



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis
„Zwischen Neigung und Pflicht –

Zentrale Frauenfiguren in Schillers Dramen *Maria Stuart*
und *Die Jungfrau von Orleans*“

verfasst von / submitted by
Sandra Niederhametner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 456

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geographie und
Wirtschaftskunde

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Franz M. Eybl

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle all denjenigen danken, die mich während meines Studiums und besonders während der Erstellung meiner Diplomarbeit motiviert und unterstützt haben.

Ganz besonderer Dank gebührt Univ.-Prof. i. R. Dr. Franz M. Eybl, der meine Diplomarbeit betreut hat und mir stets mit hilfreichen Anregungen und konstruktiver Kritik zur Seite stand und meinen Schreibprozess damit maßgeblich gefördert hat.

Mein herzlicher Dank gilt meinen Eltern, die mir mein Studium erst ermöglicht haben und mich mit ihrem unerschütterlichen Vertrauen in meine Fähigkeiten immer bestärkt haben. Besonders in der anstrengenden Zeit der Doppelbelastung von Studienabschluss und beginnender Berufstätigkeit konnte ich jederzeit auf den emotionalen Beistand meiner Familie zählen.

Abschließend danke ich auch allen Freundinnen und Kolleg/innen, die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben. Allen voran Mag. Carina A. Heiss, deren rascher Arbeitseinsatz und deren ermutigende Worte mir sehr geholfen haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Frauenfiguren in „Maria Stuart“ von Friedrich von Schiller	6
2.1. Figurencharakterisierung Marias	6
2.1.1. Fremddarstellung.....	6
2.1.2. Selbstdarstellung.....	10
2.2. Figurencharakterisierung Elisabeths.....	14
2.2.1. Fremddarstellung.....	14
2.2.2. Selbstdarstellung.....	15
2.3. Maria, Elisabeth und Schillers Poetik.....	19
3. Frauenfiguren in „Die Jungfrau von Orleans“ von Friedrich von Schiller	32
3.1. Figurencharakterisierung Johannas	32
3.1.1. Fremddarstellung.....	32
3.1.2. Selbstdarstellung.....	41
3.2. Figurencharakterisierung Agnes Sorels	48
3.2.1. Fremddarstellung.....	48
3.2.2. Selbstdarstellung.....	50
3.3. Figurencharakterisierung Isabeaus	52
3.3.1. Fremddarstellung.....	53
3.3.2. Selbstdarstellung.....	54
3.4. Johanna und Schillers Poetik	55
4. Frauenfiguren im Ausnahmezustand	60
4.1. Weibliche Figuren im Mittelpunkt: Frauen, Schwestern, Gegnerinnen	60
4.2. Exponierte Stellung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit	66
4.3. Exponierte Stellung zwischen den Geschlechtern – Imaginierte Weiblichkeit.....	73
5. Resümee	84

6. Literaturverzeichnis.....	86
6.1. Primärliteratur.....	86
6.2. Sekundärliteratur	86
7. Anhang	89
7.1. Zusammenfassung	89
7.2. Abstract.....	90

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Analyse der Frauenfiguren in den Dramen „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“ von Friedrich Schiller und versucht, die vorkommenden Weiblichkeitsmuster in ihrem Zusammenhang mit den ästhetischen Überlegungen des Autors zu verstehen.

Ausgangspunkt für diesen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Schillerforschung bildet die Überlegung, dass „Weiblichkeit“ eine Abstraktion ist, in deren Rahmen das „Weibliche“ in die männliche Ordnung eingeschrieben ist. Dadurch sind Frauen(-figuren) „als Verkörperung des Weiblichen an der männlichen Ordnung beteiligt [...] und zugleich ausgegrenzt“¹. Festzuhalten ist, dass es sich im literaturwissenschaftlichen Forschungsbereich nie um reale Frauen handelt, sondern immer um „Kunstfiguren“, also um „Projektionen von Wünschen des Autors“, die aber zeitgleich „Facetten von Weiblichkeit [...] im Sinne einer produzierten Weiblichkeit“ darstellen.² Darüber hinaus ist hinzuzufügen, dass die folgende Untersuchung der Weiblichkeitskonstruktionen und -imaginationen zwar Aspekte der Gender-Studien zur Argumentation heranzieht, es sich aber in erster Linie um einen Beitrag zur Schillerforschung handelt und daher keine Beantwortung oder Erarbeitung allgemeiner Fragen im Bereich der Genderforschung erfolgt.

Es soll untersucht werden, welche Weiblichkeitsmuster und Frauenbilder Schiller in seinen beiden Werken konstruiert und wie diese im Zusammenhang zu seinen ästhetischen Schriften stehen. Gerade die Hauptfiguren Maria, Elisabeth und Johanna werden dabei auch eine Verbindung männlicher und weiblicher Eigenschaften aufzeigen, die es näher zu analysieren gilt.

Dass diese Untersuchung gerade anhand zweier Dramen erfolgt und nicht die Schiller'sche Lyrik einschließt, die auch ein sehr interessantes und teilweise eindeutiges Bild von Frauen und Weiblichkeit entwirft, sei an dieser Stelle kurz begründet: Catherine Rigby geht davon aus, dass die Erforschung der Zusammenhänge zwischen Geschlecht und Gattung selten zur klaren Zuordnung einer Kunstform als „männlich“ bzw. „weiblich“ führt. Im Drama erscheint ihr eine Festlegung sogar noch problematischer, gleichzeitig hält sie fest, wie zentral die Rolle des Weiblichen als Thema und Formungsprinzip im europäischen Drama ist. Sie geht davon

¹ Weigel, Sigrid: Frau und >>Weiblichkeit<<. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik. In: Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Hg. v. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Hamburg: Argument Verlag 1984, S.103-104. Weiters zitiert als: Weigel, Sigrid: Frau und >>Weiblichkeit<<.

² Stephan, Inge: >>Bilder und immer wieder Bilder<<. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Die verborgene Frau: sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument Verlag 1985², S.22. Weiters zitiert als: Stephan, Inge: >>Bilder und immer wieder Bilder<<.

aus, dass das Drama eine Gattung ist, die mit Weiblichkeit zu tun hat und deren Muster heranzieht, um subjektive Lebensmöglichkeiten von Frauen zu problematisieren. Gleichzeitig hält die Autorin fest, dass diese wichtige Stellung von Frauen im Drama eine Verbindung zur Marginalisierung der Frauen in der Gesellschaft aufweist. Diesen Zusammenhang legt sie anschließend anhand der geschichtlichen Entwicklung des Dramas von der Antike her dar, betont letztlich jedoch, dass die Dialektik der Antike auch ein Muster für die Untersuchung der modernen Dramen um 1800 ist, da ihrer Meinung nach die Inszenierung des Weiblichen im klassischen deutschen Drama bedeutsam ist.³ In Ergänzung dazu hält auch Walter Hinderer fest, dass „die im Geschlechterdiskurs der Zeit stereotypen passiven Frauenrollen [...] in Schillers Drama geradezu provokativ in Verhaltensweisen umgeschrieben“⁴ werden und dabei auch „Verantwortung für politische Aktionen übernehmen“⁵, wodurch sie – und das scheint für die Analyse besonders interessant – außerhalb des „typisch weiblichen“ Aktionsradius‘ agieren.

Die Arbeit beschäftigt sich zuerst jeweils getrennt mit den einzelnen weiblichen Figuren der beiden Stücke und analysiert diese auf Basis ihrer Fremd- und Selbstdarstellungen im Stück: Die Fremddarstellung einer Figur wird im Drama durch den „Fremdkommentar“⁶ erzielt, bei dem die Informationsvergabe durch ein Objekt erfolgt, das mit dem Subjekt nicht identisch ist. Diese explizit-figurale Charakterisierungstechnik kann sowohl monologisch, als auch dialogisch gestaltet sein.

Die Selbstdarstellung einer Dramenfigur lässt sich über den „Eigenkommentar“⁷ erschließen, also über jene Informationen, die vom Subjekt selbst explizit über sich preisgegeben werden. In diesem Zusammenhang ist darauf zu achten, dass dies monologisch oder dialogisch passieren kann und dass dadurch „der expliziten Selbstcharakterisierung ein unterschiedlicher Status der Glaubwürdigkeit zukommt“⁸. Darüber hinaus kann die Selbstdarstellung auch noch implizit, durch das Aussehen und das Verhalten einer Figur, hervorgehoben werden, was im Kontext des Nebentextes näher beschrieben werden soll.⁹

³ vgl.: Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen. Mythos und Aufklärung im Drama. In: Caduff, Corina und Sigrid Weigel (Hg.): Das Geschlecht der Künste. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 1996, S. 1-6. Weiters zitiert als: Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen.

⁴ Hinderer, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. Aurnhammer, Achim, Klaus Manger und Friedrich Starck. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 263. Weiters zitiert als: Hinderer, Walter: Frauengestalten in Schillers Dramen.

⁵ ebenda, S. 263.

⁶ vgl. Pfister, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink¹¹ 2001, S. 251.

⁷ vgl. ebenda, S. 251.

⁸ vgl. Hinderer, Walter: Frauengestalten in Schillers Dramen, S. 251.

⁹ vgl. ebenda, S. 257.

Im Anschluss wird jeweils der Bezug zur Poetik und Ästhetik Schillers hergestellt, um zu untersuchen, welche Bereiche sich in den dramatischen Werken wiederfinden und wie diese durch seine theoretischen Überlegungen geprägt sind.

In einem gesonderten Kapitel im Anschluss an die Behandlung der Einzelwerke wird ein übergreifender Blick auf die Frauenfiguren geworfen und in diesem Zusammenhang werden Gemeinsamkeiten und Gegensätze der Figuren erarbeitet. Dabei wird sich zeigen, dass die Frauenfiguren in einen Konflikt zwischen Neigung und Pflicht geraten, der ihr Scheitern oder ihren Tod bedeutet, wobei nur letzter eventuell Chance auf moralische Größe beinhaltet.

2. Frauenfiguren in „Maria Stuart“ von Friedrich von Schiller

Im folgenden Kapitel sollen die weiblichen Figuren des Trauerspiels „Maria Stuart“ von Friedrich Schillers anhand einer engen Auseinandersetzung mit dem Werk selbst analysiert werden. Um die komplexen Figurenkonzeptionen darzustellen, werden die Erkenntnisse nach bestimmten Gesichtspunkten getrennt behandelt. Die deutlichste Unterscheidung, die vorgenommen wird, ist jene, in Fremd- und Selbstdarstellung, durch deren Zusammenwirken die Figuren der Maria bzw. der Elisabeth konstruiert sind. Bei „Maria Stuart“ ist weiters zu beachten, dass die Rolle der Figuren als BefürworterInnen oder GegnerInnen der beiden Königinnen – Maria und Elisabeth – ebenfalls mitzudenken ist, wenn Fremdkommentare analysiert werden.

2.1. Figurencharakterisierung Marias

Nun folgend wird die Figurencharakterisierung der titelgebenden Hauptfigur Maria Stuart dargelegt, die sich in englischer Gefangenschaft befindet.

2.1.1. Fremddarstellung

Der oben angesprochene Zwiespalt zwischen BefürworterInnen und GegnerInnen wird für die RezipientInnen schon vor Marias erstem Auftritt durch zwei Figuren des Stückes sehr eindrücklich gezeigt. Im ersten Auftritt des ersten Aufzuges begegnen sich Marias Amme Hannah Kennedy und Amias Paulet, der Hüter Marias, in einem „heftigen Streit“¹⁰ (I./1.), in dessen Verlauf bereits klar wird, zwischen welchen beiden Sichtweisen sich die Figur der Maria für den Rest des Stückes befinden wird. Einerseits wird sie durch Paulet als „Mörderin“ und „ränkevolle Königin“, die ein „üppig lastervolles Leben“ führte, beschrieben. Andererseits charakterisiert ihre Amme sie als „edles Herz“, als „Hilfeflehende, Vertriebne“, deren „zarte Jugend sich verging“.

Widmet man sich zuerst den Figuren, die eine negative Figurencharakterisierung Marias zeichnen, so gibt es einige Eigenschaften, die ihr im Laufe des Stückes, zum Teil wiederholt, zugeschrieben werden:

Ein Beispiel hierfür ist erneut Paulet, der Maria am Beginn des Stückes Eitelkeit vorwirft (MS I./1., 11), gefolgt von Listigkeit, wenn er über ihre „Weiberlist“ (MS I./1., 11) flucht und die „falsche Weiberträne“ (MS I./3., 19) anprangert.

Noch wichtiger sind jedoch die Beschreibungen Burleighs, der als Elisabeths Großschatzmeister vor allem die Interessen des Staates England vertritt und dementsprechend

¹⁰ Schiller, Friedrich: Maria Stuart. In: Schiller Klassische Dramen hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008, S. 11. Weiters zitiert als MS mit Seitenzahl dieser Ausgabe.

seine volle Ablehnung Maria gegenüber zum Ausdruck bringt, besonders, weil er sie als Bedrohung für Elisabeth erkennt. Er ist es auch, der ein Treffen der beiden Königinnen strikt ablehnt und das Todesurteil nie infrage stellt:

BURLEIGH Die Gunst des königlichen Angesichts
Hat sie verwirkt, die Mordanstifterin,
Die nach dem Blut der Königin dürstet.
[...]
Sie ist verurteilt! Unterm Beile liegt
Ihr Haupt. Unwürdig ist's der Majestät,
Das Haupt zu sehen, das dem Tod geweiht ist. (MS II./4., 58)

Seine grundsätzlich negative Beschreibung Marias ist auch in deren katholischem Glauben begründet, dies benennt er ebenfalls, wenn er fragt: „Soll mit dieser Stuart / Der alte Aberglaube wiederkehren?“

Ein weiterer Betrüger Elisabeths ist Graf von Leicester, der eine sehr ambivalente Beziehung zu den Frauen hegt, da ihm sein eigenes Wohlergehen wohl näher steht, als das einer der beiden. Dementsprechend versucht er Elisabeth gegenüber, die Bedeutung der Widersacherin herunterzuspielen, und stellt klar, dass diese, seiner Meinung nach, keine Bedrohung für die englische Königin sein kann.

LEICESTER [...] Verwunderung ergreift mich, ich gesteh's,
Daß diese Länderlose Königin
Von Schottland, die den eignen Thron
Nicht zu behaupten wußte, ihrer eignen
Vasallen Spott, der Auswurf ihres Landes,
Dein Schrecken wird auf einmal im Gefängnis! (MS II./3., 55)

Er macht in dieser Szene deutlich, dass Maria die Vertriebene und Unterworfenen ist, ganz im Gegenteil zu Elisabeth.

Am heftigsten und detailliertesten wird Maria jedoch durch ihre Gegenspielerin Elisabeth charakterisiert, wobei hier betont werden sollte, dass beide Frauenfiguren durch ihre gegensätzliche Konzeption von vornherein direkt und indirekt im Vergleich und in Opposition zueinander stehen. Diese, durch Schiller entworfene Gegenüberstellung, durchzieht das gesamte Werk und ist einer der wichtigsten Aspekte, die es zu analysieren gilt, deshalb wird darauf gesondert eingegangen.

Von Beginn an wird die Feindschaft der beiden Königinnen zum Thema gemacht und auch Elisabeths Sichtweise auf Maria und deren Charakter werden immer wieder klar angesprochen. Die Königin von England bezeichnet sie selbst als „blut'ge Feindin“ (MS II./5., 62) und bringt konkret zur Sprache, dass die beiden Frauen sich in einem sehr wichtigen Punkt unterscheiden, nämlich wenn es um das Verhältnis von Pflicht und Neigung geht, was bei einer direkten Gegenüberstellung der beiden Figuren genauer erörtert werden wird.

Beim zentralen Zusammentreffen der beiden im dritten Aufzug gibt es auf beiden Seiten große Erwartungen, die an die jeweils andere und ihre Reaktionen geknüpft sind. Für Elisabeth stellt sich schnell heraus, dass sie eine andere Haltung von Maria erwartet hat.

ELISABETH Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte
Mir angekündigt? Eine Stolze find' ich,
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt. (MS III./4., 83)

Gleich zu Beginn der eindrucksvollen Begegnung der beiden Königinnen wird deutlich, dass Maria keineswegs unterwürfig oder bittend an die Schwester herantritt, sondern dass es eher Stolz ist, den sie zur Schau trägt. Auch nach dem herbeigeführten Treffen betont Elisabeth weiterhin, „Mit welchem Hohn“ (MS IV./10., 118) Maria sie betrachtet habe. Somit schafft auch die gezielt inszenierte Begegnung es nicht, die beiden Frauen einander näher zu bringen oder gar auszusöhnen. Im Gegenteil, denn im darauf folgenden Aufzug beschreibt Elisabeth in einem Monolog noch einmal sehr deutlich, welche Rolle Maria in ihrem Leben spielt.

ELISABETH [...] Sie ist die Furie meines Lebens! Mir
Ein Plagegeist vom Schicksal angeheftet.
Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir
Im Wege. Sie entreißt mir den Geliebten,
Den Bräut'gam raubt sie mir! Maria Stuart,
Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt! (MS IV./10., 118)

Wechselt man nun die Perspektive und widmet sich jenen Figuren, die auf Marias Seite stehen, so entwerfen diese ein ganz anderes Bild von der schottischen Königin.

Eine wichtige Figur verkörpert in diesem Zusammenhang – wie bereits angedeutet – Marias Amme Kennedy, die nur Gutes über sie zu sagen weiß. Sie ist es, die im gesamten Verlauf des Stückes immer wieder Marias Unschuld und Weichheit betont, ganz egal ob Beratern der englischen Königin oder Maria selbst gegenüber, der sie trotz der Lage Mut zu machen versucht.

KENNEDY [...] Doch ihr seid keine
Verlorne – ich kenn' euch ja, ich bin's
Die eure Kindheit auferzogen. Weich
Ist euer Herz gebildet, offen ist's
Der Scham – der Leichtsinns nur ist euer Laster. (MS I./4., 22)

Ihren Leichtsinns als einziges Laster zu sehen, ist vor allem deshalb interessant und wichtig, weil die Amme in diesem Zusammenhang auch die Frage des Gattenmordes thematisiert, für den sie definitiv nicht Maria die Schuld gibt.

KENNEDY Da ihr die Tat geschehn ließt, wart ihr nicht
Ihr selbst, gehörtet euch nicht selbst. Ergriffen
Hatt' euch der Wahnsinn blinder Liebesglut,
Euch unterjocht dem furchtbaren Verführer
Dem unglückselgen Bothwell – Über euch
Mit übermütigem Männerwillen herrschte
Der Schreckliche [...] (MS I./4., 21)

Kennedy stellt Maria als vollkommen unschuldig dar, als Besessene, die nicht Herrin der eigenen Sinne war und somit das Unglück geschehen ließ, völlig passiv, ohne eigene Schuld. Ähnlich spricht auch Talbot über Marias Laster, wobei er dies in den Kontext von Schönheit und Eitelkeit setzt.

TALBOT [...] Geblendet ward sie von der Laster Glanz,
Und fortgeführt vom Strome des Verderbens.
Ihr ward der Schönheit eitles Gut zuteil,
Sie überstrahlte blühend alle Weiber,
Und durch Gestalt nicht minder als Geburt – – (MS II./3., 54)

Talbot kann zwar nicht unbedingt als uneingeschränkter Befürworter Marias gesehen werden, da es sich um einen Berater Elisabeths handelt, doch ist sehr wohl erkennbar, dass er eher gemäßigt agiert und argumentiert, besonders im Vergleich zu den anderen Beratern Elisabeths.

Er ist auch nicht der Einzige, der Marias äußeres Erscheinungsbild thematisiert und in Verbindung mit ihrem Charakter bringt. Die vielleicht umfassendste und eindrucklichste Schilderung der schottischen Königin liefert wohl Mortimer, wenn er, bei der ersten realen Begegnung mit Maria, berichtet, wie er zum ersten Mal ein Bildnis von ihr sah.

MORTIMER [...] Eines Tags,
Als ich mich umsah in des Bischofs Wohnung,
Fiel mir ein weiblich Bildnis in die Augen,
Von rührend wundersamem Reiz, gewaltig
Ergriff es mich in meiner tiefsten Seele,
Und des Gefühls nicht mächtig stand ich da.
Da sagte mir der Bischof: [...]
Die schönste aller Frauen, welche leben,
Ist auch die jammerwürdigste von allen,
Um unsers Glaubens willen duldet sie,
Und euer Vaterland ist's, wo sie leidet. (MS I./6., 26-27)

Mortimer setzt hier wichtige Aspekte von Marias Erscheinung, Leben und Charakter in Beziehung, gleichzeitig setzt er diese auch in Zusammenhang mit seiner eigenen Reaktion auf ihr Bildnis. Als „tief ergriffen“ beschreibt er sich, in dem Moment indem er „sie“ erblickt und kurz danach bringt er die Sprache auch auf ihr Leiden in der englischen Gefangenschaft, denn nicht einmal die können ihrem „Schönheitsglanze“ etwas anhaben, denn sie umfließt „ewig Licht und Leben“ (MS I./6., 28). Für ihn ist auch die Frage nach ihrer Schuld, durch die Befragung Kundiger, geklärt, was er deutlich macht, wenn er sagt:

MORTIMER [...] Ich weiß nunmehr, daß euer gutes Recht
An England euer ganzes Unrecht ist,
Daß euch dies Reich als Eigentum gehört,
Worin ihr schuldlos als Gefangne schmachtet. (MS I./6., 27)

Mortimers Hinwendung zu Maria bleibt auch im Laufe des Stückes erhalten, besonders artikuliert er sie nach ihrem Zusammentreffen mit Elisabeth, denn da scheint ihn ihr Auftritt beinahe berauscht zu haben.

MORTIMER [...] Ich bin entzückt von deinem Mut, ich bete
Dich an, wie eine Göttin groß und herrlich
Erscheinest du mir in diesem Augenblick. (MS III./6., 90)

In dieser Situation reicht es Mortimer nicht einmal mehr, sie als außergewöhnliche Frau oder in ihr die rechtmäßige Königin zu sehen, er überhöht sie noch mehr, indem er Maria eine Göttin nennt. Wenig später wendet er sich dann dennoch einer irdischeren Beschreibung zu. Selbst ihr Zorn, den andere vielleicht für einen Makel halten würden, besonders bei einer Frau, tut ihrer Schönheit in seinen Augen keinen Abbruch.

MORTIMER Wie dich der edle königliche Zorn
Umglänzte, deine Reize mir verklärte!
Du bist das schönste Weib auf dieser Erde! (MS III./6., 90)

Die Auseinandersetzung mit den Fremdkommentaren zu Maria zeigt einerseits, dass es ein deutliches Gefälle gibt zwischen jenen Aussagen, die ihre BefürworterInnen tätigen und denen, die ihre GegnerInnen von sich geben. Andererseits weisen beide Blickwinkel jedoch auch Gemeinsamkeiten auf, welche im Rahmen der Verbindung zwischen dem Stück „Maria Stuart“ und der Poetik Schillers behandelt werden sollen.

2.1.2. Selbstdarstellung

Die Figur der Maria erscheint erstmals im ersten Aufzug, zu Beginn des zweiten Auftritts, im Anschluss an das bereits oben zitierte Streitgespräch zwischen der Amme Kennedy und Paulet, in dem die unterschiedliche Charakterdarstellung der Figur eröffnet wurde.

Maria selbst erscheint „*im Schleier, ein Kruzifix in der Hand*“ (MS I./2., 15), was ihren katholischen Glauben symbolisiert und gleichzeitig als Kontrast zu den ernsten Anschuldigungen steht, die Paulet zuvor ausgesprochen hat. Gleich als Maria zu ihrer Amme und Paulet stößt, informiert ihre Vertraute sie über den „Raub“ ihres letzten Geschmeides und meint sie habe nun „Nichts Königliches“ (MS I./2., 15) mehr. Maria widerspricht ihrer Amme jedoch und zeigt dadurch bereits ihre Grundhaltung.

MARIA [...] Diese Flitter machen
Die Königin nicht aus. Man kann uns niedrig
Behandeln, nicht erniedrigen. Ich habe
In England mich an viel gewöhnen lernen,
Ich kann auch das verschmerzen. (MS I./2., 16)

Maria stellt klar, dass das Königliche an ihr nicht der Schmuck ausmacht bzw. dass ihr das auch nicht genommen werden kann, da sie eine Würde besitzt, die unantastbar ist, die zu ihr gehört und die sie zur Königin macht, unabhängig davon wie sie in der Gefangenschaft behandelt wird oder was sie in dieser Zeit erdulden muss. Diese Stelle ist für die weitere Auseinandersetzung mit der Schillerschen Poetik von großer Bedeutung, da Würde einer der

zentralen Begriffe ist, die er verwendet und es soll untersucht werden, inwiefern Maria dieses Merkmal besitzt, bzw. wie es sich in ihr äußert.

In weiterer Folge wird dennoch deutlich, dass die Gefangenschaft an Maria zehrt und dass sie sich vor allem mit der Frage ihrer Schuld beschäftigt, was sich auch in ihrem Verhalten zeigt. Allein mit ihrer Amme ist sie „in Nachdenken verloren“ (MS I./4., 19) und will „Des Vorwurfs ernste Stimme nun vernehmen“ (MS I./4., 19), wo sie doch früher „Dem Schmeichler ein viel zu willig Ohr geliehn“ (MS I./4., 19) hat. In diesem Moment wirkt sie laut ihrer Amme „gebeugt“ und „mutlos“, wo sie doch sonst so „froh“ (MS I./4., 19) erschien. Diese Unterredung zeigt Maria nachdenklich und es kann durchaus der Eindruck gewonnen werden, dass sie sich zumindest teilweise mit ihrer Vergangenheit beschäftigt. Diese Haltung setzt sich im sechsten Auftritt des ersten Aufzuges während ihrer Unterredung mit Mortimer noch fort, denn sie ist überrascht einen „Freund“ zu finden, wo sie sich, „Verlassen schon von aller Welt“ (MS I./6., 23) wähnte. Maria macht ihm gegenüber deutlich, wie sie sich selbst sieht und fühlt:

MARIA [...] Ich kann
So schnell nicht aus der Tiefe meines Elends
Zur Hoffnung übergehen [...]
Ich bin elend und gefangen.“ (MS I./6., 24-25)

Dieses Gespräch scheint nichtsdestotrotz eine leichte Änderung hervorzurufen, denn einen Auftritt später meint Maria sie würde ihr Schicksal „mit Würde, [...] die der Unschuld ziemt“ (MS I./7., 32) hinnehmen, bezeichnet sich als „freie Königin des Auslands“ (MS I./7., 33.) und tritt gegenüber Burleigh bereits wieder „lebhaft“ (MS I./7., 39) auf. Gleichzeitig versucht sie jedoch, harmlos zu erscheinen, wenn sie sich „ungelehrtes Weib“ (MS I./7., 34) nennt und im Vergleich zu ihrer Schwester Elisabeth meint, dass diese die „Mächt'ge“ und sie nur die „Schwache“ ist. (MS I./7., 40)

Als es später zur zentralen Szene der Begegnung zwischen den beiden Frauen kommt, wird eine neuerliche Veränderung in Marias Verhalten deutlich bzw. stellt sie sich im dritten Aufzug in ihren Eigenkommentaren anders dar, als zuvor. Es beginnt damit, dass Maria „in schnellem Lauf“ (MS III./1., 77) auftritt, wobei sie sich auch „frei und glücklich träumen“ (MS III./1., 77) will. Diese sehr leichte und positive Haltung schlägt jedoch um, sobald Paulet ihr eröffnet, dass sie in Kürze der englischen Königin begegnen wird, denn da beginnt sie zu „zittern“ und droht „hinzusinken“ (MS III./2., 79). Darauf folgend versucht sie, sich auf alles zu besinnen, was sie ihrer Schwester eigentlich sagen wollte, wie „sie rühren wollte und bewegen“ (MS III./3., 80), doch nun sieht es in ihrem Inneren scheinbar anders aus:

MARIA [...] Nichts lebt in mir in diesem Augenblick,
Als meiner Leiden brennendes Gefühl.
In blut'gen Hass gewendet wider sie

Ist mir das Herz, es fliehen alle guten
Gedanken, [...] (MS III./3., 80)

Schrewsbury versucht noch Maria zur Mäßigung und zur Demut zu bewegen, doch letztlich stellt sie fest: „Ich bin zu schwer verletzt“ (MS III./3., 81)

In dem Moment, in dem es dann schlussendlich zur langersehnten Begegnung kommt, ist Maria „*halb ohnmächtig auf die Amme gelehnt*“. Die Blicke der beiden Königinnen treffen sich und Maria „*schaudert zusammen und wirft sich wieder an der Amme Brust*“ (MS III./4., 82). Diese scheinbare Ohnmacht, die Maria ob dem Zusammentreffen mit der Schwester empfindet, hält jedoch nicht lange an, denn sie „*rafft sich zusammen und will auf die Elisabeth zugehen*“, während ihre Körperhaltung und ihre Gesten „*den heftigsten Kampf*“ ausdrücken. (MS III./4., 83)

Dieser innere Kampf, den Maria ausfechtet, scheint wenig später entschieden, wenn sie sagt:

MARIA Sei's!
Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
Fahr hin, ohnmächt'ger Stolz der edlen Seele!
Ich will vergessen, wer ich bin, und was
Ich litt, ich will vor ihr mich niederwerfen,
Die mich in diese Schmach herunterstieß. (MS III.4., 83)

Marias Absicht ist klar, sie möchte sich Elisabeth unterwerfen, versuchen ihr Schicksal – die Hinrichtung – noch abzuwenden, ihren Stolz vergessen und tun, was notwendig ist. Doch dies gelingt nicht, denn sie spricht „*mit steigendem Affekt*“ und sie kann „Die Flehensworte“ nicht herausbringen, die nötig wären, um ihre Situation vielleicht doch noch umzukehren (MS III./4., 83-84). Sie bittet zwar um Gottes Kraft, mit dem Ziel, ihrer Rede „jeden Stachel“ zu nehmen (MS III./4., 84), ihr Gefühlsausdruck steigert sich über die Szene hinweg jedoch nur noch mehr und letztlich offenbart sie erneut, wie sie zu ihren Taten steht.

MARIA *von Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde:*
Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt,
Die Macht verführte mich ich hab' es nicht
Verheimlicht und verborgen, falschen Schein
Hab' ich verschmäht, mit königlichem Freimut.
Das ärgste weiß die Welt von mir und ich
Kann sagen, ich bin besser als mein Ruf. (MS III./4., 88)

Mit diesen Aussagen kommt Maria am Höhepunkt ihrer Argumentation Elisabeth gegenüber an und sie hat offensichtlich beschlossen jegliche Mäßigung und Gelassenheit hinter sich zu lassen, wodurch auch die Unterredung – nach einigen weiteren Beleidigungen Elisabeth gegenüber – ihr Ende findet (MS III./4., 88-89). Peter André Alt konstatiert im Kontext der Begegnung der beiden Frauen, dass Maria als Figur eine „hypertrophe Selbstdarstellung“

aufweist, die bis hin zur „Identität der Leidenden“ reicht.¹¹ Inwiefern jene Aspekte auch ihre Interpretation als Opfer ermöglichen, wird in einem späteren Kapitel geklärt werden.

Im Anschluss an das Zusammentreffen ist Maria anfangs immer „*noch ganz außer sich*“, gleichzeitig sieht sie sich als die Triumphierende und „Berglasten“ scheinen von ihrem Herzen abzufallen (MS III./5., 89).

Das nächste Mal, wenn Maria im fünften Aufzug in den Fokus des Interesses rückt, ist sie „*weiß und festlich gekleidet*“, trägt Zeichen ihres katholischen Glaubens, beispielsweise einen Rosenkranz, bei sich und zeigt neuerlich eine andere Gemüthaltung, denn sie spricht „*mit ruhiger Hoheit*“ (MS V./6., 129). Sie beginnt in weiterer Folge, Resümee zu ziehen über ihr Leben und findet darin scheinbar auch zu einem Abschluss.

MARIA [...] Ich bin viel
Gehasset worden, doch auch viel geliebt!
[...] Und hoffe keines Menschen Schuldnerin
Aus dieser Welt zu scheiden [...] (MS V./6., 131-132 und MS V/7., 132)

Darüber hinaus erwähnt sie erneut die eigenen Sünden und setzt sie in Beziehung mit ihrer Reaktion auf die Begegnung mit Elisabeth und den Grund ihrer Verurteilung.

MARIA [...] Von neid'schem Hasse war mein Herz erfüllt,
Und Rachgedanken tobten in dem Busen.
Vergebung hofft ich Sünderin von Gott,
Und konnte nicht der Gegnerin vergeben.
[...] Doch nie hab ich durch Vorsatz oder Tat
Das Leben meiner Feindin angetastet! (MS V./7., 135-136)

Sie legt den Hass, den sie ihrer Schwester entgegengebracht hat ab und versucht, kurz vor der Hinrichtung, zumindest eine Versöhnung auf Distanz herbeizuführen, wenn sie Burleigh und die anderen Berater bittet, Elisabeth ihre versöhnenden Worte zu überbringen.

MARIA [...] Der Königin von England
Bringt meinen schwesterlichen Gruß – Sagt ihr,
Daß ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen
Vergebe, meine Heftigkeit von gestern
Ihr reuvoll abbitte – Gott erhalt sie,
Und schenk ihr eine glückliche Regierung! (MS V./8., 138)

Im neunten und auch Marias letztem Auftritt wendet sie sich zum wiederholten Male der katholischen Symbolik zu, indem sie das Kreuz küsst und nach Gott ruft. Der letzte Blick auf Leicester lässt sie schließlich zittern und bringt ihre Knie zum Versagen, ehe sie schließlich abgeht. (MS V./9., 139-140)

Die Auseinandersetzung mit Marias Selbstdarstellung, bezogen auf ihre Eigenkommentare und ihre implizite Darstellung durch die Regieanweisungen im Nebentext legt nahe, dass sie im Verlauf der Handlung eine Wandlung vollzogen hat, die nicht nur die Veränderung eines Charakters oder die Entwicklung einer Figur betrifft. Sie vollzieht mehrere Transformationen:

¹¹ Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele*. Das Theater Goethes und Schillers. München: Verlag C.H. Beck 2008, S. 148. Weiters zitiert als: Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele*.

Maria wird als Herrscherin und femme fatale gezeichnet, als erhabene Heldin und schöne Seele.¹² Letzteres wird in einem folgenden Kapitel noch nachzuweisen sein.

2.2. Figurencharakterisierung Elisabeths

Beschäftigt man sich nun mit der Charakterisierung der Figur Elisabeth, so soll, analog zur Figurencharakterisierung Marias, auch hier eine Zweiteilung in Fremd- und Selbstdarstellung vorgenommen werden. An dieser Stelle sei erneut darauf verwiesen, wie zentral die (charakterliche) Gegenüberstellung von Maria und Elisabeth sowohl für die Figurenkonstellation, als auch für die Handlung ist.

2.2.1. Fremddarstellung

Die Fremddarstellung wird erneut über die Fremdkommentare der anderen Figuren erschlossen, wobei sich bei Elisabeth ebenfalls die Frage stellt, wie sie von Befürwortern bzw. GegnerInnen gesehen wird. Dies ist in diesem Fall aber deutlich schwerer zu trennen, als im vorhergehenden Kapitel bei Maria, da die Figuren ihre (lobenden) Bemerkungen häufig in Gegenwart der Königin machen und den Fremdkommentaren in Anwesenheit der kommentierten Figur ein anderer Status zugewiesen werden muss. Darüber hinaus bedingt diese Feststellung, dass Verzerrungen der Fremddarstellung möglich sind.¹³

Dass die An- bzw. Abwesenheit der zu beschreibenden Figur von großer Bedeutung ist, zeigt sich im Werk beispielsweise durch die Beurteilung Mortimers, der Elisabeth ihrer Schwester gegenüber als „Afterkönigin“ und „Bastardtochter“ (MS I./6., 27) titulierte, wohingegen er sie – scheinbar selbstverständlich – als „Erhabene Gebieterin“ (MS II./5., 60) anspricht, nur um sie später wieder, in einem Monolog, als „falsche, gleisnerische Königin“ (MS II./6., 62) zu verfluchen.

Grundsätzlich kommen diese Umschreibungen, mit denen sie, von den einzelnen Figuren des Stückes, angesprochen wird, recht häufig vor und weisen natürlich immer einen bestimmten Huldigungscharakter auf. Das wird beispielsweise deutlich, wenn Aubespine sie als „Erhabene Königin“ anspricht, auf deren Angesicht die Gnade glänzt (MS II./2., 49) oder wenn Burleigh sie als „ruhmvolle Königin“ beschreibt (MS II./2., 50).

Abgesehen von diesen recht allgemeinen und wenig aussagekräftigen Anredefloskeln wird im Stück natürlich auf die Frage ihrer Legitimation eingegangen, so beschreibt etwa Burleigh, wie das Geschlecht der Lothringer ihre Position sieht.

¹² Foi, Maria Carolina: Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von *Maria Stuart*. In: Schiller und die höfische Welt hg. v. AURNHAMMER, Achim, Klaus MANGER und Friedrich STARCK. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 230.

¹³ vgl. Pfister, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink¹¹ 2001, S. 253.

BURLEIGH [...] Denn dies Geschlecht der Lothringer erkennt
Dein heilig Recht nicht an, du heißest ihnen
Nur eine Räuberin des Throns, gekrönt
Vom Glück! (MS II./3., 51)

In der Fremddarstellung Marias wurde auf die Frage nach ihrer Schönheit kurz eingegangen, dies kann auch für Elisabeth gemacht werden, denn einige Figuren versichern ihr durchaus, dass sie sich mit der jüngeren Schwester messen kann, dennoch ist auch hier die Authentizität wieder kritisch zu hinterfragen, da es sich neuerlich um Aussagen in ihrer Gegenwart handelt.

LEICESTER [...] Ich habe dich so reizend nie gesehn,
Geblendet steh ich da von deiner Schönheit. (MS II./9., 72)

Ein klareres Bild entsteht, wenn man untersucht, was ihre klar deklarierten Gegnerinnen über sie zu sagen haben. So ist vor allem Maria es, die Elisabeth als sehr kalt und herzlos beschreibt.

MARIA O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!
[...]
Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick,
Schließt sich das Herz mir schauernd zu, der Strom
Der Tränen stockt, und kaltes Grausen fesselt
Die Flehensworte mir im Busen an. (MS III./4., 82/84)

Diese Worte bei der Begegnung der Frauen zeigen deutlich, wie Elisabeth auf ihre Gefangene wirkt und welche Ausstrahlung sie zur Schau trägt. Auch im Anschluss an das Zusammentreffen sind Maria und ihre Amme sich einig, was die englische Königin betrifft. Sie beschreiben sie als „die Unversöhnliche“, die „in Wut“ geht und „den Tod im Herzen“ trägt (MS III./5., 89). Besonders der Aspekt ihrer Wut wird von beiden Frauen wiederholt und bleibt somit als abschließender Eindruck der Unterredung.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Fremdkommentare zu Elisabeth nur wenig Rückschlüsse auf ihre Figurencharakterisierung zulassen, da es zum Großteil so wirkt, als würden diese Äußerung nur aufgrund von Hintergedanken getätigt und daher spiegeln sie kaum verwertbare Merkmale wieder. Gerade deshalb erscheint es wichtig, sich mit Elisabeths Selbstdarstellung zu beschäftigen, um daraus fruchtbringendere Rückschlüsse zu ziehen.

2.2.2. Selbstdarstellung

Im vorhergehenden Unterkapitel hat sich gezeigt, dass die Fremdkommentare zur Figur Elisabeths nur sehr bedingt Aufschluss über ihre Figurencharakterisierung geben. Analysiert man nun jedoch ihre Selbstdarstellung auf Basis ihrer Eigenkommentare und der Angaben im Nebentext, so gibt es hier einige interessante Aspekte, die analysiert werden können. Die nun folgende Argumentation wird zeigen, dass Elisabeth eine Figur ist, die recht viel über ihre eigenen Ansichten spricht und dabei auch ein klares Bild von sich selbst entwirft.

Erstmals erscheint die englische Königin Elisabeth im zweiten Aufzug im zweiten Auftritt auf der Bühne, sie wird von Leicester geführt und ist von einigen Beratern umgeben (MS II./2., 46). Gleich in diesem Auftritt wird erstmals das Thema Heirat angesprochen, das der Königin nicht unbedingt behagt und was sie auch dementsprechend zum Ausdruck bringt.

ELISABETH Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes,
Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen.
Mein Wunsch war's immer, unvermählt zu sterben,
Und meinen Ruhm hätt' ich darein gesetzt,
Daß man dereinst auf meinem Grabstein läse:
Hier ruht die jungfräuliche Königin. (MS II./2., 47)

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass sie das Thema Hochzeit vor allem mit ihrem Stand verknüpft und deutlich zeigt, dass sie trotz ihrer vermeintlichen Macht in dieser Hinsicht nicht frei über sich selbst bestimmen kann. Gerade dieser Widerspruch gefällt ihr nicht, was sie auch wie folgt verdeutlicht:

ELISABETH [...] Doch eine Königin, die ihre Tage
Nicht ungenützt in müßiger Beschauung
Verbringt, die unverdrossen, unermüdet,
Die schwerste aller Pflichten übt, die sollte
Von dem Naturzweck ausgenommen sein,
Der Eine Hälfte des Geschlechts der Menschen
Der andern unterwürfig macht – (MS II.2., 48)

Die oben zitierte Aussage Elisabeths enthält zentrale Aspekte, die in dieser Arbeit analysiert werden sollen. Erstens knüpft sie an die Tatsache an, dass Elisabeth nicht völlig frei ist in ihren Entscheidungen, obwohl – oder gerade, weil – sie die Königin ist. Ihr Stand ist es nämlich, der ihr diese Pflicht auferlegt. Zweitens ist speziell der Begriff der „Pflicht“ wichtig zu beachten, da auch er im Kontext der Poetik Schillers noch einmal ausführlicher aufgegriffen wird und für die Figur Elisabeth von großer Bedeutung ist. Drittens beinhaltet dieser Kommentar auch Informationen über ihre Sichtweise auf Frauen im Allgemeinen, was ebenfalls in einem eigenen Kapitel behandelt wird. Viertens entwirft dieses Zitat eine Vorstellung, davon wie Elisabeth sich selbst sieht, nämlich als hart arbeitende Königin, die viele Opfer dafür bringt und daher zumindest von jenem Naturzweck ausgenommen sein will, der ihr so wenig behagt. Erneut erklärt sie, dass sie nie aus freien Stücken heiraten will, ähnlich verhält es sich, wenn sie von sich als „jungfräuliche Königin“ spricht. Der Aspekt der Jungfräulichkeit wird von ihr in diesem Gespräch noch weiter betont, sogar als „ihr höchstes Gut“ beschrieben:

ELISABETH [...] Auch meine jungfräuliche Freiheit soll ich,
Mein höchstes Gut, hingeben für mein Volk, [...] (MS II./2., 47-48)

Darüber hinaus verbindet sie ihre Jungfräulichkeit mit ihrer Freiheit, ebenfalls eine Begrifflichkeit, die im Zusammenhang mit poetischen Überlegungen Schillers zum Tragen kommt.

Dennoch kristallisiert sich heraus, dass eine Heirat unumgänglich scheint und ein neuer (innerer) Konflikt tut sich für Elisabeth auf, wenn es darum geht, wen sie ehelichen soll. In diesem Kontext betont sie zum wiederholten Mal ihre beschränkte Entscheidungsgewalt.

ELISABETH [...] – Ich darf ja
Mein Herz nicht fragen. Ach! das hätte anders
Gewählt. Und wie beneid' ich andre Weiber,
Die das erhöhen dürfen, was sie lieben.
So glücklich bin ich nicht, daß ich dem Manne,
Der mir vor allen teuer ist, die Krone
Aufsetzen kann! (MS II./9., 73)

Hier wird auch deutlich, weshalb sie Neid in Bezug auf Maria empfindet, denn diese ist es, die nach ihrem Belieben entscheiden konnte, wohingegen Elisabeth gezwungen ist, der Pflicht zu folgen. Nicht ihr Herz, sondern ihr Verstand ist ihr Ratgeber.

Interessant ist es an dieser Stelle auch festzuhalten, dass Marias Selbstdarstellung auch in der zentralen Begegnung mit Elisabeth zum Ausdruck kommt, wohingegen das für ihre Gegenspielerin nicht im selben Maße zutrifft. Lediglich die Regieanweisungen im Nebentext geben zum Teil Aufschluss über Elisabeths Haltung in dieser Situation. Als Beispiel hierfür dienen vor allem die Blicke, die die englische Königin der Gegenspielerin zuwirft und andere Beschreibungen ihrer Gemütsverfassung. Zu Beginn des Zusammentreffens heißt es Elisabeth „fixiert mit den Augen die Maria“, sie wirkt während der Unterredung „kalt und streng“, später sieht sie die gefangene Schwester „lange mit einem Blick stolzer Verachtung an“, ehe sie „höhnisch lachend“ meint, das wahre Gesicht Marias entdeckt zu haben, doch zuletzt ist sie „für Zorn sprachlos“, „schießt wütende Blicke auf Marien“ und „geht schnell ab“ (MS III./4., S. 82-89). Das Fehlen jeglicher Eigenkommentare Elisabeths hängt damit zusammen, dass der Fokus in dieser Szene allgemein auf Maria und ihren Aussagen liegt, dies wird im Zusammenhang mit den poetischen Überlegungen Schillers noch einmal aufgegriffen werden.

Grundsätzlich ist Elisabeth sich ihrer Rolle als Königin stets bewusst, selbst wenn sie diese Haltung Maria gegenüber nicht demonstrieren kann. Festzuhalten ist aber, dass sie im Verlauf der Handlung durchaus unterschiedlich darüber reflektiert. Zur Erinnerung sei darauf hingewiesen, dass gerade die Eigenkommentare im zweiten Aufzug zeigen, dass sie durchaus die Last der Aufgabe empfindet und dennoch hart an ihrer Erfüllung arbeitet. Im vierten Aufzug – nach der einschneidenden Begegnung mit der Gegnerin – reflektiert sie erneut über ihre Funktion als Herrscherin, wobei der Grundton zu diesem Zeitpunkt drastisch verändert wirkt. Das kürzlich beendete Zusammentreffen mit Maria und die anstehende Entscheidung über deren Hinrichtung haben Elisabeth offensichtlich Kraft gekostet und sie möchte ihre Pflichten abtreten.

ELISABETH [...] Ich bin des Lebens und des Herrschens müd.
 Muß eine von uns Königinnen fallen,
 Damit die andre lebe – und es ist
 Nicht anders, das erkenn' ich – kann denn ich
 Nicht die sein, welche weicht? Mein Volk mag wählen,
 Ich geb' ihm seine Majestät zurück.
 Gott ist mein Zeuge, daß ich nicht für mich,
 Nur für das Beste meines Volkes gelebt.
 [...]
 So steig' ich gern von diesem Thron und kehre
 In Woodstocks stille Einsamkeit zurück,
 Wo meine anspruchlose Jugend lebte,
 Wo ich, vom Tand der Erdengröße fern,
 Die Hoheit in mir selber fand – Bin ich
 Zur Herrscherin doch nicht gemacht! Der Herrscher
 Muß hart sein können, und mein Herz ist weich. (MS IV./9., 115)

Das obige Zitat enthält viele Hinweise darauf wie Elisabeth sich sieht, zum einen spricht sie ihre anspruchlose Jugend an, in der sie nicht zur Herrscherin erzogen wurde, sondern in sich selbst Hoheit fand, zum anderen wird deutlich, dass sie sich dem Regieren nicht gewachsen fühlt und dass sie eine Entscheidung über eine Hinrichtung ablehnt. Sie versucht alles um diese zu delegieren, will sie in diesem Fall eher dem Volk übertragen, weil sie meint, dass dessen Wohl ihr Ziel sei. Diese Ablehnung, das Urteil zu vollstrecken, stellt eine Weigerung dar und setzt sich auch noch über jene Stelle hinaus fort. Ihr ist nämlich sehr wohl selbst bewusst, dass ihr diese Entscheidung Probleme verursacht, bzw. noch verursachen wird.

ELISABETH [...] Ich habe diese Insel lange glücklich
 Regiert, weil ich nur brauchte zu beglücken.
 Es kommt die erste schwere Königspflicht,
 Und ich empfinde meine Ohnmacht – (MS IV./9., 115-116)

Die Hinrichtung zu vollstrecken behagt Elisabeth ganz und gar nicht, obwohl die vorherige Begegnung mit Maria alles andere als gut verlaufen ist. Ihr innerer Konflikt mit dieser Entscheidung wird auch durch ihr Verhalten und ihre Bewegungen unterstrichen. Wenn das Volk beginnt, die Hinrichtung lautstark einzufordern, und die Königin ein Schriftstück erhält, dass dies besiegeln soll, „*schauert sie zusammen und fährt zurück*“, daraufhin zeigt sie sich „*unentschlossen*“ und „*mit sich selbst kämpfend*“ (MS IV./8., 112-113). Elisabeths Unsicherheit hängt vielleicht damit zusammen, dass sie sich in dieser Entscheidung alleine gelassen fühlt, so sagt sie ja auch, dass sie „*kämpfend gegen eine Welt*“ steht und doch nur ein „*wehrlos Weib*“ ist (MS IV./10., 117). Ihr Widerwille, Verantwortung, für die Hinrichtung zu übernehmen, bleibt bestehen, denn „*mit einem raschen, festen Federzug*“ muss sie sich später zur Unterschrift bewegen, „*läßt dann die Feder fallen, und tritt mit einem Ausdruck des Schreckens zurück*“ (MS IV./10., 118). Doch das ist noch nicht alles. Selbst nachdem sie bereits die Hinrichtung durch ihre Unterschrift bestätigt hat, versucht sie noch ihre Beteiligung abzustreiten, indem sie zu Davison meint: „*Und dieses Blatt – Nehmt es zurück –*

Ich leg's / in eure Hände.“ (MA IV./11., 119) Es wirkt, als könne sie so die Entscheidung von sich weisen, doch Davison drängt sie weiter und will, dass sie ihren Willen klar kundtut, da er es nicht sein kann bzw. will, auf den die Folgen zurückfallen. Während der gesamten Unterredung wirkt Elisabeths Verhalten „zögernd“ (MS IV./11., 120), doch letztlich offenbart sie ihre Entscheidung, indem sie ein für alle Mal klarstellt, was sie wirklich möchte.

ELISABETH *ungeduldig*:
Ich will, daß dieser unglücksel'gen Sache
Nicht mehr gedacht werden soll, daß ich endlich
Will Ruhe davor haben und auf ewig. (MS IV./11., 120-121)

Es erscheint beinahe so, als wolle sie die leidige Sache nur endlich hinter sich bringen, um nicht länger mit all den unangenehmen Fragen konfrontiert zu sein, die sich daraus immer wieder ergeben. Die Hinrichtung Marias ist für Elisabeth, aus dieser Perspektive, vor allem eine Möglichkeit sich zu befreien. Ihr Ziel ist es, etwaige Mordanschläge und Verrat hinter sich zu lassen, denn „Ist sie aus den Lebendigen vertilgt,“ kann Elisabeth frei sein, „wie die Luft auf den Gebirgen“ (MS IV./10., 118).

Nachdem die Hinrichtung beschlossen und durchgeführt ist, drücken „*ihr Gang und ihre Gebärden [...] die heftigste Unruhe aus*“ (MS V./11., 142). Erst letzten Endes findet sie mit dieser schweren Entscheidung auch zurück zu ihrem anfänglichen Selbstbild, wenn Elisabeth „*lebhaft ausbrechend*“ feststellt: „Ich bin Königin von England!“ (MS V./12., 143) Und das Stück selbst endet mit einem Fokus auf ihrem Selbstverständnis als eine Frau, die ihre Pflicht erfüllt, wenn es heißt: „*Sie bezwingt sich und steht mit ruhiger Fassung da.*“ (MS V./15., 148)

2.3. Maria, Elisabeth und Schillers Poetik

Im Rahmen der Figurencharakterisierungen von Maria und Elisabeth wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass die beiden als komplementäre Figuren angelegt sind und ihre Gemeinsamkeiten wie Gegensätze eine zentrale Funktion im Stück besitzen. Daher ist allgemein festzuhalten, dass es an den beiden zentralen Figuren des Stückes einiges gibt, was Ansatzpunkte für die vorliegende Arbeit und einen Vergleich ermöglicht. Das folgende Kapitel behandelt genau diese Aspekte und versucht in einem ersten Schritt aufzuzeigen, wie eng die beiden Figuren durch ihre Darstellungen miteinander verbunden sind, obwohl bzw. gerade weil sie durchgehend in Opposition zueinander stehen.

Die bisherige Analyse hat gezeigt, wie die Figuren Maria und Elisabeth durch Fremd- und Selbstkommentare bzw. die Anmerkungen im Nebentext entworfen werden und welche Gemeinsamkeiten und Gegensätze die beiden Kontrahentinnen aufweisen. Nun soll versucht

werden, eine Brücke zu Schillers Poetik und Ästhetik zu schlagen, um herauszufinden, ob diese beiden Figuren gerade deshalb so gestaltet sind, um seine zentralen Überlegungen widerzuspiegeln. In diesem Zusammenhang werden zahlreiche Begriffe der Schillerschen Poetik und Ästhetik, wie zum Beispiel Schönheit, Anmut, Würde und das Erhabene, herangezogen und mit dem Trauerspiel „Maria Stuart“ verknüpft. Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist die These, dass Maria und Elisabeth sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Pflicht und Neigung befinden, das in den beiden Frauenfiguren unterschiedlich dargestellt und gelöst wird. Dazu passt auch die Sichtweise Guthkes, der sagt, dass die dominanten Figuren in Schillers Dramen „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“ von dem Konflikt bestimmt werden, der in ihrem Inneren ausgetragen wird.¹⁴ Darüber hinaus sagt auch Schiller selbst, dass die Tragödie der ideale Ort ist, um widerstreitende Neigungen und Pflichten vorzuführen.

Der peinliche Kampf entgegengesetzter Neigungen oder Pflichten, der für denjenigen, der ihn erleidet, eine Quelle des Elends ist, ergötzt uns in der Betrachtung; [...]¹⁵

Gerade die zwei zentralen Hauptfiguren scheinen diesen Widerstreit im vorliegenden Werk auszutragen. So soll in weiterer Folge gezeigt werden, dass Elisabeth die Seite des Verstandes, der Pflicht und der Entsagung verkörpert, wohingegen Maria zuerst von der Neigung ausgeht und im Laufe des Stückes eine Wandlung erfährt, die man bis hin zur schönen Seele und der Erhabenheit deuten könnte.

Versetzt man den Vergleich zwischen den beiden Frauenfiguren nun also auf die Ebene der zugrunde liegenden Konzeption, so muss man – erneut in Anlehnung an Guthke – festhalten, dass Schiller von vornherein „Maria eher günstiger, Elisabeth eher ungünstiger geschildert hat“.¹⁶ Ein gutes Beispiel hierfür ist das Zusammentreffen der beiden Frauen im dritten Aufzug und davon ausgehend die unterschiedliche Konnotation von Zorn in Bezug auf Maria bzw. Elisabeth. Juliane Vogel erkennt in der Begegnung der beiden Figuren den Doppelfuror, den sie wie folgt beschreibt:

Im Aufeinandertreffen zweier Rivalinnen entbrannte ein Wechselfieber, ein doppelter Zorn, [...] Die Rasende begegnete ihrem Double, das ihr die eigene Leidenschaft, den eigenen gesteigerten Affekt zurückspiegelte und von deren immer erregterem (Spiegel-)Bild sie sich ihrerseits zu elementaren Zornausbrüchen

¹⁴ vgl.: Guthke, Karl: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen, u. a.: Francke 1994, S. 207. Weiters zitiert als: Guthke, Karl: Schillers Dramen.

¹⁵ Schiller, Friedrich: Ueber die tragische Kunst. In: Schiller, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2009, S. 40. Weiters zitiert als: Schiller, Friedrich: Ueber die tragische Kunst.

¹⁶ Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 210.

aufstacheln ließ.¹⁷

Die Szene im vierten Auftritt des dritten Aufzugs wird bereits einleitend von Schrewsbury als zentral markiert, wenn er sagt: „Das ist die entscheidungsvolle Stunde!“ (MS III./3., 80) Es handelt sich um jenen „Moment, in dem sich das Gleichgewicht konkurrierender Kräfte nach der einen oder anderen Seite verschiebt“¹⁸ und sich Marias Schicksal entscheidet. Der dritte Aufzug ist dementsprechend von emotionaler Intensität geprägt, wenn die beiden Königinnen sich gegenseitig beleidigen, wobei vor allem die Tatsache, dass Maria die Fassung verliert, ihr Schicksal in weiterer Folge besiegelt.¹⁹ Von Beginn an befindet sich Maria im „*heftigsten Kampf*“ (MS III./4., 83) mit sich selbst, hin- und hergerissen zwischen dem Bestreben sich zu unterwerfen, um damit Mitleid zu erwecken, und dem „Rachezorn“²⁰, von dem sie scheinbar erfasst wird. Bei genauerer Untersuchung der Szene kann man erkennen, dass beide Frauenfiguren im Zusammentreffen ihre eigentlichen Absichten vergessen und sich in ihrem gegenseitigen Zorn verlieren.

Auf dem Höhepunkt des Dramas wird eine im Untergrund des juristischen Verfahrens schwelende Leidenschaft freigesetzt. [...] Nicht nur die verklagte und entmachtete Maria Stuart, auch Elisabeth I. verläßt die prozessualen, regulierten Handlungsbahnen.²¹

Gleich zu Beginn des gemeinsamen Dialogs zeigt sich, dass Maria auf Elisabeth keineswegs demütig wirkt, sondern eher stolz. Die schottische Königin, deren Ziel es ja eigentlich sein müsste, die andere zu rühren, spricht sie wiederholt als „Schwester“ (MS III./4., 83) an, was einerseits natürlich eine Anspielung auf die verwandtschaftlichen Bande ist, die sie teilen, andererseits – und davon geht Juliane Vogel aus – kann dies aber auch als „provokierende Anrede“ verstanden werden, die erneut jegliche Demut vermissen lässt.²² Doch es ist nicht alleine an Maria diese Szene ins Verderben zu führen, Elisabeth treibt sie ebenfalls durch ihre Beleidigungen weiter in den Furor, besonders dann, wenn sie nach politischen und religiösen Anschuldigungen auch auf Marias erotische Laster zu sprechen kommt.²³ In deren Kontext beginnt Elisabeth nun vor allem „*höhnisch*“ und „*mit einem Blick stolzer Verachtung*“ (MS IV./4., 87-88) zu sprechen, Marias Lasterhaftigkeit mit ihren Verbrechen zu verbinden und ihre Schönheit als gewöhnlich abzutun.

ELISABETH [...] Ja es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt

¹⁷ Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der >>großen Szene<< in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002, S. 211. Weiters zitiert als: Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz.

¹⁸ ebenda, S. 213.

¹⁹ vgl.: ebenda, S. 212.

²⁰ vgl.: ebenda, S. 215.

²¹ ebenda, S. 218.

²² vgl.: ebenda, S. 222.

²³ vgl.: ebenda, S. 223.

Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.
Es lüstet keinen euer – vierter Mann
Zu werden, denn ihr tötet eure Freier,
Wie eure Männer!
[...] Der Ruhm war wohlfeil zu erlangen,
Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit
Zu sein, als die gemeine sein für alle! (MS IV./4., 87-88)

Dementsprechend heftig kontert die Gegenspielerin Maria letztlich, wenn sie Elisabeth vorwirft, selbst auch nicht tugendhafter zu sein, ihre Gelüste nur besser zu verbergen.

MARIA [...] Weh euch, wenn sie von euren Taten einst
Den Ehrenmantel zieht, womit ihr gleißend
Die wilde Glut verstohlner Lüste deckt.
Nicht Ehrbarkeit habt ihr von eurer Mutter
Geerbt, [...] (MS IV./4., 88)

Diesen Anschuldigungen hat Elisabeth nichts mehr entgegenzusetzen außer wütenden Blicken, während Schrewsbury von Maria nur noch wissen will, ob sie das unter Mäßigung versteht und abschließend über Maria urteilt: „O sie ist außer sich!“ (MS IV./4., 88) Der Sieg, den Maria durch ihre Sprachgewalt erstritten hat, steht „in krassem Widerspruch zu den realen Herrschaftsverhältnissen“ und „erweist sich ironischerweise als Moment ihrer größten Niederlage“ und gleichzeitig ihres größten Triumphes. Letztlich muss man festhalten, dass „die große Szene der Königinnen in einem Abtausch von Anzüglichkeiten eskaliert“.²⁴

Es bleibt aber die Frage, warum die Entgleisung des Dialogs bei Elisabeth einen negativeren Aspekt erhält, als bei Maria. Erstere wird durch den Zorn, den die Unterhaltung auslöst, sprachlos und ihr bleiben nur Blicke zur Verteidigung, die sie Pfeilen gleich, verschießt. Die Zweitere ist es, – das wurde bereits deutlich gezeigt – die das Treffen als die Triumphierende verlässt, Elisabeth bleibt als die Verliererin übrig. Maria ist zwar völlig außer sich und verweigert jegliche Unterwerfung,²⁵ dennoch heißt es im Nachhinein, dass „der edle königliche Zorn [sie] / Umglänzte“ (MS III./6., 90) und sie gar wie eine Göttin erscheinen ließ. Im Gegensatz zu Marias Amme Kennedy, die sehr wohl erkennt, dass die Begegnung jede Hoffnung auf eine Begnadigung Marias zunichtegemacht hat, ist Mortimer völlig hingerissen davon, wie Maria während des Dialogs mit Elisabeth auf ihn gewirkt hat. Sogar in ihrer Entgleisung wirkt sie auf ihn als Frau attraktiv und auch der Nebentext legt ja fest, dass sie zwar „von Zorn glühend, doch mit einer edlen Würde“ (MS III./4., 88) spricht. Ihrem Zorn wird dadurch in mehrfacher Weise ein positiver Anschein verliehen, während dies nicht für die englische Königin gilt. Das könnte damit zusammenhängen, dass die Entsagung, die Elisabeth verkörpert in den klassischen Dramen Schillers immer als problematisch behandelt

²⁴ vgl.: ebenda, S. 225-228.

²⁵ vgl.: ebenda, S. 221.

wird und bisweilen erzwungen wirkt.²⁶ Während Maria, auch durch ihre katholischen Rollenzuschreibungen, immer zwischen Demut und Exzess schwankt, ist Elisabeths Bekenntnis zur Enthaltbarkeit eindeutig erkennbar und sie ist innerhalb ihres Selbstbildes sowohl für ihre königliche Haltung, als auch für ihr weibliches Selbstverständnis von Bedeutung. In der Konfrontation mit der Gegnerin verliert sie jedoch ihre Würde, vor allem wenn Maria ihre „verstohlenen Lüste“ anspricht. Solche Beleidigungen erträgt Elisabeth nicht und selbst wenn man davon ausgeht, dass Schiller Maria in dieser Beurteilung der englischen Königin nicht recht gibt, so bleibt als Fazit dennoch, dass er Elisabeth, als die Schwächere darstellt.²⁷

Diese unterschiedliche Bewertung könnte nun mit dem Schönheitskonzept Schillers bzw. mit seinen Ansichten zu Anmut und Würde zusammenhängen. Die genaue Analyse der Fremdkommentare zu Marias Figur hat auf der einen Seite ergeben, dass es stark darauf ankommt, ob ihre BefürworterInnen oder GegnerInnen über sie sprechen, auf der anderen Seite gibt es aber durchaus auch Gemeinsamkeiten beider Parteien in ihrer Beschreibung. Es fällt auf, dass Maria sehr stark mit Vokabular beschrieben wird, das aus dem Bereich der Sinnlichkeit stammt. Man denke nur an Paulet, der ihr ein lasterhaftes Leben vorwirft oder an ihre Amme, die sie als Verführte hinstellt und meint, sie sei nur dem „Feuer des Verlangens“ (MS I./4., 21) erlegen.

Sie ist menschlich, gleichermaßen unbesonnen wie diszipliniert, ihre Körperbewegungen sind stets Ausdruck ihrer inneren Haltung [...]. Die doppelte Kommentierung ihrer Person durch Kennedy und Paulet unterstreicht den zwiespältig-menschlichen Charakter dieser Hauptfigur.²⁸

Maria ist dementsprechend jene der beiden zentralen Frauenfiguren, die der Neigung näher steht, die ihren Emotionen folgt und davon begleitet im Stück agiert.

Elisabeth hingegen ist jene der beiden Frauen, die sich auf ihre Pflicht besinnt und „ihr Leben als Aufopferung an den Staatsdienst“²⁹ darstellt. Sie ist des Weiteren gezwungen in der höfischen Welt der Intrigen zu leben, wobei sie auf sich selbst angewiesen bleibt, ganz besonders im Kreuzfeuer ihrer drängenden Berater.³⁰ Wie sie mit dieser Pflicht umgeht, ist jedoch ein weiterer Aspekt, der von Schiller sehr negativ konnotiert dargestellt wird. Wie bereits im Zusammenhang ihres Selbstbildes festgehalten wurde, wirkt ihre Unterschrift nach dem Zusammentreffen mit der Verurteilten eher wie eine Kurzschlussreaktion und letztlich

²⁶ vgl.: Scheit, Gerhard: Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 176.

²⁷ vgl.: ebenda, S. 180.

²⁸ Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schillers klassische Dramen. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008, S. 578.

²⁹ Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 215.

³⁰ ebenda, S. 215.

will sie sich auch noch aus ihrer Verantwortung stehlen, indem sie versucht, diese abzutreten.³¹

Diese Feststellungen bieten den ersten Anknüpfungspunkt an die Poetik Schillers, denn dieser beschäftigt sich in seinen theoretischen Schriften mit dem Verhältnis von Neigung und Pflicht und verwendet diese Gegensatzpaare, um in weiterer Folge die Konzepte der Schönheit und der schönen Seele zu entwerfen. Um zu verstehen, wie Schiller das Verhältnis von Neigung und Vernunft bewertet, sei eines seiner eigenen Beispiele an dieser Stelle herangezogen:

Die Schwerkraft verhält sich ohngefähr ebenso gegen die lebendige Kraft des Vogels, wie sich – bei reinen Willensbestimmungen – *die Neigung* zu der gesetzgebenden Vernunft verhält.³²

Schiller versucht in „Kallias oder über die Schönheit“ bzw. in „Über Anmut und Würde“ aufzuzeigen, wie sich Neigung und Vernunft zueinander verhalten. Legt man dies nun in einer extremen Denkweise auf das Drama „Maria Stuart“ um, so wird am Beginn des Stückes Marias lebendige Kraft durch die gesetzgebende Instanz in der Form von Elisabeth eingegrenzt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Einschränkung, dass es sich hierbei um die Ausgangssituation des Dramas handelt. Maria, die ja „als Mensch von Fleisch und Blut“ mit all ihren leidenschaftlichen und sinnlichen Zügen entworfen wird, ist nämlich im Verlauf der Handlung mit ihrer eigenen Schuld und den damit einhergehenden Gewissensbissen konfrontiert.³³ Genau diese Entwicklung der Figur ist es, die mit der Poetik Schillers am engsten verbunden ist. Maria qualifiziert sich vor allem durch den Widerstreit zwischen Leidenschaft und moralischer Selbstdisziplin zur Dramenheldin.³⁴ Des Weiteren muss festgehalten werden, dass auch Elisabeths innerer Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit zum Ausdruck kommt und nicht nur ihre Gegenüberstellung zu Maria.³⁵

Um dies nun näher analysieren zu können, soll die Tatsache, dass BefürworterInnen wie GegnerInnen Maria als eine „schöne“ Frau beschreiben, in Verbindung mit dem Schönheitskonzept Schillers beleuchtet werden.

³¹ vgl.: Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 219.

³² Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. In: Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1994, S. 41. Weiters zitiert als Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit.

³³ vgl.: Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 220.

³⁴ vgl.: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie. Band 2 1791-1805. München: Verlag C.H. Beck 2009., S. 505. Weiters zitiert als: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie.

³⁵ Bonn, Kristina: Vom Schönen. Schönheitskonzeptionen bei Lessing, Goethe und Schiller. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, S. 148. Weiters zitiert als: Bonn, Kristina: Schönheitskonzeptionen., S. 133. Weiters zitiert als: Bonn, Kristina: Schönheitskonzeptionen.

Für Schiller leitet sich die Schönheit nicht von der Sittlichkeit ab, sondern er deduziert beide von einem höheren Prinzip her. Des Weiteren beschreibt er sie als eine objektive Eigenschaft, die durch die reine Natur bestimmt wird und eine Eigenschaft der Erscheinung ist.³⁶

Mit einem Worte: eine freie Handlung ist eine schöne Handlung, wenn sie Autonomie des Gemüts und die Autonomie in der Erscheinung koinzidieren. Aus diesem Grunde ist das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen moralische Schönheit, denn sie tritt nur alsdann ein, wenn ihm Pflicht zur Natur geworden ist.³⁷

Noch ist anhand dieser Definition nicht abzuwägen, ob die Beschreibung von Maria als „schön“ wirklich im Sinne der Poetik Schillers verstanden werden kann, doch sie legt zumindest nahe, warum es sich bei Elisabeth wohl eher nicht um eine (moralische) Schönheit handelt, denn die Pflicht ist ihr nicht zur Natur geworden. Das zeigt sich, in ihrer offenkundigen Weigerung Verantwortung für die Enthauptung zu übernehmen, ebenso wie in ihrer Skepsis der Ehe und Mutterschaft gegenüber, denn von dieser „Naturpflicht“ möchte sie als Königin ausgenommen sein. Am ehesten würde man bei Elisabeth noch die Tugend vermuten, die Schiller in „Über Anmut und Würde“ als „Neigung zu der Pflicht“³⁸ definiert. Aber er führt noch weiter aus, der Mensch „soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen“³⁹. Genau dieser Punkt macht es nun aber fragwürdig, ob Schiller Elisabeth wirklich als tugendhafte Figur ansehen würde, denn ihre Besinnung auf den Verstand lässt der Autor eher wie eine Selbstaufopferung wirken und nicht wie eine Erfüllung aus Neigung zur Pflicht. Darin besteht auch das Scheitern der englischen Königin, denn wie Schiller schon bemerkt:

Der bloß *niedergeworfene* Feind kann wieder aufstehen, aber der *versöhnte* ist wahrhaft überwunden.⁴⁰

Elisabeth schafft es nur, Maria „niederzuwerfen“ ihre Hinrichtung ist nicht wirklich die geplante Befreiung, sondern sorgt nur dafür, dass sie von allen Beratern verlassen zurückbleibt. Ihr Versagen ist letztlich auf eine fehlende persönliche Autorität zurückzuführen, denn ihre Furcht vor der öffentlichen Meinung führt dazu, dass sie letztlich eine Sklavin eben jener wird, die immer nur den Gesichtsverlust fürchtet und eine Frau ohne Souveränität darstellt. Ihr gelingt die Balance zwischen königlicher Rolle und persönlicher Identität nicht. Deshalb ist sie in letzter Instanz auch gezwungen ihr politisches Amt durch Gewalt abzusichern, obwohl diese Entscheidung prinzipienlos und von großer

³⁶ vgl.: Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit, S. 19-23.

³⁷ Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit, S.32.

³⁸ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 1994, S. 106. Weiters zitiert als: Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde.

³⁹ ebenda, S. 107.

⁴⁰ ebenda, S. 107.

Unentschlossenheit geprägt ist. Damit bleibt ihr aber auch jegliche Freiheit verwehrt, denn sie ist weiterhin eine Gefangene ihres Amtes und dadurch weiterhin der öffentlichen Stimmung ausgeliefert, die nach dem Urteil gegen sie ausfällt.⁴¹

Diese Feststellungen führen wieder zur Beschreibung Marias zurück, für die noch immer nicht geklärt wurde, ob sie nun dem poetischen Schönheitsbegriff Schillers entspricht. Um diese Fragestellung näher zu erörtern, muss man erwähnen, dass Schiller der Meinung war, er könne „ein objektives Prinzip des Schönen angeben“⁴² und das spiegelt sich in der Definition von Schönheit, die Schiller gibt, wider, die hier (verkürzt) angeführt ist:

Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in der Erscheinung. [...] Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit.⁴³

Den Ausdruck „Natur“ verwendet Schiller deshalb gerne, weil er auch „das Feld des Sinnlichen bezeichnet, worauf das Schöne sich einschränkt“⁴⁴. Der Autor sagt weiters, dass auch das Naive schön ist, da „die Natur darin über Künstelei und Verstellung ihre Rechte behauptet“⁴⁵ und „schön“ ist ja seiner Meinung nach „ein Naturprodukt, wenn es in seiner Kunstmäßigkeit frei erscheint“⁴⁶. Das würde auch mit Aussagen Marias korrespondieren, beispielsweise wenn es am Beginn des Stückes – in Bezug auf fehlende Geschmeide – heißt: „Diese Flitter machen / Die Königin nicht aus“ (MS I./2., 16). Um nun der eigentlichen Frage näher zu kommen, ob dieser Schönheitsbegriff Schillers auf Maria zutrifft, ist zu überlegen, wo man Schönheit denn nun antreffen kann. Dazu schreibt Schiller, dass man die Schönheit in der Mitte zwischen „Würde, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der *Wollust*, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes“, findet.⁴⁷ Diese Verortungen der Schönheit erscheinen für die Figur der Maria allesamt interessant, weil sie ja als der Neigung näher stehend beschrieben wurde und von einigen Figuren im Stück auch dem Bereich des Sinnlichen zugeordnet wird. Somit führt diese Feststellung zum nächsten poetologischen Begriff Schillers, jenem der Würde, die er als Ausdruck einer erhabenen Gesinnung und als Ruhe im Leiden sieht.⁴⁸

Bei der Würde also führt sich der Geist im Körper als Herrscher auf, denn hier hat er seine Selbstständigkeit gegen den gebieterischen Trieb zu behaupten, der ohne ihn zu Handlungen schreitet und sich seinem Joch gern entziehen möchte.⁴⁹

⁴¹ vgl.: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, S. 499-504.

⁴² Brittnacher, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Koopmann, Helmut. Stuttgart: Alfred Körner Verlag² 2011, S. 627.

⁴³ Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit, S. 37.

⁴⁴ ebenda, S. 37.

⁴⁵ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 52.

⁴⁶ Schiller, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit, S. 57.

⁴⁷ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 104.

⁴⁸ vgl.: ebenda, S. 113 bzw. 121.

⁴⁹ ebenda, S. 122.

Des Weiteren ist bei Schiller zu lesen, dass die Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen Bewegungen liegt und die Natur dort dem Geist unterwirft, wo sie herrschen will.⁵⁰ In engem Zusammenhang damit steht Schillers Ansicht, dass der Wille des Menschen ein erhabener Begriff ist, denn „der *bloße* Wille erhebt den Menschen über die Tierheit“.⁵¹

Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, daß er mit Bewußtsein und Willen vernünftig handelt. Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will. Eben deswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf.⁵²

Ähnlich argumentiert auch Talbot im Stück, wenn er Elisabeth aufzeigen will, dass sie die Macht hat, jene Entscheidung zu treffen, die sie herbeiführen *will*, gerade weil Neigungen nicht immer gleichbleibend, sondern veränderbar sind.

TALBOT [...] – Wie sich
Die Neigung anders wendet, also steigt
Und fällt des Urteils wandelbare Woge.
Sag nicht, du müsstest der Notwendigkeit
Gehorchen und dem Dringen deines Volks.
Sobald du willst, in jenem Augenblick
Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist.
[...]
Du selbst mußt richten, du allein. (MS II./3., 52-53)

Obwohl Elisabeth objektiv Freiheit und Handlungsmöglichkeiten besitzt, ist sie gefangen in dem angesprochenen inneren Konflikt und versucht eher einer Entscheidung zu entgehen, als eine zu fällen.

Marias Situation im vorliegenden Stück ist ebenfalls an die Schillerschen Überlegungen gekoppelt. Sie kann ihren Willen nicht länger frei ausüben und sie droht in der Gewalt aufgehoben zu werden. Dadurch kann sie nun aber auch Würde beweisen, die laut Schiller „mehr im Leiden [...] gefordert und gezeigt“ wird, da sich dort die „Freiheit des Gemüts“ offenbaren kann.⁵³ Außerdem „fordern wir Würde von der Neigung“⁵⁴, was wieder gut zu Marias Konzeption passen würde. Die Würde legitimiert darüber hinaus – nach Schillers Ansicht – „das Subjekt als eine selbstständige Kraft“⁵⁵. Als höchsten Grad der Würde benennt er die Majestät, die nie mit bloßer Macht verwechselt werden darf, denn diese betrifft nur das Sinnwesen.⁵⁶ Um dies zu verdeutlichen, gibt er folgendes Beispiel:

Ein Mensch, der mir das Todesurteil schreiben kann, hat darum noch keine Majestät

⁵⁰ vgl.: ebenda, S. 122.

⁵¹ ebenda, S. 115.

⁵² Schiller, Friedrich: Ueber das Erhabene. In: Schiller, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam 2009, S. 99. Weiters zitiert als: Schiller, Friedrich: Ueber das Erhabene.

⁵³ vgl.: Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 123.

⁵⁴ ebenda, 124.

⁵⁵ vgl.: ebenda, S. 126.

⁵⁶ vgl.: ebenda, S. 132-133.

über mich, sobald ich nur selbst bin, was ich sein soll.⁵⁷

Hier findet sich ein deutlicher Bezug auf das Stück: Einerseits in der Tatsache, dass Elisabeth zwar die Enthauptung der verhassten Feindin unterschreiben kann, sich ihrer damit dennoch nicht völlig entledigt, zumindest nicht dem bitteren Nachgeschmack, den die Hinrichtung auslöst. Andererseits spricht Maria selbst diesen Punkt an, wenn sie sagt: „Man kann uns niedrig / Behandeln, nicht erniedrigen.“ (MS I./2., 16) Diese Bezüge zeigen deutlich, dass Elisabeth keine Majestät über Maria besitzt und die schottische Königin sich ihrer unantastbaren Würde durchaus bewusst ist. Sie erträgt ihr Schicksal also mit einer Haltung, die man als Würde bezeichnen kann, die laut Schiller wiederum als „unter den Bedingungen des Zwangs behauptete Anmut“ verstanden werden kann.⁵⁸

Schiller widmet sich der Würde nämlich nie losgelöst, sondern immer als Element eines Begriffspaares, dessen zweiter Teil die Anmut ist und die wiederum im Zusammenhang mit der Schönheit steht, von der ja ausgegangen wurde, um die ästhetischen und poetologischen Überlegungen Schillers mit dem Drama zu verknüpfen.

Anmut ist eine *bewegliche* Schönheit; eine Schönheit nämlich, die an ihrem Subjekte zufällig entstehen und ebenso aufhören kann. Dadurch unterscheidet sie sich von der *fixen* Schönheit, die mit dem Subjekte selbst notwendig gegeben ist.⁵⁹

Schiller erweitert diese Definition um die Feststellung, dass nur solche Bewegungen Anmut zeigen, die gleichzeitig mit einer Empfindung verbunden sind.⁶⁰ Das beinhaltet des Weiteren, dass es sich um eine Form der Schönheit handelt, die nicht von der Natur gegeben ist, sondern vom jeweiligen Subjekt selbst hervorgebracht wird.⁶¹

Die Freiheit regiert also jetzt die Schönheit. Die Natur gab die Schönheit des Baues, die Seele gibt die Schönheit des Spiels. [...] Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person selbst bestimmt.⁶²

Anmut – wie Schiller sie versteht – verwandelt sich in eine objektive Eigenschaft der Person, diese erscheint beispielsweise nicht nur liebevoll, sondern ist es wirklich.⁶³ Gefordert ist jene Anmut im Betragen⁶⁴ und sie „zeugt von einem ruhigen, in sich harmonischen Gemüt und von einem empfindenden Herzen“⁶⁵. Gleichzeitig ist sie auch „der Ausdruck einer schönen Seele“⁶⁶.

⁵⁷ ebenda, S. 133.

⁵⁸ vgl.: Alt: Peter-André: Klassische Endspiele, S. 148.

⁵⁹ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 70.

⁶⁰ vgl.: ebenda, S. 86.

⁶¹ vgl.: ebenda, S. 74.

⁶² ebenda, S. 84.

⁶³ vgl.: ebenda, S. 71.

⁶⁴ vgl.: ebenda, S. 123.

⁶⁵ ebenda, S. 126.

⁶⁶ ebenda, S. 113.

Eben jenes theoretische Konzept Schillers, nämlich das der „schönen Seele“, ist im Zusammenhang mit Marias Figurenkonzeption und ihrer vermeintlichen Wandlung im Stück durchaus schon beleuchtet worden. Unter der „schönen Seele“ versteht Schiller das „Siegel der vollendeten Menschheit“⁶⁷, denn in ihr werden die scheinbar untrennbaren Gegensätze Neigung und Vernunft vereint.

In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonisieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren [...]⁶⁸

So definiert Schiller das Ideal der vollkommenen Menschheit, ohne Widerstreit, sondern in völliger Harmonie. Dies verträgt sich jedoch nicht unbedingt gut mit den Überlegungen zur Würde, dessen war sich auch der Autor selbst bewusst, denn die Würde ist ja der Ausdruck des Widerstreits.⁶⁹ Mit seinem Konzept der „schönen Seele“ will Schiller sich von Kant abheben und eine unangestregte, schöne Sittlichkeit entwickeln, die moralisch sein kann, ohne dabei auch selbstlos bzw. asketisch sein zu müssen.⁷⁰

Im Folgenden soll auf Basis der poetologischen Überlegungen Schillers untersucht werden, ob man bei Maria von einer „schönen Seele“ sprechen kann bzw. welche Kriterien dafür oder dagegen sprechen.

Die gefangene Maria beginnt, über ihre begangenen Taten zu reflektieren, ganz besonders, wenn sie mit ihrer Amme über die Ermordung ihres Gatten spricht.

MARIA Du vergissegst, Hanna –
Ich aber habe ein getreu Gedächtnis –
Der Jahrestag dieser unglückseligen Tat
Ist heute abermals zurückgekehrt,
Er ist's, den ich mit Buß und Fasten feire. (MS I./4., 20)

Man erkennt an dieser Stelle, dass die schottische Königin sehr wohl Bewusstsein dafür hat, an welcher Tat sie beteiligt war und welche Konsequenzen daraus entstanden sind. Während Kennedy versucht, sie von jeglicher Schuld freizusprechen, sieht Maria die Situation anders.

MARIA Ich wußte drum. Ich ließ die Tat geschehn,
Und lockt' ihn schmeichelnd in das Todesnetz. (MS I./4., 20)

Auch ihre Jugend lässt sie später als Entschuldigung nicht gelten und sie erkennt, dass sich die Tat blutig an ihr rächen wird (MS I./4., 21). Stattdessen bekennt sie sich zu ihren Schatten und ihr Körper und ihre Seele sind mehr miteinander verbunden, als dies bei Elisabeth der Fall ist und ihre Wahrnehmung der Gegenwart ist verknüpft an die Erinnerung an ihre

⁶⁷ ebenda, S. 110.

⁶⁸ ebenda, S. 111.

⁶⁹ vgl.: ebenda, S. 123.

⁷⁰ vgl.: Brittnacher, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Koopmann, Helmut. Stuttgart: Alfred Körner Verlag² 2011, S. 628.

vergangene Schuld.⁷¹ In der Begegnung mit der Kontrahentin wird Maria zwar vom Affekt übermannt, aber dennoch bleibt die Identifikation mit ihrer Schuld bestehen.⁷² Sogar in der bereits ausführlich besprochenen Konfrontationsszene erkennt sie gegenüber der Feindin an, dass sie fehlgeleitet gehandelt hat. Später im Stück nutzt Maria auch noch die förmliche Beichte, um ihre Sünden zu bekennen.⁷³

MARIA Ach, eine frühe Blutschuld, längst gebeichtet,
Sie kehrt zurück mit neuer Schreckenskraft,
Im Augenblick der letzten Rechenschaft,
Und wälzt sich schwarz mir vor des Himmels Pforten.
Den König, meinen Gatten, ließ ich morden,
Und dem Verführer schenkt' ich Herz und Hand!
Streng büßt' ichs ab mit allen Kirchenstrafen,
Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen. (MS V./7., 135)

Letztlich betont Maria weiterhin, dass sie das Leben der Feindin nicht angetastet hat, und erkennt das Todesurteil als ihre Buße an.

MARIA Ich fürchte keinen Rückfall. Meinen Haß
Und meine Liebe hab' ich Gott geopfert. (MS V./7., 137)

Spätestens wenn sie im achten Auftritt des fünften Aufzugs der Schwester auch noch eine gute Regierung wünscht, scheint sie völlig versöhnt mit ihrer Feindin, was wiederum an Schillers Aussage anknüpft, dass nur der versöhnte Feind wahrhaft überwunden ist. Im Gegensatz zu Elisabeth schafft sie es die Feindin mehr als niederzuwerfen und scheitert daher nicht, obwohl sie stirbt. Die reuevolle Erkenntnis Marias kann somit – laut Guthke – als Versöhnung zwischen Neigung und Pflicht angesehen werden und ist „keine Flucht vor menschlicher Verantwortung in den Glauben, sondern ein Akt der Würde“⁷⁴, der dazu beiträgt Maria als „schöne Seele“ anzusehen. Auch Peter-André Alt geht davon aus, dass die individuelle Krisensituation Marias keinen erhabenen Charakter hervorbringt, sondern sie als schöne Seele hervortreten lässt.⁷⁵

Für ihre größte Fürsprecherin Kennedy ist diese Frage bereits beantwortet, noch bevor es zu jener Beichte kommt, denn sie sagt, dass Maria keine Unterstützung braucht.

KENNEDY Melvil! Ihr seid im Irrtum, wenn ihr glaubt,
Die Königin bedürfe unsers Beistands,
Um standhaft in den Tod zu gehen! Sie selber ists,
Die uns das Beispiel edler Fassung gibt.
Seid ohne Furcht! Maria Stuart wird
Als eine Königin und Heldin sterben. (MS V./1., 124)

Diese Aussage scheint nun wieder mit der Poetik Schillers zu harmonisieren, wo es über die „schöne Seele“ heißt, dass nicht ihre einzelnen Handlungen sittlich sind, sondern ihr gesamter

⁷¹ vgl.: Bonn, Kristina: Schönheitskonzeptionen, S. 133 bzw. 143.

⁷² vgl.: ebenda, S. 146.

⁷³ vgl.: Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 229.

⁷⁴ vgl.: ebenda, S. 232.

⁷⁵ vgl.: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, S. 507.

Charakter und dass sie „kein anderes Verdienst hat, als daß sie ist“, wobei „sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns“ weiß.⁷⁶ Ohne deutlich aufgezeigte Entwicklung gelangt Maria letztlich zur Kontrolle ihrer Affekte und fügt sich ihrem Schicksal mit jener Anmut, die Schiller für das weibliche Geschlecht hervorgehoben hat. Darüber hinaus wird sie über religiöse Merkmale als schöne Seele inszeniert und behält dennoch durchgehend das Element der politischen Sendung bei.⁷⁷

Die letzte und schwerste Probe, die der „schönen Seele“ danach noch auferlegt wird, ist jene, dass sie sich im Affekt in eine „erhabene“ verwandeln muss.⁷⁸ Im Zusammentreffen mit Elisabeth kann Maria dies nicht, ihre Affekte übernehmen die Kontrolle und eine Erhabenheit ist nicht festzustellen, doch Kennedy deutet etwas anderes an, nämlich, dass sie als eine Heldin sterben wird. Schiller zeigt laut Guthke die Vollkommenheit Marias nur an der Schwelle des Todes⁷⁹, da nur in diesem Moment gilt, was Schiller festschreibt, denn „die schöne Seele geht ins Heroische über und erhebt sich zur reinen Intelligenz“⁸⁰.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Handlung durch den Kontrast zweier nach Macht strebender Frauen bestimmt ist⁸¹ und dass der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung dem Stück auf mehrere Arten zugrunde gelegt ist. Von Beginn an konzipiert Schiller seine Figuren so, dass eine der Hauptfiguren den Konflikt überwindet, indem sie zur Harmonie und damit zur vollkommenen Menschheit gelangt, wohingegen die andere Frauenfigur am Konflikt scheitert. Dieses Endergebnis wird immer wieder durch die unterschiedlichen Charaktereigenschaften der Figuren nahegelegt, durchzieht das Stück also wie ein roter Faden. Vielleicht sollte man deshalb Michael Hofmann folgend gar nicht von einer Läuterung Marias sprechen, sondern viel eher davon ausgehen, dass Schiller im Werk darauf verweist, dass die Ästhetik des Schönen eine Versöhnung von Widersprüchen bewirken kann.⁸² So könnte es Schiller in seiner Darstellung der Maria genau um die Umsetzung folgender ästhetischer Überlegungen gegangen sein:

Sind Anmut und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt und freigesprochen in der Erscheinung.⁸³

⁷⁶ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 111.

⁷⁷ vgl.: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, S. 507.

⁷⁸ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 119.

⁷⁹ vgl.: Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 232.

⁸⁰ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 119.

⁸¹ Johnston, Otto W.: Schillers politische Welt. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Koopmann, Helmut. Stuttgart: Alfred Körner Verlag² 2011, S. 59.

⁸² Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werke – Wirkung. München: C.H. Beck 2003, S. 166.

⁸³ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 126-127.

3. Frauenfiguren in „Die Jungfrau von Orleans“ von Friedrich von Schiller

Im folgenden Kapitel sollen die weiblichen Figuren in der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ von Friedrich Schillers anhand einer engen Auseinandersetzung mit dem Werk selbst analysiert werden. In Anlehnung an das vorangegangene Kapitel werden auch bei der Untersuchung des zweiten Schiller Werks Unterscheidungen in Fremd- und Selbstdarstellung vorgenommen, um die Darstellung der Frauenfiguren zu analysieren.

3.1. Figurencharakterisierung Johannas

In diesem Kapitel wird die Figurencharakterisierung von Johanna dargelegt. Um Johannas ebenfalls komplexe Figurenkonzeption darzustellen, werden die Erkenntnisse wieder nach bestimmten Gesichtspunkten getrennt untersucht.

3.1.1. Fremddarstellung

Wendet man sich zuerst der Fremddarstellung Johannas im vorliegenden Werk Schillers zu, so wird beim Lesen deutlich, dass es eine sehr klare Spaltung in eine negative bzw. in eine positive Deutung ihrer Person gibt. Dieses Merkmal soll immer wieder herangezogen werden, vor allem auch in Hinblick auf die VertreterInnen dieser Perspektiven und die Entwicklung, die die Rezeption Johannas durchläuft.

Die erste Auseinandersetzung mit der Figur Johannas erfolgt schon im Prolog des Stückes, bevor sie selbst auch nur ein Wort spricht. So wird durch ihren Vater Thibaut ein eindeutiges Bild von der Hauptfigur gezeichnet, wenn er sagt: „Du, meine jünger, machst mir Gram und Schmerz.“⁸⁴ (JO Prolog/2., 152) Diese Aussage bezieht sich vor allem darauf, dass Johanna sich ihren männlichen Werbern – im Besonderen Raimond – gegenüber nicht so verhält, wie der Vater es sich wünscht.

THIBAUT [...] Du stößest ihn verschlossen, kalt, zurück,
Noch sonst ein anderer von den Hirten allen
Mag dir ein gütig Lächeln abgewinnen.
– Ich sehe dich in Jugendfülle prangen,
Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung,
Entfaltet ist die Blume deines Leibes,
Doch stets vergebens harr' ich, daß die Blume
Der zarten Lieb' aus ihrer Knospe breche,
Und freudig reife zu der goldnen Frucht!
O das gefällt mir nimmermehr und deutet
Auf eine schwere Irrung der Natur!
Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt

⁸⁴ Schiller, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller Klassische Dramen. Text und Kommentar. Hg. v. Luserke-Jaqui, Matthias. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008, S. 152. Weiters zitiert als JO mit Seitenzahl dieser Ausgabe.

Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls. (JO Prolog/2., 152-153)

Mit diesen Aussagen tut Thibaut nicht nur seinen Unmut über ihr Verhalten kund, sondern es wird auch deutlich, wie Johanna aus seiner Sicht zu Männern steht. Diese Sichtweise wird sich später als eine Art Vorausdeutung herausstellen, selbst wenn Johannas Verehrer Raimond sie im Prolog dem Vater gegenüber verteidigt:

RAIMOND Laßt's gut sein, Vater Arc! Laßt sie gewähren!
Die Liebe meiner trefflichen Johanna
Ist eine edle zarte Himmelsfrucht,
Und still allmählig reift das Köstliche!
[...]
Oft seh ich ihr aus tiefem Tal mit stillem
Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift
In Mitte ihrer Herde ragend steht,
Mit edelm Leibe, und den ernsten Blick
Herabsenkt auf der Erde kleine Länder.
Da scheint sie mir was höh'eres zu bedeuten,
Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus andern Zeiten. (JO Prolog/2., 153)

Ihr Fürsprecher Raimond beschreibt ihre herausragende Stellung unter den Menschen und deutet ihr Verhalten als edel und als Zeichen für etwas Höheres. Gerade die Tatsache, dass sie sich abhebt, macht für ihn offensichtlich Teil ihres Reizes aus und wird durch ihn romantisch verklärt dargestellt. Er empfindet sie scheinbar als der Zeit und der Welt in der sie leben „entrückt“. Bereits in diesem Auftritt werden auch die Bezüge auf das Himmelreich deutlich, die er verwendet, um Johanna und ihr Verhalten zu charakterisieren.

Johannas Vater auf der anderen Seite erkennt diese herausragende Stellung unter den Menschen ebenfalls, die sie einzunehmen scheint. Er schildert in Anschluss an Raimond ausführlich, wie sie sich verhält, doch dieser Beschreibung wohnt ein Unbehagen inne, das zeigt, wie sehr diese Andersartigkeit negativ gedeutet werden kann.

THIBAUT Das ist es, was mir nicht gefallen will!
Sie flieht der Schwestern fröhliche Gemeinschaft,
Die öden Berge sucht sie auf, verlässet
Ihr nächtlich Lager vor dem Hahnenruf,
Und in der Schreckensstunde, wo der Mensch
Sich gern vertraulich an den Menschen schließt,
Schleicht sie, gleich dem einsiedlerischen Vogel,
Heraus ins graulich düstre Geisterreich
Der Nacht, tritt auf den Kreuzweg hin und pflegt
Geheime Zwiesprach mit der Luft des Berges. (JO Prolog/2., 153)

Das Zitat hebt sie neuerlich ab von den Schwestern, sogar von den Menschen im Allgemeinen, denn sie ist es, die einem Vogel gleich in ein Geisterreich zu treten scheint und eine Zwiesprache sucht, die andere meiden und fürchten. Im weiteren Verlauf schildert Thibaut auch wie sehr es ihn (ver-)stört, dass seine Tochter immer wieder den „Druidenbaum“ aufsucht, in dem böse Mächte wohnen sollen, die gottesfürchtige Menschen eher meiden.

Raimond hingegen interpretiert ihre Besuche ganz anders, wenn er auf ein Heiligenbild in der Kapelle verweist.

RAIMOND Des Gnadenbildes segenreiche Näh,
Das hier des Himmels Frieden um sich streut,
Nicht Satans Werk führt eure Tochter her. (JO Prolog/2., 154)

Der junge Mann sieht Johannas Handlungen also gläubig motiviert und bestätigt damit nur das romantische und positive Bild, das er von ihr zeichnet.

Die Vorausdeutungen ihres Vaters gehen jedoch noch über seine Beobachtungen ihres Verhaltens hinaus, wenn er von seinen Träumen berichtet, in denen er die Tochter dreimal in Rheims sieht, prunkvoll geschmückt, während alle sich vor ihr verneigen. Thibaut berichtet nicht nur von diesen Träumen, er liefert auch seine Interpretation dieser Vorahnungen:

THIBAUT [...] Sinnbildlich stellt mir dieser Warnungstraum
Das eitle Trachten ihres Herzens dar.
Sie schämt sich ihrer Niedrigkeit – weil Gott
Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,
Mit hohen Wundergaben sie gesegnet,
Vor allen Hirtenmädchen dieses Tals,
So nährt sie sünd'gen Hochmut in dem Herzen,
Und Hochmut ist's, wodurch die Engel fielen,
Woran der Höllegeist den Menschen faßt. (JO Prolog/2., 154-155)

Diese Stelle zeigt erneut, dass auch er ihre herausragende Stellung erkennt und darüber hinaus ihre Schönheit, doch er befürchtet, dass Johanna deshalb hochmütig werden könnte und dass genau dies ihr Untergang sein könnte.

Selbst zu dieser Sichtweise des Vaters steht Raimond in Opposition, wenn er Johannas Tugenden erwähnt, die gar nicht zu den Schreckensvisionen Thibauts passen.

RAIMOND Wer hegt bescheidnern tugendlichern Sinn
Als eure fromme Tochter? Ist sie's nicht,
Die ihren ältern Schwestern freudig dient?
Sie ist die hochbegabteste von allen,
Doch seht ihr sie wie eine Magd
Die schwersten Pflichten still gehorsam üben,
Und unter ihren Händen wunderbar
Gedeihen euch die Herden und die Saaten; (JO Prolog/2., 155)

Ihre arbeitssame Haltung trotz ihrer Begabungen lobt Raimond, doch auch diese Aussagen können den Vater nicht beruhigen oder gar überzeugen und die Unterredung endet mit der Ankunft Bertrands.

Durch die zwei Männer wird Johanna also bereits zu Beginn des Stückes zwischen zwei kontrastierenden Polen entworfen, als gut und gläubig einerseits, als hochmütig und dem Aberglauben verfallen andererseits. Obwohl beide Figuren ihre Schönheit und Einzigartigkeit anerkennen und festhalten, wird der Ursprung und die Auswirkungen dieser Eigenschaften grundsätzlich anders gedeutet. Es wird sich zeigen, dass die Figur Johannas während des

gesamten Stückes in diesem Spannungsverhältnis agiert und dass es ein wesentliches Merkmal ihrer Figurenkonstruktion ist.

Ein weiteres wichtiges Merkmal ihrer Persönlichkeit tritt im dritten Auftritt des Prologs zutage, wenn Bertrand mit einem Helm die Bühne betritt. In weiterer Folge verlangt Johanna nach dem Helm – was im Rahmen ihrer Selbstdarstellung noch behandelt werden wird – doch Bertrand und ihr Vater wundern sich über ihren Wunsch, wohingegen Raimond neuerlich für sie Partei ergreift:

RAIMOND Laßt ihr den Willen!
Wohl ziemt ihr dieser kriegerische Schmuck,
Denn ihre Brust verschließt ein männlich Herz. (JO Prolog/3., 157)

Im Anschluss daran berichtet er davon, wie Johanna einen Tigerwolf bezwang, der die Herden bedrohte und es wirkt wie eine Heldengeschichte, die er da erzählt. Mit Johanna wird also auch eine kriegerische Grundhaltung und ein männliches Wesen in Verbindung gebracht, was im Laufe des Stückes noch öfter thematisiert werden wird. Während dieses Auftritts beginnt Johanna damit, Ereignisse anzukündigen, die noch bevorstehen und die drei Männer reagieren recht unterschiedlich auf ihre entschlossenen Prophezeiungen. Während der Vater nur ratlos fragt, „Was für ein Geist ergreift die Dirn?“ (JO Prolog/3., 161), sind Raimond und Bertrand gefesselt von ihren Ausführungen.

RAIMOND Es ist
Der Helm, der sie so kriegerisch beseelt.
Seht eure Tochter an. Ihr Auge blitzt,
Und glühend Feuer sprühen ihre Wangen! (JO Prolog/3., 161)

Erneut ist es Raimond, der ein heroisches und kriegerisches Bild von Johanna entwirft, sie dabei aber keineswegs unweiblich oder abstoßend beschreibt, wie man vielleicht erwarten könnte. Stattdessen wirkt er ergriffen durch ihre Begeisterung und Entschlossenheit.

BERTRAND erstaunt:
Hört ihre Rede! Woher schöpfte sie
Die hohe Offenbarung – Vater Arc!
Euch gab Gott eine wundervolle Tochter! (JO Prolog/3., 161)

Auch Bertrand, der anfangs von dem Wunsch Johannas nach dem Helm irritiert scheint, lässt sich von ihren Schilderungen einfangen und beglückwünscht Thibaut zu solch einer Tochter. Später – im ersten Aufzug des Stückes – berichtet dann Raoul von Johannas Erscheinen auf dem Schlachtfeld und auch in seiner Beschreibung kommt ihre kriegerische Seite zum Ausdruck, doch gleichzeitig wird ihr Auftritt wunderbar und gottesgleich dargestellt.

RAOUL [...] Als nun die Führer miteinander noch
Rat suchten und nicht fanden – sieh da stellte sich
Ein seltsam Wunder unsern Augen dar!
Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau, mit behelmtem Haupt
Wie eine Kriegsgöttin, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn, um ihren Nacken

In goldnen Ringen fiel das Haar, ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten,
[...] (JO I./9., 182)

Neuerlich wird Johanna dichotom beschrieben: Schön und zugleich schrecklich ist sie anzuschauen mit allen Attributen göttlicher Sendung ausgestattet, erscheint sie den Franzosen, um ihnen neuen Mut zuzusprechen.

Unmittelbar kommt es zwar kaum zu Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit, dennoch sieht Dünois sich veranlasst, zu erklären, wonach er sie beurteilt. Nämlich nicht nach ihren scheinbaren Wundern, sondern ihren Blick nimmt er als Bestätigung ihrer Authentizität wahr.

DÜNOIS Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich,
Der reinen Unschuld ihres Angesichts. (JO I./10., 188)

König Karl ist ebenfalls von Johanna überzeugt, bezeichnet sie als „heilig Mädchen“ und „heilige Prophetin“ und erlaubt ihr dementsprechend sein Heer anzuführen (JO I./10., 188).

Eine negativere Darstellung erfährt die Figur der Johanna selbstverständlich, wenn im zweiten Aufzug die Sichtweise der Engländer auf sie deutlich wird. Johanna hat es nämlich geschafft, die eigentlich unterlegenen französischen Truppen neu zu motivieren. Dies verdeutlicht La Hire, wenn er Dünois auffordert: „Laßt uns der Heldin folgen, / Und ihr die tapfre Brust zum Schild leihn!“ (JO II./4., 201)

Auf der Seite der Engländer ist es besonders Talbot, der außer sich ist, weil seine Männer vor Johanna und dem Heer, das sie befehligt, fliehen, anstatt zu kämpfen, wie sie es in den vorherigen Schlachten getan haben. Er sieht die Reaktion seiner Männer als Wahn und tut seine Meinung über Johanna deutlich kund:

TALBOT [...] Wer ist sie denn, die Unbezwingliche,
Die Schreckensgöttin, die der Schlachten Glück
Von feigen Reh'n in Löwen umgewandelt?
Eine Gauklerin, die die gelernte Rolle
Der Heldin spielt, soll wahre Helden schrecken?
Ein Weib entriß mir allen Siegesruhm? (JO II./5., 202)

Er kann es nicht fassen, dass die eigentlich unterlegenen Franzosen nur durch die Hilfe eines Mädchens, an das er natürlich nicht glaubt, plötzlich gewinnen und seine Männer das Fürchten lehren. Seine Worte deuten bereits an, was durch Montgomery im folgenden Auftritt noch deutlicher ausgesprochen wird: Die Männer haben Angst vor Johanna und der Macht, die sie offensichtlich besitzt.

MONTGOMERY [...] Sie naht! Ich will nicht warten, bis die Grimmige
Zuerst mich anfällt! Bittend will ich ihre Knie
Umfassen, um mein Leben flehn, sie ist ein Weib,
Ob ich vielleicht durch Tränen sie erweichen kann! (JO II./6., 203)

Sein Monolog zeigt, dass er nicht einmal den Versuch eines Kampfes gegen die Jungfrau wagen will, stattdessen plant er an ihr weiches, „weibliches“ Herz zu appellieren. Seine

Furcht vor ihr tritt in der folgenden Begegnung deutlich zutage, doch gleichzeitig zeichnet auch er ein zwiegespaltenes Bild von der kämpfenden Johanna.

MONTGOMERY Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft,
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen,
Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt.
O bei der Milde deines zärtlichen Geschlechts
Fleh ich dich an. Erbarme meiner Jugend dich! (JO II./7., 204)

Montgomery versucht Mitleid in Johanna zu erwecken, spielt auf ihr liebliches Erscheinungsbild an, doch all das hilft ihm nicht, denn Johannas Auftrag ist klar und sie zögert nicht und tötet ihn in einem kurzen Gefecht.

Es wird im Verlauf des zweiten Aufzugs deutlich, welche Macht Johannas Ausstrahlung zu besitzen scheint. So ist Burgund bei der Begegnung mit der Jungfrau alles andere als von ihr überzeugt und will eine Schlacht gegen sie und ihre Gefolgsleute beginnen.

BURGUND Mit süßer Rede schmeichlerischem Ton
Willst du Sirene! deine Opfer locken.
Arglist'ge, mich betörst du nicht. Verwahrt
Ist mir das Ohr vor deiner Rede Schlingen
Und deines Auges Feuerpfeile gleiten
Am guten Harnisch meines Busens ab. [...] (JO II./10., 209)

Er stellt klar, dass er Johanna für eine Schwindlerin – sogar für eine Sirene – hält und dass er immun ist gegen ihre Verführungskünste. Dennoch – nur wenige Augenblicke später – ist er plötzlich „*lebhaft bewegt*“ und „*betrachtet sie mit Erstaunen und Rührung*“, wenn er sagt: „[...] Mir sagt's das Herz, sie ist von Gott gesendet.“ (JO II./10., 210-211)

Am Beginn des dritten Aufzugs wird das Augenmerk neuerlich auf Johannas Beziehung zu Männern gelegt, diesmal, wenn es um ihre Gunst La Hire bzw. Dünois gegenüber geht. Beide werben um sie und besonders Dünois lobt sie in den höchsten Tönen, wenn es sie als „Götterkind“ oder „Braut der reinen Engel“ (JO III./1., 213) beschreibt. La Hire schlägt vor, der König möge entscheiden, doch Dünois legt die Entscheidung in Johannas Hände.

DÜNOIS Nein sie selbst
Entscheide! Sie hat Frankreich frei gemacht
Und selber frei muß sie ihr Herz verschenken. (JO III./1., 213)

Johanna ist von diesen Angeboten jedoch überrascht, was auch Agnes Sorel bemerkt und ihr daraufhin eine Ausweichmöglichkeit bietet.

SOREL tritt näher:
Die edle Jungfrau seh ich überrascht
Und ihre Wangen färbt die zücht'ge Scham.
Man geb' ihr Zeit, ihr Herz zu fragen, sich
Der Freundin zu vertrauen und das Siegel
Zu lösen von der fest verschloßnen Brust.
[...] Man laß und weiblich erst
Das weibliche bedenken und erwarte
War wir beschließen werden. (JO III./4., 224)

Agnes Sorel betrachtet die Ereignisse von einem „weiblichen“ Standpunkt aus und deutet Johannas Reaktionen dementsprechend. Der König will auch auf diesen Vorschlag eingehen, doch Johanna stellt klar, dass ihr Interesse ein ganz anderes ist, was im Rahmen ihrer Selbstdarstellung genauer ausgeführt werden wird. Wichtig ist an dieser Stelle nur zu betonen, dass Johanna von ihrem Auftrag überzeugt ist und keinerlei Interesse an romantischen Beziehungen zu haben scheint. Diese Feststellung ist deshalb am Beginn des dritten Aufzugs von Bedeutung, weil dadurch deutlich wird, warum ihr Zusammentreffen mit Lionel einen Bruch in ihrer Selbst- bzw. Fremddarstellung auslöst.

Zuerst gibt es dafür noch keine Anzeichen, denn als die beiden Figuren aufeinandertreffen, sind beide noch gefangen in ihren Rollen auf gegnerischen Seiten und verleihen ihrem gegenseitigen Hass dementsprechend Ausdruck. Doch als Johanna die Chance hätte den verhassten Feind zu töten, tut sie es nicht und schickt ihn fort, was wiederum in Lionel Gefühle auslöst, die er so nicht erwartet hatte.

LIONEL *betrachtet sie mit Teilnahme und tritt ihr näher:*

Unglücklich Mädchen! Ich beklage dich,
Du rührst mich, du hast Großmut ausgeübt
An mir allein, ich fühle, daß mein Haß
Verschwindet, ich muß Anteil an dir nehmen!
– Wer bist du? Woher kommst du? (JO III./10., 235)

Ihr Akt der Gnade dem Feind gegenüber löst bei eben jenem eine Veränderung ihrer Wahrnehmung aus und er scheint sie nun in einem anderen Licht zu sehen. Plötzlich beschreibt auch er sie nicht mehr nur in Hinblick auf ihre kriegerischen Taten, sondern bezogen auf ihre anderen Attribute.

LIONEL

Mich jammert der Jugend, deine Schönheit!
Dein Anblick dringt mir ans Herz. Ich möchte
Dich gerne retten – Sage mir, wie kann ich's!
Komm! Komm! Entsage dieser gräßlichen
Verbindung – Wirf sie von dir diese Waffen! (JO III./10., 235)

Er bietet ihr damit scheinbar einen Ausweg aus ihrer Sendung an und ist bereit sie mitzunehmen und zu retten, was bei ihr eine Krise auslöst, die sich nicht nur in ihrer Wahrnehmung von sich selbst, sondern auch in ihrer Fremddarstellung niederschlägt, wie gleich gezeigt werden wird.

Bisher ist vor allem deutlich geworden, dass die männlichen Figuren des Stückes an Johanna ihre Einzigartigkeit, ihre wundersame „Aura“, ihre Schönheit und ihre kriegerische Seite wahrnehmen. Im vierten Aufzug ist es Agnes Sorel, die Johannas Weiblichkeit kommentiert und dadurch einen anderen Blickwinkel auf die Figur ermöglicht. Interessant werden ihre Beobachtungen auch dann, wenn Johannas Selbstdarstellung damit in Verbindung gebracht

wird. Agnes Sorel rät Johanna, ihre Weiblichkeit anzunehmen, und liefert damit Einblicke in das Verhalten der Figur.

SOREL [...] Doch du bleibst immer ernst und streng, du kannst
Das Glück erschaffen, doch du teilst es nicht.
Dein Herz ist kalt, du fühlst nicht unsre Freuden,
Du hast der Himmel Herrlichkeit gesehn,
Die reine Brust bewegt kein irdisch Glück.
[...]
O könntest du ein Weib sein und empfinden!
Leg diese Rüstung ab, kein Krieg ist mehr,
Bekenne dich zum sanfteren Geschlechte!
Mein liebend Herz flieht scheu vor dir zurück,
So lange du der strengen Pallas gleichst. (JO IV./2., 2240-241)

Auch sie betont, dass Johanna anders ist, nicht jene „Freuden“ fühlt, die andere verspüren und nicht empfindet wie ein „Weib“. Johanna ist von Agnes Sorels Aussagen überfordert und mit ihrem inneren Konflikt beschäftigt. Diesen trägt sie offensichtlich auch später vor der Kathedrale zur Schau, als ihre Schwestern sie erblicken.

LOUISON [...] Sie sah zur Erde und erschien so blaß,
Und unter ihrer Fahne ging sie zitternd –
Ich konnte mich nicht freun, da ich sie sah. (JO IV./7., 247)

Johannas äußerliche Beschreibung spiegelt offensichtlich ihre innere Zerrissenheit wider und unter der Fahne, die sie einst stolz trug, geht sie nun zitternd her, in sich selbst versunken.

MARGOT [...] Die Schwester ist nicht stolz, sie ist so sanft
Und spricht so freundlich, als sie nie getan,
Da sie noch in dem Dorf mit uns gelebt. (JO IV./9., 251)

Ihre Schwester macht deutlich, dass Johanna sich verändert zu haben scheint und dass sie anders ist als früher bzw. nicht glücklich erscheint, wie ihre Familie es eigentlich erwartet hätte. Thibaut, ihr Vater, erkennt ihren Zustand ebenfalls und fragt nach ihrem Anblick:

THIBAUT Sahst du mein unglücklich Kind?
[...] Bemerktest du wie ihre Schritte wankten,
Wie bleich und wie verstört ihr Antlitz war!
Die Unglückselige fühlt ihren Zustand,
Das ist der Augenblick, mein Kind zu retten,
Ich will ihn nutzen. (JO IV./8., 248)

Thibaut will seine Tochter nach eigenen Worten „stürzen“ und wieder dem Gott zuführen, „dem sie entsagt“ hat. Raimond jedoch warnt ihn davor, Johanna ins Verderben zu stürzen, woraufhin ihr Vater nur entgegnet: „Lebt ihre Seele nur, ihr Leib mag sterben“ (JO IV./8., 249). Ihr Vater geht im elften Auftritt desselben Aufzugs sogar noch weiter, indem er es ist, der sie anklagt und damit erneut Anschuldigungen gegen sie vorbringt, wie das im Prolog bereits der Fall war. Thibaut spricht von ihrem Tun als „Gaukelspiel“ und meint, dass „die Hölle sie gezeichnet hat“ (JO IV./11., 254). Johanna ist von Entsetzen gelähmt und kann sich nicht gegen die Vorwürfe behaupten, wodurch die Aussagen des Vaters an Glaubhaftigkeit gewinnen und letztlich flüchtet sie geführt durch Raimond.

Die nach ihrem Verschwinden veränderte Situation im letzten Aufzug wird im ersten Auftritt von dem Köhler geschildert, wenn er die neue Sichtweise auf Johanna wie folgt beschreibt:

KÖHLER

Das macht, weil sie den König nicht mehr fürchten.
Seitdem das Mädchen eine Hexe ward
Zu Rheims, der böse Feind uns nicht mehr hilft,
Geht alles rückwärts. (JO V./1., 258)

Auch der Köhlerbub, der wenig später Johannas wahre Identität erkennt, fasst zusammen, wie sie nun gesehen wird: Aus der Jungfrau wurde die „Hexe von Orleans“.

Einzig Dünois will den tiefen Fall Johannas nicht anerkennen und verteidigt sie sogar gegenüber dem Erzbischof, als der ihn überreden will ins Lager zurückzukehren. Der Erzbischof hält Dünois vor Augen, dass Johanna entlarvt wurde, doch der Graf will das nicht glauben.

DÜNOIS Sie eine Lügnerin! Wenn sich die Wahrheit
Verkörpern will in sichtbarer Gestalt,
So muß sie ihre Züge an sich tragen!
Wenn Unschuld, Treue, Herzensreinigkeit
Auf Erden irgend wohnt – auf ihren Lippen,
In ihren klaren Augen muss sie wohnen! (JO V./7., 266)

Immer noch ist der Graf von ihren reinen Absichten überzeugt und beschreibt sie als die Personifizierung von Unschuld, Treue und Wahrheit.

In der Zwischenzeit treffen Johanna und deren vermeintliche Gegenspielerin Isabeau aufeinander. Letztere will die Feindin sofort als Gefangene festnehmen. Diese lässt dies auch ohne Widerstand geschehen, was die andere Frau zu irritieren scheint.

ISABEAU [...] Ist das die Mächtige, Gefürchtete,
Die eure Scharen wie sie Lämmer scheuchte,
Die jetzt sich selber nicht beschützen kann?
Tut sie nur Wunder wo man Glauben hat,
Und wird zum Weib, wenn ihr ein Mann begegnet? (JO V./5., 264)

Sie spricht Johannas Wandlung direkt an und erkennt in ihr nicht die Mächtige, die sie erwartet hat. Sie macht sich lustig über Johanna und will sie nun auch ins Lager führen, um den Männern zu zeigen, vor wem sie so lange Furcht empfanden.

ISABEAU [...] – Führt sie in's Lager. Zeiget der Armee
Das Furchtgespenst, vor dem sie so gezittert!
Sie eine Zauberin! Ihr ganzer Zauber
Ist euer Wahn und euer feiges Herz!
Eine Närrin ist sie, die für ihren König
Sich opferte, und jetzt den Königslohn
Dafür empfängt [...] (JO V./5., 264)

Als Johanna letztlich – frei nach Schiller – auf dem Schlachtfeld den Heldentod erleidet, kommt es zu einem neuerlichen Wandel ihrer Fremddarstellung. Der König, Agnes Sorel und auch die Fürsten sind erschüttert über ihre tödlichen Wunden. In diesem Kontext werden neuerlich „himmlische“ Beschreibungen verwendet, um Johanna zu charakterisieren.

BURGUND Sie hat geendet!
Seht einen Engel scheiden! Seht wie sie da liegt,
Schmerzlos und ruhig wie ein schlafend Kind!
Des Himmels Friede spielt um ihre Züge,
Kein Atem hebt den Busen mehr, doch Leben
Ist noch zu spüren in der warmen Hand. (JO V./14., 275-276)

Es ist zu diesem Zeitpunkt keine Rede mehr von einem vermeintlichen Schwindel und in der Aussage Burgunds wird Johanna sehr unschuldig, einem Engel gleich und „wie ein schlafend Kind“ dargestellt. Als Johanna noch einmal kurz erwacht, ist sie über ihre neuerliche Anerkennung verwundert und kann es kaum glauben, doch der König selbst befreit sie von ihren Ängsten, indem er sagt: „Du bist heilig wie die Engel, / Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt.“ (JO V./14., 276). Letztlich reicht man Johanna zur Versicherung ihres Status‘ noch einmal die Fahne, die ihr schlussendlich jedoch entgleitet, kurz bevor sie tot auf eben jene niedersinkt, von weiteren Fahnen bedeckt und dadurch zum Nationalheiligtum wird.

3.1.2. Selbstdarstellung

Nachdem gezeigt wurde, wie sich die Fremddarstellung Johannas im Laufe des Stückes entwickelt, sollen diese Erkenntnisse und Überlegungen nun durch ihre Selbstdarstellung ergänzt werden. Dies ist bei „Die Jungfrau von Orleans“ eine sehr interessante Angelegenheit, da sie das gesamte Stück über sich selbst und ihr Handeln zu legitimieren und zu erklären versucht.

Widmet man sich der Figur Johannas im Prolog, in dem ja bereits andere Figuren des Stückes über sie und ihren Charakter sprechen, so wird deutlich, dass sie nur still auf der Seite steht. Erst als Bertrand mit dem Helm und Nachrichten von der Front kommt, scheint sie aus ihrer Passivität zu erwachen. Sie will das Symbol der kriegerischen Auseinandersetzung unbedingt haben und das führt auch dazu, dass sie „*rasch und begierig darnach greifend*“ erstmals spricht. Interessant erscheint es auch, dass die ersten Worte Johannas im Stück eine Forderung sind. „Gebt mir den Helm!“, verlangt sie scheinbar selbstbestimmt und letztlich „*entreißt*“ sie ihn Bertrand, um ihn zu bekommen. Johanna „*horcht mit gespannter Aufmerksamkeit*“ während den folgenden Erzählungen Bertrands und letztlich wird sie auch erstmals mit kriegerischen Attributen dargestellt, denn sie „*setzt sich den Helm auf*“. In der Folge dieser Handlung wird sie dann als „*in Begeisterung*“ beschreiben und beginnt erstmals über ihre Sendung zu sprechen (JO Prolog/3., 156-159).

JOHANNA Es geschehen noch Wunder – Eine weiße Taube
Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier
Anfallen, die das Vaterland zerreißen.
[...] Und diese frechen Inselwohner alle
Wie eine Herde Lämmer vor sich jagen.
Der Herr wird mit ihr sein, der Schlachten Gott.
Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen,

Durch eine zarte Jungfrau wird er sich
Verherrlichen, denn er ist der Allmächt'ge! (JO Prolog/3., 160-161)

Mit diesen Worten zeichnet Johanna bereits ein Bild von den zukünftigen Ereignissen und spricht auch über ihre Rolle und damit ihre Selbstwahrnehmung. Außerdem ist ihre Rede voll von bedeutungsschweren Symbolen, die alle auf sie oder den Frieden, der durch sie kommen soll, zurückzuführen sind. Als Beispiele seien der Vergleich der Engländer mit Lämmern, die flüchten werden, wo sie selbst doch Hirtin ist, die weiße Taube als Symbol des Friedens ebenso wie die Unschuld einer Jungfrau genannt.

Im vierten Auftritt des Prologs kommt es dann zu einem Monolog Johannas, in dem sie sich von ihrem alten Leben verabschiedet und noch einmal – vor allem landschaftlich – auf ihre Heimat Bezug nimmt. In der Hälfte dieses Monologs erzählt Johanna auch, was der Geist zu ihr sprach und was nun von ihr erwartet wird und welchen „Regeln“ oder „Geboten“ sie von nun an zu folgen hat. Damit wird auch die äußerliche Wandlung deutlich, die ihr nun bevorsteht.

JOHANNA [...] In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren,
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust,
Doch wird' ich dich mit kriegerischen Ehren,
Vor allen Erdenfrauen dich verklären. (JO Prolog/4., 163-164)

Außerdem wurde ihr prophezeit, dass sie sich in den Krieg begeben wird und es sein wird, die Frankreich rettet und dem König seine rechtmäßige Krönung verschafft. Johanna erkennt den Helm als Zeichen des Himmels, dass ihre Sendung nun ihren Anfang nimmt und sie ist bereit ihren Beitrag zu leisten.

Noch bevor Johanna dem König begegnet wird durch Raoul aus zweiter Hand ihre Selbstdarstellung „nacherzählt“, wenn er von ihrem Erscheinen auf dem Schlachtfeld berichtet und dabei auch ihre Worte zitiert.

RAOUL [...] Als sie die Stimm' erhub und also sprach:
Was zagt ihr tapfre Franken! Auf den Feind!
Und wären sein mehr denn des Sands im Meere,
Gott und die heil'ge Jungfrau führt euch an! (JO I./9., 182-183)

Vor allem im ersten Aufzug scheinen durch Raouls Berichte Selbst- und Fremddarstellung ineinander zu verschwimmen und sie scheinen übereinzustimmen.

Im zweiten Aufzug wird Johanna dann durch die Szenenanweisungen bereits „mit der Fahne, im Helm und Brustharnisch, sonst aber weiblich gekleidet“ (JO II./4., 200) beschrieben. Die neuen, kriegerischen Attribute vereinen sich hier mit dem immer noch weiblichen Erscheinungsbild der Jungfrau und erhalten somit die Wahrnehmung Johannas als Frau. Diese

teilt Johanna, ihren Aussagen zufolge, jedoch nicht, denn sie empfindet sich als losgelöst von ihrem Geschlecht und wohl auch der Menschheit als Ganzes. Dies gibt sie Montgomery gegenüber preis, wenn er auf ihr Geschlecht anspielt, um sich vor dem Tod zu retten.

JOHANNA Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich
nicht Weib.
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein
Auf ird'sche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz. (JO II./7., 204)

Ihre Aufgabe hat sie der Menschlichkeit enthoben, ihr Dienst für Gott ist nun ihre zentrale Verpflichtung, dagegen kann kein Geschlecht, kein Herz ankommen.

Daher ist auch nachvollziehbar, weshalb ein Konzept wie Liebe nicht mit dem Sendungsbewusstsein harmonieren kann.

JOHANNA Du rufest lauter irdisch fremde Götter an,
Die mir nicht heilig, noch verehrlich sind. Ich weiß
Nichts von der Liebe Bündnis, das du mir beschwörst,
Und nimmer kennen wird' ich ihren eiteln Dienst. (JO II./7., 205)

Göttliche Sendung und weltliche Liebe oder Erfüllung entwirft Johanna als unvereinbares Konzept, die sie voneinander trennt. Nur einer Seite fühlt sie sich gewogen, die andere existiert für sie (noch) nicht.

Johanna erhält im siebenten Auftritt noch mehr Gelegenheit, über sich zu sprechen, und offenbart gegenüber dem sterbenden Feind weiter, wie sie sich selbst und ihre Aufgabe wahrnimmt.

JOHANNA [...] Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin
Geboren, nicht des Schwerts gewohnt ist diese Hand,
Die den unschuldig frommen Hirtenstab geführt.
Doch weggerissen von der heimatlichen Flur,
Vom Vaters Busen, von de Schwestern lieber Brust
Muß ich hier, ich muß – mich treibt die Götterstimme,
nicht
Eignes Gelüsten, – euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehen,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt. (JO II./7., 206)

Auch diese Aussage wirkt wie ein Versuch die Reinheit Johannas zu betonen, während ihre Handlungen gnadenlos und hart, also so gar nicht weiblich oder unschuldig sind. Darüber hinaus zeigt diese Rede neuerlich wie bewusst die Hauptfigur ihre Sendung und die damit einhergehenden Veränderungen wahrnimmt.

JOHANNA [...] Erhabne Jungfrau, du wirkst mächtiges in mir!
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du. (JO II./8., 207)

Sie betont immer wieder, dass es nicht ihr eigener Antrieb ist, der ihre Handlungen steuert, sondern der göttliche Auftrag. Eben dieser verleiht ihr auch die Kraft und die Fähigkeit, ein Schwert zu führen und zu tun, was getan werden muss.

Im vierten Auftritt des dritten Aufzugs, als Johanna mit den Werbungen von La Hire und Dünois konfrontiert wird, tritt sie „*im Harnisch aber ohne Helm*“ auf und „*trägt einen Kranz in den Haaren*“ (JO III./4., 219). Ihr Aussehen wird neuerlich als Kombination aus kriegerischer und weiblicher Symbolik entworfen. Wie bereits im Rahmen der Fremddarstellung erwähnt wurde, missdeuten die anderen Figuren des Stückes Johannas Reaktion auf die Angebote der beiden Männer. Besonders Agnes Sorel bietet ihr weiblichen Beistand bei der Entscheidung an und präsentiert einen „weiblichen“ Blickwinkel. Doch Johanna hat kein Interesse, weder an weiblicher Unterstützung, noch an den Anträgen der Männer, was sie auch recht klarmacht.

JOHANNA Nicht also Sire! Was meine Wangen färbte,
War die Verwirrung nicht der blöden Scham.
Ich habe dieser edeln Frau nichts zu vertraun,
Des' ich vor Männern mich zu schämen hätte.
Hoch ehrt mich dieser edeln Ritter Wahl,
Doch nicht verließ ich meine Schäfertrift,
Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen,
Noch mir den Brautkranz in das Haar zu flechten,
Legt' ich die ehrne Waffenrüstung an.
Berufen bin ich zu ganz andrem Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes,
Und keinem Manne kann ich Gattin sein. (JO III./4., 224-225)

Eindeutig positioniert sich Johanna wieder als Auserwählte Gottes, der es bestimmt ist als Kriegerin zu dienen und keines Mannes Gattin zu werden. Immer deutlicher tritt durch dieses Gespräch der Gegensatz zwischen weltlichem Dasein und göttlicher Sendung hervor. Vor allem der Erzbischof versucht Johanna auch ihre Pflicht als Frau, die ja ebenfalls durch Gott und seine Natur definiert wurde, in Erinnerung zu rufen, doch sie geht nicht weiter auf seine Einwände ein. Selbst der König merkt an, dass sie es vielleicht bereuen wird diese Möglichkeiten zurückgewiesen zu haben. Darauf reagiert sie wieder mit sehr eindeutigen Worten.

JOHANNA Dauphin! Bist du der göttlichen Erscheinung
Schon müde, daß du ihr Gefäß zerstören,
Die reine Jungfrau, die dir Gott gesendet,
Herab willst ziehn in den gemeinen Staub?
Ihr blinden Herzen! Ihr Kleingläubigen!
Des Himmels Herrlichkeit umleuchtet euch,
Vor eurem Aug' enthüllt er seine Wunder,
Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib.
Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh mir, wenn ich das Rachsword meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!
Kein solches Wort mehr sag' ich euch, wenn ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten!
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,

Ist mir ein Grauen und Entheiligung. (JO III./4., 226)

Johanna stellt klar, dass sie vor allem ein „Gefäß“ für den göttlichen Auftrag ist und dass dieser in Gefahr gerät, sobald weltliche Neigungen in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Sie erklärt, dass die Bestrebungen sie zu einer Ehefrau zu machen ihre Heiligkeit bedrohen und damit wird erneut gezeigt, dass für Johanna ausschließlich die Sendung von Bedeutung ist und diese all ihre Handlungen bestimmt. Umso mehr Gewicht hat daher das Zusammentreffen zwischen Johanna und Lionel etwas später im dritten Aufzug, denn damit wird ein Konflikt heraufbeschworen, der vorher nur von außen an Johanna herangetragen wurde und der im Laufe dieser Arbeit noch genauer erörtert werden soll.

Als Johanna und Lionel miteinander kämpfen, ist sie anfangs noch in ihrer herkömmlichen Rolle, wenn „*sie ihm das Schwert aus der Hand*“ schlägt und mit ihm ringt. Sie „*ergreift ihn von hinten zu am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter*“, heißt es wenig später. Doch mit der Entblößung seines Gesichts sieht Johanna ihn plötzlich an und „*sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken*“. Die Jungfrau, die sonst jeden Feind tötet, kann ihn nicht richten, stattdessen signalisiert sie ihm, dass er sich entfernen solle. Als er dieses Zögern hinterfragt, erhebt sie erneut das Schwert gegen ihn, neuerlich machtlos ihn zu töten (JO III./10., 234-235).

JOHANNA *in der heftigsten Beängstigung:*
Was hab' ich
Getan! Gebrochen hab' ich mein Gelübde!
sie ringt verzweifelnd die Hände. (JO III./10., 235)

Letztlich bekennt sie, dass sie ihn nicht töten kann, empfindet sich daher ihrer Waffen nicht länger würdig und drängt Lionel neuerlich zur Flucht. Schließlich verschwindet er mit ihrem Schwert. An diesem Wendepunkt des Geschehens wird die „Diffusion von Subjektivität und Sendungsbewußtsein“⁸⁵ [sic!] verdeutlicht und es wird sich in weiterer Folge feststellen lassen, dass die Liebesneigung, die Johanna Lionel gegenüber gezeigt hat, „nur der Motor für die Entfaltung subjektiver Energien im Inneren der Heldin ist. Nicht die Emotion schlechthin, sondern deren individuelle, vom objektiven Auftrag ablenkende Tendenz bildet die Kraft, durch die Johanna ihr Vorhaben bedroht weiß.“⁸⁶

Dementsprechend findet man im vierten Aufzug eine komplett veränderte Johanna vor, die vor allem von einer Emotion geprägt ist, nämlich von Schuldgefühlen, weil sie nicht in der Lage war, ihre Bestimmung zu erfüllen.

JOHANNA [...] Und aus der Freude Kreis muss ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens verhehlen.

⁸⁵ Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie. Band 2 1791-1805. München: Verlag C.H. Beck 2009, S. 522.
Weiters zitiert als: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie.

⁸⁶ ebenda, S. 523.

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dies Herz, von Himmels Glanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Scham! (JO IV./1., 237-238)

Johannas Monolog zeigt, dass plötzlich all die Aussagen des dritten Aufzugs auf eine harte Probe gestellt werden. So überzeugt sie damals war, dass ihr Herz nicht in der Lage ist weltliche Liebe zu empfinden, weil es mit ihrem göttlichen Auftrag erfüllt ist, so deutlich zeigt sich jetzt scheinbar das Gegenteil, was einen heftigen inneren Widerstreit zur Folge hat. Abgesehen von dem inneren Konflikt, dem Johanna durch ihre unerwarteten Gefühle ausgesetzt ist, erwartet sie auch konstant die Entdeckung ihres Verrats. Dabei fürchtet sie nicht nur die Offenbarung ihrer Gefühle für den Feind durch Agnes Sorel oder andere Menschen in ihrer Umgebung, nein, sie erwartet auch die Bestrafung durch die göttliche Instanz, die ihr ihre Sendung auferlegt hat. Das ist auch der Grund weswegen sie erschrickt, als man ihr ihre Fahne geben will, auf der die Mutter Gottes abgebildet ist.

JOHANNA Furchtbare, kommst du dein Geschöpf zu strafen?
Verderbe, strafe mich, nimm deine Blitze,
Und laß sie fallen auf mein schuldig Haupt.
Gebrochen hab' ich meinen Bund, entweiht,
Gelästert hab' ich deinen heil'gen Namen! (JO IV./3., 244)

Was Johannas Emotionen so komplex macht, ist vielleicht die Tatsache, dass sie die göttliche Strafe nicht nur fürchtet, sondern gleichzeitig herbeizusehen scheint, denn sie ist ja überzeugt gesündigt zu haben. Bestrafung würde auch ihr inneres Leiden beenden, denn dann wäre ihre Verfehlung enttarnt, könnte bestraft und gesühnt werden, anstatt in ihr selbst dauerhaft fortzuleben.

Als Johanna schließlich ihre Schwestern wiedersieht, so will sie sich lösen von dem neuen Leben, das sie begonnen hat und zurückkehren in die familiäre Sicherheit, die sie einst kannte.

JOHANNA Ich werf' ihn von mir den verhaßten Schmuck,
Der euer Herz von meinem Herzen trennt,
Und eine Hirtin will ich wieder werden.
Wie eine niedre Magd will ich euch dienen,
Und büßen will ich's mit der strengsten Buße,
Daß ich mich eitel über euch erhob! (JO IV./9., 252)

Sie will nicht nur zurückkehren in ihre Heimat, um wieder Teil, des schwesterlichen Bunds zu sein, sondern auch um Buße zu tun für ihren Verrat.

Obwohl Johanna nach dem Zusammentreffen mit Lionel in eine schwere innere Krise stürzt, treffen sie dennoch die Anschuldigungen eine Zauberin zu sein. Auch auf der Flucht im vierten Auftritt des fünften Aufzugs betont sie gegenüber Raimond, dass sie Gottes Werk

verrichtet habe. Wenn er sie fragt, warum sie sich nicht schon vorher gegen die Anschuldigungen gewehrt habe, so ist ihre Position klar.

JOHANNA Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,
Das Gott, mein Meister, über mich verhängte. (JO IV./4., 262)

Sie ist überzeugt, dass Gott ein Urteil über sie und ihre Taten fällen wird und dieses erkennt sie bedingungslos an, daher erscheint es ihr nicht notwendig, zu argumentieren. Später sieht sie sich in Isabeaus Hand und ergibt sich neuerlich ihrem Schicksal, wemgleich sie durchaus betont, wie schwer das Gewicht eines möglichen Wiedersehens mit Lionel sie trifft.

JOHANNA Sollt' ich
Noch unglücksel'ger werden als ich war!
Furchtbare Heil'ge! deine Hand ist schwer!
Hast du mich ganz aus deiner Hand verstoßen?
Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr,
Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen.
sie folgt den Soldaten (JO V./6., 265)

Obwohl sie das Zusammentreffen mit Lionel derart verabscheut, versucht sie die Engländer zu überzeugen ihr Vaterland zu verlassen und warnt sie davor, dass die Franzosen die fremde Herrschaft nie akzeptieren werden. Als schließlich der König und seine Männer sich nähern, wendet Johanna sich an Gott und betet inbrünstig zu ihm, woraufhin sie es schafft, ihre Ketten zu sprengen und dem König zu Hilfe eilt.

Letztlich wird die schwer verletzte Johanna wieder unter die ihren aufgenommen und ehe sie stirbt, erkennt sie genau das.

JOHANNA *sieht heiter lächelnd umher:*
Und ich bin wieder unter meinem Volk,
Und bin nicht mehr verachtet und verstoßen?
Man flucht mir nicht, man sieht mich gütig an?
– Ja jetzt erkenn' ich deutlich alles wieder!
Das ist mein König! Das sind Frankreichs Fahnen!
[...] (JO V./14., 276)

Als man ihr auf ihr Drängen hin auch die Fahne mit dem Abbild der Gottesmutter gibt, erhält sie noch einmal die Kraft aufrecht zu stehen und wird vom Himmel erleuchtet. In der Erkenntnis, dass ihr die Sünden vergeben wurden, stirbt sie schließlich und geht über in die Gemeinschaft der Heiligen.

JOHANNA Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf – hinauf – die Erde flieht zurück –
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude! (JO V./14., 276-277)

3.2. Figurencharakterisierung Agnes Sorels

Nachdem der Fokus dieser Arbeit auf den Frauenfiguren liegt, ist es auch interessant zu vergleichen, wie sich diese voneinander unterscheiden bzw. welche Rollen sie innerhalb des Stückes spielen. Agnes Sorel, die Geliebte des Königs, ist sicher nicht so ausführlich gestaltet wie Johanna, doch auch sie ist involviert in die Entscheidungen des Königs und besitzt in dieser Hinsicht Macht. Außerdem wirkt sie als Gegenentwurf der Titelfigur, was ihre Gefühlswelt betrifft. Gerade in diesem Aspekt unterscheiden sich die Figuren enorm.

3.2.1. Fremddarstellung

Erstmals betritt Agnes Sorel im vierten Auftritt des ersten Aufzugs die Bühne, um dem König ihren Schmuck zu bringen, damit er diesen zu Geld machen kann, das er für die weitere Kriegsführung braucht. Noch bevor Karl den Grund ihres Besuchs kennt, begrüßt er sie überschwänglich und gibt damit preis, welchen Stellenwert Agnes in seinem Leben hat.

KARL O meine Agnes! Mein geliebtes Leben!
Du kommst, mich der Verzweiflung zu entreißen!
Ich habe dich, ich flieh an deine Brust,
Nichts ist verloren, denn du bist noch mein. (JO I./4., 171)

Diese Aussage Karls zeigt deutlich, dass Agnes Sorel für ihn als Zuflucht fungiert und er sie gerade in den schweren Zeiten braucht, damit sie ihm in seiner Verzweiflung beisteht. Auch die Tatsache, dass sie bereit ist ihr Hab und Gut für ihn zu opfern, bringt ihn dazu, sie an die Spitze aller Frauen zu stellen.

KARL Nun Dünois? Nun Dü Chatel! Bin ich euch
Noch arm, da ich die Krone aller Frauen
Besitze (?) – Sie ist edel, wie ich selbst
Geboren, selbst das königliche Blut
Der Valois ist nicht reiner, zieren würde sie
Den ersten Thron der Welt – doch sie verschmäht ihn,
Nur meine Liebe will sie sein und heißen.
Erlaubte sie mir jemals ein Geschenk
Von höherm Wert, als eine frühe Blume
Im Winter oder seltne Frucht! Von mir,
Nimmt sie kein Opfer an, und bringt mir alle!
Großmütig an mein untersinkend Glück. (JO I./4., 171-172)

Karl ist ergriffen vom Beistand seiner Geliebten und preist sie an, weil sie ihn und sein Wohl über das eigene zu stellen scheint. Ihre edle Herkunft hebt er hervor und betont gleichzeitig, dass sie nur ihn will. Ihren Großmut und ihre Opferbereitschaft lobt er ebenfalls, besonders, da sein Glück gerade nicht zu blühen scheint.

Dünois' Sichtweise ist in diesem Zusammenhang weniger positiv, denn er sieht, dass die bedingungslose Unterstützung für Agnes Sorel negative Konsequenzen haben könnte.

DÜNOIS Ja sie ist eine Rasende wie du,
Und wirft ihr Alles in ein brennend Haus,
Und schöpft ins leere Faß der Danaiden.

Dich wird sie nicht erretten, nur sich selbst
Wird sie mit dir verderben – (JO I./4., 172)

Er ist überzeugt, dass auch die finanziellen Mittel, die Agnes zur Verfügung stellt nur ein Tropfen auf den heißen Stein sind und sie nicht die Macht hat dem König zum Sieg zu verhelfen.

Der König ist in dieser Hinsicht gänzlich anderer Meinung. Er entsinnt sich einer alten Prophezeiung und legt diese auf seine Geliebte um.

KARL lächelnd:
[...] Ein Weib, verhiess die Nonne, würde mich
Zum Sieger machen über alle Feinde,
Und meiner Väter Krone mir erkämpfen.
Fern sucht' ich sie im Feindeslager auf,
Das Herz der Mutter hofft' ich zu versöhnen,
Hier steht die Heldin, die nach Rheims mich führt,
Durch meiner Agnes Liebe wird' ich siegen! (JO I./4., 172-173)

Der weitere Verlauf der Handlung zeigt natürlich, dass Karls Deutung falsch ist und Johanna jene Frau ist, die den Sieg für ihn erstreitet, dennoch ist es wichtig, festzuhalten, dass er der Meinung ist Agnes Sorel hätte dieses Potenzial. Nachdem er bei der eigenen Mutter nicht jenen Beistand gefunden hat, den er sich erhofft hat, geht er jetzt davon aus, dass die Liebe Agnes' ihm zum Triumph verhelfen wird, indem sie ihm die Kraft gibt, die notwendig ist, um den Feind zu besiegen.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Agnes Sorel zwar viel Einfluss auf den König hat und dementsprechend auch in einigen richtungsweisenden Situationen anwesend ist, doch ihr tatsächlicher Einfluss auf das Geschehen innerhalb der Handlung ist von Schiller eher gering angelegt. Dies wird auch durch eine Aussage Johannas indirekt deutlich, wenn Agnes Sorel sie bittet auch ihr Schicksal zu deuten.

JOHANNA Mir zeigt der Geist nur große Weltgeschicke,
Dein Schicksal ruht in deiner eignen Brust! (JO III./4., 223)

Mit diesem Zitat Johannas wird klar, dass Agnes' Rolle für den Ausgang des Kriegs und allgemein des Geschehens nicht so groß ist, als dass Gott es ihr offenbaren würde. Gleichzeitig wird dadurch auch angedeutet, dass Agnes Sorel über eine gewisse Freiheit verfügt, denn das Schicksal ruht an ihrer eigenen Brust, sie kann also selbst darüber bestimmen, eine Eigenschaft, die im Kontrast zu Johanna selbst steht, die nur entsprechend ihrer Sendung agiert.

Die Feststellung, dass die Geliebte des Königs über eine Selbstbestimmtheit verfügt, die der Protagonistin fehlt, wird auch im vierten Aufzug neuerlich aufgegriffen, wenn es zum Gespräch zwischen den beiden Frauen kommt. In dem Verlauf dieser Unterhaltung erklärt Johanna, dass Agnes Sorel jene der beiden ist, die sich glücklich schätzen kann.

JOHANNA O du bist glücklich! Selig preise dich!

Du liebst wo alles liebt! Du darfst dein Herz
Aufschließen, laut aussprechen dein Entzücken
Und offen tragen vor der Menschen Blicken!
Die fest des Reichs ist deiner Liebe Fest,
Die Völker alle, die unendlichen,
Die sich diesen Mauern flutend drängen,
Sie teilen dein Gefühl, die heil'gen es,
Dir jauchzen sie, dir flechten sie den Kranz,
Eins bist du mit der allgemeinen Wonne,
Du liebst das Allerfreuende, die Sonne,
Und was du siehst, ist deine Liebe Glanz! (JO IV./2., 242)

An dieser Stelle zeigt sich, dass Agnes Sorel Freiheiten genießt, die Johanna durch ihre Sendung nicht hat. Sie kann ihre Liebe frei verschenken, wohingegen gerade das Liebesverbot es ist, das Teil von Johannas Auftrag ist. Gegen jenes hat sie erst vor Kurzem verstoßen und ist nun mit den Folgen konfrontiert. Agnes Sorel kann mit den Worten der Jungfrau nicht so recht umgehen und versucht daher auf Johannas heiliges Herz zu verweisen. Dies steigert Johannas Rede sogar noch, wenn sie Agnes gegenüber ihre Schuld andeutet.

JOHANNA Du bist die Heilige! Du bist die Reine!
Sähst du mein Innerstes, du stießest schauernd
Die Feindin von dir, die Verräterin! (JO IV./2., 243)

Johanna stellt die beiden Frauen in ihrer Aussage gegenüber, meint, dass nicht sie die Reine ist, sondern Agnes.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Schiller die Figur der Agnes Sorel aus Perspektive der Fremddarstellung durchaus mit Macht ausstattet und sie als wichtige Gesprächspartnerin an einigen Stellen des Dramas einsetzt, möglicherweise auch, um gegenüber Johanna einen bestimmten Kontrast zu erzeugen.

3.2.2. Selbstdarstellung

Um wirklich abschätzen zu können, wie die Figur der Agnes Sorel im Stück von Schiller konzipiert wurde, muss natürlich auch ihre Selbstdarstellung und dazugehörend die Regieanweisungen zur Argumentation herangezogen werden.

Die Figur der Agnes wird sehr oft im Stück in Zusammenhang mit ihren Emotionen beschrieben. Bei ihrem ersten Auftritt erscheint sie mit „*ängstlich fragendem Blick*“ (JO I./4., 171) und ist ganz auf König Karl bezogen. Sie verkörpert in der eher negativen Stimmung der Szene eine hoffnungsvolle Perspektive und will die anderen zu mehr Tatendrang motivieren. Besonders als die Männer sich uneinig sind, ob ihr Schmuck als zusätzliche Finanzspritze die kriegerischen Bemühungen Frankreichs wirklich unterstützen kann, bezieht sie klar Stellung.

SOREL [...] Hab' ich dir nicht alles froh geopfert,
Was mehr geachtet wird als Gold und Perlen,
Und sollte jetzt mein Glück für mich behalten?
Komm! Laß uns allen überflüß'gen Schmuck
Des Lebens von uns werfen! Laß mich dir
Ein edles Beispiel der Entsagung geben!

Verwandle deinen Hofstaat in Soldaten,
Dein Gold in Eisen, alles was du hast,
Wirf es entschlossen hin nach deiner Krone!
Komm! Komm! Wir teilen Mangel und Gefahr!
[...] (JO I./4., 172)

Die Geliebte des Königs ist bereit, ihn zu unterstützen, und ist sich sicher, dass auch seine Opfer bei den Mitstreitern gut ankommen werden. Sie hebt hervor, dass materielle Güter nicht die wertvollsten Opfer sind, die sie gebracht hat und wirkt durchaus zuversichtlich, dass Karl seine Ziele erreichen wird. Ob diese Überzeugung ihrer Naivität geschuldet ist, ist schwer zu sagen, dennoch fällt auf, dass sie in dieser Szene die einzige Figur ist, die wirklich überzeugend diese Seite vertritt und es dadurch auch schafft den König zu überzeugen und ihm Mut zu machen. Wenig später ist Agnes Sorel jedoch nicht mehr in jener Stimmung, denn als Dünois und Karl im Streit auseinandergehen, „*ringt [sie] verzweiflungsvoll die Hände*“ (JO I./5., 179).

Die Figur der Agnes Sorel scheint nicht nur stark durch ihre Gefühlswelt konstruiert sein, sondern weiters durch ihr Beziehungsgeflecht. Die innige Hingewandtheit zu König Karl wurde bereits erwähnt und ist naheliegend, doch auch gegenüber Johanna entwickelt sie ein Verhältnis, das immer wieder im Stück eingebaut wird. Sie will Johanna als Frau zur Seite stehen, wenn diese die Werbungen nicht so recht verarbeiten zu können scheint und als Johanna ihren inneren Konflikt am heftigsten erlebt, ist es Agnes, die sie darauf anspricht und damit ihre Beziehung zur Jungfrau charakterisiert: Agnes „*kommt in lebhafter Rührung, wie sie die Jungfrau erblickt [,] eilt auf sie zu und fällt ihr um den Hals; plötzlich besinnt sie sich, läßt sie los und fällt vor ihr nieder*“ (JO IV./2., 240). In dieser Reaktion zeigen sich sowohl die schwesterlichen Gefühle, die Agnes für Johanna zu hegen scheint, als auch die Verehrung, die sie für die Jungfrau empfindet. Ihre Verehrung spricht sie wenig später dezidiert aus.

SOREL [...] Wer dürfte frei aufschaun an diesem Tage,
Wenn du die Blicke niederschlagen sollst!
Mich laß erröten, mich die neben dir
So klein sich fühlt, zu deiner Heldenstärke sich
Zu deiner Hoheit nicht erheben kann!
Denn soll ich meine ganze Schwäche dir
Gestehen? – Nicht der Ruhm des Vaterlandes,
Nicht der erneute Glanz des Thrones, nicht
Der Völker Hochgefühl und Siegesfreude
Beschäftigt dieses schwache Herz. Es ist
Nur Einer, der es ganz erfüllt, es hat
Nur Raum für dieses einzige Gefühl:
Er ist der angebetete, ihm jauchzt das Volk,
Ihn segnet es, ihm streut es diese Blumen,
Er ist der Meine, der Geliebte ist's. (JO IV./2., 242)

Das obige Zitat zeigt, dass Agnes Sorel sich völlig über die Liebe zu König Karl definiert und dass diese das einzige Gefühl ist, dass ihr Herz – laut eigener Aussage – erfüllt. Gerade diese

Feststellung ist ein deutlicher Kontrast zu Johanna, die ja durch ihre Sendung – und damit einhergehend das Liebesverbot – definiert ist.

Im Verlauf des vierten Aufzugs ist es Agnes, die Johanna die Möglichkeit einräumen möchte die schweren Anschuldigungen zu entkräften, weil sie immer noch an die auserwählte Jungfrau glaubt, doch diese reagiert nicht und schließlich ist es Sorel, deren Reaktion auf das vermeintliche Schuldeingeständnis die Fronten klarmacht, denn sie „tritt mit Entsetzen von ihr hinweg“ (JO IV./11., 255). Später, als klar wird, dass der König überlebt hat und der Sieg damit greifbar nah ist, sind es wieder Agnes Sorels Gefühle, die deutlich erkennbar sind, wenn sie sich erleichtert „an des Königs Brust“ wirft (JO V./14., 275).

Agnes Sorel äußert sich kurz dazu, wie sie Schönheit und Treue der Frau einordnet, auf dies soll jedoch im Rahmen der Aussagen zur Weiblichkeit in „Die Jungfrau von Orleans“ näher eingegangen werden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich die Figur der Agnes Sorel vor allem durch drei Bereiche darstellt. Erstens durch ihre Hingabe zum König, den sie bedingungslos unterstützt und dem ihre ganze Liebe gehört. Zweitens durch den Zusammenhang zwischen ihr und ihren Emotionen, die meist sehr klar geäußert bzw. gezeigt werden. Drittens ist Agnes als Bezugsfigur zu Johanna interessant, weil sie die Jungfrau klar verehrt und dennoch mit ihrer gefühlsbetonten Charakterisierung sich deutlich von ihr abzeichnet. Vor allem der letzte Punkt ist für die Konzeption des Gesamtwerks aufschlussreich, denn so wie Agnes weich und gefühlsbetont erscheint, wirkt Johanna hart und eingeschränkt auf ihren göttlichen Auftrag. Agnes ist jene, die Liebe und Hingabe zu einem Mann lebt (und dadurch auch Macht erhält), während Johanna nur dann stark und mächtig sein kann, wenn sie der Liebe und den Männern entsagt.

3.3. Figurencharakterisierung Isabeaus

In Schillers Werk „Maria Stuart“ war die Polarisierung zwischen den beiden mächtigen Frauenfiguren Maria und Elisabeth zentral. In „Die Jungfrau von Orleans“ stehen sich ebenfalls zwei konkurrierende Frauenfiguren gegenüber, wobei der Schwerpunkt der Handlung in diesem Fall nicht auf der Darstellung dieses Konflikts liegt. Isabeau, die den Engländern zum Sieg verhelfen will, erhält in ihrer Konzeption nicht so viel Raum, wie Elisabeth im Vergleichsstück. Die einzige Figur, die sie wirklich als gewichtige Gegenspielerin entwirft, ist sie selbst. Um dennoch im Rahmen der Verknüpfung mit der Ästhetik Schillers später auch die Rolle der Isabeau argumentieren zu können, soll sie an dieser Stelle trotzdem näher untersucht werden.

3.3.1. Fremddarstellung

Bereits im Prolog des Stückes wird über Isabeau gesprochen, in Form eines Berichts durch Bertrand. Zentral erscheint, dass auch sie im Bereich der kriegerischen Auseinandersetzungen zu finden ist, ähnlich wie Johanna später.

BERTRAND Auch sie, die alte Königin, sieht man,
Die stolze Isabeau, die Baierfürstin,
In Stahl gekleidet durch das Lager reiten,
Mit gift'gen Stachelworten alle Völker
Zur Wut aufregen wider ihren Sohn
Den sie in ihrem Mutterschoß getragen! (JO Prolog/3., 158)

Interessant an dieser ersten Erwähnung von Isabeau und ihrer Rolle im Krieg ist einerseits die Tatsache, dass sie, eine Frau von Stand, direkt im Lager anzutreffen ist und dort auch in Rüstung auftritt. Andererseits wird auch ihre zweite Rolle in den Auseinandersetzungen betont, nämlich die Tatsache, dass sie den Krieg gegen ihren eigenen Sohn antreibt. Besonders der Aspekt, dass sie sich als Mutter gegen ihren Sohn wendet und Hass gegen ihn schürt, beeinflusst, wie sie von den anderen Figuren des Stückes wahrgenommen wird und allgemein, welche Position sie im Stück einnimmt, als mögliche Gegenkonstruktion zu Johanna.

Dementsprechend negativ fällt natürlich das Urteil jener Figuren über sie aus, die auf der anderen Seite des Konflikts stehen. Bertrand spricht ja bereits ihren Stolz an, was in dem zitierten Zusammenhang nicht unbedingt positiv zu deuten ist. La Hire beispielsweise berichtet von ihren Schmähworten gegen Karl und dass sie einen Engländer auf den Thron seines Vaters setzte. Während alle entsetzt sind ob dieser Tat, bezeichnet Dünois sie nur als „Die Wölfin! die wutschnaubende Megäre“ (JO I./5., 175).

Im Verlauf des Stückes zeigt sich jedoch weiters, dass auch die Meinung von Isabeaus Verbündeten über sie nicht wesentlich besser zu sein scheint. Die Männer wollen sie nicht im Lager haben und selbst Burgund ergreift – zu ihrem großen Ärgernis – gegen sie Partei.

BURGUND Geht! Eure Gegenwart schafft hier nichts Gutes
Der Krieger nimmt ein Ärgernis an euch.
[...]
Geht! Der Soldat verliert den guten Mut,
Wenn er für eure Sache glaubt zu fechten. (JO II./2., 197)

Die Männer sind der Meinung, dass sie gute Gründe für ihre kriegerische Auseinandersetzung haben, ganz anders als Isabeau.

TALBOT Doch grad heraus! Was ihr am Dauphin tut
Ist weder menschlich gut, noch göttlich recht. (JO II./2., 197)

Ihr fehlt jegliche Legitimation, sowohl von weltlicher Perspektive, als auch von göttlicher Seite. Klar legen ihre Verbündeten ihr dar, wieso sie ihr Handeln nicht gutheißen können. Dadurch wird auch eine deutliche Trennlinie zu Johanna gezogen, die weltlich betrachtet

ihrem König dient und darüber hinaus nach göttlichem Willen handelt. Isabeau hingegen bleibt als Intrigantin zurück, die lediglich die eigenen Interessen und Befindlichkeiten befriedigt, indem sie Pläne gegen ihren Sohn schmiedet.

3.3.2. Selbstdarstellung

Isabeau sieht sich in ihrer Selbstdarstellung ganz anders. Als die Franzosen mit Johannas Hilfe zunehmend Fortschritte machen im Krieg gegen die Engländer, stilisiert sie sich selbst als das Gegenbild zu Johanna.

ISABEAU [...] Ein sieghaft Mädchen führt des Feindes Heer,
Ich will das eure führen, ich will euch
Statt einer Jungfrau und Prophetin sein. (JO II./2., 196)

Im Gegensatz zu Johanna, die von Anfang an mit ihrer Reinheit und der Wahrheit ihrer Worte jeden Zweifel ausräumt, wird Isabeaus Angebot als Galionsfigur der Gegenseite zu fungieren von den Männern nicht anerkannt. Die bereits beschriebene Fremddarstellung hat sogar gezeigt, dass das Gegenteil der Fall ist, weil die Männer erkennen, dass sie keinerlei Legitimation besitzt.

Isabeau gibt jedoch auch preis, warum sie so handelt, und führt dabei die Enttäuschungen ihrer Mutterschaft an.

ISABEAU Ihr wißt nicht, schwache Seelen,
Was ein beleidigt Mutterherz vermag.
Ich liebe, wer mir gutes tut und hasse
Wer mich verletzt, und ist's der eigne Sohn,
Den ich geboren, desto hassenswerter.
Dem ich das Dasein gab, will ich es rauben,
Wenn er mit ruchlos frechem Übermut
Den eignen Schoß verletzt, der ihn getragen.
[...]
Ich darf ihn hassen, ich hab' ihn geboren. (JO II./2., 197-198)

Königin Isabeau ist überzeugt davon, dass sie das Recht hat gegen ihren Sohn vorzugehen, weil er sie verletzt hat, und zeigt mit der obigen Aussage klar, dass sie jene unterstützt, die ihr Vorteile bringen und dadurch nur die eigenen Interessen im Blick hat. Ihr Handeln ist durch ihre Emotionen geleitet und sie rechtfertigt ihre Taten durch ihre persönlichen Befindlichkeiten. Ganz anders als Johanna, die das gesamte Stück über alles tut, um die göttliche Sendung zu erfüllen, unabhängig davon was das für ihr eigenes Schicksal bedeutet. Wo für Johanna das Allgemeinwohl und vor allem der göttliche Wille stehen, verfolgt Isabeau ausschließlich private Ziele und Interessen.

ISABEAU Ich habe Leidenschaften, warmes Blut
Wie eine andre, und ich kam als Königin
In dieses Land, zu leben, nicht zu scheinen.
Sollt' ich der Freud' absterben, weil der Fluch
Des Schicksals meine lebensfrohe Jugend

Zu dem wahnsinn'gen Gatten hat gesellt?
Mehr als mein Leben lieb' ich meine Freiheit,
[...] (JO II./2., 198)

An dieser Stelle wird deutlich, dass selbst wenn Isabeau nicht den Status der detailliert ausgestalteten Gegenspielerin erfüllt, sie dennoch in vielen Ebenen als Gegensatz zu Johanna angelegt ist. Die Jugend der einen wurde als karg und dem Dienste verschrieben entworfen, wohingegen die andere lebensfroh und frei aufwuchs. Isabeaus oberste Priorität ist ihre Freiheit und deren Verteidigung.

Weil ihren Handlungen jegliche Form von Rechtmäßigkeit fehlt, kann sie nicht zum vollständigen Gegenstück Johannas werden, obwohl ihre Eigenschaften jenen der Jungfrau komplementär gegenüber stehen.

3.4. Johanna und Schillers Poetik

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, inwiefern die ästhetischen Überlegungen Schillers für eine Interpretation der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ herangezogen werden können. Matthias Luserke-Jaqui geht in seinem Kommentar zu Schillers „Die Jungfrau von Orleans“ davon aus, dass „die dramatische Konstellation in die Hauptfigur selbst hineingelegt“⁸⁷ ist. Diese These gibt Ausschlag, um Schillers ästhetische Ausführungen mit dem zentralen, inneren Konflikt zu verknüpfen, den die Hauptfigur Johanna im Stück austrägt.

Man kann nach Peter-André Alt davon ausgehen, dass in Johanna die „Zerrüttungen der Identität und des Geschlechts“ dargestellt werden und dass die „Konfrontation mit den Zwängen ihrer Rolle“ dazu führen, dass sie „im Stadium elementarer Spaltungserfahrungen“ gezeigt wird.⁸⁸

Inge Stephan interpretiert „Die Jungfrau von Orleans“ ebenfalls als ein Stück, in dessen Zentrum „die Darstellung eines inneren Konflikts und einer inneren Entwicklung“ steht.⁸⁹

In Johanna stehen sich – um mit Kant zu sprechen – Pflicht und Neigung unversöhnlich gegenüber. Die Pflicht treibt Johanna in den Kampf und zu Handlungen, die für eine Frau zumindest ungewöhnlich sind, sie macht sie zur Amazone. Die Neigung läßt sie sich in den Engländer Lionel verlieben und weckt in ihr Wünsche nach Liebe und Zärtlichkeit.⁹⁰

In Anlehnung an die Überlegungen zu „Maria Stuart“ kann man Johanna also auch als Figur sehen, die zwischen den Konzepten von Neigung und Pflicht steht. Mehr noch kann man

⁸⁷ Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schillers klassische Dramen. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008, S. 659.

⁸⁸ Alt, Peter-André: Klassische Endspiele, S. 107.

⁸⁹ Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung. In: Die verborgene Frau: sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument Verlag 1985², S. 56. Weiters zitiert als: Stephan, Inge: Hexe oder Heilige?.

⁹⁰ ebenda. S. 56.

sogar von einem „Abgrund zwischen Pflicht und Gefühl“ sprechen, dessen Überwindung nur durch den Tod möglich ist, denn nur im Jenseits kann Johanna als „ganzer Mensch“ überleben.⁹¹ Die beiden Prinzipien Pflicht und Neigung versöhnen sich erst im Heldentod der Protagonistin, wenn sie die Sinnlichkeit überwindet und die Pflicht annimmt.⁹² Dennoch stirbt sie „weder als christliche Märtyrerin noch als schöne Seele“, sondern viel mehr als „in der Rolle des Opfers für die Geschichte“.⁹³

Johanna unterscheidet sich damit auch von König Karl, der aufgrund seiner persönlichen Leidenschaft auf den Krieg verzichten will oder Isabeau, die den Krieg überhaupt nur wegen ihrer privaten Leidenschaften führt. Johanna ist jene Figur, die der subjektiven Leidenschaft entsagen muss und damit dem Selbstsein an sich.⁹⁴ Dieser Zwiespalt korrespondiert mit den Überlegungen Schillers zur tragischen Kunst im Allgemeinen, denn in diesem Zusammenhang sagt er, dass vor allem der prinzipiell pflichtbewusste Held Wirkung erzielt, der aus einer singulären Pflichtvergessenheit ins Unglück gerät und dieses büßt. Nur wenn sich im weiteren Verlauf die moralische Unabhängigkeit unter Beweis stellt, kann man von einem erhabenen Held sprechen. Solch ein Held verteidigt die moralische Autonomie nicht durch das Opfer, sondern wenn er im vollen Bewusstsein seines Fehlers leidet und sich dadurch gleichzeitig dem Auslöser der Notlage entzieht.⁹⁵

Genau jene Grundkonstellation findet man nun in der Handlung von „Die Jungfrau von Orleans“ vor. Einen einzigen Engländer verschont die sonst pflichtbewusste Johanna und verstößt somit gegen das Tötungsgebot, das ihrer Sendung innewohnt. Im Anschluss an diese Pflichtvergessenheit nimmt sie die weiteren Ereignisse als Buße an und gelangt letztlich wieder zurück auf den scheinbar vorbestimmten Weg.

Diese Feststellungen passen gut zu den Überlegungen Mareen Marwycks, die sich in ihrer Analyse der Frauenfigur Johanna gegen die in der Forschungsliteratur vertretene These wendet, die Entwicklung der Heldin als Übergang vom naiven zum sentimentalischen Menschsein zu interpretieren und stattdessen davon ausgeht, dass ein Übergang des Anmutigen ins Erhabene vorliegt.⁹⁶

⁹¹ vgl.: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, S. 525.

⁹² Stephan, Inge: Hexe oder Heilige?, S. 56.

⁹³ Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, S. 528.

⁹⁴ vgl.: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800. Heidelberg:

Universitätsverlag Winter 2004, S. 115. Weiters zitiert als: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit.

⁹⁵ Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers. München: Verlag C.H. Beck 2008, S. 41-43. Weiters zitiert als: Alt, Peter-André: Klassische Endspiele.

⁹⁶ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut: Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 175. Weiters zitiert als: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut.

Um diesen Übergang nun belegen zu können, sei noch einmal daran erinnert, dass Schiller davon ausgeht, dass Anmut „von einem ruhigen, in sich harmonischen Gemüt und von einem empfindenden Herzen“⁹⁷ zeugt und „Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“⁹⁸ ist. Des Weiteren schließen sich die beiden Begriffe nicht aus, selbst wenn sie ihre unterschiedlichen Gebiete haben. Anmut und Würde können daher in derselben Person vorkommen.⁹⁹ Schiller sagt weiters über Anmut, dass sie „niemals Begierde erregen“ soll.¹⁰⁰ Gerade diese Festlegung wird im Rahmen des Stückes auf zweifache Weise gestört, ganz besonders im Zusammenhang mit dem Blick. Erstens ist Johanna den begehrliehen Blicken männlicher Betrachter ausgesetzt, die sie strikt ablehnt und zweitens wird auch ihr eigenes Begehren durch einen Blick auf Lionel geweckt, wodurch die Konstruktion ihrer Anmut ins Wanken gerät.¹⁰¹

Johannas Beschreibung als anmutig basiert auf der Übereinstimmung zwischen sinnlichem und sittlichem Wollen und erst im Zusammenbruch Johannas wird die anmutige Harmonie aufgelöst und der Übergang ins Erhabene inszeniert.¹⁰²

Schiller legt außerdem fest, dass beim Erhabenen, Vernunft und Sinnlichkeit nicht übereinstimmen, der physische und der moralische Mensch sogar scharf von einander abgetrennt sind.¹⁰³ Diese Voraussetzung kann man für die Figur Johannas bereits im Prolog als bestehend ansehen, denn in ihrer ländlichen Heimat wird bereits deutlich, dass sie heraussticht aus der weiblichen Norm, vor allem Raimond beschreibt sie der Erhabenheitsästhetik folgend und die Erzählung über den Kampf mit dem Wolf macht deutlich, dass ein Kontrast besteht zwischen Johannas weiblichem Aussehen und ihren Eigenschaften als Kämpferin.¹⁰⁴ Doch auch im weiteren Verlauf des Stückes wechselt sie nicht zwischen den Rollen der Kriegerin bzw. der Friedensstifterin, sondern wirkt in „ihrer Gewalt unschuldig, in ihrer Unschuld gewalttätig“¹⁰⁵. Dies zeigt sich auch in der Darstellung ihres Körpers immer wieder. Selbst in der Schlacht bleibt sie „weiblich gekleidet“ (JO II./4., 200) und auch körpersprachlich wirkt sie unschuldig, was sogar ihre Feinde anerkennen¹⁰⁶. An dieser Stelle sei an das Zusammentreffen Johannas mit Montgomery erinnert, indem er

⁹⁷ Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 126.

⁹⁸ ebenda, S. 113.

⁹⁹ vgl.: ebenda, S. 126.

¹⁰⁰ vgl.: ebenda, S. 131.

¹⁰¹ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut, S. 195.

¹⁰² vgl.: ebenda, S. 193-194.

¹⁰³ vgl.: Schiller, Friedrich: Ueber das Erhabene, S. 105.

¹⁰⁴ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut, S. 177.

¹⁰⁵ ebenda, S. 185.

¹⁰⁶ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut, S. 191.

versucht, ihre weibliche Seite anzusprechen und ein zwiegespaltenes Bild von der kämpfenden Johanna zeichnet.

MONTGOMERY Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft,
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen,
Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt.
O bei der Milde deines zärtlichen Geschlechts
Fleh ich dich an. Erbarme meiner Jugend dich! (JO II./7., 204)

Er deutet ihre Körpersprache sowohl weiblich, als auch moralisch gut.¹⁰⁷ Hier findet sich neuerlich die Schnittstelle zur Schillerschen Anmut, die im Unabsichtlichen, der absichtlichen Bewegung zu finden ist, wo jedoch gleichzeitig die moralische Ursache dem Gemüt entspricht und die häufig Ausdruck der weiblichen Tugend ist.¹⁰⁸ Mareen Marwyck stellt fest, dass die Körpersprache der Titelheldin stark die von Schiller entworfene „Anmut“ widerspiegelt, nämlich einen nonverbalen, typisch weiblichen Ausdruck moralischer Integrität. Gerade im Zusammentreffen mit Montgomery wird deutlich, dass er sich mehr auf diese anmutige Körpersprache verlässt, als auf Johannas tatsächliche Worte. Deshalb versucht er auch, an ihre „weibliche Seite“ zu appellieren.¹⁰⁹

In der Begegnung mit Lionel tritt nun aber die anmutige Harmonie in den Hintergrund und wird in der Folge durch die Zerrissenheit der erhabenen Heldin geschildert, die einen Streit in ihrer Brust erkennt und diesen Widerstreit jedoch nicht heroisch wahrnehmen kann, sondern Schuld empfindet, obwohl sie letztlich die Pflicht über die Neigung stellt.¹¹⁰ Diese Erkenntnisse zeigen auch, dass Johanna wirklich eine tragische Heldin ist, denn oberflächliche Gefühle alleine, wären zu wenig, die moralische Freiheit kann erst gezeigt werden, wenn die „lebendigste Darstellung der leidenden Natur“ vorliegt, denn so muss sich der tragische Held vor dem Zuschauer / der Zuschauerin als empfindendes Wesen legitimieren, denn das ist notwendig ehe man an ihn als Vernunftswesen und seine Seelenstärke glauben kann.¹¹¹ Damit tut sich jedoch auch eine Kluft auf, zwischen leidvoller Erfahrung und Illusion, zwischen Naturtrieb und Moral, Wirklichkeit und Ideal, die Schiller mit dem Begriff des Erhabenen zu schließen versucht. Wo nämlich Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammenpassen und der physische und moralische Mensch aufs Schärfste voneinander getrennt sind, kommt das Erhabene ins Spiel. So erlebt es auch Johanna, die diesen Gegensatz zwischen physischem und moralischem Menschen schmerzhaft empfinden muss.¹¹²

¹⁰⁷ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut, S. 191.

¹⁰⁸ vgl.: Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 92 und S. 113.

¹⁰⁹ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut, S. 191.

¹¹⁰ vgl.: ebenda, S. 195-196.

¹¹¹ vgl.: Schiller, Friedrich: Ueber das Pathetische, S. 69.

¹¹² vgl.: Sauder, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen. Schillers Dramen. Stuttgart: Reclam 1992, S. 362-363.

Obwohl laut Schillers Theorie des Erhabenen ihre Handlungen sogar mehr heroische Größe besitzen müssten, weil der Verzicht, der sie ermöglicht so groß ist, konzentriert sich Johannas Wahrnehmung ganz auf das Verbrechen, das sie durch ihr sinnliches Begehren begeht. Das liegt darin begründet, dass es im Rahmen des Stückes nicht nur ein Liebesverbot gibt, sondern auch ein Tötungsgebot, dem sie nicht nachkommt.¹¹³

Die Würde des Erhabenen erreicht Johanna nur unter der Voraussetzung, dass sie sich als individuelles, selbstverantwortliches Subjekt erkennt. Sie erfüllt ihre Mission somit erst, als sie die „Blindheit“ ablegt und führt danach den König seiner rechtmäßigen Krönung zu und bringt gleichzeitig der Menschheit den Frieden. Dieses Ziel geht über die tragische Handlung hinaus und das zeigt sich in der erlösenden Geste der Jungfrau Maria am Ende des Stückes.¹¹⁴ Diese Feststellung korrespondiert mit Schillers Ästhetik, die davon ausgeht, dass der höchste Grad der Würde die Majestät ist und dass nur das Heilige eine solche Majestät besitzt und im Finale des Stückes wird Johanna aufgenommen in den Kreis jener Heiligen.¹¹⁵

¹¹³ vgl.: Marwyck, Mareen: Gewalt und Anmut, S. 195-196.

¹¹⁴ vgl.: Lange, Sigrid: Die Utopie des Weiblichen im Drama Goethes, Schillers und Kleists. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1993, S. 122.

¹¹⁵ vgl.: Schiller Friedrich: Über Anmut und Würde, S. 132.

4. Frauenfiguren im Ausnahmezustand

Im folgenden Kapitel soll die Tatsache, dass Schiller in seinen Dramen „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“ jeweils Frauenfiguren ins Zentrum stellt, näher analysiert werden, um darzulegen, inwiefern der Autor dadurch ein Bild von Weiblichkeit gestaltet. Einerseits sollen im Rahmen dieser Auseinandersetzung die Frauenfiguren Maria, Elisabeth und Johanna auf die Darstellung ihrer Weiblichkeit hin untersucht werden, andererseits sollen auch Aussagen dieser Figuren im Hinblick auf Weiblichkeit im Allgemeinen angeführt und behandelt werden.

In Anlehnung an Thomas Boyken, der in „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“ Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Schillers untersucht¹¹⁶, soll der Ausgangspunkt der folgenden Analyse die These sein, dass Weiblichkeit bzw. die Negation oder Abweichung von derselben den dramatischen Konflikt in Schillers Dramen „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“ strukturiert.

Im Folgenden sollen die weiblichen Figuren der ausgewählten Dramen im Kontext ihrer Aussagen und Handlungen in Bezug auf die „Weiblichkeit“, die sie verkörpern, durchleuchtet werden. Zuerst wird die Brücke zur vorangegangenen Figurenanalyse geschlagen, anschließend der Gegensatz zwischen öffentlicher und privater Sphäre herangezogen, um den Aktionsradius der weiblichen Figuren abzubilden und letztlich wird die Frage nach ihrer (weiblichen) Rolle gestellt und in diesem Zusammenhang auch mit dem Konzept des Helden (der Heldin) verknüpft. Großteils beziehen sich die folgenden Aussagen auf die Hauptfiguren Maria, Elisabeth und Johanna, die anderen Frauenfiguren werden jedoch als Kontrast herangezogen.

4.1. Weibliche Figuren im Mittelpunkt: Frauen, Schwestern, Gegnerinnen

Die folgenden Überlegungen stehen in engem Kontext mit den Analysen von Fremd- und Selbstdarstellung der Frauenfiguren in den gewählten Dramen und bilden die Grundlage für die spätere Einordnung der Frauen in eine private bzw. öffentliche Sphäre und die darauffolgende Untersuchung der Weiblichkeitsmuster, die entworfen werden.

Kristina Bonn fasst – wenn es um die beiden zentralen Figuren im Drama „Maria Stuart“ geht – wie folgt zusammen:

¹¹⁶ vgl.: Boyken, Thomas: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“. Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014. Weiters zitiert als: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen.

In Schillers *Maria Stuart* prallen zwei weibliche, königliche Antagonistinnen mit aggressiver Energie aufeinander: die eine jung, schön, katholisch, sinnlich, die andere etwas älter, vernünftig, protestantisch, jungfräulich.¹¹⁷

In diesem kurzen Zitat sind die wichtigsten Aspekte der Figurencharakterisierung der beiden Protagonistinnen und gleichzeitig ihre Gemeinsamkeiten wie Gegensätze erfasst. Im Folgenden sollen jene Aspekte genutzt werden, um den Vergleich zwischen den beiden Figuren zu ermöglichen.

Den Ausgangspunkt bilden an dieser Stelle die Gemeinsamkeiten der beiden Frauen, die man auf drei Bereiche zurückführen kann: Erstens handelt es sich um zwei Frauen, die im Mittelpunkt dieses klassischen Dramas stehen, zweitens sind sie Königinnen, repräsentieren dementsprechend eine politische Dimension und eine damit einhergehende Machtposition und drittens sind sie auch noch durch das verwandtschaftliche Band der Schwesternschaft verbunden. Darüber hinaus gibt es noch eine vierte Gemeinsamkeit, nämlich die Tatsache, dass beide Frauen eingesperrt sind, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise: Maria ist aufgrund politischer Motive eine Gefangene, wohingegen Elisabeth gefangen ist durch das ihr auferlegte Amt.¹¹⁸

Die ersten drei Verbindungsmomente werden auch im Stück immer wieder explizit angesprochen und in unterschiedlichen Kontexten hervorgehoben. Wie wichtig diese drei Komponenten sind, zeigt sich bereits am Beginn des Werkes, wenn es um die Schuldfrage Marias geht, die das (männliche) Gericht ja bereits geklärt hat.

MARIA [...] Elisabeth ist meines Stammes, meines
Geschlechts und Ranges – Ihr allein, der Schwester,
Der Königin, der Frau kann ich mich öffnen. (MS I./2., 16)

Maria ist es, die mit diesen Argumenten ein Treffen zwischen sich und Elisabeth herbeiführen will und dabei genau die drei Ebenen – Familie, Stand und Geschlecht – anspricht.

Zu jener schicksalhaften Begegnung kommt es auch im dritten Aufzug, es handelt sich dabei um den unangefochtenen Höhepunkt des Dramas, der in weiterer Folge noch einmal analysiert werden soll.

Maria greift die Perspektive der Gemeinsamkeiten beim tatsächlichen Zusammentreffen mit Elisabeth wieder auf, denn sie spricht die andere immer wieder als „Schwester“ an und erinnert Elisabeth an das „Blut der Tudor“ das in ihrer beider Adern fließt (MS III./4., 83). In Hinblick auf die Schuldfrage sagt Maria bei eben jener Begegnung auch: „Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig“ (MS III./4., 85). Diese Worte wirken in den sonst recht

¹¹⁷ Bonn, Kristina: Vom Schönen. Schönheitskonzeptionen, S. 148.

¹¹⁸ vgl.: Alt, Peter-André: Schiller. Eine Biographie, S. 501.

emotionalen und angreifenden Kommentaren Marias wie ein Versuch der Schlichtung, um ihnen beiden einen Ausweg zu ermöglichen.

Statt einer Aussöhnung kommt es jedoch zu Anschuldigungen und Beleidigungen. Begründet sind diese auf den zahlreichen negativen Gefühlen, die sie füreinander hegen und den festgefahrenen Wahrnehmungen, die sie von der jeweils anderen haben, was zur Auseinandersetzung mit den Gegensätzen jener beider Frauenfiguren führt.

So stellt Maria klar, dass – aus ihrer Sicht – Elisabeth den Fehler begangen hat, indem sie lediglich ihrem Argwohn gefolgt ist.

MARIA [...] Ihr habt mich stets als eine Feindin nur
Und Fremdlingin betrachtet. Hättet ihr
Zu eurer Erbin mich erklärt, wie mir
Gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe
Euch eine treue Freundin und Verwandte
In mir erhalten. (MS III./4., 86)

Die Auseinandersetzung mit den Fremdkommentaren zu Elisabeth hat bereits gezeigt, dass Maria ein sehr eindeutiges Bild von der Beziehung der beiden zeichnet: Sie sieht sich selbst als die „Schwache“, die beleidigt wurde und der Unrecht widerfahren ist. Gerade deshalb fühlt sie sich nach dem Zusammentreffen auch siegreich und hält fest: „Das Messer stieß ich in der Feindin Brust“ (MS III./5., 89). Ebenso interpretiert auch ihr Befürworter Mortimer die Begegnung, indem er die eigentliche Rollenverteilung verkehrt.

MORTIMER Du hast gesiegt! Du tratst sie in den Staub,
Du warst die Königin, sie der Verbrecher. (MS III./6., 90)

Maria kann diese Sichtweise erst gegen Ende, als sie sich ganz auf sich selbst besinnt, überwinden, indem sie Elisabeth quasi vom Totenbett aus eine gute Regierung wünscht und ihr verzeiht.

Nun muss hinzugefügt werden, dass auch Elisabeth selbst erkennt, dass sie die Verliererin jenes Zusammentreffens ist. Nicht umsonst ist am Ende der Begegnung vor allem zornig und reflektiert über ihre Niederlage.

ELISABETH O ich sterbe
Für Scham! Wie mußst' er meiner Schwäche spotten!
Sie glaubt' ich zu erniedrigen und war,
Ich selber, ihres Spottes Ziel! (MS IV./5., 104)

Auch in einem späteren Monolog erinnert Elisabeth sich erneut an ihre Unterlegenheit im Zusammentreffen mit Maria und kommt dadurch zu dem Ergebnis, dass nur Marias Tod sie befreien kann.

ELISABETH [...] Mit welchem Hohn sie auf mich nieder sah,
Als sollte mich der Blick zu Boden blitzen!
Ohnmächtige! Ich führe beßre Waffen,
Sie treffen tödlich und du bist nicht mehr!
[...]
Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!

Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest.
Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt
Er ist getilgt, sobald ich dich vertilge. (MS IV./10., 118)

Elisabeths Sichtweise auf ihre Schwester ist im gesamten Handlungsverlauf vor allem von einer Emotion geprägt, nämlich Neid. Zu diesem Schluss kommt auch Arthur Henkel, wenn er schreibt, dass „die englische Königin [...] wesentlich aus dem Neid auf die dämonische Anziehungskraft der Gegnerin konstruiert“¹¹⁹ ist. Dies zeigt sich durch zahlreiche Aussagen ihrerseits, die immer wieder zum Ausdruck bringen, dass sie sich Maria gegenüber im Nachteil empfindet. Ihr Neid steht im Zusammenhang mit ihrer Selbstdarstellung, die bereits dargelegt wurde. Elisabeth sieht sich als pflichtgetreue Königin, die das Wohl ihres Volkes über das eigene Glück stellt und krei det Maria an, dass diese ihren eigenen Interessen folgt, anstatt auf das zu hören, was ihre Pflicht wäre. Diese Sichtweise äußert sich – wie Henkels Zitat andeutet – besonders dann, wenn es um die Beziehung der beiden Frauen zu Männern geht. Hier wird Elisabeths Neid besonders offenkundig.

ELISABETH [...] Der Stuart wards vergönnt,
Die Hand nach ihrer Neigung zu verschenken,
Die hat sich jegliches erlaubt, sie hat
Den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken. (MS II./9., 73)

Laut dieser Darstellung Elisabeths ist es also Maria, die der Neigung nähert steht und die die Freuden des Lebens genießt. Sie baut diesen Vergleich auch noch weiter aus, indem sie sich selbst von solch einem Verhalten abgrenzt.

ELISABETH Sie hat der Menschen Urteil nicht geachtet.
Leicht wurd' es ihr zu leben, nimmer lud sie
Das Joch sich auf, dem ich mich unterwarf.
Hätt' ich doch auch Ansprüche machen können,
Des Lebens mich, der Erde Lust zu freun,
Doch zog ich strenge Königspflichten vor.
Und doch gewann sie aller Männer Gunst,
Weil sie sich nur befließ ein Weib zu sein,
[...] (MS II./9., 73)

Durch diese Kommentare charakterisiert sie Maria als eine Frau, die ein leichtes Leben hat und dabei auch noch die Gunst aller Männer gewinnt, während Elisabeth sich auf die Erfüllung ihrer Aufgaben als Königin konzentriert und keine weiteren Ansprüche macht.

Der Neid, den Elisabeth aufbaut, ist der Nährboden für zahlreiche Intrigen ihrer Berater, die den Konflikt zum Teil unterschiedlich bereinigen wollen, aber alle gleichsam Druck auf die englische Königin ausüben, eine finale Entscheidung zu treffen. Burleigh, der sehr klar eine Hinrichtung Marias im Sinn hat, führt Elisabeth seine Sichtweise auf den Konflikt vor Augen, wenn er sagt: „Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“ (MS II./3., 51) Talbot hingegen

¹¹⁹ Henkel, Arthur: Wie Schiller Königinnen reden läßt. Zur Szene III, 4 in der *Maria Stuart*. In: Schiller und die höfische Welt hg. v. Aurnhammer, Achim, Klaus Manger und Friedrich Starck. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 402.

appelliert an sie als Frau und versucht sie zu erinnern, dass sie die Königin ist und über die Entscheidungsgewalt verfügt, ganz egal in welche Richtung.

TALBOT [...] Sobald du willst, in jedem Augenblick
Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist.
Versuch's! Erkläre, daß du Blut verabscheust,
Der Schwester Leben willst gerettet sehn,
[...]
Du selbst mußt richten, du allein. (MS II./3., 53)

Lord Schrewsbury mischt sich schließlich noch deutlicher in die Entscheidungsfindung ein und warnt Elisabeth davor einer Hinrichtung zuzustimmen, woraufhin sie entgegnet, dass sie keine Wahl habe, was er jedoch nicht gelten lässt und entgegnet: „Wer kann dich zwingen? Du bist Herrscherin, / Hier gilt es deine Majestät zu zeigen!“ (MS IV./9., 113) Er geht in seiner Argumentation sogar noch weiter und gibt zu bedenken, dass eine tote Maria ein noch größeres Problem sein könnte.

SCHREWSBURY [...] Dies eine nur vernimm! Du zitterst jetzt
Vor dieser lebenden Maria. Nicht
Die Lebende hast du zu fürchten. Zittre vor
Der Toten, der Enthaupteten. Sie wird
Vom Grab' erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,
Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehn,
Und deines Volkes Herzen von dir wenden. [...] (MS IV./9., 114)

In Anbetracht dieser – beinahe an eine Vorahnung erinnernden – Aussage erscheint sein Kommentar gegen Ende des Dramas, kurz bevor er abgeht, umso aussagekräftiger.

SCHREWSBURY [...] – Ich habe deinen edlern Teil
Nicht retten können. Lebe, herrsche glücklich!
Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an
Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten. (MS V./15., 148)

Elisabeth ist die „Verliererin“ der Auseinandersetzung, bleibt alleine – ohne Berater – zurück, obwohl Maria nun tot ist. Sie ist „als Politikerin erfolgreich, als Mensch gescheitert“¹²⁰.

Versucht man nun, in „Die Jungfrau von Orleans“ Vergleiche zwischen den Frauenfiguren zu ziehen, bzw. beginnt man die Beziehungen der weiblichen Figuren zueinander zu analysieren, stechen besonders die Gegensätzlichkeiten zwischen Johanna, Isabeau und Agnes Sorel hervor.

Johannas Bild auf die Rolle der Frau und sich selbst ist stark geprägt durch ihre Mission und es ist daher manchmal schwer, abzustecken, wo das Sendungsbewusstsein endet und ihre Wahrnehmung als Frau beginnt, was auch noch ausführlich behandelt werden wird. Ausgangspunkt für die Untersuchung bietet eine Aussage der Gottesmutter Maria, die durch Johanna wiedergegeben wird, in der sie die Pflicht des Weibes erläutert und Johanna zum Handeln aufruft.

¹²⁰ Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werke – Wirkung. München: C.H. Beck 2003, S. 164.

JOHANNA [...]

Und als sie in der dritten Nacht erschien,
Da zürnte sie und scheltend sprach sie dieses Wort:
>>Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden,
Das harte Dulden ist ihr schweres Los,
Durch strengen Dienst muß sie geläutert werden,
Die hier gedient, ist dort oben groß. << (JO I./10., 187)

Die Gottesmutter legt also nahe, dass Gehorsam die Aufgabe des Weibes ist und dass Johanna den strengen Geboten folgen soll, um die, ihr aufgetragene, Mission zu erfüllen, wofür sie dann (im Himmel) belohnt werden wird. Selbst wenn es an dieser Stelle so wirkt, als sei sich Johanna dieser Aufgabe der Frau bewusst, verweigert sie später im Stück eine Zuweisung einer Geschlechterrolle und sieht sich mehr als transzendentes Wesen, das alleine für die Pflicht agiert und nicht als Frau.

JOHANNA Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich
nicht Weib.
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein
Auf ird'sche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz. (JO II./7., 204)

Diese Aussage, die Johanna im Zusammentreffen mit Montgomery äußert, wird noch häufiger herangezogen werden, um ihren Blick auf die weibliche Rolle zu verdeutlichen. An dieser Stelle ist vor allem wichtig zu beachten, dass sie nicht nur eine Konnotation als „Weib“, sondern eine Geschlechtszugehörigkeit an sich ablehnt und damit auch den Besitz eines Herzens verweigert, was für das Menschsein essenziell ist. Stattdessen muss man sie wohl eher als Medium verstehen, „in dem sich fremde Mächte über Zeichen der Sprache, die Instrumente des Krieges und die Symbole des Glaubens manifestieren“¹²¹. In weiterer Folge geht Peter-André Alt auch davon aus, dass Johanna ein autonomes Ich negiert, um absoluten Gehorsam gegenüber ihrer Mission aufrecht erhalten zu können. Deshalb wird die Echtheit der Jungfrau nie infrage gestellt, denn die religiöse Erfahrung erschafft überhaupt erst das Bewusstsein der Protagonistin.¹²² Die „fremdgesteuerte Bestimmung“¹²³ Johannas bildet einen deutlichen Kontrast zu den Einstellungen anderer Figuren im Drama.

Agnes Sorel beispielsweise setzt sich ebenfalls mit den Aufgaben einer Frau auseinander und als Geliebte des Königs verkörpert sie durchgehend eine weibliche Option, die für Johanna von vornherein durch das Liebesverbot und ihre Keuschheit ausgeschlossen ist. Dennoch geht auch Agnes Sorels Blick auf Weiblichkeit über rein äußerliche Attribute hinaus, denn als Burgund meint, dass das höchste Gut die Schönheit der Frauen ist, entgegnet sie: „Der Frauen Treue gilt noch höhern Preis, / Doch auf dem Markte wird sie nicht gesehn.“ (JO III./3., 216)

¹²¹ Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele*, S. 99.

¹²² vgl.: ebenda, S. 100.

¹²³ vgl.: ebenda, S. 99.

In weiterer Folge versucht der Erzbischof an Johanna zu appellieren:

ERZBISCHOF Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
Das Weib geboren – wenn sie der Natur
Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel! (JO III./4., 225)

Genau jenes hingebende Frauenbild verkörpert Agnes Sorel, wie auch in ihrem Selbstbild bereits dargelegt wurde. Sie sieht sich ganz auf den Geliebten bezogen und nur sein (persönliches) Schicksal ist für sie relevant.

Isabeau, als dritte Frauenfigur und Gegenspielerin Johannas ist wiederum mit ganz anderen Eigenschaften ausgestattet und ist ganz auf ihre Sinnlichkeit und ihre persönlichen Leidenschaften bezogen und folgt nicht wie Johanna fremden Verpflichtungen. Sie verkörpert dadurch ein „Machtweib“, das selbstbewusst und autonom agiert und „eine neue Qualität weiblicher Dominanz“ darstellt, auch wenn andere Figuren sie als „rasendes Weib“, als Wahnsinnige beschreiben. Isabeau kann daher als Bedrohung der Geschlechterordnung gesehen werden, wenngleich auf ganz andere Art als Johanna. Die Königin ist ganz allein ihrer Authentizität verpflichtet, die mit sozialer und sexueller Autonomie korrespondiert und das ist etwas, was in krassem Gegensatz zu den herrschenden Geschlechterzuschreibungen steht.¹²⁴

In dem vornangegangenen Figurenvergleich wurde kurz dargestellt, durch welche zentralen Eigenschaften sich die weiblichen Figuren der beiden Dramen auszeichnen. In den Unterkapiteln 4.2. und 4.3. soll nun versucht werden nachzuweisen, welche Ausnahmestände die Abweichungen vom gängigen Rollenkonzept legitimieren, bzw. wie das Handeln letztlich auf die Erhaltung eben jener Geschlechterdifferenz verursacht.

4.2. Exponierte Stellung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit

Wie bereits dargelegt wurde, kommen in den ausgewählten Dramen gegensätzliche Frauenfiguren vor, die Schillers ästhetischen bzw. poetologischen Überlegungen entsprechend, unterschiedlich konstruiert sind. Nun wird diese Feststellung um den Blickwinkel der Weiblichkeitsbilder, die diese Frauen verkörpern, erweitert. Dass den Themen Weiblichkeit und Macht im Drama „Maria Stuart“ eine durchaus bedeutende Rolle zukommt, darauf geht auch Matthias Luserke-Jaqui in seinen Kommentaren zu „Maria Stuart“ ein, wenn er schreibt:

Doch hieße es, Schillers Tragödie um eine wesentliche Deutungsdimension verkürzen, wollte man sie nur als Spiel von Schuld und Verwerfung verstehen. Vielmehr begegnen sich in den beiden Königinnen auch jeweils zwei Repräsentantinnen von staatlicher Macht *und* zwei Frauen. [...] Vielmehr exponiert der Autor in der Darstellung zweier Frauenfiguren aristokratischer Herkunft auch die Verhaltensweisen und

¹²⁴ vgl.: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit., S. 109-110.

Moralvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft um 1800.¹²⁵

Immer wieder werden – vor allem durch Elisabeth – Aussagen zu diesen Themenbereichen gemacht, die an dieser Stelle behandelt werden sollen. Die Analyse wird auch auf „Die Jungfrau von Orleans“ ausgeweitet und in diesem Zusammenhang wird die Überlegung diskutiert, dass die weiblichen Hauptfiguren Maria, Elisabeth und Johanna in den beiden Schillerdramen eine exponierte Stellung zwischen (weiblicher) Privatheit und (männlicher) Öffentlichkeit einnehmen und aus dieser Diskrepanz ein Konflikt entspringt, der für die Dramen zentral ist.

Im Voranschreiten der Aufklärung verortet Catherine Rigby die „männliche Sphäre“ in der bürgerlichen Öffentlichkeit, wohingegen die „weibliche Sphäre“ als Ehefrau und Mutter im privaten Bereich angesiedelt ist.¹²⁶ Auf den ersten Blick liegt so eine Geschlechterpolarität in den ausgewählten Dramen nicht vor, denn Maria, Elisabeth und Johanna agieren – mehr oder weniger aktiv – im öffentlichen Bereich und bekleiden in diesem Kontext durchaus Ämter der Repräsentation bzw. machtvolle Positionen im Allgemeinen. Deutlich wird diese Feststellung vor allem für Elisabeth und Johanna, wenn sie als Herrscherin bzw. Heerführerin über Entscheidungsgewalt verfügen und diese auch einsetzen. Doch wie wird der Übertritt von Frauenfiguren in die vermeintliche Männerwelt nun vollzogen?

Folgt man der Argumentation Thomas Boyken, so liegt diese außergewöhnliche Stellung der Frauenfiguren daran, dass sie mit männlichen Eigenschaften ausgestattet werden.¹²⁷ Klarer und durchgehender zeichnet sich dieses Bild sicher bei Johanna und Elisabeth, Ansätze sind jedoch auch in der Figur der Maria erkennbar.

Versucht man die drei Frauenfiguren gegenüberzustellen, so zeigt sich, dass sie eingebettet sind in eine patriarchale Gesellschaft, deren Norm sie auch widerspiegeln.¹²⁸ Noch bevor es zur eigentlichen Dramenhandlung kommt, werden die drei Frauen – durch ihr Vergangenes – als herausragend beschrieben. Der ausführlich geschilderte Prolog in „Die Jungfrau von Orleans“ beschreibt Johanna bereits in ihrer Jugend als jemand, der der Gemeinschaft entflieht und dadurch zwischen zwei Extremen positioniert wird: Zwischen „Irrung der Natur“, wie ihr Vater Thibaut meint und „zarte Himmelsfrucht“, wie der Verehrer Raimond sie beschreibt (JO Prolog/2., 153). Die Erziehung Marias und Elisabeths ist

¹²⁵ Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schillers klassische Dramen. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008, S. 578-579.

¹²⁶ vgl.: Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 8.

¹²⁷ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 255.

¹²⁸ Sautermeister, Gert: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Hinderer, Walter (Hg.): Schillers Dramen. Stuttgart: Reclam 1992, S. 292. Weiters zitiert als: Sautermeister, Gert: Maria Stuart.

diametral zueinander verlaufen, denn während Maria schön früh ihre „Weiblichkeit“ ausleben konnte, war Elisabeths Heranwachsen puritanisch und streng geprägt¹²⁹, um sie für ihre spätere Regentschaft vorzubereiten. In Anbetracht der Tatsache, dass das Stück nach der Verurteilung Marias durch ein (voreingenommenes) Gericht ansetzt, beschäftigt es sich eher mit der Frage wie und ob es nun zu einer Vollstreckung des Urteils kommt, als damit, wie dieses Urteil zustande kam. Schiller schreibt in diesem Zusammenhang auch am 18.06.1799 an Goethe, „daß man die Catastrophe gleich in den ersten Scenen sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird.“ [sic!] ¹³⁰ Dennoch wird kurz angesprochen, dass Maria vor ein „Gericht von Männern“ gestellt wurde und sie macht deutlich, dass sie sich nur der Königin bzw. der Frau gegenüber öffnen kann (MS I./2., 16). Dadurch wird indirekt die Frage aufgeworfen, ob Männer eine Frau (eine Königin) überhaupt richten können. Umgekehrt zweifelt Burleigh an, ob Frauen überhaupt in der Lage sind, vor Gericht zu urteilen.

BURLEIGH Das Richterschwert, womit der Mann sich zielt,
Verhaßt ist's in der Frauen Hand. Die Welt
Glaubt nicht an die Gerechtigkeit des Weibes,
Sobald ein Weib das Opfer wird. (MS I./8., 42)

Besonders gibt er zu bedenken, dass „die Welt“ einfach nicht glauben kann, dass eine Frau über eine andere gerecht urteilen kann, was Elisabeths Agieren in Bezug auf das Urteil nicht vereinfacht.

Von Beginn an werden Johanna und Elisabeth also als Figuren angelegt, die nicht dem klassischen Weiblichkeitsmuster entsprechen. Johannas Passivität im Prolog endet, als sie mit der Requisite des Helms konfrontiert wird, darin erkennt Boyken ihre „Wehrhaftigkeit“, die im Verlauf des Stückes dann auch durch ihr Handeln auf dem Schlachtfeld und die Requisiten Helm und Rüstung symbolisch verdeutlicht wird.¹³¹ Johanna behauptet sich im Dramengeschehen in den klassischen Männerdomänen, während sie gleichzeitig weibliches Verhalten bzw. Wünsche von sich weist. Besonders deutlich zeigt sich dieser Aspekt durch das Liebesverbot. Möglich ist diese Darstellung Johannas einerseits durch das Fehlen eines männlichen Pendants, denn Karl hat sich – entgegen seiner Rolle als Mann und König – in eine private Gefühlswelt zurückgezogen. Johanna tritt also ein in das französische Führungsvakuum und erhält damit die Legitimation für die Übernahme männlicher Verhaltensweisen und Handlungsspielräume.¹³² Gleichzeitig kann man andererseits festhalten,

¹²⁹ Sautermeister, Gert: Maria Stuart, S. 298.

¹³⁰ Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schillers klassische Dramen. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008, S. 544, nach NA 30, Nr. 68, S. 61.

¹³¹ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 297-298.

¹³² Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 109-110.

dass Johanna Darstellung dennoch keine „männliche“ ist, sondern viel mehr zwischen den Geschlechtern steht, weil sie in erster Linie als Instrument der Sendung fungiert. All diese Gegensätze decken letztlich ein „Problem der Identitätskonstitution“¹³³ auf, auf das später noch eingegangen wird.

Kontrastiert wird Johanna durch die Figur der Agnes Sorel, die im Stück vor allem durch ihre emotionale Anteilnahme am Geschehen und ihre Beziehung zu König Karl dargestellt wird. Infolge ihrer Stellung als Karls Geliebte hat sie Möglichkeiten auf den König einzuwirken. Ihr Einfluss rührt also von einem weltlichen und durchwegs gefühlsbetonten Aspekt – der Liebe – her. Geprägt sind ihre Handlungen – ganz im Gegensatz zu Johanna – von ihrer Emotionalität und von Aufopferung für den Geliebten. Dies zeigt sich besonders, wenn sie bereit ist ihren Schmuck aufzugeben, um Karls Krieg zu unterstützen, oder wenn sie Johanna vor der Krönung zu Rheims beichtet, dass sie einzig an ihrem Geliebten interessiert ist und nicht unbedingt am Schicksal Frankreichs. Darüber hinaus wird auch ihre Unterstützung Johanna im Verlauf des Werkes deutlich. Als die Jungfrau von La Hire und Dünois umworben wird, ist Agnes Sorel sofort zur Stelle, um ihren Rat anzubieten.

SOREL [...] Jetzt ist der Augenblick gekommen, wo
Auch ich der strengen Jungfrau schwesterlich
Mich nahen, ihr den treu verschwiegnen Busen
Darbieten darf. – Man laß uns weiblich erst
Das weibliche bedenken und erwarte
Was wir beschließen werden. (JO III./4., 224)

Dieses Angebot Sorels zeigt, dass sie auskennt in der Welt der Werbungen und bereit ist ihr Wissen mit Johanna zu teilen. Die Geliebte des Königs verkörpert sozusagen eine weibliche Perspektive und Handlungsoption, der die Titelheldin sich nicht bewusst ist. Letzteres wird deutlich, wenn sie Agnes Sorels Angebot ablehnt und gar nicht nachvollziehen kann, wie sie im Angesicht der Lage überhaupt über solche (belanglosen) Themen sprechen können, wo ihre Aufgabe, doch um so vieles größer und wichtiger ist. Obwohl Agnes Sorel und Johanna auf derselben Seite stehen und man sie als Verbündete bezeichnen könnte, kann man erkennen, dass sie von ihrer Konzeption her sehr verschieden sind. Agnes ist von Adel und bewandert in den Routinen des Hofes, sie geht auf in ihrer Rolle als Geliebte des Königs und ist bereit sich voll und ganz für dessen Wohl und damit die private Sphäre aufzuopfern. Sie nutzt ihre Funktion, um zu Karls Wohl zu agieren, ohne jedoch den Anschein zu erwecken, dabei auch egoistische Ziele zu verfolgen. Sie unterscheidet sich durch die beschriebenen Eigenschaften aber auch von Isabeau, die eine gänzlich andere Figurenkonzeption aufweist.

¹³³ Alt, Peter-André: Klassische Endspiele, S. 103.

Königin Isabeau wird – ebenso wie Johanna – bereits im Prolog erstmals durch die Erzählungen Bertrands vorgestellt. Ihre Beschreibung fällt dementsprechend negativ aus, doch es wird bereits an dieser Stelle des Stückes klar, dass sie auf der Gegenseite der Protagonistin steht. Als Königin erhält sie vermeintliche Macht durch einen weltlichen Aspekt, nämlich ihre Stellung und hat diese genutzt, um Bündnisse gegen ihren Sohn zu schmieden. Ihre Handlungen im Stück sind durch ihre eigenen Interessen geprägt. Diese Feststellung wurde bereits im Rahmen ihrer Selbstdarstellung festgehalten, denn Isabeau sagt ja bewusst, dass ihre eigene Freiheit ihr höchstes Gut ist und dass sie bereit ist alles dafür zu tun. Darüber hinaus verfolgt sie natürlich auch das Motiv der Rache, denn sie fühlt sich von ihrem eigenen Sohn verraten und ist nun bereit ihn deshalb den Feinden auszuliefern.

Ein großer Unterschied zwischen Johanna und Isabeau besteht darin, dass die Jungfrau die Fortsetzung des Kampfes herbeiführt, indem sie selbst die Position der Anführerin übernimmt, wohingegen Isabeau ihren Anspruch als Leitfigur aufgeben muss, um den Krieg am Laufen zu halten, weil ihre Verbündeten sie nicht anerkennen.¹³⁴

Die kollektive Ablehnung ihrer Beteiligung an der Schlacht und die mangelnde Akzeptanz als Leit- und Identifikationsfigur resultiert jedoch nicht nur aus der Abneigung gegen weibliche Kriegerschaft aufgrund der sexuellen Rollenüberschreitung, sondern vor allem auch aus der „Sache“, für die sie kämpft [...] Mit ihrem Feldzug gegen den Dauphin widerspricht sie einer grundlegenden sittlichen Prämisse weiblicher ‚natürlicher‘ Bestimmung, die in der Mutter-Kind-Beziehung die Rolle der Frau als aufopfernde, selbstlose und bedingungslos liebende Betreuerin festlegt [...]¹³⁵

Ihre Handlungen werden im Stück also durch ihre Mutterrolle, die sie auf eine private Sphäre einengen will, schärfer kritisiert.¹³⁶ Isabeau will jedoch lieber auf einer öffentlichen Ebene agieren, doch selbst ihre Verbündeten lehnen ihre Handlungsweise dem Sohn gegenüber ab. Ganz anders interpretiert sie selbst die Lage, denn ihrer Meinung nach gibt gerade ihre Rolle als Mutter ihr das Recht, dem Sohn das Leben wieder zu nehmen, das sie ihm einst gegeben hat. Obwohl sie grundsätzlich die Gegenspielerin Johannas verkörpert, kann man ihre Rolle nicht als ebenbürtig bezeichnen, gerade weil ihre Maßnahmen nicht als gerechtfertigt angesehen werden. Sie weist viele Züge auf, die Johannas Figurenkonzeption gegenüberstehen und agiert selbstbewusst, leidenschaftlich und unabhängig, wodurch sie eine „neue Qualität weiblicher Dominanz“ darstellt und „mittels eigener politischer Macht und Gewalt“, die „offene politische Konfrontation“ sucht.¹³⁷ Dennoch ist sie die einzige Figur, die sich wirklich als Johannas zentrale Gegenspielerin ansieht.

¹³⁴ vgl.: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 112.

¹³⁵ ebenda, S. 112.

¹³⁶ vgl.: ebenda, S. 112.

¹³⁷ vgl.: ebenda, S. 114.

Wendet man sich nun erneut Johanna zu, so ist festzuhalten, dass sie als einzige der Frauenfiguren in „Die Jungfrau von Orleans“ durch eine göttliche Instanz legitimiert wird und dadurch einen weiteren Sonderstatus erhält, der für Maria und Elisabeth nicht zutrifft. Sie ist auserkoren ihre Sendung zum Wohle Frankreichs zu erfüllen. Sie ist weder von Stand, noch kriegerisch ausgebildet oder verfügt anfangs über ein weltliches Beziehungsgeflecht, das ihr Macht zusprechen würde. Johannas Einfluss und ihre männlichen Handlungsweisen resultieren aus ihrer göttlichen Sendung, die wiederum an bestimmte Bedingungen, wie zum Beispiel das Liebesverbot oder das Fehlen eines starken männlichen Heerführers geknüpft ist. Ihre Figur zeichnet sich durch die Betonung ihrer Tugenden, wie Wahrheit, Reinheit und Unschuld aus und sie ist entschlossen, diese Eigenschaften zu behalten, denn nur so kann sie ihr Schicksal erfüllen. Sie ist überzeugt von sich selbst und ihrem Auftrag, umso härter trifft sie die eigene (weibliche) Schwäche, die sich im Zusammentreffen mit Lionel offenbart. Bis zu diesem Moment im Stück ist Johanna ganz die „strenge Jungfrau“ (JO III./4., 224) gewesen, wie Sorel sie nennt, doch plötzlich gerät ihr Selbstbild in eine Krise, wenn sie Gefühle über die Pflicht Gott gegenüber stellt.

Sie kann als Liebende nicht kriegsführen und als Kriegerin nicht lieben, beide Rollen werden unzulänglich in der Begegnung mit Lionel.¹³⁸

Wichtig ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass Johanna diese Rollenverletzung ganz bewusst wahrnimmt, denn das macht ein zentrales Element des inneren Konflikts aus, den sie austragen muss.¹³⁹

Ihre Konzeption ist ganz auf die Sonderrolle und die damit einhergehende Aufopferung ausgelegt, was sich im letzten Aufzug des Stückes auch bewahrheitet, wenn sie bei der neuerlichen Begegnung mit Lionel ihre „sittliche Läuterung“ beweist¹⁴⁰ und auf dem Schlachtfeld stirbt, wodurch sie aufgenommen wird in die himmlische Gemeinschaft. Gleichzeitig wird mit ihrem Tod jene Ordnung wiederhergestellt, die sie mit ihren Grenzüberschreitungen verletzen musste, um ihren generellen Bestand zu sichern.¹⁴¹

Ähnlich – wenn auch ohne göttliche Absegnung – wird auch Elisabeth als „Männin“ geschildert, die das biologisch-weibliche Geschlecht mit einem kulturell-männlichen vereint¹⁴² und damit als „Vertreterin eines dritten Geschlechts [...] ihre herausragende Position“ legitimiert.¹⁴² Sehr stark wird dieses veränderte Weiblichkeitsbild auch durch den Aspekt des

¹³⁸ ebenda, S. 123.

¹³⁹ vgl.: Alt, Peter-André: Klassische Endspiele, S. 104.

¹⁴⁰ vgl.: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 123.

¹⁴¹ vgl.: ebenda, S. 123.

¹⁴² vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 265.

Blicks in den beiden Dramen deutlich gemacht, was nun aufgezeigt werden soll und auch eine weitere Dimension des Vergleichs zwischen Maria und Elisabeth eröffnet.

Für Johanna und Elisabeth liegt eine „Diskrepanz zwischen biologischer Geschlechtszuschreibung und Rollenerwartung“¹⁴³ vor, denn ihre männlichen Eigenschaften können sie nicht in ihre Existenzen als Frauen einbinden.¹⁴⁴ Genauso wenig schafft aber auch Maria es, ihre weiblichen Eigenschaften in Einklang mit ihrem Regierungsberuf zu bringen¹⁴⁵, was sie wiederum in den eigenen Gattenmord verstrickt. Dennoch verkörpert Maria einen grundlegend anderen Frauentypus. Sie wird durch ihre Präsentation als schön und leidenschaftlich als Objekt für das männliche Herrschaftsverlangen besonders attraktiv.¹⁴⁶ Anders ausgedrückt: „Die Frau in politischer Funktion (Elisabeth) steht der Frau als Objekt des männlichen Handelns (Maria Stuart) gegenüber.“¹⁴⁷ Bei Johanna wird dieser Vergleich um die Ebene der göttlichen Funktion erweitert. Die wesentliche Unterscheidung in Elisabeth als Subjekt mit machvoller, männlicher Rolle und Maria als Objekt, das durch Passivität gekennzeichnet ist, kann auch über die Konzentration auf den Blick argumentiert werden.¹⁴⁸ Anke Detken sieht Elisabeth sehr stark über den Fernsinn Blick definiert, wohingegen Maria eher mit dem Tastsinn in Verbindung gebracht wird. Die besondere Betonung des Blickes im Nebentext Elisabeths korreliert auch mit der fehlenden körperlichen Hinwendung zu anderen Figuren.¹⁴⁹

So werden die Königinnen über qualitativ verschiedene Formen von Gestik und Mimik als Figuren konstituiert: Nahsinne, etwa Berührungen und Umarmungen, bei Maria – Fernsinne, vor allem der Blick, bei Elisabeth.¹⁵⁰

Diese wesentlichen Unterscheidungen haben Zusammenhang zu den Sphären in denen sie sich bewegen. Wie vorher angedeutet, hat Maria – durch ihre königliche Stellung – zwar auch Anteil an der öffentlichen Sphäre, im Stück wird sie jedoch hauptsächlich über die privaten Relationen zu anderen Figuren gezeigt, anders als Elisabeth, die vor allem über öffentliche Bezüge charakterisiert wird.¹⁵¹ Diese Verortung Elisabeths in der öffentlichen Sphäre hängt also damit zusammen, dass sie als Subjekt des Blicks agiert.¹⁵² Durch den Vergleich der von

¹⁴³ ebenda, S. 255.

¹⁴⁴ vgl.: Sautermeister, Gert: Maria Stuart, S. 298.

¹⁴⁵ vgl.: ebenda, S. 298.

¹⁴⁶ vgl.: ebenda, S. 300.

¹⁴⁷ Boyken, Thomas: Männerimaginationen, S. 255.

¹⁴⁸ vgl.: ebenda, S. 260.

¹⁴⁹ vgl.: Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts.

Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009, S. 255350-352. Weiters zitiert als: Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes.

¹⁵⁰ ebenda, S. 382.

¹⁵¹ vgl.: ebenda, S. 353.

¹⁵² vgl.: Boyken, Thomas: Männerimaginationen, S. 261.

Maria als „Angeblickte“ und Elisabeth als „Blickende“ wird klar, dass „der aktive männliche Blick [...] die Frau zum passiven Objekt“¹⁵³ macht, was wiederum Johanna in „Die Jungfrau von Orleans“ energisch von sich weisen will. Dies zeigt sich besonders, wenn es zu den Werbungsversuchen kommt, in deren Kontext sie klar formuliert:

JOHANNA [...]
Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Gram und Entheiligung. (JO III./4., 226)

Johanna widersetzt sich also klar der männlichen Betrachtung und ist es stattdessen selbst, die das Schlachtfeld durch ihren Blick kontrolliert. Ähnlich wie Elisabeth rückt sie durch den aktiven Blick in die männliche Sphäre.¹⁵⁴

Nun ist zwar gezeigt worden, dass sowohl Johanna als auch Elisabeth eine exponierte Stellung unter den Frauenfiguren einnehmen, da ihnen männliche Eigenschaften und Bereiche zugewiesen werden, doch noch wurde nicht klar, was das mit dem Konflikt zu tun hat, der dem Drama zugrunde liegt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Aspekten liegt in der Legitimation der Sonderrolle: Sowohl Johanna, als auch Elisabeth sind nur auf Basis des „Ausnahmestandes“ legitimiert im männlichen Handlungsschema zu agieren. Für Elisabeth stellt diesen Ausnahmestand das Fehlen von Konkurrenz zur Thronfolge dar und für Johanna das Unvermögen des französischen Königs seine Truppen erfolgreich zu führen, wodurch sie den göttlichen Sendungsauftrag erhält, wie Thomas Boyken argumentiert.¹⁵⁵ Das „männliche“ Agieren der beiden Figuren ist daher auch ein Arrangement auf Zeit, denn sobald der Ausnahmestand behoben ist, endet auch die Sonderrolle, die den beiden Frauen geschlechtsuntypische Verhaltensweisen gestattet, was beide in eine Art Krise stürzt. Dieser Aspekt soll nun näher analysiert werden.

4.3. Exponierte Stellung zwischen den Geschlechtern – Imaginierte Weiblichkeit

Es ist bereits festgehalten worden, dass Elisabeth und Johanna stark durch männliche Verhaltensweisen charakterisiert sind, die im Widerspruch zu bestimmten Konzepten von Weiblichkeit stehen, ihnen aber gleichzeitig einen zusätzlichen Bewegungsspielraum im öffentlichen Bereich verschaffen, der anderen Frauenfiguren eher nicht offen steht.

Elisabeths Position in der öffentlichen Sphäre und damit ihre außergewöhnliche (weibliche) Rolle wird nun aber auf zweierlei Weisen bedroht: Erstens durch das Auftauchen der

¹⁵³ ebenda, S. 306.

¹⁵⁴ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 306.

¹⁵⁵ vgl.: ebenda, S. 255-329.

Gegenspielerin Maria, die „der männlichen Vorstellung von weiblicher Schönheit“¹⁵⁶ eher entspricht und die ein eventuelles (biologisches) Vorrecht auf den Thron geltend machen könnte. Diese Aspekte wurden im Rahmen des Figurenvergleichs bereits diskutiert. Zweitens wird ihre Stellung jedoch durch die Tatsache bedroht, dass sie nur so lange als Königin agieren kann, solange es keine bessere (männliche) Alternative gibt. Ihre Macht und damit das Handeln auf öffentlicher Ebene wird nur gebilligt, da es keinen männlichen Thronfolger gibt.¹⁵⁷ Dies ist ein Grund, warum es wichtig ist, sich ihre strikte Weigerung einen Ehemann zu nehmen, neuerlich in Erinnerung zu rufen. Catherine Rigby geht nämlich davon aus, dass die klassische Dramenheldin versucht, der Ehe zu entgehen und ihre Jungfräulichkeit zu bewahren.¹⁵⁸ Mit der Eheschließung müsste Elisabeth ihre Herrschaftsansprüche an den Mann abtreten und würde somit ihre gewohnte Rolle aufgeben müssen. Sie spricht auch die Unterwürfigkeit von Frauen an, denn sie ist der Ansicht, dass das das Ergebnis jeder Ehe ist. Es wurde bereits erläutert, dass Elisabeth im zweiten Auftritt des zweiten Aufzugs deutlich äußert, dass sie einer Eheschließung nicht zugetan ist und dass sie es als Opfer empfindet, die Freiheit ihrer Jungfräulichkeit aufgeben zu müssen. Sie geht in diesem Zusammenhang jedoch noch weiter.

ELISABETH [...] Es zeigt mir dadurch an, daß ich ihm nur
Ein Weib bin, und ich meinte doch, regiert
Zu haben, wie ein Mann, und wie ein König. (MS II./2., 48)

Sie fühlt sich in ihrer Machtposition nicht als weiblich, sondern meint, regiert zu haben, wie jeder Mann an ihrer Stelle es auch getan hätte und will deshalb ausgenommen sein, von dem Naturzweck, „Der Eine Hälfte des Geschlechts der Menschen / Der andern unterwürfig macht“ (MS II./2., 48) und hält letztlich „*nachdenkend*“ fest: „Hat die Königin doch nichts / Voraus dem gemeinen Bürgerweibe!“ (MS II./2., 49)

Während Burleigh in der Weiblichkeit nicht unbedingt einen Vorteil sieht, wenn sie die Regentschaft betrifft, erklärt Talbot, dass sie durchaus – gerade in der vorliegenden Situation – richtungsweisend sein könnte, wenn Elisabeth eine Begnadigung Marias herbeiführen wolle.

TALBOT [...] Der eignen Milde folge du getrost.
Nicht Strenge legte Gott in's weiche Herz
Des Weibes – Und die Stifter dieses Reichs,
Die auch dem Weib die Herrscherzügel gaben,
Sie zeigten an, daß Strenge nicht die Tugend
Der Könige soll sein in diesem Lande. (MS II./3., 53)

¹⁵⁶ ebenda, S. 265

¹⁵⁷ ebenda, S. 259.

¹⁵⁸ vgl.: Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 11-12.

Er appelliert in dieser Weise an Elisabeths weiche, weibliche Seite, was sie jedoch nicht unbedingt hören will und nur meint, dass er als „warmer Anwalt“ ihrer „Feindin“ auftrete und sie jene Räte vorziehe, die ihre „Wohlfahrt“ im Sinne haben (MS II./3., 53).

Generell zeichnet Elisabeth ein anderes Bild von Weiblichkeit und damit harmonisieren Kommentare über Milde und Schwäche weiblicher Figuren – wie Talbot sie vorbringt – nicht unbedingt.

ELISABETH

Das Weib ist nicht schwach. Es gibt starke Seelen
In dem Geschlecht – Ich will in meinem Beisein
Nichts von der Schwäche des Geschlechts hören. (MS II./3., 54)

Wie bereits erörtert wurde, sieht Elisabeth sich als eine Person, die sich der Pflicht verschrieben hat, auch wenn sie ihr nicht immer gefällt, oder behagt und das macht sie – aus ihrer Sicht – vermutlich auch zu einem starken Charakter und dementsprechend sieht sie das als eine Eigenschaft ihres Geschlechts. Sie will regieren wie ein König, nicht dem Naturzweck ihres Geschlechts unterworfen sein und deswegen vertritt sie diese Position.

Die Analyse von Weiblichkeit in „Maria Stuart“ hat auch Bezug zur Entsagung weiblicher Figuren. Karl Guthke argumentiert in diesem Kontext, dass Elisabeth ein Opfer ihrer betont männlich konzipierten Stellung ist. Somit zeigt sich, dass ihre Selbstdarstellung nicht nur als Selbstmitleid zu lesen ist, sondern dass Kommentare wie die obigen (MS II./3., 54) durchaus als Versuch zu interpretieren sind, sich über den Zwang ihrer Position hinwegzusetzen.¹⁵⁹

Kristina Bonn beschreibt, dass Elisabeth sich dagegen zu Wehr setzt, als Frau durch eine Ehe politisch instrumentalisiert zu werden. Ihre Figur fühlt sich durch das Drängen des Volkes auf einen Thronfolger auf ihren „*body natural*“ reduziert und ihres „*body politic*“ beraubt, sie soll nämlich gezwungen werden ihre Weiblichkeit in den Dienst der Herrschaftskontinuität zu stellen. Das Drama weist Ehe, Mutterschaft und sexuellen Vollzug dadurch als Formen der Unterwerfung der Frau aus.¹⁶⁰ Doch auch Maria, die viel stärker durch private Bezüge dargestellt wird, muss feststellen, dass „in der Ordnung der Herrschaft auch dieses Private stets eine politische Dimension besitzt“¹⁶¹. Maria legt ihr Selbstbild im Stück sowohl als Königin, als auch als Opfer an. Sie nimmt sich selbst mit doppelter Identität wahr, wenn sie zwar das Leiden an ihrer Opferrolle betont, gleichzeitig jedoch ihren Status als Königin klarmacht.¹⁶²

Elisabeth erwartet Anerkennung für ihre Selbstdisziplinierung als Königin und das Zusammentreffen mit Maria ist gerade deshalb so traumatisch, weil es sich auch um die

¹⁵⁹ vgl.: Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 214-215.

¹⁶⁰ Bonn, Kristina: Schönheitskonzeptionen, S. 156-157.

¹⁶¹ Alt, Peter-André: Klassische Endspiele, S. 143.

¹⁶² ebenda, S. 146.

Begegnung zweier Frauen handelt und dieses Frauenbild, das Maria verkörpert, hat Elisabeth immer verdrängt.¹⁶³ Dadurch, dass Elisabeth mit einem anderen Weiblichkeitskonzept (Maria) konfrontiert wird, dem sie selbst nicht genügen kann und gleichzeitig genau jene Rolle bei einer Eheschließung einnehmen müsste, erwächst eine existenzielle Unsicherheit. Sie kann nicht Frau und Herrscherin gleichzeitig sein, weil in diesem Zusammenhang unterschiedliche Handlungsmuster verlangt werden. Sie wird zwischen öffentlichem Amt und persönlichen Wünschen aufgerieben.¹⁶⁴

Maria auf der anderen Seite stellt in Summe ein ganz anderes Frauenbild dar, denn durch ihre wesentlichen Eigenschaften (Schönheit und Würde – im Sinne Schillers), besitzt sie eine Stärke, die vor allem in ihrem Untergang zum Vorschein kommt.

Als Burleigh ihrer Amme Kennedy verweigern will Maria auf das Gerüst zu begleiten, fordert sie von ihm: „Habt Achtung gegen mein Geschlecht!“ (MS V./9., 139)

Entsprechend ist Marias Abgang auch keine Flucht vor menschlicher Verantwortung in den Glauben, sondern ein Akt der Würde. [...] Schiller zeigt diese Vollkommenheit nur an der Schwelle des Todes im paradoxen Moment, wo Sein in Nichtsein übergeht.¹⁶⁵

Hier schließt sich also der Kreis, denn auch das Bild von Weiblichkeit und Macht, das dem Stück inhärent ist, unterstützt die poetischen und philosophischen Überlegungen Schillers.

Bezogen auf die weibliche Rollenkonzeption gibt es einige Parallelen zwischen Elisabeth und Johanna. Nikolas Immer stellt in diesem Zusammenhang fest, dass Schiller in „Die Jungfrau von Orleans“ das „Heldenkonzent einer maskulinen Herrscherin“ beibehält, das er bereits in „Maria Stuart“ entworfen hat. Darüber hinaus schafft Schillers Bezug auf mythische Überlieferungen es, einen in seiner Anlage gesteigerten Heldentypus – eine „Heldin kategorialer Exzeptionalität“ – zu entwerfen. Die Gefährdung und Verletzlichkeit der Figur zeigt sich erst im menschlichen Bruch Johannas.¹⁶⁶ Wenn Johanna den Schritt in ihre neue heroische Existenz wagt, verstößt sie damit gleichzeitig gegen die Geschlechterordnung, sie verlässt nämlich nicht nur ihr vorheriges (ziviles) Leben im Allgemeinen, sondern lässt auch ihr Dasein als Frau hinter sich.¹⁶⁷

Einerseits verkörpert sie die unbesiegbare und virile Kriegsheldin, die von ihren Parteigängern glorifiziert und von ihren Gegnern dämonisiert wird. Andererseits erscheint sie als menschliche Heldin, wenn sie trotz des rigiden Liebesverbots ihrer natürlichen Neigung Folge leistet.¹⁶⁸

¹⁶³ Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werke – Wirkung. München: C.H. Beck 2003, S. 163.

¹⁶⁴ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 266 und S. 288.

¹⁶⁵ Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 232.

¹⁶⁶ vgl.: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 384-385. Weiters zitiert als: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held.

¹⁶⁷ Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 107.

¹⁶⁸ Immer, Nikolas: Der inszenierte Held, S. 408.

In „Die Jungfrau von Orleans“ agiert die Hauptfigur – wie auch Elisabeth im Vergleichsstück – aufgrund der Auflösung der binären Geschlechterordnung lange außerhalb der Ordnung und geht ganz in ihrem Heroinnen-Dasein auf, bis dieses durch die Begegnung mit Lionel in Gefahr gerät.¹⁶⁹ Es findet sich im Drama des Weiteren eine ähnlich klare Verweigerung gegenüber der Ehe, wobei die Situation um den Aspekt der Jungfräulichkeit als Reinheit, die für die Erfüllung des himmlischen Auftrags notwendig ist, ergänzt wird. Damit wird die Darstellung von Weiblichkeit um die „Vergöttlichung der Frau“ erweitert¹⁷⁰, die ebenfalls einen herben Schlag erfährt, wenn Johanna Gefahr läuft gegen das Liebesverbot bzw. das Tötungsgebot zu verstoßen, was zu ihrer sofortigen Dämonisierung als Hexe führt.

Geht man auch bei Johanna von der Ausnahmesituation aus, so erkennt man, dass diese nicht nur ihre Darstellung als Frauenfigur mit männlichen Eigenschaften bedingt, sondern auch ihre Konzeption als Heroine betrifft. Thomas Boyken geht von drei Faktoren aus, die diesen Habitus als Heldin konstituieren und diese sollen im Folgenden herangezogen werden, um Johannas Darstellung als exzeptionelle Frauenfigur zu verdeutlichen:

Erstens beschreibt er Johannas Wehrhaftigkeit, die sich auf dem Schlachtfeld zeigt und im Spannungsverhältnis zu ihrer äußerlichen Beschreibung als jugendlich und weiblich steht.¹⁷¹

Darüber hinaus kann man Anett Kollmann folgend festhalten, dass bereits durch den Prolog ihre Andersartigkeit postuliert wird, wenn sie durch Raimond und ihren Vater als Außenseiterin, über die die Meinungen polarisieren, dargestellt wird. In diesem Zusammenhang wird auch erstmals ihre „Mannhaftigkeit“ mit physischer Durchsetzungskraft und Gewalt in Verbindung gebracht. Ihr Außenseitertum setzt sich des Weiteren fort, wenn sie in die heroische Existenz übergeht.¹⁷² Zentral ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung der Requisiten Helm und Rüstung, die als Erkennungsmerkmal und Medium des Sendungsbewusstseins dienen und Johanna gleichzeitig äußerlich von der weiblichen Rollenerwartung distanzieren.¹⁷³ Nikolas Immer spricht in diesem Kontext von der symbolischen Umwertung der weiblichen Figur durch männliche Kriegskleidung, die dann in weiterer Folge beinahe ausschließlich als Kriegsheldin auftritt.¹⁷⁴ Bereits in der Figurencharakterisierung Johannas wurde festgestellt, dass ihre erste Äußerung eine Forderung – nämlich die nach dem Helm – ist, darüber hinaus beschreibt sie den Gegenstand sofort als ihren Besitz, wenn sie sagt: „Mein ist der Helm und mir gehört er zu.“ (JO

¹⁶⁹ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 290.

¹⁷⁰ vgl.: Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 12.

¹⁷¹ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 297-303.

¹⁷² vgl.: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 103-104.

¹⁷³ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 298-303.

¹⁷⁴ vgl.: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held, S. 389.

Prolog/3., 157) Diese Aussage stellt eine sprachliche Dopplung des Besitzanspruches dar und verdeutlicht die Übereinstimmung von Johanna und ihrer Sendung. Gleichzeitig wird der Beginn ihrer heroischen Existenz durch den Besitz des Helms markiert.¹⁷⁵

Zweitens geht Thomas Boyken auf Johannas Status als Auserwählte ein, der nicht angezweifelt wird und durch ihre übernatürlichen Gaben noch deutlich unterstützt wird.¹⁷⁶ Im vorangegangenen Unterkapitel 4.2. wurde gezeigt, dass Johannas Auftauchen und ihre männlichen Charaktereigenschaften eine Lücke füllen, die sich durch das Unvermögen Karls aufgetan hat. Darin kann man auch die typischen Rahmenbedingungen für die Legitimierung eines Helden erkennen, denn es liegt sowohl die Notwendigkeit des Schutzes der althergebrachten Ordnung, als auch die Abwesenheit eines geeigneten Anführers vor. Johanna tritt mit ihrer Berufung und den Symbolen ihrer Mission also in den Kontext einer heroischen Tradition ein.¹⁷⁷ Das Auserwählt-Sein Johannas wird auf mehrere Arten und Weisen gestützt. Anfangs wird ihre Stellung vor allem durch ihre persönliche Überzeugung, auserwählt zu sein, postuliert, die auf der Erscheinung der Jungfrau Maria gründet. Damit in Zusammenhang steht auch die Anerkennung ihrer Rolle durch die anderen Dramenfiguren, die wiederum ihre Erscheinungen als Beweis für ihr Auserwählt-Sein ansehen. Letztlich belegt sie ihren Status jedoch auch durch ihre „übernatürliche Gabe“, wenn sie Karl erkennt oder von dessen Träumen berichtet. Johannas göttliche Sendung wird also dadurch allgemein anerkannt, dass sie sich selbst für die Auserwählte hält und die Verstärkung durch ihr unerklärliches Wissen.¹⁷⁸

Drittens wird bei Thomas Boyken auch auf die Keuschheit der Jungfrau verwiesen, die einerseits die Unantastbarkeit der göttlichen Sendung verdeutlicht und andererseits als Weigerung ein gesellschaftliches Liebeskonzept anzunehmen, gedeutet werden kann. Es ist jedoch darüber hinaus festzuhalten, dass für Johanna eigentlich ein Liebesverbot gilt, das das Liebesgefühl einschließt, was über das Verbot von Geschlechtsverkehr weit hinausgeht und dementsprechend dazu führt, dass Johanna menschliches Sein an sich abgesprochen wird, was auch zu einer Negation der geschlechtlichen Zuschreibung als solcher führt, wenn sie nicht als Frau angesprochen werden will.¹⁷⁹ Gerhard Scheit, der bei Schiller die Angst vor der entsagenden Frau verortet, stellt fest, dass das Motiv nur dann voll durchgeführt werden kann, wenn die Entsagende einen überirdischen Bräutigam erhält, was nun bei Johanna der Fall ist.

¹⁷⁵ Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 105.

¹⁷⁶ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 303-305.

¹⁷⁷ vgl.: Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 110.

¹⁷⁸ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 304-305.

¹⁷⁹ vgl.: ebenda, S. 305-307.

Während Isabeau verteufelt werden muss, weil sie die einzig wirklich böse Figur des Stückes ist, der eigentliche Antrieb der englischen Invasion und durchgehend den Standpunkt der Vernunft argumentiert, weist Johanna jedes geschlechtliche Interesse von sich und agiert als ferngesteuertes Wesen, das überall den Konflikt aufhebt, wodurch der Konflikt zwischen den Geschlechtern religiös transzendiert wird. Als Entsagende ist sie es, die die männlichen Figuren von den Auseinandersetzungen befreit, die letztlich von hexenartigen Frauen heraufbeschworen wurden.¹⁸⁰ Weniger positiv deutet Albrecht Koschorke Johannas Keuschheit, denn er hält fest, dass das „Ideal einer Gott geweihten Virginität“¹⁸¹ auch Gefahrenpotenzial in sich birgt:

Wenn Christinnen ihr Leben ins Zeichen der Mariennachfolge stellen, dann bedeutet das zweierlei: sich der sexuellen Verfügungsgewalt der Männer entziehen und damit auch ihren Dienst für die familiäre Reproduktion zu verweigern, und überdies eine privilegierte Nähe zu Gott zu behaupten, die an der kirchlichen Ämterhierarchie vorbeiführt. [...] Es wird nun deutlicher, warum ausgerechnet ein Leben in Keuschheit, wie es Johanna in ihrer Marienvision gelobt hat (I.10, v. 1047ff.), durch das gesamte Stück hindurch als eine Bedrohung männlicher Herrschaft erscheint.¹⁸²

Sowohl die englische, als auch die französische Seite versuchen während der dramatischen Handlung einerseits den Krieg für sich zu entscheiden, um dadurch das Machtverhältnis zu sichern und andererseits die Jungfrau erotisch zu besitzen oder sie zu heiraten. Deshalb werden auch immer wieder Versuche unternommen, sie zur Aufgabe ihrer Keuschheit zu bewegen und dadurch den Ausnahmezustand zu beenden. Johanna bedroht durch ihre Handlungsweise in mehrfacher Weise die Geschlechtsordnung, denn sie irritiert die männliche Identität als Krieger und als Liebhaber.¹⁸³ Die Stärke Johannas liegt in ihrer Jungfräulichkeit, denn diese ist gleichzusetzen mit der Unabhängigkeit von Männern. Dieser Umstand muss durch ihre Entwaffnung und Unterwerfung beendet werden, damit sie in die Schranken der Weiblichkeit zurückkehrt. Adäquates Mittel hierfür ist ihre Hingabe. Das führt dazu, dass man Johanna auch als Opfer sehen kann. Sie bleibt dabei gleichzeitig Heldin, weil sie die Opferrolle annimmt. Letztlich agiert sie nach einem weiblichen Muster, indem sie sich für die Fortführung der männlichen Herrschaft aufopfert. Inge Stephan sieht in der Rolle der Märtyrerin die einzige Möglichkeit, dass eine Frau in einem Männertext Heldin sein kann.¹⁸⁴ Agnes Sorel, die – wie bereits dargelegt – ihre Rolle als Mätresse in der privaten Sphäre lebt,

¹⁸⁰ vgl.: Scheit, Gerhard: Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 182-184.

¹⁸¹ vgl.: Koschorke, Albrecht: Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. AURNHAMMER, Achim, Klaus MANGER und Friedrich STARCK. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 247. Weiters zitiert als: Koschorke, Albrecht: Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik.

¹⁸² ebenda, S. 247.

¹⁸³ vgl.: ebenda, S. 249.

¹⁸⁴ vgl.: Stephan, Inge: Hexe oder Heilige?, S. 64.

verkörpert im Gegensatz dazu „das Ideal einer mit sich im Einklang befindlichen, sich glücklich in der weiblichen Sphäre beschränkenden Frau“¹⁸⁵. Wendet man sich der dritten Frauenfigur des Stückes zu, so erkennt man, dass Isabeau schon wieder problematischer agiert, da sie „ihre Ehe- und Mutterpflichten verletzt, ihren politischen Einfluss in den Dienst ihrer erotischen Begierden stellt und dadurch ein karikaturhaftes Gegenbild zur reinen Jungfrau abgibt“¹⁸⁶. Es wurde bereits gezeigt, dass auch ihre Verbündeten sich dieser Makel bewusst sind und sie daher „misogynen Anfeindungen“¹⁸⁷ ausgesetzt ist.

Johannas Konstruktion als Heroine wurde nun dargelegt und bewirkt in ihrer Gesamtheit eine Entindividuation ihrer Figur, die mit dem Zusammentreffen mit Lionel bzw. ihrer Familie problematisch wird, weil in diesen Momenten die imaginierte Jungfrau als Heldin und die „reale“ Johanna kollidieren. Versucht man diesen Umstand an der Begegnung mit Lionel nachzuweisen, so ist vor allem wichtig zu beachten, dass Johanna erst dann zögert, wenn dem englischen Feind der Helm entrissen wird und er vom entmenschlichten Gegner zum konkreten Individuum wird. Dieser Anblick irritiert die Jungfrau und ruft jene Tötungshemmung hervor, die sie bei Montgomery nicht verspürte. In weiterer Folge entreißt Lionel ihr das Schwert, das eigentlich ihren Habitus als Heldin darstellt und dadurch wird ihre Verunsicherung symbolisiert. Dadurch kann sie das Tötungsgebot erst recht nicht mehr einhalten, bleibt unbewaffnet zurück und diese Teildekonstruktion läuft parallel zu ihrer neugewonnen Individuation.¹⁸⁸

Diese Feststellungen führen wiederum zu einer Parallele zwischen Johanna und Elisabeth, denn beide befinden sich in einer paradox doppelt gebundenen Situation, denn wenn sie „männlich“ handeln, stellen sie das „Naturrecht der Männer“ infrage, wenn sie auf weibliche Handlungsmuster zurückgreifen, sind sie für die Ausübung ihrer Berufung ungeeignet. Die Tatsache, dass ihr geschlechtliches Handeln nicht den zeitgenössischen Vorstellungen entspricht, macht sie zu männlich handelnden Frauen, was nur in engen Grenzen und für bestimmte Dauer akzeptiert werden kann. Darüber hinaus tritt Johanna dadurch auch die Nachfolge mythologischer Vorbilder an. Beide Aspekte werden auch konkret im Drama angesprochen.¹⁸⁹

SOREL [...]
O könntest du ein Weib sein und empfinden!
Leg diese Rüstung ab, kein Krieg ist mehr,
Bekenne dich zum sanfteren Geschlechte!

¹⁸⁵ Koschorke, Albrecht: Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik, S. 251.

¹⁸⁶ vgl.: ebenda. S. 251.

¹⁸⁷ vgl.: ebenda. S. 252.

¹⁸⁸ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 306-308.

¹⁸⁹ vgl.: ebenda, S. 311.

Mein liebend Herz flieht scheu vor dir zurück,
So lange du der strengen Pallas gleichst. (JO IV./2., 241)

In jenem Augenblick, in dem der Krieg vorbei zu sein scheint, soll Johanna ihre männlichen Attribute ablegen und zu dem zurückkehren, was sie eigentlich ist, nämlich eine Frau. Gleichzeitig wird sie in ihrer Rolle als Kriegerin mit Pallas Athene, der jungfräulichen Göttin des Krieges und des Friedens verglichen, deren beide Aspekte auch durch Johanna verkörpert werden.¹⁹⁰ Ähnlich wie Maria von den Engländern als Rachegöttin verzeichnet wird, entsteht auch auf der Seite von Johannas Gegnern ein Bild von ihr als „Kriegsgöttin“ (JO I./9., 182), wodurch ihre narrative Konstruktion als übermenschliches Wesen eingeleitet wird, die ebenfalls durch die äußerlichen Merkmale (Kleidung, Helm) erweitert wird.¹⁹¹ Darüber hinaus entspricht auch die jungfräuliche Göttin Athene jenem Schema der „herrenlosen Frau“, das im Zusammenhang mit Johannas Keuschheit bereits aufgeworfen wurde.¹⁹²

Abgesehen von den Parallelen zwischen Johanna und Athene, wird die Titelheldin aber auch – vor allem in der literaturwissenschaftlichen Forschung – in den Kontext einer anderen mythologischen Figur eingebettet, man kann sie nämlich als Amazone verstehen.

Die Interpretation Johannas als Amazone bedient sich vieler Aspekte ihrer Figurenkonzeption, die bereits dargelegt wurden und verbindet sie. Greift man zurück auf die Erkenntnisse, dass die Jungfräulichkeit eine Möglichkeit darstellt, sich der männlichen Herrschaft zu entziehen und Johanna geschlechtsuntypische Verhaltensweisen an den Tag legt, so kombiniert das Amazonendasein solche Momente und geht noch einen Schritt weiter: Als Amazone ist sie eingebettet in eine imaginäre Ahnenreihe der Kriegerinnen, „vereint weibliche und männliche Eigenschaften“¹⁹³ und hat „nicht einmal ein eindeutiges Geschlecht“¹⁹⁴. Durch die Konstruktion Johannas als Heldin, die Zuweisung typisch männlich konnotierter Verhaltensweisen bzw. ihrer Ausstattung mit militärischen Requisiten und ihre Weigerung, sich selbst als Frau zu sehen, kann man sie auch im Zusammenhang mit dem Begriff Androgynie untersuchen. Peter-André Alt beschreibt bei Johannas Figur eine „androgynen Grundanlage, in der sich anziehende und bedrohliche Merkmale mischen“¹⁹⁵. Mit dem Phänomen der Androgynie lässt sich Johannas gegensätzliche Identität beschreiben: Sie

¹⁹⁰ vgl.: Sauder, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen. Schillers Dramen. Stuttgart: Reclam 1992, S. 372-373.

¹⁹¹ vgl.: Boyken, Thomas: Männlichkeitsimaginationen, S. 311-312.
vgl.: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held, S. 404.

¹⁹² vgl.: Koschorke, Albrecht: Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik. S. 246-247.

¹⁹³ Hinderer, Walter: Frauengestalten in Schillers Dramen., S. 276.

¹⁹⁴ Koschorke, Albrecht: Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik. S. 247.

¹⁹⁵ Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. S. 101.

verkörpert die empfindsame, religiöse Jungfrau ebenso wie die aggressive Heerführerin.¹⁹⁶ Peter-André Alt stellt dadurch auch fest, dass Johannas androgyne Züge nicht nur auf äußerlichen Merkmalen beruhen, „sondern aus einem grundsätzlichen Abstand gegenüber Identität und Sexus“¹⁹⁷ resultieren. Die psychische Verfassung der Hauptfigur ist es also, die zum „Kennzeichen der Geschlechtsambivalenz“ wird. Alt bezeichnet sie daher als „*virgo militans*“, die ihren Auftrag nur erfüllen kann, wenn sie weder Mann, noch Frau ist. Sie erfüllt die „Rolle des Mediums, das keine subjektiven Antriebe kennt“ und eine „Unversöhnlichkeit von Gefühl und Rolle, Identität und sozialer Bindung“ erlebt.¹⁹⁸

Karl Guthke beschreibt in seiner Forschung zu „Die Jungfrau von Orleans“ die Hauptfigur Johanna als „Amazone mit Christuskomplex“ und deutet in diesem Zusammenhang ihre Entwicklung als eine „Verwandlung der Hirtin Johanna in die männermordende Amazone“.¹⁹⁹ In der weiteren Argumentation des Autors wird Johanna als „machtgierige Kriegsfurie“ stilisiert, die Schuld auf sich lädt, weil sie Lionel nicht erschlägt, gegen Ende jedoch zum Männermorden zurückkehrt. Diese Läuterung lässt Johanna erneut als „blutlechzende Kriegsfurie“ auftreten und ermöglicht ihren Sieg auf dem Schlachtfeld, im Gegensatz zum historischen Tod auf dem Scheiterhaufen.²⁰⁰

Inge Stephan wiederum interpretiert Johanna als „kämpferische Frau“, die „tiefsitzende Männerängste“ auslöst, „die sich in den antiken Amazonenmythen ebenso ausdrücken wie in der zeitgenössischen Angst vor der >>emanzipierten<< Frau“.²⁰¹ In diesem Kontext erläutert die Autorin auch den Gegensatz „zwischen der offiziellen Verehrung der Amazone als Symbol und der gleichzeitigen Verfolgung der realen Amazonen in der Revolution“²⁰². Inge Stephan geht davon aus, dass Schiller Johanna als „Schutzheilige gegen die Revolution“ konzipiert hat und ihr Kampf die feudale Ordnung sichern soll. Diese Argumentation unterstützt die bereits zuvor genannte Interpretation, dass Johannas Exzeptionalität letzten Endes dem Erhalt der Ordnung dient und nur so ihre abweichende weibliche Rolle gerechtfertigt werden kann. Weiters ist festzuhalten, dass das Amazonentum Johannas immer wieder als „Beunruhigung“ wahrgenommen wird, sei es von ihrem Vater, Agnes Sorel oder anderen Figuren des Dramas. Selbst im Bewusstsein Johannas – so hat die Analyse ihrer Selbstdarstellung bewiesen – wird das Amazonische verdrängt, denn sie sieht sich nie als

¹⁹⁶ vgl.: ebenda, S. 101.

¹⁹⁷ ebenda, S. 101.

¹⁹⁸ vgl.: ebenda, S. 102.

¹⁹⁹ Guthke, Karl: Schillers Dramen, S. 235 bzw. 237.

²⁰⁰ vgl.: ebenda, S. 242 bzw. 256.

²⁰¹ Stephan, Inge: Hexe oder Heilige?, S. 64.

²⁰² Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit: Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln, Wien, u. a.: Böhlau 2004, S. 124. Weiters zitiert als: Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit.

Subjekt ihres Handelns, sondern ist ganz auf die Erfüllung ihrer Mission konzentriert und dementsprechend ein Objekt einer göttlichen Macht. Folgt man der Argumentation Inge Stephans, so zeigt sich, dass Schillers Bemühen eine Amazone als Gegenbild kämpferischer Frauen während der Revolution darzustellen einen gewissen Widerspruch in sich birgt, der nur im Tod der Heldin gelöst werden kann.²⁰³

Die vornangegangene Argumentation zeigt also, dass autonom agierende Königinnen und eine bewaffnete Jungfrau nur im Ausnahmezustand gestattet werden können. Diese Prämisse wird auch in „Die Jungfrau von Orleans“ selbst angesprochen, wenn das Köhlerweib im finalen Aufzug spricht:

KÖHLERWEIB Was will die zarte Jungfrau unter Waffen?
Doch freilich! Jetzt ist eine schwere Zeit,
Wo auch das Weib sich in den Panzer steckt!
Die Königin selbst, Frau Isabeau, sagt man,
Läßt sich gewaffnet sehn in Feindes Lager,
Und eine Jungfrau, eine Schäfers Dirn,
Hat für den König unsern Herrn gefochten. (JO V./2., 256)

Letzten Endes jedoch zielt die Handlung immer darauf, dass dieser Umstand schnellst möglich beendet wird. In den vorliegenden Fällen erscheint oftmals die Ehe als Versuch, die Frauen wieder in traditionelle Gesellschaftskonstrukte einzubinden, auch wenn es dazu in den Stücken letztlich nicht kommt. Durch Johanna wird die Herrschaft Karls wiederhergestellt, wobei sie mit dem eigenen Tod bezahlt, doch in den Kreis der Engel aufgenommen wird.

²⁰³ vgl.: ebenda, S. 124-125.

5. Resümee

Die vorliegende Arbeit hat versucht, eine Brücke zwischen exemplarischen Frauenfiguren in zwei Dramen Schillers, seinen ästhetischen Überlegungen und Besonderheiten in der Konstruktion dieser Protagonistinnen zu schlagen. Die werknahe Analyse hat einerseits gezeigt, welche Eigenschaften Schiller seinen weiblichen Heldinnen zugeschrieben hat und andererseits wie diese Handlungsmuster eingebunden sind in seine Konzeptionen von Anmut und Würde.

Zusammenfassend kann man sagen, dass in „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“ drei exzeptionelle Frauenfiguren im Mittelpunkt stehen, die eine „zentrale, handlungstragende Funktion“²⁰⁴ einnehmen. Nicht selten, weist der Autor ihnen dabei Eigenschaften zu, mit denen er in seinen theoretischen Schriften das männliche Geschlecht charakterisiert. Dadurch werden aus den Frauengestalten plötzlich Amazonen und Heroinnen, die von gewalttätigen Handlungen keineswegs ausgenommen sind. Direkt und indirekt nehmen diese weiblichen Figuren durch ihre Handlungen auch Stellung zum Geschlechterdiskurs. Ebenso wie Schillers theoretische Arbeiten, die sich deutlich vom Geschlechterdiskurs anderer zeitgenössischer Autoren unterscheiden, da Schiller den Geschlechtern bisweilen eine geradezu ebenbürtige Position einräumt. Dennoch muss festgehalten werden, dass Schiller bereits in „Maria Stuart“ den Geschlechterdiskurs in den politischen Bereich ausgelagert und den Konflikt zwischen Maria und Elisabeth um die rechtmäßige Thronfolge um einen „erotischen Wettstreit“ zwischen zwei Frauen erweitert hat. Auch die Tatsache, dass im Stück zwei weibliche Herrscherinnen zur Auswahl stehen, kann nicht verschleiern, dass letzten Endes eine patriarchale Ordnung aufrecht erhalten werden soll. Dies gelingt im Stück nur dadurch, dass eine der beiden (Elisabeth) zum Mann werden muss, um herrschen zu können.²⁰⁵ Ähnlich wie Elisabeth in öffentlich-politischen Belangen ihre Weiblichkeit ablegt, stellt Johanna Distanz zwischen sich und ihrer weiblichen Disposition her. Für beide Figuren erweist sich die Unterdrückung ihrer Natur als Nachteil, den Elisabeth mit Leicester zu kompensieren versucht, was jedoch in ihrer eigenen Manipulation endet, wohingegen Johanna einem absoluten Liebesverbot Folge leistet, ihr natürlichen Regungen jedoch nicht immer völlig ausblenden kann.²⁰⁶ Dennoch führt Schiller den Widerspruch zwischen männlicher und weiblicher Rolle nicht bis zum Schluss durch, besonders bei Johanna fällt durch das Tragen weiblicher Kleidung (ergänzt um typisch männliche Attribute) auf, dass der Widerspruch eher

²⁰⁴ Hinderer, Walter: Frauengestalten in Schillers Dramen, S. 262.

²⁰⁵ vgl.: ebenda, S. 262, 265-266, 273, 280-281.

²⁰⁶ vgl.: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held, S. 394.

zwischen der jungfräulichen Johanna und der liebenden Agnes Sorel zu verorten ist, ähnlich wie das auch auf die keusche Elisabeth und die sinnliche Maria zutrifft.²⁰⁷ Außerdem wird Johanna von der gegnerischen Seite als „Schreckensgöttin“ dargestellt, ähnlich verzerrt wie Maria, die von der englischen Position her als „Rachegöttin“ stilisiert wird.²⁰⁸ Darüber hinaus leidet Johanna nicht aufgrund der Männer, sondern durch den eigenen inneren Widerspruch, den Gegensatz zwischen Hexe und Heiliger, der der Figur inhärent ist.²⁰⁹

Die Überlegungen zeigen, dass die in den Texten entworfenen Frauenfiguren keine Darstellung realer Frauen oder Geschlechterverhältnisse darstellen, sondern Vorstellungen über das Wesen der Frau beinhalten. Häufig tritt wie in den beiden Stücken auch eine Trennung in eine sexualisierte und eine entsexualisierte Frau auf.²¹⁰

Letzten Endes wehrt sich Maria gegen die Verzeichnung ihrer Person und handelt im Bewusstsein ihrer Unschuld, wodurch sie zur Märtyrerin wird. Elisabeth auf der anderen Seite versucht immer noch ein Scheinbild aufrecht zu erhalten und agiert aufgrund ihrer Schuld und wird zur Tyrannin. Das Ziel des Dramas, die beiden Figuren als ethisch gegensätzliche Heldinnen zu positionieren, gelingt dadurch und Maria kann trotz der Schuld ihrer Vergangenheit eine moralische Größe bewahren, wohingegen Elisabeth durch die Hinrichtung genau das Gegenteil beweist.²¹¹ Johanna überwindet – ähnlich wie Maria – die Krise und erfüllt letztlich ihre Sendung, indem sie die rechtmäßige Herrschaft (auf dem Schlachtfeld) sichert und als Nationalheiligtum stirbt.

Maria und Johanna können daher als Opfer und nur in dieser Funktion auch als Heldinnen beschrieben werden, denn beide sind nicht als lebendige Frauen konzipiert und werden der „Idee der Reinheit“ wegen geopfert.²¹²

Alle drei Frauenfiguren – Maria, Elisabeth und Johanna – geraten im Laufe der Stücke in einen Konflikt zwischen Neigung und Pflicht, den zwei der Frauen mit dem Leben bezahlen müssen, wobei sie dadurch ihre moralische Größe unter Beweis stellen.²¹³

²⁰⁷ vgl.: Stephan, Inge: Hexe oder Heilige?, S. 58.

²⁰⁸ vgl.: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held, S. 404.

²⁰⁹ vgl.: Stephan, Inge: Hexe oder Heilige?, S. 58.

²¹⁰ vgl.: Stephan, Inge: >>Bilder und immer wieder Bilder<, S. 21.

²¹¹ vgl.: Immer, Nikolas: Der inszenierte Held, S. 382-383.

²¹² vgl.: Stephan, Inge: >>Bilder und immer wieder Bilder<, S. 32.

²¹³ vgl.: Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit, S. 125.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Dramen

SCHILLER, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller Klassische Dramen. Text und Kommentar. Hg. v. LUSERKE-JAQUI, Matthias. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008.

SCHILLER, Friedrich: Maria Stuart. In: Schiller Klassische Dramen. Text und Kommentar. Hg. v. LUSERKE-JAQUI, Matthias. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008.

Theoretische Schriften

SCHILLER, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. In: Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde. Hg. v. Klaus L. BERGHAHN. Stuttgart: Reclam 1994, S. 5-65.

SCHILLER, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: SCHILLER, Friedrich: Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde. Hg. v. Klaus L. BERGHAHN. Stuttgart: Reclam 1994, S. 69-136.

SCHILLER, Friedrich: Ueber das Erhabene. In: SCHILLER, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hg. v. Klaus L. BERGHAHN. Stuttgart: Reclam 2009, S. 99-117.

SCHILLER, Friedrich: Ueber das Pathetische. In: SCHILLER, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hg. v. Klaus L. BERGHAHN. Stuttgart: Reclam 2009, S. 69-98.

SCHILLER, Friedrich: Ueber die tragische Kunst. In: Schiller, Friedrich: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hg. v. Klaus L. BERGHAHN. Stuttgart: Reclam 2009, S. 39-64.

6.2. Sekundärliteratur

ALT, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers. München: Verlag C.H. Beck 2008.

ALT, Peter-André: Schiller. Eine Biographie. Band 2 1791-1805. München: Verlag C.H. Beck 2009.

BONN, Kristina: Vom Schönen. Schönheitskonzeptionen bei Lessing, Goethe und Schiller. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.

BOYKEN, Thomas: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“. Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

BRITTNACHER, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. KOOPMANN, Helmut. Stuttgart: Alfred Körner Verlag² 2011, S. 625-648.

DETKEN, Anke: Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009.

FOI, Maria Carolina: Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von *Maria Stuart*. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. AURNHAMMER, Achim, Klaus MANGER und Friedrich STARCK. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 227-242.

GUTHKE, Karl: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen, u. a.: Francke 1994.

HENKEL, Arthur: Wie Schiller Königinnen reden läßt. Zur Szene III, 4 in der *Maria Stuart*. In: Schiller und die höfische Welt hg. v. AURNHAMMER, Achim, Klaus MANGER und Friedrich STARCK. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 398-406.

HINDERER, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. AURNHAMMER, Achim, Klaus MANGER und Friedrich STARCK. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 261-285.

HOFMANN, Michael: Schiller. Epoche – Werke – Wirkung. München: C.H. Beck 2003.

IMMER, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.

JOHNSTON, Otto W.: Schillers politische Welt. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. KOOPMANN, Helmut. Stuttgart: Alfred Körner Verlag² 2011, S. 45-72.

KOSCHORKE, Albrecht: Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. AURNHAMMER, Achim, Klaus MANGER und Friedrich STARCK. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990, S. 243-259.

KOLLMANN, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.

LANGE, Sigrid: Die Utopie des Weiblichen im Drama Goethes, Schillers und Kleists. Frankfurt am Main, u. a.: Peter Lang 1993.

LUSERKE-JAQUI, Matthias (Hg.): Schillers klassische Dramen. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag 2008.

MARWYCK, Mareen: Gewalt und Anmut: Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: transcript Verlag 2010.

PFISTER, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink¹¹ 2001.

RIGBY, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen. Mythos und Aufklärung im Drama. In: Caduff, Corina und Sigrid Weigel (Hg.): Das Geschlecht der Künste. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 1996, S. 1-30.

SCHEIT, Gerhard: Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.

SAUDER, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans. In: Hinderer, Walter (Hg.): Interpretationen. Schillers Dramen. Stuttgart: Reclam 1992, S. 336-384.

SAUTERMEISTER, Gert: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Hinderer, Walter (Hg.): Schillers Dramen. Stuttgart: Reclam 1992.

STEPHAN, Inge: >>Bilder und immer wieder Bilder<<. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Die verborgene Frau: sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument Verlag 1985², S.15-34.

STEPHAN, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung. In: Die verborgene Frau: sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument Verlag 1985², S.35-66.

STEPHAN, Inge: Inszenierte Weiblichkeit: Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln, Wien, u. a.: Böhlau 2004.

VOGEL, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der >>großen Szene<< in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002.

WEIGEL, Sigrid: Frau und >>Weiblichkeit<<. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik. In: Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Hg. v. Inge STEPHAN und Sigrid WEIGEL. Hamburg: Argument Verlag 1984, S.103-113.

7. Anhang

7.1. Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit „Maria Stuart“ und „Die Jungfrau von Orleans“, zwei Dramen Friedrich Schillers, die um 1800 erschienen sind.

Ziel ist es, auf Basis einer werknahen Analyse, die Selbst- und Fremddarstellung der weiblichen Figuren herauszuarbeiten und die Frauenfiguren dabei auch auf ihre Gemeinsamkeiten und Gegensätze zu untersuchen.

In einem weiteren Schritt sollen die Protagonistinnen Maria, Elisabeth und Johanna auf ihre Konzeption im Hinblick auf Schillers theoretische Überlegungen analysiert werden. Zentrale Begriffe seiner Poetik wie Würde, Anmut und das Konzept der schönen Seele werden dabei in Bezug zu den Figuren gesetzt und es wird gezeigt, inwiefern sie sich in einem Konflikt zwischen Neigung und Pflicht befinden.

Darüber hinaus werden die Weiblichkeitsmuster der Frauenfiguren in den Stücken untersucht werden. In diesem Zusammenhang wird vor allem darauf eingegangen, in welchen Bereichen Schiller seine Protagonistinnen als „untypische“ Frauenfiguren entwirft und unter welchen Umständen dies möglich ist. Dabei wird vor allem auf die Tatsache eingegangen, dass Schiller Frauen ins Zentrum jener Dramen gerückt hat und ihnen eine exponierte Stellung in Bezug auf das Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit bzw. zwischen traditionellen Geschlechterrollen eingeräumt hat. Die weiblichen Nebenfiguren werden im Sinne einer Kontrastierung ebenfalls stellenweise zur Analyse herangezogen.

Insgesamt soll die Arbeit einen Beitrag zur Schillerforschung leisten und sich gleichzeitig mit Fragestellungen zu den in den Dramen vorhandenen Weiblichkeitsmustern beschäftigen.

7.2. Abstract

This thesis deals with “Mary Stuart” and “The Maid of Orleans”, two dramas by Friedrich Schiller published around 1800.

The aim of this thesis is to explore the self-representation and external representation of the female protagonists on both books as well as to examine the female figures in terms of their similarities and opposites.

In a further step, the protagonists Maria, Elisabeth and Johanna are analyzed with regard to Schiller's theoretical works. Central concepts of his poetics, such as “Würde”, “Anmut” and the “Konzept der schönen Seele”, can be applied to the characters.

In addition, this thesis analyses the femininity patterns of the female characters in the dramas. In this context, it is discussed in which areas Schiller designs his protagonists as “atypical” female figures and under what circumstances this happens. This is possible mainly due to the fact that Schiller focusses on these women in his dramas and gives them a prominent position in terms of the tension between private and public or within the conception of traditional gender roles. The secondary female characters are also used as contrast.

Overall, the work should make a contribution to Schiller research and at the same time deal with questions about existing femininity patterns.