

Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im
theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers

Thema der Dissertation

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik

und Kunstwissenschaften

der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Kyeonghi Lee, Daejin (Korea)

MARBURG 2003

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 10.09.2003

Tag der Disputation: 09.12.2003

Erstgutachter: Prof. Dr. Jutta Osinski

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerhart Pickerodt

Inhalt

A. Einleitung	4
B. Konstruktion der geschlechtsspezifischen Bildung in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“	13
1. Anmut als Konzeption weiblicher Bildung.....	13
2. Würde als Konzeption männlicher Bildung.....	24
3. Zur Hierarchisierung der Geschlechter	33
C. Schiller und Humboldt: Denkmodelle der Geschlechterdifferenz von Wilhelm von Humboldt.....	41
1. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt	41
2. Die geschlechtsphilosophischen Schriften Humboldts	51
2.1 „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ (1795).....	51
2.2 „Über die männliche und weibliche Form“ (1795).....	62
D. Frauenbilder in Gedichten	73
1. Kritik an der gelehrten Frau: „Die berühmte Frau“ (1788)	74
2. Idealisierung des Weiblichen: „Würde der Frauen“ (1796).....	82
3. Die Frau als Objekt männlicher Begierde: „Die Geschlechter“ (1796).....	92
4. Das Ideal der domestizierten Hausfrau: „Das Lied von der Glocke“ (1800).....	100

	II
E. Frauengestalten in den späteren Dramen	111
1. Repräsentantinnen erhabener Würde	111
1.1 Maria in „Maria Stuart“	111
1.2 Johanna in „Die Jungfrau von Orleans“	125
2. Subjekte von politischer Macht- und Gewaltphantasie.....	138
2.1 Elisabeth in „Maria Stuart“	138
2.2 Marina in „Demetrius“	148
3. Trägerinnen politischer Befreiungsideen	158
3.1 Gertrud Stauffacher in „Wilhelm Tell“	158
3.2 Bertha von Bruneck in „Wilhelm Tell“	167
4. Missionarin des weiblichen Geschlechts	176
4.1 Turandot in „Turandot“	176
F. Überblick über die Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers	186
1. Gemeinsamkeiten	186
1.1 Männerphantasien über die weibliche Schönheit und Anmut.....	186
1.2 Zum männlichen Blick auf die Frau als Objekt der Liebe und Ehe..	193
1.3 Männerphantasien über die weibliche Reinheit und Unschuld.....	200
2. Unterschiede.....	209
2.1 Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten in Theorie, Gedichten und frühen Dramen.....	209
2.1.1 Die Frau als Naturwesen	209
2.1.1.1 Die Frau als Repräsentantin der harmonischen Natur.....	211
2.1.1.2 Die Frau als Repräsentantin der sinnlichen Natur	219
2.1.2 Ausschluß der Frau aus der kulturellen Ordnung	227
2.2 Die Frauengestalten in Schillers späteren Dramen	233
2.2.1 Gegenentwurf zur Frau als Naturwesen.....	233
2.2.2 Einschluß der Frau in die kulturelle Ordnung.....	240

G. Frauenbilder im Widerspruch: Gattungstypologische Überlegungen.....	III 245
Literaturverzeichnis.....	254

A. Einleitung

Unter den zahlreichen feministischen Forschungsarbeiten zu Frauenbildern in der älteren und neueren Literatur scheint die Untersuchung von Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im Werk Friedrich Schillers nicht mehr aktuell zu sein. Ursula Heukenkamp stellt dazu fest:

Vorbei die Zeit, wo die feministische Literaturwissenschaft anklagend auf die Rollenklischees bei den großen deutschen Dichtern verwies, auf Emilia, Luise oder Klärchen, auf die Töchter, die sterben müssen.¹

Wenn man die Forschungsliteratur zu Schiller betrachtet, findet man wenige Beiträge, die die Darstellung des Weiblichen bei Schiller untersuchen. Die Forschungen bleiben meistens auf Einzelanalysen der Frauengestalten in Schillers Dramen beschränkt. Man findet kaum Arbeiten, in denen die Weiblichkeitsauffassungen in seinen theoretischen Schriften und die Frauenbilder in seinen Gedichten analysiert werden. In diesem Zusammenhang bleibt die Frage von Elisabeth Blochmann bis zur Gegenwart aktuell: „Was war es, das Schiller, der männlichste unsrer Dichter, beigetragen hat zu einem neuen und tieferen Verständnis der weiblichen Wesensart?“² Blochmann weist dann weiter darauf hin, daß „diese Frage selten gestellt worden [ist], obgleich Schiller Gedichte über die `Würde der Frauen`, die `Macht des Weibes`, `Das weibliche Ideal` und Sinnsprüche über die `Tugend des Weibes`, `Weibliches Urteil` und die `Form des Weibes` geschrieben hat!“³

Abgesehen von Julius Burggrafs Forschungen zu „Schillers Frauengestalten“⁴ aus dem vorletzten Jahrhundert, die die einzelnen weiblichen Figuren in Schillers Dramen untersuchen, finden sich in den letzten 20 Jahren nur zwei Untersuchungen über Schillers Frauengestalten in den Dramen. Die erste umfangrei-

¹ Heukenkamp: „Feministisches Wissen“ und Literaturwissenschaft. S. 649.

² Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 431.

³ Ebd.

⁴ Burggrafs: Schillers Frauengestalten..

che Arbeit „Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen“⁵ von Rachid Jai Mansouri zieht fast alle Frauen aus Schillers Dramen in Betracht und veranschaulicht die verschiedenen Frauentypen. Mansouri versucht erst im Schlußkapitel, die weiblichen Gestalten mit dem Frauenbild in Schillers lyrischen Schriften zu vergleichen und weist dabei auf den zwischen beiden Gattungen bestehenden Widerspruch hin.

Die Untersuchung krankt allerdings daran, daß sie den Unterschied zwischen den einzelnen Frauengestalten in Schillers Dramen nicht berücksichtigt. Mansouri hält die Frauengestalten in den Dramen generell für emanzipatorische und fortschrittliche Figuren. Seiner Auffassung ist jedoch schwer zuzustimmen, wenn man die dramatischen Frauengestalten bei Schiller genauer betrachtet.

Aus der Untersuchung von Schillers Dramen ergeben sich dann zwei verschiedene Typen von Frauengestalten. Während die Frauen in den späteren Dramen verstärkt die Idee der Befreiung von der patriarchalischen Norm repräsentieren, sind die Frauen in den frühen Dramen ganz anders gestaltet. Diese Frauenfiguren stehen völlig in Abhängigkeitsverhältnis zu ihren männlichen Bezugspersonen und sind damit von der patriarchalischen Denkweise geprägt. Im Vergleich mit dem Frauenbild in den Gedichten sind die weiblichen Figuren in frühen Dramen allerdings sprachmächtig und handlungsfähig. Die Frauengestalten, wie zum Beispiel Amalia, Leonore und Luise, zeigen nicht nur in ihren aufopfernden Handlungen aus Liebe, sondern auch in ihren Redeweisen einen aktiven Grundzug. Thomas Mann bemerkt in dem Sinne in seinem „Versuch über Schiller“:

Wie sprechen diese Personen! [...] Alle reden sie in großem Wurf, mit einer verwickelten, gedachten Emphase, die sanfte Luise kaum weniger als Fiesco, Verrina und Karl Moor.⁶

Im Gegensatz zu ihren Redeweisen hat die Handlungsaktivität der Frauen jedoch nichts mit einer Loslösung von der patriarchalisch geprägten Idee und Macht zu tun.

⁵ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen.

Dies verdeutlicht vor allem die Arbeit „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“⁷ von Karen Beyer. In ihrer Untersuchung der weiblichen und männlichen Figuren in Schillers frühen Dramen zeigt sie, daß die Frauen der Konstituierung und der Entwicklung des für die Aufklärung typischen männlichen Helden dienen. In der Tat sind die Frauengestalten der frühen Dramen weder selbstbestimmt noch emanzipiert. Sie bleiben immer noch auf den begrenzten Umkreis weiblicher Existenz als Geliebte und Ehefrau beschränkt. Sie erhalten ihren Wert und ihre Identität lediglich in Bezug auf die agierenden Männer. Die männlichen Helden sterben für ihre Ideale, während die weiblichen Figuren an ihrem Schicksal leiden und letztlich für die bürgerlich-patriarchalen Werte und Ideen geopfert werden.

Blochmann macht in ihrem Aufsatz deutlich, daß Schiller „die Mädchengestalten der frühen Dramen nach dem Muster einer überkommenen und abgestandenen literarischen Anthropologie entweder als ganz gefühlvoll und schwach oder sinnlich leidenschaftlich und böse“⁸ konzipiert.

Ihre [der Frauengestalten der frühen Dramen Schillers, d. Verf.] Funktion in diesen Dramen ist auch völlig sekundär und besteht nur darin, daß ihr Dasein die Liebesfähigkeit des Mannes als einen Zug seiner Größe hervortreten läßt, und daß durch die Liebesverwicklung seine Tragödie noch erschütternder wird.⁹

Die spezifisch weibliche Rolle, Funktion und Identität, durch die Schillers Frauengestalten in den frühen Dramen gekennzeichnet sind, widersprechen nicht – davon geht auch Blochmann aus – den Weiblichkeitsauffassungen sowie den Frauenbildern seiner theoretischen Schriften und Gedichte. Schiller bezeichnet die Frau in den theoretischen Schriften als das schöne Geschlecht und charakterisiert sie durch „Anmut“ oder „Naivität“ im Sinne seiner ästhetischen Typologie. Solche spezifischen Zuschreibungen für das Weibliche lassen sich in seinen ästhetischen Schriften von „Über Anmut und Würde“ bis zu „Über naive und sentimentalische Dichtung“ konsequent nachweisen. Obwohl Schillers ästhetische Schriften unter thematisch verschiedenen Aspekten ste-

⁶ Mann: Versuch über Schiller. S. 895.

⁷ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“.

⁸ Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 431.

hen, läßt sich seine anthropologische Übersetzung der politischen oder poetologischen Konzeption auf den Dualismus von sinnlicher Natur und moralischer Vernunft zurückführen.¹⁰ Dabei wird der Frau die Natur, dem Mann die Vernunft zugeschrieben.

Diese geschlechtsspezifischen Zuschreibungen finden sich vor allem in der ästhetischen Schrift „Über Anmut und Würde“, in der Schiller „die Geschlechterpolarität gleichgewichtig auf das Begriffspaar von `Anmut` und `Würde` projiziert“¹¹. Demnach könne die Frau als Repräsentantin der Anmut durch ihre begrenzte Natur nicht zur Vertreterin von männlicher Würde werden. Obwohl die Frau in der Verknüpfung mit weiblicher Schönheit und Tugend gepriesen und idealisiert wird, ist ihre Unfähigkeit zur Verwirklichung der moralischen Freiheit festgeschrieben.

Diese konservativen Weiblichkeitskonzeptionen lassen sich noch deutlicher in den Frauenbildern der Gedichte erkennen. Schiller stellt in ihnen nicht nur die unterschiedlichen Charakterisierungen der Geschlechter, sondern auch die geschlechtsspezifischen Arbeitsteilungen dar. Ausschließlich dem Mann wird der unbegrenzte Wirkungskreis der Öffentlichkeit zugewiesen, der Frau hingegen nur der begrenzte Bereich der privaten Sphäre, des Hauses. Die Frau bleibt völlig von ihrem Mann und ihrer Familie abhängig, sie kann kein autonomes Verhältnis zur Welt konstituieren.

Schillers patriarchalische Sicht der Geschlechterverhältnisse ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß sich die Theorie der Geschlechterdifferenz in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde. Die Theorie der Geschlechterdifferenz, die immer noch ein zentrales Element des modernen Geschlechterdiskurses ist, behauptet, daß sich die beiden Geschlechter grundsätzlich voneinander unterscheiden, wie sie auch körperlich vollkommen differenziert betrachtet werden müssten. Diese Auffassung ist tatsächlich maßgeblich für die Weiblichkeitskonzeption und Frauenbilder in Schillers theoretischen und lyrischen Texten.

⁹ Blochmann: Schillers Begriff der "schönen Weiblichkeit". S. 431.

¹⁰ Vgl. Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 1. Bd. S. 113.

Schillers konservative Auffassung der Weiblichkeit wird angesichts seiner Frauengestalten in den späten Dramen in Frage gestellt. Hier vertreten die weiblichen Figuren eine ganz andere Position. Sie durchbrechen völlig den engen Erwartungsrahmen der patriarchalischen Ideologie und überschreiten damit die Grenze der in der Gesellschaft vorgeschriebenen weiblichen Rolle. Sie zeigen sich als autonome Wesen, die die von ihnen selbst entworfenen Werte und Ideen in selbständiger Weise vertreten. Die Frauen befreien sich aus der Abhängigkeit von dem Mann und aus ihrer Unmündigkeit und eröffnen sich den bisher lediglich dem Mann vorbehaltenen Horizont menschlicher Möglichkeiten. Somit stehen sie in einem deutlichen Widerspruch zu den Weiblichkeitsauffassungen und Frauenbildern in Schillers theoretischen Schriften und Gedichten. Diese dramatischen Gestaltungen finden sich bei einer Reihe von Frauenfiguren, die von Maria Stuart über Johanna in „Die Jungfrau von Orleans“ und Bertha von Bruneck in „Wilhelm Tell“ bis zur Marina in „Demetrius“ und Turandot im gleichnamigen Drama reicht.

Eine solche Diskrepanz, die mit der Weiblichkeitskonzeption und -einschätzung im Werk Schillers verknüpft ist, ist aber in der Schillerforschung bisher nahezu übersehen worden. Es ist nur partiell von Autoren wie Elisabeth Blochmann, Max Kommerell und Hans Mayer behandelt worden.

Blochmann erkennt zwar den Widerspruch, versucht aber das Problem in Bezug auf die Kategorie „Herz“ zu erklären, die nach ihrer Meinung für „Schillers neue Sehweise“¹² von Frauen sehr bezeichnend ist. Sie weist darauf hin, daß „Herz“ nicht nur Gefühl und Empfindung, sondern auch dieses in einer untrennbaren Verbindung mit der das Handeln bestimmenden Kraft der Seele oder des Geistes bedeutet. Blochmann hebt hervor, daß der Begriff „Herz“ „eine sittliche Kategorie“¹³ sei, da aus ihm das sittliche Handeln entspringe. In der Hervorhebung des Herzens führt sie als Beispiel die Elisabeth-Figur in „Don Karlos“ und die Thekla-Figur in „Wallenstein“ an. Blochmann vertritt dabei

¹¹ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 250.

¹² Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 432.

¹³ Ebd.

die Ansicht, daß die neue „Sehweise“, die für weibliche Figuren wie Elisabeth und Thekla gelte, auf die Frauen in späteren Dramen zu übertragen sei.¹⁴

Kommerell stellt den Widerspruch ebenfalls fest:

Wo sie [die Frauengestalten, d. Verf.] irgend gelungen sind, widersprechen sie entschieden dem, was Schiller in Lyrik und Prosa über Würde der Frauen aussagt. Es sind Überfrauen, verwegene, ehrgeizige Männerinnen, oder geschlechtslose höhere Naturen: die Jungfrau, Elisabeth, Gräfin Terzki, Marina.¹⁵

Daraus folgt bei Kommerell aber keine weitergehende Analyse dieses Widerspruchs. Auch Mayer berührt in der Betrachtung der Johanna-Figur beiläufig das Problem des Widerspruchs: „Johanna hatte alle Tabus ihrer Zeit verletzt: als Bauernmädchen; als Frau im Harnisch; als Jungfrau, die auf Ehe und Mutterschaft verzichtet“¹⁶. An späterer Stelle fügt er hinzu:

Auch für Schiller galten jene Tabus, die Johanna verletzt hatte. Man kennt sein bürgerliches Frauenbild mit allen philiströsen Seiten aus dem Gedicht „Würde der Frauen“ und den Erbaulichkeitspartien des Liedes von der Glocke. Dem Ideal einer Bürgersfrau im Zeitalter der Goethezeit entsprach Johanna im mindesten nicht.¹⁷

Mayer macht den Gegensatz zwischen dem Frauenbild in Schillers Gedichten und der weiblichen Gestalt im Drama „Die Jungfrau von Orleans“ deutlich. Seine Überlegungen entwickelt er jedoch nicht in bezug auf die anderen weiblichen Figuren in Schillers späteren Dramen, sondern sie bleiben nur auf die Figur der Johanna beschränkt.

Auf diese Weise erkennen und beschreiben diese oben erwähnten Autoren zwar das Problem der Diskrepanz, aber ihre Hinweise darauf reichen nicht aus, um den Widerspruch der Frauenbilder bei Schiller sichtbar zu machen. Dieses Problem, das in der Schiller-Forschung am Rande steht und allein in der vorläufigen Auffassung der Autoren vertreten wird, ist erstmals von Helmut Fuhrmann ausführlich behandelt worden. Damit hat Fuhrmann sich als einziger intensiv mit diesem Problem beschäftigt. Er hat das Problem des Widerspruchs

¹⁴ Vgl. Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 432.

¹⁵ Kommerell: Schiller als Gestalter des handelnden Menschen. S. 166.

¹⁶ Mayer: Skandal der Jeanne d'Arc. S. 43.

in seinem Aufsatz „Revision des Parisurteils“ sehr überzeugend nachgewiesen. Fuhrmann vertritt die These, daß Schillers Frauen in den Dramen anders als in den Gedichten und theoretischen Schriften dargestellt werden. Er resümiert:

Unter den Frauenfiguren Schillers findet sich kaum eine einzige, die im Sinne seiner ästhetischen Typologie als „naiv“ verstanden werden könnte. Der Dichter hat „Naivität“ als Vollkommenheit des „weiblichen Geschlechtscharakters“ offensichtlich nur theoretisch aufgestellt und lyrisch gefeiert, aber nicht dramatisch gestaltet.¹⁸

Wie sich an den zitierten Sätzen ablesen läßt, hält Fuhrmann die Frauengestalten in Schillers Dramen für emanzipiert und stellt sie den Frauenbildern in seinen theoretischen Schriften und Gedichten gegenüber. Somit ist die Frage zu stellen, ob und inwieweit auch die Frauengestalten in frühen Dramen als von der spezifisch weiblichen Rolle und Identität befreite Wesen zu bestimmen sind. Fuhrmann interpretiert zum Beispiel Leonore in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“ als subjektives und autonomes Wesen. Man hat aber zu fragen, wie selbständig Leonore in der dramatischen Handlung tatsächlich erscheint. Wie oben erwähnt, entsprechen die Frauengestalten in den frühen Dramen der patriarchalischen Ideologie und stimmen mit den Weiblichkeitsauffassungen in den theoretischen Schriften und Gedichten überein. Somit besteht das Problem des Widerspruches nicht nur zwischen den verschiedenen Gattungen, sondern läßt sich auch bei den Frauengestalten innerhalb der dramatischen Gattung nachweisen. Diese Diskrepanz legt eine Revision bisheriger Urteile über Schillers Frauentypen nahe.

Wenn man die nahezu unübersehbare Forschungsliteratur zu Schiller betrachtet, ist es sehr erstaunlich, daß bis jetzt kein Versuch unternommen wurde, Schillers theoretische Weiblichkeitsauffassungen und die Darstellung seiner Frauengestalten in den späteren Dramen in ihrer Diskrepanz einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. In der Schiller-Forschung fehlt es an einer Gesamtdarstellung, die die Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Schillers berücksichtigt. Angesichts dieser Forschungssituation erscheint es dringend notwendig, Schillers Weiblich-

¹⁷ Mayer: Skandal der Jeanne d'Arc. S. 45.

¹⁸ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 346.

keitsauffassungen und Frauengestalten systematisch zu untersuchen und in Beziehung zueinander zu setzen. In der vorliegenden Arbeit geht es deshalb darum, die Weiblichkeitsauffassungen sowie Frauenbilder in Schillers theoretischen Schriften und Gedichten und die Frauengestalten in seinen späteren Dramen zu analysieren. Dies dient dazu, den Widerspruch zwischen ihnen sichtbar zu machen und zu begründen.

Im ersten Teil der Arbeit wird eine Analyse der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ durchgeführt. Es geht dabei um die verschiedenen theoretischen Konzeptionen von Weiblichkeit und Männlichkeit bei Schiller. Hierbei ist die Kategorie des Geschlechterunterschieds, der zu hierarchischen Verhältnissen der Geschlechter führt, ein zentraler Begriff, anhand dessen die Untersuchung vorgenommen wird.

Der zweite Teil ist der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Schiller und Humboldt und dessen Geschlechterphilosophie gewidmet, denn Schillers Auffassung von der Geschlechterpolarität steht in engem Zusammenhang mit der von Humboldt. Dies ist zunächst in ihrem Briefwechsel nachzuweisen und weiterhin in der Betrachtung von Humboldts Aufsätzen „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ und „Über die männliche und weibliche Form“.

Anschließend werden vier paradigmatische Gedichte analysiert, die verschiedene Geschlechterrollen und -identitäten thematisieren: „Die berühmte Frau“, „Würde der Frauen“, „Die Geschlechter“ und „Das Lied von der Glocke“. Die Gedichte werden nach ihrer zeitlichen Entstehung angeordnet und untersucht. Hierbei werden die Frauenbilder, die in poetischer Form Schillers idealistische Auffassungen über die Frau und die Weiblichkeit vermitteln, in unterschiedlicher Weise aufgezeigt.

Im vierten Teil werden die verschiedenen Erscheinungsformen der weiblichen Figuren in den späteren Dramen analysiert. Von „Maria Stuart“ bis hin zu „Turandot“ werden die heldenhaften Frauengestalten, von der Titelheldin bis zu Nebenfiguren, die eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der dramatischen Handlung spielen, in die Untersuchung miteinbezogen. Das Hauptanlie-

gen dieses Teils besteht darin, die fortschrittlichen Frauengestalten in Schillers Dramen hervorzuheben. Damit werden nicht nur die weiblichen Personen in den frühen Dramen, sondern auch die wenigen weiblichen Figuren in den späteren Dramen, die von einer emanzipatorischen Denkweise entfernt sind, von der Analyse ausgeschlossen.¹⁹

Im fünften Teil wird eine zusammenfassende Beurteilung der im theoretischen und literarischen Werk Schillers dargestellten Weiblichkeitsauffassungen und Frauengestalten entwickelt. In diesem Abschlußkapitel werden die Ergebnisse der Auseinandersetzung mit Schillers Weiblichkeitsauffassungen und Frauengestalten in seinen theoretischen Schriften, Gedichten und Dramen eingeordnet. Um die Zusammenhänge deutlicher herauszustellen, werden teilweise exemplarische Analysen der Frauengestalten in den frühen Dramen durchgeführt.

In der Schlußbetrachtung wird der Grund des Widerspruches in den Weiblichkeitsauffassungen und Frauengestalten bei Schiller gattungstypologisch begründet. Dabei werden besonders gattungstypologische Forderungen der Dramentheorie in Bezug gesetzt zur Gestaltung der Frauenfiguren in Schillers späteren Dramen.

¹⁹ Als Beispiel dafür sind die Figuren wie Beatrice in „Braut von Messina“ und Hedwig Tell in „Wilhelm Tell“ anzuführen. Beatrice, die im Drama als ein Opfer des Familienschicksals verstanden wird, ist mit einer vollkommenen bezaubernden Schönheit ausgestattet. Ihre Rolle ist auf die der Geliebten beschränkt und ihr seelischer Konflikt läßt sich auch nur auf das Problem der Liebe zurückführen. Ihre Mutter, Isabella, spielt im ganzen Verlauf des Dramas nur die ideale Rolle der Mutter. Von ihrem ersten Auftreten an bemüht sie sich um die Wiederherstellung des Familienglücks. Ihre Mütterlichkeit wird auf die Rolle der Versöhnung in der Familie hin funktionalisiert. Auch Hedwig in „Wilhelm Tell“ bleibt in der traditionellen Rolle der Frau. Sie erscheint als typische Hausfrau, Gattin und Mutter. Sie beschäftigt sich mit häuslicher Arbeit und richtet sich in ihren Beziehungen zum Mann und zu den Kindern nach den herkömmlichen Vorstellungen von der idealen Gattin und Mutter.

B. Konstruktion der geschlechtsspezifischen Bildung in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“

1. Anmut als Konzeption weiblicher Bildung

Schillers Überlegungen über die Schönheit, die sich in den „Kallias-Briefen“ auf die ästhetischen Gegenstände richten, werden in seiner ästhetisch-philosophischen Schrift „Über Anmut und Würde“ in den Bereich der menschlichen Schönheit versetzt. Schiller thematisiert besonders aus der philosophischen Überlegung über die Anmut eine menschliche, bzw. weibliche Schönheit, die als eine idealistische Konzeption der spezifisch weiblichen Bildung gilt. Die Weiblichkeitskonzeption der Anmut macht die Bestimmung der Frau als Naturwesen deutlich, indem sie von geistiger Selbständigkeit ausgeschlossen und ihr lediglich das Gefühls- und Empfindungsvermögen zugeschrieben wird. Diese Weiblichkeitszuschreibung wird vor allem in philosophischen Argumentationen zur Anmut begründet.

Schillers philosophische Überlegungen über die Anmut entwickeln sich zur Konzeption der harmonischen Schönheit des weiblichen Körpers und Charakters. Er fordert von der anmutigen Frau eine spezifisch weibliche Körper- und Charakterschönheit:

Zur Anmuth muß sowohl der körperliche Bau, als der Charakter beytragen; jener durch seine Biagsamkeit, Eindrücke anzunehmen und ins Spiel gesetzt zu werden, dieser durch die sittliche Harmonie der Gefühle. (NA 20, S. 288)

Schiller schließt die körperliche Schönheit bei der spezifischen Weiblichkeitsbestimmung keineswegs aus. Seine philosophischen Argumentationen sind jedoch weniger auf die körperliche Schönheit der Frau als auf deren „Charakterschönheit“ (NA 20, S. 289) gerichtet, weil diese den Vorzug des Menschen gegenüber den anderen organischen Wesen begründet und damit ein deutliches Zeugnis von der menschlichen Bildung ablegt.

Schiller unterscheidet in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ zwei Arten der Schönheit des Menschen: „die Schönheit des Baues“, bzw. „die architektonische Schönheit“ (NA 20, S. 255) und „die Schönheit der Bewegung“ (NA 20, S. 252). Seiner Ansicht nach ist die architektonische Schönheit in der Sinnenwelt nicht nur dargestellt, sondern auch aus ihr entsprungen. Sie ist „durchaus nur eine Eigenschaft des Sinnlichen“ (NA 20, S. 258). Dafür führt Schiller die folgenden Beispiele an:

Ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein feiner und freyer Wuchs, eine wohlklingende Stimme (NA 20, S. 256).

Nach Schiller steht der Mensch in seinen architektonischen Zügen in gleicher Reihe mit den anderen sinnlichen Wesen, da sie nur die Absicht der Natur zeigen. Bei den Tieren und bei allen anderen organischen Wesen kündigt die Natur in ihrer permanenten Gestalt und in ihren festen architektonischen Zügen ihren Zweck an. Auch die Schönheit des Baues beim Menschen wird insofern als ein „bloßes Naturprodukt“ (NA 20, S. 275) angesehen. Schiller beschränkt daher die architektonische Schönheit allein auf den sinnlichen Bereich. Eine solche Definition der architektonischen Schönheit in „Über Anmut und Würde“ ist durch seine Absicht zu erklären, die fixe Schönheit gegenüber der der Anmut abzugrenzen.²⁰

Der architektonischen, fixen Schönheit, die eine bloße Wirkung der Natur ist, stellt Schiller die Schönheit der „Anmut“ deutlich gegenüber. Um diese zu definieren, geht Schiller vom griechischen Mythos des verleihbaren Anmutsgürtels der Venus aus und kommt zu folgender Grundbestimmung:

Anmuth ist eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit nemlich, die an ihrem Subjekte zufällig entstehen und eben so aufhören kann. Da-

²⁰ Vgl. Baumecker: Schillers Schönheitslehre. S. 33. „Schiller lehnt es ab, an dieser Stelle über das Arteigene der körperlichen Schönheit, das er in den Kalliasbriefen bereits mit Freiheit in der Erscheinung bezeichnet hatte, [...] etwas auszusagen. Seine Begründung dafür, die Wichtigkeit der Frage erlaube es ihm nicht, darf als Vorwand angesehen werden. Vielmehr scheint sich Schiller deshalb zu weigern, diese Auskunft zu geben, weil seine Bestimmung der architektonischen Schönheit nicht geeignet war, mit einer anderen Schönheitsbestimmung, die schon in ihm lebte und die schon in den Kalliasbriefen hervorgetreten war, zusammenzutreffen. Die architektonische Schönheit von „Anmut und Würde“ ist nach unabänderlichen Gesetzen der Notwendigkeit gebildet, die körperliche Schönheit der Kalliasbriefe aber bestimmt sich in Freiheit aus sich selbst.“ (Ebd.)

durch unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Subjekt selbst nothwendig gegeben ist. Ihren Gürtel kann Venus abnehmen und der Juno augenblicklich überlassen; ihre Schönheit würde sie nur mit ihrer Person weggeben können. (NA 20, S. 252)

Bereits in diesem Gleichnis des Gürtels der Venus deutet Schiller an, daß die Bewegung „eine Eigenschaft der Person“ (NA 20, S. 252) sei. Die architektonische Schönheit der menschlichen Gestalt verschafft sich in ihren Bewegungen einen sichtbaren Ausdruck der Person, sie verwandelt sich damit in die Anmut als die wahre menschliche Schönheit. Aus dem Verhältnis von beiden Schönheiten ergibt sich, daß die körperliche Schönheit zwar die Bedingung der Anmut, aber keine notwendige Bedingung ist, wie schon am Beginn der Erörterung angedeutet wurde: „Alle Anmuth ist schön, [...] aber nicht alles Schöne ist Anmuth.“ (NA 20, S. 251)

Was Schiller hier stets unterstreicht, ist die Auffassung, daß nur durch die Anmut der Vorzug des Menschen, den er gegenüber anderen Wesen hat, zum Ausdruck kommt. Die Natur schafft nur eine äußerliche architektonische Schönheit, aber die Bewegung, die alle Bedingungen des Schönen erfüllt, ruft in der Vernunft die Freiheitsidee wach und kommt dem schönen Gegenstand als objektive Eigenschaft zu. Die Anmut als Schönheit der Bewegung verdankt daher im Gegensatz zur architektonischen Schönheit das Subjekt sich selbst:

Die Freyheit regiert also jetzt die Schönheit. Die Natur gab die Schönheit des Baues, die Seele giebt die Schönheit des Spiels. Und nun wissen wir auch, was wir unter Anmut und Grazie zu verstehen haben. Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freyheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt. Die architektonische Schönheit macht dem Urheber der Natur, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre. Jene ist ein Talent, diese ein persönliches Verdienst. (NA 20, S. 264)

An dieser Stelle läßt sich erkennen, daß die Definition der Anmut als „Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freyheit“ (NA 20, S. 264) im engen Zusammenhang mit der Definition der Schönheit in den „Kallias-Briefen“ steht: „Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit“ (NA 26, S. 200).

Nun läuft die Frage darauf hinaus, welche Bewegungen der Schönheit der Anmut dienen. Schiller behauptet, daß die Anmut nicht jede Bewegung begleitet.

Wenn die Bewegungen des Menschen einfach von dem „Naturtrieb“ (NA 20, S. 271) oder einem „herrgewordene[n] Affekt“ (NA 20, S. 271) ausgeführt werden, so ist keine Anmut in ihnen vorhanden, denn der Naturtrieb ist „kein freyes Princip“ (NA 20, S. 266) der Person, und seine Verrichtung ist damit „keine Handlung der Person“ (NA 20, S. 266).

Könnte sich die Begierde mit Anmuth, der Instinkt mit Grazie äußern, so würden Anmuth und Grazie nicht mehr fähig und würdig seyn, der Menschheit zu einem Ausdruck zu dienen. (NA 20, S. 254)

Schiller macht bereits am Anfang seiner Abhandlung deutlich, daß Anmut allein willkürlichen Bewegungen, die nur „ein Ausdruck moralischer Empfindung“ (NA 20, S. 254) sind, zukommen kann. Wenn sich eine willkürliche Bewegung „mit etwas Unwillkürlichem, das in dem moralischen Empfindungszustand der Person seinen Grund hat“ (NA 20, S. 267) verbindet, kann sie Anmut zeigen.

Man fordert Anmuth von der Rede und vom Gesang, von dem willkürlichen Spiel der Augen und des Mundes, von den Bewegungen der Hände und der Arme bey jedem freyen Gebrauch derselben, von dem Gange, von der Haltung des Körpers und der Stellung, von dem ganzen Bezeugen eines Menschen, in sofern es in seiner Gewalt ist. (NA 20, S. 271)

Schiller erweitert jedoch im Laufe der Abhandlung seine Überlegungen über die Anmut durch die Frage nach der „Bewegung“ dahin, daß nicht nur „willkürliche“ oder „abgezweckte“ (NA 20, S. 266) Bewegungen, sondern auch bestimmte unwillkürliche der Anmut fähig seien. Die letzteren nennt Schiller „sympathetische Bewegungen“ (NA 20, S. 266).

In den Überlegungen zur anmutigen Bewegung tritt deutlich zutage, daß Schiller einen Anspruch auf eine moralische Empfindung in der Bewegung – sei es eine willkürliche oder unwillkürliche Bewegung – erhebt.²¹ Diese Forderung steht im engen Zusammenhang mit seiner Auffassung über die Bestimmung

²¹ Schiller gibt etwas später wieder eine Einschränkung für die Bewegung: „Ob aber gleich die Anmuth etwas Unwillkürliches seyn oder scheinen muß, so suchen wir sie doch nur bey Bewegungen, die, mehr oder weniger, von dem Willen abhängen.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 270f) Es scheint, als ob Schiller sich unentschieden zwischen dem Willkürlichen und dem Unwillkürlichen bewege. Jedoch wird die Forderung des Willens in der

des menschlichen Wesens. Schillers Gedanke, daß der Mensch kein sinnliches Wesen sei, zieht sich durch die gesamte Argumentation zur Begründung der Anmut hindurch:

Wäre der Mensch bloß ein Sinnenwesen, so würde die Natur zugleich die Gesetze geben und die Fälle der Anwendung bestimmen; jetzt theilt sie das Regiment mit der Freyheit, und obgleich ihre Gesetze Bestand haben, so ist es nunmehr doch der Geist, der über die Fälle entscheidet. (NA 20, S. 262)

Um das richtige Verständnis für den Begriff des Geistes deutlich zu machen, soll hier darauf hingewiesen werden, daß Schiller beim Nachdenken über die Erfüllung der menschlichen Bestimmung die Begriffe „Geist“ und „Wille“ nicht einheitlich verwendet. Ihre gemeinsame Tätigkeit verdichtet sich letztlich zur moralischen Empfindung.

Der Begriff des „Geist[es]“ wird an der anderen Stelle durch den des „Wille[ns]“ ersetzt und formuliert:

Da die Natur dem Menschen zwar die Bestimmung giebt, aber die Erfüllung derselben in seinen Willen stellt, so kann das gegenwärtige Verhältniß seines Zustandes zu seiner Bestimmung nicht Werk der Natur, sondern muß sein eigenes Werk seyn. Der Ausdruck dieses Verhältnisses in seiner Bildung gehört also nicht der Natur, sondern ihm selbst an, das ist, es ist ein persönlicher Ausdruck. (NA 20, S. 273)

Aus den zitierten Bemerkungen ergibt sich, daß der menschliche Geist oder der Wille tätig sein soll, um den Ausdruck menschlicher Bildung aufzuweisen. Durch die Tätigkeit des menschlichen Geistes oder des Willens, die den Menschen von seiner sinnlichen Natur abhebt, ist der Ausdruck der „moralische[n] Person“ (NA 20, S. 277) möglich. Der Geist ist hiermit zum moralischen Handeln nicht tätig, sondern seine Tätigkeit ist nur darauf beschränkt, „moralisch [zu] empfinden“ (NA 20, S. 276). Um der Erscheinung der Schönheit willen soll die Tätigkeit des menschlichen Geistes und des Willens dem Naturbereich verhaftet bleiben. Der Geist soll nur zur „Gemüthsverfassung des Menschen,

Bewegung nicht als Widerspruch, sondern als anderer Ausdruck der moralischen Gesinnung angesehen.

wodurch er am fähigsten wird, seine Bestimmung als moralische Person zu erfüllen“ (NA 20, S. 277), beitragen.

In diesem Zusammenhang zeigt sich deutlich, daß sich der Begriff „Geist“ in den Überlegungen zur „Anmut“ von dem in der Definition der „Würde“ unterscheidet. Er läßt sich keineswegs auf einem reinen Geist-Prinzip reduzieren.²² Schillers Konzeption der weiblichen Bildung enthält daher keine Tätigkeit des reinen Geistes, der im Gegensatz zur Forderung der sinnlichen Natur steht. In dieser Hinsicht geht Schillers Auffassung von der Anmut nicht über die Sphäre der sinnfälligen Erscheinung hinaus. Die Freiheit der Person, die sich in der Anmut offenbart, verwirklicht sich also nur in dem Grade, in dem sie zur Urheberin der „Schönheit des Spiels“ (NA 20, S. 279) gemacht wird.²³

Wenn sich der Geist in der von ihm abhängenden sinnlichen Natur auf eine solche Art äußert, dass sie seinen Willen aufs treueste ausrichtet und seine Empfindung auf das sprechendste ausdrückt, ohne doch gegen die Anforderungen zu verstoßen, welche der Sinn an sie, als an Erscheinungen, macht, so wird dasjenige entstehen, was man Anmuth nennt. Man würde aber gleich weit entfernt seyn, es Anmuth zu nennen, wenn entweder der Geist sich in der Sinnlichkeit durch Zwang offenbarte, oder wenn dem freyen Effekt der Sinnlichkeit der Ausdruck des Geistes fehlte. Denn in dem ersten Fall wäre keine Schönheit vorhanden, in dem zweyten wäre es keine Schönheit des Spiels. (NA 20, S. 279)

Hier wird wiederum „die ästhetische Qualität der Anmut, in Abgrenzung zur zweckorientierten Freiheit des Willens, mit dem Begriff des Spiels verdeutlicht“²⁴, und „derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit – Pflicht und Neigung – zusammenstimmen“ (NA 20, S. 282), wird zur Bedingung, „unter der die Schönheit des Spiels erfolgt.“ (NA 20, S. 282) Die Schönheit des Spiels nimmt also den mittleren Platz zwischen der „Wollust als dem Ausdruck des herrschenden Triebes“ (NA 20, S. 282) und der „Würde als dem Ausdruck des herrschenden Geistes“ (NA 20, S. 282) ein.

²² Vgl. Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 68.

²³ Vgl. Hamburger: Schillers Fragment „Der Menschenfeind“ und die Idee der Kalokagathie. S. 386.

²⁴ Brandstetter: „Die Bilderschrift der Empfindungen“. S. 87.

Es geht hier darum, daß auch die harmonische Natur, die die Bedingung zur Schönheit des Spiels, zur Anmut, ist, auf den Bereich der Natur angewiesen ist. Schiller macht dies im Hinweis auf den spezifisch weiblichen Charakter deutlich, wenn er die Eigenschaft des weiblichen Charakters durchaus auf Gefühl und Gesinnung festzulegen versucht. Diese Zuschreibung führt dazu, daß der Frau die moralische Autonomie abgesprochen wird.

Auch der Beytrag, den die Seele zu der Grazie geben muß, kann bey dem Weibe leichter als bey dem Manne erfüllt werden. Selten wird sich der weibliche Charakter zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben, und es selten weiter als zu affektionierten Handlungen bringen. Er wird der Sinnlichkeit oft mit heroischer Stärke, aber nur durch die Sinnlichkeit widerstehen. Weil nun die Sittlichkeit des Weibes gewöhnlich auf Seiten der Neigung ist, so wird es sich in der Erscheinung eben so ausnehmen, als wenn die Neigung auf Seiten der Sittlichkeit wäre. Anmuth wird also der Ausdruck der weiblichen Tugend seyn, der sehr oft der männlichen fehlen dürfte. (NA 20, S. 289)

An dieser Stelle wird der Grenzbereich der weiblichen Natur sichtbar, wie er sich bereits in den philosophischen Begründungen zur Anmut gezeigt hat. Eine weibliche sittliche Grundhaltung ist nicht auf „die Gesetzmäßigkeit der Thaten“ (NA 20, S. 283), sondern „auf die Pflichtmäßigkeit der Gesinnungen“ (NA 20, S. 283) angewiesen. Auf diese „Versicherung der Empfindungen und Neigungen“²⁵, die für die reine moralische Handlung nichts beweisen können, gründet Schiller die Anmut als weibliche Tugend. Die Tugend der Frau erhellt sich damit nur aus dem Anteil ihrer Neigung an dem moralischen Handeln.

Die rein moralische Freiheit und das Selbstbewußtsein des reinen Geistes sind durchaus aus dem Ausdruck der weiblichen Tugend ausgeschlossen. Die Frau wird lediglich durch die Naturkategorien von Sinnlichkeit, Gefühl, Empfinden und Neigung bezeichnet. Um Schönheit und Tugend zu erwerben, soll die Frau auf ihre Freiheit und auf ihre Selbstbestimmung verzichten. Die Selbstverwirklichung der Frau wird auf ihren moralischen Charakter eingeschränkt, der weit von aktiven und dynamischen Handlungen entfernt ist.

²⁵ Muethleck-Müller: Schönheit und Freiheit. S. 107.

Bei Schiller zeugt damit die weibliche Charakterschönheit „von einem ruhigen, in sich harmonischen Gemüth und von einem empfindenden Herzen“ (NA 20, S. 300). „Eben so beweist auch die Anmuth schon für sich allein eine Empfänglichkeit des Gefühlvermögens, und eine Übereinstimmung der Empfindungen.“ (NA 20, S. 300) Es werden lediglich die passiven und emotionalen Charaktereigenschaften wie Ruhe, Sanftmut, Liebe und Empfänglichkeit bei der Einschätzung der weiblichen Schönheit hervorgehoben.

Schillers Überlegungen zum schönen Charakter und Verhalten der Frau gipfeln in der Darstellung der „schönen Seele“, die einen Modetypus der harmonischen Vorstellung von Weiblichkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts repräsentiert. Die „schöne Seele“, deren Ursprung im „Ideal der Kalokagathia“²⁶ zu finden ist, stellt sich bei Schiller als „ein zur strebendes Bildungsprodukt“²⁷ dar, weil sie ein ideales Bild verkörpert, in dem Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung miteinander harmonieren. (Vgl. NA 20, S. 288) Sie hat sich aller Empfindungen und Neigungen vollständig versichert, sie integriert und harmonisiert so, daß keine Unterscheidung zwischen Pflicht und Neigung mehr möglich ist. Die schöne Seele präsentiert also nur die „Statik des Geist-Materie-Problems“²⁸, die sie von der Dynamik einer Handlung fernhält.

Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bey einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst

²⁶ „Kalokagathia heißt ‚Vortrefflichkeit‘, wie Kalos k(ai) (und) agathos zusammengesetzt aus kalos (‘schön’) und agathos (‘gut’). Da sich griech. Aristokraten seit homer. Zeit u.a. mit diesen beiden Adjektiven selbst definierten, deutet man bisher ‚Kalokagathia‘ als Ausdruck adliger Selbstrepräsentation in Homer. Tradition. [...] Zugleich wurde unter dem Einfluß des Sokrates ‚Kalokagathia‘ auch zu einer ethischen Kategorie. Für Aristoteles stellte K. daher eine umfassende, nur für eine soziale Elite erreichbare Form moralisch-bürgerlicher Tugend dar.“ (Cancik / Schneider (Hg.): Der neue Pauly. 6. Bd. S. 209)

Das Bild, das von dem platonischen Sokrates entworfen ist, ist von Shaftesbury, dem bedeutendsten der englischen Moralphilosophen übernommen. (Vgl. Schmeer: Der Begriff der „schönen Seele“. S. 6f)

²⁷ Schmeer: Der Begriff der „schönen Seele“. S. 61.

²⁸ Zelle: Die Notstandgesetzgebung im ästhetischen Staat. S. 445.

anrechnen, weil eine Befriedigung des Triebes nie verdienstlich heißen kann. Die schöne Seele hat kein andres Verdienst, als daß sie ist. (NA 20, S. 287)

Schillers Absicht besteht darin, eine in sich harmonische Gemütsverfassung zu beschreiben, die nicht mehr von dem Gegensatz von sinnlicher und vernünftiger Natur beherrscht wird.²⁹ Die Ausdrucksformen, die die Harmonie der schönen Seele prägen, sind Leichtigkeit, Sanftheit und Heiterkeit. Was angestrengt und angespannt wird, kann nicht zum Charakter der schönen Seele werden, weil es niemals die Leichtigkeit und die Sanftheit verraten kann. Die Gestalt einer „schönen Seele“ läßt weder die dynamische und produktive Kraft der Gestaltung noch eine bewußte Selbstreflexion spüren:

Heiter und frey wird das Auge strahlen, und Empfindung wird in demselben glänzen. Von der Sanftmuth des Herzens wird der Mund eine Grazie erhalten, die keine Verstellung erkünsteln kann. Keine Spannung wird in den Minen, kein Zwang in den willkürlichen Bewegungen zu bemerken seyn, denn die Seele weiß von keinem. Musik wird die Stimme seyn und mit dem reinen Strom ihrer Modulationen das Herz bewegen. (NA 20, S. 288)

Aus der Betrachtung der „schönen Seele“, die ihre Sinnbestimmung aus ihrer bloßen Existenz gewinnt, ergibt sich, daß die Frau stets als „Objekt empfindsamer Darstellung“³⁰ aufzufassen ist. Das „ganze Bild ist kraftlos“³¹, wie Joachim Fritzsche beschreibt. In der schönen Seele herrscht „eine Harmonie des Stillstandes“³², denn die Gegensätze der Kräfte sind in ihr nicht bewahrt, sondern verschwunden.³³

Das statische Element der „schönen Seele“ wird dadurch hervorgehoben, daß die Frau selbst nichts von der Schönheit ihres Handelns weiß. Ohne Wissen „um die Schönheit ihres Handelns“ (NA 20, S. 287) führt die schöne Seele dieses Handeln aus: „Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr

²⁹ „Schillers Absicht, war eine Seinsverfassung zu beschreiben, die weder Natur, noch Geist ist, die nicht mehr beherrscht wird von diesem Gegensatz.“ (Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 71)

³⁰ Osinski: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. S. 77.

³¹ Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 72.

³² Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 231.

³³ Vgl. Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 72.

handelte“ (NA 20, S. 287). Die ähnliche Beschreibung zeigt sich auch in der Darstellung einer „schöne[n] Handlung“ (NA 26, S. 198) in den „Kallias-Briefen“. Eine schöne Handlung, wie sie aus der Geschichte vom barmherzigen Samariter hervorgeht, tritt dann ein, „wenn sie aussieht, wie eine, sich von selbst ergebende, Wirkung der Natur“³⁴ (NA 26, S. 198).

Eine natürliche, unbewußte Produktivität wird von der „schönen Seele“ gefordert, da sich die Schönheit der Bewegung als Natur zeigen muß. In diesem Zusammenhang weist Schiller darauf hin, daß Bewußtsein und Reflexion der Bewegung die Anmut zerstören und deren Zerrformen hervorbringen: „Ziererei“, und „Affektiertheit“ (NA 20, S. 269). Den Versuch, die Anmut bewußt nachzuahmen, verurteilt Schiller als „theatralische“ oder „Tanzmeistergrazie“ (NA 20, S. 269). Die Voraussetzung der weiblichen Schönheit ist, daß das Subjekt erscheinen soll, als ob es um seine Anmut nicht wüsste.

Diese statische Auffassung der weiblichen Schönheit ist mit dem Stand des naiven Bewußtseins unlösbar verbunden. In diesem Zusammenhang weist Wolfgang Düsing auf das enge Verhältnis von „Anmut“ und „Naivität“ hin. Nach seiner Ansicht tritt das Naive als „das Grundelement der Anmut“³⁵ hervor. Folglich ist die Anmut als „die Erscheinungsweise der Naivität“ zu verstehen.

Der Begriff des Naiven, der geschichtsphilosophisch in der Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ erläutert wird, läßt sich im Sinne der ästhetischen Typologie Schillers allein der Frau zuschreiben. Schiller überträgt das bestimmende Begriffspaar seines Aufsatzes in der idealtypischen Antithetik des „Naiven“ und des „Sentimentalischen“ ausdrücklich auf das Verhältnis von

³⁴ Schiller schreibt im Brief vom 19. Februar 1793 an Körner: „Einer darunter [unter den fünf Samaritern d. Verf.] hat aus dem reinsten moralischen Antrieb gehandelt. Aber nur der Fünfte hat unaufgefodert und ohne mit sich zu Rath zu gehen geholfen, obgleich es auf seine Kosten gieng. Nur der Fünfte hat sich selbst ganz dabey vergeßen und `seine Pflicht mit einer Leichtigkeit erfüllt, als wenn bloß der Instinkt aus ihm gehandelt hätte´ – Also wäre eine moralische Handlung alsdann erst eine schöne Handlung, wenn sie aussieht wie eine, sich von selbst ergebende, Wirkung der Natur. Mit einem Worte: eine freie Handlung ist eine schöne Handlung wenn die Avtonomie des Gemüths und Avtonomie in der Erscheinung coincidiren. Aus diesem Grunde ist das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen moralische Schönheit, denn sie tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 26. Bd. S. 198)

³⁵ Düsing: Idee des Erhabenen. S. 183.

Mann und Frau³⁶. Für ihn stellt die Naivität die „Vollkommenheit des weiblichen Geschlechtscharakters“ dar:

Dem andern Geschlecht hat die Natur in dem naiven Charakter seine höchste Vollkommenheit angewiesen. Nach nichts ringt die weibliche Gefallsucht so sehr als nach dem Schein des Naiven; Beweis genug, wenn man auch sonst keinen hätte, daß die größte Macht des Geschlechts auf dieser Eigenschaft beruhet. (NA 20, S. 425)

Diese ästhetischen Entwürfe, die zur Konstruktion der statischen Weiblichkeit beitragen, beispielsweise das harmonische Bild der „schönen Seele“ oder die Denkmuster von „Anmut“ und „Naivität“, sind repräsentativ für Schillers spezifische Weiblichkeitskonzeption. In seinen repräsentativen Bildern der Weiblichkeitsimaginationen ist die „substantielle Weiblichkeit gar nicht faßbar“³⁷, weil sich in ihnen nur männliche Vorstellungen und Projektionen erfüllen. Der Mann, der sich von der natürlichen Harmonie der Frau weit entfernt, erhofft und erwartet immer von der Frau die verlorene Einheit mit der Natur, die sehnsüchtig vermißte Ganzheit.³⁸

Infolge der Weiblichkeitsimagination des Mannes ist die Frau in die Zuschreibung von Natur und Gefühl eingebunden. Daraus ergibt sich, daß die Konzeption der weiblichen Schönheit eine ideologische Konstruktion ist, die versucht, Weiblichkeit geschlechtsspezifisch festzulegen und die Frauen zur Erfüllung ihrer geschlechtsspezifischen Bestimmung anzuhalten. Dazu tragen auch Schillers philosophische Überlegungen zur Anmut bei, die in der Überzeugung von der Andersartigkeit der Frau begründet sind.

³⁶ Schiller führt in seinem Brief an Humboldt vom 25. 12. 1795 die Analogie zwischen dem Verhältnis der beiden Dichtungsarten und dem Verhältnis der beiden Geschlechter näher aus. Der Brief wird Seite 47 der vorliegenden Arbeit detailliert untersucht.

³⁷ Osinski: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. S. 76.

³⁸ Vgl. Scheffler: Die Frau und die Kunst. S. 18 und Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 32.

2. Würde als Konzeption männlicher Bildung

Die Überlegungen zur Anmut enden mit dem Postulat der „schönen Seele“, die „das Ergebnis der vollständigen Verwandlung bloßer Natur in persönliches Menschsein“³⁹ ist. Den philosophischen Überlegungen zur Anmut schließt sich die Darstellung zur Würde an. Schiller hebt in der philosophischen Betrachtung über die „Würde“ die Vernunfteigenschaft des Menschen hervor. Er gibt hier zwar freilich keinen unmittelbaren Hinweis darauf, daß die Konzeption der Würde nur für den Mann gilt, es steht jedoch außer Zweifel, daß die beiden Begriffe „Mensch“ und „Mann“ hier zusammenfallen. Diese Gleichsetzung ist vor allem in der Entwicklung des patriarchalischen Geschlechterdiskurses im 18. Jahrhundert deutlich zu erkennen.⁴⁰

Indem Schiller die männliche Bestimmung auf der Konzeption von „Würde“ gründet, nimmt er die Konstruktion der Geschlechterdifferenz auf den Begriffen von Anmut und Würde vor. Später bringt er in seinen Distichen „Macht des Weibes“⁴¹ die geschlechtliche Dichotomie durch dieselben Begriffe zum Ausdruck: „Kraft erwart ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt er, / Aber durch Anmut allein herrschet und herrsche das Weib.“ (NA 1, S. 286)

Die Betrachtung der Konzeption der Würde zeigt, daß sich die der Würde zugrundeliegende Charaktereigenschaft von der der Anmut unterscheidet. Im Gegensatz zu den Überlegungen zur Anmut, in denen die Frau durch statische und passive Charaktereigenschaften beschrieben wird, entwickelt sich die Konzeption der Würde zu einem repräsentativen Modell der aktiven und selbst-

³⁹ Vgl. Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 72.

⁴⁰ „Die Gleichsetzung des Mannes mit dem Menschen überhaupt und die Unterschätzung der Frau, wie sie Rousseau noch in seinem Emile verkündet hatte, fanden in den spätaufklärerischen Bestrebungen in Deutschland keine ungeteilte Zustimmung mehr.“ (Menze: Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 188) Vgl. Simmel: Weibliche Kultur. S. 280, Steinbrügge: Das moralische Geschlecht. S. 31-34 und Becker-Cantarino: (Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland 1500-1800. S. 248.

⁴¹ Es läßt sich vermuten, daß „Schiller die vorliegende Fassung erst im Juli oder Anfang August 1796 geschrieben hat“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 322).

ständigen Männlichkeit. Die Würde bezeichnet durch die geistige Widerstandskraft gegen die Naturgewalt eine erhabene Haltung.

Die Konzeption der Würde beruht damit deutlich auf der emanzipatorischen Selbstbestimmung des Individuums. Dabei läßt sich eine Logik „aufklärerische[r] Anthropologie“⁴² erfassen, in der der Mensch mit vernünftigem Selbstbewußtsein subjektives und selbständiges Handeln entfaltet. Aus dieser Konstruktion der Männlichkeit wird die Konsequenz gezogen, daß allein der Mann die moralische Autonomie gewinnt und damit zum Repräsentanten in der allgemein-menschlichen Entwicklungsgeschichte werden kann.

Um den Begriff der Würde zu definieren, geht Schiller von der Betrachtung der physischen Bedingungen des menschlichen Daseins aus, die das Erreichen des Ideals verhindern. Dies stellt er in ähnlicher Weise auch in seiner ästhetischen Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ dar:

Aber obgleich er [der sinnliche Trieb, d. Verf.] allein die Anlagen der Menschheit weckt und entfaltet, so ist er es doch allein, der ihre Vollendung unmöglich macht. Mit unzerreißbaren Banden fesselt er den höher strebenden Geist an die Sinnenwelt, und von ihrer freyesten Wanderung ins Unendliche ruft er die Abstraktion in die Grenzen der Gegenwart zurücke. (NA 20, S. 345)

Die sinnliche Natur des Menschen tritt als blinde Gewalt und Anarchie auf, um ihren Anspruch durchzusetzen. Sie nimmt ihre Forderung aus sittlichen Gründen nie zurück. Sie erscheint bei Schiller durchaus als irrationale Kraft. Diese wilde und uneingeschränkte Kraft der Natur erinnert an den ungebundenen Zustand der rohen Natur, die Schiller in seiner Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ beschrieben hat.⁴³

Der Mensch als sinnliches Wesen ist völlig abhängig vom Naturtrieb. Dieser geht unmittelbar von der Empfindung aus. Schiller beschreibt ihn als eine „Na-

⁴² Steinbrügge: Das moralische Geschlecht. S. 33.

⁴³ Die Vorstellungen der sinnlichen Natur sind auch mit den Auffassungen über den Stofftrieb zu vereinbaren, den Schiller in „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ darstellt. Der Stofftrieb geht aus „von dem physischen Daseyn des Menschen oder von seiner sinnlichen Natur, und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 344). Er fordert zwar Veränderung, aber er fordert nicht, daß sie auch auf die Person und ihr Gebiet sich erstrecke. In der Tat überschreitet die sinnliche Natur nicht ihre Grenze.

turnothwendigkeit durch das Medium der Empfindung“ (NA 20, S. 290). Findet der Naturtrieb seine Befriedigung, so empfindet der Mensch das „Vergnügen“ (NA 20, S. 290), das dann zur Begierde führt. Wenn der Naturtrieb aber keine Befriedigung findet, so fühlt er den „Schmerz“ (NA 20, S. 290), der zur „Verabscheuung“ (NA 20, S. 290) führt. Diese Folge der Erscheinungen bildet „eine stetig fortlaufende Kette, wo jeder Ring nothwendig in den andern greift.“ (NA 20, S. 290)

Der Naturtrieb ist insofern als eine Umschreibung der tierischen Natur anzusehen; diese Gedankenreihe taucht in der Abhandlung „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ auf. Der Mensch zeige, so Schiller, auch seine tierische Natur, wenn er dem Trieb nicht nur freien Lauf lasse, sondern dieser Trieb den Lauf selbst nehme. Die physische Natur des Menschen unterscheidet sich folglich kaum von der des Tieres.

Was das Wesen des Menschen vom Wesen des Tieres unterscheidet, besteht darin, daß der Mensch den „Willen als ein übersinnliches Vermögen“ (NA 20, S. 290) hat.

Der Wille des Menschen ist ein erhabener Begriff, auch dann, wenn man auf seinen moralischen Gebrauch nicht achtet. Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Thierheit; der moralische erhebt ihn zur Gottheit. (NA 20, S. 290)

Der Wille ist weder dem Gesetz der Natur noch dem der Vernunft unterworfen, aber er steht nicht in gleichem Verhältnis zu beiden. Er ist gebunden „an keine, aber verbunden ist er dem Gesetz der Vernunft“ (NA 20, S. 291). Das begründet Schiller folgendermaßen:

Die Gesetzgebung der Natur durch den Trieb kann mit der Gesetzgebung der Vernunft aus Principien in Streit gerathen, wenn der Trieb zu seiner Befriedigung eine Handlung fodert, die dem moralischen Grundsatz zuwider läuft. In diesem Fall ist es unwandelbare Pflicht für den Willen, die Foderung der Natur dem Ausspruch der Vernunft nachzusetzen, da Naturgesetze nur bedingungsweise, Vernunftgesetze aber schlechterdings und unbedingt verbinden. (NA 20, S. 291)

In diesem Zusammenhang erklärt sich, daß jeder Willensakt „im eigentlichen Sinn naturwidrig“ (NA 20, S. 293) sei. Der physische Naturtrieb kann jedoch

allein durch den menschlichen Willen nicht beherrscht werden. Nach Schiller haben beide, Natur und Vernunft, jeweils Notwendigkeit, sie wollen ihre Ansprüche keiner fremden, auswärtigen Instanz unterwerfen. Um die Naturgewalt zu beherrschen, um die vorzügliche Bestimmung des Menschen gegenüber den anderen organischen Wesen deutlich zu machen, wird die Forderung des Geistes notwendig.

Schiller behauptet, daß man in der furchtbaren Wirklichkeit der menschlichen Natur die sittliche Energie benötige, um die blinde sinnliche Gewalt zu beherrschen. In dem Widerstreit zwischen Vernunft und Sinnlichkeit dürfe sich der Mensch seinen Empfindungen und Neigungen nicht überlassen. Schiller fordert dabei in unbedingter Weise, daß der Mensch die moralische Kraft, die ohne Rücksicht auf das Gefühl sittlich-vernünftig handelt, aufbringen soll.

Aufgrund dieser Einsicht wird die Konzeption der Würde entwickelt, die die Ausübung sittlicher Pflicht und die Selbstbehauptung des Geistes sichtbar macht: „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung“ (NA 20, S. 294). Aus der Konzeption der Würde erweist sich der Mensch als ein Subjekt der Selbstkonstitution und -verwirklichung, denn er beweist moralische Kraft, die die Grenze der Natur zu überschreiten vermag.

Dies ist noch deutlicher zu veranschaulichen, wenn man Schillers Auffassungen vom Erhabenen näher betrachtet. In der ethischen Einstellung, die der Würde-Konzeption zugrunde liegt, zeigt sich, daß diese in engem Zusammenhang mit der Auffassung des Erhabenen steht: „So wie die Anmuth der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ (NA 20, S. 289). Schillers Idee vom Erhabenen, die er im Rahmen seiner Dramentheorie darstellt, ist auch ohne die „Vernunftkraft“ (NA 20, S. 177) nicht zu denken, weil Schiller in der pathetisch-erhabenen Kunst den Menschen in Situationen stellt, in denen gleichermaßen das Leiden und seine geistige Bewältigung sichtbar werden. Schiller schreibt gleich zu Beginn der Schrift „Über das Pathetische“:

Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Ueber-sinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht. (NA 20, S. 196)

Schiller behauptet, daß der Mensch als sinnliches Wesen dem Leiden und den Affekt unterworfen sei. Er kann aber gerade „im Zustand des Affekts“ (NA 20, S. 196) eine selbständige Kraft in sich erfahren, die dem Zwang des Leidens zu widerstehen vermag. Das Freiheitsvermögen im Leiden läßt sich aus der bloßen Natur des Menschen nicht erklären. Es muß in ihm eine höhere Kraft wirksam sein, die der physischen Natur nicht unterliegt und ihn über die Sinnenwelt erhebt. Diese höhere Kraft durch die sittliche Energie ermöglicht die erhabene Haltung.

Das Erhabene beruht allein auf der „innere[n] Selbständigkeit seiner Vernunftkraft“ (NA 20, S. 177) und beweist sich in der Fähigkeit zum Widerstand gegen die Naturgewalt. Das Erhabene als „das Vermögen der Freiheit“⁴⁴ ist insofern mit dem Pathetischen als Ausdruck der leidenden Natur verbunden. Die Würde als „Ausdruck der erhabenen Gesinnung“ (NA 20, S. 289) zeigt sich daher „mehr im Leiden, [...] denn nur im Leiden kann sich die Freyheit des Gemüths, und nur im Handeln die Freyheit des Körpers offenbaren“ (NA 20, S. 297). Schiller hebt durchweg die Würde als „ein Ausdruck des Widerstandes, den der selbständige Geist dem Naturtriebe leistet“, (NA 20, S. 297) hervor.

Der Mensch verwirklicht seine völlige Unabhängigkeit von Schranken im Verfügen über sich selbst. Diese Autonomie wird sichtbar im Konflikt von Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Je tiefer der Mensch bei der Erfüllung seiner Pflicht leiden muß, um so strahlender zeigt sich die Unabhängigkeit seines reinen Willens: „Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg.“ (NA 20, S. 139)

Wenn man die beiden Abhandlungen über die Tragödie „Über das Pathetische“ (1791) und „Vom Erhabenen“ (1793) betrachtet, fällt auf, wie selbstverständlich überall „der Mann als der Träger des tragischen Geschehens“⁴⁵ auf-

⁴⁴ Berghahn: Schiller Ansichten eines Idealisten. S. 37.

⁴⁵ Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 436.

tritt. Laokoon ist der „Inbegriff des erhabenen Duldens“⁴⁶. Das sinnliche Bild der Würde, in dem der Triumph des Geistes im Kampf zwischen Natur und Geist zum Ausdruck kommt, stellt Schiller in der Gestalt des Laokoon ausführlich dar, die vor allem an Winckelmanns Beschreibung⁴⁷ erinnert:

Gesetzt, wir erblicken an einem Menschen Zeichen des qualvollsten Affekts aus der Klasse jener ersten ganz unwillkürlichen Bewegungen. Aber indem seine Adern auflaufen, seine Muskel krampfhaft angespannt werden, seine Stimme erstickt, seine Brust emporgetrieben, sein Unterleib einwärts gepreßt ist, sind seine willkürlichen Bewegungen sanft, seine Gesichtszüge frey, und es ist heiter um Aug und Stirne. Wäre der Mensch bloß ein Sinnenwesen, so würden alle seine Züge, da sie dieselbe gemeinschaftliche Quelle hätten, mit einander übereinstimmend seyn und also in dem gegenwärtigen Fall alle ohne Unterschied Leiden ausdrücken müssen. [...] Und auf diese Art nun wird die Ruhe im Leiden, als worinn die Würde eigentlich besteht, obgleich nur mittelbar durch einen Vernunftschluß, Darstellung der Intelligenz im Menschen und Ausdruck seiner moralischen Freyheit. (NA 20, S. 295f)

Dieses Bild legt ein deutliches Zeugnis von der Kraft des Geistes ab, die die qualvollsten Affekte und Leiden überwindet und zu übermenschlicher Größe und Macht führt. Bleibt die Bestimmung des menschlichen Geistes in der Konzeption zur weiblichen Anmut stark eingeschränkt, da der Geist allein die Fähigkeit, moralisch zu empfinden, hat und „das Prinzip der Charakterisation“⁴⁸ zu verwirklichen vermag, reduziert sich seine Tätigkeit in der Konzeption zur männlichen Würde auf das Prinzip des reinen Geistes, der sittlich handeln soll. Somit gewinnt die Konzeption der Würde eine „Wirklichkeit und Tatsächlich-

⁴⁶ Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 436.

⁴⁷ Winckelmann schreibt: „Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laokoon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beynahe selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.“ (Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21f)

⁴⁸ Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 68.

keit, die der schönen Seele mangeln, die nicht sittlich handeln, sondern nur sittlich sein soll“⁴⁹.

Mit der Selbstbehauptung des moralisch handelnden Geistes entzieht sich die Konzeption der Männlichkeit der „Idealismus-Gefahr“⁵⁰, die der Weiblichkeitskonzeption durch die Anmut zugrunde liegt. In der Tat macht Schiller in bezug auf die Würde-Konzeption die Größe des Geistes deutlich. Er behauptet, daß der Geist nicht nur beim Leiden, sondern bei jedem starken Interesse des Begehrungsvermögens auch seine Freiheit beweisen muß. Die würdige Haltung ist lediglich in dem Fall zu beobachten, in dem die Unterordnung des Sinnlichen unter das Sittliche sichtbar wird. Die Würde äußert sich in keiner sinnlichen Form, sie beruht lediglich auf der Einsicht in die Pflicht und auf der „Vernunftidee der Freiheit“⁵¹.

Die Würde soll sich nicht nur von der „Furcht oder bloßen Macht, die nur dem Sinnenwesen imponiert“ (vgl. NA 20, S. 306), unterscheiden, sondern auch von der „falschen Würde“ (NA 20, S. 308), die die Natur nicht beherrscht, sondern verbirgt:

Diese [die wahre Würde, d. Verf.] wird die Natur nur beherrschen, nie verbergen; bey der falschen hingegen herrscht die Natur nur desto gewalthätiger innen, indem sie außen bezwungen ist. (NA 20, S. 308)

Die wahre Würde verbindet sich leicht mit der „Achtung“ (NA 20, S. 299), da sie „nur allein einen sittlichen Ursprung verschaffen kann“ (NA 20, S. 299). Schiller verdeutlicht, daß nicht Liebe und Neigung, sondern Achtung und Pflicht „die einzigen Verhaltensweisen zum moralischen Gesetz“⁵² sind. Folglich ergibt sich aus den Betrachtungen der Würde-Konzeption, daß die moralische Autonomie lediglich dem Mann zugeschrieben ist.

⁴⁹ Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens... S. 73.

⁵⁰ Ebd. S. 71.

⁵¹ Düsing: Idee des Erhabenen. S. 127.

⁵² Müller-Sievers: Verstümmelung Schiller, Fichte und die Genealogie des Masochismus. S. 288.

Es ist damit „allein dem Mann vorbehalten, Vollstrecker des Prinzips ‚Würde‘ zu werden“⁵³. Das weibliche Geschlecht kann die erhabene Würde nicht vertreten, da diese sich den Merkmalen der weiblichen Natur entzieht. Die männliche Vernunft ermöglicht aber „die Entfaltung der Größe, die Verwirklichung hoher Zwecke“⁵⁴. Dies bestätigt sich auch in der Darstellung des Zustandes, in dem der Formtrieb herrscht, wie Schiller in seiner ästhetischen Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ schreibt:

Wo also der Formtrieb die Herrschaft führt [...], da ist die höchste Erweiterung des Seyns, da verschwinden alle Schranken, da hat sich der Mensch aus einer Größen-Einheit, auf welche der dürftige Sinn ihn beschränkte, zu einer Ideen-Einheit erhoben, die das ganze Reich der Erscheinungen unter sich faßt. (NA 20, S. 347)

Letztlich vermag der Mann mit der ihm zugeschriebenen Vernunft die Grenze der menschlichen Natur zu überschreiten und sich selbst zu erheben. Er schafft nicht nur eine Distanz zu den andrängenden Erscheinungen der furchtbaren Wirklichkeit, sondern gestaltet sich auch aus seinen subjektiven und selbständigen Tätigkeiten seine eigene neue Realität. Diese Grenzüberschreitung der menschlichen Natur zeugt damit nicht nur von der Größe des Geistes, sondern auch von der Fähigkeit zur Gestaltung der Wirklichkeit. Der Mann vermag mit einer solchen Zuschreibung und Einschätzung sowohl moralische als auch sozialpolitische Autonomie zu gewinnen. Indem er in der aktiven und selbständigen Weise stets den Spielraum seiner Freiheit erweitert, verwirklicht der Mann beide Möglichkeiten der persönlichen Entfaltung und der gesellschaftlichen Gestaltung.

Diese Charakterisierungen und Zuschreibungen der Männlichkeit sind ein zentraler Aspekt der aufklärerischen Idee.

Als Vernunft gilt im 18. Jahrhundert das autonome, nämlich nur in seiner Freiheit zur Selbstbestimmung beruhende „Vermögen“ des Menschen, planvoll und widerspruchsfrei nach einem begründbaren und allgemein gültigen Endzweck denken, fühlen und handeln, kurz, sich verhalten zu können.⁵⁵

⁵³ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 249.

⁵⁴ Düsing: Idee des Erhabenen. S. 169.

⁵⁵ Grimminger: Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. S. 16f.

Die aufklärerische Idee verkörpert sich nur in der Konzeption zur Männlichkeit, woran sich die Entwicklung des patriarchalischen Geschlechterdiskurses im 18. Jahrhundert deutlich ablesen läßt.

3. Zur Hierarchisierung der Geschlechter

Die Konstruktion der Geschlechterdifferenz, die in „Über Anmut und Würde“ auf dem Begriffspaar „Anmut und Würde“ oder „Schönheit und Erhabenheit“⁵⁶ projiziert wird, macht in erster Linie die unterschiedlichen Geschlechtercharaktere und -identitäten sichtbar. Dabei läßt sich eine Struktur von weiblicher Statik und männlicher Dynamik feststellen, die zur „traditionelle[n] Dichotomie zwischen Natur und Kultur“⁵⁷ führt. Schillers philosophische Argumentation zu „Anmut“ und „Würde“ bringt letztlich die Ungleichheit in der sozialpolitischen und kulturellen Repräsentanz der Geschlechter hervor.

Fritz Giese urteilt über Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde“:

Der Mann bleibt dauernd überlegen. Schiller fühlt sich stets als wertvollerer Bestandteil, die Frau ist, trotz aller Bildungsfortschritte, immer noch der ungeeignete Vertreter des Menschentums.⁵⁸

Wilfried Noetzel erkennt ebenfalls das ungleiche Verhältnis in „Über Anmut und Würde“ und setzt die Relation von weiblicher Anmut und männlicher Würde in das Verhältnis von Kind und Erwachsenen um:

⁵⁶ Das Denkmodell, das das Weibliche und das Männliche im Schönen und Erhabenen bezeichnet, entwickelt sich vor allem bei Winckelmann und Kant. Winckelmann schreibt in seinem Aufsatz „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst“: „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche.“ (Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 11)

Kant liefert in seinen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen“ die Ansätze zu einer Philosophie der Geschlechter, aus denen sich eine Geschlechterpolarität entwickelt: „Das Erhabene muß jederzeit groß, das Schöne kann auch klein sein.“ (Kant: „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen“ S. 828) In den menschlichen Eigenschaften setzt sich der Gegensatz fort: „Verstand ist erhaben, Witz ist schön. Kühnheit ist erhaben und groß, List ist klein aber schön. [...] Wahrhaftigkeit und Redlichkeit ist einfältig und edel, Scherz und gefällige Schmeichelei ist fein und schön.“ (Ebd. S. 829) Kant leitet das Gegenverhältnis der Geschlechter aus den Gegensätzen des Schönen und Erhabenen ab. Alle Aussagen, die er über Charakter von Mann und Frau macht, sind die Konstruktionen der menschlichen Natur, die auf dem Geschlechterdualismus basieren.

⁵⁷ Maihofer: Geschlecht als Existenzweise. S. 173.

⁵⁸ Giese: Der romantische Charakter. S. 65. Zitiert nach: Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 346.

Wie die tendenziell weiblich-kindliche Anmut der Ausdruck einer „schönen Seele“ ist, so die tendenziell männlich-erwachsene Würde der Ausdruck einer „erhabenen Gesinnung“.⁵⁹

Es steht außer Zweifel, daß Schiller in seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde“ im Gegensatz zur männlichen Handlung die weibliche herabsetzt und abwertet. Die Disqualifizierung beruht vor allem auf der Unfähigkeit der weiblichen Natur zur moralischen Handlung, da die weibliche Handlung nie anders als aus der Neigung entspringt. Durch die Würde kann der Mann die Handlung „zu einer Handlung seines Willens erheben“ (NA 20, S. 299) und die Frau soll sie durch die Anmut „zu einer affektionierten Handlungen heruntersetzen“ (NA 20, S. 299). Diese abwertende Einschätzung der weiblichen Natur bestätigt sich in den Anmerkungen zur „falschen Anmut“ (NA 20, S. 307). Schiller verweist dabei auf die Möglichkeit der Verderbtheit der Frauen, wenn diese der sinnlichen Begierde ausgesetzt sind:

Das andere Geschlecht, welches vorzugsweise im Besitze der wahren Anmuth ist, macht sich auch der falschen am meisten schuldig; aber nirgends beleidigt diese mehr, als wo sie der Begierde zum Angel dienet. Aus dem Lächeln der wahren Grazie wird dann die widrigste Grimasse, das schöne Spiel der Augen, so bezaubernd, wenn wahre Empfindung daraus spricht, wird zur Verdrehung, die schmelzend modulierende Stimme, so unwiderstehlich in einem wahren Munde, wird zu einem studirten tremulirenden Klang, und die ganze Musik weiblicher Reizungen zu einer betrüglichen Toilettenkunst. (NA 20, S. 307)

So stimmt Schiller in die „Klagen über die Gefallsucht der Frauen und ihre Verderbtheit“⁶⁰ ein. Die Frau läuft durch ihre sinnliche Natur stets Gefahr, in rohe Naturhaftigkeit und in die Verderbtheit zurückzufallen. Hier zeigt sich deutlich Schillers Absicht, die weibliche Unfähigkeit zur moralischen Autonomie und die Grenzen der weiblichen Natur aufzuzeigen. Die Verstandeskompetenz zur Freiheit, die die Mündigkeit des Menschen ermöglicht, ist den beiden Geschlechtern nicht gleichermaßen zugefallen. Die Frau läßt sich stets auf die Natur zurückführen, die keineswegs die Mündigkeit gewinnen kann.

⁵⁹ Noetzel: Humanistische ästhetische Erziehung. S. 46f.

⁶⁰ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 250.

Somit läßt sich ein qualitatives Ungleichgewicht zwischen den Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in „Über Anmut und Würde“ wahrnehmen. Dies findet sich überall dort in der Schrift, wo die Überlegenheit der männlichen Würde über die weibliche Anmut dargestellt wird. Dieses Phänomen für „die Hierarchisierung der Geschlechter“⁶¹ wird vor allem im Kapitel über die „Würde“ hervorgehoben.

Das Phänomen spitzt sich in der Forderung zu, daß sich die „schöne Seele“ in die erhabene verwandeln solle, wenn sie im Kampf zwischen der Sinnlichkeit und Sittlichkeit überleben wolle. Hier manifestiert sich die „Partizipation des Menschen am über das Naturhafte hinausgehenden Übersinnlichen“⁶², das sich auf die Schillersche Theorie des Erhabenen zurückführen läßt. Obwohl Schiller die harmonische Natur der Anmut von der bloß sinnlichen Natur trennt, ist nicht zu leugnen, daß die Anmut nicht „zur Überwindung ihrer `natürlichen Begrenztheit`, sondern zu deren bewußtloser Internalisierung“⁶³ konzipiert ist. Die Anmut ist also unfähig, in dem affektgeladenen Kampf gegen die Gewalten des Naturtriebes zu widerstehen:

In Affekten also, „wo die Natur (der Trieb) zuerst handelt und den Willen entweder ganz zu umgehen oder ihn gewaltsam auf ihre Seite zu ziehen strebt, kann sich die Sittlichkeit des Charakters nicht anders, als durch Widerstand offenbaren, und daß der Trieb die Freyheit des Willens nicht einschränke, nur durch Einschränkung des Triebes verhindern“. Übereinstimmung mit dem Vernunftgesetz ist also im Affekte nicht anders möglich, als durch einen Widerspruch mit den Forderungen der Natur. Und da die Natur ihre Forderungen aus sittlichen Gründen, nie zurücknimmt, folglich auf ihrer Seite alles sich gleich bleibt, wie auch der Wille sich in Ansehung ihrer verhalten mag, so ist hier keine Zusammenstimmung zwischen Neigung und Pflicht, zwischen Vernunft und Sinnlichkeit möglich, so kann der Mensch hier nicht mit seiner ganzen harmonirenden Natur, sondern ausschließungsweise nur mit seiner vernünftigen handeln. (NA 20, S. 293)

Hier lassen sich die Gegensätze der doppelten Natur, die für Schillers Anthropologie konstitutiv sind, veranschaulichen. Die gewaltige Forderung der sinnlichen Natur kann durch die schöne, harmonische Natur nicht vollkommen auf-

⁶¹ Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. S. 39.

⁶² Ruppert: Unvollendete Totalität. S. 106.

⁶³ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 251.

gehoben werden. Diese kann nur dazu hinreichen, „uns bis auf einen gewissen Grad von der Natur als einer Macht unabhängig zu machen“ (NA 21, S. 40). Schiller fordert also die moralische Vernunft, um die einseitige Gewalt des sinnlichen Triebes zu beherrschen. Hiermit wird die Grenze der schönen Natur des Menschen, die sich im Typus der „schönen Seele“ präsentiert, deutlich erkennbar. Dies stellt Schiller auch in seinem Aufsatz „Über das Erhabene“ fest: „Das Erhabene verschafft uns einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das schöne gern immer gefangen halten möchte“ (NA 21, S. 45).

Ohne daß die schöne Seele „sich zur reinen Intelligenz“ (NA 20, S. 294) erhebt und moralisch groß handelt, sinkt sie „im Affekt zum bloßen Naturprodukt herab“ (NA 20, S. 294) wie „die Temperamentstugend“ (NA 20, S. 294). Diese Forderung wird nicht als „Schillersche Hervorhebung des kritischen Potentials der schönen Seele“⁶⁴ verstanden, wie dies Elisabeth Blochmann interpretiert, sondern als Beweis der Geschlechterhierarchisierung.

Der schönen Seele mangelt es an Wirklichkeit, an Handlung.⁶⁵ Insofern unterscheidet sich das Ideal der Anmut als Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft vom Vollkommenheitsideal der Menschheit als der Vereinigung von „Anmut“ und „Würde“. Es ist klar, daß „beide Ideale keineswegs identisch“⁶⁶ sind. Hier ist wiederum festzustellen, daß Schiller die Anmut offenbar [...] dem Bereich der Sinnlichkeit zuordnet, obwohl nun die Anmut der Ausdruck der Vereinigung von Sinnlichkeit und Vernunft in der Erscheinung sein soll.⁶⁷

Man soll deshalb hinterfragen, wie die Anmut im Programm der idealistischen Vereinigung funktioniert. Schiller unternimmt zugunsten des Ideals menschl-

⁶⁴ Blochmann: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. S. 435.

⁶⁵ Vgl. Fritzsche: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“. S. 73.

⁶⁶ Ruppert: Unvollendete Totalität. S. 109. Ruppert argumentiert: „Die Unklarheit, die in der Schrift „Über Anmut und Würde“ auftaucht, rührt letztlich daher, daß Schiller drei verschiedene Menschheitsbegriffe einführt, von denen zwei sich sogar als Ideal der vollendeten Menschheit darstellen, nämlich die Anmut als Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft bzw. Neigung und Pflicht und die Vereinigung von Anmut und Würde. Dies freilich ist ein offenkundiger Widerspruch, denn beide Ideale sind keineswegs identisch. Vielmehr muß die Anmut, in der ja doch beide Wesenskonstituenten des Menschen schon harmonisiert sein sollen, als ein Moment gedacht werden, das es in dem zweiten Menschheitsideal wiederum aufzuheben gilt, so daß eine Duplizität der Harmonie entsteht.“ (Ebd.)

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 107.

cher Vollkommenheit die Versöhnung zwischen den beiden gegensätzlichen Bereichen von Anmut und Würde. Es ist deutlich, daß Schiller mit diesem Programm auf die geschlechterübergreifende Humanitätsidee des klassischen Idealismus hinweist.

Man könnte es jedoch auf die Ergänzungsthese der Geschlechter übertragen. Diese besteht darin, daß „Mann und Frau als voneinander verschiedene Wesen erst im Zusammenwirken ihre menschliche Bestimmung erfüllen“⁶⁸. Mit diesem Ergänzungspostulat scheint das ungleichgewichtige Verhältnis der Geschlechter legitimiert zu sein, sofern beide an dem Ideal der Vollkommenheit gleich beteiligt sind. Es kann aber keine Gleichrangigkeit der Frau mit dem Mann zur Folge haben.

Im Zusammenwirken soll die Frau nur die dienende, ergänzende Funktion leisten, weil sie ihre begrenzte Natur nicht zu überwinden vermag. Schillers Menschenideal besteht daher „in einer ideellen Synthese von Mann und Frau“⁶⁹. Goethe beschreibt das Weibliche als „das einzige Gefäß, was uns Neueren noch geblieben ist, um unsere Idealität hineinzugießen“⁷⁰. In der Metapher des Gefäßes wird sichtbar, daß das Weibliche als „Hohlform für die männlichen Entwürfe“⁷¹ dient. Die Frau, die durch das Naturgesetz bestimmt wird, kann nicht zum Subjekt des Ideals werden, da die weibliche Natur nur „zum Objekt der der Naturbeherrschung dienenden Operationen des männlichen Denkens“⁷² wird.

Die Vereinigung soll vom männlichen Subjekt geleistet werden, dem die Vernunft zugeordnet ist. Das Ideal, das durch das Ergänzungspostulat zu erreichen ist, ist damit als eine symbolische Projektion der männlichen Zugriffe und Beherrschung anzusehen. Ohne bewußte Erstrebung der menschlichen, nämlich männlichen Vernunft kann das Ideal nicht erreicht werden. Die Anmut bleibt

⁶⁸ Osinski: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. S. 126.

⁶⁹ Giese: Der romantische Charakter. S. 13. Zitiert nach: Mörsdorf: Gestaltwandel des Frauenbildes und Frauenberufs in der Neuzeit. S. 121.

⁷⁰ Goethe: Gedenkausgabe. 24. Bd. Eckermann: Gespräch mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. S. 255.

⁷¹ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 38.

⁷² Ebd. S 255.

also im Programm der Versöhnung nur als „ein ästhetisch funktionalisiertes Element, das zur notwendigen Voraussetzung bzw. zum Ausgangspunkt von Versöhnung als einer Leistung des Mannes bestimmt wird“⁷³. In dieser Hinsicht wird offensichtlich: „Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.“⁷⁴

Die gegensätzliche Struktur von weiblicher Passivität und männlicher Aktivität zeigt sich auch in folgender Bemerkung:

Überhaupt gilt hier das Gesetz, daß der Mensch alles mit Anmuth thun müsse, was er innerhalb seiner Menschheit verrichten kann, und alles mit Würde, welches zu verrichten er über seine Menschheit hinausgehen muß. (NA 20, S. 298)

Während Schiller die Anmut innerhalb der Menschheit des Menschen ansiedelt, bezeichnet hingegen die Würde das, was über das bloße Menschliche hinausgeht. Es wird deutlich, daß die Frau innerhalb ihrer Natur bleiben soll. Diese Bestimmung der Frau ergibt sich eben aus der Zuschreibung zur Natur. Solange sie durch die Natur bestimmt wird, soll die Frau „in der Absolutheit der in sich bestimmten Geschlechtlichkeit“⁷⁵ verhaftet bleiben. Rousseau bemerkt hierzu: „die Frau ist ihr ganzes Leben lang Frau“.⁷⁶ Der Mann aber kann sich über die Schranke seiner Natur hinaus selbst erweitern, indem ihm die Vernunft zugeschrieben wird. Er kann dadurch alles subjektiv konstituieren und sich selbst verwirklichen.

In ganz ähnlicher Weise argumentiert Georg Simmel. Für ihn wird das Weibliche zum Symbol einer in sich selbst geschlossenen geschichtslosen Harmonie:

Während der Mann aus sich herausgeht, seine Kraft in seine Leistung entläßt und damit etwas „bedeutet“, was in irgendeinem Sinne außer ihm liegt, dynamisch oder ideell, schaffend oder darstellend – ist die Wesensidee der Frau [...], jenes organische Beschlossenein in der Harmonie der Wesensteile unter sich und in ihrer gleichmäßigen Beziehung zu ihrem Zentrum – wie es eben die Formel des Schönen ist.

⁷³ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 247.

⁷⁴ Scheffler: Die Frau und die Kunst. S. 20.

⁷⁵ Simmel: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. S. 64.

⁷⁶ Rousseau: Emile. S. 727.

Denn sie ist, in der Symbolik der metaphysischen Begriffe, die Seiende und der Mann der Werdende.⁷⁷

Diese typischen Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die in theoretisch verschiedenen Umfeldern vorgenommen werden, dienen der Legitimation der Unterwerfung des weiblichen Geschlechts unter das männliche. Die Gegenüberstellung von männlicher Selbständigkeit und weiblicher Unselbständigkeit erinnert an das Verhältnis von „Herrschaft und Knechtschaft“⁷⁸, auf das Hegel in seiner „Phänomenologie des Geistes“ hinweist.

In dieser Hinsicht schreibt Simone de Beauvoir:

Manche Passagen der Dialektik Hegels, in denen er das Verhältnis von Herr und Knecht definiert, könnte man viel besser auf das von Mann und Frau anwenden. Hegel zufolge entsteht das Privileg des Herrn dadurch, daß er, indem er sein Leben aufs Spiel setzt, den Geist gegen das Leben durchsetzt; [...] Die Frau dagegen ist ursprünglich ein Existierendes, das das Leben schenkt und sein Leben nicht aufs Spiel setzt.⁷⁹

Es liegt nahe, daß die Frau nicht das Subjekt, sondern das Objekt ist. Die subjektive Selbständigkeit und das Vermögen zur Auseinandersetzung mit der Welt sind nicht der Frau, sondern nur dem Mann zugeschrieben. Diese Ungleichheit erweist sich nicht nur in Zuschreibungen und Charakterisierungen, sondern auch in Rollen und Funktionen, da die Ausgrenzung zum Ausschluß der Frau vom geschichtlichen Prozess führt. Die Frau kann keinen realen Platz in der Geschichte einnehmen, weil die weibliche Natur im Menschen und in der Geschichte stets nur als die supplementäre erscheint. Sie erschöpft ihren Sinn und ihre Bedeutung nur darin, männliche Leistung zu ergänzen und zu unterstützen. Nach Georg Simmel müssen die Weiblichkeitszuschreibungen zu einer „negativen Bestimmung der weiblichen Kulturleistungen“⁸⁰ führen. Eben in dieser „Abwesenheit des Weiblichen in der Geschichte“⁸¹ begründet sich das ungleichgewichtige, hierarchische Verhältnis zwischen den Geschlechtern.

⁷⁷ Simmel: Weibliche Kultur. S. 282.

⁷⁸ Hegel: Phänomenologie des Geistes. S. 140.

⁷⁹ Beauvoir: Das andere Geschlecht. S. 90.

⁸⁰ Simmel: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. S. 70.

⁸¹ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 27.

Das ungleiche Verhältnis der Geschlechter kommt in Schillers theoretischen Konzeptionen deutlich zum Ausdruck. In seinen Überlegungen zeigt sich, daß er eine im Wesen unterschiedliche Natur des Mannes und der Frau voraussetzt. Da die Natur von Mann und Frau so offensichtlich prinzipiell verschieden ist, postuliert er, daß diese Unterschiede stets im Verhalten und Bewußtsein der Geschlechter erhalten bleiben sollten. Seine idealistischen Denkmodelle der geschlechtsspezifischen Bildung sind nur dadurch zu erreichen, daß beide Geschlechter den ihnen zugewiesenen Zuschreibungen folgen.

Schiller stellt in seinen ästhetischen und philosophischen Konzeptionen zu „Anmut“ und „Würde“ die theoretische Begründung der Geschlechterdifferenz und -ergänzung fest. Diese Feststellung resultiert aus der wesenhaften Unterschiedlichkeit von Mann und Frau, die sich in den philosophisch-ästhetischen Überlegungen über „Anmut“ und „Würde“ manifestieren. Folglich sind Schillers geschlechtsspezifische Konzeptionen als eine ideologische Konstruktion aufzunehmen, die zur Feststellung der Dichotomie der weiblichen Natur und männlichen Kultur beitragen.

C. Schiller und Humboldt: Denkmodelle der Geschlechterdifferenz von Wilhelm von Humboldt

1. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt

In der Literaturgeschichte ist die Freundschaft zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt allgemein bekannt. Wie Goethe und Christian Gottfried Körner gilt Humboldt auch als ein enger Freund Schillers, der zu seiner geistigen Entwicklung beigetragen hat. Es ist deshalb gar nicht erstaunlich, daß Humboldt an den ersten Besprechungen zur Gründung der „Horen“ beteiligt gewesen war. Schiller hatte ihn im Dezember 1789 durch die Freundschaft kennengelernt, die zwischen Karoline von Dacheröden, Humboldts späterer Frau, und Charlotte von Lengefeld, Schillers Frau, bestand.⁸²

Ihr näherer Umgang und ihr Briefwechsel begannen nach Schillers Rückkehr von seiner Reise nach Schwaben im Mai 1794 und Humboldts Übersiedlung nach Jena. In dieser Zeit in Jena hatten beide den Höhepunkt ihres geistigen Lebens erreicht. Am 1. Juli 1795 mußte Humboldt Jena verlassen, weil die Krankheit seiner Mutter einen Aufenthalt in Tegel erforderte. Sein Gedankenaustausch mit Schiller wurde deshalb schriftlich weitergeführt. Die meisten ihrer Briefe wurden in der Zeit vom Juli 1795 bis zum Jahr 1797 verfaßt. Nachdem Humboldt im Sommer desselben Jahres Deutschland verlassen hatte, nahm die vorher häufige Korrespondenz ab.

⁸² Vgl. Seidel: Humboldts Freundschaft mit Schiller. S. XIff. „Schiller heiratete am 22. Februar 1790 Charlotte von Lengefeld, und Karoline von Dacheröden wurde am 29. Juni 1791 Humboldts Frau. Die Freundschaft der Frauen, die Karoline mit Charlotte und deren Schwester Kaoline von Beulwitz verband, bewährte sich und trug viel zum Verstehen der beiden Männer bei.“ (Ebd.)

Dies beschreibt Humboldt in seinem Aufsatz „Über Schiller und den Gang seiner Geistentwicklung“, den er als „Vorrede zu seinem Briefwechsel mit Schiller“⁸³ schrieb:

Mein näherer Umgang und mein Briefwechsel mit Schiller fallen in die Jahre 1794. bis 1797., vorher kannten wir uns wenig, nachher, wo ich mich meistens im Auslande aufhielt, schrieben wir uns seltener. Gerade der erwähnte Zeitraum war aber ohne Zweifel der bedeutendste in der geistigen Entwicklung Schillers.⁸⁴

Wie Humboldt schreibt, ist dieser Zeitraum vor allem für Schiller wichtig gewesen. Der Umgang mit Humboldt wirkte tatsächlich auf Schiller fördernd so, daß der Dichter die Schaffenskrise, in der er sich nach dem „Don Karlos“ befand, überwinden konnte.⁸⁵ Somit war für ihn die Begegnung mit Humboldt von großer Bedeutung. Dieser war ihm ein anregender Berater, ein kenntnisreicher Förderer seiner Kunst, besonders auf allen Gebieten der Antike, er fand einen Bewunderer und einen Freund, wie er ihn zuvor nur in Körner gehabt hatte.⁸⁶

Der Briefwechsel zwischen den beiden dokumentiert die gegenseitige Hochschätzung. Schiller schreibt am 18. Mai 1794 an Christian Gottfried Körner:

Humboldt ist mir eine unendlich angenehme und zugleich nützliche Bekanntschaft; denn im Gespräch mit ihm entwickeln sich alle meine Ideen glücklicher und schneller. Es ist eine Totalität in seinem Wesen, die man äuserst selten sieht, und die ich außer ihm nur in Dir gefunden habe. (NA 27, S. 1)

Wilhelm von Humboldt schreibt seinerseits am 14. September 1794 an Karl Gustav von Brinkmann:

Ich bin jetzt, und schon seit Monaten, ob mich gleich Kränklichkeit und Störungen sehr gehindert haben, mehr und interessanter, als seit langer Zeit, beschäftigt. Einen großen Theil dieses Stoßes danke ich Schillers Umgang, den ich täglich sehe, und der vielleicht der ideen-

⁸³ Humboldt: Werke. 5. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 415. „Humboldt schrieb 'Über Schiller und den Gang seiner Geistentwicklung' im April und Anfang Mai 1830 als Vorrede zu seinem Briefwechsel mit Schiller, den er gemeinsam mit Schillers Schwägerin Carlonie von Wolzogen und Schillers Sohn Ernst herausgab.“ (Ebd.)

⁸⁴ Humboldt: Über Schiller. In: Ders.: Werke. 2. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 357.

⁸⁵ Vgl. Humboldt: Leben und Wirken. Hg. v. Freese. S. 72.

⁸⁶ Vgl. Scurla: Humboldt. S. 148.

fruchtbarste Kopf ist, der überhaupt existiert, und wenigstens, den ich kenne. Was vorzüglich merkwürdig an ihm ist, ist die bestimmte Genauigkeit des philosophischen Rationnements, die unerbittliche Strenge der moralischen Gesinnung und die Liberalität und Grazie des ästhetischen Gefühls, die in ihm alle auf eine wunderbare Weise vereinigt sind.⁸⁷

Schiller und Humboldt hatten durch den Briefwechsel einen sehr intensiven gegenseitigen Gedankenaustausch über ästhetische, anthropologische und philosophische Grundfragen. Beide teilen zentralen Gedanken miteinander: Die idealistische Auffassung des Griechentums sowie die geschichtsphilosophische Begründung der modernen Poesie und grundlegende ästhetische Ideen.

Mit solchen Gedanken ist Humboldt ein Hauptrepräsentant des deutschen Idealismus an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Angesichts seiner Ideen darf vor allem nicht übersehen werden, daß Humboldt auch „einen eigenständigen Beitrag zu einer philosophisch-ästhetischen Wesensbestimmung des Menschen“⁸⁸ geleistet hat. Er stellt bereits in seinem Aufsatz „Über Religion“⁸⁹ von 1789 die Konzeption des sogenannten „ästhetischen Menschen“ vor, in dem das Sinnliche und das Geistige harmonisch vereinigt werden. Humboldt antizipiert damit gewissermaßen Schillers Interesse und Beschäftigung mit der Idee des ästhetischen Menschen. Der Mittelteil der Abhandlung behandelt explizit das Bild des Menschen als eines sinnlich-geistigen Doppelwesens, das durch Ausbildung des „ästhetischen Gefühls“ beide Naturen zu einem höheren, moralischen Ideal vereinigen soll.

Ich will hier von der Fähigkeit reden, sinnliche Vorstellungen mit aussersinnlichen Ideen zu verknüpfen, aus den sinnlichen Eindrücken allgemeine Ideen zu ziehn, die nicht mehr sinnlich sind, die Sinnenwelt als ein Zeichen der unsinnlichen anzusehen, und aussersinnlichen Gegenständen die Hülle sinnlicher Bilder zu leihen. Es fehlt der Sprache an einem eignen Ausdruck für diese ganze Fähigkeit

⁸⁷ Humboldt: Leben und Wirken. S. 135.

⁸⁸ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 9.

⁸⁹ „Der Titel, welcher auf den Herausgeber Albert Leitzmann zurückgeht, ist jedoch mißverständlich, denn am Ausgangspunkt der Darstellung stehen keine religionsphilosophischen oder gar theologischen Fragen, sondern Probleme um das Verhältnis zwischen Religion und Staat.“ (Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 19)

überhaupt. Aesthetisches Gefühl drückt einen Theil davon aus, [...].⁹⁰

Mit dem ästhetischen Gefühl versucht Humboldt noch vor dem Gedankenaustausch mit Schiller dasjenige im Menschen aufzufassen, was neben Sinnlichkeit und Verstand noch „ein Drittes“ in ihm ausmacht, nämlich „eine Beziehung dieser beiden Naturen aufeinander, wodurch sie mit einander vereint werden“⁹¹. Die Ähnlichkeit zwischen Schillers Auffassung vom ästhetischen Sinn und Humboldts Anschauung vom ästhetischen Gefühl ist offensichtlich.⁹²

Wie Schiller in „Über Anmut und Würde“ zwischen den bloßen Sinn und die moralische Vernunft als ein Zwischenstadium die „Anmut“, den Ausdruck der Harmonie von sinnlicher und moralischer Natur im Menschen, stellt, und später in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ zwischen „Stofftrieb“ und „Formtrieb“ den „Spieltrieb“ einfügt, hebt auch Humboldt die Notwendigkeit des ästhetischen Gefühls für die Aufhebung der beiden Pole in der Natur des Menschen hervor.

Ihre philosophisch-anthropologische Auffassung des Menschen liegt nicht nur der Konzeption der ästhetischen Bildung des Menschen, sondern auch der Begründung der Verschiedenheit der Geschlechter zugrunde. Beide stimmen vollkommen darin überein, daß die beiden gegensätzlichen Naturen des Menschen in ihren jeweiligen Eigenarten beiden Geschlechtern zugeschrieben werden.

Humboldt hat in seinem früheren Aufsatz „Über Religion“ keine geschlechtsbezogene Idee vorgestellt, aber er hat sich in den zwei Aufsätzen, „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ und „Über die männliche und weibliche Form“, die 1795 in den „Horen“ erschienen, intensiv mit dem Problem des Wesens der Geschlechter befaßt. Dabei entwi-

⁹⁰ Humboldt: Über Religion. In: Ders.: Werke. 1. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 9f.

⁹¹ Ebd. S. 9.

⁹² Vgl. Price: Humboldt und Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“. S. 363.

ckelt Humboldt ein Denkmodell der Geschlechterpolarität, in dem das Problem der Geschlechterdifferenz und -spannung hypostasiert wird.⁹³

Die Konzeptionen der geschlechtsspezifischen Bildungen, die Schiller in der Schrift „Über Anmut und Würde“ darstellt, lassen sich auch in Wilhelm von Humboldts geschlechtsphilosophischen Schriften deutlich erkennen. Die theoretischen Überlegungen über das Geschlechterverhältnis sind in diesen beiden Abhandlungen Humboldts noch expliziter gestaltet als in Schillers Schrift „Über Anmut und Würde“.

Als die beiden Abhandlungen entstanden waren, riefen sie unterschiedliche Beurteilungen und Kritik hervor. Schiller hielt beide Aufsätze für bedeutend und gehaltvoll. Körner teilte zwar dieses Urteil, kritisierte aber das Abstrakte in der Gedankenführung. Der romantische Kreis, vor allem Friedrich Schlegel, verspottete Humboldt, und Kant verhielt sich völlig ablehnend gegenüber der Behandlung eines Problems, das er für unerklärbar hielt, und einer Darstellung, die er fast schwärmerisch fand.⁹⁴ Kant schreibt über Humboldts Aufsätze im Brief an Schiller:

Die im zweyten Monatsstück enthaltene Abhandlung, über den Geschlechtsunterschied in der Organischen Natur kann ich mir, so ein guter Kopf mir auch der Verfasser zu seyn scheint, doch nicht enträtzeln. (NA 35, S. 181)

Trotz der sehr verschiedenen heftigen Kritik beurteilte Schiller Humboldts Horenaufsätze bereits vor ihrem Erscheinen Ende Dezember 1794 in einem Brief an Körner sehr positiv:

Humboldts Aufsätze über die Weiber (denn es werden deren mehr) sind kein unbedeutender Beytrag für die Horen. Er behandelt diesen Gegenstand wirklich mit einem großen Sinn, und ich bin überzeugt, daß noch nichts so zusammenhängendes über diesen Gegenstand ge-

⁹³ Vgl. Schmied-Kowarzik: Reflexionen zu Wilhelm von Humboldts Phänomenologie der Geschlechter. S. 181. „Mit den beiden Essays „Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur“ und „Ueber die männliche und weibliche Form“ hat Wilhelm Humboldt erstmals die Geschlechterdifferenz und die Geschlechterspannung zum Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung erhoben. Zwar spielten diese Themen in der Literatur seit eh und je und ganz besonders im ausgehenden 18. Jahrhundert eine gewichtige Rolle, aber erst durch Humboldts Anstoß wurden sie ins Zentrum philosophischer Reflexionen und hitziger Debatte innerhalb des Bildungsbürgertums gerückt.“ (Ebd.)

⁹⁴ Vgl. Seidel: Humboldts Freundschaft mit Schiller. S. XXXVII.

geschrieben worden ist. Seine Schreibart hat wenigstens Etwas von ihrer Trockenheit und Steifheit verloren, obgleich ihm das alte Uebel noch immer im Wege steht. Ueber den Begriff des Geschlechts und der Zeugung, den er durch die ganze Natur und selbst durch das menschliche Gemüth und die Geistigen Zeugungen des Genies durchführt, ist eine schöne und große Idee. (NA 27, S. 112)

Bei Humboldt geht es darum, Mannsein und Frausein zu entfalten und zu gestalten und das Ziel höchster Humanität zu erreichen.⁹⁵ Er betont in konsequenter Weise den wesentlichen Unterschied der Geschlechter, indem er in seinen Abhandlungen zu begründen versucht, daß der Geschlechterunterschied nicht nur für das Physische, sondern auch für das Psychische und das Moralische gilt. Diesen Gedanken teilt Schiller deutlich, indem er in seinen philosophischen Schriften auf die unterschiedliche Charakterisierung und Zuschreibung der beiden Geschlechter hinweist.

Die Nähe zu Humboldts Denkmodell ist sowohl in Schillers ästhetischen Briefen als auch in „Über naive und sentimentalische Dichtung“ nachweisbar. Humboldts Auffassung von der Gegenüberstellung einer mittleren Schönheit und einer höchsten Idealschönheit, die in seinem Horenaufsatz „Über die männliche und weibliche Form“ entwickelt wird, findet sich genau so in Schillers ästhetischer Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, wenn dieser die Begriffe des „Ideal-Schönen“ und des „Schönen der Erfahrung“ gegenüberstellt:

Die Schönheit in der Idee ist also ewig nur eine untheilbare einzige, weil es nur ein einziges Gleichgewicht geben kann; die Schönheit in der Erfahrung hingegen wird ewig eine doppelte seyn, weil bey einer Schwankung das Gleichgewicht auf eine doppelte Art, nemlich dis-seits und jenseits, kann übertreten werden. (NA 20, S. 360)

Schiller teilt die Schönheit in der Erfahrung noch in „die doppelte Art der energischen und der schmelzenden Schönheit“ (NA 20, S. 361) auf. Die beiden Schönheiten, welche er beschreibt, sind nichts anders als die geschlechtsbezogenen Schönheiten, die männliche und die weibliche Schönheit bei Humboldt, die aus der mittleren Schönheit abgeleitet werden.

Mit der Aufteilung der beiden Schönheiten stellt Schiller im 16. und 17. Brief ihre unterschiedliche Wirkung dar, die der voneinander abgrenzenden Charakterisierung und Funktion der Geschlechter entsprechen. Die energische Schönheit ist darauf gerichtet, „das Gemüt sowohl im Physischen als Moralischen anzuspannen und seine Schnellkraft zu vermehren“ (NA 20, S. 361). Dagegen besteht die Wirkung der schmelzenden Schönheit darin, die angespannte Kraft aufzulösen. Wird die gegensätzliche Auffassung der Geschlechter mit der Unterscheidung der Schönheiten in „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ geleistet, so begründet Schiller sie in bezug auf die unterschiedlichen Anschauungen von naiver und sentimentalischer Poesie in „Über naive und sentimentalische Dichtung“.

Dies macht Schiller in seinem Brief an Humboldt vom 25. Dezember 1795 deutlich:

Sie selbst sagen in einem Ihrer Aufsätze⁹⁶, „die Frau könne innerhalb ihres Geschlechts, der Mann nur mit Aufopferung seines Geschlechts wahrer Mensch werden“. Dasselbe sage ich auch in Rücksicht auf beyde Dichtungsarten. (NA 28, S. 145)

Er entwickelt die Verschiedenheit der Geschlechter im Rahmen der Typologie des Naiven und Sentimentalischen. In seiner Abhandlung leitet er die beiden Arten der Poesie aus zwei verschiedenen Entwicklungsstufen der Menschheit ab: dem Zustand „natürlicher Einfalt“, in dem der Mensch sich noch als ungeteilte Einheit empfinden konnte, und dem Zustand der „Kultur“, wo dieses harmonische Zusammenwirken aller Kräfte nicht mehr möglich ist und nur noch idealistisch gedacht werden kann.⁹⁷ Schiller führt diese Unterscheidung zwischen naiver und sentimentalischer Poesie sowie Menschheit zu einem unterschiedlichen Verhältnis von beiden Geschlechtern. Er macht in dieser eindeutigen Grenzbestimmung die Beschränkung der weiblichen Fähigkeit deutlich.

⁹⁵ Vgl. Lüthi: Feminismus und Romantik. S. 53.

⁹⁶ Humboldt schreibt in seinem Aufsatz „Über die männliche und weibliche Form“: „Es ist den Weibern in einem hohen Grade ihrem Geschlecht nachzugeben verstatet, indeß der Mann das seinige fast überall der Menschheit zum Opfer bringen muß.“ (Humboldt: Über die männliche und weibliche Form. In: Ders.: Werke. Hg. 1. Bd. v. Flitner / Giel. S. 93)

⁹⁷ Vgl. Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 82.

Ich muß Sie hier an Ihre eigenen Begriffe von den Geschlechtern und deren Verhältniß zur geschlechtslosen Menschheit erinnern. Gegen die Frau betrachtet ist der Mann mehr ein bloß möglicher Mensch, aber ein Mensch in einem höhern Begriff; gegen den Mann gehalten ist die Frau zwar ein wirklicher aber ein weniger gehaltreicher Mensch. Weil aber beyde doch in concreto Menschen sind, so sind sie, jedes in seinem vollkommensten Zustande betrachtet, zugleich formaliter und materialiter sich gleicher. Giebt man aber ihre specifischen Unterschiede an, wie ich bei beiden Dichtungsarten thun wollte, so wird man den Mann immer durch einen höhern Gehalt und eine vollkommenere Form unterscheiden. (NA 28, S. 145)

Dieses ungleiche Verhältnis der Geschlechter ist nichts anders als das Ergebnis aus der unterschiedlichen Anschauung von der naiven und sentimentalischen Poesie. Während die naive Poesie vor allem von der sinnlichen Anschauung lebt, vermag die sentimentalische Poesie mehr aus freier, innerer Gestaltungskraft des Dichters als aus Anhänglichkeit an die vorgegebene Naturwirklichkeit einen tieferen Ideengehalt zu haben.⁹⁸ Diese Feststellung hat zur Folge, daß Schiller in der naiven Poesie „eine gewisse Dürftigkeit“ (NA 36 I, S. 7), unleugbare „Mängel“ (NA 36 I, S. 7) hervorhebt. Humboldt unterstreicht in ihr auch „das Fehlen tiefer Empfindungen, individueller Charaktere und den geringeren `Geistesgehalt`“⁹⁹.

Wendet man sich von der Betrachtung der philosophisch-ästhetischen Theorien zu Schillers Gedichten, die die Geschlechterverhältnisse thematisieren, so läßt sich auch hier der Einfluß der Geschlechterauffassung von Humboldt nachweisen. Die Gedichte, „Würde der Frauen“ und „Die Geschlechter“ stehen im engen Zusammenhang mit der Geschlechterphilosophie Humboldts, die in seinen beiden Aufsätzen, „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ und „Über die männliche und weibliche Form“ entwickelt wird.

Unter den beiden Gedichten ist vor allem „Würde der Frauen“ so von Humboldt'schen Vorstellungen durchdrungen, daß man es fast eine gedrängte Zusammenfassung der Abhandlungen nennen könnte. Die Dichotomie von männ-

⁹⁸ Vgl. Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 82.

⁹⁹ Ebd.

licher und weiblicher Natur, die Humboldt in der „Zwei-Sphären-Theorie“¹⁰⁰ der Geschlechterphilosophie unterstellt, kommt in poetischer Form bei Schiller zum Ausdruck. Das Gedicht scheint ein gemeinsames Ergebnis von Schiller und Humboldt zu sein, da sie in ihrem Briefwechsel stets die Meinungen über das Gedicht austauschen.

Schiller schreibt an Humboldt am 7. September 1795 über die „Würde der Frauen“:

In der Würde der Frauen ändere ich noch die 2 vorletzten Verse der ersten Strophe, die theils ungeschickt theils für die Exposition des Ganzen zu leer sind. Wie danke ich Ihnen, daß Sie mir in Rücksicht auf die Hexameter und Pentameter das Gewissen schärften. Ihre Bemerkungen sind gegründet, und es ist mir unmöglich, etwas unvollkommen zu lassen, solange Ich es noch besser machen kann. (NA 28, S. 42)

Humboldt nennt die „Würde der Frauen“ in seinem Brief an Schiller vom 8. September 1795 „ein göttliches Stück“ (NA 35, S. 328) und schreibt im nächsten Brief¹⁰¹ ausführlich über das Gedicht:

Ihre Briefe sind mir eine große Erquickung gewesen, und sind es noch jedesmal. Sie haben mit den kleinen Aufträgen, die sie enthielten, und mit ihren Centaurischen Briefen (die ich jetzt mehrere male wiedergelesen) und Ihren Gedichten den größten Theil meiner sparsamen Muße ausgefüllt. Die Würde der Frauen hat einen sehr schönen Eindruck auf uns beide gemacht. Mir war es ein in der That unbeschreibliches Gefühl, Dinge, über die ich so oft gedacht habe, die vielleicht noch mehr, als Sie bemerkt haben, mit mir und meinem ganzen Wesen verwebt sind, in einer so schönen und angemessnen Diction ausgeprägt zu finden. [...] Die Zeichnung jedes der beiden Charaktere ist Ihnen gleich gut, als die Entgegenstellung beider gelungen: das Silbenmaaß ist äußerst glücklich gewählt, und es wird nur sehr wenig Gedichte geben, die so sicher rechnen können, ihre Wirkung so voll, als dieses zu thun. (NA 35, S. 334f)

Schiller selbst gesteht letztlich in seinem Brief an Humboldt vom 5. Oktober 1795, daß er in seinem Gedicht Humboldts Idee aufnehme:

Zweifeln Sie gar nicht, mein theurer Freund, daß Ihre Ideen über das Geschlecht endlich noch ganz current und als wissenschaftliche

¹⁰⁰ Dippel: Humboldt. Asthetik und Anthropologie. S. 102.

¹⁰¹ Im Brief vom 11 / 12. September 1795.

Münze ausgeprägt werden, sobald Sie nur noch eine ausführlichere Darstellung daran wenden. (NA 28, S. 71)

Schillers Beschreibungen der Geschlechterverhältnisse, welche sich in seinen ästhetischen Theorien und Gedichten zeigen, stehen im engen Zusammenhang mit Humboldts Auffassungen der Geschlechter. Um dies zu erhellen, soll im folgenden eine ausführliche Betrachtung der Geschlechterphilosophie bei Humboldt gegeben werden, die Schiller für seine theoretischen Schriften und Gedichte übernahm. Die Beschäftigung mit den philosophischen Schriften von Humboldt verhilft uns dazu, Schillers Hinweis auf die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Einschätzungen noch besser zu verstehen.

2. Die geschlechtsphilosophischen Schriften Humboldts

2.1 „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ (1795)

In der Schrift „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ begründet Humboldt die Geschlechterdifferenz unter einem naturphilosophischen Aspekt. Er beschränkt sie jedoch nicht einfach auf eine naturphilosophische Erläuterung, sondern er begründet sie durch die charakterologischen und ästhetischen Aussagen. Für seine Argumentation ist sein Analogiedenken kennzeichnend: „Naturphilosophische, ethische und ästhetische Grundaussagen stehen vielfach unverbunden nebeneinander und sollen sich wechselseitig deuten“¹⁰². Trotz der verschiedenen Argumentationsebenen kreist sein Gedanke stets um den Geschlechterunterschied, den er innerhalb seiner eigenen Naturphilosophie verdeutlicht.

„Humboldt sieht die Natur als das schaffende Prinzip, als *natura naturans*, bestimmt durch eine Unzahl lebendiger Kräfte, die mit und gegeneinander wirken.“¹⁰³ Auf sie lassen sich „alle schöpferischen Prozesse, im Menschen wie in der Natur, zurückführen“¹⁰⁴. Für diese Vielzahl der Lebenskräfte gilt, daß sie an derselben Stelle nicht zugleich wirken können, da sie „an die Gesetze der Zeit gebunden“ (S. 312)¹⁰⁵ sind.

Jede Kraft verteilt sich in zwei verschiedene Kräfte, um sich entfalten zu können. Dabei entstehen der Zusammenstoß und die Kompensationsmöglichkeit zwischen beiden Kräften. Wenn die eine die andere anstößt, wird die von der ersten Kraft hervorgebrachte Einseitigkeit durch das Hinzutreten der zweiten entgegengesetzten Kraft aufgehoben. Die zweite Kraft ergänzt dabei den Man-

¹⁰² Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 93f.

¹⁰³ Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 189.

¹⁰⁴ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 94.

¹⁰⁵ Im folgenden zitiert nach: Humboldts Werke. 1. Bd. Hg. v. Leitzmann. S. 311-334.

gel der ersten und versucht zugleich, ihre eigene Kraft durchzusetzen. Auf diese Weise überwindet jede Kraft „ihre eigene Beschränkung und bildet mit den übrigen einen Zusammenhang“¹⁰⁶.

Daraus zieht Humboldt die Konsequenz, daß alle Lebensvorgänge organischer Wesen auf der unaufhörlichen Wechselwirkung dieser unterschiedlichen Kräfte beruhen:

Wenn also, bei allen Schranken der Endlichkeit, ein unendliches Wirken zu Stande kommen sollte, so blieb nichts anders übrig, als die zugleich unverträglichen Eigenschaften in verschiedene Kräfte, oder wenigstens in verschiedene Zustände derselben Kraft zu vertheilen, und sie nun durch den Drang eines Bedürfnisses zu gegenseitiger Einwirkung zu nöthigen. Diese beiden Merkmale sind aber gerade auch die einzigen, welche der Geschlechtsbegriff in sich fasst. (S. 312)

An dieser Stelle verweist Humboldt schon auf die Definition des „Geschlechtsbegriff[es]“ (S. 312) als die zweier gegensätzlicher Kräfte. Dieser „Geschlechtsbegriff“, der beide unterschiedlichen Kräfte in sich einschließt, läßt sich bei Humboldt vor allem durch das Phänomen der „Zeugung“ rechtfertigen. Er behauptet, daß zur Zeugung organischer Wesen „zwei ungleichartige Kräfte erforderlich“ (S. 319) seien und daß das Phänomen der Zeugung für die „Fortdauer der Gattungen“ (S. 316) unentbehrlich sei. Indem das Zusammenwirken der beiden gegensätzlichen Kräfte neues Leben erschafft, läßt sich eine unendliche Entwicklung der Natur in Gang setzen. In diesem unmittelbaren Zusammenhang mit der Fortpflanzung und Weiterentwicklung der Gattungen, die „den schranklosen Plan der Natur“ (S. 322) erfüllt, bestimmt Humboldt den Geschlechterunterschied „als ein zur Erzeugung nothwendiges Mittel“ (S. 311).

Es geht hier darum, daß die beiden Kräfte der Geschlechter nach ihrer inneren Beschaffenheit unterschiedliche Wirkungsarten haben. Die erste Kraft ist dadurch bestimmt, die andere anzuregen und zu durchdringen. Die zweite Kraft ist dagegen durch die Aufnahme des fremden Gegenstandes und durch das Erleiden eines fremden Reizes bestimmt. In diesem Verhältnis wird die erste

¹⁰⁶ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 94.

Kraft durch die „Einwirkung“ als die zeugende und die letzte durch die „Rückwirkung“ als die empfangende bezeichnet. Auf diese Weise sind beide Geschlechter an eine spezifisch eigene Wirkungsart gebunden. Und damit macht die unterschiedliche Wirkungsart den Unterschied der Geschlechter aus, der durch die männliche oder weibliche Form bezeichnet wird.

Hier nun beginnt der Unterschied der Geschlechter. Die zeugende Kraft ist mehr zur Einwirkung, die empfangende mehr zur Rückwirkung gestimmt. Was von der erstern belebt wird, nennen wir männlich, was die letztere beseelt, weiblich. Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit. (S. 319)

Wie sich an dieser Stelle zeigt, macht Humboldt deutlich, daß die männliche und die weibliche Kraft durch unterschiedliche Eigenschaften gekennzeichnet werden. Humboldt unterstreicht jedoch, daß in beiden Geschlechtern eine bloße Selbstthätigkeit und eine bloße Empfänglichkeit nicht denkbar wären. Er schreibt den zeugenden Kräften mehr Selbstthätigkeit, den empfangenden mehr entgegenwirkende Stärke, dem männlichen Geschlecht mehr Ausdruck von Kraft, dem weiblichen mehr Ausdruck von Fülle zu. Seiner Auffassung nach sind beide Geschlechter nicht „in absoluter Reinheit“¹⁰⁷ anzutreffen, wenngleich sie sich jeweils in dem anderen Bereich zeigen:

Ohne auch in tiefere Beweise einzugehen, sehen wir im Menschen immer Selbstthätigkeit und Empfänglichkeit einander gegenseitig entsprechen. [...] Nur also die verschiedene Richtung unterscheidet hier die männliche Kraft von der weiblichen. Die erstere beginnt, vermöge ihrer Selbstthätigkeit, mit der Einwirkung; nimmt aber, vermöge ihrer Empfänglichkeit, die Rückwirkung gegenseitig auf. Die letztere geht gerade den entgegengesetzten Weg. Mit ihrer Empfänglichkeit nimmt sie die Einwirkung auf, und erwiedert sie mit Selbstthätigkeit. [...] In beiden ist das Gefühl eines überströmenden Vermögens mit dem eines schmerzlichen Entbehrens gepaart. (S. 320)

Humboldt sucht hier über die Geschlechterdifferenz hinaus das ergänzende und zur Vereinigung strebende Verhältnis der Geschlechter zu unterstreichen. Er behauptet, daß die beiden unterschiedlichen Geschlechter „nur verbunden ein Ganzes ausmachen“ (S. 312). Diese Ergänzungsthese rechtfertigt Humboldt

¹⁰⁷ Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 191.

vor allem in Bezug auf die Zweckmäßigkeit der Entwicklung der Natur, wie er diese schon in den Eingangssätzen beschreibt. Humboldts Ausgangsfrage besteht weniger darin, worauf der Geschlechterunterschied beruhe, „sondern er will den Sinn und den Zweck der offen gegebenen und in allen Bereichen des Organischen sich durchhaltenden Geschlechterdifferenz erfassen“¹⁰⁸.

Wenn die Kräfte beider Geschlechter „in gleicher Freiheit“ (S. 334) harmonisch wirksam sind, so befriedigt jedes der beiden die Sehnsucht nach dem anderen. „Die Neigung, welche das eine dem anderen sehnsuchtsvoll nährt, ist die Liebe“ (S. 334). Hierbei geht es darum, daß die Verbindung von beiden von der Prämisse der Eigentümlichkeiten beider Geschlechter, nämlich der beiden einander entgegengesetzten Kräfte, ausgeht.

Er unternimmt es demnach, das ungleichartige, aber gleichwertige Verhältnis von Mann und Frau zu rechtfertigen. Nach seiner Meinung besteht der Geschlechterunterschied „nicht in dem Vermögen“, sondern „nur in der Richtung“ (S. 319). An späterer Stelle fügt er hinzu: „Die Verschiedenheit liegt allein in der Art, wie beide gegenseitig gestimmt sind“ (S. 329). Humboldt zieht in seiner philosophischen Reflexion kein qualitatives Ungleichgewicht der Geschlechter in Erwägung, sondern er versucht durchweg die Ergänzungsthese der Geschlechter zu rechtfertigen. In dieser Ergänzungsthese liegt eben die Gefahr der „unsichtbare[n] Gewalt, die der Jahrtausende währende Prozeß der Subordination des einen Geschlechts unter das andere auch über das Denken gewann“¹⁰⁹.

Das recht ungleichgewichtige Verhältnis der Geschlechter wird noch deutlicher in der folgenden Bemerkung, daß „die männliche Kraft doch allein die Erweckung bewirkt, indes die weibliche nur ihre Möglichkeit vorbereitet“ (S. 329). Das Subjekt der Erweckung ist die männliche Kraft, dagegen funktioniert die weibliche Kraft zur Ausrichtung der männlichen Kraft. Der Zweck der weiblichen Kraft erscheint nur in der Unterstützung und Ergänzung der männlichen

¹⁰⁸ Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 189.

¹⁰⁹ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 25.

Kraft, sie läßt sich insofern als „das Unwesentliche“ verstehen, wie Beauvoir beschreibt.

Sie hält in bezug auf das Verhältnis von Mann und Frau diese für „das Andere als das Unwesentliche“:

Die Frau ist das Andere, in dem das Subjekt sich überschreitet, ohne begrenzt zu sein, das Andere, das sich ihm entgegenstellt, ohne es zu verneinen. Sie ist das Andere, das sich einverleiben läßt, ohne aufzuhören, das Andere zu sein. Dadurch ist sie für die Freude des Mannes und für seinen Triumph so notwendig, daß man sagen kann: gäbe es sie nicht, hätten die Männer sie erfunden.¹¹⁰

Solche qualitativ verschiedenen Einschätzungen der Geschlechter zeigen sich bereits in Humboldts naturphilosophischen Überlegungen deutlich. Seine Unterscheidungen von weiblicher und männlicher Kraft bleiben nicht einfach auf die verschiedene Richtung beschränkt, sondern verweisen auf unterschiedliche Funktionen und Rollen. In dieser ungleichartigen Funktion und Rolle tritt das ungleichgewichtige Verhältnis beider Geschlechter deutlich zutage.

Die männliche Kraft, die durch die „lebendige Energie“ (S. 325) bezeichnet wird, sammelt sich durch eigene Bewegung und bewirkt sich von selbst. Sie findet einen Gegenstand, den sie durchdringen soll, sie ist unermüdlich außer sich tätig. Sie zerstört die Hindernisse, die ihre Tätigkeit verhindern. Die Wirkung ihrer heftigen Anstrengung erscheint damit als „Trennung und Zerstörung“ (S. 326). Diese Kraft ist im wesentlichen lebendig und wechselhaft.

Ganz anders ist die weibliche Kraft, die durch „die lebendige Fülle des Stoffes“ (S. 326) bestimmt wird. Sie sammelt sich nicht von selbst, sondern durch einen fremden Gegenstand. Ihre Natur ist nur fähig, „fremden Reiz zu empfangen und zu leiden“ (S. 326), sie wirkt also mehr durch ein leidendes als durch ein selbsttätiges Vermögen. Die weibliche Kraft erscheint weder heftig noch energisch. Sie ist von der glühenden Heftigkeit frei, welche die männliche Kraft verzehrt, sie sichert Stetigkeit durch ausdauernde Wirkung.

¹¹⁰ Beauvoir: Das andere Geschlecht. S. 245.

Somit ist die Frau, die durch Rückwirkung und die empfangende Kraft bestimmt wird, nicht als autonomes Wesen zu sehen. Sie gewinnt ihre Substanz in der passiven Rückwirkung. Diese ist eine Reaktion auf die Einwirkung. Damit wird das Weibliche nur mittels der männlichen Einwirkung determiniert, während die männliche Kraft unabhängig von der weiblichen selbständig bleibt. Mit diesem Rollenmuster in dem Verhältnis beider Geschlechter reproduziert Humboldt ein restriktiv vormundschaftliches Verhältnis, das er in den „Ideen“ in bezug auf das Verhältnis von feudalabsolutistischem Staat und Bürger bekämpfte.¹¹¹

Dieses ungleichgewichtige Geschlechterverhältnis, das das Denkmodell des Zeugungsvorgangs im Bereich des Organischen prägt, findet sich in Humboldts Überlegungen über die geistige Zeugung. Humboldt versetzt den physischen Zeugungsakt der Natur in den Bereich der geistigen Zeugung und der künstlerischen Produktion, dabei entfaltet er seine Genietheorie. Er hebt für das künstlerische Schaffen die Wechselwirkung beider gegenläufigen Kräfte hervor, da auch die gedanklichen und künstlerischen Leistungen des Menschen den gleichen natürlichen Gesetzmäßigkeiten folgen. Er weist schon zu Beginn darauf hin, „daß die physische Natur nur Ein grosses Ganze mit der moralischen ausmacht, und die Erscheinungen bei den nur einerlei Gesetzen gehorchen“ (S. 314).

Humboldt versucht, im Genie die Polarität der beiden Kräfte zu einem Ausgleich gelangen zu lassen. Das Zusammenspiel beider Fähigkeiten setzt im künstlerischen Subjekt notwendige Maßstäbe für die produktive Gestaltung seines Stoffes. Durch diese Wechselwirkung unterstreicht Humboldt zwar die Notwendigkeit der beiden Kräfte zur genialischen Hervorbringung. Dabei bleibt aber die Tatsache unverändert, daß die Natur des Genies im Grunde mit dem Merkmal der männlichen Kraft gleichgesetzt wird:

Diesem gegenseitigen Zeugen und Empfangen ist nicht bloss die Fortdauer der Gattungen in der Körperwelt anvertraut. Auch die reinste und geistigste Empfindung geht auf demselben Wege hervor, und selbst der Gedanke, dieser feinste und letzte Sprössling der Sinn-

¹¹¹ Vgl. Heinrich: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. S. 114.

lichkeit, verläugnet diesen Ursprung nicht. Die geistige Zeugungskraft ist das Genie. Wo es sich zeigt, sey es in der Phantasie des Künstlers, oder in der Entdeckung des Forschers, oder in der Energie des handelnden Menschen, erweist es sich schöpferisch. (S. 316)

Folglich ist festzustellen, daß „Humboldt in einer klischeehaft patriarchalischen Interpretation des Zeugungsvorganges als eines universell gefaßten, geheimnisvoll schöpferischen körperlichen und geistigen Aktes alle Initiative und Aktivität dem Manne zuschreibt“¹¹². Aus dieser „männliche[n] Konnotation des Geniebegriffs“¹¹³ erweist sich, daß der Frau „die anthropologischen Voraussetzungen zum Genie“¹¹⁴ fehlen. Da die Frau nicht zum Zeugen, sondern nur zum Empfangen fähig ist, kann sie von ihren Voraussetzungen her nicht in „die Reflexions- und Produktionsmechanismen des ästhetischen“¹¹⁵ eintreten. Im Schaffenspro des Genies kann das Weibliche nur als ein Mittel zur Hervorbringung des Werkes von Genie funktionieren, weil „jede Zeugung eine Verbindung zweier verschiedener ungleichartiger Principien“ (S. 316) annimmt.

Humboldt bezeichnet noch „in Anlehnung an die Geniethorie des Sturm und Drangs und an den Gedanken einer autonomen Ästhetik den Schaffenspro des Genies als eine von äußeren Normen und Zwecken unabhängige Tätigkeit des Geistes“¹¹⁶. Das Genie folgt nicht starren Regeln, die durch den Verstand vorgeschrieben werden, sondern eigenen, inneren Gesetzen. Seine Tätigkeit läßt sich bei Humboldt mit dem organischen Schopfungspro innerhalb der Natur vergleichen.

Was hingegen das ächte Gepräge des Genies an der Stirn trägt, gleicht einem eigenen Wesen für sich mit eigenem organischen Leben. Durch seine Natur schreibt es Gesetze vor. Nicht wie die Theorie, welche der Verstand langsam auf Begriffe gründet, giebt es die Regel in toten Buchstaben, sondern unmittelbar durch sich selbst, und mit ihr zugleich den Sporn sie zu üben. Denn jedes Werk des Genies ist wiederum begeisternd für das Genie, und pflanzt so sein eignes Geschlecht fort. (S. 317)

¹¹² Heinrich: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. S. 113.

¹¹³ Osinski: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. S. 22.

¹¹⁴ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 238.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 100.

Das Genie soll „das Notwendige nur aus der Tiefe seiner Vernunft“ (S. 317) hervorziehen und „höchste Objektivität“ (S. 318) hervorbringen, durch die die schöpferische Tat des Genies verbürgt wird. Diese ist auch ihm nicht als äußere Gesetzmäßigkeit vorgegeben, sondern wird von ihm selbst hervorgebracht. Zur genialischen Produktion ist die Trennung vom Zufälligen erforderlich, denn ein rein subjektives und zufälliges Dasein kann keine „höchste Objektivität“ (S. 318) erreichen. Das Genie soll daher „sein eignes subjectives und zufälliges Daseyn in ein nothwendiges verwandeln“ (S. 318) und „sein Ich zu dem Umfang einer Welt erweitern“ (S. 318).

Diese Forderung nach dem Genie und dem genialischen Schaffen stimmt nicht mit dem Vermögen weiblicher Kraft überein. Für das Genie ist es im Grunde erforderlich, die Kraft der Vernunft und des Geistes, das phantasievolle Umgehen mit dem Gegenstand und letztlich auch sein eigenes Schöpferium zu reflektieren. Die Frau kann aber wegen des Mangels an Willen und Kraft zum Formen im ästhetischen Feld gar nicht tätig sein, sie kann also nicht „zum ästhetischen Subjekt“¹¹⁷ und somit nicht zur kulturellen Repräsentanz werden.

Aus den bisherigen Überlegungen zur physischen und geistigen Zeugung ergibt sich, daß bei Humboldt in binären Merkmalskatalogen die gegensätzliche Natur und zugleich die wechselweise Bezogenheit der Geschlechter herausgearbeitet wird und daß dieses als Polarität bezeichnete Denkmodell zu einer universalen Wirklichkeitsstruktur generalisiert und hypostasiert wird.¹¹⁸ In der Tat scheint Humboldt im physischen Zeugungsvorgang auch „eine Art universalen Paradigmas menschlichen Handelns auf das gesamte Sozialverhalten“¹¹⁹ zu begreifen. Dies läßt sich daraus schließen, daß das Denkmodell der Geschlechterpolarität im „praktischen Leben“ (S. 321) besprochen wird. Wie Schiller in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“, so schreibt auch Humboldt die kämpferische Stärke und die heroische Handlung allein den Männern und die sorgende Beharrlichkeit und das „wohlthätige“ (S. 321) Herz den Frauen zu.

¹¹⁷ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 238.

¹¹⁸ Vgl. Hoffmann: Elisa und Robert. S. 82.

¹¹⁹ Heinrich: Wegbreiter des modernen Frauenbildes. S. 113.

Die polaren Charakterisierungen und Zuschreibungen von Mann und Frau im praktischen Leben lassen sich auf charakterologische Aussagen zurückführen. Nach Humboldt hat alles Lebendige in der Natur männlichen oder weiblichen Charakter. Er leitet aus den gegensätzlichen Merkmalen der beiden Kräfte einen eindeutigen Charakterunterschied ab, dessen Darstellung die letzte Hälfte des Aufsatzes einnimmt:

Ueberall, wo der männliche und weibliche Charakter sichtbar ist, wird man in ihm diese Seiten gewahr; in dem ersteren ein Streben, mit trennender Heftigkeit erzeugend, in dem letzteren ein Bemühen, durch Verbindung erhaltend zu seyn. (S. 326)

„Alle Eigenschaften, in welche gekleidet beide Geschlechter durch die ganze Natur [...] erscheinen“ (S. 326), bringen im Menschen auch „denselben verschiedenen Eindruck“ (S. 326) hervor:

Die reizende Anmuth und die liebliche Fülle der Weiblichkeit bewegt die Sinne; die nicht sowohl anschauliche, als bildliche Vorstellungsart und der sinnliche Zusammenhang aller Begriffe geben der Phantasie ein reiches und lebendiges Bild; und die Einheit des Charakters, der, jedem Eindruck offen, jedem mit entsprechender Innigkeit erwiedert, rührt die Empfindung. So wirkt alles Weibliche vorzüglich auf diejenige Kräfte, welche den ganzen Menschen in seiner ursprünglichen Einfachheit zeigen. Was dem Mann und seinem Geschlechte angehört, lässt dagegen diese minder befriedigt, beschäftigt aber mehr das Vermögen der Begriffe. Die Gestalt hat mehr Bestimmtheit, als anmuthige Schönheit; die Begriffe sind deutlicher und sorgfältiger geschieden, stehn aber auch in weniger leichter Verbindung; der Charakter ist stark und hat feste Richtungen, erscheint aber nicht selten auch einseitig und hart. Alles Männliche, kann man daher sagen, ist mehr aufklärend, alles Weibliche mehr rührend. (S. 326f)

In den unterschiedlichen Aussagen über den Charakter sind die traditionell dichotomischen Charakterisierungen und Rollenzuweisungen an beide Geschlechter aufzufassen. Während das Wesen des Mannes auf Anspannung und Trennung gerichtet ist, strebt das der Frau nach einer harmonischen Verbindung und Einheit. Wie in der Natur repräsentiert der Mann das geistige, selbsttätige und aktive Prinzip. Die Frau verkörpert dagegen das sinnliche, unselbsttätige und passive Prinzip.

„Humboldt bedient sich zur funktionalen Charakteristik beider Geschlechter eines letztlich dualistischen Form-Stoff-Schemas“¹²⁰, welches in dem zweiten Horenaufsatz „Über die männliche und weibliche Form“ eingeführt wird. Dieses Form-Stoff-Schema kann aber nicht zu einem gleichgewichtigen Verhältnis der Geschlechter führen. In ihm wird vielmehr „ein Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnis ausgedrückt, das den einen Part zu dulddender Unterordnung verurteilt, zum bloßen Material des andern“¹²¹. Dies wird als notwendige Konsequenz angesehen, solange Humboldt den relevanten Unterschied zwischen Mann und Frau aus seinen naturphilosophischen Überlegungen ableitet.

Diesen Unterschied der Geschlechter, den Humboldt als „ein[en] Unterschied der Natur“ (S. 321) bestimmt, führt er letztlich in seinem „Plan vergleichender Anthropologie“ auf das unveränderbare Gesetz zurück.

Die Thatsache ist der Unterschied der Geschlechter, welche die Natur zu einer so unverkennbaren Eigenthümlichkeit eines jeden für sich, und einer sich so scharf entgegengesetzten Verschiedenheit bestimmt hat, dass vernünftigerweise auch nicht einmal der Gedanke entstehen kann, den Charakter des einen mit dem des andern zu vertauschen, oder die Individualität beider durch eine dritte zu vertilgen.¹²²

Humboldt verneint deutlich die Auffassung, daß die Geschlechter gleich seien, und weist auf ihre Sinnlosigkeit hin. Er warnt davor, anstelle des naturgewollten Unterschiedes zwischen Mann und Frau „eine langweilige und erschlaffende Gleichheit“ (S. 311)¹²³ zu setzen, wie Rousseau schon in seinem „Emile

¹²⁰ Heinrich: Wegbreiter des modernen Frauenbildes. S. 114.

¹²¹ Ebd.

¹²² Humboldt: Plan einer vergleichenden Anthropologie. In: Ders.: Werke. 1. Bd. Hg. v. Leitzmann. S. 400.

¹²³ „Es bedarf nur einer mässigen Anstrengung des Nachdenkens, um den Begriff des Geschlechts weit über die beschränkte Sphäre hinaus, in die man ihn einschliesst, in ein unermessliches Feld zu versetzen. Die Natur wäre ohne ihn nicht Natur, ihr Räderwerk stände still, und sowohl der Zug, welcher alle Wesen verbindet, als der Kampf, welcher jedes einzelne nöthigt, sich mit seiner, ihm eigenthümlichen Energie zu wafnen, hörte auf, wenn an die Stelle dieses Unterschiedes eine langweilige und erschlaffende Gleichheit träte.“ (Humboldt: Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur. In: Ders.: Werke. 1. Bd. Hg. v. Leitzmann. S. 311)

oder Über die Erziehung“ die Ungleichheit der Geschlechter als das „Naturgewollte“ beschreibt.¹²⁴

Unter Berufung auf die Naturabsicht wird die Polarität der Geschlechter gerechtfertigt, ohne daß das Problem der Ungleichgewichtigkeit der beiden Geschlechter und ihrer gesellschaftlichen Funktion hinterfragt wird. Humboldts naturphilosophische Überlegungen zur Geschlechterpolarität bleiben aber nicht einfach auf die biologische Ebene beschränkt, sondern werden auf die sozialpolitische und kulturelle Ebene übertragen.

Seine Überlegungen über die Geschlechterbeziehung sind auf „der an sich zutreffenden Prämisse einer Natur und Gesellschaft umgreifenden Gesetzmäßigkeit“¹²⁵ gegründet. Humboldts naturphilosophischer Gedanke mündet daher letztlich in eine „pragmatische Rechtfertigung der Ungleichheit der Geschlechter und in eine Rollenfixierung, die konventionellen patriarchalischen Mustern folgt“¹²⁶.

¹²⁴ Rousseau schreibt, „daß alles, was sie [Mann und Frau, d. Verf.] gemein haben, gattungsbedingt und alles Unterschiedliche geschlechtsbedingt ist“ (Rousseau: Emile. S. 720).

¹²⁵ Heinrich: Wegbreiter des modernen Frauenbildes. S. 113.

¹²⁶ Ebd. S. 114.

2.2 „Über die männliche und weibliche Form“ (1795)

Steht im Mittelpunkt der Schrift „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ der naturphilosophische Gedanke der Geschlechterpolarität, die im organischen Entwicklungsprozess, im künstlerischen Schaffen und schließlich im menschlichen Charakter durchgespielt wird, behandelt Humboldt in seinem zweiten Horenaufsatz „Über die männliche und weibliche Form“ das Problem der Geschlechterdifferenz im ästhetischen Bereich. Er versucht damit, Bilder des Mannes und der Frau in rein ästhetischen Ausdrücken ihrer geschlechtlichen Bildung zu entwerfen.

Es geht ihm dabei nicht mehr „um eine an biologische Zwecke gebundene Deutung, sondern um eine Deutung aus dem Geistigen, in dessen Mitte die Bildungsproblematik steht“¹²⁷. In dieser Konzeption der Geschlechterbildung unterstreicht Humboldt wieder, daß nur beide Geschlechter zusammen das volle Menschsein ausmachen. Seine Zielvorstellung der Geschlechterbildungen besteht im Grunde in der Konzeption des idealistischen, schönen Menschen, der „über dem Geschlechtlichen steht und die Einseitigkeiten geschlechtlicher Bildungen“¹²⁸ übersteht. Sie bleibt aber ein bloßes Ideal, seine Überlegungen wenden sich daher geschlechterbezogenen Bildungen zu.

Humboldt setzt zwei Prinzipien menschlicher Vollkommenheit sowie Schönheit an. Jedes dieser beiden Prinzipien ist überwiegend in einem Geschlecht ausgeprägt, daraus entwickelt sich die Idee der geschlechterbezogenen Schönheit. Sie lehnt sich an die Theorie des Schönen an, die Schiller in seiner Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ unternimmt.¹²⁹ Schillers Be-

¹²⁷ Menze: Wilhelm Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 193.

¹²⁸ Ebd. S. 198.

¹²⁹ Schillers Theorie des Schönen ist vom 11. bis zum 22. ästhetischen Brief ausführlich dargestellt. Schiller geht von der polaren Entgegensetzung zweier verschiedener Seinsweisen aus und versucht ihre dialektische Aufhebung in einer synthetischen dritten. Der Mensch steht entweder unter der Herrschaft des Formtriebes oder des Stofftriebes. Die Vermittlung der antagonistischen Kräfte erfolgt im Spieltrieb, in dem das Subjekt das Ideal vollkommenen Menschseins in der Empfindung des Schönen erlebt. In bezug auf das Ideal stehen beide Prinzipien einander gegenseitig gegenüber, wobei die Ergänzungsidee der Geschlechter angedeutet wird.

stimmungen des Stoff- und Formtriebes werden bei Humboldt über die Sphäre des bloß Ästhetischen hinaus in die des Geschlechtlichen einbezogen. Die Begriffe gelten daher nicht nur als ästhetische Gestaltungsprinzipien, sondern sie bezeichnen auch „eine charakterologische Verschiedenheit von Mann und Frau im Sinne einer rationalen Bestimmtheit oder stärkeren Betonung des Gefühlsbereiches“¹³⁰. Erst aus der Ergänzung und Zusammenfügung beider Prinzipien geht das Ideal menschlicher Schönheit hervor.

Und eben so wie das Ideal der menschlichen Vollkommenheit, so ist auch das Ideal der menschlichen Schönheit unter beiden [Geschlechtern, d. Verf.] auf solche Art verteilt, dass wir von den zwei verschiedenen Principien, deren Vereinigung die Schönheit ausmacht, in jedem Geschlecht ein anders überwiegen sehen. Unverkennbar wird bei der Schönheit des Mannes mehr der Verstand durch die Oberherrschaft der Form (*formositas*) und durch die kunstmässige Bestimmtheit der Züge, bei der Schönheit des Weibes mehr das Gefühl durch die freie Fülle des Stoffes und durch die liebliche Anmuth der Züge (*venustas*) befriedigt; obgleich keine von beiden auf den Namen der Schönheit Anspruch machen könnte, wenn sie nicht beide Eigenschaften in sich vereinigte. Aber die höchste und vollendete Schönheit erforderte nicht bloss Vereinigung, sondern das genaueste Gleichgewicht der Form und des Stoffes, der Kunstmässigkeit, und der Freiheit, der geistigen und sinnlichen Einheit, und dieses erhält man nur, wenn man das Charakteristische beider Geschlechter in Gedanken zusammenschmelzt, und aus dem innigsten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit die Menschlichkeit bildet. (S. 335f)¹³¹

An dieser Stelle wird sichtbar, daß wie das ethische Ideal menschlicher Vollkommenheit so auch das ästhetische Ideal menschlicher Schönheit in der Wirklichkeit nie zu erreichen ist. Das Ideal der höchsten Schönheit als Projektion einer vollkommensten Harmonie ist nur in der Idee gegeben, da das genaueste Gleichgewicht beider Prinzipien in der Erscheinung nicht zu erreichen ist.

Humboldt begründet die Unerreichbarkeit des Schönheitsideals in der Wirklichkeit damit, daß der Mensch der Schranke seiner endlichen Naturen nie entfliehen kann. Er versucht diese „Beschränktheit endlicher Naturen“ (S. 358) des Menschen in bezug auf die geschlechtliche Eigentümlichkeit zu erklären.

¹³⁰ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 102.

¹³¹ Im folgenden zitiert nach: Humboldts Werke. 1. Bd. Hg. v. Leitzmann. S. 335-369.

Humboldt betrachtet das Geschlecht als eine Schranke, „da es von der Summe der Anlagen, welche der Begriff der Gattung in sich faßt, immer eine gewisse Anzahl einseitig ausschließt“ (S. 354). Mann und Frau vertreten jeder für sich eine bestimmte Anlage, dadurch wird die idealistische Vervollkommnung des Individuums verhindert.¹³² Indem der Mensch dem Geschlecht angehört, ist er in sich unvollendbar. Hier stellt Humboldt die Frage nach dem Sinn der natürlichen Eigentümlichkeit der Geschlechter und versucht sie zu bewältigen:

Überdiess ist der Mensch nur, insofern er dem Geschlecht angehört, an diese Schranke gebunden, aber insofern er zugleich die Anlagen zur freien geschlechtslosen Menschheit in sich trägt, davon losgesprochen. Vermöge der letztern kann er die Vollendung, welche die Grenzen seines Geschlechts ihm versagen, sich durch Freiheit erwerben, und seinen einseitigen Naturcharakter durch seinen moralischen zum Ideal ergänzen; und je lebendiger dieser, sey es durch die Gunst der Natur, oder durch die innere Wirksamkeit der Vernunft, auch aus der äussern Bildung spricht, desto mehr verliert der Ausdruck des Geschlechtscharakters seine Einseitigkeit. (S. 357f)

Nach Humboldt sind beide Geschlechter einer Schönheit fähig, da beide ihren Anteil an der Menschheit haben. Sie können durch die Partizipation des moralischen Charakters die Einseitigkeit der natürlichen Geschlechtereigentümlichkeit aufheben und sie dann an das Ideal annähern. Humboldt fordert damit die „Verbindung der Menschheit mit dem Geschlecht“ (S. 358), aus der eine „mittlere Schönheit“ (S. 358) entsteht, worunter er die männliche und weibliche Schönheit versteht. Sie ist „eine Mischform, die weder reine Menschlichkeit noch reine Geschlechtlichkeit ausdrückt“¹³³. Diese „mittlere Schönheit“, die auf beide Geschlechter verteilt ist, interpretiert Humboldt als „zwei verschiedene, aber minder vollkommene Gattungen“ (S. 353), da sie sich der höchsten, idealistischen Schönheit entgegensetzt.

Die mittlere Schönheit repräsentiert bei Humboldt einen Teilaspekt des höchsten Schönheitsideals, weil sie „nur einen relativen Ausgleich zwischen beiden Prinzipien, aber kein Gleichgewicht“¹³⁴ erreicht. Diese Schönheit als „empiri-

¹³² Vgl. Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 102.

¹³³ Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 196.

¹³⁴ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 103.

sche realisierte Form der Idee absoluter Schönheit¹³⁵ eröffnet nach Humboldt die einzige Möglichkeit, dieser höchsten Idealschönheit näher zu kommen. Aus dieser Einsicht heraus thematisiert er seine These der verschiedenen geschlechterbezogenen Bildungen.

Humboldt veranschaulicht zuerst die physischen Merkmale der Geschlechter, die nach seiner Meinung den „uncultivierten Naturcharakter“ (S. 354) darstellen und in keinem Zusammenhang mit dem moralischen Menschencharakter stehen. Er nimmt damit „seinen Ausgangspunkt von einer Charakteristik und Deutung des Geschlechtlichen, bezieht aber auch diese Problematik sogleich auf die Frage der Bildung der Menschheit“¹³⁶. Es steht außer Zweifel, daß Humboldt für die Geschlechterbildung den natürlichen Charakter der Geschlechter nicht ausschließt, wie er selber geschrieben hat:

Ohne den Charakter der Geschlechter können die beide keine eigenthümliche Schönheit besitzen, ohne den Charakter der Menschheit überhaupt keine Schönheit. (S. 353)

In bezug auf die physischen Merkmale macht Humboldt deutlich, daß „zwischen beiden Geschlechtern eine, in ihren wesentlichen Eigenthümlichkeiten notwendig gegründete, Verschiedenheit“ (S. 355) existiert. Das männliche Geschlecht behält immer den Ausdruck einer Kraft, die sich in harter und gewalttätiger Anstrengung der Energie zeigt. Durch das weibliche Geschlecht wird hingegen „eine plumpe Masse, die allein Trägheit und Schlawheit“ (S. 354) besitzt, ausgedrückt. Im Vergleich mit dem männlichen Geschlecht ist das weibliche „durchaus kleiner, schwächer, von zarterem Knochenbau“ (S. 356). Humboldt verweist hier auf den physischen Vorzug des Mannes und auf die physische Schwäche der Frau, er demonstriert damit andeutungsweise eine Vorstellung von einer „natürlichen Inferiorität der Frau“¹³⁷. Diese natürliche, biologische Geschlechterdifferenz bewirkt auch die verschiedenen Einschätzungen der Menschheit bei den Geschlechtern. Der Ausdruck der reinen Menschheit wird also bei dem Mann durch Freiheit und bei der Frau durch Naturnotwendigkeit bezeichnet.

¹³⁵ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 103.

¹³⁶ Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 196.

Solche Denkweise erwächst immer noch aus der Überzeugung, daß sich beide Geschlechter im wesentlichen voneinander unterscheiden. Dies erklärt sich letztlich aus den Konzeptionen der geschlechterbezogenen Bildungen, die aus der Verbindung von natürlichen Eigenschaften und moralischen Charakterzügen bei den Geschlechtern entstehen.

Wenn man den als Ergebnis der Geschlechterbildung geformten Charakter betrachtet, hebt der männliche Ausdruck „in der Bestimmtheit der Züge die Herrschaft der Form“ (S. 359) hervor. Dagegen zeigt der weibliche Ausdruck „in der Anmuth der Züge die Freiheit des Stoffs“ (S. 354). Beide Geschlechterbildungen sind durch grundlegende Verschiedenheit wie Stoff und Form, Fülle und Einheit, sinnliche und moralische Freiheit, Anmut und Würde und letztlich energische Anstrengung und sanfte Ruhe geprägt. Aus der Gegenüberstellung der qualitativ verschiedenen Eigenschaften ergibt sich, daß die Andersartigkeit der Frau gegenüber dem Mann sichtbar wird.

Dies bestätigt sich wiederum in der Beschreibung der griechischen Göttergestalten. Humboldt beschäftigt sich deswegen mit der antiken Kunst, weil es unmöglich ist, nicht nur das Bild des höchsten Ideals, sondern auch das Bild einer reinen Männlichkeit und Weiblichkeit in der Erfahrung aufzufinden. Seiner Auffassung nach entstellt die in der Erfahrung gegebene beschränkte Individualität durch ihre Zufälligkeit und durch die Einmischung fremder Eigenschaften den allgemeinen Charakter. Es geht also darum, daß durch den Verstand die zufällige Schranke und Beimischung entfernt werden muß, damit „der reine Geschlechtscharakter zur Darstellung kommen“ (S. 336) kann.

Das vollständige sinnliche Bild findet sich in den griechischen Göttergestalten. Humboldt sieht, daß nur die Griechen die vollendete Menschennatur, das ausgewogene Zusammenspiel aller Seelenfähigkeiten repräsentieren. Ihre produktive Einbildungskraft, die aus dem Bereich der Erfahrung in einen idealistischen übergeht, liefert das vollständige Bild des reinen Geschlechtscharakters. „Nur dem griechischen Künstler gelang es, das Ideal selbst zu einem Individuum zu machen.“ (S. 337)

¹³⁷ Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 188.

Ähnlich wie Winckelmann im ersten Teil seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“¹³⁸ darstellt, entwirft Humboldt in den weiblichen Gestalten von Venus, Diana und Juno und in den männlichen Gestalten von Bacchus, Herkules und Apoll „eine Typologie der griechischen Göttergestalten“¹³⁹. Aus der Betrachtung der Göttergestalten sind der reine weibliche und der reine männliche Geschlechtscharakter abzuleiten.

Weiblichkeit offenbart sich am treuesten „in der physischen Gestalt und dem sinnlichen Ausdruck, und gerade diess, zum Ideale erhoben, strahlt aus der Göttin der Schönheit hervor“ (S. 337). Als Ideal der Weiblichkeit stellt Humboldt zwar die Venus-Gestalt dar, aber der reine weibliche Charakter findet sich auch in den Gestalten der Diana und der Juno. In Dianens Gestalt, die sich weniger an den „süßen Freuden der Liebe“ (S. 338) als an „männlichen Beschäftigungen“ ergötzt, ist die Weiblichkeit nicht fremd, „vielmehr zeigt sie nirgends männliche Kraft“ (S. 338). Auch in Junos Gestalt, die durch die Verbindung weiblicher Grazie mit Würde ihren eigenen Geschlechtscharakter überwunden hat, verschwindet nicht die weibliche Schönheit, sondern sie wird vielmehr idealistisch erweitert. Humboldt leitet aus der „hohen Bewunderung“¹⁴⁰ der Juno ein idealistisches Bild reiner weiblichen Schönheit ab.

Humboldt hebt in seinen Überlegungen über die spezifisch weibliche Bildung durchweg „Lieblichkeit und Anmuth“ (S. 341) hervor. Er versucht zuerst „bis

¹³⁸ Vgl. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. S. 107-137.

¹³⁹ Dippel: Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. S. 106.

¹⁴⁰ Die hohe Bewunderung der Juno Lodovisi findet sich nicht nur bei Humboldt, sondern auch bei Winckelmann, Moritz und Schiller. Vgl. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. S. 131, Moritz: Götterlehre. S. 666-669 und Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 359f. Der fünfzehnte Brief schließt mit einem Lobpreis griechischer Plastik in Gestalt der Juno Ludovisi, die als in sich geschlossene Kunstschöpfung des Altertums vollkommene Schönheit und höchstes idealisches Sein verkörpert: „Es ist weder Anmuth, noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Lodovisi zu uns spricht; es ist keines von beyden, weil es beydes zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsre Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsre Liebe; aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 359f)

ins äußere Erscheinungsbild die Erwartungen und Eigenschaften festzulegen, die sein Muster der Weiblichkeit auszeichnen¹⁴¹.

Das charakteristische Merkmal der weiblichen Bildung ist daher die ununterbrochene Stätigkeit der Umrisse, mit welcher ein Theil aus dem andern gleichsam auszufließen scheint. Sie verwandelt die aus der Gestalt hervorleuchtende Kraft in reizende Fülle, und verbindet alle einzelne Züge in ungezwungener Leichtigkeit zu einem harmonischen Ganzen. (S. 342)

Er erweitert später das Erscheinungsbild bis in den Bereich des Gestus weiblicher Seele, die an das Bild der schönen Seele bei Schiller erinnert:

Das freieste Gebiet eröffnet sich dem Ausdruck in der Bewegung Gestalt, und hier vorzüglich entfaltet der weibliche Charakter seine ganze Eigenthümlichkeit, die sich ungleich sichtbarer in dem wechselnden Minenspiel, als in den bleibenden Zügen des Gesichts offenbart. Durchaus ist die Gestalt der Weiber sprechender, als die männliche; und, der Harmonie einer seelenvollen Musik ähnlich, sind alle Bewegungen feiner und sanfter modulirt, [...]. Aber nicht die Gestalt allein, auch die Stimme, die noch mächtiger ist, unmittelbar die Empfindung zu wecken, trägt dieselbe Eigenthümlichkeit in beiden Geschlechtern an sich. (S. 367f)

Die idealistische männliche Bildung ist hingegen durch „die Bestimmtheit“ (S. 347) bezeichnet, welche Humboldt besonders in der Apollo-Gestalt verdeutlicht, obgleich er das Ideal der reinen Männlichkeit in der Gestalt des Herkules repräsentiert sieht. Nach Humboldt bringt die Bestimmtheit als ein charakteristisches Merkmal der männlichen Bildung „den hohen Ausdruck selbstthätiger Kraft“ (S. 347) im Mann hervor und „verbindet alle einzelne Teile mehr zur Einheit des Begriffs eines Lebendigen und selbständigen Wesens“ (S. 347). Jedenfalls sind am männlichen Körper die Züge von „Festigkeit, Bestimmtheit und eine Schärfe der Umrisse“ (S. 345f) kennzeichnend.

Es geht hier darum, daß sich nach Humboldt das Ideal reiner Männlichkeit nicht so leicht wie das reiner Weiblichkeit erfassen läßt, da der eigentliche Geschlechtsausdruck in der männlichen Bildung weniger deutlich hervortritt. Dies wird schon beim ersten Anblick beider Gestalten sichtbar. Der Geschlechtsbau bei den männlichen Gestalten ist weniger mit dem ganzen übrigen Körper ver-

¹⁴¹ Heinrich: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. S. 115.

bunden, er ist kaum abhängig von der Harmonie mit dem Ganzen und beruht fast nur auf einzelnen hervorstechenden Zügen. Er kann zwar durch seine Stärke die Schönheit schädigen, das Charakteristische der Männlichkeit wird dabei aber eher gewinnen als verlieren. „Die grössere Unabhängigkeit von dem Geschlechtsunterschied gehört daher unmittelbar mit zu dem Begriff der männlichen Bildung.“ (S. 343)

Nach seiner Meinung ist es „den Weibern in einem hohen Grade ihrem Geschlecht nachzugeben verstattet, indess der Mann das seinige fast überall der Menschheit zum Opfer bringen muss“ (S. 344). „Der Mann ist bei Humboldt immer schon mehr Mensch als die Frau, weil er übergeschlechtlicher ist und durch seine Geschlechtlichkeit nicht so determiniert erscheint.“¹⁴² In dieser Hinsicht erklärt sich, daß „die Idealvorstellungen vom Menschen männliche Idealvorstellungen sind, weil in dem Männlichen das Geschlechtseigentümliche nicht so zum Ausdruck kommt“¹⁴³:

Schon von selbst stimmt der männliche Körperbau fast durchaus mit den Erwartungen überein, die man sich von dem menschlichen Körper überhaupt bildet, und nicht die Partheilichkeit der Männer allein erhebt ihn gleichsam zur Regel, von welcher die Verschiedenheiten des weiblichen mehr eine Abweichung vorstellen. Auch der partheiloseste Betrachter muss gestehen, dass der letztere mehr den bestimmten, der männliche dagegen den allgemeinen Naturzweck alles Lebendigen ausdrückt, die Masse durch Form zu besiegen. (S. 344)

In einem solchen Gedankengang, der auf „die Gleichsetzung des Mannes mit dem Menschen“¹⁴⁴ hinweist, steckt ein für unseren Zusammenhang wichtiger Gedanke, nämlich die Auffassung von der Frau als dem Anderen, das aus dem sozialpolitischen und kulturellen Leben ausgeschlossen bleibt. Die „These von der angeblichen Geschichtslosigkeit der Frau“¹⁴⁵ ist in Humboldts geschlechterbezogenen Bildungskonzeptionen deutlich impliziert, wenn er in den Darstellungen über die Charakterisierungen beider Geschlechter deren Rollenzuweisungen andeutet:

¹⁴² Menze: Humboldts Lehre und Bild vom Menschen. S. 195.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd. S. 188.

¹⁴⁵ Stephan: Feministische Literaturwissenschaft. S. 5.

Gleich ungehemmte Kraft spricht daher aus der männlichen und weiblichen Bildung, nur dass sie in der ersteren sich über einen schrankenlosen Wirkungskreis zu verbreiten, in der letzteren sich freiwillig zu mässigen scheint. (S. 358)

Während der Mann sich in einer irgendwie extensiven Welt erweitern und selbständig und aktiv schaffend in die Wirklichkeit eingreifen sollte, kann die Frau nur durch ihr bloßes Dasein in passiver Weise wirken. Die Frau, die sich mäßigen soll, soll innerhalb ihrer Sphäre verbleiben.

Den Mann, der durch seine Thätigkeit leicht aus sich selbst herausgerissen wird, wieder in sich zurückzuführen; was sein Verstand trennt, durch das Gefühl zu verbinden; seinen langsamern Fortschritten zu vorzueilen, und die höchste Vernunftigkeit, nach der er strebt, ihm in der Sinnlichkeit darzustellen, ist die schöne Bestimmung dieses Geschlechts, mit der auch die äussere Bildung desselben aufs genaueste zusammenstimmt. (S. 368)

Diese Bestimmung und Funktion, die unmittelbar an die weibliche Natur gebunden ist, wird zur höchsten Ausprägung des weiblichen Geschlechts. Daher muß sich das weibliche Geschlecht gegenüber dem männlichen Geschlecht darum bemühen, seine weibliche Eigentümlichkeit „mit schonender Sorgfalt zu erhalten“ (S. 369). „Wenn ihm [dem weiblichen Geschlecht, d. Verf.] diess Bemühen gänzlich mislingt; so sinkt es allein zu seiner Naturbestimmung und den Verrichtungen des äussern alltäglichen Lebens herab.“(S. 369)

Das Idealbild der Frau verwirklicht sich nur, wenn die Frau in den Fesseln der Geschlechtlichkeit verhaftet bleibt. Es wäre damit ein naturwidriger Gedanke, wenn die Frau aus der Geschlechtlichkeit herausträte und die männlichen Charaktereigenschaften verkörperte. Aus dieser Bestimmung des weiblichen Wesens heraus wird immer wieder „auf eine anthropologische Invarianz der weiblichen Natur geschlossen, die angeblich im organisch-biologischen Unterschied fest verankert ist und alle Lebenssphären umgreift“¹⁴⁶. Die Ideologie der unabänderlichen Geschlechterdifferenz beruft sich stets auf die Natur.

Dies zeigt sich auch in folgender Bemerkung in dem „Plan einer vergleichenden Anthropologie“, in der Humboldt auf den unmittelbaren Zusammenhang

¹⁴⁶ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 225.

des moralischen Charakters mit der natürlichen Bestimmung bei der Frau hinweist:

Um das weibliche Geschlecht von seiner eigenthümlichsten Seite zu sehen, muss man von dem moralischen Charakter ausgehen. Wie bei den Männern der Geist, so ist bei den Frauen die Gesinnung am meisten rege und thätig. [...] Der erste und ursprüngliche Grund hiervon liegt in der Naturbestimmung des Geschlechts. Um Leben und Daseyn zu geben und zu erhalten, muss es der Natur und der Wirklichkeit treu bleiben, und sich streng an sie binden. Zwar beruht diess zunächst nur auf der physischen Organisation; aber der Einfluss davon verbreitet sich unmittelbar auch auf den moralischen Charakter: Denn da sich mit dem Bedürfniss der Natur zugleich in der Liebe die menschlichsten und geistigsten Gefühle verknüpfen, so ergiesst sich diese Empfindung durchaus durch das ganze Wesen, und theilt demselben ihre Eigenthümlichkeit mit. Dasselbe ist zwar auch in dem Manne der Fall, aber der wichtige Unterschied ist der, dass die Frauen der empfangende und bewahrende Theil sind, dass nur ihnen das durchaus eigne Gefühl angehört, Mutter zu seyn, und dass der Charakter des Geschlechts überhaupt inniger in ihre Persönlichkeit verwebt ist.¹⁴⁷

An dieser Stelle ist nachzuweisen, daß „nicht nur die physischen, sondern auch die intellektuellen und moralischen Komponenten der Geschlechterdifferenz in der Natur verankert sind“¹⁴⁸. Die biologische Verschiedenheit der beiden Geschlechter weist damit nicht nur auf ein physisches Problem hin, sondern hat „aus sich heraus eine gesellschaftliche Bedeutung“¹⁴⁹.

Nach all diesen Feststellungen ist es konsequent, wenn Humboldt gegen die Modeerscheinungen der Emanzipation in seiner Zeit polemisiert, die seine Rollenvorgaben der Geschlechter bedrohen.¹⁵⁰ Der Gedanke spitzt sich vor allem in der Forderung nach „ächte[r] Schönheit“ (S. 363), die sich an das weibliche Geschlecht richtet. Humboldt weist zuerst auf die Gefahr der weiblichen Bildung hin, die aus der Verwandtheit von Weiblichkeit und Schönheit entsteht. Nach Humboldt steht „die weibliche Gestalt der Schönheit näher, als die männliche, und hat selbst da wenigstens die Form derselben, wo sie auch ihren Ge-

¹⁴⁷ Humboldt: Plan einer vergleichenden Anthropologie. In: Ders.: Werke. 1. Bd. Hg. v. Leitzmann. S. 406f.

¹⁴⁸ Schmied-Kowarzik: Reflexionen zu Wilhelm von Humboldts Phänomenologie der Geschlechter. S. 188.

¹⁴⁹ Maihofer: Geschlecht als Existenzweise. S. 171.

¹⁵⁰ Vgl. Heinrich: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. S. 116.

halt entbehrt“ (S. 363). Somit darf die gehaltlose Schönheit, die nur durch eine äußere Form von Stetigkeit und Flüssigkeit ausgedrückt wird, nicht mit der echten Schönheit verwechselt werden.

Humboldt macht dann darauf aufmerksam, daß ein ausgebildeter Intellekt der Frau den Verlust der Weiblichkeit bedeutet. Er unterstreicht die intellektuellen Fähigkeiten der Frau als unweiblich. Dies ist nicht schwer zu verstehen, wenn man Humboldts Konzeption der geschlechtsspezifischen Bildungen in Betracht zieht. Wie Schiller fordert auch Humboldt von der Frau „die Abgrenzung der spezifisch weiblichen Moral“¹⁵¹ und hebt durchweg die Verkörperung der harmonischen Natur bei der Frau hervor. Die Konzeption der weiblichen Bildung ist letztlich als eine „sozial verallgemeinerte Erwartung einer bestimmenden Verhaltensweise“¹⁵², in der sich vor allem ein Wunschbild des Mannes spiegelt.

Humboldt geht in seinen Reflexionen über die ästhetische Bildung der Geschlechter über den an die natürliche Bestimmung angelehnten Geschlechtscharakter hinaus. Dies läuft jedoch darauf hinaus, daß Humboldts geschlechterbezogenen Bildungskonzeptionen durch ihre natürliche Geschlechtlichkeit geprägt und determiniert werden. Somit repräsentiert sich in seinen Bildungskonzeptionen der Geschlechter immer wieder das ungleiche Verhältnis der Geschlechter, das in seinen naturphilosophischen Überlegungen im ersten Horenaufsatz erfaßt wird.

¹⁵¹ Steinbrügge: Das moralische Geschlecht. S. 41.

¹⁵² Ebd. S. 40. Steinbrügge schreibt in diesem Zusammenhang: „Wird die gesellschaftliche Funktion dieser Natur als verbindliche Norm fixiert, so stellt sich das Thema der Moral im engeren Sinne nicht nur als anthropologische Bestimmung der Frau, sondern als sozial verallgemeinerte Erwartung einer bestimmenden Verhaltensweise. Da die Aufgabe der Frau auf die Funktion ihrer biologischen Natur beschränkt werden soll, bezieht sich auch ihre Moral in erster Linie auf ihren Geschlechtscharakter, d.h. konkret auf das geschlechtliche Verhalten der Frau.“ (Ebd.)

D. Frauenbilder in Gedichten

Schillers theoretische Reflexion über das Geschlechterverhältnis spiegelt sich in seiner poetischen Darstellung. Besonders in den Gedichten seiner späteren Zeit haben sich poetische Produktion und theoretische Reflexion wechselseitig beeinflusst. Darüber geben vor allem die philosophischen Gedichte bei Schiller Auskunft, in deren poetischer Gestaltung sich seine philosophischen Überlegungen niederschlagen. Die Gedichte zu unserem Thema bilden hierbei keine Ausnahme.

Zu den Gedichten, die das Thema der Geschlechterpolarität behandeln, gehören in erster Linie „Die berühmte Frau“, „Würde der Frauen“, „Die Geschlechter“, und „Das Lied von der Glocke“.¹⁵³ In diesen Gedichten ist Schillers Auffassung von der Frau bzw. der Weiblichkeit, auf die in der ästhetischen Schrift „Über Anmut und Würde“ hingewiesen wird, noch deutlicher ausgeprägt. Das Problem des Geschlechterunterschiedes ist ein beliebtes Thema auch in den Epigrammen Schillers, zum Beispiel „Macht des Weibes“, „Tugend des Weibes“, „Weibliches Urteil“, „Das weibliche Ideal“, „Forum des Weibes“.¹⁵⁴ Die vorliegende Arbeit behandelt aber keine Epigramme, sondern konzentriert sich lediglich auf die Gedichte.

Im folgenden sollen am Beispiel von vier Gedichten die traditionellen Weiblichkeitskonzeptionen betrachtet werden, die sich in den verschiedenen Frauenbildern manifestieren.

¹⁵³ Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 322.

¹⁵⁴ Ebd. S. 235.

1. Kritik an der gelehrten Frau: „Die berühmte Frau“ (1788)

Das Gedicht „Die berühmte Frau“ entstand vermutlich Ende Mai oder Anfang Juni 1788. Schiller meldete schon am 12. Juni Körner, daß es bald in Göschens „Pandora“ vorkommen werde. (Vgl. NA 25, S. 69) Das Gedicht erscheint jedoch erst am 20. Oktober 1788. In bezug auf die Entstehungszeit liegt „Die berühmte Frau“ zwischen den beiden Gedichten „Die Götter Griechenlandes“ und „Die Künstler“¹⁵⁵.

Beide Gedichte, die vor allem als große Beispiele der Schillerschen Gedankenlyrik gelten, kommen selbstverständlich als „Zeugnisse der grundsätzlichen poetologischen Ansichten Schillers“¹⁵⁶ in Betracht. Anders als die idealistische philosophische Thematisierung in beiden Gedichten, welche die Herausbildung von Schillers klassischen Kunstkonzept in den Jahren 1788/89 bezeugen, behandelt „Die berühmte Frau“ ein realistisches Thema. Gelehrte Frauen sind „ein traditionelles Thema der Satire, welches in der Nachfolge von Molières Komödie, „Les femmes savantes“ (1672) liegt“¹⁵⁷.

Das Gedicht „Die berühmte Frau“ stellt die Abscheu gegen die gelehrte Frau und deren literarische Gesellschaft durch Parodie und Karikatur dar. Es ist unsicher, ob Schiller das im Gedicht entworfene Bild auf eine bestimmte Person bezog.¹⁵⁸ Die äußere Form dieses Gedichtes ist ähnlich der des Gedichtes „Die Künstler“, da sie beide in der freien Form verfaßt worden sind. „Bald reimen die Verse unmittelbar aufeinander, bald verschlungen, bald in der Form a b b a; auch an dreifachen Reimen fehlt es nicht.“¹⁵⁹ Stilistisch betrachtet überwiegt weniger der lyrische Sprachstil als der episch erzählende Zug. Eingekleidet in die Form der Klage werden meist die Strophen ungleich lang, so daß eine Strophe bestehend aus 26 Versen auftritt. Die Klage eines Ehemannes bricht aus

¹⁵⁵ „Die Götter Griechenlandes“ ist bereits im Frühjahr 1788 erschienen. (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 162) „Die Künstler“ entstand in der Zeit vom Oktober 1788 bis zum Februar 1789. (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 178)

¹⁵⁶ Bernauer: Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. S. 105.

¹⁵⁷ Kurscheidt: Schiller als Lyriker. S.1050.

¹⁵⁸ Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 176.

der Diskrepanz zwischen der männlichen idealen Vorstellung von der Frau und deren Wirklichkeit hervor.

Der Ehemann, der als das lyrische Ich im Gedicht erscheint, versucht am Anfang des Gedichtes seinen Freund zu trösten, indem er über sein eigenes schweres Los, Gatte einer Gelehrten zu sein, klagt. Wie es sich schon im Untertitel „Epistel eines Ehemannes an einen andern“¹⁶⁰ zeigt, kleidet der Dichter die Klage sehr geschickt in eine „Antwort auf einen Brief, dessen Verfasser sich über die offenbare Untreue seiner Frau beklagt“¹⁶¹ ein. Der Ehemann schreibt seinem Freund, „wie glücklich er sich im Grunde preisen könne, lediglich eine untreue Ehefrau zu haben“¹⁶², im Vergleich mit seiner schlimmeren Situation.

Die unglückliche Situation des Mannes ist von der zweiten Strophe bis zur achten Strophe durch seine Klage geschildert. Er klagt darüber, daß seine Frau nicht ihrem Mann, sondern dem ganzen menschlichen Geschlecht gehöre und sich in literarischer Gesellschaft aufhalte: „Vom Belt bis an der Mosel Strand, / bis an die Apenninen Wand, / bis in die Vaterstadt der Moden, / wird sie in allen Buden feil geboten“ (V. 11ff). Der Mann prüft seine Frau und deren literarische Gesellschaft sehr kritisch und verzerrt sie schließlich zur Karikatur. Er hält sie daher für eine Frau, die sich feilbietet. Seiner Meinung nach ist „die Frau sich in ihren Werken vor einem anonymen männlichen Publikum gleichsam entkleidet und läßt auf ihren Reiz prüfen“¹⁶³: „[...] muß sie auf Diligencen, Packetbooten / von jedem Schulfuchs, jedem Haasen / kunstrichterlich sich mustern lassen, / muß sie der Brille des Philisters stehn“ (V. 15ff). Mit dem Vorwurf der erotischen Potenz wird bei ihm der Körper der Frau mit räumlichen Metaphern wie „Vestung“ (V. 23) und „Gegenden“ (V. 24) dargestellt.

¹⁵⁹ Düntzer: „Die berühmte Frau“. 1. Bd. 3. Teil. S. 132f.

¹⁶⁰ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S. 196-200.

¹⁶¹ Koschorke: Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie. S. 585.

¹⁶² Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 221.

¹⁶³ Koschorke: Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie. S. 586.

„Die Spott- und Schmähreden gegen die gelehrten Frauen“¹⁶⁴ werden mit der Einführung des anspielungsreichen Namens „Ninon“ (V. 29) in der dritten Strophe noch deutlicher. Somit wird die schriftstellerische Gattin im Gedicht mit der französischen Gelehrten Ninon de L'Enclos (1620-1705), die Rousseau als Schreckbild bezeichnet, gleichgesetzt. Dieser beschreibt die französische Gelehrte:

Mit der Verachtung der weiblichen Tugenden, so sagt man, hatte sie die unseren bewahrt: man rühmt ihre Offenheit, ihre Geradheit, die sichere Wahl ihres Umgangs, ihre Treue in der Freundschaft; um schließlich das Bild ihres Ruhms zu vollenden, sagte man von ihr, sie habe sich zum Mann gemacht. A la bonne heure. Aber bei diesem ganzen guten Ruf hätte ich diesen Mann ebensowenig zum Freund wie zur Geliebten haben mögen.¹⁶⁵

In der vierten Strophe wird das Leben der gelehrten Frau parodistisch dargestellt.

Kaum ist der Morgen grau,
so kracht die Treppe schon von blau und gelben Röcken,
mit Briefen, Ballen, unfrankierten Päckchen,
signiert: an die berühmte Frau.
Sie schläft so süß! - Doch darf ich sie nicht schonen
„Die Zeitungen, Madam, aus Jena und Berlin!“
Rasch öffnet sich das Aug der holden Schläferinn,
ihr erster Blick fällt – auf Recensionen.
Das schöne blaue Auge! – Mir
nicht Einen Blick! – Durchirrt ein elendes Papier.
(Laut hört man in der Kinderstube weinen)
Sie legt es endlich weg und fragt nach ihren Kleinen. (V. 38ff)

Der erste Blick „der holden Schläferin“ (V. 44) am Morgen fällt nicht auf den liebsten Mann, sondern „auf Recensionen“ (V. 45). Sie interessiert sich nicht für ihren Mann und ihre Kinder. Ihr Interesse liegt vor allem im Bereich des öffentlichen Lebens. Kinderweinen ist aus dem Hintergrund zu hören. Diese Darstellung ist „als moralische Anspielung auf den `eigentlichen Beruf` dieser Frau gedacht, der von ihr schmähdlich vernachlässigt wird“¹⁶⁶. Schiller schildert

¹⁶⁴ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 221.

¹⁶⁵ Rousseau: Emile. S. 774.

¹⁶⁶ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 222.

die Existenz der schreibenden Frau völlig in der Abhebung von ihrer Hausarbeit und läßt sein lyrisches Ich harte Kritik an dem Dasein der gelehrten Frau üben.

Die Anstrengungen der Frau, schriftstellerischen Ruhm zu erwerben, bedrohen nicht nur die Familienordnung, sondern wirken sich zerstörend auf die weibliche Qualität aus. Humboldts Warnung vor einer Einbuße der echten Weiblichkeit bei der intelligenten Frau in seinem zweiten Horenaufsatz spiegelt sich in der fünften Strophe des Gedichtes. Die weibliche Gelehrsamkeit erscheint bei Schiller auch als naturwidrig, da der Verlust ihrer spezifisch weiblichen Attraktivität aus ihr abgeleitet wird. Die Frau, die Toilette und Frisur vernachlässigt, verliert Grazie. Sie ist deshalb nicht mehr durch „Amorinen“ (V. 55) zu vertreten, sondern sie wird durch „Erinnyen“ (V. 56) ersetzt. „So wird der Ehealltag zu einer ganz und gar verkehrten Welt.“¹⁶⁷

Die sechste Strophe zeigt damit keinen glücklichen Alltag in der Ehe, sondern die emsige Situation der schreibenden Frau, die sich mit den vielfältigen kulturellen Geschäften befaßt. „Zweifellos geben die Betriebsamkeit einiger `Kulturträger`, ihre umfangreichen Korrespondenzen, ihre emsige Reisetätigkeit und ihre ständigen Visiten in den Häusern der Berühmten Anlaß zu Spott.“¹⁶⁸ Ähnlich wie in der zweiten Strophe pedantische Gelehrte und feige Zeitungskritiker in der literarischen Gesellschaft mit den Worten wie „Schulfuchs“ (V. 16), „Haasen“ (V. 16) zum Spott bezeichnet werden, lassen sie sich hier auch parodistisch beschrieben: „der dümmste Fat, der ärmste Wicht“ (V. 66). Zugleich hat die Erwähnung von „Britten“ (V. 59) und „Großing“ (V. 61) in dieser Strophe mit Schillers Absicht dazu beigetragen, über die Vorliebe von Charlotte von Lengefeld für die englische Literatur und Philosophie zu scherzen und die Schwestern Lengefeld, begeisterte Anhänger Lavater, zu necken.

Auf jeden Fall geht es in der Klage des Ehemannes darum, daß der Mann für seine Frau nur als Mann bezeichnet wird, sonst aber kaum Beachtung findet. Er meint, daß er nicht nur von seiner Frau, sondern auch von ihren Besuchern

¹⁶⁷ Koschorke: Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie. S. 586.

¹⁶⁸ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 222.

verächtlich behandelt wird. So wird bei ihm die Anerkennung der Frau in der öffentlichen Gesellschaft unmittelbar mit der Abwertung und Verachtung ihres Gatten in Zusammenhang gebracht.

Dieser Punkt wird einleuchtender, wenn Rousseaus Meinung über die Frau in diesem Zusammenhang angeführt wird. Er schreibt:

Ihre [der Frau, d. Verf.] Würde ist es, nicht gekannt zu sein, ihre Ehre ist die Achtung ihres Mannes; ihre Freuden liegen im Glück ihrer Familie.¹⁶⁹

Nach Meinung von Rousseau ist die Frau „dazu geschaffen, dem Mann nachzugeben und selbst seine Ungerechtigkeit zu ertragen“¹⁷⁰. Die Rousseau'sche Auffassung von der Frau, die zur Herausbildung der Weiblichkeitsauffassung im 18. Jahrhundert eine führende Rolle spielt, liegt auch diesem Gedicht zugrunde.

Der Ehemann erinnert sich in der zehnten Strophe an das Bild einer glücklichen und friedlichen Familie, in der die sanfte Braut wie die „schöne Seele“ im Kreis der Kinder eingeschlossen bleibt. Er klagt über den Verlust dieses idealen Zustands. Mit schmerzlicher Sehnsucht nach der früheren entzückenden weiblichen Anmut seiner Frau und nach dem nur kurzen Eheglück wird die zehnte Strophe elegisch dargestellt. Dabei wird die dichterische Ansicht über das weibliche Ideal erkennbar.

Aus diesen patriarchalischen Denkweisen und Ansprüchen kommt die Meinung, daß die öffentliche Rolle der Frau für den Ehemann schändlicher als ein Ehebruch erscheinen könnte. Dieser Ehebruch gäbe den Ehemann „nur auf einem Sektor dem Hohn preis – dem der Liebes- und Eehändel – zu dem die Frauen Zutritt haben, während die gelehrsam literarischen Tätigkeiten der Ninnon auf des Mannes ureigensten Feld stattfinden“¹⁷¹.

Die Kritik an der gelehrten Frau wird bis hin zu ihrer Unfähigkeit zur schriftstellerischen Tätigkeit weitergeführt. Der Ehemann meint, daß der schöne

¹⁶⁹ Rousseau: Emile. S. 819.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 223.

Frühling seine Frau nicht mehr reizt. Er hält sie für herzenskalt. Nach ihm ist sie im Grunde für die Schönheit der Natur unempfänglich und unempfindlich. Gegen die schreibende Frau wird daher der Vorwurf der Ruhmsucht erhoben, sie ergreife lediglich aus Eitelkeit die männliche Feder.¹⁷²

Die herablassende Einschätzung der schreibenden Frau lässt sich an der Beschreibung Schillers ablesen. Er schreibt in einem Brief an Goethe vom 30. Juni 1797:

Ich muß mich doch wirklich darüber wundern, wie unsere Weiber jetzt, auf bloß dilettantischem Wege, eine gewisse Schreibgeschicklichkeit sich zu verschaffen wissen, die der Kunst nahe kommt. (NA 29, S. 93)

Schiller soll am 18. März 1801 auch Christiane von Wurmb gegenüber gesagt haben: „Es ist ein eigen Ding um die gelehrten Frauens!“ Früher oder später würden sie alle „entweder zur eitlen Törlin – oder unglücklich.“ (NA 42, S. 311)

Eine solche abwertende Haltung gegenüber der gelehrten Frau ist auch bei Kant zu finden. Nach seiner Ansicht bedürfen die Frauen keiner fundierten Ausbildung; wenige und einfache Grundkenntnisse, die elementarsten Zusammenhänge ihrer Existenz, genügen vollauf:

Mühsames Lernen oder peinliches Grübeln, wenn es gleich ein Frauenzimmer darin hoch bringen sollte, vertilgen die Vorzüge, die ihrem Geschlechte eigentümlich sind, und können dieselbe wohl um der Seltenheit willen zum Gegenstande einer kalten Bewunderung machen, aber sie werden zugleich die Reize schwächen, wodurch sie ihre große Gewalt über das andere Geschlecht ausüben.¹⁷³

Kant hält die geistige Gelehrsamkeit der Frau für den verkehrten Geschmack des schönen Geschlechts. Er schreibt schon in der vorkritischen Schrift „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ aus dem Jahr 1764, daß alle Erziehung zum Ziel haben müsse, den „reizenden Unterschied [...], den die Natur zwischen zwei Menschengattungen hat treffen wollen“¹⁷⁴, kennt-

¹⁷² Vgl. Wurst: Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert. S. 33f

¹⁷³ Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. S. 852.

¹⁷⁴ Ebd. S. 851.

lich zu machen. Es steht außer Zweifel, daß die schriftstellerische Tätigkeit der gelehrten Frauen männlichen Widerstand im 18. Jahrhundert provozieren sollte.¹⁷⁵

Eine Adaption männlicher Kompetenzen durch Frauen gefährdet nach der Meinung Schillers die natürliche Ordnung im Geschlechterverhältnis und in der Familie, sie signalisiert schließlich die „Unnatur eines Eheverhältnisses“¹⁷⁶. Diese Auffassung ist in der letzten Strophe deutlich zu erfassen.

Wen hab ich nun? – Beweinenswerther Tausch!
 Erwacht aus diesem Wonnenrausch,
 was ist von diesem Engel mir geblieben?
 Ein starker Geist in einem zarten Leib,
 ein Zwitter zwischen Mann und Weib,
 gleich ungeschickt zum Herrschen und zum Lieben.
 Ein Kind mit eines Riesen Waffen,
 Ein Mittelding von Weisen und von Affen!
 Um kümmerlich dem stärkern nachzukriechen,
 dem schöneren Geschlecht entflohn,
 herabgestürzt von einem Thron,
 des Reizes heiligen Mysterien entwichen,
 aus Cythereas goldnem Buch gestrichen*¹⁷⁷
 für – einer Zeitung Gnadenlohn. (V. 135ff)

Die negative Bewertung der schreibenden Frau, die die Anerkennung des Mannes keineswegs gewinnen kann, wird in der bildhaften Darstellung am Schluß ganz deutlich. Der Klagende tadelt offensichtlich das Überschreiten der der Frau zugefallenen Rolle als „Unnatur“ und „Mannweiblichkeit“, wie auch Schiller Aurelie in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ auf diese Weise als „zerstört“ betrachtet.¹⁷⁸

Der Ausdruck „ein starker Geist in einem zarten Leib“ (V. 138) ist nichts anders als die Andeutung, daß die geistige Tätigkeit der Frau gegen die Gesetze der Natur verstößt, daß die über die Grenze der weiblichen Natur hinausgehen-

¹⁷⁵ Vgl. Wurst: Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert. S. 30.

¹⁷⁶ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 223.

¹⁷⁷ „Cythera: die auf Cythera besonders verehrte Aphrodite; goldnes Buch: ein Verzeichnis, in das die adligen Familien Italiens eingetragen wurden.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S. 200)

¹⁷⁸ Schiller schreibt im Brief an Goethe vom 2. 7. 1796: „Selbst Aurelia wird nur durch ihre Unnatur, durch ihre Mannweiblichkeit zerstört.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 28. Bd. S. 236)

de Frau nicht mehr das schöne Geschlecht sei, dessen Bestimmung sich in der Rolle der züchtigen Hausfrau und Mutter erschöpft. Die Mutwilligkeit, diese Naturgesetze zu verletzen, ist damit eine groteske naturwidrige Fehlentwicklung, deren Resultat „ein Zwitter zwischen Mann und Weib“ (V. 139), „ein Mittelding von Weisen und von Affen“ (V. 142) ist. In einer Fülle von negativ bezeichnenden Metaphern und kritischen Aussagen fehlt es dem Gedicht an lyrischem Gefühl, es macht vielmehr nur eine dichterisch tadelnde Absicht sichtbar.

Der Vorwurf über die schreibende Frau bleibt nicht einfach auf das Verlassen ihrer von Natur vorgeschriebenen Arbeitssphäre beschränkt, er ist auf ihr erotisches Bedürfnis gerichtet. Wie in der zweiten Strophe wird hier auch die erotische Potenz der gelehrten Frau angedeutet. Der letzte Vers heißt nichts anderes als „Sie tut es für Geld“. Diese Interpretation ist deswegen möglich, „denn nirgends zuvor klingt das Motiv der Geldgier an“¹⁷⁹. Die gelehrte Frau kann damit dem Reich der Schönheitsgöttin Venus keineswegs zugeordnet werden, sie ist noch weit entfernt von dem Marientypus, der mit allen weiblichen Liebreizen eine ideale Repräsentantin der Keuschheit ist.

Wie sich aus der bisherigen Betrachtung ergibt, ist die gelehrte Frau der harten Kritik des lyrischen Ichs ausgesetzt. Seine Kritik ist im Grunde darauf gerichtet, daß sich der natürliche Wirkungsbereich der Frau auf den Kreis des Hauses beschränken soll. Dabei ist unschwer erkennbar, daß Schiller der Frau gar keine ästhetische Produktionsfähigkeit und auch keine Verwirklichung ihrer Kompetenz in der Öffentlichkeit gewährt.

¹⁷⁹ Koschorke: Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie. S. 586.

2. Idealisierung des Weiblichen: „Würde der Frauen“ (1796)

Wird im vorangegangenen Gedicht „Die berühmte Frau“ eine widernatürliche Form des Weiblichen dargestellt, bietet Schiller im Gedicht „Würde der Frauen“ die Form des idealen Weiblichen dar. Mit dem „Sehnsuchts- und Wunschmotiv einer an das Weibliche gebundenen Harmonievorstellung“¹⁸⁰ bildet das Gedicht die utopischen Vorstellungen vom Weiblichen deutlich aus. Das ideale Weibliche ist vor allem nichts anderes als eine Folge männlicher Projektion, es zeugt zugleich von Schillers klassisch-idealistischer Poesikonzption seiner späteren Zeit.

Das Gedicht „Würde der Frauen“, welches siebzehn Strophen hat,¹⁸¹ ist unter Benutzung der Antithetik von Strophen und Gegenstrophen konstruiert¹⁸², indem es die gegensätzlichen Darstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in wechselnder Weise aufstellt. Der rhetorische Kontrast von These und Antithese, der den Gehalt des Gedichtes bestimmt, wird formal durch das anaphorische „Aber“ der Frauenstrophen ausgedrückt, das von dem zweiten Strophenpaar an gilt.¹⁸³ Überdies wird die dialektische Gegenüberstellung durch die alternierende Metrik verstärkt. Auf die heiter beschwingten Daktylen der Frauenstrophen antworten jeweils die düster beschwerten Trochäen der Männerstrophen.¹⁸⁴ Dieser Wechsel der Versart zeigt „ein[en] angenehme[n] Kontrast“, wie Körner an Schiller schreibt: „Die ruhigen Trochäen mildern den

¹⁸⁰ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 239.

¹⁸¹ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S. 240-243. Das Gedicht, das der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, ist die erste Fassung, die im August 1795 entstand. „Schillers Unzufriedenheit mit dem Gedicht in seiner 1. Fassung äußerte sich schon vor der teilweise heftigen öffentlichen Kritik; sie dokumentiert sich in der radikalen Kürzung von 17 auf 9 Strophen. Die früheren Strophen 6 und 7 sowie 12 bis 17 fielen vor allem der Absicht zum Opfer, den in seiner Länge monoton wirkenden antithetischen Aufbau des Gedichts etwas aufzulockern.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIB Bd. S. 150f) Die zweite Fassung, die im wesentlichen durch eine Kürzung des Gedichtes entstand, kam vermutlich bei der Zusammenstellung der 1800 erschienenen Gedichte zustande.

¹⁸² Vgl. Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 323f. „Alle diese und andere Gegensätze, die zahlreiche Gedichte, insbesondere aber die Strophen und Gegenstrophen von ‚Würde der Frauen‘ kennzeichnen, lassen sich subsumieren unter die idealtypische Antithetik des ‚Naiven‘ und des ‚Sentimentalischen‘.“ (Ebd.)

¹⁸³ Vgl. Fuhrmann: Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. S. 62.

¹⁸⁴ Ebd.

Ernst – und die hüpfenden Daktylen geben der Ruhe eine sanfte Bewegung.¹⁸⁵
 Jede der neun Strophen, die der Darstellung der Frau gewidmet sind, hat sechs Zeilen und ist in der Regel mit dem Schweifreim `aabccb` beschrieben. Im Unterschied zu den Frauenstrophen besteht jede der acht Strophen, die die männlichen Merkmale darstellen, aus acht Versen und hat den Kreuzreim `ababedcd`.

Die Strophenpaare variieren bis zum Schluß und wiederholen fast dieselben Grundgedanken des ersten Paares, weswegen Schiller dies später als eintönig empfunden hat und Kürzungen vornahm.¹⁸⁶ Das Gedicht macht deutlich, daß die Geschlechter über den biologischen Unterschied hinaus wesensgemäß verschieden sind. Daraus ergibt sich „die dichotomisch-polare Geschlechtercharakteristik“¹⁸⁷. Dem vernunft-dominierten, eigenständigen und aktiven männlichen Subjekt werden die gefühlsbetonte, sinnliche, ruhige und passive Frau gegenübergestellt. Mit diesen statischen Charakterisierungen werden sämtliche charakteristischen Eigenschaften der Frau ganz idealistisch überhöht.

Der Dichter fordert bereits am Anfang zur Verehrung der Frauen auf: „Ehret die Frauen!“ (V. 1) Die erste Strophe behält mit der Verklärung des weiblichen Alltagslebens einen hymnischen Ton. Sie besitzt jedoch keine Unmittelbarkeit, die die hymnische Darstellung bezeichnet, sondern eine Distanz in der Aussage. Dies gilt für das ganze Gedicht. Das Gedicht scheint thematisch eine hymnische Charakterisierung zu haben. Es steigert sich jedoch nicht bis zum Hymnischen, weil es eher nüchtern Schillers philosophische Anschauungen darlegt.

Der ersten Strophe, die mit ihren hymnischen Phrasen ein Frauenlob darstellt, wird in der folgenden Strophe über die Frau das Bild angeschlossen, daß sie in ihrer Natur treu und ruhig bleibt. Dieses Bild, das auf das Ideal weiblicher Natur im Gedicht hinweist, ist von der dritten bis zur fünfzehnten Strophe vorherrschend. Mit einer solchen Charakterisierung unterstellt die männliche Phantasie der Frau „ein Bündnis mit der Natur“¹⁸⁸: „Treue Töchter der from-

¹⁸⁵ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 235.

¹⁸⁶ Vgl. Müller: Schillers Lyrik. S. 624.

¹⁸⁷ Hoffmann: Elisa und Robert. S. 87.

¹⁸⁸ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 243.

men Natur“ (V. 20). Im Gegensatz zum Mann, der stets von unbeherrschter Leidenschaft und endloser Gier getrieben wird, wird die Frau zur innigen Befriedigung des ihr Gebotenen aufgefordert. Die Frau lebt also reicher und freier in ihrer Gegenwart als der Mann. In der dritten Strophe lebt die Frau ohne Konflikt in der friedlichen Stetigkeit, da sie in ihrem engeren Kreise, „in der Mutter bescheidener Hütte“ (V. 18), glücklich bleibt.

Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.
In der Mutter bescheidener Hütte
Sind sie geblieben mit schamhafter Sitte,
Treue Töchter der frommen Natur. (V. 15ff)

Analog der inhaltlichen Aussage wird diese Strophe stilistisch auch durch ruhig fließende Sätze gebildet. Im Vergleich mit der ersten Strophe ist hier ein deutliches Absinken des lyrischen Hochtines zu beobachten. Diese dritte Strophe erinnert an das Bild des in die Arme der Natur zurückkehrenden Flüchtlings in der letzten Strophe des Gedichtes „Die Macht des Gesanges“:

Und wie nach hoffnungslosem Sehnen,
Nach langer Trennung bitterm Schmerz,
Ein Kind mit heißen Reuethränen
Sich stürzt an seiner Mutter Herz,
So führt zu seiner Jugend Hütten,
Zu seiner Unschuld reinem Glück,
Vom fernen Ausland fremder Sitten
Den Flüchtling der Gesang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwärmen. (NA 1, S. 226)

Die Rolle der Frau ist es, den Mann, der aus sich selbst herausgerissen wird, in die Arme der Mutter, bzw. der Natur zu ziehen. Aus dieser Rolle hebt sich vor allem die Charakterisierung von Empfänglichkeit und Rezeptivität hervor, mit der die Frau andere beglücken kann. Eine solche weibliche Rollenvorgabe wird in Schillers geschichtsphilosophischer Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ auch nachgewiesen:

Wir sehen alsdann in der unvernünftigen Natur nur eine glücklichere Schwester, die in dem mütterlichen Hause zurückblieb, aus welchem wir im Übermuth unserer Freyheit heraus in die Fremde stürmten. Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen die Drangsale der Kultur zu erfahren und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme. (NA 20, S. 427)

Das Weibliche bleibt letztlich „geschichtsloses Anschauungsmaterial, an dem der männliche Verstand sich ausrichtet zu kultureller Arbeit, oder dem er sich zuwendet, um von diesen Anstrengungen auszuruhen“¹⁸⁹.

Der Mann ist ganz anders. Er schweift „ohne Rast und Aufenthalt“ (V. 24) in die Ferne und in die Zukunft. Er kennt nie „des Empfangenes Wonne“ (V. 51), und „den Tausch der Seelen“ (V. 53). Der Mann wirkt sogar sehr gewaltsam, er zerstört wieder, was er selbst geschaffen hat. Er ruht keineswegs, „wie das Haupt der Hyder ewig fällt und sich erneut“ (V. 27f). „Der Sieg des Gedanken“ (V. 95) über das Gefühl führt den Mann zum „ewigen Kampf“ (V. 98) und daher findet sich der Wille zum stetigen Lebenskampf in seiner „feste[n] Brust“ (V. 56).

Anders als in den Frauenstrophen werden in den Darstellungen des Männlichen die dynamischen Momente deutlich. In der Auseinandersetzung mit der feindlichen Welt, in dem wiederholten Werk des Schaffens und Zerstörens wirkt der Mann unermüdlich, denn er steht vor den unendlichen Bahnen des Lebens, in die er stets eindringen soll. Von ihm sind Ruhe und harmonischer Frieden kaum zu erwarten. Dieses gegensätzliche Verhältnis zwischen den Geschlechtern wird für das typische Modell im 18. Jahrhundert gehalten. Es ist auch im Drama „Tasso“ von Goethe in sehr ähnlicher Weise dargestellt, wenn es die Prinzessin zum Ausdruck bringt:

Allein ihr strebt nach fernen Gütern,
 Und euer Streben muß gewaltsam sein.
 Ihr wagt es, für die Ewigkeit zu handeln,
 Wenn wir ein einzig nah beschränktes Gut
 Auf dieser Erde nur besitzen möchten,
 Und wünschen, daß es uns beständig bleibe.
 Wir sind von keinem Männerherzen sicher,

¹⁸⁹ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 252.

Das noch so warm sich einmal uns ergab.
 [...]

 Wenn`s Männer gäbe, die ein weiblich Herz
 Zu schätzen wüssten, die erkennen möchten,
 Welch einen holden Schatz von Treu` und Liebe
 Der Busen einer Frau bewahren kann (V. 1024ff).¹⁹⁰

Im Gegensatz zum gleichbleibenden Bild der Frau ist das Streben des Mannes nach Außen gerichtet. Er ist im Grunde sehr wechselhaft. Obgleich der Mann durch aktive und dynamische Charakterzüge gekennzeichnet wird, zeigt sich seine Natur im Gedicht nicht positiv. Der Grund dafür liegt darin, daß der Mann im Prozess der Beherrschung und Zerstörung der äußeren Natur die harmonische Natur in sich nicht präsentieren kann. Als männliche Charakterzüge werden im Gedicht lediglich Gewalt, Stärke, Kälte, Härte und Gespaltenheit angesehen.

Indem der Mann blind und gewalttätig gegen den beherrschten Gegenstand und sich selbst wird, verliert er sich selbst. In der Welt, welcher er mit dem Kampfgeist begegnen soll, vermag er nicht zu erkennen, daß er sich selbst verloren hat. Hierbei wird der Frau noch eine weitere Rolle zugeschrieben. Die Frau kann den Mann das Bild seiner wahren Existenz erkennen lassen und ihm zugleich sein unverzerrtes Bild zurückgeben. Die Frau erscheint inmitten der vernünftigen und kämpferischen Welt des Mannes als „der ruhige Spiegel“ (V. 48), der alle Gestalten ohne Verzerrung reflektiert.¹⁹¹ Die metaphorischen Ausdrücke von der „krystallene[n] Scheibe“ (V. 47) und dem „ruhige[n] Spiegel“ (V. 48)¹⁹², die im Gegensatz zu des „Mannes verdüstertem Blick“ (V. 45) stehen, deuten das „Ideal der weiblichen Seelenharmonie“¹⁹³ an. Letztlich ver-

¹⁹⁰ Goethe: Sämtliche Werke. 5. Bd. Hg. v. Borchmeyer. S. 762f.

¹⁹¹ Vgl. Irigaray: Speculum. S. 390.

¹⁹² Weigel weist auch in bezug auf die Metapher des Spiegels darauf hin: „Die Metapher des Spiegels – ebenso dessen Kehrseite und Ränder, seine Zerschlagung und ‚Verdoppelung‘ – ist inzwischen durchaus geläufig zur Beschreibung weiblichen Selbstverständnisses unter der Kontrolle des männlichen Blicks.“ (Weigel: Der schielende Blick. S. 85)

¹⁹³ Diese ähnliche Vorstellung vom Weiblichen ist in Schillers Epigramm „Das weibliche Ideal“ auch deutlich ausgebildet: „Überall weicht das Weib dem Manne, nur in dem Höchsten / Weichet dem weiblichsten Weib immer der männlichste Mann. / Was das Höchste mir sei? Des Sieges ruhige Klarheit, / Wie sie von deiner Stirn, holde Amanda, mir strahlt. / [...] / Auch dein zärttester Laut ist dein harmonisches Selbst.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S. 254)

dichtet sich kein hymnisches Gefühl im Gedanken, sondern ein philosophischer Gedanke wird im größten Teil des Gedichtes in rhetorischen Metaphern umschrieben. All diese Metaphern im Gedicht sind Veranschaulichungen von dichterischen Gedanken, die das Gedicht zu einer Einheit verschmelzen.

Die Frau steht in einem konfliktlosen, sympathetischen Verhältnis zur Natur, welches der Mann im Verlauf seiner Beherrschungsanstrengungen zerrüttet und verloren hat. Die männliche Phantasie über die Frau kreist um die Vorstellung von harmonischer Versöhnung und Einheit, die sich stets im Gedicht wiederholt. Die Frau als „Sinnbild der Versöhnung“¹⁹⁴ schildert vor allem die elfte Strophe noch deutlicher. Die Frau hebt „in der lieblichen Form“ (V. 75) alle Konflikte zwischen den Menschen auf, indem sie die ewig feindlichen Kräfte verbindet und „die Zwietracht“ (V. 73) auflöst. Eine ähnliche Vorstellung findet sich auch im Gedicht „Das Ideal und das Leben“: „Aufgelöst in zarter Wechselliebe, / In der Anmuth freiem Bund vereint, / Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe, / Und verschwunden ist der Feind“ (NA 2I, S. 398).

Die Frau erreicht durch die Versöhnung der Gegensätze das „göttliche Ziel“ (V. 86). Die Fähigkeit zu Liebe, Frieden, Harmonie und Versöhnung, sowie sämtliche humanitären Eigenschaften werden in den Strophen über den Mann gar nicht wahrgenommen.¹⁹⁵ Die negative Darstellung des Männlichen ist verwunderlich, wenn man es mit der Schilderung des Mannes im Jugendgedicht „Kastraten und Männer“, oder im späteren Gedicht „Das Lied von der Glocke“ vergleicht.¹⁹⁶ Schiller legt im Gedicht „Würde der Frauen“ den Akzent durchaus auf die Frauenstrophen, in denen die Frau als die dem Mann von Natur aus Überlegene bezeichnet wird. So stehen der Mann und die Frau einander gegenüber wie Unruhe und Ruhe, Disharmonie und Harmonie, wie es am Verhältnis zwischen „Eris“ (V. 69), der Göttin der Zwietracht, und „Charis“ (V. 70), der der Anmut und Versöhnung, exemplarisch dargestellt wird.

¹⁹⁴ Woesler de Panafieu: Das Konzept von Weiblichkeit als Natur- und Maschinenkörper. S. 255.

¹⁹⁵ Vgl. Fuhrmann: Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. S. 62.

¹⁹⁶ Im Gedicht „Kastraten und Männer“ wird das Lob des Mannes gesungen, und im Gedicht „Das Lied von der Glocke“ wird auch die männliche Darstellung positiv gezeichnet.

Vor diesem Hintergrund könnte man reflektieren, weshalb Schiller für das Gedicht den Titel „Würde der Frauen“ ausgewählt hat. Das Gedicht „Würde der Frauen“ stellt Schillers Geschlechteranthropologie in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ dar. Es wird damit deutlich, daß „Würde der Frauen“ mit dem Begriff der `Würde` in „Über Anmut und Würde“ nicht identisch sein kann, denn dort ist der Begriff `Würde` auf die Vernunft bezogen und damit männlich konnotiert. Es stellt sich die Frage, warum Schiller für den Titel des Gedichts diesen Begriff gewählt hat. Ein plausibler Grund wäre, dass die Frau im Gedicht als ein vollkommen harmonisches Idealbild auf einer höheren Ebene als der Mann dargestellt wird. Daher heißt es im Gedichtstitel nicht `Schönheit` oder `Anmut`, sondern `Würde`.¹⁹⁷

In dieser Hinsicht könnte man versuchen, das analoge Verhältnis zwischen dem Weiblichen und der Poesie zu betrachten. Während der Mann sich selbst im Kampf gegen die Welt verliert und stets zum Ideal gelangen will, zeigt die Frau die idealistische, friedliche Beziehung zur Natur und zur Welt. Diese ideale Beziehung des Menschen zu seiner Natur und Umwelt kann man im wesentlichen allein in der poetischen Welt betrachten.

Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß bei Schiller die Idealisierung der Gegenstände zu einer künstlerischen Notwendigkeit, zu einer ästhetischen Aufgabe wird. Durch ihre Erfüllung gelangt die Kunst, das Idealschöne, erst zu ihrem Wesen. Die Idealisierung der Gegenstände in der Poesie unterstreicht Schiller vor allem in der berühmten Rezension über die Gedichte Bürgers aus dem Jahre 1790:

Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredlung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, das Vortreffliche seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Handlung sein, in ihm oder außer ihm wohnen) von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehrern Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale,

¹⁹⁷ Dem liegt die Annahme zugrunde, daß der Begriff, `Würde` hier unabhängig von der theoretischen Auffassung Schillers eine übergeordnete Bedeutung gegenüber `Anmut` oder `Schönheit` hat.

die er auf diese Art im einzelnen bildet, sind gleichsam nur Ausflüsse eines innern Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je größerer Reinheit und Fülle er dieses innere allgemeine Ideal ausgebildet hat, desto mehr werden auch jene einzelnen sich der höchsten Vollkommenheit nähern. Diese Idealisierkunst vermissen wir bei Hn. Bürger. (NA 22, S. 253)

Schiller stellt an die anderen Dichter den Anspruch, das Individuelle zu idealisieren, aber umgekehrt wird er wegen einer solchen Forderung von ihnen kritisiert. Besonders der romantische Kreis, zum Beispiel Friedrich Schlegel¹⁹⁸ und Ludwig Tieck vermissen „die Poetisierung der Gedichte aus der einen Hauptempfindung in Schillers Lyrik“¹⁹⁹. Tieck kritisiert Schillers Gedicht in seiner Beschreibung über „Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher (1796-1798)“:

Schillers „Würde der Frauen“ ist ohne Zweifel in seinen einzelnen Stellen außerordentlich schön, aber ich gestehe Ihnen, daß ich mit aller Anstrengung, keinen eigentlichen Plan darin habe finden können. Es sind Gedanken, die sich meistentheils in recht gut gewählten Bildern gegenüberstehen, die aber nicht untereinander zusammenhängen und sich noch weniger einander erläutern: mit einem Worte, ich vermisste hier einen lyrischen und poetischen Gang, und finde nur einen prosaischen und vernünftigen Zusammenhang, eine Art von Streit

¹⁹⁸ Schlegel beurteilt Schillers Gedicht „Würde der Frauen“ folgendermaßen: „Diese im einzelnen sehr ausgebildete und dichterische Beschreibung der Männlichkeit und Weiblichkeit, ist im ganzen monoton durch den Kunstgriff, der ihr Ausdruck geben soll. [...] Strenge genommen kann diese Schrift nicht für ein Gedicht gelten: weder der Stoff noch die Einheit sind poetisch. Doch gewinnt sie, wenn man die Rhythmen in Gedanken verwechselt und das Ganze strophenweise rückwärts liest. Auch hier ist die Darstellung idealisiert; nur in verkehrter Richtung, nicht aufwärts, sondern abwärts, ziemlich tief unter die Wahrheit hinab. Männer, wie diese, müßten an Händen und Beinen gebunden werden; solchen Frauen ziemte Gängelband und Fallhut.“ (Schlegel: Rezensionen: Schillers Musenalmanach 1796. S. 6) Schlegels Parodie des Gedichts „Schillers Lob der Frauen“ ist auch bekannt. Sie beginnt: „Ehret die Frauen! Sie stricken die Strümpfe, / Wollig und warm, zu durchwaten die Sümpfe, / Flickten zerrissene Pantalons aus; / Kochen dem Manne die kräftigen Suppen, / Putzen den Kindern die niedlichen Puppen, / Halten mit mäßigem Wochengeld Haus. / Doch der Mann, der tölpelhaft / Find't am Garten nicht Geschmack. / Zum gegohrnen Gerstensaft / Raucht er immerfort Taback; / Brummt, wie Bären an der Kette, / Knufft die Kinder spat und früh; / Und dem Weibchen, nachts im Bette, / Kehrt er gleich den Rücken zu. u. s. w.“ (Friedrich Schlegel: „Schillers Lob der Frauen“. In: August Wilhelm Schlegel: Sämtliche Werke. 2. Bd. Hg. v. Böcking. S. 172) Friedrich Schlegel übt zwar Kritik an der typisch polaren Auffassung der Geschlechter bei Schiller, aber er überwindet auch die Typologie der dualistischen Geschlechterauffassung nicht. Dies ist in seinem Roman „Lucinde“ festzustellen. „In der ‚Lucinde‘ fungieren immer noch das weibliche und das männliche Prinzip. Dabei wird das altbekannte Muster eines dichotomischen Frauen- und Männerbildes in Julius und Lucinde wahrgenommen. Dem Manne Julius wird die Entwicklung, die Progression als das Verfahren unendlicher Vollendung zugesprochen, während die Frau Lucinde das anzustrebende Ideal bereits verkörpert.“ Vgl. Weigel: Wider die romantische Mode. S.69.

¹⁹⁹ Kluge: Idealisieren – Poetisieren. S. 346.

oder Gespräch über die Würde der Weiber und die Schwächen der Männer.²⁰⁰

Wie Tieck nachweist, ist in diesem Gedicht eine klare Trennung zwischen philosophischen und dichterischen Gedanken kaum vollziehbar. Es erweckt von vornherein den Eindruck einer gereimten und metrisch gegliederten Philosophie. Dies läßt sich aus der Tatsache schließen, daß das Poetisieren bei Schiller keinen unbewußt seelischen Vorgang, sondern einen bewußt bildenden Vorgang des lyrischen Gegenstandes bedeutet. Schillers poetisches Bemühen besteht darin, Dichtung so zu behandeln, „daß ihr Stoff unwillkürlich und von selbst seine Individualität zum Ganzen einer Idee erwartete“²⁰¹, wie Humboldt in seinem Aufsatz „Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung“ beschreibt. Das Gedicht „Würde der Frauen“ ist auch „mehr gedankenvoll als empfindungsvoll“²⁰². Dies könnte der Grund dafür sein, daß „Gedankenlyrik zum unvermeidlichen Stichwort zur Charakterisierung von Schillers Lyrik wird“²⁰³.

Das Gedicht „Würde der Frauen“ gehört auch zu einer Reihe von philosophischen Gedichten, die in der späteren Schaffenszeit Schillers geschrieben wurden. Wie schon im Kapitel über das Verhältnis von Schiller und Humboldt erwähnt worden ist, wurde das Gedicht „Würde der Frauen“ durch zwei Horenaufsätze Humboldts angeregt. Obwohl die Darstellungen über den Mann im Gedicht anders als in den Aufsätzen nur auf die Wirklichkeitssphäre bezogen und von negativen Eigenschaften geprägt werden, liegen Humboldts theoretische Auffassungen über die geschlechtsspezifischen Charaktereigenschaften diesem Gedicht zugrunde. Vor allem wird die poetische Gestalt der Frau mit seiner theoretischen Konzeption völlig in Übereinstimmung gebracht.

Die weibliche Natur als Sinnbild des harmonischen Gemüts wirkt harmonisch und mäßigend auf die schroffere, geteilte und zwiespältige Natur des Mannes. Durch ihre Einwirkung werden das Disharmonische und das Widerspruchsvolle aufgelöst. Repräsentiert das Wesen des Mannes die Anspannung, verkörpert

²⁰⁰ Tieck: Kritische Schriften. 1. Bd. S. 87f.

²⁰¹ Humboldt: Über Schiller. In: Ders.: Werke. 2. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 360.

²⁰² Kluge: Idealisieren – Poetisieren. S. 313.

das der Frau die Lösung. Die Frau steht eindeutig im Gegensatz zum Mann, der seine „Menschlichkeit vergessen“ (V. 77) und die „warnende Natur“ (V. 82) verschmäht hat. Die Versöhnung ist aber bei der Frau kein Resultat des Willenskampfes mit dem Affekt wie beim Mann, sondern tritt aus der weiblichen Natur hervor. Die harmonische Natur ist ihr angeboren, während der Mann sie sich erst aneignen müsse.²⁰⁴ Die weibliche Natur wird damit „zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte“²⁰⁵ stilisiert.

Das Traumbild der Frau, das im Gedicht stets idealistisch überhöht wird, existiert jedoch nicht in der Realität. Um die ideale Größe zu gewinnen, soll die Frau außerhalb der Geschichte bleiben, während der Mann kämpfend in der Geschichte zum Ideal gelangen will. Am Schluß des Gedichts steht die Frau, die durch die Worte „Kind“ (V. 118) und „Engel“ (V. 118) bezeichnet wird, zeitenthoben. Wie es sich in den Ausdrücken von „Vollendung und Wiege der Menschheit“ (vgl. V. 117) zeigt, repräsentiert das Weibliche hier deutlich das Verlorene und das noch Ausstehende, das letztlich auf „Ursprungsmythos und Vollendungsutopie“²⁰⁶ verweist. Mit dem Bilde der kindlichen Unschuld, die einst existierte, und mit dem der reinen Vollendung, die es wieder zu erringen gilt, ist die Frau an „die Ränder, an die fernen Horizonte der Geschichte“²⁰⁷ verwiesen.

Die letzte Strophe macht Schillers utopische Vorstellungen vom Weiblichen noch deutlicher. Aus der utopischen Perspektive vollzieht das Gedicht einerseits „die Entrechtung und Enteignung von Frauen in der Geschichte der Zivilisation“²⁰⁸, andererseits veranschaulicht es die poetische Darstellung des „großen Ideenlyrikers“²⁰⁹. Allenfalls erreicht Schiller durch die Verklärung des weiblichen Wesens sein poetisches Ideal, das den Titel des Gedichtes rechtfertigt.

²⁰³ Kurscheidt: Schiller als Lyriker. S. 752.

²⁰⁴ Vgl. Weigel: Wider die romantische Mode. S. 77.

²⁰⁵ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 32.

²⁰⁶ Ebd. S. 242.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Weigel: Topographien der Geschlechter. S. 119.

²⁰⁹ Hamburger: Schiller und Lyrik. S. 299.

3. Die Frau als Objekt männlicher Begierde: „Die Geschlechter“ (1796)

Im Gedicht „Die Geschlechter“ thematisiert Schiller nicht einfach das gegensätzliche Verhältnis der beiden Geschlechter, sondern hebt auch ihre Verschmelzung hervor. Schiller stellt dabei die polare Charakterisierung der Geschlechter und deren Vereinigung naturphilosophisch dar. Er geht wie Humboldt von einem polaren Geschlechterverhältnis aus, in dem die beiden Geschlechter zwar ungleichartig, aber gleichwertig sind. Die unterschiedlichen Charakterisierungen der beiden Geschlechter funktionieren damit für ihren Bund. Es muß jedoch in unserem Zusammenhang gefragt werden, wie die Frau im Verhältnis zum Mann steht, wie die Frau, bzw. das weibliche Prinzip der Vereinigung beider Geschlechter dient.

Das Gedicht „Die Geschlechter“ ist eine Elegie, die aus siebzehn Distichen besteht und die elf eigene Überschriften von „Kind“ bis „Die Begegnung“ trägt.²¹⁰ All diese Gegenstände überschaut der Betrachtende, der als lyrisches Ich erscheint, und „mischt sich in den interessanten Teilen des Stoffes ein“²¹¹. Körner erkennt das Gedicht als „Beweis für Schillers Talent zur Poesie der Betrachtung“²¹². Er schreibt im Brief an Schiller vom 11.(14) Oktober 1796:

In den Geschlechtern erkenne ich Dein Talent zur Poesie der Betrachtung. Auch hier erscheint der Betrachtende durch den höhern Gesichtspunkt von dem er den vielumfassenden Gegenstand überschaut, durch den treffenden Blick auf das Bedeutende in der gegebenen Masse, und durch die Theilnehmung mit der er bey den interessantesten Theilen des Stoffs verweilt. (NA 36 I, S. 342)

²¹⁰ Das Gedicht entstand vermutlich im Juli 1796. In der „Xenien“ Sammelbandschrift finden sich die Verse noch gesondert in einzelne Distichen. Die elf Überschriften der 17 Distichen heißen: „Das Kind“ (V. 1-2), „Knabenalter“ (V. 3-4), „Der Knabe“ (V. 5-6), „Die Geschlechter“ (V. 7-8), „Jungfrau“ (V. 9-18), „Nacht und Stille“ (V. 19-20), „Gesang“ (V. 21-22), „Das Verlangen“ (V. 23-24), „Des Weibes“ (V. 25-26), „Des Mannes“ (V. 27-28), „Die Begegnung“ (V. 29-32) (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 315). Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S.284.

²¹¹ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 317.

²¹² Ebd.

Das Gedicht entwickelt sich in der anspannenden und auflösenden Bewegung, indem seine Gegenstände die Bilder von Trennung und Vereinigung alternierend signalisieren. Derartige Wechsel laufen durch das ganze Gedicht. Es erschöpft sich jedoch nicht im einfachen Wechsel, sondern entwickelt sich in sukzessiver Progression von Trennung, Schmerz und Sehnsucht bis hin zur Vereinigung. Das Gedicht wird selbst zu einem Vorgang zur Erfüllung einer dichterischen Idee, nämlich der Geschlechtervereinigung, die als eine „ästhetische Synthesis“²¹³ im Gedicht angesehen wird. Es ist damit keine Aneinanderreihung von einzelnen Distichen, es zeigt einen epischen Fluß, der in der kausal verbundenen Reihenfolge der Gedanken erkennbar wird.

Im Hinblick auf die Gesamtstruktur des Gedichtes stehen sowohl am Anfang als auch am Ende die Bilder der Vereinigung von Mann und Frau. Steht das Kind am Anfang für den Zustand der Ureinheit, so ist die Begegnung am Ende als eine schöne Notwendigkeit der beiden Geschlechter zu verstehen, die eine höhere Idee ihrer Vollendung bedeutet. Dieses Verhältnis von Beginn und Ausgang des Gedichtes könnte man auf das des „Naiven“ und „Sentimentalischen“ übertragen, das Schiller in seiner Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ geschichtsphilosophisch reflektiert. Diese strukturelle Geschlossenheit des Gedichtes läßt auf die philosophische Prägung schließen. Von der Gattungsform her gesehen, bezeugt die straffe Form des Distichons bereits eine starke Reflexion.

Im ersten Distichon sieht man „in dem zarten Kind“ (V. 1)²¹⁴ die „zwei lieblichen Blumen“ (V. 1) vereinigt, die einen metaphorischen Ausdruck beider Geschlechter bedeuten. Der konfliktlose Naturzustand, der in dem Bild des Kindes veranschaulicht wird, verändert sich im zweiten Distichon in den Zustand der Trennung. Indem das vereinigte Band aufgelöst wird, entstehen daraus die entzweiten Naturen des Menschen, die männliche und die weibliche Form. Die feurige Kraft und die wilde Begierde des Knaben unterscheiden sich von der holden Scham und der Anmut des Mädchens. Zu dieser Gegenüberstellung

²¹³ Wiese: Schiller. S. 568.

²¹⁴ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S. 284.

trägt auch die Form des Distichons bei, dessen antithetische Struktur ausgenutzt wird.

Die „Konzeption des dichotomisch-polaren Geschlechterverhältnisses“²¹⁵, die im zweiten und dritten Distichon durch den begrifflichen Sprachgebrauch in sehr abstrakter Weise dargestellt ist, wird durch die bildliche Darstellung in den Distichen fünf bis acht noch konkreter wahrgenommen. Dominieren in den ersten vier Distichen, die im einzelnen eine gedankliche Einheit bilden, die abstrakten Elemente, so herrscht in den darauf folgenden vier Distichen die Bildlichkeit vor. Die Distichen, die die Überschrift „Jungfrau“²¹⁶ tragen, zeigen, daß Jungfrau und Jüngling in ihrer physiologisch-ethischen Besonderheit entgegengestellt sind. Ein elegischer Kontrast tritt nicht nur im Einzeldistichon zutage, sondern auch in einzelnen Gruppen des Gedichts.

Der Mann erscheint als ein Schaffender und Ringender, um seine Begierde zu erfüllen. Er ist durch die reizende Anmut und die liebliche Fülle der Frau ange-regt. Sein trotziges Schauen auf die Frau verrät schon den starken Willen, seinen Gegenstand zu besitzen. Der Mann hat sein Herz „gehärtet“ (V. 14) und fordert seine Kraft zum angestrengten Kampf auf. Er dringt dann mit kühnem Mut zum Gegenstand seines Ziels, zur Frau, durch. Darin erschöpfen sich der Ruhm und die Ehre des Mannes.

Während sich der Mann als ein Subjekt seiner Tätigkeit darstellt, existiert die Jungfrau einfach als ein Objekt der männlichen Begierde. Sie ist allein mit sinnlichem Reiz und körperlicher Attraktivität in den „blühenden Gliedern“ (V. 9) ausgestattet. Ihre Schönheit wird auch durch das Wort „Gürtel“ (V. 10) als eine Metapher für die höchste Schönheit der Venus hervorgehoben, welche Schiller in seinem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ dargestellt hat. Die äußerliche, körperliche Eigenschaft des Mannes wird gar nicht erwähnt, dagegen steht die äußerliche Schönheit der Frau im Vordergrund ihrer Darstellung. Wie es nicht nur in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“, sondern

²¹⁵ Hoffmann: Elisa und Robert. S. 84.

²¹⁶ Unter den Distichen, die die Überschrift „Jungfrau“ haben, ist ein Distichon ausgefallen, das im Gedicht nicht steht. Das heißt: „Herrlich siehst du im Chor der Oreaden sie ragen, / Aber die Chariten stehn nur um die Göttin von Gnid.“ Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIA. Bd. S. 316.

auch in den Dramen Schillers zu beobachten ist, kann man auch hier die männliche Phantasie und Imagination über die weibliche äußerliche Schönheit deutlich erkennen.

Die Frau, die auf ihre sinnlich-körperliche Schönheit stolz ist, spielt aber im Gedicht kaum eine Rolle. Im Gegensatz zur dramatischen Gestaltung der Jungfrau in Schillers „Die Jungfrau von Orleans“ ist die Jungfrau im Gedicht sehr passiv. Ihr Charakter zeigt sich als schüchtern und zurückhaltend, sie bleibt damit der traditionellen Vorstellung völlig treu, die ganz und gar die ruhigen und statischen Züge hervorhebt. Die Jungfrau flieht vor dem Mann, weil sie ihn noch für ihren Feind hält. Das Fliehen ist die einzige Handlung der Frau, die Schiller aus seiner poetischen Phantasie schöpft. Diese gegensätzliche Charakterisierung der beiden Geschlechter lässt sich vor allem in der Ergänzungsthese rechtfertigen, die Schiller naturphilosophisch zu begründen versucht. Dies zeigt sich insbesondere an der Naturmetaphorik.

Angesichts der Diskrepanz der Geschlechter mischt sich das lyrische Ich, das aus der Perspektive des Betrachters den gesamten Ablauf des Gedichtes erblickt, in die Vorgänge des Gedichtes ein. Um die Vereinigung der Geschlechter zu unterstützen, spricht der Betrachter aber nicht direkt den Menschen, beispielsweise die Frau oder den Mann, an, sondern er appelliert an die Natur: „Jetzt beschütze dein Werk, Natur!“ (V. 17) Durch diesen Ausruf läßt sich die dichterische Absicht herauslesen, daß die Vereinigung der Geschlechter naturphilosophisch gerechtfertigt und begründet werden soll.

Mit der Forderung des Betrachters tritt die friedliche Harmonie der Natur in den folgenden beiden Distichen hervor. Der wilde Geschlechterkampf durch das Fliehen der Frau und das Verfolgen des Mannes wird vor dem „Hintergrund einer alles umfassenden Natur“²¹⁷ aufgehoben. Die feindliche Stimmung der antagonistischen Kräfte verwandelt sich in die idyllische Stimmung der nächtlichen Stille und des melodischen Gesanges der Natur. Nun wird der Blick des Lesers über die auf die beiden Geschlechter beschränkte Sphäre hinaus auf einen Bereich der unermesslichen Natur gerichtet.

²¹⁷ Düsing: Kosmos und Natur in Schillers Lyrik. S. 196.

Die Verse 21 bis 24, die die ruhige, die Seele träumerisch erfüllende Nacht schildern, tragen keine gedankliche, sondern eine lyrische, vom Gesang getragene Stimmung. Der Leser empfindet diese lyrische Atmosphäre als sorglos, unbekümmert und fast ohne Reflexionen. Er wird also von der Spannung zwischen Mann und Frau befreit und gerät in die harmonische, friedliche Stimmung. Diese Szene erweckt beim Leser die Hoffnung, daß das Spannungsverhältnis zwischen den beiden aufgelöst wird und endlich Ruhe findet.

An diese idyllische Stimmung durch die Harmonie der Natur schließen sich die schmerzhaften Leiden und das Verlangen von Mann und Frau an. Somit wird der Harmonie der Natur die Disharmonie der beiden Geschlechter gegenübergestellt. Beide finden immer noch keine Ruhe, aber sie erscheinen nicht mehr als feindlich, denn sie befinden sich nicht im Kampf, sondern in der Sehnsucht nach dem anderen. Das Sehnsuchtsmotiv der beiden Geschlechter ist bereits im vierten Distichon, das die Überschrift „die Geschlechter“ trägt, dargestellt: „Aus der Knospe beginnt die doppelte Blume zu streben, / Köstlich ist jede, doch stillt keine dein sehndes Herz“ (V. 7f). Diese sentenziöse Darstellung über die ungestillte Sehnsucht wird in den drei Distichen, die vor dem gewaltigen Sieg der Liebe liegen, bildlich noch lebhafter ausgemalt. Das Bild ist aber schwer vorherzusehen, wenn man an die lebhaftere Darstellung der starren Einseitigkeit beider Geschlechter in den vorhergehenden Distichen denkt.

Die Verse 25 bis 30 machen jedoch die unruhevolle Sehnsucht der Geschlechter und deren gespannte Kraft, die zur Begegnung angeregt wird, sichtbar. In den Ausdrücken von der „schwellenden Frucht“ (V. 28) bei der Frau und von der „brennenden Glut“ (V. 30) beim Mann werden die höchsten, zur Vereinigung stehenden Bedürfnisse der Geschlechter mitgeteilt. Wie es sich in den Worten „Seufzen“ (V. 25) der Jungfrau und „Tränen“ (V. 26) des Jünglings zeigt, werden die beiden in ihrem Schmerz deutlich dargestellt. Durch dieses Bild der Liebesehnsucht herrscht eine melancholische Stimmung und steigert zugleich das poetische Anspannungsgefühl.

Die Distichen „Stille der Nacht“ und „Gesang“ könnte man einerseits als die Darstellung des Vergehens von Zeit verstehen, damit die Geschlechter vom

Spannungsverhältnis im Kampf zum Sehnsuchtsverhältnis transponiert werden können. Andererseits funktionieren sie als ein Element, das die Einsamkeit der beiden Geschlechter noch stärker provoziert. Der Mann sucht also einen Gegenstand, an dem er seine feurige Kraft und Leidenschaft verzehren kann, und die Frau sucht etwas, was sie sanft umfassen möchte. Hierbei ist ungewiß, ob es sich um zwei füreinander bestimmte Personen handelt. Auf jeden Fall wird in diesen bildlichen Darstellungen der lieblose Zustand beklagt. Hierbei wird der dichterische Gedanke erkennbar, daß das Verlangen der Geschlechter die dichterische Hauptthese über ihre Begegnung und Vereinigung rechtfertigt. Das elegische Gefühl wird also von klaren gedanklichen Verdichtungen zurückgedrängt, obwohl die Gedanken nicht direkt präsent sind.

Am Schluß des Gedichtes entfaltet sich der Gedanke der Vereinigung beider Geschlechter. Endlich wird ein synthetischer Moment, in dem die antithetische Spannung von Ideal und Wirklichkeit aufgelöst wird, erreicht. Dieser Zustand der sentimentalischen Idylle ist nicht mit dem Stand der Unschuld und der Harmonie mit sich selbst und der Natur, der sich am Anfang des Gedichtes befindet, zu verwechseln. Die beiden letzten Distichen stellen eine harmonische Auflösung von Konflikt und Widerstreit der beiden Geschlechter dar, indem sie aus Liebe vereinigt werden. Sie zeigen einen entscheidenden Kontrast zu den vorhergehenden Distichen, in denen die beiden Geschlechter den getrennten Zustand als schmerzhaft empfinden. Dieser Übergang scheint damit schroff zu sein. Unter der Liebeserfüllung erlebt jedoch der mitempfindende Leser, der angespannt die Vereinigung der Geschlechter erwartet, ein kathartisches Gefühl.

Siehe, da finden sie sich, es führet sie Amor zusammen,
 Und dem geflügelten Gott folgt der geflügelte Sieg.
 Göttliche Liebe, du bists, die der Menschheit Blumen vereinigt!
 Ewig getrennt, sind sie doch ewig verbunden durch dich. (V. 31ff)

Die „zwei Blumen“ (V. 1) der Menschheit, die bis jetzt getrennt waren, verbinden sich nun miteinander. Hier kommt die Vereinigung der beiden Geschlechter, die durch den Liebesgott Amor durchgeführt wird, als ein „geflü-

gelte[r] Sieg“ (V. 32) zum Ausdruck. Die Liebeserfüllung wird zu einem „überindividuellen, kosmischen Ereignis, das die Grenzen der Endlichkeit sprengt und damit gleichsam die Zeit besiegt“²¹⁸. Der Siegeszug der Liebe gibt dem Gedicht einen hymnischen Ton.

Der enthusiastische Hochtou durch den Sieg der Liebe erinnert an eine das Gedicht in ungleichmäßigen Abständen mehrmals durchziehende Refrainstrophe im „Triumph der Liebe“, dessen Grundmotiv der hymnische Lobpreis der Venus als Göttin der Liebe ist: „Seelig durch die Liebe / Götter – durch die Liebe / Menschen Göttern gleich! / Liebe macht den Himmel / Himmlischer – die Erde / Zu dem Himmelreich.“ (NA 1, S. 75)²¹⁹ Während im Gedicht „Der Triumph der Liebe“ das Hymnische, Enthusiastische vorherrschend ist, ist die Begeisterung in diesem Gedicht gedanklich gefaßt. Die Liebe wird hier eher geistreich als gefühlvoll widergespiegelt.

Die Liebe ist sowohl bei Schiller als auch bei Humboldt eine Verkörperung des Grundgedankens, daß die beiden Geschlechter in der Vereinigung die Vollen- dung ihres Menschseins erreichen. Sie halten damit „das Ideal der Verschmel- zung in der Liebe“²²⁰ für ein gemeinsames Ziel von Mann und Frau. Schiller weist schon in seiner Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Men- schen“ darauf hin, daß die Vereinigung der Geschlechter eine schöne Notwen- digkeit sei:

Eine schönere Nothwendigkeit kettet jetzt die Geschlechter zusam- men, und der Herzen Antheil hilft das Bündniß bewahren, das die Begierde nur launisch und wandelbar knüpft. Aus ihren düstern Fes- seln entlassen, ergreift das ruhigere Auge die Gestalt, die Seele schaut in die Seele, und aus einem eigennütigen Tausche der Lust wird ein großmüthiger Wechsel der Neigung. Die Begierde erweitert und erhebt sich zur Liebe, so wie die Menschheit in ihrem Gegenstand aufgeht, und der niedrige Vortheil über den Sinn wird verschmät, um über den Willen einen edleren Sieg zu erkämpfen. (NA 20, S. 409)

²¹⁸ Düsing: Kosmos und Natur in Schillers Lyrik. S.202.

²¹⁹ Diese Strophe wiederholt sich fünfmal im Gedicht, sie steht dabei am Anfang und Ende des Gedichtes.

²²⁰ Nowak: Schleiermacher und die Frühromantik. S. 282. Die Vereinigung durch die Liebe wird auch bei den Romantikern, zum Beispiel bei Schleiermacher und Schlegel, für eine idea- listische Lösung der Geschlechterdifferenz gehalten.

In dieser Vereinigung der beiden Geschlechter wird Schillers Geschlechteranthropologie notwendigerweise gerechtfertigt, weil die Verbindung von beiden von der Eigentümlichkeit beider Geschlechter ausgeht. Wie es sich in der Darstellung des Gedichtes zeigt, unterscheidet sich damit die Ausdrucks- und Wirkungsweise der Frau von der des Mannes. Diese Polarität der Geschlechter hält Schiller für gleichwertig, indem er stets die Ergänzungsthese hervorhebt.

Dieser Ergänzungsthese liegt jedoch durchaus ein hierarchisches Verständnis zugrunde: die Geschlechtscharaktere, die Mann und Frau zugeschrieben werden, können vor dem Hintergrund der Aufklärung nicht als gleichwertig verstanden werden. Denn in der Aufklärung werden die vernünftige Selbständigkeit und die Erkenntnistätigkeit des Subjekts als zentraler Aspekt hervorgehoben. Durch Vernunft kann man nicht nur zum autonomen Subjekt, sondern auch zum Repräsentanten im kulturellen Bereich, in der Geschichte werden. Solange die Frau ausschließlich durch die Natur bestimmt wird, kann sie also nicht zum selbständigen Subjekt werden.

Im Gedicht verrät die Frau wie der Mann gleichermaßen ihre Sehnsucht nach der Vereinigung und damit ist an der Vereinigung beteiligt, sie kann jedoch durch ihre Charaktereigenschaften im Zusammenwirken mit dem Mann nur eine ergänzende Funktion haben. Ähnlich wie in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ erschöpft sich das weibliche Prinzip im Gedicht in der passiven Rolle und Funktion. In diesem Sinne wird durchaus plausibel, daß das Geschlechterverhältnis in dem Gedicht „Die Geschlechter“ ideologiekritisch als Subjekt-Objekt-Verhältnis zu beurteilen ist.

4. Das Ideal der domestizierten Hausfrau: „Das Lied von der Glocke“ (1800)

Das Gedicht „Das Lied von der Glocke“, dessen Entstehung sich schon auf das Jahr 1788 zurückführen läßt, erschien 1800 endgültig für den *Musenalmanach*.²²¹ Das längst geplante „Lied von der Glocke“ hatte nach dem Erscheinen grundverschiedene Reaktionen hervorgerufen. Wie die „*Würde der Frauen*“ wurde das Gedicht auch von den Romantikern verspottet,²²² ohne daß sie über die genauen Gründe nähere Auskunft geben konnten. Im Gegensatz dazu nahmen Schillers Freunde das Gedicht positiv auf. Körner schrieb an Schiller in seinem Brief vom 6. November 1799, daß das Gedicht sich neben Schillers vorzüglichste Gedichte stellen könne, daß es ein gewisses Gepräge von deutscher Kunst sei. (Vgl. NA 38I, S. 179) Auch Humboldt hielt das Gedicht für ein Bildungsgut des deutschen Bürgertums und stellte es rückblickend in seinem Aufsatz „Über Schiller und seine geistige Entwicklung“ an die Spitze der Lyrik Schillers.²²³

²²¹ Schillers Schwägerin Karoline berichtet, daß Schiller 1788 während seines Rudolstädter Aufenthaltes oft eine Glockengießerei vor der Stadt besucht hätte. Es ist allerdings ungewiß, ob Schiller sich schon 1788 mit dem Plan des Gedichtes über die Glocke beschäftigte. Schillers Interesse an dem Stoff und dessen poetischer Darstellung läßt sich wiederum in seinem Brief an Körner vom 10. April 1791 erkennen: „Zu einem lyrischen Gedicht habe ich einen sehr begeisternden Stoff ausgefunden, den ich mir für meine schönsten Stunden zurücklege.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 26. Bd. S. 83) Die unmittelbare Entstehung beginnt jedoch erst im Sommer 1797. Schiller schreibt am 7. Juli desselben Jahres an Goethe: „Deßwegen bin ich jetzt an mein Glockengießlied gegangen [...]. Dieses Gedicht liegt mir sehr am Herzen, es wird mir aber mehrere Wochen kosten, weil ich so vielerley verschiedene Stimmungen dazu brauche und eine große Masse zu verarbeiten ist.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 29. Bd. S.99) „Das Lied von der Glocke“ wurde für den „*Musen-Almanach für das Jahr 1798*“ nicht fertig [...] und auch nicht für den Almanach des nächsten Jahres. Zur Niederschrift der endgültigen Fassung kam Schiller erst in der zweiten Hälfte September des Jahres 1799. (Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIB. Bd. S. 162).

²²² Bekannt sind die Reaktionen aus dem Kreise der Schlegels. Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIB. Bd. S. 164ff.

²²³ „Die wundervollste Beglaubigung vollendeten Dichtergenies aber enthält das ‚Lied von der Glocke‘, das in wechselnden Sylbenmassen, in Schilderungen der höchsten Lebendigkeit, wo kurz angedeutete Züge das ganze Bild hinstellen, alle Vorfälle des menschlichen und gesellschaftlichen Lebens durchläuft, die aus jedem entspringenden Gefühle ausdrückt, und diess alles symbolisch immer an die Töne der Glocke heftet, deren fortlaufende Arbeit die Dichtung in ihren verschiednen Momenten begleitet. In keiner Sprache ist mir ein Gedicht bekannt, das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller tiefsten menschlichen Empfindungen durchgeht, und auf ganz lyrische Weise das Leben mit

Das Gedicht ist ein Lied, das das allgemeine, ganze Leben des Menschen umfaßt. Wie bei Goethes bürgerlichem Epos „Hermann und Dorothea“ zeigt das Lied in poetischer Darstellung sowohl die enge Welt kleinbürgerlichen Familienlebens als auch die großen Verhältnisse der Weltgeschichte, die in den Auswirkungen der Französischen Revolution spürbar werden.²²⁴ Die verschiedenen Situationen des Menschendaseins werden im Mauerring der Landstadt erlebt: Geburt, Hochzeit, Revolution, Friede und Tod.

Diese Gegenstände stellt Schiller aus betrachtender und erzählender Perspektive dar. Das Gedicht vereinigt deshalb, „was die betrachtenden Elegien einerseits, die Balladen andererseits vorgeprägt haben“²²⁵. „Das Lied von der Glocke“ ist „mehr epischer als lyrischer Art“²²⁶. In bezug auf die Zusammensetzung der unterschiedlichen Szenen hält August Ferdinand Bernhardi das Gedicht für „ein kleines Drama“: „Es [das Lied von der Glocke] ist ein kleines Drama, an welches der Dichter mit vielem Scharfsinn heterogene Gegenstände geknüpft hat.“²²⁷

All diese Situationen vermischen sich mit den beschränkten Ereignissen des Glockengusses, der als „ein unmittelbar wirklich geschilderter Gegenstand“²²⁸ erscheint.

Wie der Dichter im „Spaziergang“ seine gefühlvollen Betrachtungen über Bildung, Freiheit und Natur an die wechselnden Szenen der Besteigung eines Berges angeknüpft hat, so verbindet er hier mit dem Glockengusse bis zum endlichen Heraufziehen der Glocke aus der Grube seine Gefühle über Glück und Unglück in der Familie und im Staate.²²⁹

seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen, wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt.“ (Humboldt: Über Schiller. In: Ders.: Werke. 2. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 386f)

²²⁴ Durch das gemeinsame thematische Umfeld steht das Gedicht mit Goethes bürgerlichem Epos „Hermann und Dorothea“ in Parallele. Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2I. Bd. S.169.

²²⁵ Storz: Der Dichter Schiller. S. 252.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ August Ferdinand Bernhardi: April 1800. In: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks 1800. 1. Bd. April. S. 290. Zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2IIB. Bd. S. 167.

²²⁸ Humboldt: Über Schiller. In: Ders.: Werke. 2. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 387.

²²⁹ Düntzer: „Das Lied von der Glocke“. 2. Bd. 8. Teil. S. 58.

Der Meister gibt in den Strophen zum Werkspruch „die Befehle an die Gesellen und schließt an jeden derselben eine darauf bezügliche Betrachtung an“²³⁰. Entsprechend den einzelnen Stadien des Glockengusses werden die Bilder aus dem Einzel-, dem Familien- und dem Gemeindeleben angeschlossen. Zeigt die Darstellung des Glockengusses „eine äußere Einheit, so schließen sich die Betrachtungen innerlich zu einem lebendigen Ganzen zusammen, über dem der [...] Geist dichterischer Auffassung schwebt“²³¹.

Das ganze Lied besteht aus zehn Werksprüchen und neun Epistropfen oder Betrachtungen. Die zehn Werksprüche sind in einheitlicher Weise dargestellt, während die neun Epistropfen oder Betrachtungen ihre wechselnden Formen zeigen. Bei der formalen Betrachtung der Werksprüche fällt zunächst der gleichmäßige Strophenbau auf, der aus jeweils acht Versen und einem trochäischen Rhythmus besteht. Jede Strophe der Werksprüche ist zweiteilig. Diese bildet eine Einheit, die durch die Reime gegliedert ist. Die ersten vier Verse weisen Kreuzreim vor, die letzten Paarreim.

Die Epistropfen oder Betrachtungen dagegen haben keinen einheitlichen Aufbau der Werkstrophen. Obwohl sie meistens durch den Vierheber beherrscht und jambisch gebaut sind, werden sie durch „Häufung der Reime, Wechsel der Metren und des Stimmungstones“²³² unregelmäßig und in unterschiedlicher Weise ausgedrückt. Schiller läßt dabei „wie den Glockenton auch die Sonorität seiner Dichterstimme voll und frei ausschwingen“²³³.

Das ganze Bild des Gedichtes stellt sich als „eine anschauliche Ausdrucksform über die bürgerliche Welt Schillers eigenen Jahrhunderts“²³⁴ dar. Es bietet damit Betrachtungen über unterschiedliche Bereiche des menschlichen Lebens an. Das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit besteht jedoch darin, die Ge-

²³⁰ Duntzer: „Das Lied von der Glocke“, 2. Bd. 8. Teil. S. 59.

²³¹ Ebd. S. 60.

²³² Storz: Der Dichter Schiller. S. 253.

²³³ Ebd.

²³⁴ Wiese: Schiller. S. 572. Nach Ansicht von Wiese fand Schiller „jedoch auch in der bürgerlichen Welt seines eigenen Jahrhunderts vorgeprägte anschauliche Ausdrucksformen, die im idealisierend generischen Sinne vom Dichter gleichsam umgeschaffen werden konnten. Besonders ‚Das Lied von der Glocke‘ ist dafür ein bezeichnendes Beispiel.“ (Ebd.)

genstände, welche in unserem thematischen Zusammenhang stehen, zu betrachten.

Am Anfang steht daher die dritte Epistrophe, die die Entwicklung von der Geburt bis zur Jünglingszeit schildert. Die dritte Epistrophe, die in drei Teile zu gliedern ist²³⁵, stellt in ihrem zweiten Teil das Verhältnis von Jüngling und Jungfrau dar. Diese Schilderung erinnert an das Gedicht „Die Geschlechter“, insbesondere an die fünften bis achten Distichen, die unter der Überschrift „Jungfrau“ stehen.

Im Vergleich mit dem Gedicht „Die Geschlechter“ wird ihr Verhältnis hier hauptsächlich aus der Perspektive des Jünglings dargestellt und dessen „zarte Sehnsucht“ (V. 74)²³⁶ und „süßes Hoffen“ (V. 74) auf die Liebeserfüllung. Die Frau erscheint nur „mit züchtigen verschämten Wangen“ (V. 64). Die gegensätzliche Darstellung von dem verliebten Jüngling und der verschämten Jungfrau findet sich ebenso im Gedicht „Die Geschlechter“, ihre Banalität stört doch die Schönheiten der mächtig wirkenden Darstellung des Glockengusses.

Solche polaren Charaktereigenschaften der Geschlechter verdichten sich letztlich zur Ideologie der harmonischen Ergänzung von beiden. Dies kommt im Gedicht zunächst in bezug auf die Vermischung beider Metalle zum Ausdruck, wenn der Meister im vierten Werkspruch an die Gesellen die Befehle gibt: „Prüft mir das Gemisch, / Ob das Spröde mit dem Weichen / Sich vereint zum guten Zeichen.“ (V. 85ff) Die ähnliche Darstellung wird in den nächsten drei Versen, mit den die vierte Epistrophe beginnt, noch einmal angeführt: „Denn wo das Strenge mit dem Zarten, / Wo Starkes sich und Mildes paarten, / Da gibt es einen guten Klang.“ (V. 88ff)

Diese Verse bleiben aber nicht einfach auf die Vereinigung des guten Klangs der Glocke beschränkt, sondern lassen sich als eine Hindeutung auf die eheliche Verbindung der Geschlechter verstehen. Es ergibt sich vor allem aus den

²³⁵ Ein erster Teil (V. 49-57) enthält einen einzigen Satz mit gekreuzten weiblichen und männlichen Reimen und zwei Reimpaaren. Das entspricht dem Inhalt: Taufgang, Unmündigkeit und Mutterliebe. Vers (57) schließt das Ganze ab. Der zweite Teil (V. 58-73) besteht aus gekreuzten Reimen wie der erste Teil und schildert in lockerer Verbundenheit Werden und Liebe des Jünglings. Der dritte Teil (V. 74-79) stellt die Jünglingszeit dar und schließt sie ab.

darauf folgenden Versen: „Drum prüfe, wer sich ewig bindet, / Ob sich das Herz zum Herzen findet!“ (V. 91f) Die Verse 88 bis 93, die in zwei Teile aufzuspalten sind, bilden eine sinnbezogene Einheit. Dabei ist erkennbar, daß der Mann durch Strenge und Stärke und die Frau durch Zartheit und Milde gekennzeichnet wird.

Diese typische Charakterisierung der Frau erscheint auch in der siebten Epistrophe abzulesen. Die „segensreiche Himmelstochter“ (V. 299f) ist freilich eine Personifikation der „heilige[n] Ordnung“ (V. 299), die am Anfang der dreiundzwanzigste Strophe hymnisch angesprochen wird. Indem die Tochter zum metaphorischen Subjekt der Ordnung wird, dienen die weiblichen Merkmale dazu, die gesellschaftliche Ordnung herzustellen. Sie bindet „das Gleiche frei und leicht und freudig“ (V. 300f) und ruft „den ungesell'gen Wilden“ (V. 304) in die Hütte des Menschen herein.

Mit dieser Schilderung, die an die weibliche Charaktereigenschaft im Gedicht „Würde der Frauen“ erinnert, malt Schiller das Bild einer bürgerlichen Ordnung, die als das Hauptthema allen bürgerlichen Gemeinschaftslebens erscheint. Hiermit manifestiert sich die unterschiedliche Charakterisierung der Geschlechter, auf welche Schiller in verschiedenen Stellen des Gedichtes hinweist, als ein sittliches Programm für den völlig konfliktfreien gesellschaftlichen Zustand. Dies wird im Gedicht weiterhin erkennbar.

Nach der von der Glocke eingeläuterten Trauung wird das Eheleben des verbundenen Paares geschildert. Im Zusammenhang mit dem Inhalt, der das Eheglück beschreibt, bietet die vierte Epistrophe (V. 88-145) buntere Formen und bewegtere Melodien.²³⁷ Für das glückliche Eheleben werden die heterogenen Elemente der Geschlechter zum notwendigen Element. Sie stehen nicht in einem antagonistischen, sondern in einem komplementären Verhältnis. Hierbei geht es darum, daß die dichotomen Charakterisierungen und Zuweisungen end-

²³⁶ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 21. Bd. S. 227-239.

²³⁷ Vgl. Müller: Schillers Lyrik. S. 653.

lich zu „geschlechtsspezifisch getrennten Lebens- und damit auch Erfahrungs- und Handlungsräumen“²³⁸ führen.

Dies bestätigt sich in den folgenden Darstellungen über die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, wobei sie ein deutliches Zeugnis von dem „vollkommenen Ausschluß des Wirkungskreises der Frau“²³⁹ aus dem öffentlichen Leben ablegen.

Der Mann muß hinaus
 Ins feindliche Leben,
 Muß wirken und streben
 Und pflanzen und schaffen,
 Erlisten, erraffen,
 Muß wetten und wagen
 Das Glück zu erjagen.
 Da strömet herbei die unendliche Gabe,
 Es füllt sich der Speicher mit köstlicher Haabe,
 Die Räume wachsen, es dehnt sich das Haus.

Und drinnen waltet
 Die züchtige Hausfrau,
 Die Mutter der Kinder,
 Und herrschet weise
 Im häuslichen Kreise,
 Und lehret die Mädchen, und wehret den Knaben,
 Und reget ohn` Ende
 Die fleissigen Hände,
 Und mehrt den Gewinn
 Mit ordnendem Sinn.
 Und füllet mit Schätzen die duftenden Laden,
 Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden,
 Und sammelt im reinlich geglätteten Schrein
 Die schimmernde Wolle, den schneeigten Lein,
 Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer,
 Und ruhet nimmer. (V. 106ff)

In den Versen 106 bis 115 wird das öffentliche Leben des Mannes dargestellt, in dem er sich kämpferisch mit dem „feindliche[n] Leben“ auseinandersetzen soll. Die Darstellung der männlichen Arbeit wird durch kraftgeladene Tätigkeitswörter, wie „wirken“, „streben“, „schaffen“, „erraffen“ aneinandergereiht, die mannigfaltigen Tätigkeiten selbst

²³⁸ Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. S. 38.

²³⁹ Becker-Cantarino: (Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland 1500-1800. S. 248.

die mannigfaltigen Tätigkeiten selbst anaphorisch durch „muß“ ausgedrückt. Diese Verse verdeutlichen mit den unmittelbar aufeinanderfolgenden Ausdrücken der männlichen Tätigkeiten, deren weiblich schließenden Reime als Echo und als Betonung wirken, die Vielgeschäftigkeit des Mannes.²⁴⁰ Der Schlußvers greift mit dem stumpfen Reim „Haus“ auf den Vers 106 „hinaus“ zurück. Im ganzen Versgebilde sind es die zwei einzigen männlichen Reime.

Die Verse für die Tätigkeiten der Hausfrau sind wesentlich einfacher und ruhiger, indem sie durch das monotone „Und“ miteinander verbunden werden.²⁴¹ In den Versen 126 bis 130 erscheint, wie zuvor in den Versen 113 bis 115, die Verdoppelung des Taktes. Die weibliche Darstellung schließt anders als die männliche nicht mit einem vierhebigen Vers ab, sondern mit einem zweihebigen: „Und ruhet nimmer“ (V. 131). In dieser vierten Epistrophe beherrscht „das Aufeinanderprallen von kürzeren und längeren Takten die Melodie der Sätze, die einmal steigt, dann rasch fällt, um wieder zu steigen“²⁴², wie es sich in der Überleitung zum letzten Vers zeigt.

Schiller bringt hier die Ideologie und Wirklichkeit des Patriarchats auf eine schlagkräftige Formel.²⁴³ Fuhrmann hält deshalb das Gedicht für ein stellvertretendes Beispiel für die patriarchalische Position. Er schreibt in seinem Aufsatz „Revision des Parisurteils“, daß „kaum ein deutsches Gedicht stärker und nachhaltiger als eben die ‚Glocke‘ im Sinne dieser patriarchalischen Partei und Position gewirkt [hat]“²⁴⁴.

Aus einem unverblühten Ausdruck des Liedes geht deutlich hervor, daß das öffentlich-berufliche Leben dem Mann und das privat-familiäre Leben der Frau zugewiesen wird. Somit werden Mann und Frau nach der spezifischen Form der Geschlechtercharaktere einander „als politisch-gesellschaftliches und als

²⁴⁰ Vgl. Müller: Schillers Lyrik. S. 653.

²⁴¹ Vgl. ebd. S. 653f.

²⁴² Ebd. S. 654.

²⁴³ Vgl. Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 319.

²⁴⁴ Ebd. S. 317. Heinrich weist auch in ihrem Aufsatz über Humboldts Geschlechterphilosophie „Wegbereiter des modernen Frauenbildes“ darauf hin, daß Humboldts Bild von Mann und Frau in Schillers Gedichten „Die Glocke“ und „Würde der Frauen“ poetisch umgesetzt wird. Vgl. Heinrich: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. S. 116.

häusliches Lebewesen“²⁴⁵ gegenübergestellt. Diese geschlechtsspezifische Arbeitsteilung steht im engen Zusammenhang mit der „Hausideologie“²⁴⁶, in der die emotionalisierte Funktion des Hauses hervorgehoben wird. Wie sich im Ausdruck „feindliche[s] Leben“ (V. 107) zeigt, vertritt die öffentliche Gesellschaft die „Unmenschlichkeit der ökonomischen Verwertbarkeit“²⁴⁷. Die Entindividualisierung des bürgerlichen Erwerbslebens ruft die Hausideologie noch stärker hervor. Die Familie wird damit von der öffentlichen Sphäre abgegrenzt und „zum Hort der Privatheit, Intimität, Humanität und Freiheit“²⁴⁸.

In der Familie sollten also die gesellschaftlich wirksamen Markt- und Konkurrenzbeziehungen eingedämmt werden. Die Vorstellung, daß allein die Familie dem Individuum ein Refugium vor dem als feindlich erachteten Zugriff der Gesellschaft bereitstellen kann, macht die weibliche Rolle im Hause zur notwendigen Konsequenz. Die Frau soll also zur Erholung des Mannes dienen und für die Schaffung einer harmonisch entspannten Häuslichkeit verantwortlich sein.

Im Gedicht bietet die Arbeitsteilung von Heim und Welt in einer idealistischen Form der Kooperation von Innen und Außen das Bild eines ordentlichen und harmonisch funktionierenden Ehelebens dar. Es ist durch den gesegneten Zustand des Heimes in der elften Strophe wahrzunehmen, deren Beginn ähnlich wie Schillers Ballade „Der Ring des Polykrates“²⁴⁹ beschrieben ist. Der Mann betrachtet dabei das glückliche Resultat der mühsamen Arbeit mit Stolz:

Und der Vater mit fröhlichem Blick
 Von des Hauses weitschauendem Giebel
 Ueberzählet sein blühend Glück,
 Sieht der Pfosten ragende Bäume
 Und der Scheunen gefüllte Räume
 Und die Speicher, vom Segen gebogen,
 Und des Kornes bewegte Wogen,
 Rühmt sich mit stolzem Mund (V. 132ff).

²⁴⁵ Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. S. 367.

²⁴⁶ Ebd. S. 379.

²⁴⁷ Willenberg: Tat und Reflexion. S. 114.

²⁴⁸ Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. S. 98.

²⁴⁹ „Er stand auf seines Daches Zinnen, / Er schaut mit vergnügten Sinnen / Auf das beherrschte Samos hin.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 2I. Bd. S. 242)

„Das Lied von der Glocke“ ist die Deklaration eines idealistischen gesellschaftlichen Zustandes. Dieser wird jedoch „nicht utopisch an den Horizont der Welt gespiegelt, sondern feierlich als real vorhanden erklärt“²⁵⁰. Das Gedicht ist deshalb konsequent im Präsens geschrieben. Das Gedicht macht in der Form vom Präsens seine programmatische Kraft sichtbar. Im Vergleich mit der „Würde der Frauen“ ist das Bild des Mannes hier keineswegs negativ bezeichnet, er ist „immerhin fähig, [ein] brauchbarer Handwerker und treusorgender Familienvater“²⁵¹ zu sein. Auch das Bild der züchtigen Hausfrau ist in bezug auf die programmatische Absicht für den Aufbau gesellschaftlicher Ordnung zu verstehen. In diesem „Lied von der Glocke“ zeigt sich die Frau nicht als ein idealistisch überhöhtes, imaginiertes Bild wie in „Würde der Frauen“, sondern als ein ideales Bild der Hausfrau im praktischen Leben.

Dieses ist auch in der Klage des Mannes über die Abwesenheit der Frau erkennbar. Die neunzehnte Strophe hebt vor allem die weibliche emotionale Rolle in der Hausarbeit hervor. Die Ansprüche auf die emotionale Funktion und Rolle der Frau werden schon in Schillers Hochzeitsgedichten deutlich dargestellt. Die gesamte Konstruktion betrachtend folgt die neunzehnte Strophe, die zur sechsten Epistrophe gehört, der Katastrophe durch den Ansturm des Brandes in der fünften Epistrophe. Das unglückliche Ereignis in dieser Strophe scheint damit ein Ergebnis der katastrophalen Naturgewalt zu sein, wenn auch im Gedicht darüber keine Auskunft gegeben wird. Innerhalb der sechsten Betrachtung, in der Hoffnung und Trauer dialektisch gemischt sind, schildert die Strophe eine traurige Situation aufgrund des Todes der Gattin. Der Mann reflektiert die Rolle seiner verstorbenen Frau und ist sich ihres Einflusses innerhalb der Familie durchaus bewußt.

Es erklärt sich damit, daß das Haus durch die Existenz der mütterlichen und liebenden Frau als Ort und Hort der Liebe und Menschlichkeit funktioniert. Indem das zarte Band des Hauses durch den Tod der Frau gelöst wird, erscheint das Haus als „liebeleer[e]“ (V. 264), „verwaiste[r] Stätte“ (V. 263). Diese Strophe ist also der dritten Epistrophe gegenüberzustellen, die die Zeit

²⁵⁰ Matt: Lachen in der Literatur. S. 94.

²⁵¹ Fuhrmann: Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. S. 63.

des menschlichen Glücks darstellt, wie es durch die Ausdrücke „goldne Zeit“ (V. 75) und „schöne Zeit“ (V. 79) erkennbar wird. Die neunzehnte Strophe behält den elegischen Ton wie in der zehnten Strophe im Gedicht „Die berühmte Frau“ bei.

Durch den elegischen Gesang des Mannes tritt der Zusammenhang des häuslichen Glücks mit der weiblichen Rolle deutlich zutage. Tatsächlich werden „diese im Sinne der Gesellschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts positiven weiblichen Eigenschaften oft erst bei der Erinnerung männlicher Gestalten an ihre verstorbenen Frauen erwähnt“²⁵². Dies kann man in der folgenden Stelle aus Gemmingens „Der deutsche Hausvater“ sehen, in der der Hausvater die schönen Eigenschaften seiner verstorbenen Frau preist:

wie oft wünschte ich mir mit meiner Frau, Gott habe sie selig! [...] Es war ein treffliches Weib [...]. Statt Flitterwesen des Geistes und Weibergelehrsamkeit, ein guter, echter, gesunder Menschenverstand. Feine Gefühle, aber ungekünstelte, so wie sie die Natur dem Weibe gemeiniglich zu geben pflegt. Immer sauber und zierlich gekleidet, selbst in dem innersten ihres Hauswesens, doch ohne Pracht und Verschwendung. Allezeit aufgeräumt, lustig; ich hatte keinen Verdruß, der nicht in ihrer Gegenwart verschwand. Keine Modedame, die so ihren ganzen Tag am Spieltisch, und im Gesellschaftssaale verlor, sondern was eigentlich des Weibes Bestimmung ist, eine gute, fleißige Haushälterin: und war sie in Gesellschaft, die alle aufmunterte.²⁵³

Das Gedicht macht nicht nur den gemeinschaftlichen Weg für das bürgerliche Leben sichtbar, sondern weist auch dem Einzelnen seinen Ort und seine Arbeit zu. Daraus ergibt sich die unterschiedliche Rolle und Arbeit der Geschlechter. Während der Mann durch die öffentliche Arbeit die Möglichkeit erhält, sich selbst in einer doppelten Beziehung zur Welt und zur Frau zu definieren, wird die Frau allein und vollständig durch ihre Beziehung zum Mann und zur Familie bestimmt. Die Verhaltensweise der Frauen ist völlig durch die Funktionen festgelegt, die sie im häuslichen Leben wahrnehmen und leisten sollen. Dies hat zur Folge, daß sich die domestizierte Rolle der Frau als das tugendhafte

²⁵² Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. 137.

²⁵³ O.H. Reichsfreiherr von Gemmingen: Der deutsche Hausvater. Mannheim 1782. S. 35. Zitiert nach: Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 137.

Ideal präsentiert. Georg Simmel schreibt: „Im großen und ganzen bleibt also das Haus die große Kulturleistung der Frauen“²⁵⁴.

²⁵⁴ Simmel: Weibliche Kultur. S. 291.

E. Frauengestalten in den späteren Dramen

1. Repräsentantinnen erhabener Würde

1.1 Maria in „Maria Stuart“

Die Maria-Handlung im Drama „Maria Stuart“ bildet ein anschauliches Beispiel für den Kampf zwischen Natur und Geist, der in Schillers theoretischen Schriften das Wesen des Erhabenen ausmacht. Das Erhabene besteht nach Schillers theoretischen Ausführungen darin, daß sich der tragische Held für die Idee der moralischen Freiheit opfert, daß sein Tod zu einem Triumph der Sittlichkeit über die Sinnlichkeit wird. Schiller charakterisiert den inneren Vorgang, der das Furchtbare in ein Erhabenes verwandelt, folgendermaßen:

Herausgeschlagen aus allen Verschanzungen, die dem Sinnenwesen einen physischen Schutz verschaffen können, werfen wir uns in die unbezwingliche Burg unsrer moralischen Freyheit (NA 20, S. 209).

Maria demonstriert im Drama in aller Deutlichkeit den Triumph des moralischen Geistes über die sinnliche Natur, sie wird damit zur Repräsentantin der erhabenen Würde. Maria beweist vor allem am Ende des Dramas wahre moralische Kraft, durch die sie ihren Tod in „freie Willenshandlung“²⁵⁵ verwandelt. Gerade in der willentlichen und freien Überwindung des Todes verwirklicht Maria die Idee des Erhabenen. Schillers Idee des Erhabenen, die bisher vor allem im Rahmen seiner Theorie nur dem Mann zugefallen ist, läßt sich an der weiblichen Figur Maria Stuart veranschaulichen.

Marias moralische Überlegenheit und ihre Charaktergröße, die den erhabenen Tod am Ende des Dramas ermöglichen, lassen sich jedoch bereits im ersten und dritten Akt erkennen. In der ersten Szene des ersten Aktes, die mit der

²⁵⁵ Wiese: Schiller. S. 726.

Verurteilung von Maria anfängt, sieht man gleich „die Katastrophe“²⁵⁶, wie Schiller an Goethe schreibt. Von dem Ausgangspunkt her ist Schillers Protagonistin dem Zustand des Leidens ausgeliefert, wenn sie sich auch nicht vom Leiden verzehrt zeigt. Maria klagt nicht über ihre bevorstehende unglückliche Situation, sie erscheint vielmehr vom ersten Auftritt an mit königlicher Würde.

Marias erste Antwort auf Hannas leidenschaftliche Klagen ist: „Faß dich!“ (NA 9, V. 147)²⁵⁷ Sie äußert keine Qual und keine Angst vor dem langen „Kerkerelend“ (V. 192). Maria erträgt vielmehr „mit edler Fassung, [...] und echter Würde“²⁵⁸ ihr unglückliches Schicksal. Ihr würdiges Verhalten vertritt sich auch in der Reaktion auf das Verlangen von Paulet in der siebten Szene des ersten Aktes. Dieser verlangt von ihr, daß sie die Gewißheit ihres Schicksals „mit Ergebung“ (V. 686) tragen soll. Maria erwidert darauf: „Mit Würde [...], die der Unschuld ziemt.“ (V. 687)

Wie Maria hier äußert, kann ihr keine Schuld in England nachgewiesen werden. Ihre angebliche Schuld besteht darin, daß sie sich mit einem Mordversuch an der englischen Königin die Macht habe erschleichen wollen. Obwohl Marias Verhalten letztlich der Königin Elisabeth als Vorwand für die Hinrichtung am Ende des Dramas dient, gibt Maria am Anfang nicht auf, ihre Unschuld zu rechtfertigen. Maria verdeutlicht im Gespräch mit Burleigh, daß sie „als eine Bittende, die das Gastrecht fordert“ (vgl. V. 939f), nach England gekommen ist.

Marias Schuld, die aus Liebesdrang und -leidenschaft der Jugend begangen worden ist, liegt in ihrem vergangenen Leben. Sie hat sogar für das Vergehen freiwillig gebüßt und steht damit schon bei ihrem ersten Auftreten als eine geläuterte Frau da. Maria lebt zwar noch im Bewußtsein dieser vergangenen Schuld, wie sich im Gespräch mit Kennedy in der vierten Szene des ersten

²⁵⁶ Schiller schreibt an Goethe am 18. Juni 1799: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen und darunter gehört besonders, daß man die Catastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht und das Mitleiden wird sich auch schon finden.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 30. Bd. S. 61)

²⁵⁷ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 9. Bd. S. 2-164.

²⁵⁸ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 272.

Aktes zeigt, aber „die von ihr voll verantwortete Schuld des Gattenmordes verweist den Zuschauer auf die Sphäre subjektiver Privatheit“²⁵⁹. Ihr innerer Konflikt ist völlig unabhängig von der ihr bloß vorgeworfenen politischen Schuld in England.

Maria vermag sich von ihrer schuldbelasteten Lebensvergangenheit zu distanzieren, und sie ist sich ihrer politischen Unschuld bewußt. Somit erscheint sie in der Auseinandersetzung mit dem äußeren Konflikt deutlich als vernünftiges Wesen, obwohl Marias menschliche Natur als „empfindendes Wesen“²⁶⁰ in ihrem inneren Konflikt dargestellt wird. Maria steht daher im Drama unter einem doppelten Konflikt, der sich in zwei tragischen Ebenen entwickelt: „auf der einen Seite die der äußeren Handlung, welche den politischen Aspekt, auf der anderen Seite die der subjektiven Innerlichkeit, welche den moralischen Aspekt betont“²⁶¹.

Maria kämpft tatsächlich gegen die ungerechte Gewalt, die sie in das unglückliche Schicksal hineintreibt. In der siebten Szene des ersten Aktes bittet Maria im Gespräch mit Burleigh, der ihr das Todesurteil verkündet, nicht um ihre Rettung. In dieser Situation, in der der Spruch des Gerichts gefällt und damit der Tod in unmittelbare Nähe gerückt ist, erweist sie schon eine gewisse moralische Kraft. Maria wehrt sich mit ganzer Energie gegen ein Schicksal, das ihr ungerecht und schrecklich erscheint. Sie deckt zugleich auf, daß die Personen der Rechtsinstanzen offenbar die Staatsräson in Einklang mit ihren eigenen Interessen zu bringen versuchen. In diesem Zusammenhang behauptet sie, daß sie sich dem Richterspruch der englischen Peers nicht unterwerfen kann, und sie widerlegt den von Burleigh gegen sie inszenierten Prozeß mit Unerbittlichkeit:

Ich will gerecht sein gegen Euch! – Seid Ihr
Auch gegen mich – Man sagt, Ihr meint es gut

²⁵⁹ Siekmann: Drama und sentimentalisches Bewußtsein. S. 70f.

²⁶⁰ Die Darstellung des empfindenden Wesens ist eine erste Forderung. Maria entspricht in manchen Punkten dem Muster des Pathetischerhabenen Schillers: „Die erste Forderung an den Menschen macht immer und ewig die Natur, welche niemals darf abgewiesen werden; denn der Mensch ist – ehe er etwas anders ist – ein empfindendes Wesen.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 199)

²⁶¹ Siekmann: Drama und sentimentalisches Bewußtsein. S. 67.

Mit diesem Staat, mit Eurer Königin,
 Seid unbestechlich, wachsam, unermüdet –
 Ich will es glauben. Nicht der eigne Nutzen
 Regiert Euch, Euch regiert allein der Vorteil
 Des Souveräns, des Landes. Eben darum
 Mißtraut Euch, edler Lord, daß nicht der Nutzen
 Des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine. (V. 790ff)

Dieses Streitgespräch mit Burleigh, in dem sie ihr Recht mit sehr überzeugenden Argumenten verteidigt, macht die vernünftige Fähigkeit Marias sichtbar. Diese Größe bei Maria findet sich weder in den weiblichen Figuren noch in den männlichen Helden der frühen Dramen Schillers. Obgleich Schillers Jugendhelden Größe, Außerordentlichkeit und Autonomie zeigen, ist ihr Handeln meist gefühlsbestimmt. Marias Handeln entspringt dagegen aus der vernünftigen Einsicht in die Ungerechtigkeit, in den Mißbrauch der absolutistischen Macht und in die Notwendigkeit des Widerstandes.

„Maria treibt Burleigh mehrfach in die Enge; sie läßt ihn nicht dazu kommen, ihr das Urteil zu verlesen.“²⁶² Das Streben von Burleigh, der den Staat von einer ihm unbequemen Person zu entlasten versucht, wird sinnlos. In der Wechselrede zwischen ihm und Maria ist klar, daß sie ihn moralisch „durch die überlegene Sachlichkeit ihrer Haltung, durch die Kraft ihrer Argumente und nicht zuletzt durch ihre Ehrlichkeit“²⁶³ besiegt. Letztlich muß Burleigh die Charakterstärke und Festigkeit Marias einsehen:

Sie trotzt uns – wird uns trotzen, Ritter Paulet,
 Bis an die Stufen des Schafotts – Dies stolze Herz
 Ist nicht zu brechen – Überraschte sie
 Der Urteilspruch? Saht Ihr sie eine Träne
 Vergießen? Ihre Farbe nur verändern? (V. 975ff)

Die individuelle Größe ist bei Schiller die notwendige Bedingung nicht nur für die Fähigkeit zum großen Handeln, sondern auch für die Idee des Erhabenen. Wie Schiller in seinem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ schreibt, vermag sich nicht die schöne, sondern die große Seele in die erhabene zu verwandeln.

²⁶² Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 63.

²⁶³ Ebd.

Diese „Art von Größe, die noch nicht spezifisch sittlich ist, aber doch den späteren erhabenen Entschluß ermöglicht“²⁶⁴, wächst in Marias Konfrontation mit Elisabeth noch deutlicher empor. Erst im dritten Akt, der nach der symmetrischen Bautechnik Schillers geformt ist, verknüpft sich das bis dahin Entgegengesetzte, das durch den getrennten Auftritt von Maria und Elisabeth im ersten und im zweiten Akt vorgeführt wurde.²⁶⁵ In dieser Zusammenkunft der beiden Königinnen spitzen sich die dramatischen Spannungen zu.

Die Begegnung, die Maria als einzige Hoffnung auf Befreiung vom Kerkerelend ersehnt hat, verläuft völlig anders. Der Verlauf entwickelt sich zunächst nach dem Plan, wie Talbot und Leicester ihn erwartet haben; Maria unterbreitet sich selbst überwindend ein Verhandlungsangebot. Sie erkennt sogar in den sachlichen, politischen Auseinandersetzungen die Quelle ihres Unglücks, und spricht vor Zeugen den Thronverzicht aus. Mit Marias Verzicht auf ihre legitimen Rechte wird Elisabeths Sieg im politischen Sinne sichtbar. Elisabeth ist jedoch nicht mit der Konsequenz zufrieden und verspielt sich durch die boshaft-hochmütigen Sticheleien alle Sympathien. Sie versucht letztlich Maria menschlich herabzusetzen und zu verschmähen.

Die Welt hat andre Sorgen.
 Es lüstet keinen Euer – vierter Mann
 Zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier
 Wie Eure Männer! (V. 2408ff)

Ihre Rede gipfelt in dem infamen Ausspruch: „Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit / Zu sein, als die gemeine sein für alle!“ (V. 2417f) Diese persönliche Beleidigung ruft einen Ausbruch Marias hervor, und es kommt damit zu einem Umschlag der Szene. Marias Reaktion auf Elisabeths Verhalten ist hier zwar „von Zorn glühend“ (Regieanweisung, S. 92) in einer leidenschaftlich erregten Stimmung, aber Schiller läßt sie die Grenze wahren, indem er sie „mit

²⁶⁴ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 234.

²⁶⁵ Vgl. Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. S. 176. „Die Königinnenbegegnung, in die Mitte des Trauerspiels gelegt, wird zum Dreh- und Angelpunkt der symmetrischen Antithetik. Gehört Aufzug 1 der Maria Stuart, Aufzug 2 der Elisabeth, so führt Aufzug 3 die beiden Kontrahentinnen zusammen, um sie für immer, unwiderruflich, auseinanderzuführen: Aufzug 4 gehört der Elisabeth, die das Todesurteil unterzeichnet, Aufzug 5 vor allem der Stuart, die seine Vollstreckung zu erleiden hat.“ (Ebd.)

einer edeln Würde“ (Regieanweisung, S. 92) reden läßt. Hiermit ist Schillers Absicht erkennbar, daß er seine Heldin nicht einfach zum „empfindenden Wesen“ (NA 20, S. 199) machen wollte.

Maria bekennt sich zu ihren jugendlichen Verfehlungen. Sie konfrontiert also Elisabeth mit ihrer Offenheit und legt „die Verlogenheit und erheuchelte Ehrbarkeit von Elisabeths Tun“²⁶⁶ bloß. Sie macht deutlich, daß sie die rechtmäßige Königin ist und nimmt den Thronverzicht zurück. Marias Rede gipfelt in der tödlichen Beleidigung gegen Elisabeth, die von ihr als „Bastard“ (V. 2447) bezeichnet wird.

Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine listge Gauklerin betrogen.
– Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin Euer König. (V. 2447ff)

In dieser Szene schlägt die Hoffnung in Furcht um. In bezug auf diese Szene schreibt Schiller am 3. September 1799 an Goethe: „Die Situation ist an sich selbst moralisch unmöglich. Ich bin sehr verlangend, wie es mir gelungen ist, sie möglich zu machen“ (NA 30, S. 95). Diese Szene hat tatsächlich viele kritische Bemerkungen hervorgebracht.²⁶⁷ Goethe soll in einem Gespräch über „Maria Stuart“ gesagt haben: „mich soll nur wundern, was das Publikum sagen wird, wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Avantüren vorwerfen!“²⁶⁸

Aber ein solcher Ausspruch zeigt sich als „einseitig ungerecht“²⁶⁹, wie Benno von Wiese in seinem Buch „Friedrich Schiller“ geschrieben hat. Marias leidenschaftlich erregte Rede zeigt allerdings keine Ruhe, die der Darstellung des Erhabenen entspricht. Maria hat also sich selbst zwar den Weg zur Rettung

²⁶⁶ Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 26.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 65, Wiese: Schiller. S. 715 und Ehrlich: Zur Interpretation von Schillers „Maria Stuart“. S. 30.

²⁶⁸ Briefwechsel von Meuselbach und Grimm 1880. In: Goethe: Sämtliche Werke. 32. Bd. Hg. v. Dörr / Oellers. S. 49.

²⁶⁹ Wiese: Schiller. S. 715.

zerstört, ihr Ausbruch ist aber an sich vollkommen reaktiv.²⁷⁰ Es erscheint der Heldin als schwierig, die tiefste Entwürdigung zu ertragen. Es geht ihr um eine letzte Würde, um einen Kern der Persönlichkeit, der nicht angetastet werden darf, wenn der Mensch als geistig-moralisches Wesen nicht zunichte gemacht werden soll.

Mäßigung! Ich habe
 Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
 Fahr hin, lammherzige Gelassenheit,
 Zum Himmel fliehe, leidende Geduld,
 Spreng endlich deine Bande, tritt hervor
 Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll – (V. 2436ff).

Marias Befreiung von der Selbstbeherrschung ist als „die Befreiung von selbst-aufgelegter Knechtschaft“²⁷¹ anzusehen, die aus ihrer „Versöhnungs- und Unterwerfungsbereitschaft“²⁷² kommt. Sie holt sich endlich im Zustand der tiefsten Demütigung ihre Freiheit und Würde zurück. Diese Würde wurzelt freilich weniger im sittlichen als im natürlichen Bereich, sie kann jedoch nicht allein auf die Natur beschränkt werden. „Würde“ ist überhaupt die Auszeichnung der Hauptgestalt, sie vermittelt ihr die Art von Größe, die sie erst befähigt, ein Schicksal zu haben.²⁷³

Im Mittelpunkt des dichterischen Interesses steht allerdings keine individuelle Größe seiner Heldin, sondern die Idee. Marias Kampf gegen die Gewalt ist damit keineswegs Schillers letzter Zweck der Gestaltung der Maria-Figur. Dennoch legen ihre kämpferische Charaktergröße, eine kraftvolle Persönlichkeit und Energie des Geistes ein Zeugnis davon ab, daß Maria von Anfang an mehr als „ein physisches Wesen“ ist, welches Schiller entworfen hat. Schiller schreibt bereits im ersten Stadium seiner Arbeit im Brief vom 18. Juni 1799:

Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl seyn. Sie empfindet und erregt

²⁷⁰ Vgl. Wiese: Schiller. S. 716.

²⁷¹ Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. S. 194.

²⁷² Ebd. S. 193.

²⁷³ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 233.

keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Paßionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie. (NA 30, S. 61)

Das Konzept der erhabenen Würde, auf das Schiller in der dramatischen Handlung der Maria-Figur hinzielt, erschließt sich im Szenenkomplex des fünften Aktes. Das Geschehen im Drama wird aufs Äußerste zusammengedrängt, da es sich bereits von Anfang an auf den Tod Marias zuspitzt. Dennoch vollzieht sich Marias Tod wegen der retardierenden Momente erst im fünften Akt, die eine trügerische Hoffnung auf ihre Rettung wecken und damit ihre Haltung zum Tod auf die Probe stellen. Unter den Momenten, die Marias Tod hinauszögern²⁷⁴, zeigt sich Marias geheim gehaltenes Verhältnis zu Leicester als ein wichtiges Element vor allem dafür, einen spezifisch weiblichen Konflikt zu zeigen.

Der Konflikt zwischen der sinnlichen Neigung und der Entscheidung für den erhabenen Tod kommt anders als in der Handlung Johannas bei Maria nicht zum Ausdruck. Vom ersten Akt an erscheint Maria als gefasst und würdig, sie hat jedoch noch nicht mit dem Leben abgeschlossen. Ihr Verzicht auf die Möglichkeit zur Rettung steht in engem Zusammenhang mit Marias sinnlicher Neigung zu Leicester. Sie hofft von ihm ihre Rettung. Das zeigt sich deutlich, wenn sie Mortimer in der siebten Szene des ersten Aktes einen Brief an Leicester gibt. Ihrer Auffassung nach kann nur Leicester sie retten.

Maria hält damit auch das Treffen mit Elisabeth im dritten Akt für einen Hinweis darauf, dass Leicester für sie eine Gelegenheit zur Rettung bereitstellt. Vor der Begegnung mit Elisabeth zeigt Maria deutlich, daß sie immer noch Hoffnung auf die Befreiung von ihrem Kerkerleben hegt. Sie ist erfüllt von Sehnsucht nach Freiheit und Leben. Maria vertraut offenbar Leicester und dessen ehrlicher Liebe. Sie sieht in ihm „nicht nur den möglichen Retter, sondern den Geliebten“²⁷⁵. Marias naives Vertrauen, das ihrer sinnlichen Liebe entspringt, funktioniert als ein Moment, ihre Entscheidung für den erhabenen Tod aufzuschieben, obwohl sie von Beginn des Dramas an im Zeichen des Todes

²⁷⁴ Die anderen Beispiele für die retardierenden Momente sind der Befreiungsversuch Mortimers und die persönliche Begegnung der Königinnen.

²⁷⁵ Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 64.

steht. Dieser Konflikt, der zwischen der Sinnlichkeit und der Sittlichkeit steht, wird erst im fünften Akt überwunden.

Im letzten Akt erscheint Maria als eine Figur, die die Idee moralischer Freiheit repräsentiert, indem sie die Unausweichlichkeit ihres Schicksals erkennt und durch den moralischen Geist über sich selbst hinauswächst. Dieser große Augenblick der Verwandlung Marias steht allerdings außerhalb der dramatischen Handlung. Der Entschluss zum Tod reißt die Heldin plötzlich und übergangslos aus allen Bindungen heraus, weshalb ihre Verwandlung sprunghaft geschieht.²⁷⁶ Wie Schiller in seinem Aufsatz „Über das Erhabene“ darstellt, ereignet sich der Sieg der moralischen Freiheit plötzlich und unerwartet:

Nicht allmählig (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Uebergang zur Freyheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. (NA 21, S. 45)

Man sieht, daß Maria im fünften Akt schon „eine fast übermenschliche Höheit“²⁷⁷ gewinnt und als die Verwandelte auftritt. Der innere, nicht anschaulich darstellbare Vorgang, der diese Wandlung hervorruft, wird durch den Bericht ihrer Amme Kennedy nachvollzogen. Hanna berichtet, daß Maria „auf die letzte verhängnisvolle Wendung ihres Schicksals nicht vorbereitet“²⁷⁸ ist, daß Maria sich in ihrer letzten Nacht „zwischen Furcht und Hoffnung, zweifelhaft“ (V. 3388) durchgekämpft hat, ob sie „ihre Ehre und fürstliche Person“ (V. 3389) Mortimer anvertrauen darf oder nicht. In dieser Situation hat sie die Nachricht vom Aufbau des „Gerüsts“ (V. 3399) empfangen. Hierbei ist zu vermuten, daß sich Marias Verwandlung, nämlich „die entschlossene Abkehr von allem Irdischen und die Hinwendung zum Ewigen“²⁷⁹ in dem Augenblick vollzieht, da sie durch das Eintreffen des Hinrichtungskommandos den Zusammenbruch aller Hoffnung erfährt.

Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!

²⁷⁶ Vgl. Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 308.

²⁷⁷ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 235.

²⁷⁸ Ebd. S. 234.

²⁷⁹ Ebd.

Mit einem Mal, schnell, augenblicklich muß
 Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
 Und Ewigem, und Gott gewährte meiner Lady
 In diesem Augenblick, der Erde Hoffnung
 Zurück zu stoßen mit entschloßner Seele,
 Und glaubenvoll den Himmel zu ergreifen.
 Kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage
 Entehrte meine Königin – (V. 3402ff).

Marias psychologischer Vorgang ist im Drama schwer zu erklären. Dennoch läßt sich in Marias Reaktion auf Mortimers Plan und in ihrer Erkenntnis ihres furchtbaren Schicksals die Möglichkeit der psychologischen Motivation zum erhabenen Tod erfassen.

Mortimer erscheint gleich nach dem Abgang von Elisabeth in Marias trostloser Situation und erweckt eine Hoffnung auf die Rettung. Er offenbart ihr den Plan einer Befreiung durch ihn selbst, durch eine Aktion der Gewalt, die er zusammen mit Gleichgesinnten für die kommende Nacht vorbereitet hat. Hier ist Marias moralischer Wille deutlich, daß sie Rettung ihrer physischen Existenz um den Preis neuer moralischer Schuld nicht will. Sie spricht mit der Stimme der Sittlichkeit: „Nein, Mortimer! Eh so viel Blut um mich – “ (V. 2527). Beim Treffen mit Mortimer in der sechsten Szene des dritten Aktes läßt Maria „die Gesetzgebung der Vernunft wieder ins Recht treten“²⁸⁰ und zeigt sich schon in erhabener Fassung, da sie keine Gewalt hervorrufen will.

Nach dem Treffen mit Mortimer gelangt sie zu der Erkenntnis, daß sie ihren Zufluchtsort auf der Erde nicht finden kann.

O Hanna! Rette mich aus seinen Händen!
 Wo find ich Ärmste einen Zufluchtsort?
 Zu welchem Heiligen soll ich mich wenden?
 Hier ist Gewalt und drinnen ist der Mord. (V. 2594ff)

„Damit ist alles Dasein auf der Erde, wo Maria so gerne herrschen und glücklich sein wollte, unter die Perspektive einer geschichtlichen Anarchie gerückt“²⁸¹. Diese schmerzhafteste Erkenntnis, die als ein Ausdruck von tiefer Ver-

²⁸⁰ Leistner: „Ich habe deinen edleren Teil nicht retten können“. S. 171.

²⁸¹ Wiese: Schiller. S. 717.

störung und Verwirrung in der Orientierungslosigkeit und auswegslosen Not angesehen wird, ist als eine „notwendige Voraussetzung für jene endgültige Wandlung“²⁸² im fünften Akt zu verstehen.

Die ersten fünften Auftritte des letzten Aktes haben die Aufgabe, Marias Erscheinen vorzubereiten. Vor dem Auftritt Marias ist vor allem ihre Unschuld in allen Punkten ganz eindeutig herausgestellt worden. Dies steigert noch ihren erhabenen Tod. Angesichts des bevorstehenden Todes sind die Dienerinnen Marias von leidenschaftlichem Schmerz ergriffen. Während diese um vernünftige Beherrschung ringen, erscheint Maria in edler Fassung und Erhabenheit, wie Hanna schon in ihrer Erzählung angekündigt hat: „Maria Stuart wird / Als eine Königin und Heldin sterben.“ (V. 3379f)

Maria, die erst in der sechsten Szene des fünften Aktes auftritt, bestätigt durch ihre Erscheinung den Eindruck der erhabenen Gefäßtheit. Dies wird in der Bühnenanweisung deutlich:

Sie ist weiß und festlich gekleidet, am Halse trägt sie an einer Kette von kleinen Kugeln ein Agnus Dei, ein Rosenkranz hängt am Gürtel herab, sie hat ein Kruzifix in der Hand, und ein Diadem in den Haaren, ihr großer schwarzer Schleier ist zurück geschlagen. (Regieanweisung, S. 141)

Sie spricht „mit ruhiger Hoheit im ganzen Kreise herumsehend“ (Regieanweisung, S. 142).

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit.
Da, als ich in die Macht der stolzen Feindin
Gegeben war, Unwürdiges erdulnd,
Was einer freien großen Königin
Nicht ziemt, da war es Zeit, um mich zu weinen!
– Wohltätig, heilend, nahet mir der Tod,
Der ernste Freund ! Mit seinen schwarzen Flügeln
Bedeckt er meine Schmach – den Menschen adelt,
Den tiefstgesunkenen, das letzte Schicksal.
Die Krone fühl ich wieder auf dem Haupt,

²⁸² Wiese: Schiller. S. 717.

Den würdigen Stolz in meiner edeln Seele! (V. 3480ff)

In diesen lyrischen Versen, in denen sich das Bild ihrer inneren Situation enthüllt, ist sie ganz frei von trauriger Empfindung, vielmehr ist sie von Freude beseelt. Es wird deutlich, daß sie im freiwilligen Tod ihre Schmach und ihre Leiden in der irdischen Welt zerreißen will. Mit der Annahme des freiwilligen Todes schwingt sich ihre „frohe Seele“ (V. 3483) auf zur „ewgen Freiheit“ (V. 3484).

Marias „freie Aufhebung der sinnlichen Welt“²⁸³ kommt in der Abendmahlsszene noch deutlicher zum Ausdruck, in der eine endgültige Versöhnung mit Gott stattfindet. So zeigt sich die Abendmahlsszene als der „Schlußstein des Ganzen“²⁸⁴. Melvil steht ihr als Priester in ihrer letzten Stunde bei. „Mit Abendmahl und Beichte als sakralen Vorgängen, in denen das Heilige auch anschaulich repräsentiert wird, beginnt dann eine sich immer mehr steigernde Abwendung vom Irdischen und eine Zuwendung zum ‚Himmlischen‘“²⁸⁵. Das in der siebten Szene des fünften Aktes gefeierte, alle miteinander vereinigende Gefühl der Andacht verkörpert Marias „seelische Reinigung“²⁸⁶.

Für diese Darstellung großer Läuterung, die Maria am Ende des Dramas demonstriert, bedient sich Schiller des katholischen Ritus. Das religiöse Ritual entfaltet aber seine Bedeutung im „Medium des Kunstsymbols“²⁸⁷. Es ist damit nicht auf die Darstellung des rein Religiösen zu reduzieren, sondern nur eine Form, die der geistig-sinnlichen Wandlung eines Menschen das feierliche Gepräge gibt. So werden die christlichen Vorstellungsgehalte „zu Bildern und Gleichnissen für den Idealismus der Freiheit und für die im Tode erreichte Vollendung der Hauptgestalt“²⁸⁸.

²⁸³ Wiese: Schiller. S. 719.

²⁸⁴ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 9. Bd. Kommentar. S. 375.

²⁸⁵ Wiese: Schiller. S. 726.

²⁸⁶ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 284.

²⁸⁷ Schulze-Bünthe: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 203.

²⁸⁸ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 236.

Aus der Betrachtung der Maria-Figur ergibt sich, „daß die Gestaltung des Erhabenen im letzten Akt der Tragödie in reiner Form erst in Schillers klassischen Dramen durchgeführt worden“²⁸⁹ ist. Vergleicht man Marias Abschiedsszene mit der des totgeweihten Marquis Posa im „Don Karlos“, so erscheint das Erhabene in der Gestalt Marias reiner als bei Marquis Posa, weil sie selbst in allen Aussagen und Bewegungen eine verhaltene Ruhe ausstrahlt.²⁹⁰

Die dritte Szene des fünften Aktes, in der der Marquis von der Königin und von seinem Freund Abschied nimmt, ist nicht von erhabener, sondern vielmehr von erschütternder Wirkung, da sie von den leidenschaftlichen Klagen des Don Karlos erfüllt ist. Auch die letzten Gespräche Posas, in denen die Ideen einer freiwilligen Aufopferung für den Freund und für das Ideal eines humanen Staates zum Ausdruck kommen, unterscheiden sich von den lyrisch gestimmten Versen Marias. Schiller hat den inneren Vorgang seiner klassischen Heldin in viel stärkerem Maße in Handlung verwandelt. In dieser inneren Vollendung findet sich der Ausdruck für die Idee des Erhabenen.

Maria zeigt sich am Ende des Dramas zweifellos als Verkörperung der idealistischen Heldin. Sie hebt alle Widersprüchlichkeit mit sich selbst und mit den anderen auf und geht mit edler Fassung dem bevorstehenden Tod entgegen. Maria leidet nicht mehr unter dem Zwiespalt zwischen Natur und Geist und zeigt die für das Erhabene charakteristische innere Ruhe. Auch die letzte gefährliche Versuchung angesichts der Gegenwart des Geliebten Leicester vermag Marias Herz nicht mehr zur Erde zurückzurufen. Maria findet erst nach der letzten Begegnung mit Leicester den endgültigen Frieden, sie spricht unmittelbar vor der Hinrichtung: „Lebt wohl! – Jetzt hab ich nichts mehr auf der Erden!“ (V. 3838)

Schiller bezieht die weibliche Figur in seine poetische Auseinandersetzung mit dem historischen Stoff ein und läßt die Heldin ihre „heroische Selbstüberwindung“²⁹¹ vorführen. Marias Tod im Zustand der Selbstüberwindung ist tatsäch-

²⁸⁹ Dusing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 216.

²⁹⁰ Vgl. Dusing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 230.

²⁹¹ Wiese: Schiller. S. 723.

124
lich ohne „den zum Unbedingten sich erhebenden menschlichen Geist“²⁹² nicht vorzustellen, sie gewinnt damit im fünften Akt in aller Deutlichkeit die moralische Freiheit und die erhabene Würde.

²⁹² Wiese: Schiller. S. 719.

1.2 Johanna in „Die Jungfrau von Orleans“

Wird Maria Stuart als der die Geschichte überwindende Mensch angesehen, indem sie im erhabenen Akt der sittlichen Selbstbestimmung den Tod überwindet, erscheint Johanna im Drama „Die Jungfrau von Orleans“ als der die Geschichte und sich selbst vollendende Mensch.²⁹³ Schiller stellt seine Heldin mitten in die Geschichte hinein, und er läßt sie handelnd die Idee des Erhabenen verwirklichen. Johanna gewinnt die Größe des moralischen Geistes vor allem im vollkommenen Sieg der Pflicht über die Neigung. Somit stellt Schillers dramatische Gestaltung der Johanna einen Widerspruch mit seinen theoretischen Auffassungen in „Über Anmut und Würde“ dar: „Er [der weibliche Charakter, d. Verf.] wird der Sinnlichkeit oft mit heroischer Stärke, aber nur durch die Sinnlichkeit widerstehen.“ (NA 20, S. 289)

Die Verwirklichung der erhabenen Idee bei Johanna zeigt sich als höchst idealistisch, insbesondere wenn sich Johanna in der letzten Szene mit dem Göttlichen vereint. Schiller selbst hebt in einem Brief an Iffland vom 5. August 1803 hervor:

Ein Stoff wie das Mädchen von Orleans findet sich sobald nicht wieder, weil hier das weibliche, das heroische und das göttliche selbst vereinigt sind.“ (NA 32, S. 58)

„Aus der Einheit des Heroischen und des Göttlichen bei Johanna entspringt das Idealistisch-Erhabene in reinster Form.“²⁹⁴

In dieser höchst idealistischen Form wird Schillers Heldin zu einer „Allegorie für eine allgemeine Idee der Größe, die eigentlich nur in der Seele des Dichters lebendig ist“²⁹⁵. Beachtet man Schillers theoretische Konzeption der Weiblichkeit, so ist es tatsächlich verwunderlich, daß Schiller eine weibliche Figur als die Repräsentantin einer solchen Idee gestaltet.

²⁹³ Vgl. Kaiser: Johannas Sendung. S. 207.

²⁹⁴ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 245.

²⁹⁵ Wiese: Schiller. S. 736.

Johanna steht zu Beginn des Dramas als die Gottesgesandte da, die zur Durchführung der himmlischen Aufgabe aufgerufen ist. Sie, die als unschuldiges Hirtenmädchen in der archaischen Welt gelebt hat, erfährt „die unmittelbare Ansprache göttlicher Offenbarung“²⁹⁶. Die göttliche Aufforderung gebietet ihr, das Hirtendasein zu verlassen, und erteilt ihr den Auftrag, den englischen Angriff niederzuwerfen und den französischen König wieder einzusetzen. Johanna verabschiedet sich damit in der vierten Szene des Prologs von der idyllischen Umgebung ihrer Heimat und bricht zur Rettung ihres Vaterlandes auf.

Freilich ist Johannas Sendungsüberzeugung nicht einfach auf den realpolitischen Zweck, nämlich die Befreiung ihres Landes gerichtet,²⁹⁷ sondern sie zielt auch auf die Verwirklichung der göttlichen Idee. Ihre Darstellung der visionären Bilder, mit denen eine idyllische Intention impliziert wird, zeugt deutlich von dem utopischen Idealbild. Johanna entwirft das Bild des Königs als das eines „Engel[s]“ (V. 353)²⁹⁸ in „der Erbarmung auf der feindseligen Erde“ (V. 353f) und das Bild des Throns als das eines „Obdach[es] der Verlassenen“ (V. 356). Nach ihrer Ansicht solle der König die Knechtschaft aufheben und jeder Unterdrückung entgegenwirken. Johannas „visionärer Entwurf eines idealen Königums“²⁹⁹ wird wiederum in den Ratschlägen an den König im vierten Auftritt des dritten Aktes deutlich. Sie fordert vom König eine idealistische Regierung, die als Spiegelung der höheren Idylle in „Über naive und sentimentalische Dichtung“³⁰⁰ oder des ästhetischen Staates in „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ erscheint.

²⁹⁶ Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 223.

²⁹⁷ In bezug auf den realpolitischen Zweck der Johanna-Handlung ist Johanna zwar als die „Repräsentantin der patriotischen Idee“ zu interpretieren, wie Mayer oder Hermann August Korff beschreibt, aber sie ist nicht einfach darauf zu reduzieren. Mayer hält daran fest, dass die Jungfrau die „große[n] Freiheitsdichtung“ der Selbstbefreiung des Volkes von der Fremdherrschaft, deren Symbol das Mädchen aus dem Volk wird, sei. Vgl. Mayer: Schiller und die Nation. S. 118. Für Korff sind auch die Idee des Vaterlandes und das Motiv einer vaterländischen Befreiung bedeutsam. Vgl. Korff: Geist der Goethezeit. 2. Bd. S. 258f.

²⁹⁸ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 9. Bd. S. 165-315.

²⁹⁹ Sautermeister: Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. S. 27.

³⁰⁰ Schiller skizziert die Idylle in der Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ folgendermaßen: „Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freyen Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 472)

Sei immer menschlich, Herr, im Glück, wie du
 Im Unglück warst – und auf der Größe Gipfel
 Vergiß nicht, was ein Freund wiegt in der Not,
 Du hast in der Erniedrigung erfahren.
 Verweigre nicht Gerechtigkeit und Gnade
 Dem letzten deines Volks,
 [...]
 Der Hochmut nur kann ihn zum Falle führen,
 Und von den niedern Hütten, wo dir jetzt
 Der Retter ausging, droht geheimnisvoll
 Den schuldbefleckten Enkeln das Verderben! (V. 2085ff)

Indem Johanna den König mit idealer Menschlichkeit verknüpft und das gegenwärtige, vom Krieg zerrissene Frankreich in eine idyllische Zukunft projiziert³⁰¹, besitzt der göttliche Auftrag für sie deutlich auch einen idealgeschichtlichen Charakter.

In diesem Zusammenhang ist es kein Wunder, daß Johanna sich als Vertreterin der Versöhnung im französischen Lager enthüllt. Schiller entfaltet in der zehnten Szene des zweiten Aktes die „rührende[n]“ (V. 1801) Aspekte seiner Protagonistin extensiv. Ihrer Rede gelingt die Versöhnung zwischen Dunois und La Hire auf der einen und dem Herzog von Burgund auf der anderen Seite. Auch in der dritten Szene des dritten Aktes enthüllt sich Johanna wiederum als „Stifterin paradiesischer Versöhnung“³⁰², als sie den Zwiespalt zwischen dem König und dem Herzog von Burgund aufhebt und beide sich versöhnen läßt. Aus diesen Szenen ergibt sich, daß Johanna die göttliche Idee verwirklicht und ihr Handeln idealistisch ist.

Dieses Handeln in den Versöhnungsszenen dient jedoch nicht dazu, ihre moralische Autonomie zu begründen. Es zeugt von keiner Idee des Erhabenen, die auf der moralischen Freiheitsidee beruht. Der Grund dafür ist, daß Johannas

³⁰¹ „Dieses Land des Ruhms, / Das schönste, das die ewge Sonne sieht / In ihrem Lauf, das Paradies der Länder, / Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges, / Die Fesseln tragen eines fremden Volks!“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 9. Bd. S. 178. V. 332ff)

Es wird klar, daß Frankreich in Johannas Bewußtsein eine Idee als ein Inbegriff der Naturordnung vertritt, die durch ihre archaische Welt bezeichnet wird. Im Gegensatz dazu ist England für sie eine gewalttätige Macht, die als Eindringling jenes Arkadien bedroht, und damit Feind der Idee. Vgl. Ide: Zur Problematik der Schiller Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau von Orleans“. S. 71.

³⁰² Sautermeister: Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. S. 111.

Aufbruch in die Geschichte „nicht Selbstbestimmung, sondern Fremdbestimmung“³⁰³ ist, daß das Handeln durch das naive Bewußtsein ihrer Sendung nicht selbstbestimmt ist. Ihre moralische Autonomie und sittliche Kraft lassen sich erkennen, als sie ihren naiven Glauben an den Gottesauftrag erkennt und durch die moralische Reflexion „die vernünftige Aneignung ihres Glaubens“³⁰⁴ vollzieht.

Die Naivität ihres unreflektierten Glaubens bestätigt sich auch in der Annahme des Liebesverbotes. Um den Auftrag Gottes zu erfüllen, soll sich Johanna allen irdischen Lüsten entziehen. Sie darf sich nicht von der sinnlichen Liebe und der menschlichen Neigung berühren lassen, sondern sie soll sowohl „gegen das menschliche Fühlen als auch gegen Natur gepanzert“³⁰⁵ werden. „Dieses Verbot steht für die Distanzierung aller subjektiven Bedürfnisse und Neigungen der Selbstbehauptung ein.“³⁰⁶ Johanna nimmt aber ohne Skrupel das ihr auferlegte Liebesverbot an, und sie handelt als „ein vom ‚Geist‘ berufenes ‚blindes‘ Werkzeug Gottes“³⁰⁷.

Es ist deshalb für Johanna notwendig, das unmenschliche Tötungsgebot in der Montgomery-Szene zu erfüllen. Montgomery nimmt bei ihr einen milden, sanften Blick des „zärtlichen Geschlechts“ (V. 1606) wahr, und er fleht sie um die Gnade der Rettung an. Aber die kriegerische Johanna darf keine menschlichen Züge von Mitleid und Barmherzigkeit, an die Montgomery appelliert, zulassen. Sie muß ihn nur als politischen Gegner erkennen und töten, da die Tötung aller Engländer der göttliche Auftrag ist. Um ihre Unmenschlichkeit gegen Montgomery zu rechtfertigen, hebt sie nochmals ihre kriegerische Mission hervor, in der sie ihr eigenes Geschlecht auch selbst verleugnen soll. Keine humane Instanz vermag Johanna von ihrer Sendung zu lösen.³⁰⁸

³⁰³ Kaiser: Johannas Sendung. S. 215. In ganz ähnlicher Weise schreibt auch Schulze-Bunte: „Ihr Glaube ist nicht selbst-, sondern fremdbestimmt.“ (Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 224)

³⁰⁴ Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 223.

³⁰⁵ Ide: Zur Problematik der Schiller-Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau von Orleans“. S. 54.

³⁰⁶ Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 226.

³⁰⁷ Wiese: Schiller. S. 734.

³⁰⁸ Vgl. Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 227.

Aber Johannas innerer Zwiespalt zwischen ihrer Menschlichkeit und ihrer unmenschlichen kriegerischen Mission kündigt sich im Monolog in der achten Szene des zweiten Aktes an:

Erhabene Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir!
 Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
 Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.
 In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt,
 Als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau,
 Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen,
 Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir,
 Doch wenn es not tut, alsbald ist die Kraft mir da,
 Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert
 Das Schwert sich selbst, als wär es ein lebendiger Geist. (V. 1677ff)

Dieser innere Konflikt zwischen Johannas wirklicher Situation und ihrer idealen Vorstellung wird eine Grundbedingung zur Verwirklichung des Erhabenen. Erst wenn der innere Konflikt bei der Heldin unausweichlich wird, entsteht das Tragisch-Erhabene in ihr. Um einen solchen Konflikt und Zwiespalt noch konkreter hervorzurufen, treibt Schiller seine Heldin weiterhin bis zum Äußersten.

Beachtet man Johannas Reflexion über die blutige Tat in der Montgomery-Szene, so erklärt sich die vielfach umstrittene Szene mit dem schwarzen Ritter eigentlich von selbst. Die Krise ihres naiven Glaubens am Gottesauftrag wird durch die Konfrontation mit dem schwarzen Ritter in der neunten Szene des dritten Aktes nochmals herbeigeführt. In der Rezeption ist die Interpretation des schwarzen Ritters nicht einheitlich.³⁰⁹ Abgesehen von den unterschiedlichen Meinungen über ihn wird deutlich, daß Johanna durch das Auftreten des schwarzen Ritters in Verwirrung gebracht wird. Der schwarze Ritter warnt sie davor, daß sie ihren Auftrag, wie sie ihn versteht, bis zum Ende nicht weiter-

³⁰⁹ Für den schwarzen Ritter gibt es zwei verschiedene Interpretationen: Einerseits wird er für eine „Geistergestalt“ (Wiese: Schiller. S. 743) oder „eine Verkörperung des Geistes“ (Harrison: Heilige oder Hexe. S. 290) gehalten. Andererseits interpretiert Kaiser den Rat des schwarzen Ritters als „den von Vernunft“ (Kaiser: Johannas Sendung. S. 224). Hermann deutet das Auftreten des Ritters aus: „Die Warnung des schwarzen Ritters, von ihrem [Johannas, d. Verf.] Tun abzulassen, läßt sich nun deuten als die in diesem durch Selbstreflexion eingeleiteten Verständigungsprozeß erhobene Forderung ihres erwachenden Bewußtseins, das eigene Selbst zu schützen.“ (Hermann: Schillers Kritik der Verstandesaufklärung in der Jungfrau von Orleans. S. 167)

führen kann. Damit steigert sich Johannes eigener Zweifel am Sendungsbewußtsein.

In dieser Situation kommt es zum Zusammentreffen mit dem englischen Feldherrn Lionel. Johanna fühlt sich zu ihm hingezogen. Schiller läßt damit seine Heldin auf dem Schlachtfeld in Versuchung kommen. Johanna schenkt offensichtlich dem Gegner die Freiheit. Sie läßt sogar Lionel ihr das Schwert der Berufung entreißen. In diesem Augenblick erblickt sie sich selbst und gelangt zu ihrer verzweifelten Erkenntnis: „Was hab ich / Getan! Gebrochen hab ich mein Gelübde!“ (V. 2482)

Indem sie Lionel aus Liebe verschont hat, hat sie den unbedingten Gehorsam ihrer Sendung verraten. Es stürzt Johanna in die Tiefe des Abgrunds. Was in ihrem inneren Zwiespalt im Monolog des zweiten Aktes präfiguriert wird, setzt sich in der Lionel-Szene direkt in Handlung um.³¹⁰ Diese Handlung macht das äußere Scheitern Johannes sinnfällig. Sie steht nun vor dem „unentrinnbare[n] Verfallen in die `schwere Schuld“³¹¹. Erst am Ende des dritten Aktes tritt also „neben den kriegerischen Austrag jene andere, allein auf Johanna gerichtet Handlung“³¹². Die Lionel-Szene funktioniert einerseits als ein entscheidendes Moment zur moralischen Reflexion, durch die Johanna zu ihrem autonomen Bewußtsein kommt. Sie demonstriert andererseits, daß Johanna im Drama nicht nur als Heldin, sondern als eine Frau handelt, da die sinnliche Liebe gemäß der theoretischen Weiblichkeitskonzeption Schillers der Frau zugeschrieben ist. Nach der Begegnung mit Lionel erscheint Johanna in aller Deutlichkeit als „die sentimentalisch Reflektierende“³¹³. Dies verdeutlicht ihr Monolog in der ersten Szene des vierten Aktes, in der Johannes Bewußtsein über die Differenz zum göttlichen Auftrag bloßgelegt wird. Johanna reflektiert zuerst über ihre Schuld. Sie fühlt sich schuldig durch ihre Liebe zu einem Mann. Sie versucht dann durch das Argument von Menschlichkeit und Humanität die Schonung Lionels zu rechtfertigen, aber sie vermag weiterhin den Gedanken des Mitleids nicht zu erhalten, wenn sie sich an die Tötung Montgomerys erinnert.

³¹⁰ Vgl. Siekmann: Drama und sentimentalisches Bewußtsein. S. 89.

³¹¹ Wiese: Schiller. S. 743.

³¹² Storz: Der Dichter Schiller. S. 351.

Sollt ich ihn töten? Konnt ichs, da ich ihm
 Ins Auge sah? Ihn töten! Eher hätt ich
 Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt!
 Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
 Ist Mitleid Sünde? – Mitleid! Hörtest du
 Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
 Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?
 Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
 Der zarte Jüngling, um sein Leben flehte?
 Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht,
 Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht! (V. 2564ff)

An die Stelle des naiven Glaubens ist „die innere Stimme des Gewissens“³¹⁴ getreten. Sie erkennt jetzt, daß alle ihre bisherigen Tötungen zum willkürlichen Mord geworden sind, für die sie verantwortlich ist. Johannas Sündenfall besteht damit nicht allein in ihrer erwachten Liebe zum Feind. Was in der Montgomery-Szene noch als ein naiver Erfahrungsvollzug bleibt, wird hier in sentimentalische Erkenntnis überführt.³¹⁵ Johanna ist sich in ihrer Reflexion ihrer moralischen Verantwortung bewußt und sieht ihre Schuld als eine unausweichliche an. Johannas Schuldbewußtsein bringt sich in der folgenden Klage zum Ausdruck:

Frommer Stab! O hätt ich nimmer
 Mit dem Schwerte dich vertauscht!
 Hätt es nie in deinen Zweigen,
 Heilige Eiche! mir gerauscht!
 Wärst du nimmer mir erschienen,
 Hohe Himmelskönigin!
 Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
 Deine Krone nimm sie hin!

[...]

Kümmert mich das Los der Schlachten,
 Mich der Zwist der Könige?
 Schuldlos trieb ich meine Lämmer
 Auf des stillen Berges Höh.
 Doch du rissest mich ins Leben,
 In den stolzen Fürstensaal,

³¹³ Siekmann: Drama und sentimentalisches Bewußtsein. S. 90.

³¹⁴ Schulze-Bunte: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. S. 234.

³¹⁵ Vgl. Siekmann: Drama und sentimentalisches Bewusstsein. S.92.

Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach! es war nicht meine Wahl! (V. 2582ff)

Ihr langer Monolog in der ersten Szene des vierten Aktes enthüllt Johannas Sehnsucht nach ihrem arkadischen Hirtendasein in der Heimat und erweckt zugleich deutlich den Eindruck der Reue für die aufgezwungene Sendung. Johanna beklagt letztlich, daß sie zum Werkzeug des Gottes ausersehen wurde, daß ihr bisheriges Handeln nicht ihr „Wahl“ (V. 2613) war. „Nicht das Abweichen von der Sendung, sondern die Sendung selbst wird damit Gegenstand der Selbstbefragung.“³¹⁶ So muß Johanna verstummen, als ihr Vater Thibaut sie fragt: „Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?“ (V. 2985) Johannas Schweigen zeigt zwar „das sinnbildliche Zeichen für eine Gespaltenheit, in der sie weder dem `Droben` noch dem `Hier` angehört“³¹⁷. Es entsteht jedoch daraus, daß sie den Vorwurf ihres Vaters als den Gottes annimmt, wie sie „in der Öde“ (V. 3170) im fünften Akt Raimond bekennt.

Diese bei Johanna sichtbar werdenden Schmerzen und Leiden machen die pathetische Darstellung deutlich. Das Pathetische als jede leidbezogene Darstellung wird bei Schiller zu einer „unnachlässliche[n] Forderung an den tragischen Künstler“ (NA 20, S. 196). Das Pathetische erschöpft sich jedoch für Schiller niemals in der Darstellung bloßen Leidens. Es wäre ohne Bezug zum Erhabenen bloß sinnenleerte Form, es bildet also in Schillers Dramentheorie mit dem Erhabenen eine notwendige Einheit.³¹⁸ Schiller beschreibt in seinem Aufsatz „Über das Pathetische“:

Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne. (NA 20, S. 196)

„Wenn Schiller vom Übersinnlichen spricht, so meint er die innere Erfahrung des moralischen Gesetzes und die darin gründende Idee der Freiheit.“³¹⁹ Im Drama geht es freilich um die Darstellung des Übersinnlichen. Schiller bereitet

³¹⁶ Guthke: Die Jungfrau von Orleans Ein psychologisches Märchen. S. 253.

³¹⁷ Wiese: Schiller. S. 743.

³¹⁸ Vgl. Berghahn: Schiller Ansichten eines Idealisten. S. 34.

³¹⁹ Berghahn: Schiller Ansichten eines Idealisten. S. 31.

in der dramatischen Handlung die Situation vor, in der Johanna das Pathos läutern und die moralische Selbständigkeit und Freiheit gewinnen kann. Wie in „Maria Stuart“ wird in „Die Jungfrau von Orleans“ die Selbstüberwindung der Protagonistin unmittelbar in der Tiefe der Verlassenheit vollzogen.

Mit der Verbannung wird Johanna „von der unter Gottes Schild stehenden Jungfrau zu der von Gottes Schild Verlassenen“³²⁰. Dies mündet in Johannas Selbstfindungsprozess, in dem sie aus eigener Überzeugung die heilige Angelegenheit in der Geschichte erkennt. Johanna bekennt Raimond, daß sie sich selbst erkannt hat, daß sie „geheilt“ (V. 3175) und „gereinigt“ (V. 3177) ist. Diese Erkenntnis bedeutet, daß Johanna sich die Existenz als Mensch bewußt ist, daß sie das Vermögen nach ihrer Menschlichkeit und ihrer sinnlichen Liebe nicht ausschließt. Sie bleibt daher nicht mehr im Schuldgefühl gefangen, sondern hält vielmehr erneut aufgrund eigener Überlegung an ihrer Sendung fest. Johanna bringt letztlich erst in Abgeschiedenheit, „in der Öde“ (V. 3170), die selbstbewußte Moralität und den göttlichen Auftrag in Einklang, „indem sie die Sendung zur Vollkommenheit in den eigenen Willen und die eigene Verantwortung übernimmt“³²¹.

Für die erhabene Haltung und Idee wird also der Wille des Menschen notwendig. „Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen.“ (NA 21, S. 38) Insbesondere erhebt der moralische Wille den Menschen zur Gottheit hinauf (vgl. NA 20, S. 290), wie Schiller in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ schreibt.

Ogleich Johanna menschliche Schwäche gegenüber Lionel zeigt, funktioniert diese als entscheidendes Moment zum Wendepunkt in der Johanna-Handlung, als die Möglichkeit, einen freien, moralischen Willen zu demonstrieren. Johannas Überwindung ihrer Schwachheit und Zerrissenheit bestätigt sich im Wiedertreffen mit Lionel. Johanna tritt Lionel, der um sie wirbt und ihr den Verzicht auf den Kampf für das Glück von Frankreich vorschlägt, frei entgegen und lehnt sein Verhandlungsangebot energisch ab. Hierbei wird Johannas Grö-

³²⁰ Ide: Zur Problematik der Schiller-Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau von Orleans“. S. 84.

³²¹ Kaiser: Johannas Sendung. S. 230.

ße in ihrem geistigen Sieg verdeutlicht, indem sie ihre sinnliche Neigung zu bewältigen vermag.

Du bist
 Der Feind mir, der verhaßte, meines Volks.
 Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir.
 Nicht lieben kann ich dich, doch wenn dein Herz
 Sich zu mir neigt, so laß es Segen bringen
 Für unsre Völker. – Führe deine Heere
 Hinweg von meines Vaterlandes Boden,
 Die Schlüssel aller Städte gib heraus,
 Die ihr bezwungen, allen Raub vergüte,
 Gib die Gefangnen ledig, sende Geiseln
 Des heiligen Vertrags, so biet ich dir
 Den Frieden an in meines Königs Namen. (V. 3348ff)

Ihre moralische Kraft bleibt nicht allein darauf beschränkt, ihre sinnliche Natur zu beherrschen. Johannas moralische Vernunft führt zu ihrer bedingungslosen Unterwerfung unter das Sittengesetz. Aus ihrer Rede gegenüber Lionel ergibt sich, daß sie ihre Pflicht und Selbstverantwortung gegenüber ihrem Vaterland erkennt und daß sie die Ausführung des himmlischen Auftrags auf sich lädt. Sie wird tatsächlich „idealistisch“, wenn sie „aus der Natur heraustritt und [...] den Begriff der Gewalt vernichtet.“ (NA 21, S. 39) Dabei demonstriert Johanna die „absolute Befreyung von allem, was Gewalt ist“ (NA 21, S. 38). Aus dieser Verkörperung des schillerschen idealistischen Anspruches auf die Freiheitsidee entspringt das Erhabene. Mit der Verwandlung des Pathetischen in das Erhabene wird Johanna nicht mehr „blindes Werkzeug“ des Gottesauftrags, sondern „ein in moralischer Freiheit handelnder Mensch“³²².

Durch den freien Akt der Entscheidung zeigt sie ihre Seelenstärke. Angesichts der verzweifelten Niederlage Frankreichs erhält Johanna ihre Wunderkräfte wieder. Auf dem Punkt der stärksten Spannung bringen Johannas Gebet und dessen Erhörung den plötzlichen und endgültigen Umschwung. Ihr wird von Gott Kraft geschenkt, um ihre schweren Fesseln brechen zu können. „Johannas

³²² Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 369.

Gebet und ihre Befreiung leiten dann zu der das bisherige Geschehen transzendierenden Verklärung der Schlußszene über.³²³

Johannas Befreiungswunder hat Schiller offensichtlich in Anlehnung an ein biblisches Motiv in die Handlung eingeführt. Johanna beruft sich in ihrem Gebet auf den gefesselten Simson, der in seiner Not Gott um die Überwindung seiner Feinde gebeten hat. Johanna, die aus den Fesseln entkommen ist, führt wieder Krieg und wendet die Niederlage Frankreichs zum glorreichen Sieg.

Dieses Handeln, das deutlich „ein[en] Triumph des Geistes über die Materie“³²⁴ zeigt, ist nicht als „ein einzelnes und damit sinnloses Wunder“ einzuschätzen, sondern es soll als „das Wunder der Vollendung des Menschen“ verstanden werden, so Gerhard Kaiser.³²⁵ Die erneute Erhebung zu einem übermenschlichen Wesen gilt offensichtlich als das Ergebnis eines freien autonomen Aktes. Hier zeigt sich Johanna als „das edle Bild der Menschheit“ (NA 2I, S. 129), wie Schiller im Gedicht „Das Mädchen von Orleans“ schreibt. Schiller läßt Johanna handelnd verwirklichen, was in der Wirklichkeit nur als „idealgeschichtliche Idee“³²⁶ wirkt. Sie gewinnt dabei an Geschichtlichkeit und zugleich Idealität.³²⁷

Johanna liegt am Schluß „tödlich verwundet“ (Regieanweisung, S. 313). Die Sterbende erscheint als ein „verklärter Geist“ (V. 3515). Die himmlische Verklärung der Johanna wird durch den König Karl beschrieben: „Schon schwebt sie droben ein verklärter Geist“ (V. 3515). Ein ähnlicher Ausdruck findet sich auch in „Maria Stuart“, wenn die Verklärung der Heldin durch Leicester zum Ausdruck kommt: „Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist“ (NA 9, S. 155. V. 3845).

Nun geht Johanna mit der Fahne „ganz frei aufgerichtet“, „von einem rosichten Schein“ (Regieanweisung, S. 315) des Himmels beleuchtet, in die Verklärung

³²³ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 248.

³²⁴ Ide: Zur Problematik der Schiller Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau von Orleans“. S. 87f.

³²⁵ Kaiser: Johannes Sendung. S. 232.

³²⁶ Sautermeister: Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. S. 110.

³²⁷ Vgl. ebd.

ein. Wie „Maria Stuart“ führt auch „Die Jungfrau von Orleans“ in die „ästhetische Vergötterung angesichts des Todes“³²⁸. „Das Erhabene wandelt sich in eine religiöse, oder zumindest mit ‚Religionsideen‘ gestaltete Versöhnung“³²⁹. Die Verklärung der Johanna unterscheidet sich jedoch von derjenigen der Maria. Nach der Ansicht von Wiese ist Johannas Tod „weder Untergang noch Opfer noch Sühne noch Katharsis“³³⁰. Es ist eine Apotheose, die an die Vergötterung des Herakles am Ende von Schillers „Das Ideal und das Leben“³³¹ erinnert. Schiller läßt Johanna selber den Vorgang ihrer Apotheose berichten:

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
 Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
 Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
 Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
 Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
 Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –
 Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
 Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –
 Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude! (V. 3536ff)

In dieser Schlussapotheose zeigt sich deutlich „der Übergang zum Elysium“³³². Johanna wird von allem Irdischen befreit, und sie tritt in die Sphäre der die Zeit überwindenden, ewigen Freude ein. Sie wird in die Arme der himmlischen Jungfrau aufgenommen, damit vereinigen sich irdisches Abbild und ideales Urbild.³³³ Johanna vertauscht letztlich das irdische Paradies, das sie als Schäferin in ihrer Jugend in ihrem heimatlichen Dorf Domremy genossen hat, nun mit dem ewigen Paradies.

In der Freude über den Sieg des Ideals läßt der Schluß des Dramas die Bitterkeit des Todes weniger hervortreten, vielmehr wird er zu einem „Festspiel“³³⁴.

³²⁸ Kaiser: Vergötterung und Tod. S. 35.

³²⁹ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 246.

³³⁰ Wiese: Schiller. S. 744.

³³¹ „Des Olympus Harmonien empfangen / Den verklärten in Chronions Saale, / Und die Göttinn mit den Rosenwangen / Reicht ihm lächelnd den Pokal.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 21. Bd. S. 400)

³³² Wiese. Schiller. S. 745.

³³³ Vgl. Kaiser: Johannas Sendung. S. 208.

³³⁴ Wiese: Schiller. S. 711.

Die Verwandlung und letzte Verklärung Johannas am Ende ihres Weges verweist auf eine „vollkommene Versöhnung des Menschlichen und des Göttlichen“³³⁵. Johanna erreicht letztlich mit dem Tod die höchste Vollendung der Menschheit, indem sie unter der Aufnahme in den Himmel alle Grenzen der Menschheit überschreitet.

Der Zuschauer wird also Zeuge einer Himmelfahrt Johannas. In diesem Zusammenhang ist es zu erklären, warum Schiller in seinem Brief an Goethe vom 3. April 1801 den engen Zusammenhang zwischen dem ersten und dem letzten Akt durch die Metapher der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, hervorgehoben hat:

Von meinem letzten Act auguriere ich viel Gutes, er erklärt den Ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darinn auf sich allein steht, und im Unglück, von den Göttern desertiert ist, so zeigt sich ihre Selbstständigkeit und ihr Character Anspruch auf die Prophetenrolle deutlicher. (NA 31, S. 27)

³³⁵ Düsing: Schillers Idee des Erhabenen. S. 246.

2. Subjekte von politischer Macht- und Gewaltphantasie

2.1 Elisabeth in „Maria Stuart“

Die Gestaltung der Elisabeth-Figur in „Maria Stuart“ erscheint als eine Herausforderung gegen die patriarchalische Ideologie, die die Frau einfach als Naturwesen bestimmt und aus dem öffentlichen Bereich ausschließt. Die Darstellung zeigt, daß eine Frau, die traditionell als männlich definierte Haltungen und Fähigkeiten besitzt, gern als selbstbewußtes Subjekt im öffentlichen Leben steht. Elisabeth transzendiert deutlich die traditionelle weibliche Natur und Rolle und bildet damit ein emanzipatorisches Gegenbild zur Dichotomie von männlicher und weiblicher Natur.

Elisabeth verkörpert im Drama die negative Heldin, sie gewinnt jedoch als politisches Wesen eine gewisse Größe. Dies gründet sich auf ihre machtbewußten Leistungen und auf ihren politischen Erfolg, der um den Preis der Menschlichkeit und Moralität erreicht wird. Für diese dramatische Gestalt wird damit nicht die Reflexion der moralischen Werte, sondern die der ideologischen Wirkung erforderlich.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes, in der Elisabeth zum ersten Mal im Drama auftritt, bemüht sie sich auffällig, sich als gute Herrscherin zu präsentieren. Elisabeth zeigt ihre Leistungsfähigkeit durch „eine männliche Berufsethik in der patriarchalischen Öffentlichkeit“³³⁶. Sie ist sich der großen Verantwortung ihres Amtes bewußt und hat ihre Regierungspflichten männlichdiszipliniert erfüllt.³³⁷ Sie will sich aus Stolz auf ihre Regentschaft der weiblichen Rolle und Funktion entziehen. Elisabeth ist als Königin nicht bereit, die traditionell bestimmte weibliche Rolle zu spielen. Sie wendet sich eher von ihr ab und gewinnt ihre Identität durch die Leistung und Rolle als Regentin.

³³⁶ Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. S. 185.

³³⁷ Vgl. Frommer: Lernziel: Leserrolle. S. 62.

Sie wird aber vom Volk zu ihrer Vermählung gedrängt. Dies zeigt, daß das individuelle Schicksal ihr durch die patriarchalischen Normen und Wertvorstellungen aufgezwungen wird. Elisabeth bringt angesichts der notwendig erscheinenden Heirat mit dem König von Frankreich ihren „Rollenkonflikt der politisch agierenden Frau in einer traditionell von Männern bestimmten Welt“³³⁸ zum Ausdruck. Ihr Konflikt in der Rolle als Königin besteht darin, daß Elisabeth trotz aller Anstrengungen, ihre Rolle als Regentin ihrem Wesen als Frau voranzustellen, immer noch primär als Frau gesehen wird.³³⁹

Ihre Unzufriedenheit mit dem Anspruch des Volkes steigert sich letztlich bis hin zur Forderung nach einem Dispens vom Naturzweck. Elisabeth verneint den Naturzweck, der das weibliche Geschlecht unter den Mann unterwürfig macht, und strengt sich an, aus der Naturordnung auszubrechen.

Auch meine jungfräuliche Freiheit soll ich,
 Mein höchstes Gut, hingeben für mein Volk,
 Und der Gebieter wird mir aufgedrungen.
 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.
 Wohl weiß ich, daß man Gott nicht dient, wenn man
 Die Ordnung der Natur verläßt, und Lob
 Verdienen sie, die vor mir hier gewaltet,
 Daß sie die Klöster aufgetan, und tausend
 Schlachtopfer einer falschverstandnen Andacht
 Den Pflichten der Natur zurückgegeben.
 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 – (V. 1166ff)³⁴⁰.

Durch die Rede Elisabeths wird erkennbar, daß Natur und Naturzweck von Mann und Frau offensichtlich als prinzipiell verschieden verstanden werden. Diese Forderung der verschiedenen Rollen im Geschlechterverhältnis vermag

³³⁸ Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 54.

³³⁹ Vgl. Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 315.

³⁴⁰ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 9. Bd. S. 2-164.

Elisabeth nicht zu akzeptieren, da sie mit ihren eigenen Machtansprüchen und -interessen kollidiert.

Elisabeth faßt die Ehe als eine Fessel auf, die ihr die Rolle der Frau aufzwingt und sie an der Ausübung der autonomen politischen Macht hindert. Sie erkennt das patriarchalisch geprägte Geschlechterverhältnis in der Ehe und lehnt diese ab. Ihr Anspruch auf jungfräuliche Freiheit läßt sich insofern als „die Bedingung für ihre männlich-tüchtige Regierungstätigkeit“³⁴¹ ansehen. Sie steht deutlich im Gegensatz zum Frauentypus der frühen Dramen, der sich allein durch die Liebe zum Mann selbst bestimmt. Sie kommt schließlich dahin, für sich selbst eine Ausnahmestellung zu beanspruchen.

Elisabeths wesentlich herausfordernde Haltung bestätigt sich wiederum in der dritten Szene des zweiten Aktes in ihren Worten gegen die Äußerung Shrewsburys. Dieser versucht Maria zu rechtfertigen, um von Elisabeth Gnade für Maria zu erwarten. Er verbindet dabei die Verfehlungen Marias mit der Schwäche des weiblichen Wesens, die jeder Frau zu eigen sei: „ein gebrechliches Wesen ist das Weib.“ (V. 1373) Elisabeth verwehrt sich gegen seine Meinung von der weiblichen Gebrechlichkeit in heftigem Ton:

Das Weib ist nicht schwach. Es gibt starke Seelen
In dem Geschlecht – Ich will in meinem Beisein
Nichts von der Schwäche des Geschlechtes hören. (V. 1374ff)

Hier wird Elisabeths emanzipatorische Selbstdarstellung offenbar, in der das Bild einer dem Mann gleichgestellten und ebenbürtigen Frau hervorgehoben wird. Obwohl Elisabeths Worte auf ihre feindliche Haltung gegenüber Maria bezogen sind, lassen sich ihr emanzipiertes Bewußtsein und ihre charakteristische Stärke nicht leugnen. Sie erkennt die weibliche Schwäche nicht an, sie will damit die Grenze der weiblichen Natur zurückweisen, die in typischer Weise der Geschlechtermetaphysik der Frau zugefallen ist. Durch die Elisabeth-Figur wird „eine weibliche Ausnahmeexistenz, die Frau in einer Sonder-

³⁴¹ Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. S. 187.

rolle sichtbar, die patriarchalisch festgeschriebene Geschlechtergrenzen aufhebt“³⁴².

Shrewsbury behauptet auf die Reaktion von Elisabeth, daß ihre männlichen Charaktereigenschaften in ihrer falschen Erziehung der glücklosen Kindheit wurzeln. Die Rede von Shrewsbury verweist darauf, daß Elisabeth bereits früh zu Zeiten ihrer Kindheit und Jugend zu männlicher Pflichterfüllung herangebildet wurde. Seiner Auffassung nach liefert Elisabeth durch die strenge Erziehung ein direktes Gegenmodell zur weiblichen Rolle und Identität.

Wenn man dies umgekehrt interpretiert, könnte man behaupten, daß eine an männlichen Charaktereigenschaften und Verhaltensformen orientierte Erziehung Elisabeth zur Ausübung der Macht und zur politischen Regierungstätigkeit befähigt. Shrewsburys Rede ist ein entscheidendes Moment dafür, daß es keinen kausalen Zusammenhang des „natürlichen Geschlechtskörpers, Sex“ mit dem „sozialen Geschlecht, Gender“³⁴³ gebe. Sie legt ein deutliches Zeugnis davon ab, daß die Frau durch die Erziehung die ihr zugeschriebenen typischen Charaktereigenschaften überschreiten kann. Shrewsbury, der im Grunde das patriarchalische Verständnis der Geschlechterrolle sowie -erziehung im 18. Jahrhundert vertritt, bedauert nur den Verlust ihrer weiblichen Natur und Tugend.

Elisabeth ist allerdings nicht durch weibliche Charakterzüge, beispielsweise milde, sanfte und empfindsame Eigenschaften, gekennzeichnet. Sie ist vom Leben „als Spiegelung männlicher Wünsche“³⁴⁴ weit entfernt. Indem sie in der von männlichen Rollenklischees dominierten politischen Welt subjektiv und aktiv handelt, büßt sie ihre weibliche Natur und ihre Anziehungskraft auf das männliche Geschlecht ein. Dies kommt in Mortimers Monolog in der sechsten Szene des zweiten Aktes zum Ausdruck, in der er die „falsche[n], gleisnerische[n]“ (V. 1632) Elisabeth in verächtlicher Weise zurückweist: „Die Frauenkrone hast du nie besessen, / Nie hast du liebend einen Mann beglückt!“ (V. 1655)

³⁴² Reinhard: *Der Rest ist Resignation*. S. 46.

³⁴³ Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise*. S. 172.

„In dem Maße, wie sie als politischer Mensch männliche Charaktereigenschaften zum Vorschein bringt, treten weibliche Tugenden in den Hintergrund.“³⁴⁵

Gert Sautermeister schreibt hierzu:

Offenbar verleihen Disziplin, Askese und politischer Beruf der Erscheinung Elisabeths einen Einschlag maskuliner Härte, der die Männer erotisch indifferent läßt.³⁴⁶

Bei Elisabeth sind die männlichen Charaktereigenschaften dominant, durch welche der bürgerliche Mann beim ökonomisch-politischen Aufstieg seiner Klasse bezeichnet wird, wie es sich im Gedicht „Würde der Frauen“³⁴⁷ zeigt. Es ist der Grund dafür, daß sich Elisabeth in der literarischen Bewertung dem „männlichen Frauentypus“³⁴⁸ zuordnen läßt. Elisabeth kommt tatsächlich trotz aller Unterschiede den männlichen Gestalten wie Fiesco und Wallenstein nahe, die sich in der allein an Größe und Macht orientierten Persönlichkeit zeigen.

Das Problem Elisabeths besteht aber darin, daß sie die Vernachlässigung ihrer Weiblichkeit bedauert, obwohl sie auf ihre männlichen Charaktereigenschaften und Leistungsfähigkeit stolz ist. Sie selbst bekennt ihren Mangel an Weiblichkeit, die „die Macht des Eros und die Fülle des Lebens“³⁴⁹ vollziehen kann. Hiermit kommt ihre „Widersprüchlichkeit des Charakters“³⁵⁰ zutage. Sie kann nicht ganz von ihren natürlichen Ansprüchen absehen. Dies zeigt sich im neunten Auftritt des zweiten Aktes, in dem Leicester die zögernde Elisabeth zur Begegnung mit Maria überredet. Als sie die Schmeicheleien von Leicester hört, tritt ihre unterdrückte Weiblichkeit plötzlich hervor.

³⁴⁴ Weigel: Der schielende Blick. S. 98.

³⁴⁵ Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. S. 184.

³⁴⁶ Ebd. S. 182.

³⁴⁷ „Immer widerstrebend, immer / Schaffend, kennt des Mannes Herz / Des Empfangenes Wonne nimmer, / Nicht den süßgetheilten Schmerz, / Kennet nicht den Tausch der Seelen, / Nicht der Thränen sanfte Lust, / Selbst des Lebens Kämpfe stählen / Fester seine feste Brust“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 1. Bd. S. 241).

³⁴⁸ Kluckhohn: Die Auffassung der Liebe. S. 304. Leistner bezeichnet Elisabeth als unweibliches Weib und vergleicht sie mit ihrer literarischen Nachfolgerin, nämlich Kleists Kunigunde von Thurneuck, die sogar eine Glatze hat und brustlos ist. Vgl. Leistner: „Ich habe deinen edleren Teil nicht retten können“. S. 181.

³⁴⁹ Sautermeister: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. S. 183.

³⁵⁰ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 319.

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! – Der Stuart wards vergönnt,
 Die Hand nach ihrer Neigung zu verschenken,
 Die hat sich jegliches erlaubt, sie hat
 Den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken. (V. 1968ff)

Die neunte Szene des zweiten Aktes zeigt damit, daß Elisabeth als eine Frau spezifisch weiblichen Konflikt aufweist. Der Konflikt, der ihr persönliches Leid durch den Mangel an Weiblichkeit ausmacht, verschärft sich jedoch nicht in der dramatischen Handlung. Er kommt nur im Verhältnis zu Leicester zum Ausdruck. Dieser ist ihr Günstling, ihr Geliebter, vor dem Elisabeth ihre Weiblichkeit nicht zu verbergen vermag. Dennoch verzichtet sie auf ihn, um aus Gründen des Staatswohls den Sohn des Königs von Frankreich zu heiraten.

In dieser Hinsicht erweist sich, daß ihr Interesse mehr in der politischen Machtentfaltung als in der Erfüllung der Weiblichkeit liegt. Die Machtphantasien Elisabeths durchziehen tatsächlich das ganze Drama. Elisabeths Festhalten an ihrer königlichen Macht beeinträchtigt sie nicht nur in ihrer Weiblichkeit, sondern auch in ihrer moralischen Persönlichkeit. Die Einbuße ihrer Moralität erweist sich vor allem in ihren ungerechten Gewalttaten, die sich im Problem der Hinrichtung Marias entfalten.

Die Beseitigung Marias ist bei Elisabeth eine politische Notwendigkeit, wie der entschlossene Vertreter der Staatsräson Burleigh betont: „Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“ (V. 1294) Diese Mordtat ist allerdings moralisch nicht zu rechtfertigen, da Maria politisch unschuldig ist. Elisabeth verzichtet jedoch auf die moralischen Postulate, um ihre königliche Stellung und die Rechtmäßigkeit ihrer Thronherrschaft in der Öffentlichkeit zu festigen.

Daß Elisabeth das politische Wesen ist, zeigt sich auch darin, daß sie die Urteilsvollstreckung an Maria verzögert, obwohl sie vom Volk gedrängt wird. Sie will die Tat, aber sie sorgt sich um deren Konsequenz. Ihre Furcht ist, daß sie

durch den blutigen Mord den guten Ruf in der öffentlichen Welt verlieren würde. Gerhard Storz hat deshalb den Vergleich zwischen ihr und Wallenstein gezogen:

Elisabeth verlangt nach dem Tod Marias, aber sie fürchtet den bösen Ruf: wie Wallenstein will sie die Frucht der Tat, ohne diese selbst tun zu müssen. Wie er läßt sie durch andere handeln. [...] Ihr Verlangen nach dem Tod der Rivalin wird ihr niemals fragwürdig, sie zögert nicht aus Scheu vor dem als ungeheuerlich Erkannten, die den Jupitergeborenen schwanken läßt, sondern aus bloßer Angst vor der öffentlichen Meinung.³⁵¹

Durch diese Verzögerung erweist sich Elisabeth als machtbewußte Politikerin. Um den äußeren Schein zu wahren, plant sie, die Gegnerin vor der Vollstreckung des Urteils durch tückischen Meuchelmord zu vernichten. In dieser Hinsicht sind nicht nur die Tränen, die Elisabeth nach dem Lesen von Marias Brief in der vierten Szene des zweiten Aktes vergießt, sondern auch Elisabeths Begegnung mit Maria, die nach der Anstiftung Mortimers zum Mord steht, als eine Heuchelkunst, „ein politisches Scheinmanöver“³⁵², zu verstehen, um der Welt ihren Entschluß zur Begnadigung der Gefangenen zu demonstrieren.

Mit Elisabeth hat Schiller zum ersten Mal eine weibliche Heldin aus der Welt der Politik gestaltet. Schiller hat dabei diese Frauengestalt in schlechtem Licht erscheinen lassen. Somit werden die beiden weiblichen Gestalten in diesem Drama auch wie in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“, „Kabale und Liebe“ und „Don Karlos“ einander gegenübergestellt. Im Gegensatz zu Maria, die in der dramatischen Handlung konsequent von der moralischen Natur und Kraft beherrscht wird, setzt Elisabeth den Menschen hintenan und lässt sich durch kaltes politisches Kalkül leiten. Aufgrund ihrer auffallenden Machtphantasie und Heuchelei kann Elisabeth keine Sympathie des Zuschauers gewinnen. Selbst ihre emanzipierte Einstellung, sich über herrschende Konvention hinwegzusetzen, wird in einer positiven Bewertung durch ihre „Leidenschaft zur Herrschsucht“³⁵³ relativiert.

³⁵¹ Storz: Der Dichter Schiller. S. 335.

³⁵² Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 72.

³⁵³ Schäublin: Der moralphilosophische Diskurs in Schillers „Maria Stuart“. S. 182.

Shrewsbury versucht im gesamten Stück, an Elisabeths Humanität und Sittlichkeit zu appellieren. Er bittet um die Rettung Marias, die er als sittliche Notwendigkeit darstellt, und versucht „die Stimme der Gerechtigkeit“ (V. 3111) zu erwecken. Elisabeth widerspricht Talbot aber mit dem Hinweis, daß sie dem Willen des Volkes und der politischen Notwendigkeit gehorchen müsse:

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. (V. 3149ff)

Wie Elisabeth sagt, befindet sie sich tatsächlich in einer objektiven Zwangslage, indem sie von der Welt zur Entscheidung über Marias Schicksal genötigt wird. Sie ist sogar von Feinden, zum Beispiel dem Papst, der katholischen Fronde im eigenen Land, Frankreich und Spanien umringt, weil die Legitimität ihres Thronanspruchs zweifelhaft ist. Burleigh drängt unter diesen politischen Umständen auf schnelles Handeln und Vollziehen des Urteils. Es geht aber darum, daß ihre endgültige Entscheidung zur Urteilsvollstreckung an Maria nicht einfach aus rein staatlichem Interesse hervorgeht. Im Laufe des Dramas treten wirklich Elisabeths selbstbewußte Tätigkeit als Regentin und ihre politische Verpflichtung unter dem öffentlichen Aspekt in den Hintergrund, stattdessen werden ihre persönlichen Konflikte und ihre privaten Haßgefühle gegenüber Maria ausgetragen.

Dies wird in Elisabeths Monolog im zehnten Auftritt des vierten Aktes deutlich, wenn sie mit sich zu Rate geht. Elisabeth empfindet Maria nicht nur als politische Gegnerin, sondern auch als ganz persönliche Rivalin im Verhältnis zu Leicester.

Nein, diese Furcht soll endigen!
 Ihr Haupt soll fallen. Ich will Frieden haben!
 – 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 Bräutigam raubt sie mir! Maria Stuart

Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!

[...]

Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche!
 Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest.
 Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt
 Er ist getilgt, sobald ich dich vertilge.
 Sobald dem Briten keine Wahl mehr bleibt,
 Bin ich im echten Ehebett geboren! (V. 3228ff)

Hier zeigt sich deutlich, daß Elisabeths persönliches Leid auf ihrer Geburt und ihrem Konflikt mit Maria Stuart beruht. Sie denkt an den Makel der außerehe-lichen Geburt, dessen Erinnerung Maria ausgelöst hat, und erkennt zugleich, daß sie den Fehler der Geburt nicht vergessen kann, solange Maria Stuart lebt. So wird die Entscheidung für Marias Enthauptung durch die „Vermischung von privatem Rachegefühl und politischem Machtwillen“³⁵⁴ veranlaßt.

Elisabeth „unterschreibt mit einem raschen, festen Federzug, läßt dann die Feder fallen, und tritt mit einem Ausdruck des Schreckens zurück.“ (Regieanweisung, S. 129) Diese Regieanweisung gibt Aufschluß darüber, daß Elisabeth in ihrem Inneren Zweifel an der Richtigkeit des Todes Marias hat und damit ihre Angst vor der „unvermeidliche[n] Gewalttat“ (V. 3202f) noch nicht überwunden hat. Schiller läßt damit „das disparate Verhältnis von ethischem Ideal und politischer Wirklichkeit auch für Elisabeth selbst zu einem inneren Konflikt werden, der als ‚Sein‘-‚Schein‘-Relation realisiert ist“³⁵⁵: „Was man scheint, / Hat jedermann zum Richter, was man ist, hat keinen.“ (V. 1601f)

In den politischen Aktionen Elisabeths sind die moralischen Forderungen und die politischen Interessen nicht zu vereinbaren. Elisabeth erkennt dieses Mißverhältnis auch, ihre menschliche Gerechtigkeit wird aber dem realpolitischen Triumph geopfert. Dieser Verlust der Sittlichkeit bei Elisabeth wird von Shrewsbury ausgesprochen:

Ich habe deinen edlern Teil
 Nicht retten können. Lebe, herrsche glücklich!
 Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an

³⁵⁴ Ingen: Macht und Gewissen. Schillers „Maria Stuart“. S. 299.

³⁵⁵ Ehrlich: Zur Interpretation von Schiller Maria Stuart. S. 38.

Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten. (V. 4028ff)

Elisabeth steht am Schluß völlig isoliert. Im Gegensatz zu Maria Stuart, die durch ihre würdevolle Haltung gegenüber dem Tod den moralischen Triumph über das Schicksal davonträgt, muß die vereinsamte Elisabeth hilflos ihr Schicksal erleiden. Unter diesen Schlägen bricht Elisabeth jedoch nicht etwa zusammen. Die letzte Regieanweisung lautet: „Sie bezwingt sich und steht mit ruhiger Fassung da.“ (Regieanweisung, S. 164) Hiermit demonstriert Elisabeth wirklich „eine innere Größe – allerdings eine finstere und unmenschliche Größe“³⁵⁶.

Die Kritik an der Elisabeth-Figur besteht darin, daß sie auf Kosten der Moralität an ihrer Macht in der politischen Welt unerbittlich festhält. Elisabeths politischer Erfolg soll damit „unter dem Aspekt einer sittlichen Abwertung und ihrer machtpolitischen Vereinsamung“³⁵⁷ bewertet werden. Ihr Verlust an Humanität und Sittlichkeit, der sich auf ihre Machtphantasien und Gewalttate gründet, macht sie unsympathisch, sie vertritt damit keineswegs eine poetische Gerechtigkeit.

Dennoch erscheint ihre Unterschrift unter das Todesurteil im politischen Sinne als eine Siegestat. Auch Harald Frommer stellt Elisabeths Entschluß zur Hinrichtung Marias als eine „revolutionäre Tat“³⁵⁸ dar. Diese Bewertung ist leicht nachvollzuziehen, wenn man im Auge hat, daß das politisch agierende Subjekt eine Frau ist. Elisabeth gewinnt dabei „die Progressivität“ und „die Fortschrittlichkeit“³⁵⁹. Sie spricht in ihrem Triumphmonolog: „Ich bin Königin von England! / [...] Sie ist tot! / Jetzt endlich hab ich Raum auf dieser Erde.“ (V. 3894ff)

³⁵⁶ Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 42.

³⁵⁷ Wiese: Schiller. S. 724.

³⁵⁸ Frommer: Lernziel: Leserrolle. S. 62.

³⁵⁹ Ehrlich: Zur Interpretation von Schillers „Maria Stuart“. S. 37.

2.2 Marina in „Demetrius“

Die zweite weibliche Gestalt, die Größe als politisches Wesen demonstriert, tritt anschaulich in der Marina-Figur in „Demetrius“ auf. Schillers letztes Stück „Demetrius“ ist in Form dramatischer Fragmente überliefert. Die Vielzahl der Demetrius-Papiere bietet jedoch nicht nur „eine vollständige und differenzierte Darstellung der Fabel und des dramatischen Aufbaus“³⁶⁰, sondern auch „eine Selbstinterpretation dieses Werks durch seinen Dichter“³⁶¹.

Schiller zeigt in den letzten Fragmenten durch die Gestaltung der Marina nochmals auf, wie aktiv und selbständig die Frau im Willen zu Größe und Macht handelt. Marina imaginiert wirklich eine absolute Größe, die keine Einschränkung mehr kennt und akzeptiert. Ähnlich wie Karl Moor und Fiesko treibt Marina in einer sich selbst absolut setzenden Subjektivität großes Handeln bis zum äußersten. Es geht hier darum, daß „die Freiheit der äußern Handlung“ (NA 21, S. 29), die bei Schiller ihren „unmittelbaren Ursprung aus dem Willen der Person“ (NA 21, S. 29) hat, der Frau unumschränkt gegeben ist.

Ihr Handeln ist allerdings weder von der Idee noch von der politischen Notwendigkeit bestimmt. Es kommt jedoch als Befreiung von einer typisch gestalteten weiblichen Natur und Fähigkeit zustande. Marina zeigt deutlich eine erhebliche Differenzierung zu traditionellen weiblichen Gestalten, die als Objekt im Verhältnis mit der Welt und mit dem Mann erscheinen.

Marinas unbegrenzter Ehrgeiz läßt sich in der „Sambor-Szene“ erkennen, die Schiller eigentlich als die erste Szene des Dramas konzipierte, aber in der szenischen Form des Werkes ausgeschlossen hat.³⁶² In dieser Szene erfährt Demetrius den ersten Wendepunkt seines Lebens. Der russische Flüchtling, Deme-

³⁶⁰ Binder: Schillers Demetrius. S. 30.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² „Die Veränderung ist vielleicht darauf zurückzuführen, daß Schiller der doppelte Glückswechsel schon in den ersten Szenen des Werkes als für die Ökonomie des Ganzen nachteilig und mit der zweiten Peripetie verglichen äußerlich erscheinen mochte. Dieselbe Überlegung führte ihn dann wohl dazu, auf diese Szenen überhaupt zu verzichten“ (Szondi: Der tragische Weg von Schillers Demetrius. S. 470).

trius, der im polnischen Gefängnis das Todesurteil erwartet, wird von anderen Menschen als der Zarewitsch erkannt. Als die unerwartete Herkunft des Demetrius in der unglücklichen Situation des Todesurteils aufgedeckt wird, entschließt sich Marina, die Gelegenheit zu ergreifen und ihre Machtphantasie zu erfüllen. Marina hat kein Interesse an ihrem Verlobten, der im Duell mit Demetrius tödlich verwundet fällt, sondern sie interessiert sich nur dafür, durch die Erhöhung des Demetrius „Zaarin von Moskau [zu] werden“ (NA 11, S. 130)³⁶³.

Der Eintritt des Demetrius in das Haus des Woiwoden ist daher nicht nur für ihn, sondern auch für Marina bedeutend. Marina ist aus Ambition zur Machtergreifung noch aktiver und geschäftiger als Demetrius selbst. „Demetrius ist ungeachtet seines Aufstiegs vom anonymen, dunklen Nichts zum Zarenthron mehr passiv als aktiv.“³⁶⁴ So steht Marina von Anfang an als autonome „Bewegerin der ganzen Unternehmung, die den ersten Impuls hineinbringt“ (S. 140).

Auch die erfolgreiche Entscheidung im polnischen Reichstag, mit dessen Szene Schiller die dramatische Eröffnung beginnt, beruht eben auf Marinas politischer Intrige. Sie besticht die Edelleute und den Landboten des bevorstehenden Reichstages mit „Gesprächigkeit, Dienstfertigkeit, Koketterie, Popularität, Geschenken, Schmeichelei“ (S. 193). In Reichstag zu Krakau, der sich als „das imposante Bild eines politischen Kräftespiels“³⁶⁵ zeigt, stellt sich Demetrius und trägt seine Sache vor. Demetrius' Verlangen, sich nach dem Krieg gegen Boris zu bewaffnen, wird mit der aktiven Zustimmung Odowalskys letztlich aufgenommen. Als der Agent Marinas behauptet er, er sei gegen den Bund des Friedens mit Moskau, ohne daß er Sapiehas Meinung hört. Odowalskys Rede überzeugt alle Edelleute im Reichstag, dem Krieg gegen Moskau zuzustimmen.

Diesen Zustand, der die ständische private Selbstsucht vertritt, durchschaut der kluge Staatsmann Sapieha, der sich als einziger auf dem Reichstag nicht täuschen läßt. Sapieha deckt zugleich die politische Intrige der Marina auf, die

³⁶³ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 11. Bd. S. 7-409.

³⁶⁴ Martini: Demetrius. S. 320.

³⁶⁵ Binder: Schillers Demetrius. S. 35.

sich des Demetrius nur als eines blinden Werkzeuges für den eigenen ehrsüchtigen Zweck bedient. Wie er bemerkt, unternimmt Marina den Krieg mit Russland um ihrer selbst willen. Marinas Unternehmen widerspricht der „Verantwortung gegenüber gemeinsamen nationalen Interessen“³⁶⁶, es ist damit gar nicht politisch motiviert. Darin zeigt sich der Unterschied zwischen dem Handeln von Marina und Elisabeth. Obwohl diese ihr Handeln aus den persönlichen Gründen entfaltet, befindet sie sich in einer politisch objektiven Zwangslage, die auf Handlung drängt. Eine solche politische Notwendigkeit fehlt der Marina-Handlung.

Für Marina geht es nur darum, die höchste Macht zu haben. Marinas Verbindung mit Demetrius ist also nicht auf Liebe, sondern auf Berechnung gegründet, indem sie Demetrius ihre Hand nur unter der Voraussetzung gibt, daß er den russischen Thron besteigen müsse. Marina erscheint deutlich als eine Gegenfigur zur Lodoiska, die in der letzten Sambor-Szene durch ihre Liebe zu Demetrius die rührende Wirkung steigert.³⁶⁷ „Er [Demetrius, d. Verf.] wird geliebt von einem unschuldigen Mädchen“ (S. 98). „Am Ende seiner unglücklichen Laufbahn erinnert er sich mit Liebe der sanften Lodoiska, die allein ihn redlich geliebet.“ (S. 131)

In diesem Drama wird auch die „kontrastreiche Schwarz-Weiß-Struktur“³⁶⁸ deutlich, die sich in der Gegenüberstellung der zwei weiblichen Gestalten wie im Gegeneinander von Maria und Elisabeth, Leonore und Julia, Elisabeth und Eboli, Luise und Lady Milford zeigt. Dabei dient meistens die böse Figur als Kontrast zur guten, damit sich diese umso überzeugender präsentieren kann. Diese Differenzierung findet in Schillers letzten Fragmenten nicht statt. Die Charakterskizze von Lodoiska reicht nicht an die der Marina heran. Deshalb ist anzunehmen, daß die Marina-Figur im Mittelpunkt des dichterischen Interesses an den weiblichen Gestalten stand. Diese Vermutung gründet auf Marinas außerordentlicher Größe, auf der die ästhetische Faszination dramatischer Charaktere beruht.

³⁶⁶ Martini: Demetrius. S. 324.

³⁶⁷ Vgl. Wittkowski: Demetrius – Schiller und Hebbel. S. 145.

³⁶⁸ Frommer: Lernziel: Leserrolle. S. 62.

Marina setzt tatsächlich unverzüglich alles an die Throneroberung durch Demetrius. Dieses gefährliche Unternehmen macht ihren Vater unruhig. Mnischek, der sich um Marina wegen ihrer freien Denkart und leidenschaftlichen, grenzenlosen Herrschbegierde sorgt, hat Angst vor einem gefährlichen Anschlag. Er ist, von seiner Tochter gedrängt, in eine kriegerische Unternehmung gegen Russland hineingeraten. Mnischek läßt seine Tochter erkennen, wieviel er aus Liebe zu ihr aufs Spiel setze. Er spricht aus, daß seine ganze Kraft „in dieser Kriegesrüstung“ (S. 35, V. 765) erschöpft sei, daß sich alle Polen, welche sich jetzt auf den Krieg einlassen, an ihn halten würden, falls er unglücklich ausgeht.

Marina erwidert auf die Sorge ihres Vaters, daß er nicht an die gebrachten Opfer, sondern „an das erreichte Ziel“ (S. 36, V. 813) denken solle. Alles menschliche Gefühl wird aus ihrem Herzen verdrängt. Sie handelt ganz unabhängig von ihrer Umwelt, sie bedient sich der Liebe zum Vater. Was hier auffällt, ist das Verhältnis zwischen Vater und Tochter. Wie Schillers andere Dramen z. B. „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“ und „Kabale und Liebe“ zeigen, steht der Vater im Verhältnis zu seiner Tochter als der private Patriarch, der die Tochter zum Mittel seines politischen Zweckes oder seiner persönlichen Interessen einsetzt. Dabei stellt das Schicksal der Tochter zweifellos einen weiblichen Objektstatus dar.

Hier erfolgt aber die Gestaltung umgekehrt. Marinas Vater erscheint als „Mittel zur Befriedigung ihres Ehrgeizes“³⁶⁹. Nicht nur ihr Vater, sondern auch ihre männlichen Mitspieler werden als Mittel ihrer Ambitionen und Machtphantasien eingesetzt. Ihre Denk- und Handlungsweise erscheint tatsächlich noch kühner und leidenschaftlicher als die der männlichen Gestalten.

Was für ein Glück ist das, wenn ich vom Hause
Des Woiwods meines Vaters in das Haus
Des Palatinus meines Gatten ziehe?

Was wächst mir neues zu aus diesem Tausch,
Und kann ich mich des nächsten Tages freuen,
Wenn er mir mehr nicht als der heutge bringt!

³⁶⁹ Szondi: Der tragische Weg von Schillers Demetrius. S. 472.

O unschmackhafte Wiederkehr des Alten,
 O traurig leere Daßelbigkeit des Daseyns
 Lohnt sichs der Müh zu hoffen und zu streben?
 Die Liebe oder Größe muß es seyn,
 Sonst alles andre ist mir gleich gemein. (S. 36, V. 797ff)

Im Dialog mit ihrem Vater zeigt sich, daß sie „nach dem Höchsten“ (S. 26, V. 541) strebt. Sie bekennt selber, daß sie „mit dem Geringern“ (S. 36, V. 788), mit dem Glück im Hause ihres Vaters, nicht zufrieden sein kann. Für ihre Herrschernatur ist die bloße Möglichkeit der engen Existenz als verheiratete Frau unerträglich. Daraus kann man Marinas Konflikt in bezug auf die traditionelle weibliche Rolle vermuten, obgleich ein solcher Konflikt in den dramatischen Fragmenten nicht ausführlich dargestellt wird.

Schiller äußert sich hierüber folgendermaßen:

Der Kreis, in dem sie lebt, ist ihr zu eng, zu klein, sie strebt heraus aus der leeren Alltäglichkeit ihres Lebens – Immer muss sie ein Interesse haben, sich beschäftigen, sie ist wie ein Adler, der sich in einem engen Gitter gefangen sieht. (S. 142)

Hierbei ist Schillers Absicht deutlich erkennbar, daß er seiner weiblichen Heldin die Möglichkeit der Selbstentfaltung im öffentlichen Bereich unumschränkt gewährt und sie die ihr gegebenen Konventionen und Gesetze durchbrechen läßt. So entzieht sich die dramatische Gestaltung der Marina in aller Deutlichkeit der Reproduktion traditioneller Weiblichkeitsklischees.

Wie vom König in der ersten Szene des ersten Aktes erzählt wird, unterscheidet sich Marina durch „ihre freie Denkart und Gesinnung“ (S. 142 und S. 113) von ihren Schwestern, die sich in ihrem gegenwärtigen Zustand wohlfühlen. Eine Besonderheit der Charakterisierung Marinas zeigt sich darin, daß sie nicht nur durch unbeherrschten Ehrgeiz, sondern auch durch Freiheitspathos gekennzeichnet wird. Schiller schreibt der weiblichen Figur den Drang nach heroischer Selbsterhöhung zu. Es ist dergleiche Drang, mit dem Karl Moor in „Die Räuber“ die vorgegebene Ordnung zu überwinden versucht.

Allerdings geht die Motivation für Marinas Handeln nicht aus edler Natur wie bei Karl Moor hervor. Im Gegensatz zu Karl, der in seiner Negation aller be-

schränkenden Bindungen und Gesetze auf den allgemeinen Freiheitsdrang gerichtet ist, ist Marina deutlich vom realistischen Zielbewußtsein geprägt. In der unbedingten Verfolgung ihres Ziels geht es ihr nicht um die Echtheit oder Unechtheit des Demetrius. In Marinas Augen ist allein Demetrius der „Glücksritter“ (S. 131), der ihren Ehrgeiz befriedigen kann. Marina glaubt schon in ihrem Herzen nicht an die zarische Geburt des Demetrius, dies verweist von Anfang an auf „die abenteuerliche Expedition“³⁷⁰. Diese Heuchelei offenbart sie nur Odowalsky.

Wir haben wichtige Dinge zu besprechen,
Davon der Prinz nichts wissen soll. Mag er
Der Götterstimme folgen, die ihn treibt,
Er glaub an sich, so glaubt ihm auch die Welt,
Laß ihn nur die glückliche Dunkelheit bewahren,
Die eine Mutter großer Thaten ist –
Wir aber müssen hell sehn, müssen handeln. (S. 29, V. 638ff)

An dieser Stelle wird der Ehrgeiz des Demetrius durch die „Götterstimme“ gerechtfertigt. Das Wort der „Götterstimme“ erinnert an die Johanna-Figur in „Die Jungfrau von Orleans“, die gemäß dem göttlichen Auftrag die kriegerische Rolle spielt. „Demetrius“ ist aber „ein Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans“, wie Schiller in seinem letzten Brief an Körner schreibt.³⁷¹ Dies sieht Peter Szondi darin begründet, daß „die Götterstimme, die in beiden Werken einen Menschen aus der Unschuld der Natur in die Wirren der Geschichte und in den Untergang stößt, Jeanne d’Arc zur Märtyrerin und Retterin ihrer Nation macht, Demetrius hingegen zum Betrüger und Despoten“³⁷².

Die „Götterstimme“ treibt Demetrius zwar voran, dieser handelt aber in innerer Gewissheit seines selbst. In dieser Hinsicht scheint er noch naiver als Marina, die sich verhält, als ob sie an die Echtheit des Demetrius glaubte. Wie Marina sagt, zweifelt niemand mehr, daß Demetrius der Thronfolger sei. Die Umgebung des Demetrius, der Woiwod von Sambor und viele Polen, glauben zunächst an ihn, weil „die Natur ihn zu etwas Höherem bestimmt zu haben“ (S.

³⁷⁰ Wiese: Schiller. S. 796.

³⁷¹ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 32. Bd. S. 219. (Brief vom 25. April 1805).

³⁷² Szondi: Der tragische Weg von Schillers Demetrius. S. 472.

143) scheint. Hier läßt sich jedoch vorausahnen, daß das „Motiv des falschen Thronprätendenten, bei dem die Realität sich in Sein und Schein spaltet“³⁷³, als entscheidendes Moment der tragischen Dialektik in der Demetrius-Handlung funktionieren würde. So spielt Marina eine entscheidende Rolle für die tragische Handlung des Demetrius.

Marina gibt sich jedoch keine Mühe, ihre Tat an ethischen Normen zu bewerten und zu rechtfertigen. Sie kann daher weniger zum erhabenen Verbrechertypus, den Karl Moor repräsentiert, gehören als zu dem des „Bösewichts“. Dies wird damit begründet, daß Marinas Taten gar keine Affekthandlungen sind und daß Marinas Handeln aus der Unterordnung des moralischen Gesetzes unter die Selbstsucht hervorgeht.

Auch in der Szene vor dem Aufbruch der Polen nach Russland tritt Marina als „eine hellsehende politische Intrigantin“ (S. 194) auf. Sie vertraut Demetrius nicht und gibt dadurch dem geheimen Vertrauten Odowalsky den Auftrag, Demetrius zu überwachen. Marina kennt schon das Haßgefühl des Russen gegen die Polen und ahnt damit den Verrat des Demetrius voraus. Sie zieht in Erwägung, daß er, beeinflusst vom russischen Volk, auch eine feindliche Haltung gegen die Polen haben könnte. Ihre Absicht, Demetrius einen Kundschafter an die Seite zu stellen, dient als Vorbeugung dazu, dieses ungeheuerliche Unternehmen nicht ihrer eigenen Sache gefährlich werden zu lassen.

Kein Mensch ist dankbar, fühlt er sich als Czar
Schnell wird er unsre Feßel von sich werfen.
Erzeigte Wohlthat wird zum schweren Unrecht,
Wenn man sie wieder erstatten soll,
Der Ruße haßt den Polen, muss ihn haßen,
Da ist kein festes Herzensband zu knüpfen.

Was vorgeht,
Glück oder Unglück lass michs schleunig haben.
Ich will in Kiew deiner Boten harren. (S. 31, V. 694ff)

Marina erscheint in dieser Szene als sehr geschäftig, um die Polen zum Krieg zu provozieren. In dem Maße, wie Marina für die Machterfüllung subjektiv

³⁷³ Szondi: Der tragische Weg von Schillers Demetrius. S. 468.

und aktiv ist, ist sie in der Beziehung zu ihren männlichen Mitspielern auch sehr tätig. Wenn es not tut, kann sie „mit den lustigen Polen trinken“ (S. 193). „Sie handelt mit einigen Partheigängern um Soldaten, sie bürgt einem andern für seine Schulden, einem dritten verschafft sie eine Stelle, einem vierten schenkt sie Pferde, Hunde oder Falken“ (S. 193). Alle Polen zeigen eine begeisterte Anhänglichkeit an Marina. Alle dem Demetrius mitgegebenen Polen werden für Marinas Gefolgschaft gehalten, weil Marinas Einfluß auf ihre ergebenen Edelleute das Heer zusammenbringt, an dessen Spitze Demetrius gegen den Zaren Boris zu Felde zieht.³⁷⁴

Was die böse, intrigante Marina über ihre Umgebung erhebt, ist weder edle Gesinnung und Menschlichkeit noch herrscherliche Würde, sondern Energie und Kraft zu ihrem Machtwillen. Dies macht der einleitende Satz in Schillers Novelle „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ deutlich: „Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung.“ (NA 16, S. 7) In ihrem unbedingten Willen, der sich fern von allen Legitimationszwängen weiß, macht sie sich über die Gewalttaten keine Sorgen. Sie zerbricht „alle Schranken, die sie daran hindern könnten, das auszuführen, was sie sich vorgesetzt hat“³⁷⁵.

Dies bestätigt sich in der Ermordung der Axina, der Geliebten des Demetrius im vierten Akt. Marina, die den Verrat des Demetrius in Moskau kennt, gibt aus Wut ihren Polen den Befehl, Axina zu töten. Dieser blutigen Szene folgt zwar die Hochzeit von Marina und Demetrius, aber Marinas Rache an Demetrius, der ihr den Siegeszug nach Moskau nicht verdankt, endet nicht mit dem Tod von Axina. Marina bedroht nach der Trauung das Schicksal ihres Gemahls, indem sie ihm gesteht, daß sie ihn nicht für den Iwanowitsch hält und nie dafür gehalten hat. Marina ergreift noch vor den Polen Partei gegen Demetrius, damit sich die Russen um den General Zusky gegen Demetrius verschwören können. Nun kehrt sich Marina, die im ersten Akt Demetrius emporhob, im letzten Akt gegen ihn selbst. Marina treibt letztlich Demetrius in versöhnungs-

³⁷⁴ Vgl. Storz: Der Dichter Schiller. S. 496f.

³⁷⁵ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 338.

lose Schicksalstragik und Schiller überläßt ihn damit dem „Walten der Nemesis“³⁷⁶.

Schiller hat aus seiner weiblichen Heldin mit dem Ehrgeiz jedes menschliche Gefühl verbannt. Er macht schon in seiner Beschreibung Marinas moralisch-menschliche Unterlegenheit deutlich:

Sie muss Geist und Charakter haben und die Seele der Unternehmung am Anfang seyn. Sie darf aber kein Herz und keine Liebe haben. Alles bringt sie dem Ehrgeiz u. der Herrschsucht zum Opfer, und erschrickt vor keiner kühnen That. (S. 141)

Im Handlungsablauf tritt deutlich zutage, daß Marina eindeutig die böse Macht in der Geschichte verkörpert. Schiller läßt zwar Marina sich vom Walten der Nemesis am Ende des Dramas entziehen, die moralisch negative Beurteilung der Marina-Figur steht jedoch außer Zweifel. Vor allem verweist Marinas unwürdige Selbststrettung darauf, daß sie keine moralische Persönlichkeit oder keine Stimme des Herzens und der Menschlichkeit besitzt. Die Marina bestimmenden männlich-dynamischen Charakterzüge schlagen vollständig ins Unmenschliche und Verbrecherische um.³⁷⁷

Wenn man Marina mit Elisabeth vergleicht, wird Marina noch negativer als diese bewertet. Während Elisabeth trotz ihrer politisch ungerechten Gewalttaten bemitleidenswerte Elemente in ihrer Charakterisierung und Handlungsweise in ihrer Lebensgeschichte, in Geburt und Erziehung aufweist, gehen jedoch solche gar nicht aus der Marina- Handlung hervor.

Marinas politische Gewalttaten haben jedoch dadurch ihren Stellenwert, daß sie aus der engen Existenz und der passiven Rolle des weiblichen Geschlechts hin-ausweisen, daß Marina als das handelnde Subjekt in die politische Welt, nämlich in den nur dem Mann gegebenen öffentlichen Bereich, eintritt. So wie sich die Männer in ihrem sozial-politischen Bereich verhalten, vermag Marina auch zu ihrer Selbstverwirklichung ihre „Menschlichkeit [zu] vergessen“ (NA 1, S. 242). Marina steht daher völlig im Gegensatz zu den Frauengestalten, die

³⁷⁶ Wiese: Schiller. S. 806.

³⁷⁷ Vgl. Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 337.

mit ihrer unbedingten und selbstlosen Liebe und Treue dem patriarchalischen Frauenideal entsprechen.

Indem sie handelt, verwirklicht sie sich selbst. Der Wille der Marina, sich selbst zu bestimmen und zu entfalten, erfährt in Schillers letzten dramatischen Fragmenten eine erstaunliche Radikalisierung. Aus der Gestaltung der Marina ergibt sich, daß Schiller den Bewegungs- und Handlungsraum der politisch agierenden Frau bis zum äußersten ausschöpft.

3. Trägerinnen politischer Befreiungsideen

3.1 Gertrud Stauffacher in „Wilhelm Tell“

Steht die Johanna-Figur in „Die Jungfrau von Orleans“ im Vordergrund des Dramas und spielt die Hauptrolle im Befreiungskampf, so treten die weiblichen Figuren in „Wilhelm Tell“ einen Schritt hinter die männlichen Gestalten zurück. Ihnen wird nicht die Gelegenheit gegeben, sich unmittelbar an der Ausführung des Kampfes zu beteiligen. „Die Verschleierung oder Verstellung von weiblicher Produktivität in den vergangenen Jahrhunderten, in denen die Männer die Kulturszene manipulierten, findet hier ein deutliches Beispiel.“³⁷⁸ Es steht jedoch außer Zweifel, daß der aktive Anteil der Frauen im Drama „Wilhelm Tell“ nicht übersehen werden kann.

Edith Braemer hebt im Drama die Fähigkeit der weiblichen Gestalten zum selbständigen Denken und Handeln hervor.³⁷⁹ Ausnahme bleibt Tells Frau Hedwig, die der traditionellen Rolle der Mutter und Hausfrau verhaftet ist. Aber Frauen wie Gertrud Stauffacher, Bertha und Armgart³⁸⁰ bleiben nicht in der Rolle der passiven Zuschauer, sie tragen entscheidend dazu bei, Befreiungsakt zu entwickeln. Vor allem Gertrud und Bertha treten in der dramatischen Handlung deutlich als die Vertreter der politischen Befreiungsidee auf, indem sie den Geist des Widerstandes gegen die gewalttätige Fremdherrschaft vertreten.

³⁷⁸ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 445.

³⁷⁹ Vgl. Braemer: „Wilhelm Tell“. S. 304.

³⁸⁰ Vor allem handelt auch Armgart im Drama aktiv gegen den Gewaltakt der Fremdherrschaft. Um den Landvogt um die Freiheit des Gemahls zu ersuchen, versperrt sie ersteren den Weg. Als er aber überhaupt keine Barmherzigkeit zeigt, fordert Armgart mit kühnvollem Mut zur Ausübung der Gerechtigkeit auf. Ihre Rede, die unmittelbar an den Landvogt gerichtet ist, stellt den offensten Angriff auf die Ungerechtigkeit und den lautesten Ruf nach der menschlichen Freiheit dar. Vgl. Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 471.

Die dramatische Handlung entwickelt sich in zwei Aspekten: die Handlung der Eidgenossen und die Tell-Handlung.³⁸¹ Die erste Szene des ersten Aktes mündet in die Tell-Handlung und die zweite Szene in die Handlung der Eidgenossen. Die Gertrud-Figur steht außerhalb der Tell-Handlung. Sie steht aber im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bund der Eidgenossen, indem sie ihren Mann als Führer der Eidgenossen zum bewaffneten Kampf motiviert. In dieser Hinsicht ist Gertrud, die in der zweiten Szene des ersten Aktes auf die Bühne tritt, eine ebenso wichtige Handlungsträgerin wie die männlichen Gestalten, die unmittelbar an der Ausführung des Kampfes beteiligt sind.

„Das Drama beginnt als arkadische Idylle, die durch friedliches Dasein, natürliche Gesellschaftsform und naive Denkweise der Menschen gekennzeichnet wird.“³⁸² Die österreichische Zwangsherrschaft, die den Einbruch der Geschichte bedeutet, zerstört die harmonische Idylle und setzt die dramatische Handlung in Gang.³⁸³ Im ersten Akt werden die bevorstehenden politischen Verhältnisse dargestellt, die die Schweizer unter den Gewalttaten der Fremdherrscher leiden. Wie durch die Baumgarten-Geschichte in der ersten Szene des ersten Aktes dargestellt wird, brechen die Landvögte den häuslichen Frieden der Bürger und vergewaltigen sogar die Frauen. Die alte verbürgte Freiheit und der Frieden, die durch die idyllische Stimmung in der Eingangsszene des Dramas zum Ausdruck gebracht werden, sind gefährdet.

Die Gewalttat, die in Unterwalden in der ersten Szene des ersten Aktes exponiert wird, setzt sich in der zweiten Szene in der Schweiz in bezug auf Stauffachers Hauswesen fort. Der Landvogt, der auf den Wohlstand Stauffachers neidisch ist, droht ihm, dessen Haus sowie dessen Wohlstand anzugreifen. Das häusliche Glück des Stauffachers befindet sich in einer Krise. Als er die Gefahr sieht, die auf seine Familie und seinen Besitz zukommt, spricht er zu seiner Frau: „Wohl steht das Haus gezimmert und gefügt, / Doch ach – es wankt der Grund, auf den wir bauten.“ (V. 214f)³⁸⁴

³⁸¹ Vgl. Wiese: Schiller. S. 767 und Storz: Der Dichter Schiller. S. 409f.

³⁸² Berghahn: Zum Drama Schillers. S. 171.

³⁸³ Vgl. ebd.

³⁸⁴ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 10. Bd. S. 129-277.

Das Haus, das im Zentrum der Episode von Gertrud und Stauffacher steht, zeugt nicht nur vom Reichtum seines Besitzers, sondern wird auch als Symbol der Freiheit verstanden.³⁸⁵ Diese Situation, in der das materielle Eigentum sowie der häusliche Friede der Bürger bedroht sind, macht deutlich, wie schlimm die Unterdrückung durch die Despotie des Landvogts ist.

Stauffacher fragt angesichts seiner Bedrängnis seine Frau um Rat. Dies zeigt ein anderes Verhältnis zwischen Mann und Frau in der Ehe, als es Schiller in seinen frühen Dramen dargestellt hat. Die Beziehung zwischen Leonore und Fiesko in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“, Miller und seiner Frau in „Kabale und Liebe“ sowie Philipp II und Elisabeth in „Don Karlos“ versteht sich nicht als ebenbürtige Partnerschaft, sondern zeigt deutlich ein hierarchisches Verhältnis zwischen den beiden. Gertrud wird aber im Verhältnis zu ihrem Mann nicht einfach zu einem Objekt des Mannes degradiert wie die Frauengestalten in Schillers frühen Dramen.

Dies erweist sich vor allem in der Charakterisierung der Gertrud. Diese reagiert auf die Sorge ihres Mannes nicht emotional, sie versucht eher sehr vernünftig die bevorstehenden Verhältnisse Stauffachers zum neuen „Fürstenhaus“ (V. 254) zu erläutern. Obwohl sie erkennt, daß ihn der Landvogt für feindlich hält und daß dieser aus Rachegefühlen heraus handelt, zeigt sie gar keine Verzweiflung oder Furcht. Ihre vernünftige Analyse und ihre ruhige Gesinnung zeigen einen deutlichen Kontrast zum trübsinnigen und sorgvollen Zustand ihres Mannes.

Die Fähigkeit von Gertrud, politische Verhältnisse rational zu analysieren, ist keineswegs etwas Zufälliges. Dies läßt sich mit Hilfe eines kurzen Einblicks in ihre Jugend erklären. Er bietet einen Schlüssel dafür, Gertruds aktive Teilnahme am politischen Befreiungskampf zu verstehen.

Des edeln Ibergs Tochter rühm ich mich,
Des viel erfahrenen Mann`s. Wie Schwestern saßen,
Die Wolle spinnend, in den langen Nächten,
Wenn bei dem Vater sich des Volkes Häupter
Versammelten, die Pergamente lasen

³⁸⁵ Vgl. Lippuner / Mettler: Schillers „Tell“. S. 258.

Der alten Kaiser, und des Landes Wohl
 Bedachten in vernünftigem Gespräch.
 Aufmerkend hört` ich da manch kluges Wort,
 Was der Verständge denkt, der Gute wünscht,
 Und still im Herzen hab ich mirs bewahrt. (V. 240ff)

Durch diese Aussage läßt Gertrud Stauffacher ihre Fähigkeit, sich an den politischen Ereignissen des Heimatlandes zu beteiligen, erkennen. In der patriarchalischen Gesellschaft sollte Gertrud mit ihren Schwestern die Wolle spinnen, ohne sich an dem politischen Geschehen, das als bloße Männersache erscheint, zu beteiligen. Obwohl sie mit der Hausarbeit beschäftigt war, ist Gertruds Interesse auf die politischen und öffentlichen Angelegenheiten gerichtet. Sie hat daher unbemerkt der männlichen Rede über politische Dinge aufmerksam zugehört und konnte dadurch manche Kenntnis und Erkenntnis im politischen Bereich gewinnen. Gertrud als die Tochter aus einem alten, den demokratischen und freiheitlichen Traditionen verbundenem Geschlecht erscheint daher als die politisch Weitsichtigere.³⁸⁶

Wie es sich in der Rückschau auf die Jugend Gertruds zeigt, hat Schiller seine weibliche Gestalt mit den Zügen einer selbständig denkenden Person ausgestattet. Aus einer solchen Darstellung der Charaktereigenschaften Gertruds geht eben „die Fähigkeit zur Emanzipation“³⁸⁷ hervor, die sie zur gleichberechtigten Partnerin in der Beziehung mit ihrem Gatten macht. Gertrud, deren Konzeption an die historischen Quellen angelehnt wird³⁸⁸, zeigt in bezug auf ihre Fähigkeit, an den politischen Angelegenheiten mitzuwirken, einen Fortschritt, wenn man Schillers theoretische Weiblichkeitskonzeptionen betrachtet.

Gertrud gewinnt tatsächlich durch ihre Beratung zum politischen Handeln eine neue Bewertung, da sie die charakteristischen Züge der aufgeklärten, emanzipierten Person aufweist. Gertrud hält das Erdulden der gewalttätigen Herrschaft für sehr passiv. Sie, die alle Bedenken von Stauffacher durchschaut, stellt ihm die herausfordernde Frage:

³⁸⁶ Vgl. Nordmann: Friedrich Schiller „Wilhelm Tell“. S. 70.

³⁸⁷ Lippuner / Mettler: Schillers „Tell“. S. 264.

³⁸⁸ Vgl. ebd. S. 255.

Dir hat er längst den Untergang geschworen –
 Noch stehst du unversehrt – Willst du erwarten,
 Bis er die böse Lust an dir gebüßt? (V. 271ff)

Das passive Handeln des Stauffachers, „Gewalt zu erleiden“ (NA 21, S. 38), erscheint in bezug auf Schillers Theorie des Erhabenen als unwürdig: „Wer sie [Gewalt, d. Verfs.] uns anthut, macht uns nichts geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg.“ (NA 21, S. 38) Angesichts dieser Situation rät sie ihm: „Der kluge Mann baut vor.“ (V. 274) Hier wird die bisherige dominante Struktur von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität umgekehrt dargestellt.

Gertruds Beratung geht von der Analyse der privaten Lage ins Problem des politischen Handelns über. Die verständige Gertrud, die die bevorstehenden politischen Verhältnisse überblickt, macht Stauffacher noch auf die unterdrückte Situation der anderen Kantone aufmerksam. Sie ruft ihm ins Gedächtnis, daß auch die nächsten Nachbarn unter der tyrannischen Fremdherrschaft leiden. Gertrud gibt ihrem Gatten den kühnen Rat, daß er mit Gleichgesinnten in den anderen Kantonen diese Situation besprechen und sich mit ihnen gegen die despotische Herrschaft der Vögte zusammenschließen solle. Ihr Rat bildet genau einen Kontrast zu dem von Pfeiffer am Anfang der zweiten Szene, als dieser Stauffacher rät, die Unterdrückung mit Geduld zu ertragen.

Die Situation wird von Gertrud ganz anders gesehen. Sie verteidigt die Notwendigkeit des Kampfes für die Befreiung ihrer Heimat von der Fremdherrschaft. Diese Haltung Gertruds ist nach Braemers Auffassung „ein besonders glücklicher Zug der Dichtung“³⁸⁹.

Sie [Gertruds Haltung, d. Verfs.] zeigt einmal die Breite und Tiefe der Volksbewegung, die alle Schichten, auch die Frauen, ergriffen hat. Zum anderen zeigt sie, daß die Verkündung der Menschenrechte auch als gültig für die Frauen in diese Dichtung eingegangen ist.³⁹⁰

Gertrud zeigt von Anfang an keinen Konflikt mit sich selbst in bezug auf die politische Aktion. Sie steht deutlich im Gegensatz zu Hedwig, die sich allein um familiäres Wohl und häusliches Glück sorgt. Während diese in ihrer Bezie-

³⁸⁹ Braemer: „Wilhelm Tell“. S. 305.

hung zum Mann und zur Familie durchaus die herkömmlichen Vorstellungen vertritt, überschreitet Gertrud die der Hausfrau traditionell zugeschriebene Charakteristik und Rolle. Stauffacher hält ihren kühnen Vorschlag des politischen Unternehmens für einen „Sturm gefährlicher Gedanken“ (V. 296):

Frau, welchen Sturm gefährlicher Gedanken
Weckst du mir in der stillen Brust! Mein Innerstes
Kehrst du an's Licht des Tages mir entgegen,
Und was ich mir zu denken still verbot,
Du sprichst mit leichter Zunge kecklich aus.
– Hast du auch wohl bedacht, was du mir rätst? (V. 296ff)

Stauffacher versucht, ihr die grausame Gefährlichkeit des Krieges ins Gedächtnis zu rufen. Er verdeutlicht, daß der Gewinn der Freiheit durch den Krieg manches Opfer hervorruft. Darauf erwidert sie, daß „kein edles Herz“ (V. 317) Ungerechtes und „Unbilliges“ (V. 317) ertragen kann. Hiermit demonstriert Gertrud schon eindeutig die innere Größe des moralischen Geistes. Gertruds edler Gedanke steigert sich immer weiter: „Wüßt' ich mein Herz an zeitlich Gut gefesselt, / Den Brand wärf ich hinein mit eigner Hand.“ (V. 320f) In dieser Rede macht sie deutlich, daß sie auf alles Besitztum, um dessen Verlust Stauffacher sich sorgt, zu verzichten vermag.

Der Zuschauer begegnet in Gertrud einer Frau, die rational-realistisch und politisch-moralisch denkt. Gertrud ist „nicht einfach im Stillen die politischen Entscheidungen auslösende oder sie gar steuernde Kraft“³⁹¹. Sie tritt in ihrer Einstellung zum Befreiungskampf noch aktiver und kühner als Stauffacher auf. Im Verlauf der Szene bestätigt sich, daß sie durchaus willens ist, in das politische Geschehen einzugreifen. Während Stauffacher nur seiner Empörung gegen die Despotie der Landvögte Ausdruck verleihen konnte, bietet Gertrud ihm nicht nur den Impuls zum bewaffneten, aktiven Kampf, sondern teilt ihm auch ihre Überzeugung vom sicheren Erfolg mit.

Diese beruht zum einen auf der Erkenntnis, daß der Krieg in dieser bevorstehenden Konstellation notwendig ist. Zum anderen erwächst sie aus dem Ver-

³⁹⁰ Braemer: "Wilhelm Tell". S. 305.

³⁹¹ Lippuner / Mettler: Schillers „Tell“. S. 258f.

trauen zu Gott. Gertrud überzeugt Stauffacher mit dem Verweis auf die Hilfe Gottes, die erst dort eintreten kann und darf, wo der Mensch für Gerechtigkeit handelt: „dem Muthigen hilft Gott!“ (V. 313)³⁹² Das Motiv der Gottheit, das im Drama öfters vorkommt³⁹³, übernimmt damit die Funktion der Schillerschen Idee, daß der durch Gewalt bedrohte Mensch in frei gewählter Verantwortung oder durch Selbsthilfe seinen eigenen Weg zur Rettung suchen soll.³⁹⁴

Wenn man die Funktion der Gertrud gegenüber ihrem Mann mit der der Elisabeth in „Don Karlos“ vergleicht, so ist der Unterschied zwischen beiden nicht schwer zu erkennen. Während das Interesse der Elisabeth nur darauf beschränkt bleibt, Karlos` Leidenschaft der Liebe auf den politischen Bereich zu lenken, ist Gertruds Forderung zum Handeln nicht einfach auf ihren Mann gerichtet. Sie ist auch in entscheidenden Momenten bereit, ihr Leben für die Befreiungsidee einzusetzen.

Im Gegensatz zu Stauffacher, der den Entschluß zum bewaffneten Kampf verzögert, bekundet Gertrud mit Entschlossenheit ihre Bereitschaft, auch die härtesten Bedingungen des Krieges zu ertragen und notfalls für die Freiheit zu sterben: „Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei.“ (V. 329) Für Gertrud bedeutet das unwürdig Erleiden von Gewalt, auf die Menschlichkeit zu verzichten.³⁹⁵ Der Tod ist ihr noch lieber als „ein Leben in Knechtschaft“³⁹⁶. Indem Gertrud den freiwilligen Tod dem unwürdigen Leben unter der ungerechten Gewalt vorzieht, gewinnt sie in ihrem Verhalten eine heroische Größe. Gertrud demonstriert im Schiller`schen Sinne deutlich das erhabene Wesen, wie es sich ebenfalls in der Bereitschaft zum Tod der Figuren Maria und Johanna zeigt.

³⁹² Vgl. Wiese: Schiller. S. 767.

³⁹³ Im gleichen Sinne spricht Tell in der ersten Szene des ersten Aktes: „Wohl aus des Vogts Gewalt errett` ich Euch, / Aus Sturmes Nöten muß ein andrer helfen./ Doch besser ist`s, Ihr fallt in Gottes Hand / Als in der Menschen!“ (V. 155ff) Dieses Motiv kommt nicht nur in der Tell-Handlung, sondern auch bei anderen Figuren vor: Walter Fürst spricht: „So muß Gott uns helfen / Durch unsern Arm“ (V. 704f) oder Redinng: „Gott hilft nur dann, wenn Menschen nicht mehr helfen.“ (V. 1322)

³⁹⁴ Vgl. Wiese: Schiller. S. 768.

³⁹⁵ Vgl. ebd. S. 769.

³⁹⁶ Nordmann: Friedrich Schiller „Wilhelm Tell“. S. 42.

Stauffacher kann seine Verwunderung darüber nicht verbergen, daß Gertrud freimütig ihren Willen zum Kampf ausspricht. Erstaunt gelangt er zur Erkenntnis, daß der Kampf gegen die Fremdherrschaft in der bevorstehenden politischen Situation unvermeidbar ist. Er kommt endlich zu dem Entschluß, die gefährlich werdenden Gewalttaten der Landvögte nicht weiter zu ertragen, sondern ihnen mit Verbündeten zu widerstehen. Mit diesem Ergebnis stellt das Verhältnis zwischen Gertrud und ihrem Mann exemplarisch das Modell einer neuen, emanzipierten Kommunikation und eines gleichberechtigten Miteinanders dar.

Letztlich setzen Gertruds Geist und ihr Wille zur Verwirklichung der politischen Unabhängigkeit ihren Mann in Bewegung. Stauffacher unterzieht sich einer Beratung mit Walter Fürst und Melchtal über die Verschwörung gegen die gewalttätige Fremdherrschaft. Ihre Unterredung mündet in eine geheime Versammlung der Vertreter der betroffenen Kantone und in einen feierlichen Bund derselben. Gertruds Ratschläge für Stauffacher sind daher im dramatischen Handlungsablauf von großer Bedeutung. Auf ihrer Rede basiert die Befreiungsakte der Eidgenossen, in der ihr Mann den Bund der Eidgenossenschaft in der Rütli-Szene initiiert, und die Haupthandlung wird damit richtig in Gang gesetzt.³⁹⁷ In dieser Hinsicht bewertet Franz Mehring die Gertrud-Figur als „die prächtigste seiner [Schillers, d. Verf.] Frauengestalten, die einsichtigste und tapferste Heldin des schweizerischen Freiheitskampfes“³⁹⁸.

Gertrud vertritt in ihrem Handeln niemals ein rein privates Interesse, sondern eine konsequent politisch-öffentliche Meinung. Das Verhalten Gertruds unterscheidet sich daher von dem des Tell. Die Antriebe zum Tätigsein entspringen bei Tell keineswegs historisch-politischen Interessen, sondern eher rein privater Motivation. Tells Entscheidung zur Tat liegt also außerhalb des politischen Bereiches, wenn sie sich auch faktisch gegen die politische Tyrannei richtet.³⁹⁹ Es ist von daher zweifelhaft, ob Tell als der Hauptheld des Schauspiels be-

³⁹⁷ Vgl. Storz: Der Dichter Schiller. S. 409.

³⁹⁸ Mehring: Schiller und die Frauen. S. 291.

³⁹⁹ Vgl. Rüdiger: Schiller und das Pastorale. S. 250.

zeichnet werden kann, wie auch Schiller selbst dies in Frage gestellt hat. Schiller schreibt in einem Brief vom 5. Dezember 1803 an August Wilhelm Iffland:

So z. B. steht der Tell ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift. (NA 32, S. 89)

Im Gegensatz zu Tell sind der Gedanke und das Verhalten von Gertrud aber durchaus politisch, sie begreift sogar die Idee der politischen Freiheit als eine sittliche Forderung. Sie vertritt von Anfang an die Idee der Freiheit von der ungerechten Gewalt im politischen und ethischen Sinne.

Obgleich Gertrud auf die ausgegrenzte Rolle der Beraterin beschränkt bleibt und letztlich vom Gatten in die häuslichen Grenzen zurückgewiesen wird, erscheint sie noch aktiver als die männlichen Gestalten, die aus Verzweiflung den Kampf gegen die Gewaltherrschaft verzögern und unterlassen. Die Darstellung Gertruds im Drama zeugt deutlich von ihrer Kompetenz und Fähigkeit zum Befreiungskampf. Fritz Martini weist daher darauf hin, daß sich das Verhältnis der Geschlechter umgekehrt hat und daß Gertrud in die Reihe der Schillerschen „Überweiber“ gehört, von denen Max Kommerell gesprochen hat.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Vgl. Martini: Schillers Abschiedszenen. S. 163 und Kommerell: Schiller als Gestalter des handelnden Menschen. S. 166.

3.2 Bertha von Bruneck in „Wilhelm Tell“

In „Wilhelm Tell“ tritt noch eine andere wichtige Frauengestalt, Bertha, auf, die eine aktive Rolle im politischen Kampf gegen die ungerechte, fremde Gewalt spielt. Wie sich bei der Betrachtung der Gertrud-Figur zeigt, wird die politische Befreiungsidee in Verbindung mit der Idee des Erhabenen zum Ausdruck gebracht. Diese liegt auch Berthas Denken und ihrem Handeln im Freiheitskampf des schweizerischen Volkes zugrunde. Für diese dramatische Gestaltung hat Schiller seine weibliche Figur mit moralischer Freiheitsgesinnung ausgestattet. Diese Charaktereigenschaft wird vor allem in der Hervorhebung des politischen Widerstandes für die menschlichen Rechte und Freiheit sowie im öffentlichen Verzicht auf ihre Standesvorrechte deutlich. Bertha gehört also nicht zum Typus der schönen, aber schwachen Seele wie Amalia und Luise, sondern zu dem der großen Seele wie Maria, Johanna und Gertrud.

Berthas Handlung wird als die einzige Liebeshandlung im Drama eingesetzt. Schiller hat den Gipfelpunkt aktiver Teilnahme der Frau am politischen Ereignis dieser Liebeshandlung vorbehalten. Wie Gertrud hat auch Bertha im Verhältnis zu ihrer männlichen Bezugsperson Rudenz die Funktion, diesen zur politischen Aktion zu bewegen. Die Figur der Gertrud gewinnt in der dramatischen Handlung dadurch an Gewicht, daß sie ihren Mann zur Verschwörung motiviert und damit den Auftakt zum kämpferischen Handeln herbeiführt. Berthas Verdienst liegt darin, daß sie als Vertreter des adligen Standes Rudenz anstiftet und damit alle Schweizer zum Kampf mobilisiert.

Berthas Anteilnahme am Schicksal der Schweizer zeigt sich bereits in ihrer Reaktion auf den verunglückten Arbeiter in der dritten Szene des ersten Aktes. Indem Schiller Berthas ersten Auftritt an die Szene von Gertrud und Stauffacher anschließt, setzt er schon im Handlungsablauf die zwei Frauen zueinander in Beziehung.⁴⁰¹ Angesichts des Sturzes des Schieferdeckers bittet Bertha um Hilfe, um ihn zu retten, und sie wirft auf der Stelle „ihr Geschmeide unter das

⁴⁰¹ Vgl. Lippuner / Mettler: Schillers „Tell“. S. 263.

Volk“ (NA 10, Regieanweisung, S.152)⁴⁰². Durch dieses Verhalten macht Bertha sowohl ihren materiellen als auch ihren moralischen Beistand deutlich.⁴⁰³ Dennoch erfährt sie wegen ihres Standes und Stammes Vorwürfe. Der Meister Steinmetz, der ihre freundliche Gesinnung zu den Schweizern noch nicht kennt, schleudert ihr als Anklage der Unmenschlichkeit entgegen:

Geht!
Wir waren frohe Menschen eh` ihr kamt,
Mit euch ist die Verzweiflung eingezogen. (V. 454ff)

Bertha verliert jedoch keineswegs ihre Fassung durch die ungerechtfertigte Vorhaltung und Empörung des Meisters. Sie antwortet nicht auf seine Vorwürfe, erkundigt sich nur nach dem Verunglückten und verflucht schließlich die Festung Zwing Uri: „O unglücksel`ges Schloß, mit Flüchen / Erbaut, und Flüche werden dich bewohnen!“ (V. 456f)

Schiller stellt anschließend an die erste und zweite Szene des ersten Aktes auch in der dritten Szene die grausame Gewaltherrschaft der Landvögte zur Schau. Bertha erkennt in dieser Szene deutlich die unwürdigen Umstände, unter denen die schweizerischen Bürger leiden. Durch Einsicht in die bedrängte Lage der Schweizer erkennt sie die Notwendigkeit des Befreiungskampfes. Bertha erscheint von vornherein als ein vollkommenes moralisches Wesen, da sie den politischen Widerstand gegen die ungerechte Gewalt als moralische Forderung ansieht.

Dies erweist sich in der Begegnung mit Rudenz in der zweiten Szene des dritten Aktes. Bertha beherrscht dabei ihre sinnliche Neigung zu dem Geliebten völlig und spielt die Rolle der Anstifterin zum Befreiungskampf. In dieser Hinsicht weist Storz darauf hin, daß die Liebeshandlung eine „sozusagen pädagogische Funktion“⁴⁰⁴ hat, die Schiller der weiblichen Gestalt zuweist. So wird

⁴⁰² Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 10. Bd. S. 129-277.

⁴⁰³ Vgl. Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 452.

⁴⁰⁴ Storz: Der Dichter Schiller. S. 416.

die einzige Liebeshandlung im Drama mit der politisch-historischen Begebenheit eng verbunden.⁴⁰⁵

Im Drama entzieht sich Rudenz der unmittelbaren Gewalt, da er der Adelsgruppe angeschlossen ist, die sich nicht gegen die fremden Herrscher richtet. Er macht seine Distanz zum Land deutlich, denn er ist vielmehr vom Leben des österreichischen Hofes begeistert und von dessen eitlen Glanz geblendet. Dies zeigt sich zuerst in seiner „Ritterkleidung“ (Regieanweisung, S. 165). Bei seinem ersten Auftritt trägt er stolz die Abzeichen der österreichischen Herzöge „die Pfauenfeder“ (V. 780) und „den Purpurmantel“ (V. 781). Er interessiert sich keineswegs für die Situation seiner bedrängten Landsleute und schätzt sogar ihren Widerstand gegen die Fremdherrschaft gering.

Es wird also deutlich, daß die Eidgenossen nicht nur die Landvögte als fremde Eindringlinge hassen, sondern auch gegen die Adligen ihres eigenen Landes mit tiefstem Misstrauen erfüllt sind. Sie erklären sich selbst zu Repräsentanten dieser politischen Sache, ohne die Adligen in Anspruch zu nehmen. Dies geht aus dem Gespräch zwischen Melchtal und Stauffacher in der vierten Szene des ersten Aktes hervor.

Melchtal (zu Fürst und Stauffacher):

Wo ist ein Nahme in dem Waldgebirg`
 Ehrwürdiger als Eurer und der Eure?
 An solcher Nahmen ächte Währung glaubt
 Das Volk, sie haben guten Klang im Lande.
 Ihr habt ein reiches Erb von Vätertugend,
 Und habt es selber reich vermehrt – Was brauchts`
 Des Edelmanns? Läßts uns allein vollenden.
 Wären wir doch allein im Land! Ich meine,
 Wir wollen uns schon selbst zu schirmen wissen. (V. 687ff)

Rudenz` gleichgültiges Verhalten gegenüber seinen Landsleuten wird ihm zuerst von Attinghausen, der das vergangene Ideal der alten Freiheit verteidigt, vorgeworfen. Dieser bittet ihn darum, sich seiner Herkunft zu erinnern und sein Vaterland nicht zu verraten. Rudenz schenkt ihm aber kein Gehör. Der Grund

⁴⁰⁵ Vgl. Storz: Der Dichter Schiller. S. 417.

dafür liegt vor allem in seiner blinden Liebe zu Bertha. Rudenz, der sich Berthas Meinung zur politischen Lage nicht bewußt ist, versucht in der zweiten Szene des dritten Aktes mit allen Mitteln Berthas Neigung für sich zu gewinnen. Er erfährt aber eine große Überraschung, als ihm die geliebte Dame völlig unerwartet Vorwürfe macht. Auf sein Liebesbekenntnis erwidert Bertha sehr „ernst und streng“ (Regieanweisung, S. 199):

Dürft Ihr von Liebe reden und von Treue,
 Der treulos wird an seinen nächsten Pflichten?
 (Rudenz tritt zurück)
 Der Sklave Oesterreichs, der sich dem Fremdling
 Verkauft, dem Unterdrücker seines Volks? (V. 1602ff)

Bertha zeigt hier deutlich ihre Einstellung zur gewalttätigen Herrschaft Österreichs. Da Bertha die unterdrückte Situation des schweizerischen Volkes sehr ernst nimmt, vermag sie Rudenz' Liebesbekenntnis nicht zu erwidern. Sie hält ihn, der infolge seiner Neigung zu ihr die vaterländischen Pflichten vernachlässigt, für den „Sklave[n] Oesterreichs“ (V. 1604) und den „Naturvergeßnen Sohn der Schweiz“ (V. 1611). Berthas Meinung bringt ihn in Verlegenheit: „O Gott, was muß ich hören!“ (V. 1613)

Man begegnet im Drama fast nirgends privaten Szenen; „auch die Szenen ohne Volk sind von dessen latenter Gegenwart geprägt“⁴⁰⁶. Die Szene zwischen Bertha und Rudenz bildet hierbei keine Ausnahme. Sie enthält „keine intime[n] Momente, sondern ist durch die pathetische Aufforderung Berthas an Rudenz geprägt, sich auf die Seite des schweizerischen Freiheitskampfes zu stellen“⁴⁰⁷. Hier geht es darum, daß der Aufruf zur politischen Aktion des schweizerischen Volkes nicht von einem Mann des Landes, sondern von einer Frau als Österreicherin hervorgerufen wird. Diese ungewöhnliche Handlung Berthas ist durch ihre Sympathie und Liebe zum schweizerischen Volk motiviert.

– Die Seele blutet mir um euer Volk,
 Ich leide mit ihm, denn ich muß es lieben,
 Das so bescheiden ist und doch voll Kraft,
 Es zieht mein ganzes Herz mich zu ihm hin,

⁴⁰⁶ Borchmeyer: Schillers „Wilhelm Tell“. S. 190.

⁴⁰⁷ Ebd.

Mit jedem Tage lern ich`s mehr verehren. (V. 1618ff)

An dieser Stelle kommt deutlich zum Ausdruck, wie herzlich Bertha das schweizerische Volk verehrt und wie sie sich um dessen Schicksal kümmert. Sie leidet gemeinsam mit Rudenz' Volk, sie strebt also mit diesem ein gemeinsames Ziel an. „Durch diese Äußerung wollte Schiller wohl das Mißverständnis von vornherein beseitigen, die Sympathie Berthas mit dem schweizerischen Volk sei bloß auf ihre Liebe zu Rudenz zurückzuführen.“⁴⁰⁸ Es findet daher sowohl in ihrer Vernunft als auch in ihrer Natur kein Verstoß gegen die politische Befreiungsaktion des schweizerischen Volkes statt.

Es ist jedoch ein für Schiller ungewöhnliches Motiv, daß eine Frau so starke Seelenverwandtschaft mit einem Volk fühlt. Die Begriffe „Ehre“, „Vaterlands- und Volksliebe“ werden allein im Rahmen des Diskurses über die Männlichkeit häufig erwähnt. Sie werden in „Wilhelm Tell“ aber in die Worte einer weiblichen Gestalt übertragen.

Seid
Wozu die herrliche Natur euch machte!
Erfüllt den Platz, wohin sie euch gestellt,
Zu eurem Volke steht und eurem Lande,
Und kämpft für euer heilig Recht. (V. 1651ff)

Berthas Worte und Handlungen drücken eine herausfordernde Kraft aus. Bei der Bertha-Figur entwickelt sich der Konflikt zwischen der weiblichen sinnlichen Natur und dem politischen Handeln kaum, obwohl sie sich zu Rudenz hingezogen fühlt. Schiller hat allerdings das Problem bereits im Drama „Die Jungfrau von Orleans“ gelöst. Die erhabene Frau soll den Konflikt mit ihrer sinnlichen Neigung völlig überwinden, um für die moralische Pflicht handeln zu können. Dieses Prinzip gilt auch für die Bertha-Figur. Aus einer solchen dramatischen Konfliktstruktur ergibt sich, daß Schiller bei der Gestaltung der aktiven Heldinnen nicht geschlechtsneutral, sondern geschlechtsbedingt konzipiert.

⁴⁰⁸ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 459.

Sie belehrt Rudenz darüber, daß sein Verhalten nicht die Freiheit seines Volkes, sondern die Unterwerfung unter die Fremdherrschaft hervorbringt. Rudenz, der ihre Gedanken über das schweizerische Volk kennt, scheint sehr beeindruckt von ihr zu sein. Dennoch zeigt sich in dieser Szene, daß Rudenz immer noch von der sinnlichen Neigung zu Bertha beherrscht ist, weil er selbst die Notwendigkeit zur politischen Aktion nicht erkennt.

Dies ist auch weiterhin im Verhalten von Rudenz festzustellen, der Berthas private unglückliche Situation durch die Gewalttaten der habsburgischen Herrschaft kennt. Das drohende Schicksal Berthas erweckt zwar bei Rudenz das Pflichtgefühl zum Kampf. Dies geschieht aber nicht deswegen, weil er die moralisch notwendige Forderung des Kampfes sieht, sondern weil Berthas vom Kaiser geplante Heirat die Erfüllung seiner Liebe unmöglich macht. Hiermit ist erkennbar, daß Schillers theoretisch gegensätzliche Auffassungen der Geschlechter durch moralische Pflicht des Mannes und sinnliche Neigung der Frau für die Gestalten von Rudenz und Bertha nicht mehr gelten.

Bertha macht angesichts ihrer dringenden Situation offenkundig, daß nur der Kampf des schweizerischen Volkes gegen Österreich sie retten könne, weil sie sich nur dadurch mit dem geliebten Mann vereinen kann.

Hofft nicht, durch Oestreichs Gunst mich zu erringen,
 Nach meinem Erbe strecken sie die Hand,
 Das will man mit dem großen Erb vereinen.
 Dieselbe Ländergier, die Eure Freiheit
 Verschlingen will, sie drohet auch der meinen!
 – O Freund, zum Opfer bin ich ausersehn,
 Vielleicht um einen Günstling zu belohnen –
 Dort wo die Falschheit und die Ränke wohnen,
 Hin an den Kaiserhof will man mich ziehn,
 Dort harren mein verhaßter Ehe Ketten,
 Die Liebe nur – die Eure kann mich retten! (V. 1662ff)

So wie Baumgartens Frau die Rettungstat nicht selbst vollbringen kann, vermag sich auch Bertha aus eigener Kraft nicht zu retten. So ist Bertha zwar auf die männliche Hilfeleistung angewiesen, aber ihre Rede ist nicht nur auf ihre persönliche Rettung gerichtet. In ihrem starken Willen, eine aufgezwungene Heirat zu verhindern, tritt deutlich das Bild der emanzipierten Frau zutage, die

der absolutistischen, patriarchalischen Macht nicht gehorcht. Durch ihre Forderung nach ihren menschlichen Rechten und Freiheit wird vielmehr die Freiheitsidee sowohl im politischen als auch im moralischen Sinne hervorgehoben. In dieser Hinsicht ist Heinz Lippuners Meinung nicht zu rechtfertigen, daß Bertha unbedacht handle und sich am deutlichsten durch den Affekt in ihrem Handeln beeinflussen lasse.⁴⁰⁹

Auch in der unmittelbaren Auflehnung in der Öffentlichkeit gegen Geßlers Unmenschlichkeit beweist Bertha ihr aktives und selbständiges Verhalten. In der Apfelschußszene, in der sich die Ohnmacht der Bürger gegenüber Geßlers militärischer Gewalt enthüllt, stellen sich Bertha und Rudenz auch der grausamen Herrschaft des Landvogts entgegen. Bertha bezeugt hier deutlich ihre Fähigkeit zum politischen Handeln.

Laßt es genug seyn Herr! Unmenschlich ists,
 Mit eines Vaters Angst also zu spielen.
 Wenn dieser arme Mann auch Leib und Leben
 Verwirkt durch seine leichte Schuld, bei Gott!
 Er hätte jetzt zehnfachen Tod empfunden.
 Entlaßt ihn ungekränkt in seine Hütte,
 Er hat euch kennen lernen, dieser Stunde
 Wird er und seine Kindeskinde denken. (V. 1922ff)

Rudenz erfährt nun unmittelbar von der durch die Gewalt Geßlers bedrohten Wirklichkeit. Im Anschluß an Berthas offene Anklage gegen Geßler wagt es Rudenz, dem grausamen Landvogt zu widerstehen und sein Volk zu verteidigen:

Ich hab` still geschwiegen
 Zu allen schweren Thaten, die ich sah,
 Mein sehend Auge hab ich zugeschlossen,
 Mein überschwellend und empörtes Herz
 Hab ich hinabgedrückt in meinen Busen.
 Doch länger schweigen wär Verrath zugleich
 An meinem Vaterland und an dem Kaiser. (V. 2003ff)

⁴⁰⁹ Vgl. Lippuner / Mettler: Schillers „Tell“. S. 261.

An dieser Stelle wird erkennbar, daß bei Rudenz eine Wendung geschieht. Der Gedanke an den Freiheitskampf seines Volkes wird „in sein Inneres gelenkt und tritt dort auf einen Kern, der in sich ‚gut und edel‘ erscheint“⁴¹⁰. Nun wird Berthas gewünschtes Ziel verwirklicht. Rudenz verdeutlicht in der Empörung nicht nur seine öffentliche Absage an Geßler, sondern auch seinen Entschluß zur politischen Aktion gegen die Gewalttaten der fremden Herrscher. So schließt sich Rudenz, der kein Interesse an der Befreiung des Vaterlandes zeigt, durch die Liebe Berthas den Eidgenossen an.

Der gemeinsame Kampf der Schweizer ist interessanterweise nicht nur auf die Unabhängigkeit des schweizerischen Volkes von der Fremdherrschaft gerichtet, sondern wird auch mit der Errettung Berthas, die vom tyrannischen Geßler entführt wurde, in Verbindung gebracht. Um Bertha zu befreien, nimmt Rudenz die Hilfe der Eidgenossen in Anspruch. Ihre Entführung funktioniert damit als Moment der Verbindung von Rudenz mit den Eidgenossen. Durch den Bund erreicht das gesamte Volk im Drama die höchste Vollendung im Ideal.

Die gegenwärtige Verwirklichung dieser Utopie erreicht Schiller in seinem Schauspiel dadurch, daß er nicht nur eine Repräsentantin des Volkes handelnd auftreten, sondern ein ganzes Volk zum eigentlichen Handlungsträger werden läßt.⁴¹¹

Darin gründet sich die große Bedeutung der Liebesepisode von Bertha und Rudenz. Berthas Rolle wird jedoch nicht einfach auf einen Anteil an der Liebes- und Befreiungsgeschichte beschränkt. „Der bürgerlich-adlige Kompromiß“⁴¹² liegt auch ihrer Handlung zugrunde, indem Rudenz und Bertha auf ihren adligen Stand verzichten und sich in der Gemeinschaft des schweizerischen Volkes eingliedern. Am Schluß des Dramas bekennt sich Bertha als „Bürgerin“ (V. 3286), und Rudenz erklärt alle seine Knechte frei. Auch in dieser Handlung, in der sich Bertha als „freie Schweizerin“ (V. 3289) an die Seite von Rudenz stellt, wird ihre Fähigkeit zur moralischen Autonomie und Freiheit herausgestellt.

⁴¹⁰ Lippuner / Mettler: Schillers „Tell“. S. 262.

⁴¹¹ Braemer: „Wilhelm Tell“. S. 310.

⁴¹² Ebd. S. 315.

Bertha tritt in der Rolle einer Geliebten für Rudenz in Erscheinung. Sie bleibt jedoch nicht einer traditionell weiblichen Rolle verhaftet, denn sie sprengt die ungerechte Gewalt Geßlers und demonstriert auch in der Beziehung zu Rudenz ein ebenbürtiges Verhältnis. Ihre vernünftige Denkweise und ihre Überzeugung vom Kampf um die Freiheit beweist sogar in aller Deutlichkeit das Bild der moralisch und politisch handelnden Frau, das von den herkömmlichen Vorstellungen der Weiblichkeit weit entfernt ist.

4. Missionarin des weiblichen Geschlechts

4.1 Turandot in „Turandot“

Das Drama „Turandot“ „ein tragikomisches Märchen“, wie es sich schon im Untertitel des Dramas zeigt⁴¹³, nimmt in Bezug auf die Gattungsbezeichnung, „eine Sonderstellung“⁴¹⁴ in Schillers dramatischem Schaffen ein. Ebenfalls erscheint die Gestaltung der weiblichen Heldin Turandot mehr oder weniger als ungewöhnlich im Vergleich zu der der Frauengestalten in Schillers Dramen. Das Handeln der Turandot wird durch ihren Konflikt von Liebe und Stolz beherrscht, den Schiller „als einen ebenso komischen wie tragischen“⁴¹⁵ gestaltet. Ein solcher Konflikt, der eine „Triebfeder der ganzen Fabel“⁴¹⁶ ist, entspringt aus nichts anderem als aus ihrem Willen zum Kampf gegen die patriarchalische Ideologie und Wirklichkeit.

Turandot unterscheidet sich folglich von den anderen Frauengestalten einerseits durch die überzeugende emanzipierte Denkweise, andererseits durch die Rettung der sinnlichen Neigung. Die meisten von Schillers aktiven und selbständigen Frauen gewinnen ihre handelnde Größe um den Preis der Sinnlichkeit. Und sie weisen die Fähigkeit zur Emanzipation auf, indem sie in den öffentlichen Bereich eintreten und in ihren Handlungen die traditionell dem Mann zugefallene Rolle und Fähigkeit repräsentieren. Schiller thematisiert in ihren Handlungen weder unmittelbar die feministische Einstellung zu Geschlechterrolle und -verhältnis noch den Konflikt von Neigung und Pflicht.

Schiller konzipiert seine Heldin in erster Linie nicht als zufällige Freiheitskämpferin aus persönlichen Motiven, sondern als Vertreterin der Idee, die sich in der

⁴¹³ Der genaue Untertitel heißt „Ein tragikomisches Märchen Nach Gozzi“.

⁴¹⁴ Guthke: Nachwort zu Schiller: Turandot. 89.

⁴¹⁵ Ebd. S. 91.

⁴¹⁶ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 14. Bd. Kommentar. S. 283.

Verteidigung von Freiheit und Rechte des weiblichen Geschlechts offenbart. Geht die heroische Tatbereitschaft von Karl Moor aus dem Verdruß und aus der Kritik an der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung hervor, kommt die Tat der Turandot aus der Erkenntnis der hierarchischen Geschlechterordnung. In der Turandot-Figur begegnet man tatsächlich einem ähnlichen Typus wie Karl, der ein „freiheitsdurstige[r], heldenmutige[r], gefühlsstarke[r] Geist“⁴¹⁷ ist.

Mehring hat in seinem Aufsatz „Schiller und die Frauen“ aus dem Jahr 1905 darauf hingewiesen, daß die Turandot-Figur als Ausnahme von der antifeministischen Regel verstanden und damit ihr exemplarischer Charakter für das dramatische Gesamtwerk des Dichters bestritten wird:

In Wahrheit hat Schiller von dem glühenden Freiheitspathos, das in seinen dichterischen Werken lebt, nur einmal den Frauen gespendet und zwar in seiner Bearbeitung der italienischen Maskenkomödie „Turandot“.⁴¹⁸

Schiller übernimmt von Gozzis Drama „Turandot“ die märchenhafte Konstellation, er thematisiert aber nicht den blinden Widerstand gegen die Neigung in Turandots Seele. Schillers Turandot ist offensichtlich von emanzipiertem Denken und feministischem Selbstbewußtsein geprägt. Sie sucht, nicht nur sich energisch dem üblichen und von der Gesellschaft zugewiesenen Rollenschema zu entziehen, sondern auch das unterdrückte weibliche Geschlecht zu vertreten und gegen die patriarchalisch geprägten Männer zu kämpfen.

Turandot tritt im ersten Akt des Dramas nicht auf. Sie wird aber durch den Dialog von Kalaf und Barak in der ersten Szene des ersten Aktes vorgestellt. Anschließend an die „langen und undramatischen“⁴¹⁹ Erzählungen Kalafs über seine Vorgeschichte werden Turandots Bedingungen für die Heirat und ihre Einstellung zu dem Werbegesetz mitgeteilt. Turandot, die als Tochter des chinesischen Kaisers mit höchster Schönheit ausgestattet ist, gibt dem Freier nicht

⁴¹⁷ Müller: Der Held und sein Gegenspieler in Schillers Dramen. S. 453.

⁴¹⁸ Mehring: Schiller und die Frauen. S. 287.

⁴¹⁹ Köster: Schiller als Dramaturg. S. 203.

ihre Hand, sondern drei Rätsel. Wenn der Bewerber sie nicht lösen kann, so wird sein abgeschlagenes Haupt die Stadtmauern von Peking zieren.

Trotz der abscheulichen Geschichte nimmt Kalaf unverzüglich das abenteuerliche Wagnis der Werbung an. Angesichts Kalafs Unternehmen unterstreicht Barak „Stolz und Grausamkeit“ (NA 14, V. 339)⁴²⁰ der Turandot:

Ein Tiger ist sie, diese Turandot,
Doch gegen Männer nur, die um sie werben.
Sonst ist sie gütig gegen alle Welt,
Stolz ist das einz'ge Laster, das sie schändet. (V. 260ff)

An dieser Stelle ist festzustellen, daß Turandot nicht ganz negativ vorgestellt wird. Hiermit läßt sich Schillers Absicht erkennen, den ernsthaften, ethischen Charakter ihres Handelns hervorzuheben. Da Schiller seiner Heldin menschlichen Wert beilegt, unterscheidet sich seine Turandot von der launenhaften und grausamen Märchenfigur Gozzis. Die Grausamkeit von Schillers Turandot ist nur auf Männer gerichtet. Die psychologische Motivation ihrer Männerfeindlichkeit wird in ihrer „Unabhängigkeitserklärung“⁴²¹ ersichtlich. Diese wird bereits in ihrem ersten Auftritt, in der vierten Szene des zweiten Aktes, zum Ausdruck gebracht. In dieser Szene scheint demnach der Höhepunkt der emanzipierten Turandot zu liegen.

Turandot, die wegen der Werbung Kalafs auf die Bühne tritt, empfindet jedoch gleich beim ersten Anblick des Prinzen eine Regung zu ihm, welche sie vorher nie empfunden hat: „O Himmel! Wie geschieht mir, Zelima!“ (V. 759) Zelima merkt die Empfindung Turandots und schlägt vor, ein leichtes Rätsel zu stellen. Auf Zelimas Rat reagiert Turandot sofort: „Wie, Verwegne? Meine Ehre?“ (V. 764) Aus diesen Worten läßt sich ihr starkes Selbstbewußtsein ablesen, das ihr gebietet, sich nicht einfach ihrer sinnlichen Empfindung hinzugeben. Turandot unterdrückt ihr Gefühl des Mitleides für Kalaf und verteidigt ihren Freiheits-sinn und -drang in leidenschaftlichem Ton.

– Ich bin nicht grausam. Frei nur will ich leben.

⁴²⁰ Im folgenden zitiert nach: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 14. Bd. S. 2-135.

⁴²¹ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 320.

Bloß keines andern will ich sein; dies Recht,
 Das auch dem allerniedrigsten der Menschen
 Im Leib der Mutter anerschaffen ist,
 Will ich behaupten, eine Kaiserstochter.
 Ich sehe durch ganz Asien das Weib
 Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,
 Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
 An diesem stolzen Männervolke, dem
 Kein andrer Vorzug vor dem zärtern Weibe
 Als rohe Stärke ward. Zur Waffe gab
 Natur mir den erfindenden Verstand,
 Und Scharfsinn, meine Freiheit zu beschützen. (V. 775ff)

Schiller verdeutlicht in dieser Rede das Bild „seiner dem Ideal verpflichteten tragischen Heroinen“⁴²². Turandots Worte richten sich genau gegen die „Ideologie und Wirklichkeit des Patriarchats, die Schiller in der ‚Glocke‘ auf eine so schlagkräftige Formel gebracht hat“⁴²³. Die Heldin tritt aus den Schranken ihres Geschlechts heraus und vertritt wie „ein flammend-präzises Plädoyer“⁴²⁴ mit männlichem Trotz ihre emanzipierte Überzeugung.

Sie macht nicht „aus gefühlloser Laune und verwöhntem Übermut“⁴²⁵ den Freiern das Leben schwer, sondern „weil sie unter dem Bewußtsein leidet, daß gemäß den landläufigen Bräuchen in Asien die Frau in der Ehe zu einem beliebig verfügbaren Besitzstück erniedrigt wird“⁴²⁶. Turandot teilt in ihrer Rede die Erkenntnis deutlich mit, daß die Frau im patriarchalisch geprägten Eheverhältnis einfach zum Objekt des Mannes degradiert wird. Solche Überzeugung macht sie grausam gegen die Freier.

In ihren Worten tritt zugleich „ihr Drang nach Freiheit“⁴²⁷ deutlich zutage, welcher eine Grundbedingung zur heroischen Tatbereitschaft bei den Helden ist. „Freiheit scheint in Schillers Drama weniger als politischer Begriff und gesellschaftliche Forderung denn als moralische Kategorie bedeutsam, als Akt der

⁴²² Guthke: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. S. 126.

⁴²³ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 319.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Guthke: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. S. 125.

⁴²⁶ Ebd. S. 126.

⁴²⁷ Köster: Schiller als Dramaturg. S. 179.

der Selbsterkenntnis des ‚erwachenden‘, sich aufklärenden Ichs.“⁴²⁸ Der Wille zur Freiheit, der den Wert des emanzipierten Individuums offenbart, wird in Schillers frühen Dramen allein von den männlichen Gestalten geäußert. Der Begriff steht daher nicht im Zusammenhang mit den Frauengestalten, die in keinem Konflikt mit ihrer beschränkten Rolle und Identität stehen. Aber er ist für die handelnden Frauengestalten in Schillers späteren Dramen sehr bedeutsam. Wie es sich aus der bisherigen Betrachtung der weiblichen Gestalten zeigt, repräsentieren die Heldinnen entweder die Idee der moralischen Freiheit oder treiben ihr außerordentliches, großes Handeln aus Freiheitsgefühl und -gesinnung voran.

Turandot fordert völlige Freiheit für ihr Tun und Handeln, sie verweigert die Ehe, obwohl ihr Vater um die Heirat bittet. Die Verweigerung der Ehe gründet zuerst auf der persönlichen Freiheitsgesinnung. Die Protagonistin versteht ihren „Scharfsinn“ (V. 787) auch als „Waffe“ (V. 785) zum Kampf, da sie mit ihrem scharfsinnigen Rätsel jeden Freier ins Verderben führt. Das Rätsel, das Turandot ihren Freiern als Bedingung für eine Heirat anbietet, läßt sich damit als einziges Mittel verstehen, den Widerstand gegen die patriarchalische Ideologie zu ermöglichen.

Die Einsicht in die Notwendigkeit des Kampfes gegen die Männer erwächst auch aus ihrer negativen Vorstellung von den Männern. Sie klagt die Männer der bloßen Lust und der Begierde nach einer Frau an und enthüllt zugleich das Mißtrauen gegenüber der männlichen Liebe. Turandots Anklage gegen die Männer wird durch die Worte Elisabeths in „Maria Stuart“ zum Ausdruck gebracht. Elisabeth hebt im Gespräch mit Leicester hervor, daß der Mann „Leichtsinn“ (NA 9, V. 1989), „Freude“ (NA 9, V. 1989) und Lust an der Frau mehr als ihre Leistungsfähigkeit schätze. Sie hält die Männer für „Lüstlinge“ (NA 9, V. 1988).

Obwohl diese Rede dem Neid auf Maria entspringt, könnte dieses Bewußtsein auch auf Elisabeths Verweigerung der Ehe wirken. Wie Turandot lehnt auch Elisabeth die Ehe ab, die die Freiheit der Frau bedingt und unterdrückt. Der

⁴²⁸ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 35.

Grund dafür besteht darin, daß ihre Ehre und öffentliche Pflicht als Regentin in der politischen Welt nicht eingeschränkt werden soll. Zu diesem eigenen Zweck will Elisabeth anders als ein „Bürgerweib[e]“ (NA 9, V. 1208) behandelt werden.

Turandot bleibt aber nicht einfach beschränkt auf ihre private Zielsetzung, sie handelt vielmehr aus Mitgefühl mit dem weiblichen Geschlecht, das unter seiner unwürdigen Stellung leidet. Sie steht offensichtlich auf der Seite der unterdrückten Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft und handelt in idealistischer Verpflichtung gegenüber dem weiblichen Geschlecht. „Den verhaßten Männern gegenüber, welche sie ohne Ausnahme für übermutig und unedel hält, fühlt sie sich als Vertreterin ihres ganzen Geschlechts; sie faßt ihr Tun wie eine Mission auf.“⁴²⁹

Der Stolz von Turandot im Kampf gegen die Männer gerät aber in die Krise, weil Kalaf sie im Rätselkampf besiegt. Er hat im Spiel gewonnen, deshalb kann er jetzt fordern, daß Turandot seine Frau werde. In dieser Situation wird sie von ihrem Vater Altoum, der ihr Rätselspiel für abscheulich hält, zur Heirat gezwungen. Darauf gerät Turandot „außer sich“ (Regieanweisung, S. 53).

So werde mir der Tempel denn zum Grab!
 Ich kann und will nicht seine Gattin sein,
 Ich kann es nicht. Eh` tausend Tode sterben,
 Als diesem stolzen Mann mich unterwerfen.
 Der bloße Name schon, schon der Gedanke,
 Ihm untertan zu sein, vernichtet mich. (V. 1039ff)

Hier ist das Bild der tragischen Heldin, die „auf Leben und Tod dem Ideal verpflichtet“⁴³⁰ ist, wahrzunehmen. Turandot ist zutiefst gedemütigt, da ihr unnahbarer Stolz gebrochen ist. Sie glaubt, daß nicht nur die Dienerin, sondern auch alle Welt ihre Verlorenheit kennen würde. Durch ihren wilden Ausbruch ist zu erkennen, daß Turandot die Verletzung ihres Stolzes und Selbstbewußtseins für noch wichtiger als die Neigung zu Kalaf hält. Angesichts dieser Situa-

⁴²⁹ Köster: Schiller als Dramaturg. S. 179.

⁴³⁰ Guthke: Nachwort zu Schiller: Turandot. S. 91.

tion, in der Turandot die Eheschließung als unerträglich empfindet, bietet Kalaf ihr ein neues Rätselraten an, um ihr eine Demütigung zu ersparen.

Die dramatische Handlung entfaltet sich sehr einsträngig, weil Turandots Handeln nur der Ablehnung der Heirat entspringt. „Die Paradoxie dieser verzwickten Lage“⁴³¹ besteht darin, daß Turandot ihre Liebe zu ihm immer bewußter werden läßt. Sie wird dadurch in den Konflikt von Stolz und Liebe verwickelt, wie es Adelma in ihrem Monolog im dritten Akt äußert: „Verzehrt von Scham und Wut / Und von des Stolzes und der Liebe Streit!“ (V. 1135) „Die Liebe verlangt Aufgabe des Stolzes, der Stolz fordert Versagung der Liebe.“⁴³² Dieses Dilemma wird noch durch die gegensätzlichen Perspektiven ihrer beiden Sklavinnen Zelima und Adelma profiliert, die ihr ständig im entgegengesetzten Sinne raten; Zelima rät zur Liebe, Adelma besteht auf der Aufrechterhaltung des Stolzes.

Der dritte Akt, in dem Adelma mit ihrer Intrige eine entscheidende Rolle spielt, wird durch den Stolz Turandots beherrscht. Wie die Frauengestalten in Schillers späteren Dramen in der Beherrschung der sinnlichen Natur ihre handelnde Aktivität oder moralische Größe gewinnen, so versucht auch Turandot, ihre sinnliche Neigung zu Kalaf zu negieren. Sie hebt noch einmal sehr stolz ihr Haßgefühl gegen die Männer hervor, und richtet sich gegen deren dominante Charaktereigenschaften, die zum hierarchischen Verhältnis zwischen den Geschlechtern führen.

Er ist ein Mann. Ich hass` ihn, muß ihn hassen.
 Ich weiß, daß alle Männer treulos sind,
 Nichts lieben können als sich selbst; hinweg
 Geworfen ist an dies verrät`rische Geschlecht
 Die schöne Neigung und die schöne Treue.

[...]

Nein, nein! So tief soll Turandot nicht senken!
 – Ich seine Braut! Eh` in das offene Grab
 Mich stürzen als in eines Mannes Arme! (V. 1185ff)

⁴³¹ Guthke: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. S.127.

⁴³² Guthke: Nachwort zu Schiller: Turandot. S. 91.

Turandot versucht, im Namen ihres Geschlechts für die Freiheit zu plädieren, und sie will sich eher zu einer verhängnisvollen Selbstzerstörung als zu einer Heirat entschließen. Ihre Worte enthalten einen tiefen Schmerz und zugleich einen starken Willen, gegen die Ehe zu widerstehen: „Ist mir der Tod nicht schrecklicher als er.“ (V. 1199)

Turandots Stolz auf ihren Männerhaß schwankt wieder in der Begegnung mit dem Vater Kalafs, Timur, der als unbekannte Person eingeführt wird. Seine Erscheinung bringt die Handlung eigentlich nicht voran, sondern dient nur dazu, sie hinzuhalten. Als Turandot erfährt, daß Timur der Vater des Prinzen Kalaf ist, wird sie tief gerührt: „O der Bejammernswürdige – Wie wird mir! / Das Herz im tiefsten Busen wendet sich! / Sein Vater! – Und er selbst – Sagt er nicht so?“ (V. 1655ff)

Schillers Bestreben, die herzlose, launenhafte Märchenprinzessin zu einer hochherzigen Frau zu machen, wird hier deutlich erkennbar. Turandot vergißt angesichts der Größe fremden Unglücks den eigenen Schmerz und findet an dieser Stelle nur Worte des Mitleides. Sie, die in stille Rührung versinkt, bricht nicht in erneute Wut aus, sondern empfängt die hereintretende Adelpina nur mit den Worten: „Hilf mir! O schaff Rat! / Ich bin entwaffnet – Ich bin außer mir!“ (V. 1675f) Dieses Schwanken, das bereits ein „Happy-End“ am Schluß des Dramas andeutet, verweist auf die sanfte und menschliche Seite Turandots.

Turandot zwingt sich jedoch infolge der Worte Adelpinas wieder zur Härte, weil ihre Dienerin sie an ihre Niederlage im Divan erinnert. Gewaltsam muß Turandot jetzt entweder selbst die sanfteren Gefühle beherrschen oder sie durch Adelpina unterdrücken lassen. Angesichts dieser furchtbaren Wahl entfaltet sich die dramatische Handlung mit den „retardierenden Momenten, die das Hin und Her ihres tragischen Konflikts zwischen Liebe und Stolz herbeiführen“⁴³³. Indem ihr Konflikt zwischen der Liebe und dem Stolz durchaus ihre Gedanken

⁴³³ Nach dem Monolog Turandots in der vierten Szene des vierten Aktes tritt der Vater der Turandot, Altoum, auf, um ihr zu helfen. Altoum sieht das Unselige, Barbarische, Verhängnisvolle der Vorgänge und kommentiert sie mit großer Zungenfertigkeit ständig in diesem Sinne. Turandot gerät für einen Augenblick tatsächlich in den Konflikt, ob sie den Vorschlag des Vaters aufnehmen soll oder nicht. Diese Szene scheint im Zuschauer Hoffnung zu erwecken, aber Altoums Versuch scheitert. Vgl. Guthke: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. S. 132.

beherrscht, kommt Turandots emanzipierte Vertretung des weiblichen Geschlechts nicht mehr aus der dramatischen Handlung hervor. Sie wird durch den Kampf gegen die sinnliche Neigung ersetzt, der sich bis zum Schluß fortsetzt.

Turandot überwindet sich erst in der vorletzten Szene des fünften Aktes. Im spannungsvollen Augenblick, in dem sich Kalaf töten will, gesteht sie freiwillig ihre Liebe: „Um meinem eignen Herzen zu gehorchen, / Schenk` ich mich Euch – “ (V. 2515ff). Durch die Eheschließung streicht Schiller „den Keim ihrer Tragik“⁴³⁴ heraus und macht die tragikomische Qualität im synthetischen Eindruck wirksam. Schiller läßt die idealistischen weiblichen Figuren meist ihre Sinnlichkeit unterdrücken und beherrschen, um ihre erhabene Form zu bewahren, aber Turandot läßt er auf ihre sinnliche Neigung nicht verzichten. Ihre Liebe ist jedoch nicht einfach auf den Ausdruck der sinnlichen Leidenschaft und der Neigung zu reduzieren, die die Frauen in ihrer Identität festlegen.

Die Erfüllung von Turandots Liebe im Drama ist ein Beweis der autonomen Fähigkeit Turandots, der Heldin, denn sie beruht auf deren freier Entscheidung. Allerdings wird ihre tragische Mission für das weibliche Geschlecht, die am Anfang des Dramas Turandot aufgetragen wurde, nicht in Handlung umgesetzt. Wenn Turandot nicht die Ehe, sondern den Tod in der dramatischen Handlung wählen würde, um sich der patriarchalisch geprägten Ehe zu verwehren und um die Freiheit des weiblichen Geschlechts zu vertreten, würde sie wirklich zu einer Missionarin des weiblichen Geschlechts werden.

Obgleich das in Versöhnung gipfelnde Ende ihrem Verhalten zu Beginn der Handlung widerspricht, macht ihre wesentliche Haltung plausibel, daß sie sich aus edler Gesinnung den Rechten der Frau verpflichtet fühlt und daß sie aus ihrer emanzipatorischen Haltung heraus für diese zu kämpfen versucht. In dieser Hinsicht zeugt die Turandot-Figur wie die anderen Frauengestalten von einer heroischen Charaktergröße. Schiller erweist sich insofern deutlich als ein „Autor des feministischen Protests und der leidenschaftlichen, auf die Men-

⁴³⁴ Guthke: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. S.127.

schenrechte sich berufenden Unabhängigkeitserklärung der Frau aus dem Munde der Prinzessin Turandot“⁴³⁵.

⁴³⁵ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 320.

F. Überblick über die Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers

1. Gemeinsamkeiten

1.1 Männerphantasien über die weibliche Schönheit und Anmut

In der Betrachtung von Schillers Weiblichkeitsauffassungen in seiner theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ und von den Frauengestalten in seinen Dramen tritt Schillers Phantasie über die äußerliche, körperliche Schönheit der Frau deutlich zutage. Dies ist kein Wunder, wenn man daran denkt, daß „der weibliche Körper eines der hervorragenden Objekte literarischer Imaginationen männlicher Autoren“⁴³⁶ ist.

Im allgemeinen wird nicht der männliche Körper, sondern nur der weibliche Körper als Objekt des Diskurses behandelt. Das Problem der Körperschönheit kommt in Schillers Überlegungen zur Männlichkeit durch „Würde“ gar nicht vor. Die Körperschönheit wird nur mit der Frau eng in Verbindung gebracht. Die Frau ist daher viel stärker als der Mann der Schönheit des Körpers unterworfen.⁴³⁷

Schiller stellt am Anfang in seiner theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ die Idee der weiblichen Körperschönheit nicht in den Vordergrund. Er macht vielmehr die Grenze zwischen der bloßen äußeren Schönheit und der Anmut deutlich:

⁴³⁶ Weigel: Die Stimme der Medusa. S. 112.

⁴³⁷ Vgl. Brückner: Schönheit und Vergänglichkeit. S. 180. Brückner beweist dazu an anderer Stelle: „Während die klassischen Griechen sehr wohl ausgeprägte männliche Schönheitsvorstellungen hatten, sicher zuallererst deswegen, weil Männer auch körperlich Männer idealisierten und nicht Frauen, tritt in unserer heutigen Kultur der Körper des Mannes ganz hinter seine gesellschaftliche Stellung zurück. Die körpergebundene Schönheit der Frau hingegen entspricht der eines Standbildes, unverrückbar und unveränderlich.“ (Ebd. S. 186)

Die architektonische Schönheit kann Wohlgefallen, kann Bewunderung, kann Erstaunen erregen, aber nur die Anmuth wird hinreißen. Die Schönheit hat Anbeter, Liebhaber hat nur die Grazie; denn wir huldigen dem Schöpfer, und lieben den Menschen. (NA 20, S. 288)

Somit macht Schiller den Unterschied zwischen der architektonischen Schönheit und der Anmut deutlich. Schiller hält die äußere Schönheit durchaus nur für „eine Eigenschaft des Sinnlichen“⁴³⁸ (NA 20, S. 258). Er behauptet in konsequenter Weise, daß die von der bloßen Natur angeführte Schönheit, nämlich die architektonische Schönheit, keine ausreichende Bedingung der Anmut sei. Dabei scheint seinen Überlegungen zugrundezuliegen, „daß ein Mensch auch bei Mangel an ‚architektonischer Schönheit‘ geistbeseelte Schönheit haben kann“⁴³⁹.

Wenn man allerdings die Beweisführungen der Abhandlungen verfolgt, zeigt sich, daß Schiller in seinen Überlegungen über die Anmut die Idee der Gestalt-schönheit im Grunde beibehalten hat. Es ist damit auch kein Zufall, daß Schiller zu Beginn seiner Schrift die Schönheitsgöttin Venus als Beispiel der Anmut anführt. Durch die Darstellung der Venus als idealer Verkörperung der weiblichen Schönheit enthüllt sich, wie stark Schiller die Schönheit der Frau idealisiert.

Die Idee der weiblichen Körperschönheit ist bereits in der Definition angedeutet: „Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freyheit“ (NA 20, S. 264). Dies wird in der folgenden Beschreibung noch deutlicher:

Wo das moralische Gefühl Befriedigung findet, da will das ästhetische nicht verkürzt seyn, und die Übereinstimmung mit einer Idee darf in der Erscheinung kein Opfer kosten. So streng also auch immer die Vernunft einen Ausdruck der Sittlichkeit fodert, so unnachlässiglich fodert das Auge Schönheit. (NA 20, S. 277)

⁴³⁸ Nach seiner Ansicht empfängt sie damit „ihre Existenz in der sinnlichen Natur“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 260). Schiller führt Beispiele zur „architektonischen Schönheit“ an: „Ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein feiner und freyer Wuchs, eine wohlklingende Stimme u. s. f. sind Vorzüge, die man bloß der Natur und dem Glück zu verdanken hat; der Natur, welche die Anlage dazu hergab, und selbst entwickelte; dem Glück – welches das Bildungsgeschäft der Natur von jeder Einwirkung feindlicher Kräfte beschützte.“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. S. 256)

⁴³⁹ Hamburger: Schillers Fragment „Der Menschenfeind“. S. 388.

Schiller gibt letztlich am Schluß seiner Beschreibung der Anmut in aller Deutlichkeit einen Hinweis darauf: „Zur Anmuth muß sowohl der körperliche Bau, als der Charakter beytragen“ (NA 20, S. 288). Um der Anmut willen muß letztlich die architektonische Schönheit hinzukommen, wenn diese auch an sich nicht die ausreichende Bedingung für jene ist. Somit funktioniert nicht nur die innere Tugend der Frauen, sondern ihre äußerliche Schönheit auch als eine „Form männlicher Wunschproduktion“⁴⁴⁰.

Schiller stattet damit die anmutigen Frauentypen und die Repräsentantinnen der „schönen Seele“ in seinen Dramen fast ohne Ausnahme mit einer wunderbaren Schönheit der äußeren Gestalt und mit einer besonderen Anziehungskraft aus. Die Frauentypen der „schönen Seele“, die durch passive und statische Eigenschaften sowie durch empfindsame und hingebungsvolle Charaktere gekennzeichnet sind, finden sich vor allem in den Gedichten und in frühen Dramen.

Wenn man die Darstellung der Schönheit Luises betrachtet, erfolgt die Beschreibung von Luises weiblichen Reizen und Schönheiten durch die männlichen Gestalten, zum Beispiel durch Miller, den höfischen Sekretär und den adligen Geliebten. Wurm spricht mit dem Präsidenten in der fünften Szene des ersten Aktes über Luise. Sie sei das „schönste Exemplar einer Blondine, die, nicht zuviel gesagt, neben den ersten Schönheiten des Hofes noch Figur machen würde.“ (NA 5, S. 16) Diese Begeisterung über die Schönheit der Heldin findet sich auch bei Ferdinand. Er bezeichnet Luise als ein schönes „Werk des himmlischen Bildners“: „Alles so schön – so voll Ebenmaß – so göttlich vollkommen! – Überall das Werk seiner himmlischen Schäferstunde! Bei Gott! als wäre die große Welt nur entstanden, den Schöpfer für dieses Meisterstück in Laune zu setzen!“ (NA 5, S. 101)

Wie durch die Beschreibung Luises erkennbar wird, vermittelt die Frau selbst keine eigene Empfindung oder Erfahrung der eigenen Körperschönheit. Man findet in Schillers Dramen kaum oder keine Selbstbestimmung und -darstellung der Frau über ihren Körper und dessen Schönheit. Sie wird ledig-

⁴⁴⁰ Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 358.

lich durch die männlichen Gestalten gepriesen und ist allein den männlichen Augen und Blicken ausgesetzt. Die Funktion der äußerlichen Schönheit der Frau bleibt also nur darauf beschränkt, sie von den Männern zu objektivieren und zu verdinglichen.

Die weibliche Körperschönheit tritt nicht nur bei Luise, sondern auch bei Maria Stuart, bei Turandot und bei Bertha in Erscheinung. Schiller überträgt seine Phantasie von der äußerlichen Schönheit sowohl auf die passiven Frauen als auch auf die aktiven und autonomen Frauen. Die äußerliche Schönheit der Frauengestalten, die lediglich durch die männlichen Gestalten vermittelt wird⁴⁴¹, wirkt magisch auf die Männer und erweckt den Zauber der Liebe bei ihnen. Durch diese verhängnisvolle Wirkung der weiblichen Schönheit auf die männlichen Gestalten zeigt sich, daß Schiller in der Darstellung seiner weiblichen Figuren eine Idee der körperlichen Schönheit konsequent verfolgte. Hiermit ist erkennbar, daß es Schiller teilweise nicht gelingt, die dichterische Phantasie über die Frauen in seinen späteren Dramen von seiner theoretischen Weiblichkeitskonzeption zu unterscheiden.

Die Männerphantasien bleiben aber nicht einfach auf die äußere Körperschönheit beschränkt. Diese erscheint bei den Männern stets mit weiblicher Tugendhaftigkeit verbunden: „Beauty, which has always been important for characterizing women in fiction, [...] reflects the substantive virtue of the woman“⁴⁴². Die Untersuchung über literarische Schönheitsbeschreibungen läßt tatsächlich die Annahme zu, daß zwei verschiedene Bilder von Schönheit herausgestellt werden können: „Eines, in dem sich Schönheit mit Gutem widerspruchslos verbindet, ein weiteres, in dem Schönheit eine dunkle Seite innewohnt.“⁴⁴³

Die Männergestalten in Schillers Dramen bestimmen im ersten Blick auf die äußere Schönheit der Frau auch die spezifisch weibliche Charakterschönheit. Dieses Phänomen findet sich nicht nur in Schillers frühen Dramen, sondern auch in seinen späteren Dramen. Es scheint ein Widerspruch zu sein, da sich die Frauengestalten in den späteren Dramen ganz deutlich von denjenigen in

⁴⁴¹ Vgl. Theweleit: Männerphantasie. 1. Bd. S. 353.

⁴⁴² Prandi: Spirited Women Heroes. S. 30.

den frühen Dramen abheben. Schiller distanziert sich in seinen späteren Dramen von dem traditionellen Frauenbild und gestaltet die weiblichen Figuren als sehr aktiv und vernünftig. Die Männergestalten stellen sich jedoch bei den Frauengestalten immer noch die spezifisch weibliche Natur und Tugend vor.

Schiller hat die Gestalt der Maria Stuart mit einer ausgeprägten und zauberhaften Schönheit ausgestattet. Mortimer, der zunächst bloß durch das Porträt der Maria in den Bann der Liebe gezogen worden ist, begeistert sich bei der Begegnung mit der angebeteten Königin über ihre Schönheit. Er glaubt, den Reiz des Lebens allein bei ihr finden zu können. Mortimer spricht ihr daher die „Frauenkrone“ (NA 9, V. 1655) zu, die er der Königin von England in seinem Monolog in der sechsten Szene des zweiten Aktes abspricht. Er achtet dabei nicht darauf, ob und wie Maria als typische Repräsentantin der weiblichen Schönheit zu bestimmen ist.⁴⁴⁴

Eine solche Phantasie, die sich in der großen Wirkung der weiblichen Schönheit entfaltet, zeigt sich auch bei Kalaf. Er bezeichnet die außerordentliche Schönheit der Turandot als „mörderische Schönheit“ (NA 14, V. 315) und seine Faszination steigert sich so sehr, daß er sie als „himmlische Anmut“ preist:

Himmlische Anmut! Warme glühende Lippen!
Augen der Liebesgöttin! Welcher Himmel,
Die Fülle dieser Reize zu besitzen! (NA 14, V. 345ff)

Kalaf weist also mit Entschlossenheit die Meinung von Barak zurück, der Turandot als „grausenvoll“ (NA 14, V. 142) hinsichtlich ihrer Einstellung zum Werbegesetz bezeichnet: „ – In diesen holden Augen, dieser süßen / Gestalt, in diesen sanften Zügen kann / Das harte Herz, wovon du sprichst, nicht wohnen!“ (NA 14, V. 332ff) Hiermit ist festzustellen, daß Kalaf durch ihre äußere anziehende Schönheit von dem inneren, schönen und sanften Charakter überzeugt ist. So stellt er sich bei ihrem Bild diejenigen inneren Eigenschaften vor, die der weiblichen Anmut allgemeine Anerkennung verschaffen.

⁴⁴³ Brückner: Schönheit und Vergänglichkeit. S. 176.

⁴⁴⁴ Es könnte möglich sein, daß die Maria-Figur bei den Männern als „das andere Geschlecht“ aufgefaßt wird, da sich ihre moralische Würde und Erhabenheit am Ende des Dramas enthüllen. Sie zeigt freilich von Anfang an ihren vernünftigen und kämpferischen Charakter,

Die Darstellung der Frauengestalten in den späteren Dramen unterscheidet sich von Schillers Auffassung über die Weiblichkeit in seinen theoretischen Schriften. Davon bleiben die Vorstellungen der männlichen Gestalten über die Frau als das „Andere“ keineswegs unberührt. Dies ist in dem Gedanken von Rudenz in „Wilhelm Tell“ noch anschaulicher.

Rudenz, der von der Schönheit Berthas sehr begeistert ist, will wegen seiner glühenden Leidenschaft zu ihr seine vaterländischen Pflichten vernachlässigen. Bertha öffnet aber Rudenz die Augen für die drohende Gefahr und belehrt ihn über die bevorstehenden politischen Verhältnisse seines Volkes. An Berthas politisch-moralischem Appell, der sehr leidenschaftlich und ernst vorgetragen wird, zeigt sich, daß sie die Grenzen der typisch weiblichen Natur überschreitet.

Bertha entzieht sich deutlich der weiblichen Einschätzung als Naturwesen und dem Typus der „schönen Seele“. Angesichts ihrer subjektiven und aktiven Denkweise im politischen Sinne ist Rudenz sehr überrascht: „O Gott, was muß ich hören!“ (NA 10, V. 1613) Dennoch bleibt das Denken Rudenz` bezüglich seiner Vorstellung von weiblicher Anmut unverändert, wenn er von einer gemeinsamen ehelichen Zukunft schwärmt. Er spricht der Bertha die „Frauenkrone“ zu, wie Mortimer der Königin von Schottland, Maria Stuart:

Da seh ich dich, die Krone aller Frauen,
In weiblich reizender Geschäftigkeit,
In meinem Haus den Himmel mir erbauen,
Und, wie der Frühling seine Blumen streut,
Mit schöner Anmuth mir das Leben schmücken,
Und alles rings beleben und beglücken! (NA 10, V. 1710ff)

So werden sich bei den männlichen Gestalten die großangelegten, aktiven weiblichen Gestalten einfach auf Vertreterinnen der spezifisch weiblichen Natur und Tugend reduziert. Es scheint, daß Schiller sich dieses Widerspruchs nicht bewußt ist.

hat jedoch die Möglichkeit, geliebt zu werden, da sie mit attraktiver und ausgezeichneter Schönheit und mit vielen Reizen ausgestattet ist.

Wo die Unabhängigkeit der Frau das erlaubte Maß überschreitet, die Frau eindeutig die für männlich gehaltenen Charakterzüge enthüllt, und damit ihr Handeln mit den gesellschaftlich normierten Weiblichkeitszuschreibungen und Charakterisierungen in Konflikt kommt, imaginieren die männlichen Gestalten immer noch die Frau als das „Andere“, das sich auf das Naturwesen zurückführen läßt. Die männlichen Figuren werden in ihren Phantasien über die Frau weniger durch die geistigen Vorzüge der Frau als durch deren körperliche Schönheit und Anmut beherrscht.

Daraus ergibt sich, daß Schillers Weiblichkeitsauffassungen in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ auf die Gedanken seiner fiktiven männlichen Figuren in den späteren Dramen bloß übertragen werden, obwohl er die Charakterzüge der Frauengestalten ganz anders als seine theoretischen Konzeptionen gestaltet hat.

1.2 Zum männlichen Blick auf die Frau als Objekt der Liebe und Ehe

Wenn man Schillers Hinweise auf die Weiblichkeitszuschreibung in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ betrachtet, kann die Frau keineswegs zum autonomen Subjekt werden, sei es im Verhältnis mit sich selbst oder mit den anderen. Dies ist eine notwendige Konsequenz für die Frau als sinnliches Wesen oder Naturwesen. Sofern die Geschlechter durch die polaren, geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Charakterisierungen bestimmt werden, ist das hierarchische Verhältnis zwischen den Geschlechtern unvermeidbar.

Schiller formuliert diesen Gedanken im 25. Brief seiner ästhetischen Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ folgendermaßen: „Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt.“ (NA 20, S. 395) Mit diesem Sklaven der Natur scheint die bloß empfindende Frau gemeint zu sein. Dabei wird ein Schema der Unterwerfung der empfindenden Frau unter den denkenden Mann als ihren Gesetzgeber angedeutet. Hiermit wird das Verhältnis der Geschlechter durch das des Herrn und des Sklaven versetzt, wie Simmel beschreibt.⁴⁴⁵

Der denkende Mann erscheint zweifellos als ein autonomes Subjekt im Verhältnis zur Frau. Wie sich im Gedicht „Würde der Frauen“ zeigt, begreift der Mann die Welt als einen Gegenstand, den er besitzen und beherrschen soll, und er definiert sich selbst nur im Verhältnis zu einem Objekt. In der Phantasie männlicher Herrschaft wird daher die Frau zu einem Objekt, das allein im männlichen Interesse und nach männlichen Bedürfnissen funktionieren und existieren soll. Die Existenz der Frau als Objekt spitzt sich vor allem in der sexuellen und erotischen Phantasie der Männer zu.

Michel Foucault, der die Entwicklung des männlichen Subjekts in der Geschichte nicht nur im Zusammenhang mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch mit dem bürgerlich-patriarchalischen Geschlechterdis-

⁴⁴⁵ Vgl. Simmel: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. S. 59.

kurs auffaßt, beschreibt in seinem Buch „Der Gebrauch der Lüste“ die Form der Polarisierung im sexuellen Verhältnis zwischen den Geschlechtern folgendermaßen:

Auf der einen Seite diejenigen, die Subjekte der sexuellen Aktivität sind (und die sie in gemessener und geeigneter Weise auszuüben haben); und auf der andern diejenigen, die die Objektpartner sind, an denen und mit denen sie vollzogen wird. Die ersten sind selbstverständlich die Männer – aber genauer: die erwachsenen und freien Männer; zu den anderen gehören, natürlich, die Frauen – die darin aber nur ein Element einer weiteren Menge bilden, auf die man sich manchmal bezieht, um die Objekte möglicher Lust zu bezeichnen: „die Frauen, die Knaben, die Sklaven“.⁴⁴⁶

Die Frau als Objekt männlicher Lust wird mit dem Sklaven gleichgestellt. Es ist damit unbestreitbar, daß sich das Verhältnis zwischen den Geschlechtern nicht einfach zu einem dichotomischen Verhältnis, sondern zu einem hierarchischen entwickelt. Der Objektstatus der Frau im Verhältnis zum Mann ist in Schillers Gedichten dargestellt. Sie verdeutlichen die Differenzierung von Mann und Frau, indem der Mann durch aktive Verhaltensweise und Handlung der passiven Charakterisierung der Frau gegenübergestellt wird. Dabei erscheint die Frau einfach als ein Gegenstand.

Die Frau als Objekt männlicher Begierde und Lust ist in den Gedichten „Die Geschlechter“ und „Das Lied von der Glocke“ deutlich ausgeprägt. Aus der passiven Charakterisierung der Frau, die als schüchtern und zurückhaltend dargestellt wird, ergibt sich, daß die Frau keineswegs als ein Subjekt in der Beziehung zum Mann erscheint. Der Mann hält sie allerdings auch nicht für ein Subjekt oder eine gleichberechtigte Partnerin. Dies wird auch im Gedicht „Kastraten und Männer“⁴⁴⁷ deutlich, in dem der Mann die Frau „mit ihrem auftrumpfenden Männlichkeitswahn“⁴⁴⁸ einfach für ein Objekt hält, über das er verfügen kann.

⁴⁴⁶ Foucault: Der Gebrauch der Lüste. S. 63f.

⁴⁴⁷ „Bürgers Gedicht, ‚Männerkeuschheit‘ ist Vorbild dieses Gedichtes ‚Kastraten und Männer‘. Um 8 Strophen gekürzt in die Sammlung von 1803 unter dem Titel ‚Männerwürde‘ aufgenommen.“ (Müller: Schillers Lyrik. S. 602)

⁴⁴⁸ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 323.

Dieses Phänomen kommt vor allem in der Liebesphantasie der männlichen Figuren in Schillers Dramen deutlich zum Ausdruck. Von Karl Moor in „Die Räuber“ bis zu Ferdinand in „Kabale und Liebe“ und Don Karlos halten die Männer ihre Geliebten für ihren Besitz. In „Die Räuber“ wird Amalia als Geliebte von Karl Moor letztlich „zum Objekt des Austausches und zum Objekt des Kampfes zwischen Männern“⁴⁴⁹. Leonore in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“ stellt sich für die Entwicklung Fieskos zur Verfügung. Fiesko verfügt über ihre Existenz, wenn er infolge seiner Ehr- und Ruhmsucht das Ansehen und das Glück seiner Frau aufs Spiel setzt und damit seine Ehe riskiert. Obwohl er sie liebt, hört er ihrer Meinung und ihren Ratschlägen nicht zu. Sie ist für Fiesko keine gleichberechtigte Partnerin, sondern nur ein Objekt für seine Liebes- und Machtphantasie.

Die Männer erheben und preisen zwar die tugendhaften Frauen als ideale Verkörperung weiblicher Schönheit, sie können aber ihre Sicht auf die Frau als ein Objekt nicht überwinden. Auch Ferdinand in „Kabale und Liebe“ will in seiner leidenschaftlichen Liebe vollständig das Denken und Fühlen Luises bestimmen:

Du bist meine Luise. Wer sagt dir, daß du noch etwas sein solltest? Siehst du, Falsche, auf welchem Kaltsinn ich dir begegnen muß. Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt, eine Vergleichung zu machen? (NA 5, S. 14)

Obgleich Ferdinands Liebe zu Luise über die einfach sinnliche Liebe hinausgeht und aus dem Herzen kommt, nimmt er Luises Gefühle und Gedanken nicht wahr. Für Ferdinand sind Luise und ihre Ängste nicht wichtig, sondern nur ihre Gefühle zu ihm. Er denkt vollkommen egozentrisch, er versucht gar nicht, sie zu verstehen. Ferdinand macht sie nur zum Objekt seiner Liebe. In diesen männlichen Verhaltensweisen ist ein hierarchisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern festzustellen.

Was bei den Frauen in den frühen Dramen auffällt, ist, daß die Andersartigkeit der Frau von ihr selbst verstandesmäßig nachvollzogen wird. Obgleich die unbeherrschte Leidenschaft der Männer die Frauen in die tragische Situation hin-

⁴⁴⁹ Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 371.

eintreibt, kommen sie jedoch durch dieses Verhalten des Mannes nicht in großen Konflikt. Sie wenden sich vielmehr, von der Liebe träumend und auf ihr Leben verzichtend, ihren männlichen Partnern zu.

Somit wird der Objektstatus der Frauen in Schillers frühen Dramen nicht nur vom Mann, sondern auch von ihnen selbst hervorgerufen. Dies ist eine unausweichliche Folge, da die Frauengestalten in frühen Dramen immer noch ihrer beschränkten Natur und Rolle verhaftet bleiben. Sie erscheinen in den Rollen der Geliebten, Gattinnen, Hausfrauen und Müttern, die einem zugeschriebenen weiblichen Geschlechtscharakter entsprechen. Sie werden dadurch zu den Repräsentantinnen der bürgerlich-patriarchalischen Moral und Ordnung.

Die Frauengestalten in Schillers späteren Dramen sind aber anders als in den frühen Dramen gestaltet. Dennoch ist das männliche Verhalten, das die Frauen zu einem Objektstatus führt, immer noch in den späteren Dramen vorhanden. In „Maria Stuart“ wird mit Mortimer ein ähnlicher Typ wie Ferdinand oder Don Karlos als leidenschaftlicher und heftiger Mann eingeführt. Wie Ferdinand Luise und Don Karlos seine Mutter in ihre Vorstellungen von einer absoluten Liebe hin einzupressen versuchen, ohne auf äußere Umstände und die Wünsche der weiblichen Bezugspersonen Rücksicht zu nehmen, bedrängt auch Mortimer die Königin Maria zunächst mit seinen Liebesgeständnissen. Er wird in der Hoffnung auf die Erfüllung seiner Liebe zu Maria blind und unbeherrscht. Mortimer erklärt freimutig Maria, die die Seine werden soll, zu seiner Geliebten: „Ich rette dich, ich will es – doch so wahr / Gott lebt! ich schwörs, ich will dich auch besitzen.“ (NA 9, V. 2547f)

Hier enthüllt sich, daß seine Opferbereitschaft für Maria Stuart eng mit der Besitzgier nach ihr verbunden ist. Die Liebesphantasie der Männer degradiert die Frauen von den Subjekten, die im Verhältnis zur Welt selbständig denken und handeln, einfach zu Objekten ihrer Begierde.

Folglich bleiben die männlichen Phantasien über die Frau als Liebesobjekt nicht einfach auf die Gedichte und frühen Dramen beschränkt. Das Gleiche gilt für die Frauengestalten in den späteren Dramen, die sie in einer dem Mann ebenbürtigen Charakterisierung und Rolle zeigen. Sie werden nicht mehr durch

die Natur und Sinnlichkeit bezeichnet. Sie treten als politisch aktive, als moralisch erhabene und würdige Menschen auf. Diese Frauen stehen nicht mehr als bloß Objekt im Verhältnis mit sich selbst und mit der Welt. Dennoch sehen die Männer solche Frauen immer noch als „das Andere“.

Die Andersartigkeit der Frau bestätigt sich auch in den Forderungen an die Ehe. Die meisten Frauengestalten in den späteren Dramen, wie Elisabeth in „Maria Stuart“ und Johanna in „Die Jungfrau von Orleans“, verdeutlichen angesichts des unbedingten Anspruches der Männer auf eine Ehe mit ihnen ihre emanzipierte Einstellung, weil sie durch die Ehe ihre außerhäusliche, öffentliche Rolle aufgeben und vom Subjekt im eigenen Leben zum Objekt ihres Ehemannes werden müssen. Die Frauengestalten in den späteren Dramen verweigern sich daher der patriarchalischen Ehe, die sie dem Mann unterwürfig machen würde. Ihre Wünsche nach einem autonomen und selbständigen Leben werden jedoch von den Männern kaum respektiert.

Elisabeth als vielgepriesene Königin will unvermählt ihre Selbständigkeit als Königin wahren. Sie wird aber vom Volk zur Heirat mit dem König von Frankreich gedrängt. Trotz aller Anstrengungen, ihrer politischen Rolle als Regentin gerecht zu bleiben, wird Elisabeth immer noch als Frau gesehen. Auch Johanna, die Kriegerin, wird nach dem Kampf immer wieder vor Situationen gestellt, in denen sie ihre Jungfräulichkeit verteidigen und die Forderung nach einer Ehe zurückweisen muß – sei es in der Begegnung mit ihrem Freier Raimond, sei es angesichts der Werbungen anderer Männer. Obgleich sie sich selbst immer damit rechtfertigt, im Bewußtsein der göttlichen Berufung die Heirat abzuweisen, bemühen sich die Männer um Johanna. Der Herzog von Burgund fühlt sich durch das Amazonenhafte Johannas in seiner Männlichkeit provoziert: „Du hast bis jetzt nur Schwächlinge bezwungen – Ein Mann steht vor Dir“ (NA 9, V. 1704f).

Die Auseinandersetzungen zwischen Dunois und La Hire um Johannas Hand, in denen Johannas Meinung nicht respektiert wird, zeigen auch, wie sehr sie bereits zum „Objekt fremder Interessen“⁴⁵⁰ geworden ist. Am Ende des Dialogs

⁴⁵⁰ Albert: Friedrich Schiller. „Die Jungfrau von Orleans“. S. 35.

steht nur die Frage zur Debatte, wen Johanna zum Mann wählen wird, nicht, ob sie überhaupt einen von ihnen heiraten will. Die Tatsache, daß Johanna eher als Frau denn als Kriegerin gesehen wird, zeigt sich vor allem in den wohlgemeinten Ratschlägen des Königs und des Erzbischofs. Sie raten Johanna, daß sie sich doch endlich „zu dem sanfteren Geschlecht“ (NA 9, V. 2211), dem sie ursprünglich angehöre, zurückkehren und liebende Gattin und Mutter werden solle.

Durch diese Argumentationen geraten männliche Gedanken über die aktiv handelnde Frau eindeutig in einen Widerspruch. Sie erkennen einerseits die heroische Tat Johannas im Kampf an, andererseits geben sie im Grunde die Einschätzung der Frau gemäß ihrer natürlichen Wesensbestimmung nicht auf. Nach ihrer Meinung liegt die Aufgabe Johannas darin, den Ehemann und die Kinder zu pflegen. Diese männlichen Versuche, die Frau stets auf ihre weibliche Natur und Pflicht zurückzuführen, machen nicht nur ihren politischen Funktionsverlust deutlich, sondern reduzieren die Frau auch auf ein Objekt im Verhältnis zum Mann.⁴⁵¹

Bei der Betrachtung der späteren Dramen wird deutlich, daß aktiv handelnde Frauen wie Elisabeth, Johanna, Marina und Turandot stets als das andere Geschlecht angesehen werden, – sei es von den Vätern, sei es von den Geliebten. Die Väter von Johanna, Marina und Turandot wollen die Charaktergröße ihrer Töchter und deren mutige, kühne Rolle nicht anerkennen. Sie halten ihre Töchter vielmehr für sehr gefährlich, weil diese sich von der patriarchalisch feststehenden Idee und Rolle der Frau weit entfernt haben. Die Frauen in den späteren Dramen versuchen, sich von den übermächtigen Vätern zu emanzipieren und die patriarchalisch geprägte Ordnung zu durchbrechen.

Die unbedingte Pflicht zur Ehe spiegelt vollständig die patriarchalisch vorgegebene Idee und Ordnung, die die Frauen auf die Rolle der Gattin und der Hausfrau beschränken. Die Ehe, in der die volle Hingabe der Frau zum Mann und zur Familie verlangt wird, macht die Unterwerfung der Frau unter dem

⁴⁵¹ Vgl. Albert: Friedrich Schiller. "Die Jungfrau von Orleans". S. 35.

Mann unvermeidbar, worüber sich sowohl Elisabeth und als auch Turandot beklagen.

Dennoch unterstreichen die Männer die Pflicht zur Ehe bei den Frauen, denn die Situation der Frauen in der bürgerlichen Öffentlichkeit erweist sich nur durch die Institution der Familie als natürlich und sittlich. Vom männlichen Standpunkt aus können die weibliche Rolle und die weiblichen Pflichten mit denen des Mannes nicht zur Deckung kommen. Die Forderungen der Männer lassen sich nicht anders als „Versuche, die Frau aus der als patriarchalisch gewerteten Geschichte hinauszudrängen und die Position von Frauen außerhalb der Geschichte zu stellen“⁴⁵², verstehen.

In Schillers Dramen sind die Männergestalten nicht dazu bereit, ihre Denkweise über die gegensätzlichen Zuschreibungen und Bestimmungen der Geschlechter zu reflektieren. Sie bleiben unfähig, die Frau als ein autonomes Subjekt wahrzunehmen. Sie verteidigen das weibliche Geschlecht allein unter Berufung auf den konventionellen Status der Geschlechtsrollen und -charaktere. Trotz der teilweise positiven Bewertung der aktiven Frauengestalten fallen die Gedanken und Argumentationen der männlichen Figuren letztlich in eine negative Bewertung der Teilnahme von Frauen an der Geschichte zurück.

Die männlichen Gestalten nicht nur der frühen Dramen, sondern auch der späteren Dramen halten an der dichotomischen Bestimmung der Geschlechtscharaktere und -rollen fest. Sie beharren auf klare Grenzen zwischen dem Mann als Subjekt und der Frau als Objekt, sei es in ihrer Liebesphantasie oder in der Forderung nach der Ehe. Die männliche Bestimmung über die Frau als Objekt geht eben aus der Schillerschen theoretischen Konzeption der Weiblichkeitsbestimmung hervor. Daraus ergibt sich, daß Schillers Weiblichkeitsauffassungen in den theoretischen Schriften und in den Gedichten wiederum durch die männlichen Gestalten in den späteren Dramen vertreten werden.

⁴⁵² Weigel: Topographien der Geschlechter. S. 119.

1.3 Männerphantasien über die weibliche Reinheit und Unschuld

Schillers Phantasie über weibliche Reinheit findet sich nicht nur in den Frauentypen der „schönen Seele“, sondern auch in den aktiven, vernünftigen und moralisch erhabenen Frauen. Die weibliche Reinheit bedeutet nichts anderes als die moralische Unschuld der Frau. Sie kann daher weder in boshafte und unmenschlichen Frauen noch in den bloß sinnlichen und sexuellen Frauen verkörpert werden. Das Problem der weiblichen Reinheit wird immer mit dem der Sinnlichkeit und Körperlichkeit der Frau, die aus dem Diskurs über die weibliche Unschuld verbannt werden soll, kontrastiert, was im Verhältnis von Tugend und Laster seinen Ausdruck findet.⁴⁵³

Schillers Darstellung der „schönen Seele“ in seiner theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ ist kennzeichnend für die weibliche Reinheit. Man vermag in der Darstellung die Zielstrebigkeit deutlich wahrzunehmen, mit der die „schöne Seele“ mit ihrer „innern sittlichen Natur ins Reine zu kommen“⁴⁵⁴ suchte.

Die schöne Seele als ideale Verkörperung weiblicher Tugend präsentiert sich in einer „glückliche[n] Mischung von sinnlicher und sittlicher Natur“⁴⁵⁵, sie zeigt damit eine „von Natur aus grundsätzlich sittliche Existenzweise“⁴⁵⁶. In dieser sittlichen Existenzweise ist die bloße Sinnlichkeit und Sexualität der Frau nicht vorstellbar. Die schöne Seele trennt sich unmittelbar „von ihrem Begehren, ihrer Leidenschaftlichkeit, ja ihrer Geschlechtlichkeit überhaupt“⁴⁵⁷. Sie wird zu einer „entsexualisierten `schönen Seele“⁴⁵⁸. Diese erhöhen die Männer zu einem Heiligtum und preisen deren sittlichen Wert.

⁴⁵³ Vgl. Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 363.

⁴⁵⁴ Morrien: Sinn und Sinnlichkeit. S. 33.

⁴⁵⁵ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 249.

⁴⁵⁶ Willim: So frei geboren wie ein Mann? Frauengestalten im Werk Goethes. S. 125.

⁴⁵⁷ Morrien: Sinn und Sinnlichkeit. S. 33.

⁴⁵⁸ Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder“. S. 32.

In dieser Hinsicht sind die Frauengestalten in den frühen Dramen, die spezifisch weibliche Natur und Tugend präsentieren, meistens als die Vertreterinnen der weiblichen Reinheit konzipiert. Den Frauen wie Amalia in „Die Räuber“, Leonore in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“, Luise in „Kabale und Liebe“ und Elisabeth in „Don Karlos“ wird meistens eine engelreine Unschuld zugeschrieben. So werden die Frauen im Drama öfters mit Wörtern wie „Madonna“ (NA 4, S. 13)⁴⁵⁹, „Engel“ (NA 3, S. 134)⁴⁶⁰ oder „göttliches Weib“ (NA 4, S. 97) bezeichnet werden. Sie gewinnen diese Einschätzung maßgeblich durch ihre Körperlosigkeit, weil sie von ihren sinnlichen Gefühlen und Bedürfnissen gleichsam enthoben zu sein scheinen.⁴⁶¹

Amalia soll als verlassene Geliebte nicht nur gegen die Gewalt von Franz` Begehren widerstehen, sondern auch auf die Erfüllung der Liebe mit Karl verzichten. Um Karl von seiner Räuberexistenz zu retten, muß Amalia von ihm getötet werden. Amalia, die die Unmöglichkeit der Erfüllung ihrer Liebe erkennt, fügt sich in ihrem Opferstatus. Leonore, die als die Verkörperung weiblicher Tugend erscheint, leidet unter Eifersucht angesichts Fieskos Liebesspiels mit Julia. Sie vermag aber nicht, Fiesko ihr Leiden direkt zu klagen, sondern erträgt diese Situation einfach.

Auch Luise erscheint als passive und leidende Gestalt. Sie wird von vornherein in einen heftigen Konflikt zwischen Neigung und Pflicht verwicklicht, den Ferdinand nicht richtig einzuschätzen vermag. Angesichts der unterschiedlichen Ansprüche der anderen, des Vaters und des Geliebten, ist sie kaum in der Lage, ihre eigenen Gefühle und Wünsche zu erkennen; sie leidet an der Entscheidung zwischen den Interessen der anderen Personen, die sie liebt. Der Konflikt zwischen den Ansprüchen Millers und Ferdinands offenbart sich in der Figur Luises. In der dramatischen Handlung wird sie schließlich in eine Situation hingetrieben, in der sie der Liebe zu Ferdinand entsagen soll. Um die bürgerliche Pflicht zu erfüllen, verzichtet sie auf ihre Liebe. Luise beweist ihrem Geliebten sogar mit ihrem Tod, daß sie unschuldig ist.

⁴⁵⁹ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 4. Bd. S. 41. V. 17 und S. 69. V. 12.

⁴⁶⁰ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 4. Bd. S. 97. V. 28, 6. Bd. S. 205. V. 4128 und S. 218. V. 4299.

Elisabeth in „Don Karlos“ bildet auch keine Ausnahme bei der Verkörperung der moralischen Reinheit. Sie beherrscht ihre Neigung zu Karlos, und sie verliert angesichts des leidenschaftlichen Liebesbekenntnisses von Karlos keineswegs die „Zeichen der ganzen Hoheit und Reinheit ihrer Seele“⁴⁶². So wird im Drama die Reinheit der Frauen durch das Begehren der Männer und durch die eigenen Wünsche bedroht. Die Frauen geraten aber nicht in die Situation der moralischen Schuld. Ihre weibliche Unschuld scheint damit prädestiniert zu sein. Ihre Reinheit, die manchmal durch den Tod erhalten bleibt, dient dazu, „die Schuld des männlichen Protagonisten zu sühnen und seiner Zerrissenheit Harmonie und Frieden zu geben“⁴⁶³.

In der bisherigen Betrachtung sind die offene Unterdrückung der weiblichen Sinnlichkeit und damit die weibliche „Entkörperung“ erkennbar. Schiller hat die Frauengestalten zu Verkörperungen der weiblichen Reinheit gemacht. Dabei sieht man aber ihren Mangel an Vitalität, an menschlicher und irdischer Substanz, weil ihre eigene Sinnlichkeit und Sexualität unterdrückt werden. Sie werden letztlich als Frauen „ausgegrenzt aus dem Leben und zur Hülle für eine idealistische Vorstellung, ein Abstraktum“⁴⁶⁴. Mit diesem Opferstatus werden die Frauen von den Männern als Vertreterinnen der weiblichen Reinheit gepriesen.

Die männliche Reaktion erweist sich aber ganz anders, wenn die Frauen durch Verführung oder Vergewaltigung vom Pfad der Tugend abkommen. Diese Situation steigert sich insbesondere durch die wilde Reaktion des Geliebten, die als Gewalt gegen die Frau erscheint. Als Bourgognino in „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ den Bericht über die Vorfälle um Bertha hört, reagiert er zunächst wutenbrannt auf die Äußerung Verrinas: „Mich hätte eine Dirne genarrt?“ (NA 4, S. 34)

Der Gedanke an die sexuelle Unreinheit Berthas bewegt ihn dazu, sie für eine Dirne zu halten. Der Einwand Kalkagnos, daß sie entehrt, doch „engel-

⁴⁶¹ Vgl. Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 365.

⁴⁶² Bellermann: Schillers Dramen. 1. Bd. S. 229.

⁴⁶³ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 88.

⁴⁶⁴ Becker-Cantarino: Die „Bekenntnisse einer schönen Seele“. S. 82.

rein“ (NA 4, S. 34) ist, läßt Bourgognino ebenso verzweifeln: „Rein und entehrt! Ich habe keinen Sinn für das.“ (NA 4, S. 34) Anders als Ferdinand in „Kabale und Liebe“ treibt Bourgognino seine Wut nicht bis zum äußersten, indem er seine Rachephantasie nicht gegen Bertha, sondern gegen ihren Schänder richtet.

Ferdinand, der von der höfischen Intrige getäuscht ist, stellt sich dagegen die verzweifelte Frage: „Wenn sie nicht rein mehr ist?“ (NA 5, S. 70) Sein Zweifel an der Reinheit der Frau läßt ihn schließlich zum Mörder an der Geliebten werden. Daraus ergibt sich, daß die fixe Idee des Mannes von der weiblichen Reinheit als „Gewalt gegen die lebendige Frau [...] ausphantasiert“⁴⁶⁵ wird.

Die männliche Phantasie über die Reinheit der Frau wird nicht auf die Gestalt des Geliebten beschränkt. Auch die Gestalt des Vaters spielt eine entscheidende Rolle bei der Produktion der weiblichen Reinheitsidee. Wie sich in den Dramen zeigt, sehen die Väter in der Tugend der Tochter „den Garanten der eigenen moralischen Existenz“⁴⁶⁶. Die Väter kontrollieren die Sinnlichkeit und Sexualität ihrer Töchter, ihre Wünsche zielen darauf ab, den Körper der Tochter vor der erotischen Berührung durch andere Männer zu bewahren. Sie können deswegen angesichts der Entehrung der Töchter keineswegs als zärtliche und verzeihende Väter auftreten. Der Vater ist also „ein Tugendwächter der Tochter und zugleich ihr Herr über Leben und Tod“⁴⁶⁷.

Im bürgerlichen Trauerspiel entfaltet sich häufig der Kampf zwischen dem aristokratischen Despoten, der die Reinheit und Unschuld der Frauen und Töchter seiner Untertanen gefährdet, und dem Vater als Beschützer seiner Familie, besonders seiner jungfräulichen Tochter. Gelingt es ihm nicht, die sexuelle Unschuld seiner Tochter zu verteidigen, so hält er dies für eine Schande und wird in seiner Verzweiflung bis zum äußersten getrieben, wie etwa Odoardo in Lessings „Emilia Galotti“. Odoardo tötet seine Tochter Emilia vermutlich

⁴⁶⁵ Stephan: Hexe oder Heilige? S. 63.

⁴⁶⁶ Saße: Die aufgeklärte Familie. S. 193.

⁴⁶⁷ Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 368.

angesichts ihrer Schändung durch den Prinzen. „An die Stelle des aristokratischen Despoten tritt der Familiendespot.“⁴⁶⁸

Auch Miller in „Kabale und Liebe“ behandelt seine Tochter wie sein Eigentum, mit dessen Hilfe die eigene Position gesichert werden soll. Der alte Miller argwöhnt, daß Luise sich hingeeben habe. Wenn die Tochter ihre Reinheit ohne die Legitimation durch eine Ehe verlöre, wäre ihre Zukunft zerstört und auch die des Vaters: „das Mädchel ist verschimpft auf ihr Leben lang, bleibt sitzen, oder hats Handwerk verschmeckt, treibts fort.“ (NA 5, S. 5f)

Die Vorstellung, daß er die Tochter als Mätresse an einen Adligen verlieren könnte, läßt Luisens Vater erschauern. Er zwingt sie streng und starrsinnig zur „Verleugnung ihrer Gefühle“⁴⁶⁹ und entscheidet über das Schicksal seiner Tochter. Es geht ihm lediglich um ihre Reinheit. Die Herrschaft des Vaters in der Familie läßt sich damit als eine Verfügungsgewalt über die einzelnen Familienglieder verstehen. Insbesondere erscheinen die Töchter als die einzigen, die in den Herrschaftsbereich des Vaters dauerhaft eingebunden sind.

In dieser Hinsicht verweist Inge Stephan auf das „Gespenstisch-Werden der Tugend durch einen Tugendbegriff, der die Lebendigkeit und Sinnlichkeit des Menschen negiert und bekämpft“⁴⁷⁰. Die Tugendvorstellung, mit der die Väter ihre Töchter wie mit einer Schutzmauer umgeben, trägt in bezug auf ihre Übersteigerung irrationale Züge und kollidiert mit dem Rationalismus, der die Grundlage aufklärerischen Denkens am Anfang des 18. Jahrhunderts war.

Als „Vorfahr“ des Musikus Miller, der über das Schicksal seiner Tochter als „Privat-Patriarch“ entscheidet, zeigt sich Verrina im Drama „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“, der mit moralischem Rigorismus seine vergewaltigte Tochter als Mittel seiner politisch-patriarchalen Interessen einsetzt. Trotz der allgemein bekannten Unschuld Berthas will er, erzürnt über die Verletzung seiner Ehre, sein unschuldiges Kind erstechen, entschließt sich jedoch kurzerhand zur Rache an ihrem Schänder.

⁴⁶⁸ Wilim: So frei geboren wie ein Mann? Frauengestalten im Werk Goethes. S. 131.

⁴⁶⁹ Birk: Bürgerliche und empfindsame Moral im Familiendrama des 18. Jahrhunderts. S. 28.

⁴⁷⁰ Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 372.

Er meint, daß der Fürst sogar „ins Heiligthum“ der eigenen Familie eingedrungen sei:

Recht so! Recht so Memme Verrina – daß der Bube in das Heiligthum der Gesetze griff – diese Aufforderung war dir zu matt – Der Bube mußte noch ins Heiligthum deines Bluts greifen. (NA 4, S. 31)

Für Verrina bedeutet die Entehrung der Tochter diejenige seiner gesamten Familie: „Ich habe sie verloren. Infam ist mein Stamm.“ (NA 4, S. 33) Nach der Ansicht von Julia Kristeva fungiert „die jungfräuliche Tochter als Aufbewahrerin der väterlichen Macht“⁴⁷¹. Verrina kann es nicht unterlassen, die Unschuld der Tochter zu rächen.

An dieser Stelle liegt offen zutage, daß die Männer gar kein Interesse an der Aufhebung des weiblichen Objektstatus haben. Sie interessieren sich nicht für die entehrte Frau, sondern sorgen sich nur um den Verlust der männlichen Ehre durch die Verletztheit der weiblichen Reinheit. Im Mittelpunkt steht nicht die Ehre der Frau, sondern die des Mannes, die ihres Vaters.

Verrina faßt den Vorfall „als Wink der Vorsehung“ (NA 4, S. 34) auf, Genua von der Tyrannei zu befreien. Der Einbruch des Despoten in die Privatsphäre motiviert damit den verzweifelten Verrina, der jede Hoffnung auf die Erlösung Genuas aufgegeben hatte, zum politischen Kampf. Verrina verknüpft das Schicksal der Tochter untrennbar mit demjenigen Genuas, da sie erst mit dem Umsturz der absolutistischen Herrschaft aus ihrer unangenehmen Lage befreit werden kann: „Genuas Loos ist auf meine Bertha geworfen. [...] Noch einmal Scipio. Ich verwahre sie zum Geisel deines Tyrannenmords.“ (NA 4, S. 35) Hier wird die vergewaltigte Frau gleichsam ein „Katalysator“ für das politische Geschehen. Wie in Kleists Drama „Die Hermannsschlacht“ wird der politische Machtkampf der Männer auf den Körper der Frau übertragen.⁴⁷²

Daraus ergibt sich „die Projektion des dem Manne immanenten Ideals fleckenloser Reinheit auf die Frau“⁴⁷³. Die männliche Phantasie über die weibliche

⁴⁷¹ Kristeva: *Stabat Mater*. S. 228.

⁴⁷² Hally, die von einem römischen Soldaten vergewaltigt wird, erscheint als ein Mittel, das germanische Volk zum Kampf gegen die Römer anzustiften.

⁴⁷³ Weininger: *Geschlecht und Charakter*. S. 444.

Reinheit hat zur Folge, daß die Erhaltung der weiblichen Tugend bzw. Reinheit noch wichtiger als das Leben der Frau erscheint. Die Frauen erscheinen damit als „das Opfer einer Fetischisierung der Reinheit, die die Männer an ihnen vollstrecken und die sie selbst für sich annehmen“⁴⁷⁴.

Solche Gewalt der männlichen Gestalten wird den Frauengestalten in den späteren Dramen nicht angetan. Dies ist deswegen unmöglich, weil sie einfach nicht als Objekt der Geliebten oder des Vater auftreten. Schillers Phantasie über die weibliche Reinheit spiegelt sich jedoch in den Frauengestalten wie Maria und Johanna wider.

Wird im Drama „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ die Verletzung der jungfräulichen Ehre Berthas zum Anstoß des politischen Befreiungskampfes, so wird im Drama „Die Jungfrau von Orleans“ Johannas Jungfräulichkeit zu dessen Voraussetzung. Im Kampf wird Johanna nicht Kriegerin, sondern „Gott und die Jungfrau“ (NA 9, V. 1501) genannt. Aus der Bezeichnung Johannas als die reine Jungfrau, die auf den Marienkult des Christentums zurückzuführen ist, ergibt sich, daß Johanna von Anfang an in die Nähe religiöser Gestalten gestellt wird. Diesen Status gewinnt sie durch ihre Jungfräulichkeit. Ihre Sinnlichkeit und ihre Sexualität sollen durchaus tabuisiert und in den Bereich des Schmutzigen verwiesen werden. Wiese beschreibt in diesem Zusammenhang:

Die Forderung der Reinheit und Keuschheit geht über das Körperliche weit hinaus. Sie hat stellvertretende allegorische Bedeutung für die sich selbst verschließende und damit unzugängliche Transzendenz, die auf Erden nur so sich als Transzendenz noch erweisen kann. Sie ist ein Zeichen für die Fremdheit im Irdischen, aber auch für die andere, die ewige Heimat, die keiner Reinigung mehr bedarf, weil ihr Wesen selber die Reinheit ist.⁴⁷⁵

Die Forderung nach Reinheit bei Johanna begründet sich bereits in der Bedingung zum Kampf: sie soll der sinnlichen Liebe entsagen. Allein durch den Verzicht auf ihre Sinnlichkeit kann sie dem höheren Zweck dienen. Hartmut Reinhardt schreibt in bezug darauf:

⁴⁷⁴ Stephan: „So ist die Tugend ein Gespenst“. S. 365.

⁴⁷⁵ Wiese: Schiller. S. 738.

Ein Aufschwung ins Erhabene, den Schiller als Möglichkeit in der „Menschennatur“ (NA 21, S. 51) angelegt glaubte, ist der entjungfert-entwürdigten Frau nicht mehr möglich.⁴⁷⁶

Schillers Phantasie über die weibliche Reinheit zeigt sich vor allem in der letzten Szene beim Tod der Heldin, wenn er Johanna mit einer heiligen Gestalt zusammenbringt. Um die Verklärung Johannas darzustellen, wird das Bild der reinen Jungfrau Maria erzeugt. In der Vereinigung mit Maria wird Johanna zum „reinen, fleckenlosen Wunschbild einer von der männlichen Vorstellungswelt bestimmten Gesellschaftsmoral“⁴⁷⁷ stilisiert. Die Männergestalten um sie herum sehen dadurch angesichts ihres Todes nicht nur „ein[en] verklärten Geist“ (NA 9, V. 3515), sondern auch „einen Engel“ (NA 9, V. 3508), „ein schlafend Kind“ (NA 9, V. 3509). Ihr erhabener Tod, in dem moralische Selbstfindung und -verwirklichung geleistet werden, ist daher bei den männlichen Gestalten in die Idee der weiblichen Reinheit eingebunden.

Die Reinheitsidee ist auch in der Darstellung der Maria-Figur in „Maria Stuart“ zu reflektieren. Maria ist freilich ganz und gar nicht so rein wie Iphigenie, die jungfräuliche Priesterin, oder Johanna, die jungfräuliche Kriegerin, an denen die Aspekte ihrer Reinheit immer wieder hervorgehoben werden. Maria ist keine Jungfrau, sie hat eher eine Schuld begangen, die gegen die moralische Reinheit und Tugend der Frau verstößt. Sie leidet zwar unter der vergangenen Schuld, aber sie erkennt zugleich, daß ihre Schuld in keinem Zusammenhang mit der Verurteilung in England steht. Dennoch denkt sie angesichts des Todesurteils im fünften Akt an ihre Mitschuld an der Ermordung ihres Gatten Darnely. Maria kann ihre begangene Tat nicht vergessen, obwohl sie längst ihre Beichte abgelegt hatte.

Dies zeigt sich in der Beichtszene des fünften Aktes. Sie bekennt ihre eitle und „sündige Liebe“ (NA 9, V. 3684) zu Leicester und schließlich ihre schlimmste Schuld vom Gattenmord. Sie interpretiert darauf das ungerechte Todesurteil als gerechte Sühne für die frühere Schuld: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod / Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“ (NA 9, V. 3735f)

⁴⁷⁶ Reinhardt: Der Rest ist Resignation Hebbels Schiller-Rezeption. S. 46.

⁴⁷⁷ Reh: Wunschbild und Wirklichkeit. 89.

Das Gewissen Marias fordert zur Reinheit in unbedingter Weise die Buße. Maria kann daher mit sich selbst und mit ihrem Gewissen ins Reine kommen. Die Beichtszene wird damit zum Selbstläuterungsprozeß, der durch ihre Unvollkommenheit und Unreinheit notwendig gemacht wird. Wiese hebt die reinigende Wirkung des Todes hervor:

Der Tod verwandelt sich in einen Akt der Katharsis selbst; in ihm vollzieht sich die Reinigung und Entsühnung eines schuldbefleckten irdischen Lebens durch die Hingabe des Lebens.⁴⁷⁸

Maria wird durch die Hingabe ihres Lebens manchmal in der Rezeption als ein Typus der „schönen Seele“ interpretiert, die nicht als lebendige Frau konzipiert ist.⁴⁷⁹ Es soll deutlich gemacht werden, daß Maria kein Opfer der Reinheitsidee ist. Sie macht in einer freiwilligen Entscheidung den Schritt zur Idee der Freiheit, die nur dem Mann zugesprochen wird. Sie beweist mit dem Tod ihre moralische Kraft und erscheint als die Repräsentantin der erhabenen Würde.

Es ist allerdings nicht zu verleugnen, daß Schillers Phantasie über die weibliche Reinheit, die er in seiner theoretischen Konzeption der „schönen Seele“ präsentiert, immer noch in der Gestaltung der handelnden Frau bleibt. Man könnte daher behaupten, daß sich die Auffassung von Weiblichkeit in Schillers späteren Dramen, wie sie sich in den Frauengestalten verwirklicht, nicht von der in seiner theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ unterscheidet.

Es muß aber klargelegt werden, daß Schillers Phantasie über die weibliche Reinheit nicht in Widerspruch mit seiner dramatischen Konzeption der subjektiv handelnden Frauengestalten gerät. Die Reinheitsidee verhindert deren Selbstverwirklichung nicht, sie wird vielmehr zu einem Moment, das erhabene Handeln der Frauengestalten voranzutreiben. In diesem Sinne dient Schillers Phantasie über die weibliche Reinheit im Drama dazu, die heroische und moralische Größe seiner weiblichen Heldinnen noch idealistischer zu erhöhen.

⁴⁷⁸ Wiese: Schiller. S. 726.

⁴⁷⁹ Vgl. Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder“. S. 32.

2. Unterschiede

2.1 Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten in Theorie, Gedichten und frühen Dramen

2.1.1 Die Frau als Naturwesen

In Schillers Theorien und Gedichten ist deutlich erkennbar, daß Schiller – wie es für unzählige männliche Diskurse über die Frau und die Weiblichkeit im 18. Jahrhunderts üblich ist – die Frau als Naturwesen bestimmt. Diese Bestimmung läßt sich vor allem in Schillers theoretischen Überlegungen über `Anmut` und `Würde` nachweisen. Wenn man die unterschiedlichen Definitionen von `Anmut` als Ausdruck der harmonischen Natur einerseits und `Würde` als Ausdruck der Geistesfreiheit andererseits bedenkt, kann man daraus eine Geschlechteranthropologie ableiten, die das Verhältnis beider Geschlechter auf Grundlage einer dualistischen Auffassung von Natur und Vernunft entwickelt.

So ist die Weiblichkeitskonzeption bei Schiller mit der Naturkategorie verbunden, die die Begriffe wie „Sinnlichkeit“, „Gefühl“, „Empfindung“ oder „Neigung“ umfaßt. Die Natur, die im anthropologischen Sinne als ein gegenkategorialer Begriff von Vernunft oder Geist verstanden wird, ist auf zweierlei Art zu betrachten: einmal als die bloße sinnliche, zum anderen als die harmonische. Schiller hat nicht nur den Begriff der sinnlichen Natur, sondern auch den der `Anmut` als anthropologisch dargestellt. Der Unterschied besteht darin, daß Schiller in der `Anmut` moralische Empfindungen oder Gefühle, in der `Würde` moralischen Geist der sinnlichen Natur gegenüberstellt. Daraus ergibt sich, daß nicht nur die sinnliche Natur, sondern auch die Anmut innerhalb der Naturkategorie verbleibt, während die `Würde` in der Beherrschung der sinnlichen Natur durch die moralische Kraft über die Naturkategorie hinausgeht.

In ähnlicher Weise schreibt auch Silvia Bovenschen, daß das Weibliche bei Schiller in zwei Begriffskomplexen des Begriffs der Natur und des Naiven auftaucht.⁴⁸⁰ Dabei weist sie auf das doppelte Schicksal der Frau hin. Tatsächlich wird die Frau als Naturwesen in Schillers Darstellungen unter zwei moralisch unterschiedlich bewerteten Aspekten betrachtet. Einerseits wird sie als Repräsentantin der harmonischen Natur zum Objekt der männlichen Sehnsucht erhöht und idealisiert, andererseits aber auch als Verkörperung der sinnlichen Natur zum Objekt der männlichen Beherrschung und Eroberung degradiert. Schillers Darstellung ist zwar in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ meistens auf den Idealtypus der Anmut und der „schönen Seele“ ausgerichtet; Schiller verzichtet dabei jedoch nicht darauf, die Frau als Repräsentantin der sinnlichen Natur darzustellen.

⁴⁸⁰ Vgl. Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 247.

2.1.1.1 Die Frau als Repräsentantin der harmonischen Natur

Es ist nicht schwer zu verstehen, daß Schiller die Frau als Repräsentantin der harmonischen Natur sieht, wenn man an seine Schilderung der „Anmut“ und der „schönen Seele“ in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ denkt. Wie anhand der obigen Darstellung über die Anmut gezeigt wurde, ist die Natur der Anmut nicht die bloße Natur, die lediglich der Ausdruck eines sinnlich wahrnehmbaren Gegenstandes ist. Schiller visiert in der Natur der Anmut „eine Habitualisierung des Sittlichen [an], die das Subjekt instand setze, das Pflichtgemäße zu begehren und so affektiv das Rechte zu tun“⁴⁸¹. So ist die moralische Natur in der theoretischen Definition der Anmut mitgedacht.

Die Natur, die sich in der Konzeption der Anmut offenbart, ist in der Darstellung der „schönen Seele“ noch deutlicher erkennbar. Nach Schillers Auffassung sind in der „schönen Seele“ die antagonistischen Prinzipien von Pflicht und Neigung, Gefühl und Vernunft harmonisch vereinigt. Die „schöne Seele“ als „glückliches Zusammenspiel“ von Vernunft und Natur wird damit zum „Sinnbild ursprünglicher und selbstverständlicher Harmonie“⁴⁸². In dieser Hinsicht darf und kann sie überhaupt keinen Konflikt erleiden. Ihre Tugend darf niemals mit Berechnung einhergehen, sondern muß selbst zur Natur werden und unwillkürlich wirken.

Die schöne Seele hat kein andres Verdienst, als daß sie ist. Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmütigste Opfer, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes in die Augen. Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte. (NA 20, S. 287)

Es geht in der Darstellung der „schönen Seele“ um eine natürliche Produktivität, da alle Bewegung bei ihr in der Natur begründet sein soll. Schiller hebt

⁴⁸¹ Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 1. Bd. S. 108.

⁴⁸² Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 31.

hervor, daß die „schöne Seele“ wie in „eine[r] freiwillige[n] Wirkung“ der Natur handeln soll. Wenn sie arbeitet, soll die „schöne Seele“ mühelos arbeiten. Wenn sie unterdrückt wird, „soll sie sich sanft beugen; zwanglos soll sie den Zwang verleugnen, der ihr angetan wird“⁴⁸³. Dies weist auf einen höchst statischen Zustand hin. Er erreicht seinen Höhepunkt darin, daß sie selbst nichts von der Schönheit ihres Handelns wissen darf. Die natürlichen und statischen Eigenschaften der harmonischen Natur werden zu einer idealen Verkörperung weiblicher Tugend.

Wie Schiller die „schöne Seele“ zu einem Ideal der „Charakterschönheit“ (NA 20, S. 289) erhöht, so wird auch der Begriff der harmonischen Natur, die sich in der theoretische Konzeption der „Anmut“ und der „schönen Seele“ offenbart, in Schillers philosophisch-ästhetischen Schriften sehr positiv bewertet. Die idealistische Bewertung der harmonischen Natur zeigt sich im Begriff „Spieltrieb“ in Schillers ästhetischer Abhandlung „Über die Erziehung des ästhetischen Menschen“, der eine harmonische Weselwirkung von Stofftrieb und Formtrieb beinhaltet. In dem Spieltrieb, in dem der doppelte Zwang von beiden unterschiedlichen Trieben aufgehoben wird, bleiben beide Seiten der menschlichen Natur respektiert. Der Begriff des Spieltriebes weist somit auf das Ideal der Harmonie von physischer und sittlicher Natur des Menschen hin.

Der Begriff der harmonischen Natur findet seinen Ausdruck auch im Begriff „naiv“, welcher in Schillers philosophischer Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ geschichtsphilosophisch aufgeladen ist. Er bezeichnet eine Ureinheit, in der Verstand und Sinnlichkeit eine konflikt- und widerspruchslose Ganzheit bilden. So erscheint die Naivität nicht als Ergebnis einer im Kampf der beiden Naturen gewonnen Leistung, sondern als eine glückliche Mischung von beiden. Schiller weist darauf hin, daß sie „niemals eine Eigenschaft verdorbener Mensch sein, sondern nur Kindern und kindlich gesinnten Menschen zukommen“ (NA 20, S. 422) kann. Diese „Naivität“, die ihren Sinn und Bedeutung in der vergangenen Kindheit erschöpft, hält Schiller für einen höchsten Ausdruck des weiblichen Geschlechtercharakters.

⁴⁸³ Duden: Das schöne Eigentum. S. 137.

Das Bild der Frau, die die harmonische Natur vertritt, ist vor allem in dem Gedicht „Würde der Frauen“ deutlich ausgeprägt. Darin stellt Schiller die idealen Charaktermerkmale und Funktionen der Frau im Gegensatz zu denen des Mannes dar. Die passiven Charaktereigenschaften, die bei der Darstellung der schönen Seele auffallen, lassen sich ebenfalls im Gedicht nachweisen: „bescheiden, sanft, leise, treu und lieblich“ (NA 1, S. 240ff). Auch die Rolle und Funktion der Frau ist gemäß ihren passiven Charakterisierungen nicht auf Aktionen, sondern auf Reaktionen gerichtet: „bewahren, behalten, umfassen und vereinen“ (NA 1, S. 240ff).

Aber mit sanftüberredender Bitte
 führen die Frauen den Zepter der Sitte,
 Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
 Lehren die Kräfte, die feindlich sich Haßen,
 Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
 Und vereinen, was ewig sich flieht. (NA 1, V. 71ff)

Die Frau, die ihre Tugend aus dem harmonischen Verhältnis zu ihrer Natur schöpft, führt ihre Rolle und Funktion im Streben nach der Aufhebung von allen Gegensätzen und Konflikten aus. Im Umfeld der harmonischen Natur erscheint die Frau daher als ein „Aus- und Heilweg für den seiner Natur und Totalität entfremdeten Mann“⁴⁸⁴.

Die Aufwertung des Weiblichen durch die harmonische Natur bedeutet aber keineswegs eine Kompetenzerweiterung und Selbstverwirklichung der Frau, da dem Begriff der harmonischen Natur Vernunft und moralische Autonomie abgesprochen werden. Die Frau als die Repräsentantin der harmonischen Natur kann daher nicht selbst aktiv handeln und ihr Leben nicht subjektiv gestalten. Sie hat im Grunde gar kein Vermögen zum Widerstand und Widerstreit, die als Bedingungen fortgeschrittener Kultur zu verstehen sind. Dies ist vor allem in den typisch tugendhaften Charaktereigenschaften der Frau zu erkennen, deren Ausdruck sich lediglich in Sanftmut, Zartheit, Gehorsam und Häuslichkeit findet. Sie erweisen sich als diejenige, die die Frau vollkommen in die bürgerlich-patriarchalische Ordnung integrieren können.

⁴⁸⁴ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 32.

Es ist selbstverständlich, daß diese Aufwertung des Weiblichen von der Überwindung der geschlechtsspezifischen Schranken unabhängig ist und nichts als eine Erweiterung des männlichen Repertoires bedeutet. Die Idee von bürgerlicher Tugend und Pflicht, die von der Frau verlangt wird, verhindert „jede realitätsgerechte Aktivität von Seiten der tugendhaften Frau“⁴⁸⁵. Da ihr keine Fähigkeit zur Auseinandersetzung mit der Realität gegeben ist, wird ihre eigenständige Entwicklung als Subjekt unmöglich. Ihr erscheinen nur „die Pflicht- und Tugendanforderungen als einzige Realitäten, deren Übermacht sie sich nicht entziehen kann“⁴⁸⁶. „Die verinnerlichte väterliche Moral schwächt sie in allen öffentlichen Verhältnissen.“⁴⁸⁷

Stellvertretend hierfür steht die Luise-Figur in „Kabale und Liebe“. Luise hat zwar den Anspruch auf die Liebeserfüllung, aber sie vermag ihn nicht durchzusetzen. Sogar angesichts der Forderung ihres Vaters zeigt sie sich als „ein bürgerliches Mädchen, das vor solchem Wagnis [...] in der Zartheit ihres innersten Wesen erzittern muß“⁴⁸⁸. Luise bleibt in ihrem stummen Leiden an die Pflicht gebunden: „Meine Pflicht heißt mich bleiben und dulden.“ (NA 5, S. 104) Sie soll schließlich allein in der Innerlichkeit ihre Erfüllung suchen im Gegensatz zu Ferdinand, der nach der unbedingten Erfüllung seiner Liebe in der Realität verlangt.

Dieser Opferstatus der Frau erscheint als unvermeidlich für Frauengestalten, die die spezifisch weibliche Natur und Tugendhaftigkeit vertreten. Sie unterscheiden sich deutlich von den Prinzipien, die die Größe des männlichen Helden ausmachen. In erster Linie sind sie explizit als „Kontrast- und Komplementärfigur[en] zu [den] männlichen Helden“⁴⁸⁹ konzipiert. Dies wird deutlich, wenn man die Frauengestalten in Schillers frühen Dramen betrachtet. So schreibt Schiller selbst zum Beispiel zum Drama „Die Räuber“: „Sie [Amalia,

⁴⁸⁵ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 217.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Hilliger: Kabale und Liebe. S. 219.

⁴⁸⁸ Martini: Schillers „Kabale und Liebe“. S. 28.

⁴⁸⁹ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 87.

d. Verf.] glänzt in seinem Strahle, erwärmt sich an seinem Feuer, schmachtet neben dem Starken, und ist ein Weib neben dem Mann.“⁴⁹⁰

Die Frauengestalten wie Amalia, Leonore und Luise bestimmen sich selbst stets in bezug auf ihren Geliebten oder ihren Vater, sie funktionieren in ihrer „relative[n] Identität“⁴⁹¹ lediglich als Unterstützung der Entwicklung der männlichen Helden. Anders als das Handeln der männlichen Helden aus dem Gedanken und dem Willen zur Selbstentfaltung und -verwirklichung kommt das Handeln der Frauen allein aus der Neigung und Liebe zu ihren männlichen Bezugspersonen. Im Drama werden ihre Gedanken und Gefühle tatsächlich durch Liebe und Neigung beherrscht.

Es gelingt ihnen jedoch nicht, ihre Liebe in der Realität zu erfüllen, wie es sich anhand des Todes von sowohl Amalia als auch Leonore und Luise am Ende der Dramen zeigt. Insofern wird die Gestaltung der Thekla in „Wallenstein“ als ein Fortschritt angesehen, indem sie handelt, um dem Geliebten mit vollkommener Freiheit zu begegnen. Schiller zeigt im Drama „Wallenstein“ tatsächlich einigermaßen eine Entwicklung in der Gestaltung der weiblichen Personen, wenn man die weiblichen Figuren, Thekla und Terzky betrachtet.⁴⁹²

Die Frauengestalten in Schillers frühen Dramen werden durch die schöne Natur und die moralische Unschuld von ihren Männern verherrlicht. Um diese Erhöhung zu verdienen, sollen sie nicht nur auf ihre eigenen Wünsche und Ansprüche verzichten, sondern sich selbstlos für ihre männlichen Bezugspersonen aufopfern. Aus dieser Denk- und Verhaltensweise ergibt sich, daß die tugendhaften Frauen nichts als die Verkörperung weltlich-sinnlicher Bedürfnislosigkeit sind. Diese weiblichen Figuren, die im Drama unlebendig wirken, betrach-

⁴⁹⁰ Schiller: Die Räuber. Ein Schauspiel von Friedrich Schiller (1782). In: Schiller: Werke. Nationalausgabe. 22. Bd. S. 125.

⁴⁹¹ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 331.

⁴⁹² Thekla rät dem verzweifelten Geliebten Max, der sich in einem Konflikt zwischen Neigung und Pflicht befindet: „Geh und erfülle deine Pflicht“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 8. Bd. V. 2342). Die Gräfin Terzky ist ein ehrgeiziges Wesen. Ihr Ehrgeiz zieht sich durch das ganze Drama hindurch und bestimmt ihr Denken sowie ihren Umgang mit anderen Personen. Sie appelliert an die Herrschsucht und den Ehrgeiz des Schwagers und setzt verschiedene Überzeugungsmittel ein, um diesen zur Ausführung seiner politischen Pläne zu aktivieren. Um die Realisierung des politischen Unternehmens Wallensteins durchzusetzen, ist Terzky sehr aktiv.

tet Weigel „nicht als gestaltete Charaktere, sondern als personifizierte Ideen“⁴⁹³.

Weigels Hinweis auf die Frau als Gestalt der „personifizierten Ideen“ läßt sich vor allem in der Elisabeth-Figur in „Don Karlos“ nachweisen. Im Vergleich zu den oben erwähnten Frauengestalten verliert Elisabeth nicht ihr seelisches Gleichgewicht, sondern sie zeigt deutlich ein vollständiges Bild der „schönen Seele“. Die anderen Frauengestalten vermögen in der Beherrschung ihrer Gefühle und Wünsche das Leiden nicht vollkommen zu verinnerlichen. Amalia tritt oft leidend und schwärmend auf. Leonore und Luise leiden auch unter Situationen, in denen sie ihre eigenen Wünsche und Gefühle unterdrücken müssen.

Elisabeth internalisiert aber durchaus die Ansprüche der Tugend und ersetzt äußere Herrschaft durch innere. Im Drama zeigt sich ihr Kampf zwischen sinnlicher und moralischer Natur nicht als gegenwärtig, sondern als überwunden. Dies bestätigt sich im Verlauf des Dramas deutlich, wenn sie gegen die von allen Seiten kommenden Angriffen ihre Tugend bewahrt. Von allen Versuchungen gerät sie vor allem durch das Liebesbekenntnis von Karlos in Verlegenheit. Es gelingt ihr jedoch, ihre Gefühle zu Karlos zu beherrschen und sich mit der Einsicht in die Notwendigkeit in ihr Schicksal zu fügen. Dieses Verhalten läßt sich nur dadurch erschließen, daß sie ihre Tugend und Sittlichkeit bewahren soll. Es ist nicht verwunderlich, daß die Elisabeth-Figur in der Rezeption als „Inkarnation des Weiblichkeitsideals des 18. Jahrhunderts“⁴⁹⁴ gedeutet wird.

Die Rolle und Funktion der Elisabeth, die als ideale Vertreterin der „schönen Seele“ erscheint, erschöpft sich allein in der Entwicklung des männlichen Helden. Elisabeth versucht, den von seiner Leidenschaft verblendeten Prinzen zur politischen Tätigkeit zu veranlassen. Dadurch tritt die Funktion der mütterlichen, sanften Frau, die die männliche unermessliche Leidenschaft beherrschen

Durch den ehrgeizigen Charakter und den adligen Sinn unterscheidet sie sich von Frauengestalten wie Amalia oder Luise.

⁴⁹³ Weigel: Die geopfertete Heldin und das Opfer als Heldin. S. 141.

⁴⁹⁴ Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 372.

und den zwiespältigen Mann heilen kann, deutlich zutage. Hierbei kann die Funktion der Elisabeth nicht mit den weiblichen Figuren Gertrud Stauffacher oder Bertha im Drama „Wilhelm Tell“ gleichgestellt werden.

Elisabeths Rat ist vielmehr mit dem versöhnlichen Zureden Isabellas in der „Braut von Messina“ oder mit den Worten der Prinzessin in Goethes „Tasso“ zu vergleichen, wenn jene den Zwist zwischen ihren Söhnen aufzulösen, diese Tasso mit seinem Konflikt zu versöhnen versucht. Eine derartige Rolle und Funktion findet sich auch in Amalia und Leonore, wenn sie als Geliebte und als liebende Gattin ihre männlichen Partner, die immer über sich hinausstreben, darum bitten, in sich selbst zurückzukehren. In diesem Zusammenhang ist festzustellen: „Die Idee der klassischen Frau ist die Beruhigung, Harmonisierung des faustischen Menschen.“⁴⁹⁵

Es ist die typische Funktion der tugendhaften Frau, daß sie „von ihrer Natur her einen Zustand der Harmonie erreicht und sich von selbst dem Maß und der Sitte unterwirft“⁴⁹⁶. Elisabeths Pflichtgefühl gilt nicht nur für Karlos, sondern auch für ihren Gemahl Philipp. Elisabeth, die entgegen ihren Willen Philipp heiraten mußte, kann ihn nicht lieben, sie vernachlässigt aber keineswegs den Respekt vor dem heiligen Bande der Ehe und die Achtung für den Gemahl. Sie bleibt damit ihrem Pflichtgefühl und ihrer Rolle als Ehefrau gegenüber treu. Für die tugendhafte Frau ist es nicht vorstellbar, über die ihr zugewiesene Rolle und Pflicht hinauszugehen und selbständig zu handeln.

All diese Leistungen der Elisabeth erfolgen „frey / Von jeder Wallung sterblicher Naturen“ (NA 6, V. 2243f), so bezeichnet sie Rudolf Ibel als ein „Geschenk der Natur, Instinkt, angeborene Grazie“⁴⁹⁷. Elisabeth zeigt sich als die ideale Vertreterin der harmonischen Natur, wie Posa sie zur „schönen Seele“ (NA 6, V. 5088) stilisiert. Wiese stellt auch fest:

⁴⁹⁵ Hoffmann: Das klassische frühromantische Frauenideal. S. 17f.

⁴⁹⁶ Kobligk: Grundlagen und Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen. S. 15.

⁴⁹⁷ Ibel: Schiller. Don Carlos. S. 60.

Mit der Königin hat Schiller zum ersten Male, längst vor seiner Schrift „Über Anmut und Würde“, einen weiblichen Typus der „schönen Seele“ dramatisch verkörpert [...].⁴⁹⁸

Die Frau als die Repräsentantin der harmonischen Natur, wenn man die obigen Betrachtungen zugrunde legt, wird als ideale Verkörperung weiblicher Natur und Tugend erhöht und gepriesen. Ihr Verdienst wird allein durch ihren sittlichen Wert bestimmt, der auf der harmonischen Natur beruht. Sie soll alle gewaltige Natur, sei es von sich selbst oder sei es von den anderen, nicht nur beherrschen, sondern in sich reinigen. Sie bringt keine Empörung gegen ihre männlichen Bezugspersonen zum Ausdruck, obwohl die ihnen gegebene ungerechte Situation von diesen herbeigeführt wird. Sie erträgt alles leidend mit Geduld, um ihre schöne Natur nicht zu verlieren, und um ihre Tugend zu bewahren.

Von ihr ist kein aktiver Widerstand gegen die ungerechte patriarchalische Gewalt und keine dynamische Kraft zur Selbstentwicklung zu erwarten. So wird die Frau als die Vertreterin der harmonischen Natur zu einem Bild von Widerstandslosigkeit und Ohnmacht in der Realität. In dieser Hinsicht mündet die Idealisierung der Frau in die Rechtfertigung ihrer Abhängigkeit vom Mann und in die Verschleierung der männlich herrschenden Kultur.

⁴⁹⁸ Wiese: Schiller. S. 252.

2.1.1.2 Die Frau als Repräsentantin der sinnlichen Natur

Für die Bestimmung der Frau als „Naturwesen“ sind die Frauentypen der sinnlichen Natur ebenso wichtig wie die der harmonischen Natur, da beide letztlich ein Produkt des männlichen Diskurses über die Frau und die Weiblichkeit sind. Im Gegensatz zur Frau als Vertreterin der harmonischen Natur muß die Repräsentantin der sinnlichen Natur ganz anders eingeschätzt werden. Der entscheidende Unterschied liegt darin, ob und wie die Frauen ihre eigenen sinnlichen Neigungen oder Wünsche dem Pflichtgefühl vorziehen oder nicht. Wird der Frauentyp der „schönen Seele“ als „Inbegriff der Tugend“ gesehen, so kann sich der Frauentyp der sinnlichen Natur für den „Inbegriff der Verworfenheit“⁴⁹⁹ gehalten werden, denn dieser ist von der bürgerlich-patriarchalischen Moral- und Tugendvorstellung weit entfernt.

Betrachtet man zuerst die theoretische Einschätzung der bloß sinnlichen Natur, so stellt man fest, daß der Begriff selbst eine abwertende Bedeutung innewohnt. In Schillers Schrift „Über Anmut und Würde“ wird der Begriff der bloß sinnlichen Natur die ganze Abhandlung hindurch erwähnt. Er erscheint am häufigsten im Abschnitt über die „Würde“, indem Schiller der Definition der „Würde“ den Begriff der Natur entgegenstellt.

Für Schiller erscheint der Mensch zunächst als Naturwesen. Schiller begreift die sinnliche Natur als physische Bedingung, die der Mensch nicht überspringen kann. Aber er lehnt die Bestimmung des Menschen als bloßes Naturwesen ab. Die sinnliche Natur wird bei ihm vor allem durch den physisch-materiellen Trieb gekennzeichnet. Sie tritt manchmal als blinde Gewalt und Anarchie auf, um ihre Forderungen durchzusetzen. Diese wilde und uneingeschränkte Kraft der sinnlichen Natur erinnert an den ungebundenen Zustand der rohen Natur, den Schiller in seiner Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ beschreibt.

⁴⁹⁹ Janz: „Sie ist die Schande ihres Geschlechts“. S. 208.

Wie sich im dritten Brief zeigt, unterscheidet Schiller die sinnliche Natur nicht nur vom moralischen, sittlichen Charakter des Menschen, sondern auch von dem dritten, dem schönen Charakter. Schiller beschreibt den natürlichen Charakter als den, „der, selbstsüchtig und gewalttätig, vielmehr auf Zerstörung als auf Erhaltung der Gesellschaft zielt“ (NA 20, S. 315). Im siebten Brief schreibt er: „Wo der Naturmensch seine Willkür noch so gesetzlos mißbraucht, da darf man ihm seine Freyheit kaum zeigen.“ (NA 20, S. 329) Der Begriff der bloß sinnlichen Natur erscheint in der Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ als „Inbegriff moralisch indifferenten sinnlichen Drängens“⁵⁰⁰.

Schiller macht auch in seiner theoretischen Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ den Unterschied zwischen der bloßen Natur und der wahren Natur deutlich – „diese letztere ist allein und ausschließlich Gegenstand sentimentalischen Interesses am Naiven“⁵⁰¹. In Schillers theoretischen Argumentationen unterscheidet sich die physische Natur des Menschen kaum von der Natur der Tiere. Schiller fügt in „Über Anmut und Würde“ hinzu, daß die sinnliche Natur den Menschen an der Erfüllung, ein vollständiges Ganzes zu sein, hindert. Auf diese Weise wird der Begriff der physischen Natur durchaus abgewertet. Dieser Begriff ist der Frau zugefallen. Die Frau ist lediglich empfindungsfähig, sie kann durch die Natur zu keiner Autonomie gelangen. Das heißt, daß die Frau von ihren Voraussetzungen her die Grenzen des menschlichen Vermögens markiert.

Die Unfähigkeit der Frau zur moralischen Selbständigkeit steht daher im unmittelbaren Zusammenhang mit der Weiblichkeitszuschreibung anhand der sinnlichen Natur. In diesem Zusammenhang weist Schiller darauf hin, daß die der sinnlichen Natur ausgesetzte Frau keineswegs zur Repräsentantin der wahren Anmut werden kann. Er deutet dabei die Gefallsucht der Frauen und ihre Verdorbenheit an, die allein aus der sinnlichen Natur der Frau abzuleiten sind.

Die Frauenbilder, die durch die sinnliche Natur beherrscht und damit abgewertet werden, finden sich kaum in den Gedichten, die in der vorliegenden Arbeit

⁵⁰⁰ Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 1. Bd. S. 134.

⁵⁰¹ Ebd.

betrachtet wurden. Im Gedicht „Die Geschlechter“ verrät zwar die Frau, der die Eigenschaft der Anmut zugeschrieben wird, ein sinnliches Bedürfnis: „was erregt zu den Seufzern der Jungfrau steigenden Busen?“ (NA 1, S. 284. V. 25) Sie ist jedoch im Gedicht weniger Subjekt ihrer sinnlichen Natur als Objekt der männlichen Begierde. Im Gegensatz dazu ist die Frau als Subjekt ihrer sinnlichen Bedürfnisse meistens in Schillers Jugendgedichten erkennbar, wie „Entzückung an Laura“, „Fantasie an Laura“, „Freigeisterei der Leidenschaft“, oder „Venuswagen“ und „Kastraten und Männer“.

Die Frau in „Venuswagen“ zeigt sich als „Subjekt der Verführung“⁵⁰², indem sie ihre Sinnlichkeit und Bedürfnisse deutlich verrät. Auch in „Kastraten und Männer“ wird die Frau einerseits durch sinnliche Lust und erotische Aktivität gekennzeichnet, obgleich sie mit der Hervorhebung der überlegenen Männlichkeit andererseits als Objekt der männlichen Begierde dargestellt wird. In „Kastraten und Männer“ zeigt sich der Mann voller Stolz auf die Männlichkeit als das Subjekt im Geschlechterverhältnis. Im Gegensatz zum Mann steht zwar die Frau als Objekt männlicher Lust, aber ihre sinnliche Gefühle und Bedürfnisse verbergen sich nicht dabei.

Und wol mir, daß ichs darf und kann!
 Geht's Mädchen mir vorüber,
 Rufts laut in mir, Du bist ein Mann!
 Und küsse sie so lieber.

Und röter wird das Mädchen dann,
 Und's Mieder wird ihr enge –
 Das Mädchen weißt, ich bin ein Mann,
 Drum wird ihr `s Mieder enge. (NA 1, S. 96. V. 9ff)

Die sinnlichen Gefühle und Bedürfnisse der Frau finden in den Frauengestalten der frühen Dramen ihren viel konkreteren Ausdruck. Dies läßt sich an folgenden

Frauengestalten erkennen: an Julia in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“, an Lady Milford in „Kabale und Liebe“ und an Eboli in „Don Karlos“. Diese sinnlichen Frauentypen, die in den Dramen eine entscheidende Rolle als

Gegenspielerinnen zu den tugendhaften Frauengestalten spielen, werden im traditionellen Bild der „femme fatale“ aufgefaßt. Sie werden damit wie Marwood in „Miß Sara Sampson“ und die Gräfin Orsina in „Emilia Galotti“ in die Tradition des buhlerischen und verführerischen Motivs gestellt.

Die sinnlichen Frauen haben offensichtlich gemeinsame Eigenschaften. Sie sind in leidenschaftlicher Liebe verbunden und versuchen mit allen Überredungskünsten, die Geliebten zu gewinnen. Sie treten jedoch als die vom Geliebten Verlassenen auf, dies treibt sie letztlich aus wilder Eifersucht und verletztem Stolz in eine wahnsinnige Raserei.⁵⁰³ Freilich erscheinen die Frauengestalten Schillers nicht so grausam wie diejenigen Lessings. In der Tat decken die weiblichen Figuren in Lessings Dramen ihre Rachsucht deutlich auf, wie es in der Aufforderung Marwoods an ihren ehemaligen Geliebten Mellefont klar wird: „Sieh in mir eine neue Medea!“⁵⁰⁴ Letztlich werden die bürgerlichen tugendhaften Frauen getötet: Miss Sara Sampson wird von Marwood vergiftet und Emilia Galotti wird von ihrem Vater mit einem Dolch getötet.

Im Vergleich mit der Marwood-Figur, die um den Preis der moralischen Verurteilung einen Subjektstatus in ihrer Sinnlichkeit erhält, gewinnen Schillers weibliche Gestalten an Sympathie, indem sie, Lady Milford und Eboli, mit Ausnahme von Julia, am Ende des Dramas ihre bösen Taten bereuen. Freilich bedeutet dies nicht, daß sie durch das Bekenntnis ihres Vergehens ihre Tugendhaftigkeit beweisen können. Es ist schwer zu beurteilen, ob Lady Milford und Eboli am Ende moralische Qualität gewinnen können, da ihre Verwandlung von einer lasterhaften Figur in eine tugendhafte so rasch erfolgt. Sie werden vielmehr als „zwiespältige Gestalten“⁵⁰⁵ angesehen.

Offensichtlich vertreten die sinnlichen Frauen die buhlerischen und verführerischen Eigenschaften vertreten. Die sinnlich-erotischen Züge, die von der äußeren Erscheinung weiblicher Gestalten ausgehen, werden vor allem durch das Personenverzeichnis oder die Regieanweisungen hervorgehoben. Lady Milford

⁵⁰² Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 323.

⁵⁰³ Vgl. Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 125.

⁵⁰⁴ Lessing: Gesammelte Werke. Hg. v. Rilla. 2. Bd. S. 40.

⁵⁰⁵ Mansouri: Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. S. 199.

tritt als adlige britische Mätresse des deutschen Fürsten auf die Bühne „in einem freien aber reizenden Neglige, die Haare noch unfrisirt“ (NA 5, Regieanweisung, S. 25). Eboli ist, während sie Karlos entgegenkommt, „in einem idealischen Geschmack, schön aber einfach gekleidet“, sie „spielt die Laute und singt“ (NA 6, Regieanweisung, S. 90).

Ihre Schönheit ist viel gefälliger als diejenige Julias in „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“. Wie sich an den männlichen Gestalten Ferdinand und Karlos zeigt, schreibt Schiller den äußerlichen Zügen beider Figuren, Lady Milford und Eboli, schöne Reize zu.⁵⁰⁶ Julia ist von vornherein mit negativen Eigenschaften ausgestattet:

Dame von 25 Jahren. Gross und voll. Stolze Kokette. Schönheit verdorben durch Bizzarerie. Blendend und nicht gefallend. Im Gesicht ein böser moquanter Charakter. Schwarze Kleidung. (NA 4, S. 12)

Julia prahlt jedoch vor Fiesko mit ihrer künstlichen Schönheit, macht sich selbst den Hof vor dem Spiegel, sie enthüllt die erregte Leidenschaft der Liebe. Ihr Stolz auf den sinnlichen Reiz zeigt sich auch in der Begegnung mit Leonore. Julia teilt Leonore mit böser Absicht deren Mangel an weiblichen Reizen und an Attraktivität mit, und sie will sogar diese darüber belehren, wie sie ihren nun verlorenen Gatten hätte besser fesseln können.

Wie Julia sind beide Frauen, Lady Milford und Eboli, stolz auf ihre körperlichen Reize. Mit der Wirkung des sinnlichen Reizes vertraut, inszenieren sie sich ihren Geliebten gegenüber in offenkundiger Gefallsucht, mit sinnlicher, verführerischer Gestik. Sie enthüllen damit in ihrer Rolle zweifellos die unbeherrschte Leidenschaft und die sinnlichen Lüste sowie Bedürfnisse. In der dramatischen Handlung ist der Bewegungsspielraum dieser Frauen nur auf die sinnlich-erotische Sphäre beschränkt. Obwohl Lady Milford die bösen Taten fürstlicher Willkür aufdeckt und unmittelbare Kritik an der absolutistischen Herrschaft übt, vermag diese Tatsache es nicht zu verbergen, daß sie aus dem Taumel der Leidenschaft keineswegs heraustreten kann.

⁵⁰⁶ Ferdinand bezeichnet Lady Milford in der dritten Szene des zweiten Aktes als „eine Dame von so viel Schönheit und Geist – Eigenschaften, die ein Mann schätzen würde“ (Schiller: Werke. Nationalausgabe. 5. Bd. S. 32).

Die Liebesphantasien und die aktiven Handlungsweisen der Frauen werden allerdings enttäuscht, wenn die Männer ihnen die Liebe zu einer Geliebten mitteilen. Die egoistischen Leidenschaften und die sinnlichen Bedürfnisse der Frauengestalten zeigen sich vor allem in den unbezwungenen aggressiven Reaktionen auf die Zurückweisung. Als Fiesko sein wahres Gesicht zeigt und seine vorgetäuschte Liebe als taktisches Spiel aufdeckt, wird Julia, von ihm betrogen, rasend und als Furie entlarvt.

Julias Rache wird jedoch in der dramatischen Handlung ausgelassen, während Lady Milford und Eboli sich zu rächen versuchen. Während Lady Milford aus ihrer Liebesleidenschaft zu Ferdinand versucht, diesen von Luise Millerin zu trennen, strebt die Prinzessin von Eboli danach, sich durch eine Intrige an der vermeintlichen Nebenbuhlerin zu rächen.

Der Monolog Ebolis in der neunten Szene des zweiten Aktes deckt ihren Charakter auf, der von Rachsucht beherrscht ist. Von eifersüchtigen Gedanken gequält will sie um jeden Preis mit ihrer vermeintlichen Nebenbuhlerin wetteifern und diese vor der ganzen Welt des Betrugs bezichtigen. Sie erweckt beim König einen Verdacht gegen seine treue Gemahlin und „schreckt nicht davor zurück, ihren Körper als Werkzeug der Rache einzusetzen.“⁵⁰⁷

Die sinnlichen Frauengestalten stehen deutlich in einem Gegensatz zu den tugendhaften Frauen, die im Liebesverhältnis zum Mann ihre eigenen Gefühle und Wünsche unterdrücken und damit in konsequenter Weise passiv bleiben. Es liegt an ihnen, wie aktiv sie um die Männer werben, um die Liebe ihrer Geliebten zu erringen. Fuhrmann betont:

Sie alle, denen [...] Liebe letztlich mehr als Macht bedeutet, überschreiten kühn und frei die Grenzen der konventionellen weiblichen Passivität, indem sie um die Männer, die sie lieben, selbst werben, bezeichnenderweise ohne deshalb in deren (oder des Dichters) Achtung zu sinken. Wenn sie sämtlich schuldig werden, dann geschieht dies, weil sie aus Leidenschaft jenes Maß und jene Mitte verlieren, die Schiller als integrierenden Bestandteil des „natürlichen weibli-

⁵⁰⁷ Scholz: Analysen und Reflexionen. S.63.

chen Geschlechtscharakters“ theoretisch beschrieben und gefordert hat; [...].⁵⁰⁸

Bei den sinnlichen Frauentypen ist die Verinnerlichung der Tugend nicht vollzogen, sie lieben und bewundern nicht die Moralität. „Sittlichkeit ist für sie noch keine autonome Größe, sondern erscheint gebunden an Personen“⁵⁰⁹. Es liegt auf der Hand, daß Schiller die sinnliche Natur der Frauen durchaus verurteilt, weil sie sich durch das vollkommen sinnliche und erotische Verhalten der gesellschaftlich vorgeschriebenen weiblichen Tugend entziehen. Somit wird der Kontrast der sinnlichen und der harmonischen Natur bei der Frau deutlich.

Es ist jedoch nicht zu leugnen, daß beide Frauentypen der Entwicklung der männlichen Figur dienen. Haben die tugendhaften Frauen durch die Selbstopferung dazu beigetragen, funktionieren die sinnlichen Frauen als Instrument der Männer. Wie Julia durch ihre blinde Leidenschaft ein „gedemütigtes Opfer männlicher Herrschsucht“⁵¹⁰ wird, werden Lady Milford und Eboli zu einem Instrument männlicher Machtphantasie, des Präsidenten in „Kabale und Liebe“ sowie Albas und Domingos in „Don Karlos“.

Sie vermögen in ihrer blinden Leidenschaft nicht zu erkennen, daß sie als Werkzeug für männliche politische Zwecke mißbraucht und degradiert werden. Dies ist eine notwendige Konsequenz, sofern die Frau in ihrer geschlechtlichen Bestimmung als Wesen der sinnlichen Natur gefangen bleibt.

Während der männliche Held die Möglichkeiten erhält, sich selbst in seiner Beziehung zur Wirklichkeit zu definieren, zu seinen Geschlechtsgenossen und zu den Frauen, bleibt das Verhältnis der Frau zur Welt und zu sich selbst nur ein mittelbares und unselbständiges, da es über den Mann definiert wird. Vor allem führt die sinnliche Liebe zu männlichen Partnern die Frau noch stärker zur Unterwerfung unter den Mann, den Adressaten ihrer Liebe.

Hierbei fungiert die weibliche Natur in aller Deutlichkeit als Rechtfertigung dafür, die Frau in ihre Schranken zu weisen. Es liegt nahe, daß die Frau mit

⁵⁰⁸ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 339.

⁵⁰⁹ Beck: Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller. S. 123.

⁵¹⁰ Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 335.

dem Hinweis auf die sinnliche Natur das Schicksal als Sklavin der Natur aufnehmen muß und daran nichts ändern kann. Die Bestimmung der Frau als Naturwesen ist insofern „ein wesentliches Moment der schicksalhaften Einbindung der Frau in die patriarchalische Ordnung, welche den Aufbau einer (zweiten?) weiblichen Kultur unterläuft“⁵¹¹.

⁵¹¹ Weigel: Der schielende Blick. S. 86.

2.1.2 Ausschluß der Frau aus der kulturellen Ordnung

Das Phänomen des Ausschlusses der Frau aus der kulturellen Ordnung, der als notwendige Folge der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung erscheint, steht in einem engen Zusammenhang mit der Bestimmung der Frau als Naturwesen, welche oben betrachtet wurde. In der „Dialektik der Aufklärung“ weisen Horkheimer und Adorno darauf hin, daß die Frau als Verkörperung der Natur in dem Prozess der Zivilisation zu Gunsten von Fortschritt und Aufklärung unterdrückt wurde:

Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden, ein lebendiges Denkmal längst entschwundener Zeiten der geschlossenen Hauswirtschaft. Ihr war die vom Mann erzwungene Arbeitsteilung wenig günstig. Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlose Natur zu beherrschen, den Kosmos in ein unendliches Jagdgebiet zu verwandeln, war der Wunschtraum der Jahrtausende. Darauf war die Idee des Menschen in der Männergesellschaft abgestimmt. Das war der Sinn der Vernunft, mit der er sich brüstete.⁵¹²

Die Frau kann keineswegs zum Subjekt in der Geschichte werden. Bei der Frau als Naturwesen wird die Möglichkeit der Teilnahme an der geschichtlichen Entwicklung nicht gegeben. Abgesehen von ihrer Funktion als Vertreterin der sinnlichen Natur, die lediglich auf das Niveau eines Gegenstandes der männlichen Beherrschung herabgestuft wird, vermag die Frau als Repräsentantin der harmonischen Natur die durch die Natur-Kategorie vorgegebene Schranke nicht zu überschreiten. Die weibliche Natur ist es, die die Frau „vom geschichtlichen und zivilisatorischen Prozeß als formierende Kraft fernhält und ihr nur die Möglichkeit passiver Assimilation beläßt“⁵¹³.

Mit dem Hinweis auf die weibliche Natur wird der Ausschluß der Frau aus dem Bereich der Öffentlichkeit gerechtfertigt, weil „Kultur und Natur im zivilisatorischen Prozeß zu unvereinbaren Gegensätzen geworden sind“⁵¹⁴. Letzt-

⁵¹² Horkheimer / Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 298.

⁵¹³ Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. S. 235.

⁵¹⁴ Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder“. S. 19.

lich führt die biologische und anthropologische Unterscheidung der Geschlechter zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung, die eine offene Hierarchie der Geschlechter in der Entwicklung der Geschichte produziert.

Dieses Phänomen der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung läßt sich vor allem anhand Schillers Gedichten und frühen Dramen deutlich veranschaulichen. Das Gedicht „Würde der Frauen“ macht durch die dichotomischen Charakterisierungen von Mann und Frau zwei verschiedene Arbeitssphären der Geschlechter deutlich. Dem vernünftigen, eigenständigen und aktiven Mann wird die Frau als das gefühlsbetonte, passive, naiv-natürliche Gattungswesen gegenübergestellt. So ist die Frau der Natur noch enger verbunden, der Bruch zwischen Natur und Gesellschaft kann für sie weniger radikal ausfallen.⁵¹⁵

Im Gedicht „Das Lied von der Glocke“ wird ebenfalls ein Idealbild der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung dargestellt. Das Gedicht legt vor allem ein deutliches Zeugnis von dem Bild der Frau als Verwalterin des Hauses ab. Die Frau wird an den heimischen Herd verwiesen, als Hausfrau und Mutter soll sie auf den engen Raum der Familie beschränkt bleiben. Sie ist nicht nur von der Öffentlichkeit ausgeschlossen, sondern sie besitzt auch ganz individuell kaum eine Chance der Selbstverwirklichung. Lediglich ihre emsige Tätigkeit zur häuslichen Arbeit wird gepriesen, und die Pflege des familiären Glückes und Wohlbefindens wird zur Tugend der Frau stilisiert. Hierin ist die patriarchalische Vorstellung über „die Wesensmerkmale einer mütterhaften Hausfrau“ des 18. Jahrhunderts zu erkennen: „Häuslichkeit, Zurückhaltung, Bedachtsein auf das Wohl der Familie“⁵¹⁶.

Es ist kein Wunder, daß Schiller im „Hochzeitsgedicht“ das Glück der Frau mit der Zeugung der Kinder verbindet und die Rolle der Mutter als eine höchste weibliche Tugend erhöht und preist:

Das nur im Himmel Muster findet –
Die Mutter eines Kindes zu seyn !!! –

Die Mutter eines Kindes zu werden! –

⁵¹⁵ Vgl. Beyer: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. S. 30.

⁵¹⁶ Schaer: Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. S. 86.

Was droben süß ist, und auf Erden,
 Das Wonnewort schließt alles ein.
 Das kleine Wesen – Welch Vergnügen! –
 Im mütterlichen Schooß zu wiegen!
 Was kann im Himmel schöner seyn? (NA 1, S. 140. V. 101ff)

So zeigt sich die Reduktion der Frau auf die Funktion der Mutter zugleich mit einer Überhöhung dieser Rolle. Dies bestätigt sich in den Lobliedern auf die tugendhafte, domestizierte Frau, die keiner Betätigung außerhalb der privaten Sphäre der Familie bedarf. Die Frauen vermögen damit nur einen Schritt zu tun, um die von der bürgerlich-patriarchalischen Gesellschaft erwartete Rolle als Frau, beispielsweise die der Geliebten oder die der Ehefrau und Mutter, zu erfüllen.

Dieses Phänomen des Ausschlusses der Frau aus der kulturellen Ordnung steht im engen Zusammenhang mit der Definition der Familie. Im Gegensatz zum öffentlichen Leben, das durch das Gesetz oder durch die Zweckrationalität zusammengehalten wird, basiert die Familie auf dem „Prinzip der natürlichen Verwandtschaft“⁵¹⁷. Mit der Forderung nach Menschlichkeit und nach vertrautem Zusammenleben in der privaten Sphäre wird die emotionale Funktion der Familie hervorgehoben. Die Familie soll dazu beitragen, dem Mann die notwendige Kraft zur Produktion in der Öffentlichkeit zu geben. Horkheimer hält also die Familie für „ein Reservoir von Widerstandskräften gegen die völlige Entseelung der Welt“⁵¹⁸.

Aus einer solchen Funktion der Familie entsteht das bürgerliche Ideal der empfindsamen und gefühlvollen Hausfrau. Auf die Frau und die Familie werden damit alle Wünsche projiziert, die im bürgerlichen Erwerbsleben keine Erfüllung finden. Die tugendhafte Frau scheint dazu prädestiniert zu sein, die Zweiteilung des menschlichen Lebens in ein privates und öffentliches Sein aufrechtzuerhalten und besser ertragbar zu machen. Sie soll nur als Gattin und Hüterin der Reproduktionssphäre funktionieren.

⁵¹⁷ Mahrtdt: Öffentlichkeit, Gender und Moral. S. 52.

⁵¹⁸ Horkheimer: Autorität und Familie. S. 350.

In dieser Hinsicht ist nicht schwer zu verstehen, daß Schiller heftige Kritik an der gelehrten Frau in seinem Gedicht „Die berühmte Frau“ übt. In diesem Gedicht wird die Frau, die im öffentlichen Bereich arbeitet, grundweg verurteilt. Ihre außerhäusliche Tätigkeit verletzt das Gebot der weiblichen Tugend, sie verstößt weiterhin gegen die Forderung der Natur. Die selbstbewußte und berufstätige Frau paßt nicht zum Bild der Hausfrau und Mutter, die die emotionale Rolle und Funktion innerhalb der Familie gewährleisten soll. Die Frau kann nicht in den öffentlichen Bereich hinübergreifen, weil ihr Haus und Familie als ihr natürlicher Lebensbereich zugefallen sind. Das Bild der selbständigen Frau, also der Typus der gelehrten Frau, wird der Kritik unterzogen. Das aufklärerische Ideal der freien, autonomen und gebildeten Persönlichkeit gilt damit nur für den Mann.⁵¹⁹

Als prominentester und einflußreichster Vertreter dieser Auffassung ist Rousseau anzusehen. Mit großer Schärfe polemisiert er gegen den frühaufklärerischen Typus der gelehrten Frau:

Aber mir wäre ein einfaches und derb erzogenes Mädchen hundertmal lieber als ein Blaustrumpf und Schönggeist, der in meinem Hause einen literarischen Gerichtshof etabliert und sich zu dessen Präsidentin macht. Eine schönggeistige Frau ist die Geißel ihres Mannes, ihrer Kinder, ihrer Freunde, ihrer Diener, aller Welt [...]. All diese hochbegabten Frauen machen nur den Dummen Eindruck. Man weiß immer, wer der Künstler oder der Freund ist, der die Feder oder den Pinsel hält, wenn sie arbeiten.⁵²⁰

Die Mädchenbildung im 18. Jahrhundert stand tatsächlich unter dem Einfluß von Rousseau, sie sollte als Vorbereitung auf die Rolle der verheirateten Frau dienen, die häusliche Arbeiten zu verrichten, die Kinder zu erziehen und den Mann zu erheitern hatte.

Diese spezifisch weibliche Rolle im Hause läßt sich in Schillers frühen Dramen deutlich wahrnehmen. Meistens wird die Frau in den frühen Dramen als das in ihrer Beziehung zur Welt vom Mann abhängige Wesen dargestellt. Ihre soziale Aufgabe ist auf die der treuen Gattin, der tüchtigen und sanften Mutter und auf

⁵¹⁹ Vgl. Frevert: Frauen-Geschichte. S. 16.

⁵²⁰ Rousseau: Emile. S. 818f.

die der lieblichen und gefühlvollen Geliebten festgelegt. Mit diesen traditionellen Geschlechterrollen ist ihre Tätigkeit nur an die Nützlichkeit der Familie gebunden. Diese bedingte Erfahrung und Tätigkeit erschwert die „Mensch- und Subjektwerdung der Frau“⁵²¹.

Die weiblichen Gestalten in Schillers frühen Dramen haben die potentielle Fähigkeit zur Durchsetzung ihrer moralischen Freiheit, dringen jedoch nicht zur Freiheit des Handelns vor. Allein die treue Liebe, die Achtung und der Gehorsam der Frau gegenüber dem Mann macht ihre moralische Qualität aus. Frauen zeigen sich durch ihre Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen nicht als autonomes Subjekt, sondern sie sind stets in bezug auf die Männer definiert. Sie werden nicht um ihrer selbst willen, sondern ganz aus der Perspektive der männlichen Entwicklung geschildert. Dies führt dazu, daß die Frauen tendenziell von sinnvoller Arbeit isoliert und den gesellschaftlichen Sinnzusammenhängen entfremdet werden. Die Frauen bilden also den notwendigen Ruhepol für den Mann als das gesellschaftliche Wesen.

Vor allem wird die Funktion der weiblichen Figuren in Schillers frühen Dramen immer auf eine Rolle der Selbstopferung hingeführt. Am Schluß der Dramen bezahlen die Frauen wie Amalia, Leonore und Luise die Verkörperung der bürgerlichen Tugend mit ihrem Tod. Weigel beschreibt die sich selbst opfernde Frau in bezug auf das Phänomen des Ausschlusses aus der öffentlichen Sphäre. Ihrer Auffassung nach dient der Weg, auf dem die Frauenfiguren ihr Leben opfern, „dem Ziel, den Bestand männlicher Kultur zu garantieren“⁵²².

Der Tod bzw. die Gabe der Frau in der Literatur sichert den Ausschluß der Frau bei der Konstituierung der kulturellen Ordnung. Beide sind Ausdruck und Symbol für die Rolle der Frau als Gebender, in der sie dennoch Bestandteil dieser Ordnung ist.⁵²³

Aus der Betrachtung von Schillers theoretischen Schriften, seinen Gedichten und frühen Dramen ergibt sich, daß die „allgemeine Zugänglichkeit von Öffentlichkeit“⁵²⁴ den Frauen entzogen ist, daß sie von der Teilhabe an der öffent-

⁵²¹ Kubes-Hofmann: Das unbewußte Erbe. S. 28.

⁵²² Weigel: Die geopferete Heldin und das Opfer als Heldin. S. 144.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. S. 107.

lichen Arbeit ausgeschlossen sind. Darin begründen sich die Hinweise auf „weibliche Geschichtslosigkeit“⁵²⁵.

⁵²⁵ Kubes-Hofmann: Das unbewußte Erbe. S. 25.

2.2 Die Frauengestalten in Schillers späteren Dramen

2.2.1 Gegenentwurf zur Frau als Naturwesen

Die Frauengestalten in Schillers späteren Dramen entsprechen weder der Repräsentantin der schönen Seele als Verkörperung der harmonischen Natur noch der sinnlichen Natur, die Schiller in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“, in den Gedichten und in den frühen Dramen der Frau zuschreibt. Die spezifisch weiblichen Zuschreibungen und Charakterisierungen, die im dualistischen Verständnis der Geschlechter ausgeprägt sind, gelten nicht mehr für die Frauengestalten in den späteren Dramen.

Die Frauen in den späteren Dramen entziehen sich der Geschlechteranthropologie, die Schiller in den theoretischen Schriften entwickelt. Der Grund dafür besteht vor allem darin, daß den Frauen in späteren Dramen die Fähigkeit zur moralischen Autonomie nicht abgesprochen wird. Die Frauen in den späteren Dramen unterscheiden sich daher von den traditionellen weiblichen Gestalten vor allem durch ihre emanzipierte Denk- und Verhaltensweise. Sie vermögen vernünftig zu denken und selbständig zu handeln. Sie sind weder durch statische Charaktereigenschaften wie Sanftheit und Empfindsamkeit noch durch sinnliche Lust und erotischen Reiz gekennzeichnet. Sie sind sehr aktiv, um sich selbst zu verwirklichen, erkennen sogar das patriarchalisch geprägte Verhältnis zwischen den Geschlechtern und verweigern sich diesem.

Somit wird die Identität der Frauengestalten in den späteren Dramen in aller Deutlichkeit nicht mehr durch die Abhängigkeit vom Mann bestimmt. Dies läßt sich daran erkennen, wie sich die Frauen gegenüber ihren sinnlichen Neigungen zu den männlichen Bezugspersonen verhalten. Meist stellen sie ihre moralische Pflicht oder ihren Willen zur Selbstverwirklichung der sinnlichen Neigung oder Liebe voran.

Um die moralische Kraft und die handelnde Aktivität bei den Frauen in den späteren Dramen zu verdeutlichen, hat Schiller seine weiblichen Figuren zuerst mit einer außerordentlichen Charaktergröße ausgestattet, die in der Frau als „Naturwesen“ schwer zu sehen ist. Maria verdeutlicht in der Überwindung ihres Schicksals und in der hemmungslosen Anklage die Züge der königlichen, würdigen Haltung. Hansjürgen Popp beschreibt dies folgendermaßen:

Äußere Würde und innere Größe, Stolz ohne jeden Anflug von Eitelkeit, Offenheit und Ehrlichkeit den anderen und sich selbst gegenüber, Charakterstärke und Festigkeit.⁵²⁶

Schiller hat sogar seine weibliche Heldin Turandot als „ein[en] Tiger“ (NA 14, V. 260) und Johanna als eine „löwenherzge“ (NA 9, V. 200) Frau dargestellt. Johanna wird von Anfang an im Drama als eine außergewöhnlich mutige Figur vorgestellt, indem sie „den Tigerwolf“ (NA 9, V. 197), der die Herden verwüetet, bezwingt und dem Wolf das Lamm abringt. Sie wird daher als eine Besitzerin des „männlich[en] Herz[ens]“ dargestellt, wie es sich an den Worten von Raimond zeigt: „Wohl ziemt ihr dieser kriegerische Schmuck, / Denn ihre Brust verschließt ein männlich Herz.“ (NA 9, V. 195f)

Mit einem solchen Ausdruck des männlichen Herzens wird bereits darauf hingewiesen, daß Johanna über die Grenzen der weiblichen Natur hinausgeht. Diese heroische Charaktergröße und die Stärke der Frau werden nicht nur der Johanna, sondern auch den anderen weiblichen Gestalten zugeschrieben. Insbesondere die Frauengestalten der Elisabeth in „Maria Stuart“ und der Marina in „Demetrius“ vermitteln keineswegs „das patriarchalische Bild von Weiblichkeit“⁵²⁷. Sie legen vielmehr ein deutliches Zeugnis von dem politischen Wesen ab, indem sie sehr aktiv ihre Machtphantasie zu verwirklichen suchen. Sie stehen damit im Gegensatz zu den Frauenbildern und -gestalten, die sich selbst nur zur Entwicklung des männlichen Helden aufopfern.

Elisabeth zeigt zwar sowohl die Neigung zu Leicester als auch ihre eigene Geborgenheitssehnsucht, jedoch bringt sie dies nicht in einen Konflikt zwischen den eigenen sinnlichen Wünschen und dem Zielbewußtsein für einen politi-

⁵²⁶ Popp: Friedrich Schiller. Maria Stuart. S. 62f.

⁵²⁷ Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder“. S. 24.

schen Erfolg. Im Vergleich zu Elisabeth zeigt sich Marina noch stärker und härter. Ihre großen und energischen Charakterzüge erinnern an die männlicher Gestalten in Schillers frühen Dramen, wie Karl, Fiesko und Ferdinand. Marina hat von Anfang an kein Interesse an der Liebe oder selbst an dem Geliebten, der im Kampf mit Demetrius gestorben ist. Sie interessiert sich nur dafür, ihre enge Existenz zu durchbrechen und ihren Ehrgeiz zu befriedigen. Um ihr Ziel zu erreichen, treibt sie skrupellos den gewalttätigen Krieg voran, in dem sie alles opfert.

Eine solche Größe und kühne, mutige Handlungskraft ist schwer zu erwarten, wenn man die geschlechterspezifische Charakterisierung der Frau annimmt. Wie Elisabeth soll auch Marina um den Preis ihrer Sittlichkeit und Weiblichkeit ihren politischen Erfolg erstreben. Dabei zeigt sich Schillers Ansicht, daß sich Weiblichkeit und politische Macht in der realpolitischen Welt nicht vereinbaren lassen.

Um im politischen Bereich erfolgreich sein zu können, hat Schiller seine weiblichen Gestalten frei von sinnlicher Neigung gestaltet. Eben durch diese Unabhängigkeit von der sinnlichen Natur und Neigung zeigen die Frauengestalten in den späteren Dramen einen Gegenentwurf zur Frau als Naturwesen. Es gelingt tatsächlich fast allen weiblichen Figuren in Schillers späteren Dramen, ihre sinnliche Neigung zu beherrschen.

Gertrud und Bertha im Drama „Wilhelm Tell“ geraten nicht in den Konflikt zwischen der Idee des politischen Befreiungskampfes und der sinnlichen Neigung. Sie bringen keine Angst davor zum Ausdruck, daß ihr Mann und ihr Geliebter im grausamen Kampf ums Leben kommen können. Zwar erkennen sie in aller Deutlichkeit die Gefahr des gewalttätigen Kampfes, ziehen sich aber nicht zurück, sondern sind vielmehr bereit, ihren Reichtum und auch ihr Leben zu opfern. Lieber wollen sie einen Freiheitskampf führen als unter der Gewalt weiter leiden zu müssen. Angesichts der Notwendigkeit des Befreiungskampfes von der fremden Gewalt treten sie noch aktiver als ihre Männer auf.

Für Gertrud und Bertha wird daher die Verwirklichung der politischen Freiheit selbst ein Ausdruck ihres eigenen Glücks und Wunsches, der in den Frauen-

gestalten in den frühen Dramen allein in Bezug auf die Liebeserfüllung dargestellt wird. Gertrud und Bertha nehmen zwar nicht selbst am Befreiungskampf teil, aber es steht außer Zweifel, daß die Bereitschaft dafür, sich selbst für den Befreiungskampf aufzuopfern, nicht nur politische Aktivität, sondern auch die Verstandeskompetenz zur moralischen Freiheit beweist.

So legen die Frauengestalten in den späteren Dramen ein deutliches Zeugnis von der Beherrschung ihrer Neigung ab. Obgleich sie noch in einer Liebesbeziehung zum Mann oder im Konflikt zwischen Neigung und Pflicht stehen, verlieren sie nicht die Beherrschung ihrer Gefühle. Sie zeigen dabei in aller Deutlichkeit die Größe des Geistes und die moralische Kraft, wenn sie die Idee der Pflicht den sinnlichen Neigungen oder den eigenen Wünschen vorziehen. Dies ist vor allem bei Maria Stuart und bei Johanna ersichtlich.

Maria Stuart macht den moralischen Sieg über die sinnliche Natur deutlich, wenn sie auf Mortimers gewaltsame Unternehmungen für ihre Rettung verzichtet und sich zu einem erhabenen Tod entschließt. Um einen Schritt zum erhabenen Tod zu tun, soll auch Johanna einen harten Kampf zwischen Pflicht und Neigung überstehen. Stephan deutet in bezug auf Johannas Kampf ihre Geschichte als eine „Seelenschlacht“⁵²⁸. Sie betont:

Im Zentrum steht nicht die Nachzeichnung eines äußeren Geschehens, sondern die Darstellung eines inneren Konflikts und einer inneren Entwicklung.⁵²⁹

Schillers Forderung nach Darstellung des Übersinnlichen in der Tragödie erfüllt sich „nicht erst am Ende des Dramas, sondern vor allem darin, wie die Freiheit des Menschen sich ahndelnd bewährt, also in Anklage und Entfaltung des tragischen Konflikts“⁵³⁰. Johanna gerät zwar in den Konflikt zwischen Neigung und Pflicht, aber sie wird nicht von dem pathetischen Leiden ergriffen. Sie zeigt „Ruhe im Leiden“ (NA 20, S. 296), und daraus ergibt sich „das Erhabene der Fassung“ (NA 20, S. 211). Diese wird eine Voraussetzung für

⁵²⁸ Stephan: Hexe oder Heilige? S. 56.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Berghahn: Zum Drama Schillers. S. 165.

„das Erhabene der Handlung“ (NA 20, S. 211), welches sich dadurch zeigt, daß Johanna ihre moralische Freiheit verwirklicht.

Obgleich die Frauen ihre sinnliche Neigung beherrschen und Größe der Vernunft und des Geistes erweisen, könnte man diesen Konflikt zwischen Neigung und Pflicht bei den weiblichen Gestalten für einen Ausdruck patriarchalischen Denkens halten, weil die Frauen sich durch den Konflikt mit ihrer Sinnlichkeit der weiblichen Zuschreibung gemäß der theoretischen Konzeption Schillers nicht entziehen.

Im Gegensatz hierzu leiden die männlichen Helden kaum unter diesem Konflikt. Der Konflikt, der in der Unvereinbarkeit von der Neigung und der Idee der Pflicht ausgetragen wird, läßt sich bei den männlichen Figuren nicht finden. Die männlichen Gestalten zeigen in der dramatischen Konfliktstruktur einen anderen Konflikt als die Frauengestalten. Sie stehen meistens in dem Konflikt zwischen der Aufnahme der alten bestehenden sozialpolitischen Ordnung und der Befreiung von ihr, oder dem Kampf gegen sie. So weist beispielsweise im Drama „Wallenstein“ Wallenstein als Hauptheld den Konflikt zwischen seinen geschichtlichen Taten und dem Zweifel an den Taten auf. Er zeigt jedoch keinen Konflikt zwischen der Sinnlichkeit und der Sittlichkeit. Auch solche männlichen Figuren, die über eine Geliebte verfügen, bringen einen solchen Konflikt in ihrer Konfliktstruktur kaum in den Ausdruck. Im Drama „Wallenstein“ hat Max Piccolomini Thekla als seine Geliebte, aber sein Konflikt besteht weniger zwischen seiner Liebe und seinem Handeln, sondern zwischen der Untreue gegenüber dem Freund Wallenstein und der Auflehnung gegen den Kaiser, da die sinnliche Liebe gemäß der Geschlechteranthropologie Schillers in den theoretischen Schriften nicht dem Mann, sondern der Frau zugeschrieben ist.

Aus dieser spezifisch weiblichen Konfliktstruktur ergibt sich, daß sich Schiller seiner dramatischen Heldin als Frau in den späteren Dramen bewußt ist. Die handelnde Aktivität für die Idee der Frauen in den späteren Dramen ist damit nicht geschlechtsneutral, weil sie nicht nur als dramatische Heldinnen, sondern auch als Frauen handeln. Trotz der geschlechtsgebundenen Gestaltung der

weiblichen Figuren steht außer Zweifel, daß die Geschlechteranthropologie in den späteren Dramen der in den theoretischen Schriften nicht entspricht. Es ist dadurch plausibel, daß die Frauen nicht für die sinnliche Liebe und die weibliche Tugend wie in den frühen Dramen, sondern für die Idee der moralischen Freiheit handeln. Dies läßt sich als eine wesentliche Veränderung in der Grundstruktur weiblicher Identität verstehen, die sich allein in der Abhängigkeit vom Mann und von der Liebeserfüllung offenbart.

Eine solche Veränderung der weiblichen Denkweise bestätigt sich auch in der Ablehnung der Ehe, die die Frau dem Mann unterwürfig macht und ihre Selbstverwirklichung im öffentlichen Bereich behindert. Die Frauengestalten in Schillers späteren Dramen bleiben nicht im Objektstatus in der Beziehung zum Mann und zur Welt; sie bestimmen damit den Wert ihres eigenen Glücks nicht durch die Ehe. Dies läßt sich entweder in ihrem starken Willen zur Selbstverwirklichung oder in ihrer Erkenntnis des patriarchalisch geprägten Geschlechterverhältnisses nachweisen. Die Verweigerung der Ehe zeigt sich als ihre freiwillige und selbstbewußte Entscheidung.

In den späteren Dramen erkennen besonders Turandot und Elisabeth die patriarchalisch geprägte Ehe und lehnen das hierarchische Geschlechterverhältnis ab. Turandot kämpft sogar in idealistischer Vertretung des weiblichen Geschlechtes gegen die Männer und gegen die Ehe. Elisabeth und Johanna verweigern sich auch der Ehe, da die Heirat die Ausführung ihrer Rolle als Herrscher und Krieger behindern würde. Die emanzipierte Stellung in bezug auf die Geschlechterrolle und -natur erweist sich auch darin, daß Elisabeth die Schwäche des weiblichen Wesens verneint: „Das Weib ist nicht schwach.“ (NA 9, V. 1374ff)

Dieser Anspruch auf Unabhängigkeit von der Ehe bezieht sich auch auf ihre Freiheitsgesinnung, die meist in den männlichen Gestalten zu finden ist. Die Frauengestalten in den späteren Dramen sind sich ihrer weiblichen Moral und Tugend nicht bewußt, sie erlangen vielmehr ihren Stolz und ihr Selbstbewußtsein durch ihr Handeln, das ihren Drang nach Autonomie und Größe befriedigt. Ihre Freiheitswünsche, über die weibliche Natur hinauszugehen, kollidieren

zwar mit ihrer eigenen Geborgenheitssehnsucht, sie werden jedoch durch die spezifisch weiblichen Bedürfnisse und Ansprüche nicht bedingt, vielmehr durch die patriarchalisch geprägten Normen und Werten, die durch die Umwelt der weiblichen Figur vertreten werden.

Aus den Charakterisierungen der Frauengestalten ergibt sich, daß sie keineswegs auf die traditionellen Weiblichkeitsauffassungen zurückzuführen sind, auf die Schiller in seiner theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ und seinen Gedichten hinweist. Sie entsprechen nicht dem Typus der schönen Seele, zu der der strebende, antagonistisch-gespaltene Mann zurückkehrt, um Ruhe zu finden.

Schiller gewährt den weiblichen Figuren die Kompetenz zur Freiheit des Denkens und Handelns, damit sie den Anspruch auf Selbstverwirklichung in der Welt erheben können. Mit der Zuschreibung der moralischen Vernunft lösen sich die Frauen von dem von der männlichen Brille vermittelten Blick auf die Frau und handeln frei von der Gewalt patriarchalischer Ideen und Normen. Schillers Frauengestalten in seinen späteren Dramen überschreiten deutlich die Grenze der bedingten Kompetenz, die ihnen durch die geschlechtliche Bestimmung der Frau als Naturwesen zugewiesen wird. Sie unterscheiden sich damit von der Geschlechteranthropologie, die Schiller in seinen theoretischen Schriften entwickelt.

2.2.2 Einschluß der Frau in die kulturelle Ordnung

In den frühen Dramen bleiben alle Leistungen im kulturellen Bereich allein dem Mann vorbehalten und die Frauen sind aus ihm ganz und gar ausgeschlossen. Im Hinblick auf die allgemeine Auffassung der Historie, die als Geschichte von Staaten, Regierungen und Kriegen beschrieben wird, erscheint die Geschichte der Frau als eine Leerstelle, weil die weiblichen Rollen und deren Wirkungsbereiche innerhalb der Geschichte keinen Platz finden können.

In Schillers späteren Dramen findet sich allerdings die Emanzipation der Frau von der überkommenden Rolle. Die geschlechtsspezifische Rollenverteilung, die in den Gedichten und in den frühen Dramen dargestellt wird, spiegelt sich kaum in den Frauengestalten in Schillers späteren Dramen. Sie sind deutlich von der Existenzweise der Frau als „anderes Geschlecht“ befreit, weisen dabei neue Denkweisen auf, die die Frauen als Naturwesen schwer zu erkennen vermögen. In der Entsprechung einer solchen Charakterisierung und Zuschreibung versuchen die Frauen, die Enge des weiblichen Lebenszusammenhanges zu überschreiten und die Fesseln der Gefangenschaft im Modell der dichotomischen Geschlechterrolle zu durchbrechen. Mit diesen neu geschaffenen Frauengestalten hebt Schiller „die Festlegung männlicher und weiblicher Rollenbilder“⁵³¹ in aller Deutlichkeit auf.

Die Frauen in Schillers späteren Dramen treten tatsächlich in der Rolle der Kriegerin, Herrscherin, Regentin auf die Bühne. Wie sich diese Rolle im öffentlichen Bereich ausgewirkt hat, ist schwer vorstellbar, wenn man an die dichotomischen Geschlechtercharakterisierung und -zuschreibung im 18. Jahrhundert denkt. Weigel weist darauf hin, daß Retter bzw. Herrscher zu sein, goethezeitlich ein Vorrecht des Mannes sei, weil beides männliche Stärke voraussetzt.⁵³²

⁵³¹ Hoffmann: *Elisa und Robert*. S. 81.

⁵³² Vgl. ebd. S. 88.

Die weiblichen Gestalten in den späteren Dramen übernehmen jedoch die männlich dominierte Rolle innerhalb der Geschichte. Sie bringen kaum einen Konflikt mit ihren Rollen zum Ausdruck. Sie exponieren sich durch heroische Taten in einer hervorragenden Rolle vor den übrigen und zeichnen sich als kämpfende Heldinnen durch Mut und Tatendrang aus. Eine Frau wird sogar als Herrscherin vom Volk verehrt, eine andere wird als Kriegerin von der Gefolgschaft vergöttert. Die weiblichen Figuren machen hiermit deutlich, daß die Frau nicht einfach auf ein Objekt in der geschichtlichen Entwicklung zu reduzieren ist. Sie legen ein deutliches Zeugnis von der These der Gender Studies ab, daß die biologische, anthropologische Bestimmung der Geschlechter das soziale Geschlecht, „Gender“ nicht bestimmen kann.

Elisabeth, die die Rolle der Regentin spielt, will die Weiblichkeit in sich zurückdrängen und sich wie ein Mann verhalten, um der Rolle als Königin im politischen Bereich gerecht zu werden. Sie stellt ihre öffentliche Rolle ihrem Leben als Frau voran. Um an der königlichen Macht und Stellung festzuhalten, schreckt sie zudem nicht davor zurück, die politische Rivalin durch Meuchelmord auszuschalten. Als Preis für die aktive Rolle und das emanzipierte Verhalten soll sie nicht nur die Weiblichkeit, sondern auch die Moralität einbüßen. Elisabeth erreicht eben dadurch ihr politisches Ziel und führt ihr politisches Leben durch die königliche Stellung weiter.

Auch Marina, die als Führerin zum Krieg gegen Russland auftritt, überschreitet das erlaubte Maß. Sie wünscht sich herrische Züge und zielt darauf ab, zur Zarin in Russland zu werden. Freilich erscheint Marina nicht in der Rolle der Kriegerin wie Johanna, sie zeigt jedoch in der Rolle der Kriegsführerin eindeutig männlich gehaltene Charakterzüge. Wie Elisabeth steht auch bei ihr am Ende nicht der Tod, sondern sie überlebt auf Kosten der Moralität. Diese Tatsache widerspricht dem Vorurteil, daß Frauen durch den aufopfernden Tod aus dem kulturellen Bereich ausgeschlossen werden.

Weigel weist in ihrem Aufsatz „Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin“ darauf hin, „daß die imaginierten Frauen sehr selten das Ende der literari-

schen Handlung überleben und häufig eines unnatürlichen Todes sterben⁵³³. In dieser Hinsicht gibt die Fähigkeit der weiblichen Heldinnen zum Überleben ein überzeugendes Argument für die weibliche Selbstverwirklichung in der Geschichte, unabhängig davon, ob sie auch moralisch verurteilt werden. Somit greifen Marina wie Elisabeth deutlich in die männliche Domäne der Herrschaft ein, und beide werden als Ausnahmeerscheinung in die Geschlechterrolle eingebaut.⁵³⁴

Hierbei ist auffällig, daß die Frauen, die die patriarchalischen Werte und Normen sprengen und als Typen der Herrscherin im politischen Bereich auftreten, meist aus dem adligen Stand kommen. Daraus ließe sich schließen, daß einzig ihr sozialer Stand es ihnen ermöglicht, die Grenzen der traditionellen Weiblichkeitsrolle zu überschreiten und ihre Selbstverwirklichung in der Geschichte zu verteidigen.

Diese aktive Rolle trifft man aber nicht nur bei adligen, sondern auch bei bürgerlichen Frauen an, wenn man den Stand von Johanna und Gertrud betrachtet. In dieser Hinsicht bringt Fuhrmann überzeugende Argumente vor, indem er auf das Ignorieren des Standesunterschiedes durch die Personen hinweist, die sich als menschlich ebenbürtig erklären.⁵³⁵ Daraus ergibt sich, daß Schiller in seinen späteren Dramen die fortschrittlichen Frauengestalten in Unabhängigkeit vom sozialen Stand gezeichnet hat.

Schiller stellt die Johanna-Figur, die aus dem bürgerlichen Stand stammt, mitten in die Geschichte hinein und macht sie zur Heldin, die für die Befreiung ihres Landes kämpft. Die Gestalt der Johanna in der „Jungfrau von Orleans“, die mit dem Schwert in der Hand ihr Land befreit und alle Gegner in der Schlacht tötet, ist „für Schiller ein ungeheuerliches Motiv, wenn man es vor dem Hintergrund seiner betont bürgerlichen, die Frau in den häuslichen Kreis einfriedenden Philosophie der Geschlechter sieht“⁵³⁶.

⁵³³ Weigel: Die geopfertete Heldin und das Opfer als Heldin. S. 141.

⁵³⁴ Vgl. Hoffmann: Elisa und Robert. S. 88.

⁵³⁵ Vgl. Fuhrmann: Revision des Parisurteils. S. 347.

⁵³⁶ Kaiser: Johannas Sendung. S. 205.

Johanna interessiert sich von vornherein wenig für die ihr zugeschriebene weibliche Rolle. Der Grund hierfür findet sich darin, daß sie die Forderung ihres Vaters zur Ehe zurückweist. Sie nimmt aber skrupellos die kriegerische Rolle an, die ihr durch den göttlichen Auftrag gegeben wird. Nachdem sie den Krieg gegen England zum Sieg führt, stößt sie nochmals auf Vorschläge zur Ehe. Sie lehnt aber die Werbungen der Männer und die wohlgemeinten Ratschläge des Königs entschieden ab, um der Rolle der Kriegerin treu zu bleiben. Johanna bezieht sich viel weniger auf ihre eigene Umgebung, mit der sie nur wenig kommuniziert, als auf ihre kriegerische Rolle und Pflicht in der Geschichte.

Bei der Betrachtung der Frauengestalten in Schillers späteren Dramen ist allerdings auffällig, daß es Frauen gibt, die immer noch allein die Rolle der Hausfrau, Mutter, Tochter und Geliebte spielen. Sie bleiben zwar in bezug auf die Rolle auf den Hausbereich beschränkt, unterscheiden sich jedoch von den weiblichen Figuren der frühen Dramen dadurch, daß sie frei von dem abhängigen Verhältnis zum Gatten, Geliebten und Vater innerhalb der Familie auftreten. Damit greifen die Frauen wie Gertrud und Bertha in „Wilhelm Tell“ in das öffentliche politische Leben ein, anders als die Hedwig-Figur, die sich lediglich um ihren Gemahl und ihre Kinder sorgt.

Es steht also außer Zweifel, daß die Frauen in den späteren Dramen als handelndes Subjekt im Verhältnis zur Welt stehen und heroische Leistungsfähigkeiten in unterschiedlichen Rollen zeigen. Ihr Handeln im öffentlichen Bereich durchbricht in aller Deutlichkeit die Vorstellung, daß „die geltenden Begriffe von Kultur, Politik und auch Widerstand männliche sind“⁵³⁷. Es dient weiterhin der „Abschaffung hierarchischen Denkens“⁵³⁸, das sich im Verhältnis zwischen den Geschlechtern manifestiert.

Oft wird jedoch in Frage gestellt, ob die Frauen in den späteren Dramen in einer emanzipierten Form gestaltet sind. Diese Fragestellung entsteht daraus, daß die Frau als Kriegerin, zum Beispiel Johanna, auf ihre Sinnlichkeit und

⁵³⁷ Weigel: Die geopfertete Heldin und das Opfer als Heldin. S. 149f.

⁵³⁸ Ebd. S. 150.

Menschlichkeit verzichten soll. Das gilt nicht nur für den Typus der Kriegerin wie Johanna, sondern auch für den der Regentin wie Elisabeth und Marina. Daß sie auf ihr Geschlecht verzichten sollen, bedeutet eine „faktische Entmächtigung“⁵³⁹, obwohl ihnen die Rolle der hohen Herrin oder der realen Herrscherin eingeräumt wird. Volker Hoffmann hebt hervor:

Wo nun in der goethezeitlichen Literatur die Frau als Retterin auftritt, muß sie ihr Geschlecht unter Männerrüstung verbergen und auf erotische Aktivität verzichten (Jungfrau von Orleans), während der Mann als Retter sein Geschlecht und seine erotische Aktivität nicht aufgeben muß, vielmehr für seine Familie neuzeugend tätig sein kann (Wilhelm Tell).⁵⁴⁰

In dieser Hinsicht könnte man auf die Unfähigkeit Schillers, die Grenze der patriarchalischen Denkweise im 18. Jahrhundert vollkommen zu überschreiten, hinweisen. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß Schiller den weiblichen Gestalten in seinen späteren Dramen eine Autonomie zur Lebensgestaltung gewährt. Sie erscheinen mit einer neuen Identität als ein autonomes Subjekt im Verhältnis zu ihrem Leben. Sie sind daher von der kleinbürgerlichen Enge befreit, die auf das Haus und die Familie zurückzuführen ist. Ihre subjektiven und aktiven Tätigkeiten gehen nicht aus der Forderung oder dem Wunsch der anderen hervor, sondern allein aus ihren eigenen selbständigen Gedanken und Willen. Sie treten selbständig in die Geschichte ein und verwirklichen sich selbst in der Geschichte. Diese Frauen sind damit kein „Opfer eines Zivilisationsprozesses, den sie nur als verstümmelte und domestizierte Natur überleben“⁵⁴¹ können.

Die Frauengestalten in den späteren Dramen zeigen tatsächlich eine fortschrittliche Form, den Weg der Selbstverwirklichung der Frauen in dem kulturell-geschichtlichen Leben zu verdeutlichen. Dieser Weg zeigt schon eine Möglichkeit, das Leben der Frau nicht als „anderes Geschlecht“, sondern als „eigentliches Geschlecht“⁵⁴² auszudrücken.

⁵³⁹ Hoffmann: Elisa und Robert. S. 88.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Stephan: „Bilder und immer wieder Bilder“. S. 19.

⁵⁴² Weigel: Der schielende Blick. S. 112.

G. Frauenbilder im Widerspruch: Gattungstypologische Überlegungen

Die Untersuchung hat gezeigt, daß sich Schillers Weiblichkeitsauffassungen in der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ sowie in den Gedichten und die Frauengestalten in den späteren Dramen widersprechen. Aus der Analyse ergeben sich zwei konträre Frauentypen, die mit unterschiedlichen Rollen und Identitäten verbunden sind: die schöne, harmonische, aber unselbständige und abhängige Frau auf der einen Seite, die selbständige, heroische, an geistiger Kraft dem Mann ebenbürtige auf der anderen.

Es ist allerdings unklar, ob Schiller selbst den Widerspruch zwischen den unterschiedlichen Weiblichkeitsvorstellungen in seinem theoretischen und literarischen Werk bewußt wahrgenommen hat. Eine diesbezügliche Reflexion erscheint jedoch eher zweifelhaft, zumal die männlichen Gestalten in Schillers späteren Dramen immer noch seine Weiblichkeitsauffassungen gemäß der theoretischen Schrift „Über Anmut und Würde“ vertreten. Dennoch ist unbestreitbar, daß sich die Frage nach einer Erklärung der Diskrepanz zwischen den konservativen Weiblichkeitsauffassungen einerseits und den fortschrittlichen Frauengestalten andererseits stellt. Diese Frage nach dem Widerspruch ist durch gattungstypologische Überlegungen zu beantworten, weil sich die emanzipierten Frauentypen bei Schiller nur in der dramatischen Gattung nachweisen lassen.

Schillers theoretische Auffassungen von den Geschlechtern in seiner Schrift „Über Anmut und Würde“ sind nichts anderes als unmittelbarer Ausdruck seiner Ansicht zum Geschlechterverhältnis. Schiller entwickelt in dem theoretischen Text „Über Anmut und Würde“ seine idealistische, philosophische Reflexion über die menschliche Schönheit. Anders als in den „Kallias-Briefen“ ist hier von dem Schönen im autonomen Reich der Kunst nicht die Rede. Schiller interessiert sich nur dafür, die menschliche Schönheit im Zusammenhang mit der moralischen Schönheit aufzufassen. Aus seinen philosophischen Überlegungen resultieren die beiden unterschiedlichen Denkmodelle von „An-

mut“ und „Würde“, auf die die Konzeptionen der geschlechtsspezifischen Bildungen projiziert werden.

Der grundlegende Unterschied beider Konzeptionen von „Anmut“ und „Würde“, der durch die entgegengesetzten Kategorien der Natur und Vernunft begriffen werden kann, läßt sich auf Schillers anthropologische Auffassung zurückführen. Der Dualismus von Natur und Vernunft, der nicht nur Schillers ästhetischem Erziehungsprogramm, sondern auch seinen poetologischen und geschichts-philosophischen Überlegungen zugrunde liegt, wird auf das Verhältnis von Mann und Frau übertragen. Schiller macht also mit der dichotomischen Auffassung von männlicher Vernunft und weiblicher Natur die Differenz der Geschlechter deutlich.

Schillers theoretische Reflexionen über das Geschlechterverhältnis spiegeln sich in den Gedichten wider. Besonders die Gedichte „Würde der Frauen“ und „Die Geschlechter“ bringen Schillers philosophische Überlegungen deutlich zum Ausdruck. Hier schlagen sich seine idealistischen Auffassungen über die Geschlechter und deren Vereinigung nieder. Dieses enge Verhältnis zwischen Philosophie und Poesie ist durch die Eigentümlichkeit der lyrischen Gattung zu erklären.

Die Lyrik unterscheidet sich von Epik und Dramatik „durch die ihr eigentümliche Art und Weise der Weltsicht und -aneignung durch den Dichter und durch die daran gebundene Besonderheit ihrer Artikulation“⁵⁴³. Die Wesensmerkmale der Gattung Lyrik gründen damit sowohl auf einer bestimmten äußeren Form als auch auf den „Besonderheiten der Subjekt-Objekt-Beziehung“⁵⁴⁴. Hierbei geht es vor allem um die enge Beziehung des lyrischen Subjekts zum Objekt. Das lyrische Subjekt ist im Gedicht immer vorhanden, obgleich es nicht unbedingt als das lyrische Ich in Erscheinung tritt. Es unterscheidet sich deutlich von dem Ich-Erzähler oder der agierenden Figur in der Epik und Dramatik.

Um das lyrische Objekt zu begreifen, wird die Rolle des Subjekts entscheidend, da die Welt im Gedicht nur durch die Perspektive des Subjekts zu ihr

⁵⁴³ Kasper: Grundbegriffe der Literaturanalyse. S. 210.

⁵⁴⁴ Ebd.

erfaßt wird. Während die Welt als epischer oder dramatischer Gegenstand durch die unterschiedlichen Figuren und deren differenzierte Milieus dargestellt und damit in der Epik und Dramatik die Heterogenität herausgestellt wird, wird in der Lyrik eine homogenere Welt durch den Grundgestus des lyrischen Subjekts bedingt.⁵⁴⁵ Hier soll hervorgehoben werden, daß „das lyrische Subjekt Medium des lyrischen Autors [ist], das im Schaffensprozeß entsteht“⁵⁴⁶. Das hat zur Folge, daß die durch das lyrische Subjekt vermittelte Gedanken- und Gefühlswelt im Gedicht diejenige des Dichters voraussetzt. In diesem Sinne ist in der Lyrik eine enge Beziehungen zwischen dem lyrischen Subjekt und dem Dichter festzustellen.

Freilich ist das lyrische Subjekt mit dem Autor, die poetische Idee des Gedichts mit Selbstdarstellung oder Selbstverständnis des Autors nicht einfach gleichzusetzen. Das lyrische Subjekt erlangt jedoch eine größere Identität mit dem Dichter als in den anderen Gattungen. Anhand dieser engen Beziehung von Dichter und lyrischem Subjekt ist unschwer verständlich, daß Schillers Gedichte seine theoretischen Auffassungen über Geschlechterverhältnis spiegeln.

Schillers theoretische Weiblichkeitsauffassung und die Frauenbilder in den Gedichten, die seine Überzeugung über das dichotomische Geschlechterverhältnis zum Ausdruck bringen, kehren sich in den späteren Dramen um. Dies liegt darin begründet, daß Schiller in den späteren Dramen seine konservativen Auffassungen über die Geschlechter den ästhetischen Erfordernissen des Dramas unterordnet.

Das Drama unterscheidet sich von der Gattung Lyrik zuerst dadurch, daß dem Drama eine Vermittlungsfigur wie das lyrische Ich fehlt und daß das Drama durch die Dialogform konstituiert wird. Diese Eigentümlichkeit der dramatischen Gattung geht daraus hervor, daß das Drama als Bühnenwerk nicht durch den Autor oder durch eine irgendwie stellvertretende Figur, sondern allein durch erfundene Figuren innerhalb der gespielten Szene dargestellt wird. Mit

⁵⁴⁵ Vgl. Kasper: Grundbegriffe der Literaturanalyse. S. 216.

⁵⁴⁶ Ebd. S. 213.

anderen Worten: Im Drama tritt der Autor völlig hinter die selbständig agierenden Bühnenfiguren zurück. Außer den beiden Elementen Figurengestaltung und Dialogform gibt es noch ein wesentliches Merkmal, das das Drama in seiner gattungsspezifischen Form erscheinen läßt: die Handlung. Darunter soll die Handlungsstruktur, genauer gesagt, eine Konfliktstruktur im Handlungsablauf verstanden werden, um die aktive und autonome Charakterisierung und Rolle von Schillers heldenhaften Frauengestalten in den späteren Dramen zu begründen. Die Beschäftigung mit dem dramatischen Konflikt, der besonders die Form des geschlossenen Dramas kennzeichnet, ist vor allem deswegen möglich, weil Schillers Dramen dem Typus des geschlossenen Dramas entsprechen.

Unabhängig von den verschiedenen Dramentypen⁵⁴⁷ stehen die Personen in jedem Drama in engem Zusammenhang mit der Handlungs- und Konfliktentwicklung. Der Konflikt kann im Drama auf verschiedene Weise, nach der Art seiner sozial-politischen, privaten oder psychologischen Anlage, zustande kommen. Er kann durch Zusammenstoß unterschiedlicher gesellschaftlicher Kräfte entstehen, wie es sich im Konflikt zwischen Hof und Bürgertum in „Kabale und Liebe“ zeigt. Er mag sich aus dem Streit zweier Parteien um die politische Macht wie in „Maria Stuart“ und in „Wallenstein“ oder um die Liebe wie in „Don Karlos“ und in „Die Braut von Messina“ ergeben. Außer diesen äußeren Konflikten kann er auch aus dem inneren Kampf resultieren, wenn sich ein Widerstreit gegensätzlicher Forderungen und Ansprüche in den Figuren selbst vollzieht. Dies läßt sich vor allem im tragischen Konflikt zwischen Notwendigkeit und Freiheit oder im Kampf zwischen Neigung und Pflicht bei den Helden nachweisen. Diese Konflikte, die durch den Haupthelden selbst hervorgerufen und geleitet werden, machen ein wesentliches Element des Dramas aus.

Die Hauptfiguren, Protagonist und Antagonist, die als Träger der Handlung eine entscheidende Rolle spielen, sind in die dramatischen Konflikte tief verwickelt. Sie werden in den Konflikten auch vor die Entscheidungen gestellt, die zu neuen weiteren Verwicklungen oder zu ihrer Auflösung führen. Dadurch

vermitteln die Hauptfiguren die Spannungskurve im Drama. Ohne den dramatischen Konflikt der Hauptpersonen fehlt nicht nur die Spannungskurve, sondern es ist auch eine Auflösung des Konfliktes am Ende des Dramas nicht zu erwarten.

Der Held opponiert auf verschiedene Weise gegen das, was ihm unrecht, bedrückend oder persönlich widrig erscheint. Er ringt oftmals um einen Entschluß, um diesen dann in die Tat umzusetzen. Ein solcher Widerstand und Kampf ist die Verpflichtung des Helden, die ihn notwendigerweise in das Handeln hineinzieht.⁵⁴⁸ Der Held kann keine Ruhe finden, bis er handelnd zu seinem letzten Ziel gelangt. Er soll im Grunde sehr aktiv, selbständig und dynamisch sein, um den dramatischen Konflikt zu entwickeln.

Es ist nicht zu verleugnen, daß der Wichtigkeit und Größe jeder dramatischen Handlung die Charaktere entsprechen müssen. Vom Helden wird gefordert, daß er einen starken, über das gewöhnliche Maß menschlicher Kraft hinausgehenden Charakter haben soll. Er soll in den Beziehungen zu seinen Gegenspielern als der Überlegene erscheinen. Der wesentliche Inhalt des Helden liegt also nicht nur in der Energie seines Wollens und seiner Leidenschaft, sondern auch in der Fähigkeit der Selbstbestimmung und in der geistigen Kraft. Gustav Freytag betont daher in seiner Untersuchung „Die Technik des Dramas“ die Bestimmung des Charakters des Helden:

Wer aus Feigheit ehrlos handelt, wer aus Dummheit und Kurzsichtigkeit, aus Leichtsinn und Gedankenlosigkeit kleiner und schwächer wird, als die Verhältnisse ihn fordern, der ist als Held eines ernstesten Dramas völlig unbrauchbar.⁵⁴⁹

Die typische Charakterisierung und Funktion des dramatischen Helden zeigen sich in der Tragödie noch deutlicher. Die Tragödie, die durch den Antagonismus von Ich und Welt, von Freiheit und Notwendigkeit geprägt ist, braucht einen selbstbewußten und aktiv handelnden Helden, weil dem Tragödienhelden

⁵⁴⁷ Nach Wolfgang Kaiser werden in der gängigen Typologie des Dramas die Formen Schicksalsdrama, Charakterdrama, Handlungs-drama, Ideendrama, auch Raumdrama oder Figurendrama unterschieden. Vgl. Hamburger: Versuch zur Typologie des Dramas. S. 3.

⁵⁴⁸ Vgl. Sewall: Die tragische Form. S. 161.

⁵⁴⁹ Freytag: Die Technik des Dramas. S. 57.

zugemutet wird, „die im tragischen Konflikt gestörte Verbindung zur Idee aus eigener Kraft zu verteidigen oder wieder herzustellen“⁵⁵⁰. Der tragische Held darf also nicht als defektes Wesen, das keine mündige Persönlichkeit und autonome Entscheidungsfähigkeit hat, erscheinen. Diese Forderung an den tragischen Helden bezieht sich auch auf die Rolle sittlich-moralischer Instanzen, durch die der Tragödie noch engere Stoffkreise als der Komödie gegeben werden. Mit der Kategorie der Sittlichkeit soll der tragische Held nicht nur im Kampf mit sich selbst oder mit der Welt, sondern auch in dem unvermeidbaren Untergang seinen sittlichen Wert bezeugen. Tragödie ist daher „nur möglich und nur sinnvoll, wo auf die Darstellung autonomer menschlicher Individuen abgezielt wird“⁵⁵¹. Dies wird in den beiden tragischen Heldinnen Maria und Johanna deutlich. Der Held in der Tragödie gerät zwar in Konflikte, aber auch in ihnen muß er als Vernunftwesen auftreten. Wie es sich in Schillers Theorie des „Pathetischerhabenen“ zeigt, muß der Held allem Leiden zum Trotz seine moralische Würde als Vernunftwesen behaupten. Ohne die autonome Geisteskraft und die Fähigkeit zur moralischen Freiheit bei dem Helden ist die „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden“ (NA 20, S. 199) nicht zu erwarten.

Die Vorherrschaft der handlungsfähigen Heldin bleibt nicht einfach auf Schillers Tragödien beschränkt, sondern fällt auch in der Tragikomödie „Turandot“ auf. Die Eigenschaften der dramatischen Heldin kommen damit unabhängig von den dramatischen Genres zur Geltung. Den heroischen Typus der Hauptfiguren verwendet Schiller in seinen späteren Dramen auch für die Nebenpersonen wie Gertrud und Bertha im Schauspiel „Wilhelm Tell“. Dies ist unschwer verständlich, wenn man bedenkt, daß fast alle Personen des Dramas an dem Ziel der Befreiung von der fremden Gewalt beteiligt sind und daß sich die Rolle des Haupthelden von den anderen Mitspielern nicht so stark abhebt.

Im Ganzen entwickelt sich auch die dramatische Handlung in „Wilhelm Tell“ in zwei Aspekten: die Handlung der Eidgenossen und die Tells. Wilhelm Tell ist zwar der Hauptheld des Schauspiels und seine Handlung gehört zur

⁵⁵⁰ Müller: Drama und Lyrik. S. 78.

⁵⁵¹ Ebd. S. 82.

Haupthandlung, aber die Handlung der Eidgenossen ist nicht einfach als die Nebenhandlung, die niemals Autonomie gewinnt, zu bezeichnen. Auch die anderen Personen, die als besonders aktive Träger der dramatischen Handlung auftreten, sind nicht auf Funktionen von Nebenfiguren zu reduzieren. So stehen die heldenhaften Frauengestalten in Schillers späteren Dramen ohne Ausnahme in engem Zusammenhang mit der Konflikt- und Entscheidungs-dramaturgie.

Anhand der dramentechnischen Notwendigkeiten und gattungstypologischen Anforderungen an die Konzeption des Helden läßt sich erklären, daß Schillers heldenhafte Frauengestalten, von der Titelheldin bis zu Nebenfiguren, in den späteren Dramen als emanzipierte Frauen konzipiert sind. Wenn sie nur mit einem ruhigen, unselbständigen Charakter ausgestattet wären und in der traditionellen passiven Rolle auftreten würden, hätten sie keine Kraft und keine Fähigkeit zum Widerstand und Kampf, um einen dramatischen Konflikt hervorrufen und auflösen zu können.

Wie Schiller oftmals seinen männlichen Helden heroische Kraft und Freiheitspathos zuschreibt und sie gegen die Autorität der vorherrschenden Ordnung der Gesellschaft oder gegen ungerechte Gewalt aufbegehren läßt, stattet er auch seine weiblichen Figuren in den späteren Dramen mit Charaktergröße und der Fähigkeit zum Handeln aus. Dadurch gelingt es ihnen, um ihre öffentliche Rolle oder um die Freiheitsidee zu kämpfen und die ungleichgewichtigen Geschlechterverhältnisse anzuklagen. Somit läßt sich feststellen, daß die aktive Kraft zum Widerstand und das Freiheitspathos, die theoretisch nur der Charakterisierung des männlichen Helden dienen, in die fortschrittliche Gestaltung der weiblichen Figuren Eingang gefunden haben.

Nun bleibt die Frage bestehen, warum dieses Phänomen nicht bei den Frauengestalten der frühen Dramen, sondern nur der späteren Dramen auftritt. Diese auffällige Differenz zwischen den Frauengestalten in Schillers frühen und späteren Dramen ist in bezug auf seine dichterische Entwicklung zu erklären. Schillers dichterische Krise, in der er sich seit dem Erscheinen des Dramas „Don Karlos“ von allem dramatischen Schaffen distanziert hatte, wird zu einem Wendepunkt. Erst danach schafft er die vielen Meisterwerke der letzten

Jahren seines Lebens. Humboldt macht in seinem Aufsatz „Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung“ dessen dichterische Entwicklung in den späteren Dramen deutlich:

Was seine späteren dramatischen Werke vorzugsweise auszeichnet, ist erstlich ein sorgfältigeres und richtiger verstandenes Streben nach einem Ganzen der Kunstform, dann eine tiefere Bearbeitung der Gegenstände, durch die sie in eine grössere und reichere Weltumgebung treten, und höhere Ideen sich an sie anknüpfen, endlich eine mehr vollendete Austilgung alles Prosaischen durch einen reineren Schwung des Poetischen in Darstellung, Gedanken und Ausdruck.⁵⁵²

Humboldt fügt später hinzu, daß Schiller selbst die „grössere Rücksicht auf die Form des Ganzen als den eigentlichen von ihm gemachten Fortschritt“⁵⁵³ angesehen hatte.

Den Grund der dichterischen Entwicklung, die in Schillers späteren Dramen deutlich wird, könnte man auch in seiner Reflexion über die tragisch-dramatischen Anforderungen sehen. Dies läßt sich nicht nur in Schillers Gespräch mit Goethe über die dichterischen Stoffe und Pläne, sondern auch in ihrem Briefwechsel im Jahr 1797 nachweisen. Ihre wiederholte Diskussion führte schließlich zum gemeinsamen Nachdenken über Wesen, Möglichkeiten und Grenzen der epischen und dramatischen Gattungen. Als Ergebnis war eine kurze Schrift „Über epische und dramatische Dichtung“, die eine gemeinsame Arbeit von Schiller und Goethe ist, erschienen. Dieser Text, der aus ihren gemeinsamen Gesprächen über die eigenen dichterischen Probleme entstand, zeigt ihre Überlegungen zu den Gattungsgesetzen der epischen und der dramatischen Dichtung. Das Problem der Gattungsgesetze der epischen und dramatischen Dichtung ist bei Schiller von vornherein mit dem des Verhältnisses von Realismus und Idealismus verbunden.⁵⁵⁴ In seinen Reflexionen versucht Schiller also „das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrheit, von Individualität und Idealität zu klären und die Notwendigkeit einer strengen Stilisierung bzw. I-

⁵⁵² Humboldt: Über Schiller. In: Ders.: Werke. 2. Bd. Hg. v. Flitner / Giel. S. 392.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Vgl. Schiller: Werke. Nationalausgabe. 21. Bd. Kommentar. S. 338.

dealisierung für die dramatischen Figuren zu begründen⁵⁵⁵, wie es sich im Brief an Goethe vom 4. April 1797 zeigt.

Für die Gestaltung der weiblichen Figuren in den späteren Dramen kann man daher annehmen, daß sich die fortschrittliche Form der Frauengestalten aus Schillers dichterischer Entwicklung und seinen gattungsspezifischen Reflexionen ergibt. Seine konservative Auffassung von der Frau, die in den frühen Dramen deutlich zutage tritt, sollte im Spätwerk hinter die höher aufgefaßten Anforderungen der dramatischen Gattung zurücktreten. Aus einer solchen Erkenntnis dichterischer Notwendigkeit konnte Schiller Stoffe, die sich seinen Ideen zur Dichotomie der Geschlechter entziehen, wählen und die heldenhaften Frauengestalten in seinen späteren Dramen schaffen.

⁵⁵⁵ Schiller: Werke. Nationalausgabe. 21. Bd. Kommentar. S. 338.

Literaturverzeichnis

1. Schiller- und Humboldt-Werkausgaben

Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar 1943ff.

Ders.: Sämtliche Werke. 5 Bde. Hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1981.

Ders.: Werke und Briefe. 12 Bde. Hg. v. Otto Dann u. a. Frankfurt am Main 1992.

Ders. : Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. v. Emil Staiger. Frankfurt am Main 1977.

Humboldt, Wilhelm von: Werke. Hg. v. Albert Leitzmann. 10 Bde. Berlin 1903ff.

Ders. : Werke. 5 Bde. Hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt 1981.

Ders. : Sein Leben und Wirken dargestellt in Briefen, Tagebüchern und Dokumenten seiner Zeit. Hg. v. Rudolf Freese. Darmstadt 1986.

2. Weitere Quellentexte

Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 15 Bde. 6. Bd.: Altertum. Hg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart und Weimar 1999.

Fichte, Johann Gottlieb: Zur Rechtslehre und Sittenlehre. In: Fichtes Werke. 8 Bde. 3. Bd. Hg. v. Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1971.

Foucault, Michel: Der Gebrauch der Lüste. Frankfurt am Main 1989.

Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1991.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. v. Hendrik Birus u. a. 5. Bd.: Dramen 1776-1790. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main 1988.

Ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe, Gespräche. 24 Bde. 24. Bd.: Johann Peter Eckermann: Gespräch mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948.

- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt und Neuwied 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. 6. Auflage. Hg. v. Johannes Hoffmeister. Hamburg 1952.
- Horkheimer, Max: Autorität und Familie. In: Ders.: Kritische Theorie. Eine Dokumentation. 2 Bde. 1. Bd. Hg. v. Alfred Schmidt. Frankfurt am Main 1968. S. 277-360.
- Ders.: / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1973.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke. 10 Bde. Hg. v. Paul Rilla. Berlin und Weimar 1968.
- Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Ders.: Werkausgabe. 12 Bde. 7. Bd.: Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. 11. Auflage. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1991. S. 7-102.
- Ders.: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen. In: Ders.: Werkausgabe. 12 Bde. 2. Bd.: Vorkritische Schriften bis 1768. 7. Auflage. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1991. S. 825-868.
- Ders.: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ders.: Werkausgabe. 12 Bde. 11. Bd.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I. 9. Auflage. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1991. S. 53-61.
- Mann, Thomas: Versuch über Schiller. In: Ders.: Gesammelte Werke. 12 Bde. 9. Bd.: Reden und Aufsätze I. Oldenburg 1960. S. 870-951.
- Mehring, Franz: Schiller und Gegenwart. In: Ders.: Gesammelte Schriften. 15 Bde. 10. Bd.: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Hg. v. Thomas Höhle u. a. Berlin 1961. S. 282-286.
- Ders.: Schiller und die Frauen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. 15 Bde. 10. Bd.: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Hg. v. Thomas Höhle u. a. Berlin 1961. S. 287-292.
- Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. In: Ders.: Werke. 3 Bde. 2. Bd.: Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt am Main 1981. S. 609-842.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Übers. v. Eleonore Skommodau. Hg. v. Martin Rang. Stuttgart 1970.
- Schlegel, Friedrich: Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. 29 Bde. 1. Bd.: Studien des klassischen Altertums. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a. 1979. S. 45-69.
- Ders.: Über die Diotima. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. 29 Bde. 1. Bd.: Studien des klassischen Altertums. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a. 1979. S. 70-115.

- Ders.: Rezensionen: Schillers Musenalmanach 1796. In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. 29 Bde. Hg. v. Ernst Behler. 2. Bd.: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner. Paderborn u. a. 1967. S. 3-8.
- Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hg. v. Eduard Böcking. Leipzig 1846.
- Simmel, Georg: Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem. In: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig 1919. S. 58-94.
- Ders.: Weibliche Kultur. In: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig 1919. S. 254-295.
- Tieck, Ludwig: Kritische Schriften. 4 Bde. 1. Bd.: Kritische Schriften. Hg. v. Ludwig Tieck. Leipzig 1848.
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Ewiges Griechentum. Auswahl aus seinen Schriften und Briefen. Hg. v. Fritz Forschepiepe. Stuttgart 1943. S. 1-42.
- Ders.: Geschichte der Kunst des Altertums. In: Ewiges Griechentum. Auswahl aus seinen Schriften und Briefen. Hg. v. Fritz Forschepiepe. Stuttgart 1943. S. 88-166.

3. Forschungsliteratur

- Ackermann, Irmgard: Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama. München 1968.
- Albert, Claudia: Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Friedrich Schiller: „Die Jungfrau von Orleans“. Frankfurt am Main 1988.
- Amrain, Susanne: Der Androgyn. Das poetische Geschlecht und sein Aktus. In: Frauen, Weiblichkeit, Schrift. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 4. Hg. v. Renate Berger u. a. Berlin 1985. S. 119-129.
- Anz, Thomas: Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod. In: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 64. Geburtstag. Hg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983. S. 408-425.
- Aurnhammer, Achim u. a. (Hg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990.
- Baker Miller, Jean: Die Stärke weiblicher Schwäche. Zu einem neuen Verständnis der Frau. Frankfurt am Main 1979.

- Bailet, Dietlinde S.: Die Frau als Verführte und als Verführerin in der deutschen und französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u. a. 1981.
- Bauer, Wilfried: Rückzug und Reflexion in kritischer und aufklärender Absicht. Schillers Ethik und Ästhetik und ihre künstlerische Gestalt im Drama. Frankfurt am Main 1987.
- Baumecker, Gottfried: Schillers Schönheitslehre. Heidelberg 1937.
- Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Übers. v. Uli Aumüller und Grete Oesterwald. Hamburg 1951.
- Beck, Adolf: Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller. In: Forschung und Deutung. Ausgewählte Aufsätze zur Literatur. Hg. v. Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main 1966. S. 119-166.
- Becker-Cantarino, Barbara: Die „Bekenntnisse einer schönen Seele“: Zur Ausgrenzung und Vereinnahmung des Weiblichen in der patriarchalen Utopie von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. In: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1988. S. 70-90.
- Dies.: (Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland 1500-1800. Ein Forschungsbericht. In: Die Frau von der Reformation zur Romantik. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Bonn 1980. S. 243-285.
- Beer, Ursula (Hg.): Klasse Geschlecht. Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik. Bielefeld 1989.
- Begemann, Christian: Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Aurora – Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die Klassisch-Romantische Zeit 59 (1999). S. 135-159.
- Bellermann, Ludwig: Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. 2 Bde. 4. Auflage. Berlin 1908.
- Benjamin, Jessica: Die Fesseln der Liebe: Zur Bedeutung der Unterwerfung in erotischen Beziehungen. In: Feministische Studien 4 (1985). S. 10-33.
- Berghahn, Klaus L.: Schiller. Ansichten eines Idealisten. Frankfurt am Main 1986.
- Ders.: „Das Pathetischerhabene“. Schillers Dramentheorie. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. v. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung). S. 485-522.
- Ders.: Zum Drama Schillers. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 157-173.
- Berief, Renate: Selbstentfremdung als Problem bei Rousseau und Schiller. Idstein 1991.
- Bernauer, Joachim: „Schöne Welt, wo bist du?“. Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller. Berlin 1995.
- Beyer, Karen: „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held“. Zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männli-

- chen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers. Stuttgart 1993.
- Binder, Wolfgang: Schillers Demetrius. In: Euphorion 53 (1959). S. 252-280.
- Birk, Heinz: Bürgerliche und empfindsame Moral im Familiendrama des 18. Jahrhunderts. Bonn 1967.
- Blesch, Rainer: Drama und wirkungsästhetische Praxis. Zum Problem der ästhetischen Vermittlung bei Schiller. Stuttgart 1978.
- Bloch, Ernst: Schiller und Weimar als seine Abbiegung und seine Höhe. In: Schiller in unserer Zeit. Beiträge zum Schillerjahr 1955. Hg. vom Schiller-Komitee. Weimar 1955. S. 155-170.
- Blochmann, Elisabeth: Schillers Begriff der „schönen Weiblichkeit“. In: Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung 10 (1955). S. 430-437.
- Ders.: Schiller und die Empfindsamkeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 24 (1950). S. 483-499.
- Böckmann, Paul: Politik und Dichtung im Werk Friedrich Schillers. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955. Stuttgart 1955. S. 192-231.
- Bolton, Jürgen: Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung. Frankfurt am Main 1984.
- Ders.: Friedrich Schiller. Poesie, Reflexion und gesellschaftliche Selbstdeutung. München 1995.
- Borchmeyer, Dieter: Altes Recht und Revolution. Schillers „Wilhelm Tell“. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik der späten Aufklärung. Ein Symposium. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982. S. 69-113.
- Ders.: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München 1973.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 1980.
- Braemer, Edith: „Wilhelm Tell“. In: Studien zur deutschen Klassik. Hg. v. Edith Braemer und Ursula Wertheim. Berlin 1960. S. 297-330.
- Brandstetter, Gabriele: „Die Bilderschrift der Empfindungen“. Jean-Georges Lettres sur la Danss. Et sur les ballets und Friedrich Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde“. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. Achim Aurnhammer u. a. Tübingen 1990. S. 77-93.
- Braun, Christina von: Warum Gender Studies?. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 9 (1999). S. 9-19.
- Brinker-Gabler, Gisela: Das weibliche Ich. In: Die Frau als Heldin und Autorin. Hg. v. Wolfgang Paulsen. Bern 1979. S. 55-65.
- Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Weib-

- lichkeit und Tod in der Literatur. Hg. v. Renate Berger und Inge Stephan. Köln und Wien 1987. S. 87-115.
- Brückner, Margrit: Schönheit und Vergänglichkeit. In: Reflexionen vor dem Spiegel. Hg. v. Farideh Akashe-Böhme. Frankfurt am Main 1992. S. 175-212.
- Burggrafs, Julius: Schillers Frauengestalten. Stuttgart 1897.
- Burschell, Friedrich (Hg.): Schiller. Hamburg 1968.
- Bußmann, Hadumod / Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995.
- Dahnke, Hans-Dietrich: Schönheit und Wahrheit. Zum Thema Kunst und Wissenschaft in Schillers Konzeptionsbildung am Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. In: Ansichten der deutschen Klassik. Hg. v. Helmut Brandt und Manfred Beyer. S. 84-116.
- Dick, Anneliese: Weiblichkeit als natürliche Dienstbarkeit. Eine Studie zum klassischen Frauenbild in Goethes „Wilhelm Meister“. Frankfurt am Main 1985.
- Dippel, Lydia: Wilhelm von Humboldt. Ästhetik und Anthropologie. Würzburg 1990 (= Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 50).
- Disselbeck, Klaus: Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Darmstadt 1987.
- Dotzler, Bernhard J.: „Seht doch wie ihr vor Eifer schäumet...“. Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30 (1986). S. 339-382.
- Drews, Sibylle / Karen Brecht (Hg.): Psychoanalytische Ich-Psychologie. Frankfurt am Main 1975.
- Duden, Barbara : Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. In: Feministische Studien 11 (1993). S. 24-33.
- Dies.: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Kursbuch 47 (1997). S. 125-140.
- Düntzer, Heinrich: „Die berühmte Frau“. In: Erläuterungen zu den deutschen Klassikern. Erläuterungen zu Schillers Werken: Schillers lyrische Gedichte. 2 Bde. 1. Bd. 3. Teil. 3., neu durchgesehene Auflage. Hg. v. Heinrich Düntzer. Leipzig 1891. S. 131-141.
- Ders.: „Das Lied von der Glocke“. In: Erläuterungen zu den deutschen Klassikern. Erläuterungen zu Schillers Werken: Schillers lyrische Gedichte. 2 Bde. 2. Bd. 8. Teil. 3., neu durchgesehene Auflage. Hg. v. Heinrich Düntzer. Leipzig 1891. S. 55-106.
- Düsing, Wolfgang: Schillers Idee des Erhabenen. Köln 1967.
- Ders.: Kosmos und Natur in Schillers Lyrik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13 (1969). S. 196-220.

- Ehrlich, Lothar: Zur Interpretation von Schillers „Maria Stuart“. In: Weimarer Beiträge 5 (1981). S. 31-43.
- Erdle, Birgit R.: Der phantasmatische und der decouverte weibliche Körper. In: Feministische Studien 9 (1991). S. 65-78.
- Exner, Richard: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. In: Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Hg. v. Wolfgang Paulsen. München 1979. S. 17-54.
- Falkenstein, Hennig: Das Problem der Gedankenlyrik. Marburg 1963.
- Floss, Ulrich: Kunst und Mensch in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers. Versuch einer kritischen Interpretation. Köln und Wien 1989.
- Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt am Main 1986.
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Erste Auflage der Neubearbeitung. Berlin 2003 [zuerst 1881].
- Friedrich-Staar, Susanne: Androgynie und Geschlechterdifferenz. Zu Frauenlobs Minneleich. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 9 (1999). S. 57-69.
- Friess, Ursula: Buhlerin und Zauberin. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. München 1970.
- Fritzsche, Joachim: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der „Freiheit in der Erscheinung“ und ihre Realisation mit Hilfe verschiedener philosophischer Schriften und Gedichte Friedrich Schillers. Würzburg 1970.
- Frommer, Harald: Lernziel: Leserrolle. Ein Annäherungsversuch an Schillers Königin Elisabeth in Klasse 10. In: Der Deutschunterricht 33 (1981). S. 60-81.
- Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils. „Bild und Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 25 (1981). S. 316-366.
- Ders.: Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche. Würzburg 2001.
- Ders.: Der schwankende Paris. „Bild“ und „Gestalt“ der Frau im Werk Goethes. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1989). S. 37-126.
- Funk, Holger: Ästhetik des Hässlichen. Berlin 1983.
- Gabriel, Norbert: „Furchtbar und sanft“. Zum Trimeter in Schillers „Jungfrau von Orleans“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985). S. 125-138.
- Geiger, Heinz / Hermann Haarmann (Hg.): Grundstudium Literaturwissenschaft. Aspekte des Dramas. Wiesbaden 1979.
- Gerhard, Ute / Andrea Maihofer (Hg.): Differenz und Gleichheit. Menschenrechte haben (k)ein Geschlecht. Königstein/Taunus 1997.

- Golz, Jochen: Vom Bewusstsein des Künstlers. Fragen an Schillers klassische Lyrik. In: Weimarer Beiträge 30 (1984). S. 1780-1795.
- Götte, Rose: Die Tochter im Familiendrama des 18. Jahrhunderts. Bonn 1964.
- Greiner, Bernhard: Weibliche Identität und ihre Medien: Zwei Entwürfe Goethes. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 35 (1991). S. 33-56.
- Greiner, Norbert u. a. (Hg.): Einführung ins Drama. Handlung-Figur-Szene-Zuschauer. 2 Bde. München und Wien 1982.
- Grimminger, Rolf: Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 3. Bd.: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. 2. Auflage. Hg. v. Rolf Grimminger. München 1980. S. 15-99.
- Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1984.
- Ders.: Die Jungfrau von Orleans. Ein psychologisches Märchen. In: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Hg. v. Karl S. Guthke. Tübingen 1994. S. 235-258.
- Ders.: Maria Stuart. Die Heilige von „dieser Welt“. In: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Hg. v. Karl S. Guthke. Tübingen 1994. S. 207-234.
- Ders.: Nachwort zu Friedrich Schiller: Turandot. Prinzessin von China Stuttgart 1987 (= RUB). S. 89-91.
- Ders.: Schillers „Turandot“ als eigenständige dramatische Leistung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 3 (1959). S. 118-141.
- Gutmann, Anna: Schillers Jungfrau von Orleans: Das Wunderbare und die Schuldfrage. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 88 (1969). S. 560-582.
- Hahn, Karl-Heinz: Dramatische Dichtung. Schillers Demetrius. In: Aus der Werkstatt deutscher Dichter. Goethe, Schiller, Heine. Halle 1963. S. 195-364.
- Hamburger, Käte: Zum Problem des Idealismus bei Schiller. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 4 (1960). S. 60-71.
- Dies.: Schillers Fragment „Der Menschenfeind“ und die Idee der Kalokagathie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 30 (1956). S. 367-399.
- Dies.: Schiller und Lyrik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 16 (1972). S. 299-329.
- Dies.: Versuch zur Typologie des Dramas. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hg. v. Werner Keller. Darmstadt 1976. S. 3-13.
- Harrison, Robin: Heilige oder Hexe. Schillers Jungfrau von Orleans im Lichte der biblischen und griechischen Anspielungen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30 (1986). S. 265-305.

- Hartmann, Regina: Zum Diskurs des weiblichen Geschlechtscharakters als soziokulturelles Deutungsmuster in der populären Literatur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 3 (1993). S. 277-294.
- Hass, Friederike de: Weiblichkeitsentwürfe wider den Zeitgeist. Gedenkende Worte zur Kranzniederlegung. In: Weiblichkeitsentwürfe und Frauen im Werk Lessings. Aufklärung und Gegenaufklärung bis 1800. Hg. v. Dieter Fratzke und Wolfgang Albrecht. Kamenz 1997. S. 61-93.
- Haupt, Johannes: Gesichtsperspektive und Griechenverständnis im ästhetischen Programm Schillers. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 18 (1974). S. 407-430.
- Hausen, Karin: Familie als Gegenstand historischer Sozialwissenschaft. Bemerkungen zu einer Forschungsstrategie. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialforschung 1 (1975). S. 171-209.
- Dies.: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, neue Forschungen. Hg. v. Werner Conze. Stuttgart 1976. S. 367-393.
- Heinrich, Gerda: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt. In: „Wen kümmert’s, wer spricht“. Zur Literatur- und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West. Hg. v. Inge Stephan u. a. Köln und Wien 1991. S. 109-117.
- Hermann, Gernot: Schillers Kritik der Verstandesaufklärung in der „Jungfrau von Orleans“. Eine Interpretation der Figuren des Talbot und des Schwarzen Ritters. In: Euphorion 84 (1990). S. 163-186.
- Heukenkamp, Ursula: „Feministisches Wissen“ und Literaturwissenschaft. Über neuere feministische Forschungen. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 2 (1992). S. 649-657.
- Hilliger, Dorothea: „Kabale und Liebe“. In: Wünsche und Wirklichkeiten im bürgerlichen Trauerspiel. Hg. v. Dorothea Hilliger. Frankfurt am Main 1984. S. 162-226.
- Hoffmann, Therese: Das klassische frühromantische Frauenideal. Phil. Diss. Leipzig 1932.
- Hoffmann, Volker: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit. In: Klassik und Moderne. Hg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983. S. 81-97.
- Hoffmeister, Gerhart: Engel, Teufel oder Opfer. Zur Auffassung der Frau in der sentimentalischen Erzählung zwischen Renaissance und Aufklärung. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 69 (1977). S. 150-157.
- Honneger, Claudia: Weibliche Selbstreflexion um 1800. In: Feministische Studien 7 (1989). S. 7-22.

- Dies.: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850. 2. Auflage. Frankfurt am Main und New York 1992.
- Huysen, Andreas: Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 69 (1977). S. 159-173.
- Ibel, Rudolf: Friedrich Schiller. Don Carlos. Frankfurt am Main u. a. 1980.
- Ide, Heinz: Zur Problematik der Schiller-Interpretation. Überlegungen zur „Jungfrau von Orleans“. In: Jahrbuch der Wittheit zu Bremen 8 (1964). S. 41-91.
- Ingen, Ferdinand van: Macht und Gewissen: Schillers „Maria Stuart“. In: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium. Hg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1988. S. 283-309.
- Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Übers. v. Xenia Rajewsky u. a. Frankfurt am Main 1980.
- Janz, Rolf-Peter: „Sie ist die Schande ihres Geschlechts“. Die Figur der femme fatale bei Lessing. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979). S. 207-221.
- Kaiser, Gerhard: Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien. Göttingen 1979.
- Ders.: Johanna's Sendung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10 (1966). S. 205-236.
- Kasper, Karlheinz und Dieter Wuckel (Hg.): Grundbegriffe der Literaturanalyse. Leipzig 1982.
- Kersting, Christa: Konzepte weiblicher Erziehung im Zeitalter der Aufklärung. In: Weiblichkeitsentwürfe und Frauen im Werk Lessings. Aufklärung und Gegenklärung bis 1800. Hg. v. Dieter Fratzke und Wolfgang Albrecht. Kamenz 1997.
- Klotz, Volker (Hg.): Kronen und lange Haare. Zu Schillers „Maria Stuart“. In: Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten. Darmstadt 1962. S. 7-14.
- Ders.: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1976 [zuerst 1960].
- Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1966.
- Kluge, Gerhard: Idealisieren – Poetisieren. Anmerkungen zu poetologischen Begriffen und zur Lyriktheorie des jungen Tieck. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13 (1969). S. 308-360.
- Koblik, Helmut: Grundlagen und Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen. Goethe: „Torquato Tasso“. Frankfurt am Main u. a. 1968.
- Koch, Manfred: Von der vergleichenden Anatomie zur Kulturanthropologie. Wilhelm von Humboldts Hermeneutik fremder Kulturen im Kontext der

- zeitgenössischen „Wissenschaft vom Menschen“. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 3 (1993). S. 80-98.
- Kommerell, Max: Schiller. In: Ders.: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock-Herder-Goethe-Schiller-Jean Paul-Hölderlin. Berlin 1928. S. 175-303.
- Ders.: Schiller als Gestalter des handelnden Menschen. In: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist und Hölderlin. 5. Auflage. Frankfurt am Main 1962. S. 132-174.
- Ders.: Schiller als Psychologe. In: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist und Hölderlin. 5. Auflage. Frankfurt am Main 1962. S. 175-242.
- Koopmann, Helmut: Friedrich Schiller. 2 Bde. Stuttgart 1977 (= Sammlung Metzler 50 und 51).
- Ders.: Schiller-Kommentar. Mit einer Einführung von Benno von Wiese. 2 Bde. München 1969.
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 2. Bd. 9. Auflage. Darmstadt 1974.
- Koschorke, Albrecht: Geschlechterpolitik und Zeichenökonomie. Zur Geschichte der deutschen Klassik vor ihrer Entstehung. In: Kanon, Macht, Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Hg. v. Renate Heydebrand. Stuttgart und Weimar 1998 (= DFG-Symposion 1996). S. 581-599.
- Koselleck, Reinhart: Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt am Main 1973.
- Kössler, Henning: Freiheit und Ohnmacht. Die autonome Moral und Schillers Idealismus der Freiheit. Göttingen 1962.
- Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhundert. Berlin 1891.
- Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels „Judith“ und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre. In: Friedrich Hebbel. Hg. v. Helmut Kreuzer. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung). S. 276-304.
- Krings, Hermann: Natur und Freiheit. Zwei konkurrierende Traditionen. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 39 (1985). S. 4-20.
- Kristeva, Julia: Stabat Mater. In: Dies.: Geschichten von der Liebe. Übers. v. Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt am Main 1989. S. 226-255.
- Kubes-Hofmann, Ursula: Das unbewusste Erbe. Weibliche Geschichtslosigkeit zwischen Aufklärung und Frühromantik. Wien 1993 (= Reihe Frauenforschung 21).
- Kurscheidt, Georg: Schiller als Lyriker. In: Friedrich Schiller. Werke und Briefe. 12 Bde. Hg. v. Otto Dann u. a. 1. Bd.: Gedichte. Hg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main 1992. S. 749-803.

- Ladendorf, Ingrid: Zwischen Tradition und Revolution. Die Frauengestalten in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ und ihr Verhältnis zu deutschen Originalromanen des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1990.
- Lange Victor: Zu Schillers Poetik. In: Lyrische Betrachtungen. Essays und Aufsätze aus 30 Jahren. Hg. v. Walter Hinderer und Volkmar Sander. Frankfurt am Main 1989. S. 87-105.
- Leipert, Renhard: Friedrich Schiller. „Maria Stuart“. Oldenburg 1991.
- Leistner, Bernd: „Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.“ Zu Schillers Trauerspiel „Maria Stuart“. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (1981). S. 166-181.
- Ders.: Vom Umgang mit dem poetischen Werk. In: Weimarer Beiträge 6 (1980). S. 148-159.
- Lenk, Elisabeth: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Frauen/Kunst/Kulturgeschichte, Ästhetik und Kommunikation 7 (1976). H. 25. S. 84-87.
- Lennert, Rudolf: Beobachtungen zum dichterischen Realismus Schillers. In: Neue Sammlung. Göttinger Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft (1976). H. 6. S. 529-540.
- Lippuner, Heinz / Heinrich Mettler (Hg.): Schillers „Tell“ für die Schule neu gesehen. Düsseldorf 1980.
- Lorenz, Dagmar C. G.: Weibliche Rollenmodelle bei Autoren des „Jungen Deutschland“ und des „Biedermeier“. In: Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur. Amsterdam 1980 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik). S. 155-184.
- Lohmann, Knut: Die Bedeutungssphäre des Wortes „Herz“ im dramatischen und philosophischen Werk Friedrich Schillers. Bielefeld 1959.
- Lorey, Isabell: Der Körper als Text und das aktuelle Selbst. Butler und Foucault. In: Feministische Studien 11 (1993). S. 10-23.
- Lukács, Georg: Zur Ästhetik Schillers. Die Probleme der objektiven Dialektik und die Schranke des Idealismus. In: Schiller in unserer Zeit. Hg. vom Schiller-Komitee. Weimar 1955. S. 270-293.
- Luserke, Matthias: Die Suche nach dem objektiven Begriff des Schönen. Von der Ästhetik Schillers zur Metaphysik des Schönen bei Schopenhauer. In: Zeitschrift für Germanistik 1 (1994). S. 24-34.
- Lüthi, Kurt: Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion, Literatur und Leben. Köln u. a. 1985.
- Lutz, Hans: Schillers Anschauungen von Kultur und Natur. Berlin 1928.
- Lypp, Bernhard: Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus. Frankfurt am Main 1972.
- Mahrtdt, Helgard: Öffentlichkeit, Gender und Moral. Von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann. Göttingen 1998 (= Palaestra 304).

- Maihofer, Andrea: *Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz.* Frankfurt am Main 1995.
- Mansouri, Rachid Jai: *Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen.* Frankfurt am Main 1988.
- Martini, Fritz: *Die feindlichen Brüder. Zum Problem des gesellschaftlichen Dramas von J. A. Leisewitz, F. M. Klinger und F. Schiller.* In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 16 (1972). S. 208-265.
- Ders.: *Schillers „Kabale und Liebe“.* Bemerkungen zur Interpretation des „Bürgerlichen Trauerspiels“. In: *Der Deutschunterricht* (1952). H. 5. S. 18-39.
- Ders.: *Demetrius.* In: *Schillers Dramen. Neue Interpretation.* Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1979. S. 316-348.
- Ders.: *Schillers Abschiedszenen.* In: *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz.* Hg. v. Bernd Hüppauf und Dolf Sternberger. Frankfurt am Main 1973. S. 151-184.
- Matt, Peter von: *Lachen in der Literatur. Eine Überlegung zur Frage, warum Schillers Glocke so ernst ist.* In: Ders.: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur.* München 1994. S. 91-101.
- Mattenklott, Gert: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers.* Hamburg 1982.
- Mayer, Hans: *Skandal der Jeanne d'Arc. Schiller-Shaw-Brecht-Wischnewski.* In: Ders.: *Aussenseiter.* Frankfurt am Main 1975. S. 32-67.
- Ders.: *Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen Ursprünge und Folgen.* In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971). S. 251-279.
- Ders.: *Schillers Gedichte und die Traditionen deutscher Lyrik.* In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 4 (1960). S. 72-89.
- Ders.: *Schiller und die Nation.* In: *Studien zur deutschen Literaturgeschichte.* Hg. v. Werner Krause und Hans Mayer. 2. Auflage. Berlin 1955. S. 79-122.
- Meinolf, Schmidt: *Die ästhetischen Kategorien Schillers als Weg zum Verständnis und zur Vermittlung des „Wallenstein“.* Frankfurt am Main 1988.
- Meise, Helga: *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert.* Berlin und Marburg 1983.
- Menze, Clemens: *Wilhelm von Humboldts Lehre und Bild vom Menschen.* Düsseldorf 1976.
- Michelsen, Peter: *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern“.* Heidelberg 1979.
- Mittenzwei, Werner: *Begriff und Wesen der dramatischen Figur.* In: *Beiträge zu Poetik des Dramas.* Hg. v. Werner Keller. Darmstadt 1976. S. 194-210.

- Morrien, Rita: Sinn und Sinnlichkeit. Der weibliche Körper in der deutschen Literatur der Bürgerzeit. Köln u. a. 2001.
- Mörsdorf, Josef: Gestaltwandel des Frauenbildes und Frauenberufs in der Neuzeit. München 1958.
- Muethlieck-Müller, Cathleen: Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst. Schiller-Kant. Würzburg 1989.
- Müller, Ernst: Schillers Lyrik. In: Friedrich Schiller. Ausgewählte Werke. 7 Bde. 1. Bd.: Einleitung, Gedichte, Erzählungen. Hg. v. Ernst Müller. Darmstadt 1954. S. 7-52.
- Müller, Joachim: „Verwirrung des Gefühls“. Der Begriff des Pathologischen im Drama Goethes und Kleists. Berlin 1974.
- Ders.: Der Held und sein Gegenspieler in Schillers Dramen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität Jena 8 (1958/59). S. 451-469.
- Müller-Sievers, Helmut: Verstümmelung. Schiller, Fichte und die Genealogie des Masochismus. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hg. v. Hans Jürgen Schings. Stuttgart und Weimar 1994 (= DFG-Symposion 1992). S. 284-297.
- Müller, Maria E.: Naturwesen Mann. Zur Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft in Ehelehren der frühen Neuzeit. In: Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit. Hg. v. Heide Wunder und Christina Vanja. Frankfurt am Main 1991. S. 43-68.
- Müller, Udo: Drama und Lyrik. Formelemente, Formtypen, Gattungen. Breisgau 1979.
- Natew, Athanas: Schillers „Demetrius“ oder die Maske als wahres Gesicht. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Hg. v. Helmut Brandt. Berlin und Weimar 1987. S. 338-346.
- Noetzel, Wilfried: Humanistische ästhetische Erziehung. Friedrich Schillers moderne Umgangs- und Geschmackspädagogik. Weinheim 1992.
- Nolte, Ursula: Frauenbild und Frauenbildung in der Geschlechterphilosophie I. Kants. In: Zeitschrift für Pädagogik 9 (1963). S. 346-362.
- Nordmann, Beate: Erläuterungen zu Friedrich Schiller „Wilhelm Tell“. Hollfeld 2001 (= Königs Erläuterungen und Materialien 1).
- Nowak, Kurt: Schleiermacher und die Frühromantik. Eine literaturgeschichtliche Studie zum romantischen Religionsverständnis und Menschenbild am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Göttingen 1986.
- Oellers, Nobert: „Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?“. Zu Schillers Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Hg. v. Helmut Brandt. Berlin und Weimar 1987. S. 209-319.
- Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1998.

- Panke-Kochinke, Birgit: Die anständige Frau. Konzeption und Umsetzung bürgerlicher Moral im 18. und 19. Jahrhundert. Pfaffenweiler 1991.
- Petrus, Klaus: Schiller über das Erhabene. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 47 (1993). S. 23-40.
- Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 2 Bde. Darmstadt 1993.
- Polheim, Karl Konrad: Die dramatische Konfiguration. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hg. v. Werner Keller. Darmstadt 1976. S. 236-259.
- Popp, Hansjürgen: Friedrich Schiller. Maria Stuart. 2. Auflage. Stuttgart 1996.
- Pott, Hans-Georg: Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ in einer Reihe von Briefen. München 1980 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 56).
- Potyka, Klaus Karl: Naturvorstellungen in ausgewählten philosophischen Schriften Friedrich von Schillers. Frankfurt am Main 1994.
- Prandi, Julie D.: Spirited Women Heroes. Major Female Characters in the Dramas of Goethe, Schiller and Kleist. Bern 1983.
- Price, Cora Lee: Wilhelm von Humboldt und Schillers „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11 (1967). S. 358-373.
- Puntel, Kai: Die Struktur künstlerischer Darstellung. Schillers Theorie der Versinnlichung in Kunst und Literatur. München 1986.
- Pütz, Peter: Grundbegriffe der Interpretation von Dramen. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 11-25.
- Rainer, Ulrike: Schillers Prosa. Poetologie und Praxis. Berlin 1988.
- Rasch, Wolfdietrich: Bemerkungen zur Gestaltung des Tragischen bei Kleist und Schiller. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 21 (1943). S. 287-306.
- Reh, Albert M.: Wunschbild und Wirklichkeit. Die Frau als Leserin und als Heldin des Romans und des Dramas der Aufklärung. Ein Beitrag zur Literaturpsychologie der Aufklärung. In: Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Hg. v. Wolfgang Paulsen. München 1979. S. 82-95.
- Reinhard, Hartmut: Der Rest ist Resignation. Hebbels Schiller-Rezeption: Nachfolge mit Schwierigkeiten. In: Hebbel-Jahrbuch 55 (2000). S. 39-64.
- Reiß, Günther: Dramaturgie der Gewalt. Das Verhör als kommunikative Figur in der Geschichte und im Drama des 20. Jahrhunderts. In: Klassik und Moderne. Hg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983. S. 600-617.
- Reschke, Renate: Ästhetik – Wissenschaft vom Schönen?: Zur Genesis und Problematik der Kategorie des Schönen. In: Weimarer Beiträge 22 (1976). S. 56-96.

- Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „Philosophischen Briefe“. Königshausen 1985.
- Rose, Riecke-Niklewski: Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. Tübingen 1986.
- Rüdiger, Horst: Schiller und das Pastorale. In: Euphorion 53 (1959). S. 229-251.
- Rumpf, Mechthild: Ein Erbe der Aufklärung. Imaginationen des „Mütterlichen“ in Max Horkheimers Schriften. In: Feministische Studien 7 (1989). S. 55-67.
- Ruppelt, Georg: Die „Ausschaltung“ des „Wilhelm Tell“. Dokumente zum Verbot des Schauspiels in Deutschland 1941. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 20 (1976). S. 402-419.
- Ruppert, Matthias: Unvollendete Totalität. Untersuchungen zu Friedrich Schillers Konzept einer vollständigen ästhetischen Erziehung. Mainz 1996.
- Sanna, Simonetta: Von Miss Sara Sampson zu Emilia Galotti: Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater. In: Lessing Yearbook 24 (1992). S. 45-76.
- Saße, Günther: Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung. Tübingen 1988.
- Sauder, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1979. S. 217-241.
- Sautermeister, Gert: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. S. 174-215.
- Ders.: Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen. Stuttgart 1971.
- Schadewaldt, Wolfgang: Der Weg Schillers zu den Griechen. Hans Georg Gadamer zum 60. Geburtstag am 11. Februar 1960. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 4 (1960). S. 90-97.
- Schaer, Wolfgang: Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Bonn 1963.
- Schäublin, Peter: Der moralphilosophische Diskurs in Schillers „Maria Stuart“. In: Sprachkunst 17 (1986). S. 141-187.
- Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908.
- Schlaffer, Heinz: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt am Main 1981.
- Schläpfer, Bruno: Schillers Freiheitsbegriffe. Frankfurt am Main 1984.

- Schmeer, Hans: Der Begriff der „schönen Seele“ besonders bei Wieland und in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Germanische Studien (1926). H. 44. S. 1-79.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Reflexionen zu Wilhelm von Humboldts Phänomenologie der Geschlechter. In: „Menschheit und Individualität“. Zur Bildungstheorie und Philosophie Wilhelm von Humboldts. Hg. v. Erhard Wicke u. a. Weinheim 1997 (= Studien zur Philosophie und Theorie der Bildung). S. 181-198.
- Schmidt, Michael R.: Schillers Verbrecher. München 1986.
- Scholz, Ingeborg: Analysen und Reflexionen. Friedrich Schiller. Don Carlos. Hollfeld 1982.
- Schön, Erich: Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätskritik um 1800. Stuttgart 1987.
- Schröder, Hannelore (Hg.): Die Frau ist frei geboren. Texte zur Frauenemanzipation. 1. Bd.:1789-1870. München 1979 (= Beck'sche schwarze Reihe 201).
- Schulz, Irmgard: Madonna – das ewige und das wirkliche Idol. Reflexionen über weibliche Schönheit anhand der Rolle von Idolen für das Selbstverständnis der Frau. In: Reflexionen vor dem Spiegel. Hg. v. Farideh Akashe-Böhme. Frankfurt am Main 1992. S. 91-110.
- Schulze-Bunte, Mathias: Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers. Frankfurt am Main 1993.
- Scuria, Herbert: Wilhelm von Humboldt. Werden und Wirken. Berlin (DDR) 1970.
- Seidel, Siegfried: Humboldts Freundschaft mit Schiller. Zu den geistigen Grundlagen ihrer Korrespondenz. In: Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt. 2 Bde. 1. Bd. Hg. v. Siegfried Seidel. Berlin (DDR) 1962. S. V-LX.
- Seidlin, Oskar: Vom erwachenden Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano-Schiller-Kleist-Goethe. Stuttgart 1979.
- Sewall, Richard B.: Die tragische Form. In: Tragik und Tragödie. Hg. v. Volkmar Sander. Darmstadt 1971 (= Wege der Forschung). S. 148-165.
- Siekmann, Andreas: Drama und sentimentalisches Bewußtsein. Zur klassischen Dramatik Schillers. Frankfurt am Main 1980.
- Spittler, Horst: Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung. Frankfurt am Main 1979.
- Staiger, Emil: Friedrich Schiller. Zürich 1967.
- Ders.: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1962.
- Steinbrügge, Lieselotte: Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der Französischen Aufklärung. 2. Auflage. Stuttgart 1992.

- 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 1983 (= Argument-Sonderband). S. 35-66.
- Dies.: „Bilder und immer wieder Bilder...“. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983 (= Argument-Sonderband). S. 15-34.
- Dies.: Feministische Literaturwissenschaft. Auf der Suche nach der „verborgenen Frau“. Vorwort. In: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983 (= Argument-Sonderband). S. 5-14.
- Dies.: „So ist die Tugend ein Gespenst“. Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: Lessing und die Toleranz. Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society vom 27.-29. Juni 1985 in Hamburg. Sonderband zum Lessing Yearbook 18 (1986). S. 357-374.
- Dies.: „Gender“. Eine nützliche Kategorie für die Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für Germanistik N. F. 9 (1999). S. 23-35.
- Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Ders.: Gesichtspunkte für die Betrachtung von Schillers Lyrik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 12 (1968). S. 259-274.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main 1974.
- Ders.: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Frankfurt am Main 1973.
- Ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie. 2 Bde. Frankfurt 1974.
- Ders.: Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung. In: Euphorion 66 (1972). S. 174-206.
- Ders.: Der Tragische Weg von Schillers Demetrius. In: Schiller zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. v. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Darmstadt 1972 (= Wege der Forschung). S. 466-506.
- Thaliheim, Hans-Günther: Schillers Dramen von „Maria Stuart“ bis „Demetrius“. In: Weimarer Beiträge 20 (1974). S. 5-33.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde. München 1977/78.
- Ueding, Gert: Friedrich Schiller. München 1990.
- Ders.: Wilhelm Tell. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1983. S. 271-293.
- Vahsen, Mechthilde: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution 1790-1820. Berlin 2000.
- Wägenbaur, Birgit (Hg.): Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin 1996.

- Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Hamburg 1989.
- Dies.: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Hamburg 1990.
- Dies.: Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983 (= Argument-Sonderband). S. 138-152.
- Dies.: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983 (= Argument-Sonderband). S. 83-137.
- Dies.: Wider die romantische Mode. Zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels „Lucinde“. In: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983 (= Argument-Sonderband). S. 67-82.
- Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. München 1997 [zuerst 1903].
- Wichert, Albert: Herr-Diener-Konstellationen in der deutschen Tragödie zwischen Aufklärung und Restauration. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 33 (1989). S. 117-144.
- Wiese, Benno v.: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Ders.: Die Dramen Schillers. Politik und Tragödie. Leipzig 1938.
- Ders.: Das Problem der ästhetischen Versöhnung bei Schiller und Hegel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 9 (1965). S. 167-188.
- Ders.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1973.
- Ders. (Hg.): Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1964.
- Wilcox, Kenneth Parmelee: Anmut und Würde. Die Dialektik der menschlichen Vollendung bei Schiller. Frankfurt am Main 1981.
- Willenberg, Knut: Tat und Reflexion. Zur Konstitution des bürgerlichen Helden im deutschen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1975.
- Willim, Petra: So frei geboren wie ein Mann? Frauengestalten im Werk Goethes. Königstein/Taunus 1997.
- Wittkowski, Wolfgang (Hg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982.
- Ders.: Demetrius – Schiller und Hebbel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 3 (1959). S. 142-179.
- Woesler de Panafieu, Christine: Das Konzept von Weiblichkeit als Natur- und Maschinenkörper. In: Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Hg. v. Barbara Schaeffer-Hegel und Brigitte Wartmann. 2. Auflage. Berlin 1984. S. 244-268.
- Woesler, Winfried: Lessings Miss Sara Sampson. In: Lessing Yearbook 10 (1978). S. 75-92.

- Wurst, Karin A.: Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert. Köln und Wien 1991.
- Zelle, Carsten: Die Notstandgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Hg. v. Hans Jürgen Schings. Stuttgart und Weimar 1994 (= DFG-Symposion 1992). S. 440-468.