haltung, die an der Richtigkeit ihrer Entscheidung keinen Zweifel zulässt: „Sie steht hoch aufgerichtet, mit stolzem Selbstbewußtsein, und hält die Krone empor“, als der Vorhang fällt (Birch-Pfeiffer 1847: 374). In direkter Umkehrung von Schillers Schluss, der Elisabeths Geschlechtslosigkeit (hier gleichzusetzen mit: Unmenschlichkeit) durch ihre völlige Isolierung und auch ihren Machtverlust über ihre Getreuen, die sie am Ende des Dramas ausnahmslos verlassen, verbildlicht und bestraft, zeigt uns Birch-Pfeiffers letzte Szene ihre Heldin umgeben von ihren Adligen und auf dem Höhepunkt ihres Triumphes.

Genau den umgekehrten Weg geht Maria Stuart in Ebner-Eschenbachs Drama *Maria Stuart in Schottland*, eines der vielen Ebnerschen Dramen unter Schillerschem Vorzeichen. Ebners erste dramatische Versuche, ihre Konzentration auf historische Tragödien zu Beginn ihrer Karriere, und ihr ungeheurer dramatischer Ehrgeiz – ein „Shakespeare des neunzehnten Jahrhunderts“ wollte sie werden (Alkemade 1935: 20) – sind Folgen einer Schillerbegeisterung, die

begann, als sie von ihrer Stiefmutter Schillers gesammelte Werke zu ihrem 12. Geburtstag bekam. *Maria Stuart in Schottland*,¹⁷ ihr erstes vollständig erhaltenes Drama, könnte man als kritische Reflexion über Schillers *Maria Stuart* verstehen. Aus anderen Schriften Ebners wissen wir, dass sie Schiller, bei aller Verehrung, sein restriktives Weiblichkeitsbild ankreidete: „Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden, sagte mein angebeteter Schiller“, lautet der sarkastische Kommentar, den Ebner einer ihrer Heldinnen in den Mund legt (Ebner-Eschenbach 1958: 640). Fast noch wichtiger ist, dass sie die um den Anfang ihres Jahrhunderts erfundene ‚Natur‘ der Frau nicht als angeboren, unabänderlich oder ‚ewig‘ verstand, sondern als *historisch gewachsen* bzw. determiniert. Zudem war sie sich völlig darüber im Klaren, dass es sich dabei um jüngste Geschichte handelte: „Bei uns hat eine neuerfundene Naturgeschichte die Entdeckung gemacht, daß die Frau an und für sich nichts ist, daß sie nur etwas werden kann, durch den Mann [...]“ (zit. nach Harriman 1985: 30).

Maria Stuart in Schottland entstand innerhalb weniger Wochen; Ebners noch erhaltene Notizbücher weisen es als Resultat jahrelanger historischer Studien aus (Rose 1996: 149). Formell hält sich die Autorin streng an Schillers Schema (fünf Akte, Blankvers); dagegen beschäftigt sich Ebners Drama mit einem anderen Teil der Geschichte ihrer Heldin und verkehrt Schillers Schlussfolgerung in ihr Gegenteil. Die Vermeidung eines direkten Konfliktes zwischen Elisabeth und Maria gibt Ebners Maria eine Chance, als politisch Handelnde und als komplexer Charakter, dessen Motivation über die Rivalität mit einer anderen Frau hinausgeht, wahrgenommen zu werden. Schiller interessierte sich für Maria als potentielles Weiblichkeitsideal und Prototyp der ‚schönen Seele‘; Ebners Stück dagegen ist im eigentlichsten Sinne ein realpolitisches Drama, in dem politischen Intrigen und religiösen Konflikten mehr Raum zugestanden wird als der Liebesgeschichte zwischen Maria und Bothwell. Während Schiller seine Heldin als wehr- und machtlose Frau zeichnet – zu Beginn seines Dramas ist sie Elisabeths Gefangene, am Ende die reuige Sünderin –, konzentriert sich Ebner auf die Geschichte der Maria Stuart als Königin und beschreibt ihre Regentschaft bis zu ihrer erzwungenen Abdankung. Wenn in Schillers letzter Szene Elisabeth von ihren männlichen Ratgebern verlassen wird, bestraft Schiller sie für ihre Unweiblichkeit sowohl als Frau (durch völlige Vereinsamung) als auch als Königin (durch ihren Machtverlust über ihre Höflinge). Umgekehrt erwirbt sich seine Maria gerade durch die freiwillige Machtaufgabe (u. a. über die Männer des Dramas) und durch Sühnung ihres Machtmissbrauchs als Herrscherin ihre „vollendete Weiblichkeit“. Ebner dagegen zeigt uns dieselbe Geschichte unter umgekehrtem Vorzeichen: ihr Drama beschreibt den politischen und moralischen Abstieg der Maria von der kompetenten Herrscherin zur liebenden Frau.

Im Gegensatz zu Schillers Darstellung erhält sich Maria die Bewunderung ihrer Untertanen, solange sie als Königin auftritt, d.h.: solange sie herrscht, und verliert

¹⁷ Erste Interpretationen finden sich bei SIEVERN (2004), ROSE (1996), und COLVIN (1999, 2002, 2003).

diesen Respekt, als sie sich von ihrer Leidenschaft für Bothwell beherrschen lässt. Die prinzipielle Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Königtum, die den philosophischen Grundstein für Schillers Tragödie stellt, wird in Ebners Drama, ähnlich wie in Birch-Pfeiffers, von den hinterhältigsten Verrätern der Königin propagiert: von ihrem Bruder Murray, der das gesamte Drama hindurch gegen sie intrigiert; von ihrem Mann Darnley und ihrem Geliebten Bothwell, die beide Maria dazu benutzen wollen, die Macht an sich zu reißen, und zähneknirschend gegen das „schmählich Joch“ ankämpfen, „eines Weibes / Geschöpf“¹⁸ zu sein. Auch die stete Gegenüberstellung ihrer Rollen als Königin und Frau und das Verständnis dieser Rollen als direkten Widerspruch finden sich nur im Munde dieser Figuren, wie z. B. in Darnleys Fluch: „Sei groß als Königin, / Als Weib sei Du verachtet!“ (Ebner-Eschenbach 2005: 58).

Zu Beginn des Dramas steht Maria als kompetente Herrscherin auf der Bühne, die politischer Revolte und privatem Verrat mit großer Würde entgegentritt. Dass sie zu diesem Zeitpunkt noch auf die Unterstützung einiger Adliger und des Volkes rechnen kann, zeigt sich schon daran, dass die Rebellen bemüht sind, sie vom Thron zu stoßen, „Indeß das Volk noch athemlos gespannt / Unschlüssig, was es thun soll oder lassen“ (Ebner-Eschenbach 2005: 26). In dem Moment, in dem Maria ihre Hauptstadt verlässt, um den in der Schlacht verwundeten Bothwell zu pflegen, entgleitet ihr die Kontrolle. Von diesem Zeitpunkt an ist sie ihrer Herrscherwürde entkleidet und fungiert nur noch als „das schwache Weib“ (Ebner-Eschenbach 2005: 104). Im Unterschied zu ihrer Ehe mit Darnley, während der sie sich standhaft und aus politischen Gründen weigerte, ihre Herrscherwürde mit ihm zu teilen, unterwirft sie sich Bothwell „Als meinen Herrn, Gebieter und Gemal“ (Ebner-Eschenbach 2005: 104). So wie die ‚Unweiblichkeit‘ von Schillers Elisabeth sie nicht, in der Logik seines Dramas, zur Macht berechtigt, so scheitert auch bei Ebner-Eschenbach der ‚Tausch‘. Obwohl Ebners Maria immer wieder nahegelegt wird, ihre Macht niederzulegen und „als ein Weib zu dulden“ (Ebner-Eschenbach 2005: 30), erntet sie gerade, indem sie es tut, nichts als Verachtung. Die zentrale Szene, in der sie ihre Königswürde aufgibt, um sich zur liebenden Frau zu erniedrigen, wird von ihrem Halbbruder Murray und ihrem Mann Darnley wie folgt beurteilt:

Murray. So ‘ne kleine Schramme,
 Worüber Männer lachen, Weiber weinen,
 Wenn auch aus Freude nur, daß sie nun pflegen
 Und warten dürfen ihren trotz’gen Helden.
 ‘s ist ihr Beruf, Maria folgt ihm – haha:
 Ich seh’ die holde Samariterin
 Des kranken Löwen rauhe Tatze fassen:
 „Mein Bothwell leidest Du, mein süßer Freund?“

¹⁸ Ich zitiere hier und im Folgenden nach der Neuausgabe von 2005, dieses Zitat 31. Diese Neuausgabe basiert auf der Edition von 1860.

Darnley. Unwürdige!
Murray. „Oh leg’ auf meinen Arm
 Dein liebes Haupt – die todten Kissen, sie
 Verdienen’s nicht so theure Last zu tragen“.
 Und Er: „O mir ist wohl! [...] Jetzt möcht’ ich sterben!“
 Hahaha! ‘s ist ein Bild sich todt daran
 Zu lachen, denkt man, wer der Kranke ist
 Und wer die Pflegerin! (Ebner-Eschenbach 2005: 64).

Dieses letzte – der Gedanke an die Identität der Pflegerin – belegt einmal mehr nicht nur die Lächerlichkeit und Verächtlichkeit der Weiblichkeit an sich, sondern eben auch den Kontrast zwischen Marias vorheriger Machtstellung und ihrer jetzigen freiwilligen Unterwerfung. Es ist nur folgerichtig, dass sie nach verlorener Schlacht nicht als Königin verhandelt, sondern als Weib bittet. Als „Weib“ kann sie nicht einmal mehr auf Schutz durch den Mann Anspruch erheben, denn der, dem sie durch ihre Unterwerfung diese Aufgabe implizit aufgetragen hat, verweigert sie, perverserweise gerade mit dem Hinweis auf ihre frühere Macht:

Maria. Erbarmen, Bothwell! Gib Dein Weib nicht Preis
 Dem Uebermuth siegender Empörer –
Bothwell. Bist Du nicht Königin? Beschütz’ Dich selbst
 (Ebner-Eschenbach 2005: 122).

Maria jedoch, die ihre Königswürde ihrer Liebe zu Bothwell geopfert hat, kann genau diese Rolle nicht mehr spielen. Als „Weib“ bleibt ihr nur der Ausweg, auf die Gnade anderer zu hoffen. Daraus erklärt sich auch ganz selbstverständlich ihre letzte katastrophale Entscheidung. Nachdem Bothwell ihr Schutz verweigert hat, schiffte sie sich nach England ein, um ihn bei Königin Elisabeth zu suchen – und auch dort, wie uns die letzten Zeilen des Dramas erinnern, vergeblich:

Sie sucht dort Schutz und findet einen Richter!
 Es ist für sie der Weg zum Blutgerüst – (Ebner-Eschenbach 2005: 130).

Anders als Schillers Elisabeth ist Maria nicht mit einer Gefühlskälte ausgestattet, die als Beweis ihrer Unweiblichkeit gelten könnte, im Gegenteil: in der ersten Szene mit Darnley zeigt sie sich vertrauensvoll, liebevoll, und vergebend. Verglichen mit Schillers Maria ist Ebners Charakter wesentlich weniger frivol. In Schillers Drama erscheint beispielsweise ihr Vertrauter Rizzio als Marias „Liebling“ und „der schöne Sänger Rizzio“ (Schiller 1984b: 255); bei Ebner ist Rizzio ihr Kanzler, und es finden sich in ihrem Drama (wie übrigens auch in historischen Quellen¹⁹) keinerlei Hinweise auf ein Liebesverhältnis

¹⁹ Vgl. dazu BUCHANAN (1958); CROSBY und BRUCE (1867); LEWIS (1998); LYNCH (1988); MAHON (1930); TANNENBAUM und TANNENBAUM (1944); WITTE (1962); WORMALD (2001 und 1991); und *The Historie* 1636.

zwischen ihr und Rizzio. Bei Schiller ist Maria an dem Anschlag auf ihren Mann beteiligt und heiratet den Mörder aller Gesetzlichkeit und der öffentlichen Meinung zum Trotz; ihre Mitschuld an dem Mord Darnleys führt schließlich zu ihrer Ergebung in ihr Schicksal: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod / Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen“ (Schiller 1984b: 350). Bei Ebner dagegen ist Maria unschuldig und – bis zu seinem Geständnis im 5. Akt – auch fest von Bothwells Unschuld überzeugt. Die Katastrophe am Ende des Dramas erscheint also nicht als Akt der Sühne oder der göttlichen Vergeltung, sondern vielmehr als direkte Konsequenz der Vernachlässigung ihrer königlichen Pflichten aufgrund ihrer Leidenschaft für Bothwell. Und im Gegensatz zu Schillers Elisabeth, deren Ungerechtigkeit direkt mit ihrer Gefühlskälte assoziiert wird, wird Ebners Maria gerade da ungerecht, wo sie liebt: unter Bothwells Einfluß versagt ihr Urteilsvermögen; sie verkennt ihre besten Freunde und ihre schlimmsten Feinde auf fatalste Weise. Als sie sich im 4. Akt als „armes, karges, ohnmächtiges Weib“ (Ebner-Eschenbach 2005: 89) bezeichnet, ist sie genau da angelangt, wo Schiller sie haben wollte – nur dass diese Stelle bei Ebner keineswegs einen „Schwung ins Erhabene“ (Schiller 1984d) bezeichnet, sondern vielmehr gerade die Preisgabe jeglicher politischer und menschlicher Würde.

Der signifikanteste Unterschied zwischen Ebners Maria und Schillers Maria ist einfach der, dass Ebners Figur unschuldig ist – und das ist sie, trotz ihrer jämmerlichen Menschenkenntnis und ihrer infolgedessen fast immer deplazierten Vertrauensseligkeit. Ohne Schuld allerdings ist in Ebners Drama weder für Sühne noch Selbsterkenntnis Schillerscher Prägung Raum. Selbst Marias Entscheidung zur Flucht nach England – direkt in die Arme ihrer ärgsten Feindin – ist nicht primär das Ergebnis ihrer Fehleinschätzung der politischen Situation, sondern das Resultat einer weiteren Intrige. Dass Murray sie in Zusammenarbeit mit Bedford in diese unselige Entscheidung hineinmanövriert, dass Bedfords letzte Worte so bewußt Marias vorgezeichnetes Ende auf dem „Blutgerüst“ (Ebner-Eschenbach 2005: 130) vorwegnehmen, bedeutet eine prinzipielle Uminterpretation von Schillers Vision dieses Todes. Bei Schiller geht Maria freudig-verklärt zum Tode, um ein privates Verbrechen zu sühnen; bei Ebner handelt es sich um nichts Erhabeneres als einen politischen Mord.

III

Es ist durchaus möglich und auf interpretatorischer Ebene aufschlussreich, die Dramen von Birch-Pfeiffer und Ebner-Eschenbach in den uns bekannten Literaturkanon einzubetten und sie auf dieser philosophischen und ästhetischen Basis zu beurteilen. Sowohl biographische als auch intertextuelle Verbindungen sprechen dafür. Beide Autorinnen waren grosse Bewunderinnen Schillers und zitierten ihn nicht nur als Inspiration für ihre *Maria Stuart*-Adaptationen, sondern für ihre gesamte dramatische Tätigkeit. Sowohl *Elisabeth* als auch *Maria Stuart in Schottland* sind offensichtlich eine Reaktion auf sein Weiblichkeitsbild im

allgemeinen und sein Drama *Maria Stuart* im besonderen – sowohl auf seine dramatische Form, die beide Autorinnen übernahmen, als auch auf seine ideologischen Voraussetzungen, die beide ablehnten.

Gegen eine solche Kontextualisierung spricht jedoch die Tatsache, dass die Interpretation von Birch-Pfeiffers und Ebners Dramen als Schiller-Nachfahren es praktisch unmöglich macht, ihre Texte anders zu lesen als (schwache) Schiller-Imitationen. Wo die Literatur von Frauen dem literarischen Kanon ‚hinzugefügt‘ wird, ergibt sich daraus fast unweigerlich die Interpretation dieser Literatur als reaktiv und epigonal und daher minderwertig. Die Rezeption beider Autorinnen belegt dies überdeutlich. Birch-Pfeiffer, möglicherweise der produktivste und erfolgreichste deutschsprachige Dramatiker des gesamten 19. Jahrhunderts und Autorin von über 100 Dramen,²⁰ wurde nach ihrem Tode zur Trivialautorin degradiert.²¹ Ebner-Eschenbachs etwas erfolgreichere Rezeption weist sie zwar als „größte Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts“ aus, aber dennoch als gescheiterte Dramenautorin. Weil man im neunzehnten Jahrhundert – und weitgehend auch noch im zwanzigsten – Schriftstellerinnen den Umgang mit dem ‚männlichen‘ Genre Drama nicht zutraute, wurde und wird Ebner bis zum heutigen Tag fast ausschliesslich als Prosaautorin rezipiert.²² Dabei widmete sie dem Drama fast dreißig Jahre ihrer schriftstellerischen Karriere. Sie schrieb insgesamt sechszwanzig Dramen, darunter vier historische Tragödien, von denen zwei heute nur noch als Fragmente erhalten sind,²³ sowie „unzählige [dramatische] Entwürfe, die die Autorin in Momenten der Verzweiflung zerstörte“.²⁴ In der Forschung wurden ihre Dramen entweder als stümperhafte Versuche abgetan oder völlig ignoriert; ein Grossteil der Ebner-Forschung nimmt sie erst ab 1875 wahr – mit Erscheinen ihrer ersten Novelle (Rose 1996: 148). Bis zur Veröffentlichung ihrer Tagebücher ab 1989 waren Sammlungen ihrer Werke ein Akt des Recyclings immergleicher Novellen und Aphorismen (Rose 1996: 147); von ihren Dramen gab es bis 2005 keine moderne Ausgabe.²⁵

Die Kontextualisierung Birch-Pfeiffers und Ebner-Eschenbachs in der traditionellen Literaturgeschichte bietet uns einerseits wichtige Anhaltspunkte zur Interpretation ihrer Dramen als Beispiele einer komplexen Schillerrezeption. Andererseits beruht der gesamte Literaturkanon auf genau der prinzipiellen Unterscheidung zwischen ‚hochwertiger‘ versus ‚trivialer‘ Literatur, die es möglich machte, Birch-Pfeiffers gesamtes Werk und Ebners dramatisches Werk 150 Jahre lang zu übersehen oder als minderwertig abzuqualifizieren. Ich möchte

²⁰ HES (1914); KORD (1992).

²¹ Paradigmatisch die abfälligen Bemerkungen in KAFITZ (1982: II 276-80).

²² Weiteres zu Ebner als Dramatikerin und ihrer Rezeption findet sich bei KORD (2005).

²³ Eine Liste ihrer dramatischen Werke und Werkausgaben findet sich in EBNER-ESCHENBACH (2005: 241-43).

²⁴ ROSE (1996: 147): „an untold number of drafts destroyed by the author in moments of despair“.

²⁵ 2005 erschienen zwei Neuauflagen ihrer Dramen: *Macht des Weibes* (Tragödien) und *Letzte Chancen* (Komödien; s. EBNER-ESCHENBACH 2005; KORD 2005).

aus diesem Grund einen alternativen Kontext als Interpretationshintergrund vorschlagen, nämlich die Tradition des historischen Theaters von Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. In der Umbettung von Birch-Pfeiffers und Ebners Dramen in diesen Kontext sehe ich zwei Vorteile: erstens die Möglichkeit, sie anders zu lesen als lediglich im Vergleich zu Schillers Modell, zweitens in der Tatsache, dass durch diesen neuen Kontext sowohl dem traditionellen Literaturkanon als auch den Geschlechtermodellen, die darin propagiert werden, der Anspruch auf Allgemeingültigkeit entzogen wird.

Innerhalb der Tradition historischer Dramen von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts gehören historische Tragödien auf einen besonderen Platz, schon allein aufgrund der weitgehenden Geschlechtertrennung, die sich bei der Wahl des Protagonisten bzw. der Protagonistin in beiden Genres beobachten lässt. In historischen Dramen von Frauen geht es meist um männliche Helden,²⁶ weibliche Hauptfiguren sind in historischen Dramen von Schriftstellerinnen vergleichsweise selten.²⁷ Dagegen treten weibliche Helden verstärkt im historischen *Trauerspiel* weiblicher Autoren auf. Behandelt wurden unter anderem – außer Mary Stuart – Marie Roland, Charlotte Corday, Marie Antoinette, Anne Boleyn, Lady Jane Gray, Vittoria Accoramboni, Beatrice Cenci, Berenice von Palästina, und Christine von Schweden.²⁸ *Männliche* Helden dagegen erscheinen in historischen Trauerspielen von Frauen relativ selten.²⁹

Allein aus dieser überwiegenden Zuordnung männlicher Figuren in die Geschichte und weiblicher Figuren ins historische Trauerspiel lassen sich Schlüsse auf die Geschichtsauffassung vieler Verfasserinnen ziehen: scheinbar wird

²⁶ Einige Beispiele: Caroline Pichler, 1769-1843: *Rudolph von Habsburg*, o.J.; *Ferdinand der Zweyte*, 1816; Charlotte Birch-Pfeiffer, 1800-68: *Mazarin*, 1849, und *Peter von Szápár*, 1831; Johanna Franul von Weißenthurn, 1772-1847: *Hermann*, 1813, und *Johann, Herzog von Finnland*, 1810; Mathilde Wesendonck, 1828-1902: *Friedrich der Große*, 1871; Laura Steinlein, 1826-1901: *Kaiser Karl V.*, 1857; Luise Zeller, 1823-89: *Heinrich des I. Söhne*, 1873; Henriette Strauss, 1845 – nach 1882: *Barbarossatetralogie: Fünf Dramen um Friedrich I.* (o.J.); *Kaiser Heinrich IV. von Deutschland* (o.J.), und *Kaiser Friedrich I.* (o.J.).

²⁷ S. Birch-Pfeiffer, *Elisabeth*, 1841, und *Anna von Oestreich*, 1845; Elisabeth Müller, 1827-98: *Anna von Cleve*, 1881; Wilhelmine von Wickenburg, 1845-90: *Radegundis*, 1879; Amalie von Liebhaber, 1779-1845: *Maria Theresia*, o.J.

²⁸ Marie von Ebner-Eschenbach, *Marie Roland. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1867), s. EBNER-ESCHENBACH (2005: 131-208); Engel Christine Westphalen, 1758-1840: *Charlotte Corday*, 1804; Elisabeth vom Berge, 1839-1909: *Charlotte Corday*, o.J. und *Marie Antoinette*, o.J.; Elisabeth von Rumänien, 1843-1916, und Marie von Kremnitz, 1852-1916: *Anna Boleyn*, 1886; Karoline Ludacus, 1757-1827: *Johanne Gray*, 1806; Rosalie Schönfließ, 1799-1845: *Johanna Gray*, 1839; Auguste Götze, 1840-1908: *Vittoria Accoramboni*, 1890; Laura Steinlein, 1826-1901: *Das Haus Cenci*, 1861; Johanna Holthausen, 1812-75: *Beatrice di Cenci*, o.J.; Henriette Strauss; *Beatrice*, o.J.; Elisabeth vom Berge, *Christine von Schweden*, 1873.

²⁹ In Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen* (1813); Elise Schmidt, 1824-?: *Macchiavelli* und *Peter der Große* (beide o.J.); Birch-Pfeiffers *Ulrich Zwinglis Tod* (1837); Friederike Kempner, 1836-1904: *Antigonos* (1880) und *Rudolf der Zweite* (1896), und von Liebhabers *Octavianus Augustus* (o.J.).

vorausgesetzt, dass der Eingriff in die Geschichte für Frauen häufiger zur Tragödie wird als für Männer. Zwei weitere Aspekte unterscheiden historische Dramen von Schriftstellerinnen erheblich von kanonisierten Geschichtsdramen männlicher Autoren: erstens ein erhebliches Misstrauen gegenüber der geschichtlichen Überlieferung und zweitens die Betonung der Motive der historischen Heldin. So ergibt z. B. ein Vergleich zwischen historischen Dramen mit männlichen Helden und historischen Dramen mit weiblichen Helden (beide verfasst von Frauen) einen wesentlich freieren Umgang mit der Geschichte, wenn die Hauptfigur weiblich ist.³⁰ Das liegt zum Teil daran, dass über historische Frauen meist weniger bekannt ist als über Männer, was viele Dramatikerinnen zwang, die Geschichte ihrer Protagonistin nachzuerfinden statt nachzuerzählen. Auffällig ist auch, dass selbst in Fällen, wo die Geschichte einer bekannten Frau dramatisiert wird (wie Elizabeth I., Mary Queen of Scots, Anne Boleyn, Charlotte Corday oder Marie Roland), sich das Drama sehr häufig nicht auf geschichtliche Quellen stützt, sondern auf historische Fiktion (frühere Dramen oder Romane).

Eine weitere Alternative zur traditionellen Geschichtsschreibung boten vielen Dramatikerinnen die wenigen Geschichtsbücher weiblicher Verfasser, die oft klar und deutlich im Vorwort festhalten, dass die Geschichte mit Frauen, insbesondere nach Etablierung der weiblichen ‚Geschlechtscharaktere‘ um die Jahrhundertwende, alles andere als unvoreingenommen umgegangen ist. Radikale Historikerinnen haben, wie es beispielsweise Luise Otto-Peters in ihrem Geschichtswerk *Einflußreiche Frauen* (1869) tut, Männer völlig von der Beurteilung historischer Frauen disqualifiziert,

weil die Männer gerade *die* Frauen am wenigsten richtig beurtheilen [...] können, die von der Sehnsucht geleitet wurden aus dem beschränkten Familienkreis heraus zu treten, in den man mit Gewalt sie bannen wollte. [...] daher kommt es denn, daß sie den Frauen für ihre Handlungen ganz andere Motive unterschieben als diejenigen sind, welche sie wirklich haben. Einmal ganz von der Annahme beherrscht, daß die Frauen nur eine Naturaufgabe hätten, eine Culturaufgabe aber ihnen nur mittelbar zu theil geworden, durch die Macht ihres Einflusses auf den Mann, schieben dann jene Männer als Historiker selbst *den* Frauen, welche auf irgend einem Gebiet, sei es auf dem des Wissens oder der That etwas Außerordentliches leisteten auch meist ganz falsche Motive unter. Eine Jungfrau von Orleans wird da entweder ganz gelehnet oder zu einem Werkzeug der Pfaffen gestempelt, eine Charlotte Cordais soll sich nur deshalb für die französische Republik geopfert haben, weil sie einen Girondisten geliebt und was dergleichen absichtliche oder absichtslose Geschichtsfälschungen mehr sind (Otto-Peters 1869: 11-12).

Die faire Darstellung der Motive der Heldin ist auch das Anliegen vieler historischer Dramen von Schriftstellerinnen: was der Nachwelt überliefert wird, sind die Beweggründe, die das Handeln der Heldin bestimmten, nicht der Erfolg

³⁰ Vgl. dazu Kap. IV (zu Tragödien von Frauen) und Kap. V (zu historischen Dramen von Frauen) in KORD (1992: 93-156).

oder das Resultat ihres Handelns. Das Resultat ist historisch überliefert, mithin unabänderlich und – in den allermeisten Fällen – entmutigend: in der Regel endet die Heldin als Mordopfer oder auf dem Schafott.³¹ Versucht wird also nicht, den weiblichen Eingriff in die Geschichte als erfolgreich darzustellen, sondern ihn zu legitimieren oder zu motivieren, *trotz* des furchtbaren Endes. In historischen Dramen von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts werden Königinnen verklärt,³² Ehebrecherinnen und Mörderinnen für unschuldig erklärt,³³ und Attentäterinnen gerechtfertigt,³⁴ und das oft in direktem Widerspruch zu der Darstellung derselben Heldin in Geschichtsbüchern. In mehreren Fällen findet sich die *einzig*e Übereinstimmung mit der Darstellung einer Dramatikerin in einem ebenfalls von einer Frau verfaßten historischen Werk.³⁵

Dass Birch-Pfeiffers und Ebners historische Dramen in diesem Zusammenhang gelesen werden können, scheint mir deutlich. Beide verteidigen die geschichtliche Handlungsberechtigung ihrer Heldin; Birch-Pfeiffer durch die Darstellung ihres Erfolges und Ebner-Eschenbach durch die Analyse ihres Scheiterns. So rechtfertigt Birch-Pfeiffer die Ehelosigkeit ihrer Heldin auf politischer, nicht privater Ebene; Ebner erklärt Mary Stuart eines Verbrechens für unschuldig, dessen sie sowohl ein Großteil der traditionellen Geschichtsschreibung als auch Schiller überführt haben. Beide vermeiden den Konflikt und Kontrast zwischen zwei Frauen, um den es Schiller offensichtlich primär ging. Die Vermeidung des Privatkonfliktes ermöglicht es ihren Heldinnen, als historisch Handelnde wahr- und ernstgenommen zu werden. Der „Schwung ins Erhabene“, der Schillers Maria Stuart aus dem historischen Handlungsfeld in die Gefilde ästhetischer Weiblichkeit entrückt, findet in beiden Fällen nicht statt. Wie vielen anderen Dramenautorinnen im Schillerschen Gefolge stellte sich Birch-Pfeiffer und Ebner vor allem die Frage, wie man der dramatischen Heldin, konfrontiert mit der postulierten Unweiblichkeit politisch aktiver Frauen, das historische Handeln

³¹ Darunter Mary Stuart, Marie Roland, Vittoria Accoramboni, Beatrice Cenci, Anne Boleyn, Charlotte Corday, Marie Antoinette, Jane Grey, und Beatrice von Schwaben. Alle diese Frauen erscheinen während des 19. Jahrhunderts als Hauptfiguren in von Frauen verfaßten historischen Tragödien.

³² So in Birch-Pfeiffers *Elisabeth* und *Anna von Oestreich*, Elisabeth Müllers *Anna von Cleve*, Wickenburgs *Radegundis*, vom Berge *Marie Antoinette*, Ludecus' *Johanne Gray*, Schönfließ' *Johanna Gray*.

³³ In Steinleins *Das Haus Cenci*, Götzes *Vittoria Accoramboni*, Elisabeths von Rumänien und Kremnitz' *Anna Boleyn*, Holthausens *Beatrice di Cenci*.

³⁴ In den Corday-Dramen von Engel Christine Westphalen und Elisabeth vom Berge.

³⁵ Ein Beispiel ist die Geschichte der Beatrice Cenci, die für den Mord an ihrem Vater 1599 hingerichtet wurde. Die meisten Historiker und Dramatiker sprechen Beatrice ebenfalls schuldig, obwohl Darstellungen des Tathergangs und der Motive beträchtlich voneinander abweichen (siehe z. B. Shelleys *The Cenci* und Artauds *Les Cenci*). Andererseits behauptet Ida Klokow, meines Wissens die einzige Historikerin, die sich mit dem Fall beschäftigt hat, es sei „ziemlich sicher erwiesen, daß Beatrice und ihre Brüder durch ränkevolle Verleumdungen Opfer eines Justizmordes geworden sind“ (KLOKOW 1894: 182). Das einzige mir bekannte Drama, das Beatrice gleichfalls entlastet, ist Laura Steinleins *Das Haus Cenci* (1861).

überhaupt ermöglicht. Angesichts der Schillerschen Dichotomie zwischen „vollkommener Weiblichkeit“ und „unweiblichem Weib: Politikerin“ ist es in ihren Dramen völlig schlüssig, dass Elisabeths Machtergreifung von der Ablehnung des weiblichen Rollenangebots abhängt, und dass umgekehrt Marias politischer Abstieg unmittelbar nach ihrer Akzeptanz des gleichen Angebots beginnt.

Birch-Pfeiffer feiert den triumphalen Einzug einer Heldin in die Geschichte. Ebner dagegen zielt, wie andere historische Tragödiinnen ihrer Zeit, auf einen anderen Punkt: das Recht der historischen Heldin, den Gang der Geschichte zu beeinflussen, *trotz* ihres furchtbaren Endes und auch trotz aller berechtigter Kritik an einzelnen Aspekten ihres Charakters oder ihres Tuns. Denn sicherlich stellte Ebner, im Gegensatz zu Birch-Pfeiffer, keine Idealfigur auf die Bühne. Ihre Maria Stuart ist geplagt von Vorurteilen, Selbstzweifeln, Denkfehlern und versagender Menschenkenntnis und wird dafür auch von anderen Figuren des Dramas kritisiert. Aber der Aspekt, für den sie eben *nicht* verurteilt wird – von den Schurken und Verrätern des Dramas einmal abgesehen – ist ihre politische Machtausübung. Und schließlich beziehen sich beide Autorinnen nicht auf historische Fakten, sondern auf historische *Fiktion*, eben Schillers Drama, und drücken gerade dadurch – so könnte man vorsichtig mutmassen – ihr Misstrauen gegenüber historischen ‚Fakten‘ aus. Es geht in ihren Dramen nicht darum, Schillers Geschichte (*cuento*) zu ‚korrigieren‘, sondern um die prinzipielle Infragestellung der Objektivität der Geschichte (*historia*). Geschichten werden damit zu dem Ort, an dem Geschichte überhaupt erst entsteht.

Sarah Colvin hat zu Recht hervorgehoben, dass das Ende des Ebnerschen Dramas gerade in Bezug auf das Bild der geschichtsmächtigen Heldin problematisch ist. Auf persönlicher Ebene schwelgt Maria Stuart gegen Ende des Dramas geradezu in Selbstverdammung, und auf politischer Ebene erscheint ihr historisches Handeln völlig konsequenzlos – auch und gerade im Hinblick auf die Tatsache, dass es sich um eine Frau handelt, die hier historisch tätig war. Aus der Geschichte wissen wir (und Ebners Publikum wusste es selbstverständlich auch), dass die Reiche *beider* Königinnen, Elisabeths I. und Mary Stuarts, mit dem Machtantritt James' I. von England bzw. VI. von Schottland in männliche Hände übergangen. In Maria Stuarts Abdankung, ihrer erbärmlichen Niederlage und der Vorschau auf ihren Tod kann man in der Tat, wie Colvin es tut, eine „Rückkehr zur Ordnung“ sehen (Colvin 2003: 30), die einer Billigung des zeitgenössischen Frauenbildes unbehaglich nahe kommt.

Dieses für FeministInnen sicher enttäuschende Ergebnis kann man zumindest teilweise als Resultat der Tatsache lesen, dass auch auf Ebner als Autorin ein gewisser Druck zur Anpassung existiert haben muss: wie Ferrel Rose lapidar feststellt, konnte Ebner nicht, wie ihre Heldinnen, am Ende des Dramas von der Bühne abgehen (Rose 1996: 157-58). Das desillusionierende Ende verweist aber auch auf einen weiteren Gesichtspunkt der Ebnerschen Dramen, der in der Tragödiendradition von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts fest verankert ist. In seiner Untersuchung eines autobiographischen Ebner-Textes bescheinigt Peter

C. Pfeiffer der Autorin prinzipielle Zweifel an der Vorstellung, dass das historische Subjekt „nicht nur über *seine* Geschichte, sondern auch über *die* Geschichte verfügen“ könne (Pfeiffer 1995: 70, Hervorhebungen original). Ebners *Maria Stuart*-Drama belegt, dass sich dort, wo das historische Subjekt ein weibliches ist, diese Zweifel zur Ungläubigkeit potenzieren.

Dass Ebner die Überlebenschancen der historischen Heldin – und auch die ihres geschichtlichen Vermächtnisses – eher pessimistisch einschätzt, verbindet sie mit vielen Tragödiinnen des 19. Jahrhunderts. Allen mir bekannten nicht-historischen Trauerspielen von Frauen und vielen ihrer historischen Tragödien sind zwei Aspekte gemeinsam: das klare Bewusstsein, dass weibliches Handeln von reduktiven Geschlechtervorstellungen boykottiert wird, und die Abwesenheit von Lösungsvorschlägen. Denn alle Lösungsvorschläge, ob philosophischer (Schiller) oder politischer (Georg Büchner, Gerhart Hauptmann) Natur, stützen sich auf die Vorstellung einer Welt, die im Prinzip funktioniert und an der nur noch gebessert werden muss. In Trauerspielen von Frauen dagegen existiert diese Welt nicht oder nur für männliche Charaktere. Wenn Ebners Heldin unterliegt, aufgibt, verzweifelt, entsagt, sich zum machtlosen Weib reduziert, und schließlich untergeht, beschreibt diese Lösung nicht das Versagen der Heldin und schon gar nicht die Unrechtmäßigkeit der ‚Macht des Weibes‘, sondern vielmehr einen nüchternen Realismus, der einen Idealismus Schillerscher Prägung nachdrücklich verneint. Nicht zuletzt liegt darin auch eine herbe Kritik an einer Welt, in der ‚mächtige Weiber‘ nicht überleben können und in der ihr geschichtliches Handeln spätestens in der nächsten Generation ausstrahlt wird.

Literaturangaben

- ALKEMADE, M., *Die Lebens- und Weltanschauung der Freifrau Marie von Ebner-Eschenbach*. Graz, Würzburg: Wächter-Verlag 1935.
- BECKER-CANTARINO, B., *Der lange Weg zur Mündigkeit: Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart: Metzler 1987.
- BESSERER HOLMGREN, J., *The Women Writers in Schiller's Horen: Patrons, Petticoats, and the Promotion of Weimar Classicism*. Newark: University of Delaware Press 2007.
- BIRCH-PFEIFFER, C., *Elisabeth*, in: BIRCH-PFEIFFER, C., *Gesammelte dramatische Schriften*, 2 Bde. Berlin: Duncker u. Humblot 1847, I: 169-374.
- BOVENSCHEN, S., *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Repräsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- BRANDWEIN, P. J., *Mary Queen of Scots in Nineteenth- and Twentieth-Century Drama: Poetic License with History*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1989.
- BRECHT, B., «Der Streit der Fischweiber (Zu Schillers ‚Maria Stuart‘, III. Akt)», in: HAUPTMANN, E. (Hg.), *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967, 3007-13.
- BUCHANAN, G., *The Tyrannous Reign of Mary Stewart. George Buchanan's Account*. Hg. und übers. GATHERER, W. A. Edinburgh: Edinburgh University Press 1958.

- COCALIS, S., «Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert», in: BURKHARD, M. (Hg.), *Gestaltet und gestaltet: Frauen in der deutschen Literatur*. Amsterdam: Rodopi 1980, 33-55.
- COLVIN, S., «Ein Bildungsmittel ohne Gleichen: Marie von Ebner-Eschenbach and the Theatre», in: MARTIN, L. (Hg.), *Harmony in Discord: Women Writers in the 18th and 19th Centuries*. Oxford: Peter Lang 2002, 161-82.
- COLVIN, S., «Disturbing Bodies: Mary Stuart and Marilyn Monroe in Plays by Liz Lochhead, Marie von Ebner-Eschenbach and Gerlind Reinshagen», *Forum for Modern Language Studies* 35 (1999), 251-60.
- COLVIN, S., *Women and German Drama: Playwrights and Their Texts, 1860-1945*. Rochester, NY: Camden House 2003.
- CROSBY, A. J. und BRUCE, J. (Hg.), *Accounts and Papers Relating to Mary Queen of Scots*. Westminster: Printed for the Camden Society 1867.
- DIECKS, T., «„Schuldige Unschuld“: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes», in: AURNHAMMER, A. et. al. (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer 1990, 233-46.
- DOTZLER, B., «„Seht doch wie ihr vor Eifer schäumt...“ Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), 339-82.
- DUDEN, B., «Das schöne Eigentum: Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert», *Kursbuch* 47 (1977), 125-40.
- EBNER-ESCHENBACH, M. von, *Bettelbriefe, Erzählungen. Autobiographische Schriften*. München: Winkler 1958.
- EBNER-ESCHENBACH, M. von, «Maria Stuart in Schottland. Schauspiel in fünf Aufzügen (1860)», in: KORD, S. (Hg.), *Macht des Weibes: Zwei historische Tragödien von Marie von Ebner-Eschenbach*. London: MHRA 2005, 19-130.
- EBNER-ESCHENBACH, M. von, *Maria Stuart in Schottland. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Wien: Ludwig Mayer 1860.
- EHRlich, L., «Zur Interpretation von Schillers „Maria Stuart“», *Weimarer Beiträge* 27/8 (1981), 31-43.
- FICHTE, J. G., «Erster Anhang des Naturrechts: Grundriß des Familienrechts», in: *Fichtes Werke*. Leipzig: Felix Meiner 1922, II: 306-70.
- FOI, M. C., «Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von Maria Stuart», in: HINDERER, W. (Hg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, 227-42.
- FRIESS, U., *Buhlerin und Zauberin: Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 1970.
- FUHRMANN, H., «Revision des Parisurteils: „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), 316-66.
- GEIST, A., *Maria Stuart, Friedrich Schiller: Inhalt, Hintergrund, Interpretation*. München: Mentor 1996.
- GUTMANN, A., «Ein bisher unbeachtetes Vorbild zu Schillers Maria Stuart», *The German Quarterly* 53 (1980), 452-57.
- GUTMANN, A., «Tronchins Marie Stuart und Schillers Maria Stuart: Parallelen und Kontraste», *Neophilologus* 67 (1983), 242-51.
- HARRIMAN, H., «Marie von Ebner-Eschenbach in Feminist Perspective», *Modern Austrian Literature* 18/1 (1985), 27-38.
- HARTMANN, H., «Schillers „Maria Stuart“: Der Streit der Königinnen aus heutiger Sicht», *Impulse* 8 (1985), 155-70.

- HAUSEN, K., «Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben», in: CONZE, W. (Hg.), *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart: Klett 1976, 363-93.
- HEGEL, G. W. F., *Philosophie des Rechts: Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
- HENKEL, A., «Wie Schiller Königinnen reden läßt: Zur Szene III,4 in der Maria Stuart», in: AURNHAMMER, A. et. al. (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer 1990, 398-406.
- HES, E., *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin – ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1914.
- The Historie of the Life and Death of Mary Stuart Queene of Scotland*. London: Printed by John Haviland 1636.
- HOFFMANN, V., «Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten: Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit», in: RICHTER, K. und SCHÖNERT, J. (Hg.), *Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart: Metzler 1983, 80-97.
- HONEGGER, C., *Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750-1850*. Frankfurt/M.: Campus 1992.
- HUMBOLDT, W. von, «Plan einer vergleichenden Anthropologie», in: *Werke*. Stuttgart: Cotta 1960, I: 337-75.
- HUMBOLDT, W. von, «Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur», in: *Werke*. Stuttgart: Cotta 1960, I: 268-95.
- HUMBOLDT, W. von, «Über männliche und weibliche Form», in: *Werke*. Stuttgart: Cotta 1960, I: 296-336.
- HUYSEN, A., «Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland», *Monatshefte* 69 (1977), 159-73.
- INGEN, F. van, «Macht und Gewissen: Schillers ‚Maria Stuart‘», in: WITKOWSKI, W. (Hg.), *Verantwortung und Utopie: Zur Literatur der Goethezeit*. Tübingen: Niemeyer 1988, 283-309.
- JAI MANSOURI, R., *Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1988.
- KAFITZ, D., *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*, 2 Bde. Königstein/Ts.: Athenäum 1982.
- KANT, I., «Anthropologie in pragmatischer Hinsicht», in: *Sämtliche Werke*, 4. Ausg. Leipzig: Felix Meiner 1920, IV: 1-328.
- KANT, I., «Die Metaphysik der Sitten», in: *Sämtliche Werke*, 4. Ausg. Leipzig: Felix Meiner 1920, III: 1-358.
- KLOKOW, I., *Die Frau in der Geschichte*. 2. Aufl. Leipzig: Otto Spamer 1894.
- KORD, S., *Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1992.
- KORD, S., «Einleitung», in: KORD, S. (Hg.), *Letzte Chancen: Vier Einakter von Marie von Ebner-Eschenbach*. London: MHRA 2005, 1-20.
- LAMPOR, F. J., «Krise und Legitimitätsanspruch: Maria Stuart und Geschichtstragödie», *Schiller. Aspekte neuerer Forschung: Sonderheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), 134-45.

- LANGE, S. (Hg.), *Ob die Weiber Menschen sind: Geschlechterdebatten um 1800*. Leipzig: Reclam 1992.
- LAQUEUR, T., *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1992.
- LEIPERT, R., *Friedrich Schiller, Maria Stuart: Interpretation*. München: Oldenbourg 1991.
- LEISTNER, B., «Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können'. Zu Schillers Trauerspiel ‚Maria Stuart‘», *Zeitschrift für Germanistik* 2 (1981), 166-81.
- LEWIS, J. E., *Mary Queen of Scots: Romance and Nation*. London, New York: Routledge 1998.
- LOKKE, K., «Schiller's Maria Stuart: The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender», *Monatshefte* 82 (1990), 123-41.
- LYNCH, M. (Hg.), *Mary Stewart: Queen in Three Kingdoms*. Oxford: Basil Blackwell 1988.
- MAHON, R. H., *The Tragedy of Kirk o' Field*. Cambridge: Cambridge University Press 1930.
- OTTO-PETERS, L., *Einflußreiche Frauen aus dem Volke, geschildert von Louise Otto*. Leipzig: H. Matthes 1869.
- PAULSON, M. G., *The Queens' Encounter: The Mary Stuart Anachronism in Dramas by Diamante, Boursault, Schiller and Donizetti*. New York: Peter Lang 1987.
- PFEIFFER, P. C., «Geschichte, Leidenspathos, feminine Subjektivität: Marie von Ebner-Eschenbachs Autobiographie Meine Kinderjahre», *Monatshefte* 87 (1995), 68-81.
- REITZ, G., *Hab' ich nicht geliebet und gelebet? Schiller und die Frauen*. Erfurt: Sutton 2005.
- ROSE, F. V., «The Disenchantment of Power: Marie von Ebner-Eschenbach's Maria Stuart in Schottland», in: COCALIS, S. und ROSE, F. V. (Hg.), *Thalia's Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Tübingen: Francke 1996, 147-60.
- SAGMO, I., «...Schillers M.S., deren Psychologie mir unwahr vorkam'. Zu Björnsterne Björnsons' Maria Stuart i Skotland», *Der Ginkgobaum* 3 (1984), 15-19.
- SAUTERMEISTER, G., «Maria Stuart», in: HINDERER, W. (Hg.), *Schillers Dramen: Neue Interpretationen*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam 1983, 174-216.
- SCHER, H., «British Queens in German Drama: Elizabeth and Mary in Plays by Schiller, Bruckner and Hildesheimer», in: HAYMES, E. (Hg.), *Theatrum Mundi: Essays on German Drama and German Literature*. München: Fink 1980, 159-74.
- SCHILLER, F., «Macht des Weibes», in: FRICKE, G. und GÖPFERT, H. (Hg.), *Werke in drei Bänden*. München: Hanser 1984a, II: 727.
- SCHILLER, F., *Maria Stuart*, in: FRICKE, G. und GÖPFERT, H. (Hg.), *Werke in drei Bänden*. München: Hanser 1984b, III: 245-360.
- SCHILLER, F., «Über Anmut und Würde», in: FRICKE, G. und GÖPFERT, H. (Hg.), *Werke in drei Bänden*. München: Hanser 1984c, II: 382-424.
- SCHILLER, F., «Über das Erhabene», in: FRICKE, G. und GÖPFERT, H. (Hg.), *Werke in drei Bänden*. München: Hanser 1984d, III: 607-18.
- SCHOLZ, I., *Friedrich Schiller: Maria Stuart. Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. Hollfeld: Joachim Beyer 1981.
- SIEVERN, S., *Das historische Drama von Autorinnen im 19. Jahrhundert und die geschichtliche Darstellung*. Diss. University of Alberta, Canada 2004.
- STAIGER, E., «Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts», in: STAIGER, E., *Stilwandel: Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich: Atlantis 1963, 25-74.
- STEPHAN, I., «Bilder und immer wieder Bilder... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur», in: STEPHAN, I. und WEIGEL, S. (Hg.), *Die*

- verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin: Argument 1983, 15-34.
- STEPHAN, I., «So ist die Tugend ein Gespenst»: Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller», in: FREIMARK, P., KOPITZSCH, F. und SLESSAREV, H. (Hg.), *Lessing und die Toleranz: Sonderband zum Lessing-Jahrbuch*. Detroit: Wayne State University Press 1986, 357-74.
- SWALES, E., *Maria Stuart: Schiller*. London: Grant & Cutler 1988.
- TANNENBAUM, S. A. und TANNENBAUM, D. A., *Marie Stuart, Queen of Scots: A Concise Bibliography*. New York: S. A. Tannenbaum 1944.
- WALTER, E., *Schrieb oft, von Mägde Arbeit müde: Lebenszusammenhänge deutscher Schriftstellerinnen um 1800 – Schritte zur bürgerlichen Weiblichkeit*. Düsseldorf: Schwann 1985.
- WARTMANN, B., «Die Grammatik des Patriarchats: Zur ‚Natur‘ des Weiblichen in der bürgerlichen Gesellschaft», *Ästhetik und Kommunikation* 13/47 (1982), 125-40.
- WITTE, W., «Schiller's ‚Maria Stuart‘ and Mary, Queen of Scots», in: FUCHS, A. und MOTEKAT, H. (Hg.), *Stoffe, Formen, Strukturen: Studien zur deutschen Literatur*. München: Hueber 1962, 238-50.
- WORMALD, J., *Mary, Queen of Scots: Politics, Passion and a Kingdom Lost*. London: Tauris Parke 2001.
- WORMALD, J., *Mary Queen of Scots: A Study in Failure*. London: Collins & Brown 1991.