

VERDAMMT UND ERLÖST

Parallelen und Gegensätze in der dramatischen Gestaltung
drei historischer Heldinnen: Andreas Gryphius: Catharina
von Georgien (1657), Friedrich Schiller: Maria Stuart
(1800) und Die Jungfrau von Orleans (1801)

by

Gisela Dumka

B.A. University of Victoria


A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS


in the Department
of
Germanic Studies


ACCEPTED

We accept this thesis as conforming to the required
standard


Dr. Michael Hadley


Dr. Patricia Köster


Dr. Peter Liddell


Dr. Erich Schwandt


Dr. Günter Schaarschmidt (External Examiner)

(c) Gisela Dumka

University of Victoria

April 1985

All rights reserved. This thesis may not be reproduced
in whole or in part, by mimeograph or other means, with-
out the permission of the author.

PT 1734
C33 D86

Supervisor: Associate Professor Michael L. Hadley

Abstract

Damnation and redemption are two opposing theological concepts which determine the development of Gryphius' and Schiller's historical protagonists Catharina von Georgien, Maria Stuart, and Johanna. Condemnation both sociopolitical and psychological provides the medium through which this tension is presented in dramatic terms. This thesis examines the way in which both poets explore the conflicts within their respective literary contexts of Baroque, Classicism, and Romanticism. Gryphius treats damnation and redemption from a theological point of view, while Schiller, though rooted in Christian tradition, reflects the philosophical studies of his mature years. The thesis also deals with each heroine's triple function: each is an imprisoned ruler, a representative of religious convictions, and an attractive, feminine woman in conflict both with her antagonist and her own conscience.

Gryphius' Catharina von Georgien demonstrates the Baroque belief that life on earth is a preparation for life after death; therefore eternal bliss is more important to her than temporary happiness. Thus her conflicts lead to renunciation and martyrdom. By contrast Schiller's classical Maria Stuart and his romantic

Die Jungfrau von Orleans reveal the impact of secularisation. Both protagonists ultimately transcend their world and find their self-realisation in the aesthetic and the divine. The theme of revenge in Christian tragedies emerges as a major source of ambivalence. Catharina's, Maria Stuart's, and Johanna's fight for political freedom, and their inner struggle for spiritual strength and personal identity, are examined with reference to their social, religious, and psychological motives. Reflecting the protagonists' transitions from the sensuous to the sublime the three "Trauerspiele" become "Freudenspiele" and affirm by their theme and structure the heroines' firm belief in the transcendental meaning of life.

Examiners:

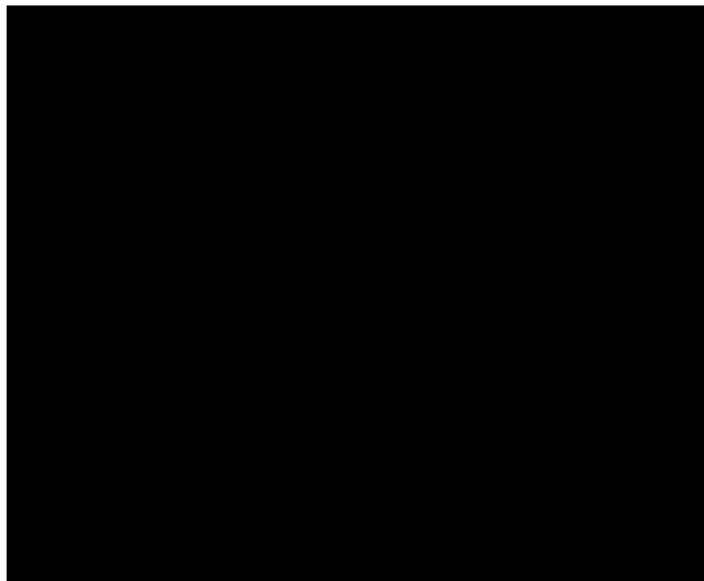


TABLE OF CONTENTS

Abstract:		ii
Table of contents:		iv
Acknowledgement:		vi
EINLEITUNG	Die Darstellung der Protagonistinnen von Gryphius und Schiller	1
	Die drei Frauengestalten in der Geschichte und in der deutschen und ausländischen Literatur	
KAPITEL I	Andreas Gryphius: <u>CATHARINA VON GEORGIEN ODER BEWEHRTE BESTÄNDIGKEIT. Trauerspiel. (1657)</u>	12
	Das Barock	
	Die Bühnengestalt als Inbegriff der barocken Weltanschauung	
	Catharina als Herrscherin und Frau	
	Chach Abas als Verkörperung der barocken Antithese	
	Märtyrertragödie oder Rachedtragödie	
	Psychologische Aspekte	
KAPITEL II	Friedrich Schiller: <u>MARIA STUART. Ein Trauerspiel. (1800)</u>	36
	Schiller, das Barock und die Klassik	

Die Bühnengestalt Maria als Gefangene, Königin
und Frau

Der Streit der Königinnen

Maria Stuart als Paradigma des Erhabenen

KAPITEL III	Friedrich Schiller: <u>DIE JUNGFRAU VON ORLEANS.</u> <u>Eine romantische Tragödie.</u> (1801)	57
	Der Begriff der romantischen Tragödie	
	Johannas soziale Rolle im Konflikt mit ihrer Berufung	
	Die Montgomeryszene	
	Die schwarze Ritterszene	
	Die Lionelszene	
	Schuld und Sühne	
KAPITEL IV	GEGENÜBERSTELLUNG UND ZUSAMMENFASSUNG	85
	Verdammt und erlöst	
Anmerkungen		99
Literaturverzeichnis		110

Acknowledgement

I would like to express my gratitude to my Supervisor, Dr. Michael Hadley, and all other members of the Department of Germanic Studies at the University of Victoria who - directly or indirectly - helped me to reach a goal.

EINLEITUNG

Dichtung und Wahrheit bilden die zwei Pole, zwischen denen die Interpretation historischer Ereignisse auf der Bühne ihre Gestaltungsmöglichkeiten findet. Während der Historiker vom Faktischen nicht abweichen darf, kann sich der Dichter erlauben, das Quellenmaterial der Geschichte mit der Darstellung seiner persönlichen Ideale und dichterischen Ziele in Zusammenhang zu bringen. Verbunden durch die geschichtliche Beweisbarkeit der drei Frauen Catharina von Georgien, Maria Stuart und Jeanne d'Arc zeichnet sich ihre dramatische Gestaltung auf der Bühne durch Parallelen und Gegensätze in besonders aufschlußreichen Konfliktsituationen aus, die einen bisher noch nicht angewandten Vergleich der drei Tragödien rechtfertigt. Während sich eine sehr frühe Studie mit einem Vergleich zwischen Gryphius und Schiller befaßt, und hier die Dramenfiguren Catharina und Maria Stuart analysiert werden, versucht eine spätere Studie Schillers Elisabeth von Valois, Maria Stuart und Johanna als klassische Idealfiguren hervorzuheben.¹ In dieser Arbeit soll ein Versuch unternommen werden, außer religiös-sozialen Aspekten, die inneren Krisen der drei Heroinnen psychologisch zu erfassen und zu untersuchen.

Sowohl in Gryphius' Catharina von Georgien, als auch in Schillers Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans werden die drei

Protagonistinnen hier auf drei Ebenen analysiert: als Herrscherinnen, Vertreterinnen ihrer individuellen Glaubens- und Pflichtauffassung sowie als Frauen im Spannungsverhältnis zu ihren Gegenspielern. Die Parallelen entstehen durch die Ähnlichkeit ihrer bemitleidenswerten Lagen als politischer Gefangener und durch ihre außergewöhnliche Anziehungskraft als Frauen. Catharina, Maria und Johanna werden von Gryphius und Schiller als fühlende, denkende und handelnde Wesen geschildert, die weibliche Anmut und Schönheit mit Mut, Tatkraft, Intelligenz, Anspruch auf Selbstbestimmungsrecht und gläubiger Zuversicht verbinden. Für sie ist das Leben nicht Selbstzweck, sondern es erfährt erst seine Berechtigung durch den Glauben an seine übersinnliche Bedeutung.

Die Gegensätze in der dramatischen Gestaltung der Charaktere äußern sich - abgesehen von Catharinas und Marias königlicher und Johannas bäuerlicher Abstammung - vor allen Dingen in dem Grad ihres Verantwortungsbewußtseins, in der Behandlung des Rachemotives und in dem Spannungsverhältnis zwischen den Protagonistinnen und ihren Gegenspielern. Während sich Catharina und Johanna aufgrund ihres sozial-religiösen Gewissens in einen kantischen Widerspruch zwischen Pflicht und Neigung verwickeln, wird Maria letzten Endes in Schillers Tragödie das unschuldige Opfer staatlicher Intrige, während sie gleichzeitig durch ihren Tod ihren Anteil an dem Gattenmord zu sühnen versucht.

Das in Catharina von Georgien und Maria Stuart entwickelte Rachemotiv, welches einerseits die Interpretation der Tragödie im Kontext der neutestamentlichen Gnadenbotschaft erschwert, beleuchtet andererseits die politisch-religiöse Verdammnis der Protagonistinnen aus einer psychologischen Perspektive. Unter dem Schein staatlicher Notwendigkeit fallen Catharina und Maria den persönlichen Rachegeleüsten ihrer Gegenspieler zum Opfer, während Johannas Verbannung weniger auf persönlichen Rachegefühlen als auf einem allgemeinen Mißverständnis beruht..

Zur Zeit ihrer öffentlichen "Verdammnis" leiden die drei Protagonistinnen an einer teils unbewußten, teils bewußten Zuneigung zum Feind, welche die tragische Verwicklung der Ereignisse beschleunigt. Erst in ihrer Todesstunde gelingt es ihnen, ihre Schuldgefühle im Religiös-Transzendenten zu überwinden. Verdammnis und Erlösung fallen zusammen und ergänzen sich. Auch strukturell-thematisch gesehen sind die drei Werke keine Tragödien: sie enden nicht mit dem Tod der Protagonistinnen, sondern mit ihrem spirituellen Triumph. Bei Gryphius entsteht die Tragik hauptsächlich durch die physischen Qualen der Catharina, bei Schiller dagegen durch die inneren Krisen und Konflikte Marias und Johannas. Die Tragödien sind also gleichzeitig Beispiele physischer Vergänglichkeit und Paradigmen der menschlichen Fähigkeit, den Tod im Glauben an die übersinnliche Bedeutung des Lebens zu transzendieren. Der physische Tod ist gleichzeitig ein spiritueller Triumph über irdische Ver-

suchung und Vergänglichkeit; diese hat Gryphius im Zeitgeist des Barock, und Schiller in dem der Klassik und Romantik dichterisch gestaltet.

Während der Rechtsgelehrte Andreas Gryphius (1616-1664) von den geschichtlichen Tatsachen nicht wesentlich abweicht, erlaubt sich Schiller in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes weit größere Freiheiten. Schiller (1759-1805), der ursprünglich Theologie studieren wollte und auf Veranlassung des schwäbischen Landesfürsten Karl Eugen erst Jura und dann Medizin studieren mußte, bekennt 1788 als junger Geschichtsprofessor in Jena:

Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen es sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden. 2

In diesem Sinne benutzt Schiller die historischen Ereignisse als Ausgangspunkte seiner vielschichtigen Tragödien; er verbindet hiermit seine geschichtlichen Studien und Intuition mit "seinem psychologischen Interesse für den großen Einzelnen".³ Das gleiche Interesse an dem großen Einzelnen beeinflusst auch die Werke von Andreas Gryphius.

Vermutlich hat Gryphius den Stoff während seiner Bildungsreise nach Frankreich und Italien kennengelernt. Er hat das Werk des französischen Historikers Claude Malingre, Sieur de Saint Lazare,

als Quellennachweis benutzt und kannte voraussichtlich Corneilles Polyeucte (1643). Der Originaltext der Catharina von Georgien dürfte um 1649-50 entstanden sein; der Text, wie wir ihn heute kennen, ist 1657 erschienen.

Die historischen Hintergründe dieses Märtyrerdramas sind bekannt. Als Kleinstaat konnte sich Georgien (das heutige Armenien) im 17. Jahrhundert zwischen seinen mächtigen türkischen und persischen Nachbarn nur dann behaupten, wenn es mit beiden Großmächten eine kluge Bündnispolitik betrieb. Als Gurgistan bei den Osmanen Schutz suchte, rückten die Perser mit einer starken Kriegsmacht an und besetzten Gurgistan. Catharina begab sich mit fünfzig Adelligen an den persischen Hof, um für ihr Land und ihren Sohn Tamaras bessere Bedingungen zu bewirken. Chach Abas ließ Catharinas Begleiter nach einem Bankett niedermetzeln und hielt die Königin acht Jahre gefangen. Gurgistan wurde von einem Fürsten verwaltet, der die Interessen des Chachs vertrat; Tamaras mußte außer Landes fliehen. Während der achtjährigen Gefangenschaft fand der Schach Gefallen an der schönen Königin und bot ihr Hand und Krone an. Während der geschichtliche Chach Abas sein Heiratsangebot an Catharina lediglich als Vorwand benutzte, um politische Ziele zu erreichen, hebt Gryphius in seiner Tragödie das Leidenschaftsdrama hervor. Als sich die historische Catharina Chach Abas' Werbung widersetzte und auch ihrem Glauben nicht abschwören wollte, ließ er sie 1624 foltern und hinrichten. Für Gryphius

ist der geschichtliche Catharina-Stoff mit der unmittelbaren Gegenwart des Dichters verbunden. Als Catharina für ihren Glauben gemartert und verbrannt wurde, war Gryphius acht Jahre alt.

Während Catharina als Protagonistin in der Literatur nur wenig Beachtung und Resonanz gefunden hat, gibt es über Maria Stuarts Schicksal zahlreiche historische Dokumente und künstlerische Interpretationen.

Die am 8. Dezember 1542 geborene und am 8. Februar 1587 hingerichtete Maria Stuart verbrachte den größten Teil ihrer Jugend am französischen Hof. Nach dem Tode ihres Vaters James V. von Schottland trat die junge Witwe und Waise das Erbe ihres Vaters an und schiffte sich 1561 in ihre neue Heimat ein. Marias Privatleben, ihre Ehe mit Lord Darnley, sein plötzlicher Tod und ihre Hochzeit mit dem vermutlichen Mörder Bothwell gaben den Anlaß zu einer Revolution. Um ihre persönliche Sicherheit besorgt, entkam Maria nach England und bat Elizabeth I. um Asyl. Elizabeth, die in den Augen der katholischen Welt als "uneheliche Tochter" Heinrichs VIII. und Ann Boleyns keinen Anspruch auf den englischen Thron hatte, ließ die unerwünschte Rivalin gefangennehmen und nach neunzehnjähriger Gefangenschaft hinrichten. Marias Anhänger betrachteten ihren Tod als bitteres Unrecht, ihre Gegner aber als die gerechte Strafe einer Hochverräterin.⁴ Die öffentliche Meinung spiegelt sich in der Literatur. Innerhalb der nächsten vierhundert

Jahre entstanden über hundert Maria Stuart Dramen⁵, von denen Schillers zu den bekanntesten gehört.

Schillers Tragödie behandelt die letzten Stunden der schottischen Königin, eine Darstellung, in der Dichtung und Geschichte in einigen Aspekten voneinander abweichen. Beispielsweise hat die Begegnung der beiden Königinnen nie stattgefunden, und die geschichtliche Maria hat bestritten, von dem Anschlag auf Darnley offiziell gewußt zu haben. Während der geschichtlichen Maria sowie der Bühnengestalt der Beistand eines katholischen Geistlichen versagt wurde, läßt Schiller Marias früheren Hofmeister Melvil in dieser Rolle auftreten. Melvils Erscheinen veranschaulicht für Maria das Eingreifen Gottes in das menschliche Geschick. Melvil, der inzwischen die Priesterweihe erhalten hat, nimmt seiner Königin heimlich und unerkant die letzte Beichte ab und erteilt ihr die Absolution. Schiller braucht Melvil, um Marias innere Notwendigkeit für das mysterium tremendum zu veranschaulichen, denn ihrer katholischen Erziehung gemäß verleiht die Anwesenheit des Priesters ihrer Beichte und seiner Absolution die für sie innerlich notwendige Weihe. Schillers dramatischer Einfall hat sich seitdem als Tatsache erwiesen. Im Jahre 1943 veröffentlichte Walter Humphries einen Bericht an den Erzbischof James Beaton, der Schillers Bühnenaussage bestätigt: "And on the dawn before she was subjected to the torment of death she received the Most Holy Eucharist, having communicated by the hand of a Priest, her familiar,

whom she had with her secretly and unknown to others."⁶ Es ist kaum anzunehmen, dass Schiller dieser erst im 20. Jahrhundert bekannt gewordene Bericht zugänglich gewesen sein dürfte.

Im September 1800, nur drei Monate nach der Uraufführung der Maria Stuart in Weimar, beschäftigt sich Schiller bereits mit dem Schicksal von Jeanne d'Arc. Noch einmal benutzt Schiller die geschichtlichen Ereignisse als "Magazin" und wieder dienen ihm die historischen Aspekte als Ausgangspunkt seiner vielschichtigen, romantischen Tragödie. Trotz Schillers dichterischer Freiheit sind uns einige historische Begebenheiten wichtig. Der 1431 stattgefundene Prozeß von Rouen und der fünfundzwanzig Jahre später stattgefundene Rehabilitierungsprozeß enthalten gut dokumentierte Angaben über Johannas kurzes Leben. Das genaue Geburtsjahr steht nicht fest, wahrscheinlich 1411 oder 1412, aber sie wuchs als Tochter des Gemeindevorstehers von Domremi in dem kleinen Dorf an der lothringischen Grenze auf. Wie die anderen Mädchen des Dorfes lernte sie Spinnen und Weben, und zuweilen führte sie die Schafe ihres Vaters auf die Weide. Sie war fromm und gottesfürchtig. Im Alter von dreizehn Jahren hörte sie zum ersten Mal ihre "Stimmen"⁷, die für sie eine Realität darstellten und ihr weiteres Leben entscheidend beeinflussten. Während der Gerichtsverhandlung in Rouen bezweifelte das aus sechzig Würdenträgern der Kirche und des Staates bestehende Tribunal zwar nicht ihre Stimmen oder Erscheinungen, aber

versuchte Johanna zu überzeugen, daß diese nicht von Gott, sondern vom Teufel stammten. Johanna bestand auf ihrer Behauptung, daß ihr der Erzengel Michael befohlen habe, Orléans von den Engländern zu befreien und König Karl in Reims zu krönen. Johanna führte diese Befehle aus. Die geschichtlichen Urkunden beweisen aber, daß Johanna an den eigentlichen Schlachten und deren strategischen Vorbereitungen einen viel kleineren Anteil hatte, als ihr der Volksmund und die Dichter während und nach der Belagerung von Orléans zuschreiben. Augenzeugen haben berichtet, daß "die Soldaten.. großes Vertrauen zu ihr hatten, sich von ihrer Siegeszuversicht ermuntern ließen und ihren Ermahnungen, zu beichten und die Sakramente zu empfangen, willig nachkamen."⁸

Ungefähr neun Monate nach der Königskrönung im Juli 1429 nahmen die Burgunder Johanna gefangen, und nun begann Johannas eigentlicher Kampf. Sie behauptete sich tapfer, selbstbewußt und schlagfertig gegen das Tribunal. Sie war Tag und Nacht von Wachen umgeben und verlor nie ihren Glauben und ihre Zuversicht. "Nie trat ihre Glaubensgewißheit, ihre Lauterkeit, ihre Standhaftigkeit, ihre geistige Kraft und Wachheit heller zutage, und nie war sie menschlicher, rührender und größer in ihrer Menschlichkeit."⁹ Am stärksten belastete sie ihre Männerkleidung, (die sie auch noch während der Gerichtsverhandlung trug), das Verlassen ihres Elternhauses, (womit sie gegen das 5. Gebot verstoßen habe) und ihr Fluchtversuch. Dieser Sprung von einem zwanzig Meter hohen Turm,

bei dem sich Johanna schwer verletzte, wurde als Selbstmordversuch ausgelegt. In einem Schwächeanfall unterzeichnete Johanna eine Abschwörungsformel, die sie aber drei Tage später widerrief. Am 30. Mai 1431 wurde die "Ketzerin" im Alter von ungefähr neunzehn Jahren auf dem Marktplatz von Rouen verbrannt. Fünfundzwanzig Jahre später leitete Johannas Mutter den Ehrenrettungsprozeß ein.

Zwischen dem Ehrenrettungsprozeß und Johannas Heiligsprechung durch Papst Benedikt XV. im Mai 1920 sind in vielen Ländern der Welt, vor allen Dingen in den deutschsprachigen Ländern eine Flut von Abhandlungen, Legenden, Dramen und Antilegenden entstanden, welche sich mit Johannas Berufung, Leben und Tod befassen.¹⁰ Schiller, der bereits in Maria Stuart mit der Beichtszene seinen geschichtlichen Spürsinn bewiesen hat, läßt seine Johanna nicht als Ketzerin verbrennen, sondern gewährt ihr auf der Bühne in seiner romantisch-theatralischen Himmelfahrtsszene nach ihrer letzten Schlacht die öffentliche Anerkennung und Verehrung, welche ihr die Kirche erst hundertzwanzig Jahre später zuteil werden ließ. Die Heiligsprechung erfolgte, weil Johanna, wie behauptet wurde, drei Nonnen von Krebs, Geschwüren und Tuberkulose geheilt habe.

Die hauptsächlich komparatistische Methode dieser Arbeit umfaßt sowohl chronologisch-geschichtliche als auch dramatisch-theatralische Aspekte. Die folgenden Kapitel über Catharina von Georgien, Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans enthalten eine

kurze Einführung wichtiger literarischer Aspekte des Barock, der Klassik und Romantik, denen eine ausführliche Analyse der Protagonistinnen als Herrscherinnen, Frauen und Paradigmen ihrer jeweiligen Epochen folgt. Das Problem von Verdammnis und Erlösung wird dann im Spannungsverhältnis zu ihren Gegenspielern unter Berücksichtigung psychologischer und religiöser Motive diskutiert und erläutert. Während psychologische Interpretationen von bekannten Germanisten über Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans in dieser Arbeit berücksichtigt und einbezogen wurden, steht eine psychologische Deutung von Catharinas Schuldkomplex bisher noch aus, was den Versuch einer psychologischen Auslegung von Catharinas Schuldgefühlen befürwortet. Das vierte Kapitel soll in einem Vergleich die Parallelen und Gegensätze in der Gestaltung und Problematik der drei Frauengestalten herstellen, und dabei die Ähnlichkeit der Haltung und Gesinnung in ihren Todesstunden veranschaulichen.

I. Kapitel

Andreas Gryphius, Catharina von Georgien

oder

Bewehrte Beständigkeit. Trauerspiel

Oberall klafften jetzt Abgründe auf -
zwischen Gott und Welt, Ewigkeit und
Zeitlichkeit, Seele und Leib, Tod und
irdischem Glück, Askese und Weltlust,
Wissen und Glauben.¹¹

Das Zeitalter des Barock (1600-1720) bildet eine Brücke zwischen Humanismus, Reformation und Aufklärung und zeichnet sich literarisch hauptsächlich durch seine religiöse, weltabgewandte Jenseitsorientierung aus. Der Dreißigjährige Krieg (1618-1648), teilweise durch eine katholisch -protestantische Glaubensauseinandersetzung und teilweise durch den Widerstand der Reichsstände gegen den Habsburger Absolutismus bedingt, hatte über ein Drittel der Bevölkerung vernichtet. Hervorgerufen durch die Glaubenskämpfe, die Verwüstung des Krieges und der feudalen Kleinstaatenpolitik liegt über der Epoche ein düsterer, lebensfeindlicher Pessimismus, der die vergänglichen Freuden der Welt, Reichtum, Schönheit, Ehre und Ruhm in ein zweifelhaftes Licht rückt und stattdessen ein jenseitsorientiertes Weltbild zu fördern versucht. Während unter dem Einfluß von Shakespeare und Molière im 17. Jahrhun-

dert London und Paris zu literarischen Zentren heranwachsen, gab es in Deutschland weder einen politischen noch einen kulturellen Mittelpunkt. Es waren nicht Städte oder Zentren, sondern repräsentative Dichter, die der Epoche das charakteristische Gepräge verliehen. Einer der Hauptvertreter dieser barocken Weltanschauung ist Andreas Gryphius (1616-1664).

In Gryphius' auf historischen Tatsachen begründetem Trauerspiel Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit verkörpert Catharina den gläubigen Menschen, dem die Erlangung der ewigen Seligkeit wichtiger ist als die Erhaltung des Lebens. Ihr Gegenspieler, der Mohammedaner Chach Abas, vertritt dagegen eine diesseits-orientierte Lebensauffassung. Das Spannungsverhältnis zwischen Christentum und Islam, Idealismus und Egoismus, innerer Freiheit und äußerer Gewalt sowie die damit verbundenen Konzeptionen von Catharinas und Chach Abas' sozial-gesellschaftlichen Rollen, führen Catharinas Martyrium und Chach Abas' äußeren, politischen Erfolg herbei.

Mit der Frage, ob Catharinas gläubige Opferbereitschaft in der stoischen oder christlichen Tradition begründet liegt, haben sich bereits verschiedene Kritiker auseinandergesetzt. Rolf-Werner Nolle leitet Catharinas Glauben aus der stoischen Tradition ab,¹² Hans-Jürgen Schings sieht ihre Gläubigkeit in der stoisch-christlichen Lehre verwurzelt,¹³ und Elida Maria Szarota glaubt in der Darstellung der Catharina lutherisch-protestantische Züge zu erkennen.¹⁴ Zur Veranschaulichung der hier zu erläuternden Problematik genügt es

aber Catharinas Opfer- und Todesbereitschaft als Paradigma der lebensfeindlichen barocken Weltauffassung zu verstehen, die aufgrund ihrer Jenseitsorientierung gewillt ist, das weltliche Dasein zu verneinen und ihre Selbstverwirklichung im Religiösen zu suchen. Die bereits von Clemens Heselhaus angedeutete Begriffsverwirrung zwischen Märtyrer- und "Rachetragödie"¹⁵ erhellt einen thematischen Konflikt in Gryphius' Drama, denn in der letzten Szene tritt die christliche Märtyrerin als Rachegöttin auf, wohingegen ihr Gegenspieler Chach Abas in seiner Reue einem sündigen Büsser gleicht. Im letzten Akt scheint die neutestamentliche Gnadenbotschaft ("Tut wohl denen, die euch hasen" (Matth. 5:44) , durch die alttestamentliche Vorstellung ("Auge um Auge, Zahn um Zahn" [2. Moses, 21:24]) verdrängt zu werden. In der Vorstellung Chach Abas' handelt Catharina im Sinne des zürnenden und rächenden Jahweh des Alten Testamentes, obwohl sie selber in der Überzeugung stirbt, im Sinne ihres Bräutigams Christi zu handeln, der gesagt hat: "Wer sein Leben findet, der wird's verlieren; und wer sein Leben verliert um meinetwillen, der wird's finden" (Matth. 10:39).

Die Entwicklung des zentralen Themas von Weltverachtung und Weltverneinung sieht Rolf-Werner Nolle in der Darstellung von "Typen"¹⁶ begründet, die auf dem "Schauplatz der Sterblichkeit" (I. 81)¹⁷ lediglich eine Rolle spielen, während man hier aber einwenden könnte, daß sich Chach Abas durch seine Reue vom Typ des Nur-Bösen abhebt und Catharinas Beständigkeit mit einer sexuellen Verdrängung in Verbindung gebracht werden könnte. Dieser bisher unbeachtet gebliebene Aspekt

der Tragödie wird durch Catharinas Traum, ihre Vorstellung als Braut und ihre erotischen Anspielungen im Gespräch mit Chach Abas verdeutlicht. Es bleibt offen, ob Gryphius Catharinas Charakterfestigkeit durch bewußte Hinweise auf ihre Sexualität - die sich als Schuld und Sünde in ihr Bewußtsein drängt - durch die Betonung ihrer sittlich-religiösen Standhaftigkeit besonders hervorheben wollte. Bereits hundertfünfzig Jahre vor der Romantik scheint Gryphius, dem die mittelalterliche Mystik voraussichtlich bekannt war, die mystisch-erotische Todessehnsucht der Romantiker und ihre Darstellung des Unbewußten im Traum zu teilen oder sogar vorwegzunehmen.

Gryphius' absichtlich gewählter Doppeltitel Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit weist indirekt auf den im Religiös-Moralischen positiven Ausgang des Dramas hin. Gemäß der barocken Jenseitsbetonung spricht nicht einer der Charaktere, sondern die allegorische Figur der "Ewigkeit" den Eingangsmonolog, eine Dramentechnik, welche die Spannung zwischen Sein und Schein, Verdammnis und Erlösung, Vergänglichkeit und Ewigkeit betont.¹⁸ Im Vergleich mit dem wahren Sein, das die personifizierte Ewigkeit "als des Himmels Wollust!... hir ist nichts denn Trost und Wonne" (I. 75) bezeichnet, erscheinen irdische Kronen, Paläste, Schlösser, Ehre und Ruhm wie üblich in der Poetik des Barock als Symbole der Vergänglichkeit:

Wo itzt Paläste stehn
Wird künfftig nichts als Gras und Wiese seyn
Auff der ein Schäfers Kind wird nach der Herde gehn,

Euch selbst, dem grosse Schlösser noch zu enge
Wird, wenn ihr bald von hier entweichen werdet müssen
Ein enges Hauß ein schmaler Sarg beschlossen (I. 28-33).

Nachdem die "Ewigkeit" noch das irdische Dasein als "Thränenthal und Folter-Hauss" (I. 65-66) beschrieben hat, weist sie auf Catharina als "die in den Banden frey" (I. 83) hin. Hiermit macht die Figur auf Catharinas politisch sowie kreatürlich bedingte Gefangenschaft aufmerksam und deutet gleichzeitig an, daß Catharina diese irdische Gebundenheit im Laufe des Dramas durch ihren Mut, ihre Tugend und freie Entscheidung für die ewige Seligkeit überwinden wird.

Catharinas Einführungsmonolog bestätigt die von der allegorischen Figur der "Ewigkeit" veranschaulichte düstere und pessimistische Weltauffassung: "Beherrscher diser Welt/der unser Tage zehlt" (I. 227 ff). Ihre Jenseitsbetonung unterstreichend, bezieht sich ihr erstes Wort auf Gott, den "Beherrscher"; ihr letztes im vierten Akt heißt bezeichnenderweise "Ewigkeit" (IV. 436). Zwischen diesen Polen von Gott und Ewigkeit spielt sich ihre von Leid verdunkelte Vergangenheit und Gegenwart ab: "Was hab ich nicht gesehn! was hab ich nicht erlitten!" (I. 281) Die ungewisse Zukunft provoziert eine Todesahnung: "Mein Leben ist beschlossen:/ Doch schnaub' ich in der Angst" (I. 293-94).¹⁹ Der Zustand der Ungewißheit wird vertieft durch die im Mittelalter weit verbreitete Rosensymbolik, die Gryphius als Symbol menschlicher Vergänglichkeit benutzt: "Die edlen Rosen leben/So kurtze Zeit/ und sind mit Dornen doch umbgeben" (I. 305-306). Catharinas religiös-erotischer Traum, das Rosen- und Dornenmotiv aufgreifend, prophezeit

ihr eine im Augenblick noch nicht verständliche Zukunft:

Als ich den Stul bestige;
Sah' ich in einem Nu die gantze Pracht verfligen,
Den Diamanten Glantz der auff dem Kleide spilt
In Perlen gantz verkehrt. Und (wie mich dünckt,) ich fühlt
Daß die besteinte Cron die mich vor disem schmückte
Diß mein geängstet Haupt mehr als gewöhnlich drückte;
Biß mir das klare Blut von beyden Schläffen lif,
Und ich an statt der Cron nur Rosen-Aest ergriff,
Verdorrt Rosen-Aest, die als ein Krantz gewunden
Fest umb die Stirn gedruckt auff meinen Haren stunden.
Der Purpur riß: entzwey, der Zepter brach als Glaß,
In dem ich leider selbst auff schärfsten Dornen saß,
Vil suchten mir umbsonst mitleidend beyzubringen;
Noch mehr hergegen mich in höchste Qual zu bringen;
Biß mich ein frembder Mann nicht ohne Pein anliff
Und mehr denn etwas raw umb beyde Brüst' ergriff.
Ich fil gantz von mir selbst. Doch als die Furcht
vergangen:
Fand ich mich Salome! O mit was Lust! umbfangen.
Weit schöner, als wenn ich in höchster Zirat ging,
Weit höher als da ich Gurgistans Cron empfang.
Mein weisses Kleid schaut ich von Diamanten schüttern
Chach Abas voll von Furcht vor disen Füßen zittern.
Ein jeder rieß: Glück zu! der Die so groß gemacht
(I. 329-351).

Dieser Traum veranschaulicht die Emblematis von Thron und Krone und damit die Vergänglichkeit alles Weltlichen. Die Perlen versinnbildlichen das vergangene und kommende Leid, während der verdorrte Rosenzweig auf die Dornenkrone Christi und Catharinas späteres Märtyrium

anspielt. Catharinas Vision als Braut - eine Vorstellung, die Chach Abas im fünften Akt in ähnlichen Worten wiederholt: ("Sie prangt in Kleidern/darfür Schnee kein Schnee!/Ihr wird ein Thron gesetzt in der besternten Höh" (V. 399-400)) bestätigt, daß Catharinas Erfüllung in "besternter Höh" und nicht in dieser Welt zu suchen ist. Die Ankündigung eines künftigen Geschehens im Traum, obwohl ein gebräuchlicher Topos, ist von besonderer Bedeutung für das barocke Drama und liegt, um mit Herbert Heckemann zu sprechen, "in seiner Verquickung des Jetzts mit dem heraufsteigenden Verhängnis, so daß die Erwartung auf ein Kom-mendes hin fixiert ist, das Stück für Stück im Laufe des Geschehens Wirklichkeit wird".²⁰

Catharinas niedergeschlagene Stimmung und Todesahnung wird durch die in Aussicht gestellte Freiheit durch den russischen Gesandten nicht wesentlich beeinflußt, weil Catharina seiner Nachricht voraus-sichtlich kein Vertrauen schenkt. Im Gespräch mit Chach Abas betont sie ausdrücklich den Wert der inneren Freiheit und Selbstbestimmung: "Wir sind gefangen./Doch unser Geist ist frey" (I. 811-12). Indem sie sich der von Chach Abas in Aussicht gestellten Freiheit widersetzt, welche sie an seine Seite und die Welt ketten würde, besteht sie auf ihrer eige-nen Form der Daseinsgestaltung und ihrer Erfüllung im Religiösen. Wie R.W. Nolle meint, stößt der Verführungsversuch an der Königin vorbei ins Leere, "so daß der Zuschauer nicht Zeuge eines inneren Widerstrei-tes von Laster und Keuschheit wird, sondern nur noch im Laufe der Bühnen-ereignisse die Auswirkungen einer längst gefallenen Entscheidung zwischen

Weltlichkeit und Transzendenz in Richtung auf Gott demonstriert bekommt".²¹

Aufgrund von Catharinas eschatologischer Lebensauffassung ist die Versuchung Abas ein Prüfstein ihrer Standhaftigkeit und Tugend. Sie betrachtet sich von Anfang an als zur Ewigkeit gehörend und ist bereit, diese Zugehörigkeit mit ihrer Todesbereitschaft zu beweisen. Das Martyrium, die äußerste Verteidigung des Glaubens, war im 17. Jahrhundert ein zeitnahes Problem. Giordano Bruno wurde 1600 als Ketzer öffentlich verbrannt, Catharina im Jahre 1624 und der Dichter Quirinus Kuhlmann im Jahre 1689. Für Catharina bedeutet das Martyrium gleichzeitig christliche Einsatzbereitschaft für ihren Glauben sowie Befreiung aus ihrer irdischen Haft. Sie vertauscht freiwillig die Königskrone Persiens mit der Dornenkrone Christi. Sie rechtfertigt ihre Entscheidung in dem fast fünfzig Zeilen umfassenden "Glaubensbekenntnis" ("O selig dem der Tod im Hinzug ist bescheret"! [IV. 42 ff]), indem sie in freudiger und zuversichtlicher Stimmung ihre Zugehörigkeit zu Christus bezeugt. Die Worte: "Der Körper ist in Banden:/ Doch find der Geist sich frey" (IV. 54-55) kennzeichnen noch einmal das von der Ewigkeit betonte Motiv der physischen Gebundenheit der Freiheit und des Selbstbestimmungsrechtes, das Catharina nicht aufgeben will und auf dem sie auch angesichts der drohenden Todesgefahr besteht: "... Der König beut uns an.

Was ewig Catharin nicht willens zu empfangen.

Und nicht empfangen muß: (IV. 108-10).

Für Catharina ist das Leben nicht Selbstzweck, sondern im Sinne des

Barock eine Bewährungsfrist und Glaubenserprobung, um der ewigen Seligkeit teilhaftig zu werden. Zum Zeichen, daß sie die Welt mit ihren Versuchungen endgültig überwunden hat, kann sie bei der Oberreichung des Todesurteils ausrufen: "Diß ist das höchste Glück, das heut' uns widerfährt" (IV. 264); sie ist also geistig frei. Nach Erika Geisenhofs Interpretation ist der geistig Freie ein Mensch, der gerade deswegen frei ist,

weil in ihm keine Kraft ist, die ihn begehrend zur Welt hindrängt, die ihn in der Welt festhält, die ihn vor der Welt für sein Eigentliches fürchten lassen könnte, sondern er drängt mit allen Sinnen gerade von dieser Welt fort.²²

Wie wir sehen werden, charakterisiert diese Qualität auch das innere Wesen von Schillers verklärten Heldinnen. Bis zu diesem Punkt in der steigenden Handlung verkörpert Catharina das Paradigma des religiösen Barocktyps, der auf Verzicht des Lebens für seine Glaubens- und Bestimmungsfreiheit eintritt. Während die Gesandten und Catharina die blutige Vergangenheit von Georgien diskutieren, lernt der Leser-Zuschauer die Protagonistin als Mutter, Herrscherin und Frau kennen. Als Mutter distanziert sie sich von der barocken Idealfigur und fast stoischen Typ und zeigt sich als warmherzige, fühlende Frau, die über den Sieg ihres Sohnes Tamaras echt empfundene menschliche Erschütterung zeigt; die Dienerin bemerkt: "O Gott, sie kann vor Lust nichts sprechen"! (I. 363). Aber Catharina ist nicht nur Mutter, sondern gleichzeitig Landesmutter von Gurgistan. Der dritte Akt

verdeutlicht, daß sie als Herrscherin Chach Abas an kühler Berechnung, Tatkraft, List und Grausamkeit keineswegs nachsteht, ja in manchen Fällen sogar übertrifft. Man ist geneigt, Willi Flemming beizustimmen, der in Catharina keine "sanfte Dulderin" sondern "eine energische Heroine" sieht.²³ Die Tatkraft der Protagonistin bewußt unterstreichend, gebraucht Gryphius mehrmals das Substantiv "Faust" (I. 220 und V. 443) anstelle von Hand. Freund und Feind verschleiern die bei aller Schönheit und Weiblichkeit nicht zu verbergende Härte mit einem Kompliment. Die Gesandten bezeichnen ihre Fürstin als "Schatz, Kleinod, Stein" (I. 89, 90 und 93): Chach Abas gebraucht fast die gleichen Ausdrücke: "Sonn, Schatz", (I. 727 und 752) "Diamant" (I. 831), "Hertze von Metall" (II. 97). Die Edelsteinsymbolik scheint Catharinas Schönheit, den Glanz ihrer Erscheinung und die Beherrschung der höfischen Formen hervorzuheben und gleichzeitig darauf hinzuweisen, daß sie wie die Edelsteine über eine Härte und Widerstandskraft verfügt, die weder das Feuer der Leidenschaft noch die Flammen des Scheiterhaufens zu schmelzen vermögen. Man könnte hier die Edelsteinsymbolik mit Willi Flemmings Ansicht in Verbindung bringen, die in Catharinas Tugend und Beständigkeit den veredelnden Einfluß der Frau auf Chach Abas in seiner letzten Stunde erkennen möchte.²⁴

Im Gegenteil zu der in Gott ruhenden Catharina verkörpert Chach Abas den Vertreter dieser Welt, der ohne inneren Halt und ohne moralisch-christliche Grundsätze seinen Affekten, Stimmungen und Leidenschaften hilflos ausgeliefert ist. Im Bewährungsdrama des 17. Jahr-

hunderts treffen, um mit E. Geisenhof zu sprechen, "nicht Individuen aufeinander, sondern Träger bestimmter Haltungen und Affekte, zwischen denen es keine Brücke des Verstehens gibt."²⁵ Während Catharina in einer Krise von ihrem Glauben und der damit verbundenen Aufforderung zur Tugend und Beständigkeit geleitet wird, fehlt Chach Abas dieser innere Halt. Nach R.W. Nolle zu urteilen, existieren für das Gute und Böse

keine Alternativen innerhalb weltlicher Kategorien. Erst mit der Hereinnahme der heilsgeschichtlichen Oberwelt erwächst dem Menschen die Möglichkeit, zu wählen zwischen dem Bösen, d.h. Befangenheit in irdischer Existenz mit gleichzeitigem Bekenntnis zu ihren 'Werten', und dem Guten, d.h. Geringschätzung irdischer Existenz und 'contemptus mundi'.²⁶

Chach Abas wird in seiner Abhängigkeit von seinen sich widersprechenden Empfindungen, Liebe, Hass, Reue, Schuld und Rache, zum Spielball seiner Affekte. In der griechischen Philosophie ist der Affekt mit einem Fehltrug gleichzusetzen, so daß sich der im Affekt Handelnde in einem Zustand der Verblendung befindet. Er strebt nicht nach der Tugend, "d.h. nach einem Leben gemäß der rechten Vernunft, sondern strebt danach, irgendein scheinbares Gut zu erlangen oder einem scheinbaren Übel zu entgehen".²⁷ In seiner Diesseitigkeit und menschlichen Unzulänglichkeit befindet sich Chach Abas in demselben Zustand der Gottesferne und Verblendung, auf den der Apostel Paulus hinweist: "Und stellet euch nicht dieser Welt gleich, sondern verändert euch durch Erneuerung eures Sinnes, auf daß ihr prüfen möget,

was Gottes Wille ist, nämlich das Gute und Wohlgefällige und Vollkommene" (Römer 12:2).

Den labilen Charakter des Chach Abas unterstreichend, berichten die Gesandten aus Gurgistan von seiner politischen Gewalttätigkeit und Grausamkeit. Gerade als der Diplomat von Gurgistan von der Unterdrückung Meurabs berichtet und der Leser einen denkbar ungünstigen Eindruck von Chach Abas gewonnen hat, tritt dieser unerwartet auf die Bühne; wo man einen Tyrannen erwartet hatte, begegnet man einem liebenden Mann, der sich um eine Frau bemüht.

Die anfängliche scheinbare Harmonie zwischen den Gesprächspartnern, die rein strukturell gesehen durch die Anwendung der Stycho-mythien des Dialoges besonders hervorgehoben wird, ist nach der Ansicht von E.M. Szarota lediglich eine höfische Konvention.²⁸ Als Mohammedaner ist Chach Abas nicht daran gewöhnt, in einer Frau bei aller Schönheit ein selbständig denkendes und handelndes Wesen vor sich zu haben; aber gerade Catharinas Charakterfestigkeit, Zucht und Würde machen sie für ihn doppelt begehrenswert. Er bietet ihr Hand und Krone an, sie lehnt höflich ab. Ihre Absage ist ihm unverständlich, denn als Herrscher, Politiker und Mohammedaner glaubt er ihr eine große Ehre erwiesen zu haben. Zu Chach Abas Zeiten standen in Persien die Frauen mit den Sklavinnen auf einer Stufe und waren sozial-gesellschaftlich vom Mann abhängig.²⁹ Chach Abas' ist also von der Aufrichtigkeit seiner Absichten überzeugt und als Mann in seinem Stolz verletzt. Er droht:

Abas: Wir haben vor den Trotz wol Mittel an der Hand.

Cath.: Brauch Flamme, Pfahl und Stahl!

Abas: man bricht wol Diamant. (I. 928-31)

Diese an Catharina gerichtete Drohung wirkt ironisch. Es ist nicht Catharina, die bricht, sondern Chach Abas, und zwar im doppelten Sinne. Zuerst bricht er sein Wort. Sobald er dem russischen Gesandten Catharinas Freilassung versprochen hat, geraten der Staatsmann und Privatmann in Konflikt. Als Staatsmann hat er die moralische Pflicht, sein Versprechen zu halten, als liebender Mann will er sich nicht von Catharina trennen. Er wendet sich an seinen Geheimrat Seinel Can um Hilfe. Wäre die Situation nicht so ernst, so könnte man über das Komödienhafte der Szene lachen, denn sie reden ständig aneinander vorbei. Chach Abas schildert seine Liebesqualen, und Seinel Can rät ihm, einen Arzt aufzusuchen! Wankehmütig, beeinflussbar und unentschlossen versucht Abas vergeblich, zwischen Pflicht und Neigung zu entscheiden. Er verfügt weder über Catharinas Gläubigkeit noch (wie man sehen wird) über Maria Stuarts sittliche Reife; beide Frauen können in einer Zwangssituation das Unvermeidliche mit Würde und Anstand akzeptieren. Also bleibt Chach Abas in seinen widerstreitenden Empfindungen verhaftet und wird damit das Opfer seiner sinnlichen Natur und damit der Welt. R. W. Nolle sieht in ihm einen Träger von absoluten Affekten, die sich in einer einzigen Person vereinen: "Keine einmaligen an die Person gebundenen Leidenschaften werden ausgetragen, sondern die Liebe, die Begierde, der Hass werden an Abas exemplifiziert".³⁰ Das Versprechen, das Catharina befreien sollte, führt zu ihrem Verhängnis. Chach Abas stellt ihr ein

Ultimatum:

Der Zepter ist vor sie; wo sie was Persen lehret
Zu glauben sich entschleust, und Abas der sie ehret.
Der Heyrath würdig schätzt. Taug ihr der Vorschlag
nicht!

So werd' (und bey Verlust des Kopffs, in'eil verricht
Was diß Papir dich heist (III. 453-57).

Das bedeutet also, daß Catharina zuerst gefoltert und dann hingerichtet werden soll. Als Mann rächt sich Chach Abas an Catharina, weil sie sein Heiratsangebot ablehnt; als Staatsmann rächt er sich an dem russischen Gesandten, weil dieser seine Absichten verhindert. Kaum ist der Befehl gegeben, so bereut Chach Abas ihn bereits und wird zwischen Liebe und Haß hin- und hergerissen:

... Verzeuch! geh hin! Ach nein!
Halt in! kom her! ja geh! es muss doch endlich
sey'n (III. 459-60).

Als er das Urteil endgültig widerruft, ist Catharina bereits tot. Er versucht sich vor dem russischen Gesandten zu rechtfertigen, indem er wie Elisabeth die Schuld auf einen Dritten abzuwälzen versucht. Ironischerweise werden Catharina und Iman Culi am gleichen Tag hingerichtet. Catharina fordert den Zorn des Chach heraus, weil sie sich ihm höflich aber bestimmt widersetzt; Iman Culi lädt die Ungnade des Monarchen auf sich, weil er seine Befehle angeblich zu schnell ausgeführt hat, denn "Die Fürsten Regeln sind sehr frembd' und schwer zu fassen" (V. 169). So werden beide die tragischen Opfer eines absolutistischen Systems, in dem Willkür und Gewalt anstelle von Gerechtig-

keit und einer politischen Weitsicht herrschen. Der Tod befreit die Opfer von den irdischen Banden, die aber dank Catharinas gläubiger Zuversicht für sie kein Ende, sondern einen spirituellen Neubeginn darstellen.

Bis zu diesem Punkt in der steigenden Handlung hat Chach Abas den mächtigen Despoten verkörpert, dem sich keiner ungestraft widersetzen darf, aber am Ende des fünften Aktes findet ein Rollenwechsel statt. In Abas' Vision der toten Catharina tritt die christliche Märtyrerin als Rachegöttin auf; Chach Abas hingegen erinnert in seiner Selbsterkenntnis, Schuld und Reue an einen tragischen Helden oder büßenden Sünder. Für E.M. Szarota bedeutet die Aufnahme des Rachemotives "das gerechte und rächende Eingreifen Gottes in das irdische Geschehen, der Ewigkeit in das Zeitliche, der Transzendenz in die Geschichte".³¹ Clemens Heselhaus bezweifelt mit Recht die Vereinbarkeit von christlicher Märtyrertragödie und weltlicher Rachetragödie, denn "unvereinbar mit der Märtyrertragödie geistlichen Stils scheint allerdings der Ausgang als Rachetragödie zu sein",³² der in starkem Kontrast zu dem fast drei Seiten umfassenden, ehrlich gemeinten Schuldgeständnis steht. Chach Abas bekennt: "Die Rach in ihrem Schein hat uns verführet!" (V. 370). Immer noch im Weltlichen verhaftet, leidet er in seiner Reue an einem Affekt, und er bittet nicht Allah um Gnade und Vergebung, sondern erwartet stattdessen die ihm gerecht erscheinende Strafe und Rache von der in seiner Vision erscheinen-

den Catharina:

"Lass auff dem Brand Altar, dem Schauplatz deiner Pein
zu lindern deinen Grimm uns selbst ein Opfer seyn"
(V. 445-46).

Während der Gefangenschaft hatte ihn Catharina als Frau gereizt. Er hatte ihre Religion als einen unsichtbaren Rivalen betrachtet, den er durch eine Heirat überwinden zu können glaubte, aber Catharina hielt ihrem Bräutigam Christus die Treue. Jetzt muß Chach Abas erkennen: "Sie hat ein höher Reich ererbet" (V. 391), an dem er trotz des christlichen Charakters der Tragödie und trotz seiner aufrichtigen Reue keinen Anteil hat. Gryphius überläßt es dem Zuschauer/ Leser den Tyrannen Chach Abas entweder als wortbrüchigen Absolutisten oder als einen an seiner Liebe leidenden reuigen Sünder zu betrachten, der einsehen muß:

"Doch ist wol herber Rach' und die mehr kan betrüben;
Als daß Wir, Feindin, dich auch Todt stets müssen liben"
(V. 447-48).

Die wahre Liebe, die Abas bis über den Tod hinaus für Catharina empfindet, wird zu einer Waffe, die sich gegen ihn selber richtet. Man stimmt Heselhaus bei, daß Gryphius der Schilderung der Leidenschaft eine Größe und Tiefe gegeben hat, "wodurch eine tragische Verstrickung im Sinne der späteren Tragödie, etwa Schillers, schon vorweggenommen ist".³³

So lange es sich bei der Erscheinung Catharinas um eine innere Vision von Chach Abas handelt, mag der Auftritt gerechtfertigt sein. Trotzdem wirkt die Racheaktion in einem christlichen Märtyrerdrama be-

fremdend. Catharinas Behauptung: "Tyrann, der Himmel ists! der dein Verderben sucht" (V. 431) ist eine Anmaßung, die weder der christlichen Lehre noch Catharinas gemäßiger, höflicher Ausdrucksweise entspricht. Man sollte sich vergegenwärtigen, daß Catharina nicht nur als pflichtbewußte Herrscherin und Paradigma des Barock auftritt, sondern daß sie auch als Frau eine in der kritischen Literatur wenig beachtete Funktion erfüllt, die mit ihrem Schuldkomplex in direktem Zusammenhang gebracht werden kann. Denn trotz ihrer gläubigen Opferbereitschaft spricht Catharina dreimal von Schuld, ohne allerdings ihre Schuldgefühle näher zu analysieren.

Catharinas' in dem mittelalterlichen Keuschheitsgebot wurzelnden Schuldkomplex wirkt zweideutig; ihre unbewußt-erotische Sprache und ihr Traum weisen aller Wahrscheinlichkeit nach auf ihre aufkeimende Sexualität hin. In diesem Sinne stellen Catharinas unbewußte Repression und Chach Abas' offensichtliche Leidenschaft eine Parallele her, welche die Gleichheit ihrer Charaktere auch im Physischen unterstreicht. Eine auffallende Gesinnungsähnlichkeit der beiden Herrscher geht aus den ausführlichen geschichtlichen Schilderungen hervor, in denen Catharina und Chach Abas als tatkräftige und gleichzeitig grausame Herrscher auftreten. Die Stychomythien des Einführungsdialoges betonen bereits die Gleichheit ihrer Gesinnungen in der Wahrung der höfischen Form und Etikette, was eine Attraktion zwischen Mann und Frau vermuten läßt, die Chach Abas durch seine Werbung offen zum Ausdruck bringt und die Catharina aus sittlich-religiösen Gründen nicht akzeptieren darf.

In der Constantin Handlung³⁴ hatte sie ihre Schönheit ganz bewußt ausgenutzt, um ihren Schwager zu verführen und ihre politischen Ziele zu erreichen:

"Wir stellten uns bereit nach seinem Sinn zu Leben,
Und schlugen ihm nicht ab den Leib zu übergeben"
(III. 197-98).

Gestärkt durch den Erfolg begibt sie sich in das Lager von Chach Abas, um für Land und Sohn bessere Bedingungen zu erwirken. Die Tatsachen verwischen sich. Einmal stellt sie die Gefangenschaft als Werk Chach Abas¹ hin: "Biß der Tyranne kam/Und mich aus meinem Thron mit in den Kercker nam" (I. 279-81). Später gibt sie zu, daß sie freiwillig zu ihm gegangen ist: "Begaben wir uns recht zu dess Tyrannen Füßen" (III. 342). Wie in der Constantin-Handlung wollte sie wahrscheinlich ihre Schönheit und Anziehungskraft bewußt ausnutzen, um Chach Abas für ihre politischen Absichten zu gewinnen.

Es wirkt befremdend, daß Catharina während der achtjährigen Gefangenschaft und der offensichtlichen Zuneigung des Chachs ihre Vorteile nicht ausnutzt. In einer Scheinehe hätte sie vielleicht Abas für das Christentum gewinnen und für ihren Sohn und ihr Land bessere Bedingungen erreichen können; aber Catharina zieht die Mittel der Tarnung, die Meurab erfolgreich angewandt hatte, ("Mein Kleid sieht Persisch aus/im Herten steckt ein Christ" (I. 604)), gar nicht in Betracht. Hat die lange Haft und das voraussichtliche tägliche Zusammensein mit einem anscheinend sehr attraktiven Mann Gefühle in ihr geweckt, die sie als Abas¹ politische Gegnerin und Christin nicht haben darf? Empfindet

sie unbewußt mehr für den Tyrann, als sie sich einzugestehen wagt? Ungefähr hundert Jahre später behandelt Lessing in Emilia Galotti (1772) ein ähnliches Problem der Versuchung. Wieder ist es ein feudaler Fürst, der eine schöne Frau gefangen hält. Emilias Worte: (Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen! Was Gewalt heißt ist nichtig. Verführung ist die wahre Gewalt!" (V. 7)), lassen sich auch auf Catharina beziehen. Wo Emilia das Problem offen behandelt, wagt Catharina hingegen vorerst nur eine verschleierte Andeutung:

"Die Seele, die sich noch in diesen Brüsten regt,
Das Blut, das in uns wall't und durch die Adern schlägt"
(I. 451-52).

Im Gespräch mit Chach Abas läßt Catharina sich zwar bewußt von ihm umwerben, aber beschuldigt ihn gleichzeitig seiner "böse[n] Lüste" (I. 828). Ironischerweise ist es nicht Chach Abas, sondern Catharina die zweimal hintereinander eine sexuelle Anspielung macht. Ihre unakzeptierbare Leidenschaft umschreibt sie zuerst metaphorisch: "Diß Schiff ist durch den Sturm zuscheitert auf der Flut" (I. 765). Hier verdeutlichen Sturm und Flut ihre unkontrollierbaren Empfindungen; Chach Abas gebraucht die gleichen Motive, um seine eigene Leidenschaft zu symbolisieren:

"Die Fürstin ist gebunden; und zwingt den, der sie band,
Wie ein zuschmettert Schiff
Auff härt-bewegter See" (II. 262-64)

Die zweite Anspielung auf Catharinas unterdrückte Sexualität führt gleichzeitig zu einer Repression und Projektion:

Chach Abas: Sie unsre Sonne mach die Sternen gantz
zu nichte.

Catharina: Libt ihre Majestet denn nur der Glider Pracht?

(I. 772-73)

Catharina wirft Chach Abas seine Sinnlichkeit vor, obwohl er weder hier noch an einer anderen Stelle eine erotische Anspielung macht; es ist Catharina selber, die erotisch denkt und argumentiert.

Im Gespräch mit Iman Culi läßt sie eine ergebene, demütig dienstbare Seite ihres Charakters erkennen, denn im Gegensatz zu ihrer trotzig herausfordernden Haltung im Gespräch mit Chach Abas bezeichnet sie sich dem Geheimrat gegenüber als "Abas Magd" (IV. 139). Es ist weit mehr als eine höfische Ironie, denn sie bestätigt hiermit eine unbewußte Abhängigkeit von Chach Abas. Hauptsächlich gebraucht Catharina das Wort "Magd", um ihre ergebene Stellung zu Christus, dem Herrn und Bräutigam zu betonen. Wenn sie sich jetzt als Abas' Magd bezeichnet, so drückt sie damit unbewußt eine Abhängigkeit von ihm aus, die sie im direkten Gespräch mit Abas absichtlich vermeidet. Kurz vor ihrer Hinrichtung spricht sie mit dem Geheimrat offen über ihren inneren Konflikt zwischen Sexualität, Pflicht und Neigung:

Eh'r müsse dises Fleisch auff lichten flammen stehen!
Gereitzt durch süsse Lust, getrotzt durch grimmes Dreuen,
Uns suchten vor dem Tod' und Gottes Bund zu scheuen;
Wer würd in Gurgistan, da ihn die Angst erwischt,
Durch unser Beyspiel nicht zum Abfall angefrischt?

(IV. 164-68)

Ihr Geständnis, ("gereizt durch süsse Lust"), bestätigt ihre erwachende, aufkeimende Sexualität, obwohl sie sich gleichzeitig als Herrscherin verpflichtet fühlt, ihrem Land als Verhaltensmodell voranzugehen und sich für ihren Glauben einzusetzen. (Maria Stuart, die sich als junge Witwe in einer ähnlichen Lage befunden hatte, erlag Bothwells Charme, heiratete den vermutlichen Gattenmörder und verursachte damit in Schottland eine Revolution). In Catharinas Abschiedsszene, in der nichts mehr von ihrer anfänglichen Niedergeschlagenheit zu spüren ist, erwähnt sie, daß sie "Der blinden Liebe Joch/des Todes Pfeil zubrochen" (IV. 422). Ob sie mit diesen Worten auf Chach Abas' Leidenschaft oder ihre eigenen unterdrückten Gefühle anspielt, bleibt offen. Catharinas Todesbereitschaft läßt sich als Sühne ihrer unterdrückten, sexuellen Gefühle interpretieren, welche sich als "Schuld" in ihr Bewußtsein zu drängen versucht. Dreimal spricht sie ausdrücklich von dieser Schuld:

Mein zwar durch Schuld beflecktes Blut (IV. 270).
Daß Er begangene Schuld, die uns befleckt, verzeihe
(IV. 434).

... Ich, die mit offenen Sünden
die Flammen, die dein Zorn unendlich heist entzünden,
durch meine Schuld erwarb, bin nicht der Gnade werth
zu leiden für dein Ehr (V. 81-84).

H.J. Schings sieht in Catharinas Schuldbekennntnis eine Anspielung auf die Erbsünde und fügt hinzu:

Von diesen 'offenen Sünden' wird im Stück selbst
zumindest nichts sichtbar; verständlich sind die

Worte allein aus der Relation zum Leiden des Gottes-
sohnes, das gleich darauf beschworen wird (V. 86 ff.)
und gebieterisch die Differenz von Schuld und Un-
schuld fordert.³⁵

Ergänzend sei hier erwähnt, daß eine psychologische Interpre-
tation gerechtfertigt zu sein scheint, da Catharinas Schuldgefühle
durch ihre wiederholten Anspielungen auf "Körper und Banden" verstärkt
werden. Diese im Alten Testament vorkommende Metaphorik, welche auf
die Erdgebundenheit und Sündhaftigkeit des Menschen anspielt, scheint
Catharina als "Banden" zu empfinden. Als Chach Abas Gefangene ist die
physische Gebundenheit durch ihre lange Haft politisch bedingt; aber
andererseits stellt Catharinas Bezugnahme auf "Banden" ("Der Körper ist
in Banden; doch find der Geist sich frey" [IV. 54-55]) eine versteckte
Anspielung auf ihre unbewußte Repression dar. Indem Catharina ihre ero-
tischen Gefühle ins Religiöse verlagert und ihre Erfüllung in einem
Märtyrium in Christus sucht, kann sie ihre Sexualität projektieren.
Chach Abas scheint sie zu verstehen: "Du Wunder der Natur! du Ehre
deiner Zeit" (V. 361).

Da sich Catharina wiederholt auf Jesus als "Bräutigam" bezieht,
("Mein Bräutigam was man für dich wagt!" [IV. 282]), so erscheinen die
Todesvorbereitungen und vor allen Dingen die Entkleidungsszene fast
als Hochzeitsvorbereitungen. Catharina, die Braut, ist in freudiger,
erwartungsvoller Stimmung. Mit ihrem Tod erwartet sie "das höchste
Glück" (IV. 264). Die Sprache der Dienerin und des Priesters sind
voller erotischer Anspielungen:

Dienerin: Ihr Jesus wird sie nun wie gewünscht
umbfangen! (V. 58).

Priester: Er komm't! Er reicht ihr seine Händ'/Er
beut ihr seinen Kuss! (V. 123-24).

Mit der Vollendung des Martyriums erfüllt sich gleichzeitig Catharinas erotisch-religiöser Traum (I. 329-350). Die bereits erwähnte religiöse Symbolik von Dornen, Blut, Schmerz und Krone, welche den Leidensweg Christi symbolisiert, wird durch erotische Anspielungen mit Catharinas himmlischer Brautschaft kontrastiert. Wichtig ist, daß sie im Traum zwar auf die Dornenkrone Christi anspielt, aber im zweiten Teil des Traumes nicht Christus, sondern Chach Abas unmittelbar mit ihrem Brautstand in Zusammenhang bringt. Sie fühlt sich "O mit was Lust! umbfangen" (I. 354), wie eine Braut ist sie mit "höchster Zirat" (I. 347) ausgestattet; "Mein weisses Kleid schaut ich von Diamanten schüttern / Chach Abas voll von Furcht vor diesen Füßen zittern" (I. 349-50). Was sich Catharina nicht bewußt eingestehen durfte, verdeutlicht der Traum: denn ihre Worte reflektieren ihre unbewußte Absicht, Chach Abas als Frau und Gattin beherrschen zu wollen. Ihre verdrängte Sexualität verursacht einen Konflikt, der sich als Schuld in ihr Bewußtsein drängt, und die sie mit ihrem Opfertod zu sühnen versucht. Eine psychologische Interpretation des Schuldkomplexes stellt Catharina als eine im barocken Sinn "sündige Frau" dem gleichfalls an seiner Sexualität leidenden Mann zur Seite. Wichtig aber ist, daß Catharina ihrer sinnlichen Natur entsagt und sie durch ihre Selbstverwirklichung im Religiösen überwindet.

Am Ende der Tragödie hat sich die Mahnung der anfangs aufgetretenen allegorischen "Ewigkeit", die auf die Vergänglichkeit von Schönheit, Reichtum, Ehrgeiz und Macht aufmerksam gemacht hat, bewiesen. Für Catharina und Chach Abas ist die Welt ein "Thränenthal und Folterhaus" geworden. Catharinas äußerer Folter steht Chach Abas' innere gegenüber; ihre innere Freiheit, Beständigkeit und Entschlußkraft wird mit seinem Wankelmut und seiner Haltlosigkeit kontrastiert. Catharinas äußere Folter endet auf dem Scheiterhaufen; Chach Abas brennt metaphorisch in seiner Schuld, Reue und Liebe, die im Menschlichen verhaftet bleibt. Beide Charaktere sind im weltlichen Sinne verdammt: Catharina durch Chach Abas' Ultimatum und Todesurteil; er durch seine Gewissensqualen. Die innere Haltung der beiden Hauptdarsteller wirkt hier ausschlaggebend, denn während Chach Abas dem Weltlichen verhaftet bleibt und auf der Höhe seiner Macht und seinem äußeren Glanz durch seine Gewissensqualen einem inneren Foltertod ausgesetzt ist, befreit sich Catharina kraft ihres Glaubens von allen weltlichen Versuchungen. Freiwillig verzichtet sie auf ein Leben, das ohne Selbstrespekt allen Sinn für sie verlieren muß. Als Christin, Herrscherin und Frau nimmt sie sich das Recht, über ihr Leben selbst zu bestimmen, das aber ihren sittlichen und moralischen Anforderungen entsprechen muß, um seinen Wert zu behalten. Indem sie ihre Selbstverwirklichung im Religiösen sucht, befreit sie sich gleichzeitig von den Banden dieser Welt und wird durch ihre Jenseitsbetonung, ihr Gottvertrauen, ihre Tugend und gläubige Beständigkeit zum Paradigma der barocken Weltanschauung.

II. Kapitel

Friedrich Schiller, Maria Stuart

Ein Trauerspiel

Der Mensch ist das Wesen
welches will. (Schiller:
Über das Erhabene)

Während der Barockdichter Andreas Gryphius in dem christlichen Märtyrer und dessen weltentsagendem Jenseitsglauben den typischen Vertreter seiner Epoche verkörpert, stellt uns Schiller gegen Ende des 18. Jahrhunderts, des Zeitalters des Rationalismus, vielschichtige, tragische Figuren vor, deren seelisch-moralische Haltungen und Anschauungen vom Säkularisierungsprozess entscheidend beeinflusst worden sind. Walther Rehm vertritt mit Recht die Ansicht, daß Schiller "in vielleicht unbewußtem, aber deutlich erkennbarem Anschluß an Gryphius und das deutsche Barocktrauerspiel neu anknüpfte ... und mit unmittelbarer Aufnahme des religiösen Problems in säkularisierter Form weiterführte".³⁶ Aus Überzeugung einer größeren Verantwortung des Einzelnen ergibt sich ein gesteigertes Selbstbewußtsein und ein damit verbundenes größeres Spannungsfeld zwischen Versuchung, Anfechtung, Schuld und Bewährung. Während Maria Stuart diesen Konflikt im Religiös-Geistigen überwindet, verstrickt sich

ihre Gegenspielerin Elisabeth dagegen in einen inneren Konflikt, der sie wie auch Abas der Schuld und inneren Einsamkeit ausliefert. Für Schillers Protagonistinnen ist das Leben nie Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Erlangung oder Verteidigung einer höheren Bestimmung. In der Spannung zwischen Leben und Ideal, zwischen Sinnlichkeit, Sittlichkeit und Glaube, werden "die tief ins Menschliche hineinragenden Gegensätze ausgetragen und bestanden, hier wurden die schweren Opfer und Verzichte geleistet, die Schlacken des irdischen getilgt, wurde der letzte Entscheid im freien Willen getroffen, der höhere Mensch entbunden".³⁷

Gryphius' Dualismus von Gott und Welt, physischer Weltverneinung und religiöser Selbstverwirklichung entwickelt sich bei Schiller zu einem in seiner frühen Dissertation angekündigten Konflikt zwischen der tierischen und geistigen Natur des Menschen;³⁸ dieses Thema wird in abgewandelter Form einen großen Teil seiner späteren Werke beeinflussen. Im Grunde genommen verfolgen Gryphius und Schiller das gleiche Ziel, nämlich den Tod und die Freiheit des Menschen zu bestätigen, und zwar durch den Versuch, die irdische Vergänglichkeit zu transzendieren. Die Werke der Dichter bezeugen eine "Einheit der Glaubenshaltung, des Vertrauens, auf die mehr oder weniger deutlich sprechende Gegenwart des im Helden sich bezeugenden Gottes und die unabdingbare Überzeugung von der Freiheit des menschlichen Willens".³⁹

Wo in Frankreich die Französische Revolution und politischen Ränke dem späten 18. Jahrhundert sein charakteristisches Gepräge verleihen, bleibt eine politische Revolution in Deutschland aus; stattdessen setzt mit der Klassik und vor allen Dingen der Romantik eine künstlerische Revolution ein, die eine Neubelebung der Literatur, Philosophie und Kunst hervorruft. Man bezeichnet die Jahre zwischen 1788 (Goethes Rückkehr aus Italien) und 1805 (Schillers Tod) als deutsche Klassik. Im Sinne der deutschen Klassik verbindet Schiller die antiken Ideale des Guten, Wahren und Schönen mit den seit 1792 betriebenen Kantstudien, so daß seine klassische Tragödie Maria Stuart den philosophisch orientierten Idealismus seiner ästhetischen Schriften reflektiert. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext seine ausschlaggebende Schrift Über das Erhabene (1801).⁴⁰

Von der Überzeugung ausgehend, "Der Mensch ist das Wesen welches will",⁴¹ diskutiert Schiller in diesem Essay die menschliche Fähigkeit, das Unvermeidliche durch einen Akt des Willens aufzuheben und in der Idee zu überwinden. Maria Stuart im Drama gleichen Namens ist die dichterische Gestaltung dieser Theorie, denn in ihrer Todesstunde verwirklicht Maria "die freie Aufhebung der sinnlichen Welt durch den zum Unbedingten sich erhebenden menschlichen Geist".⁴² Auf die zentrale Bedeutung des Wahrnehmungsvermögens, welches diese Geisteshaltung ermöglicht, werden wir später zurückkommen. Ebenso wichtig für Schillers dichterische Darstellung ist sein Verhältnis

zur Geschichte. Kurz bevor Schiller mit seiner Arbeit an Maria Stuart beginnt, schreibt er an Goethe:

Oberhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.⁴³

Von diesem Grundsatz ausgehend vermischt Schiller Dichtung und Wahrheit. Zugunsten seiner Theorie des Erhabenen treten die geschichtlichen Tatsachen bei der Darstellung Marias als Frau, Herrscherin und gläubige Christin in den Hintergrund. In allen Rollen ist Maria eine wirkungsvolle Macht, die trotz ihrer Weltabgeschlossenheit im Gefängnis und trotz ihrer Kerkermauern, teils bewußt, teils unbewußt, das Interesse der Welt zu fesseln und zu beeinflussen versteht. Schiller sagt von seiner Protagonistin: "Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen; ... ich will sie immer als physisches Wesen halten; ... Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeiten, ihr Schicksal ist, nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden".⁴⁴

Marias Bürde ist ihre Weiblichkeit; sie gibt das offen zu, als sie von Bothwell spricht: "Seine Künste waren keine andre,/ Als seine Männerkraft und meine Schwachheit" (I. 4.331-32).⁴⁵ "Maria ist aber durchaus und nur Frau, ohne daß diesem Sein ein weiterer Sinn noch verliehen würde. Aus ihrem Geschlecht, aus ihrem Weibtum

steigt ebenso ihre Person wie ihr Schicksal auf".⁴⁶ Maria betrachtet ihre Weiblichkeit als ihr angeborenes Recht und fordert sogar kurz vor ihrem Tod: "Habt Achtung gegen mein Geschlecht!" (V.9.3802).

Trotzdem bleibt sie in den Augen der katholischen Welt nicht nur Frau, sondern gleichzeitig eine Märtyrerin des Glaubens, für deren Beistand und Befreiung sich die Männer seit über fünfzehn Jahren eingesetzt haben. In Schillers Tragödie bemüht sich der junge Mortimer um die Freilassung der schottischen Königin. Er verliebt sich in Marias Porträt, und der bildliche Eindruck genügt, um ihn auf seine gefährliche Mission zu senden. Der französische Gesandte Graf Aubespine spricht für Maria, obwohl er sich offiziell im Namen des französischen Königs um Elisabeths Hand bemüht. Der betagte Talbot preist taktlos Marias Schönheit vor der eifersüchtigen Elisabeth. Melvil, Marias alter Hofmeister, hat die Priesterweihe erhalten, um seiner Königin in der letzten Stunde geistigen Beistand gewähren zu können. Schiller benutzt das unerwartete Erscheinen des Hofmeister-Priesters, um die Rolle der Vorsehung in der dramatischen Handlung zu verdeutlichen. Vor Melvils Erscheinen hat Maria zwar den Gattenmord mit Fasten und Beten gebüßt, aber weder ihre aufrichtige Buße noch die lange Gefangenschaft konnten ihren Lebenswillen oder ihre Anziehungskraft als Frau schwächen. Sobald Mortimer "den frischen Lebensteppich" (I. 6.452) vor ihr ausbreitet, schöpft Maria sofort neue Hoffnung. Gert Sautermeister meint: "Ihr moralisch-religiöses Bemühen ist gleichsam die Oberfläche,

unter der ein ihr unbewußter bedenklicher Lebensdrang waltet".⁴⁷

Man fragt sich, ob man angesichts ihrer Haft den menschlich verständlichen Lebensdrang und die Hoffnung auf Befreiung tatsächlich für bedenklich halten sollte, denn sie zeigt immerhin Verantwortungsgefühl, indem sie Mortimer dreimal zur Flucht rät. Adolf Beck beurteilt Maria nachsichtiger, indem er ganz richtig bemerkt: "Sie streckt nicht leidenschaftlich verlangend oder verzweifelnd die Hände nach dem Leben aus, ist aber seines Rufes gewärtig und greift willig, ohne viel Bedenken, die Hände, die es ihr bietet".⁴⁸ Daß sie immer den falschen Händen vertraut. — Bothwells, Leicesters und Mortimers. — liegt an ihrer unzureichenden Menschenkenntnis und ihrem Anlehnungsbedürfnis. "So bleibt sie auch mit ihren Sünden noch innerhalb der Ordnung, in die sie gehört und gehören soll, innerhalb der Kreatürlichkeit ihres Weibseins".⁴⁹

Daß Schiller bewußt eine Protagonistin schuf, deren Aufgabe es ist, "heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden", ist eindeutig. "Bilder des Feuers häufen sich von allen Seiten, um ihre entflammbare Natur darzustellen".⁵⁰ Die Amme spricht vom "Wahnsinn blinder Liebesglut" (I.4.325) und von Wangen, die "glühten ... vom Feuer des Verlangens" (I.4.341). Mortimer betrachtet Maria mit "glühenden Blicken" und bezeichnet sie als "Heißgeliebte" (III.6.2539). Burleigh und Paulet verwenden die Feuersymbolik politisch, denn angeblich hat Maria "die Fackel des Bürgerkrieges" (I. 1.65-66) entfacht und "mit/Der Liebesfackel dieses Reich entzündet" (II.3.1281-82).

In der Streitszene wird Maria als "vor Zorn glühend" (III.4) beschrieben, und sie wirft Elisabeth ihre "wilde Glut verstohlener Lüste" (III.4.2429) vor. In der Beichtszene bringt Maria die Feuersymbolik mit ihrem Glauben in Verbindung, denn:

Wo Tausende anbeten und verehren,
Da wird die Glut zur Flamme, und beflügelt
Schwingt sich der Geist in alle Himmel auf
(V.7.3611-13).

Wo Maria als Frau durch ihre Schönheit und Weiblichkeit eine große Anziehungskraft ausübt, wirkt sie als gefangene Herrscherin durch ihren Mut, ihre Geistesgegenwart und ihre königliche Würde, die sie stets zur Schau stellt, wenn sie als Königin von Schottland auftritt. Nach dem Ausspruch handelnd, "Man kann uns niedrig/Behandeln, nicht erniedrigen" (I.2.155-56), tritt sie ihrem politischen Gegner mutig, gefaßt und selbstsicher entgegen, obwohl sie wie Catharina von Georgien stets die äußere Form und höfische Etikette bewahrt.

Als Königin bittet sie nicht; sie stellt Forderungen und erteilt Befehle: "Gebt mir euer Wort" (I.2.163), oder: "Einen Priester/Von meiner eigenen Kirche fordre ich,/ -Auch Schreiber und Notarien verlang' ich"! (I.2.188-90). Sie besteht darauf, daß man ihr die Zeugen gegenüberstellt und daß sie nur von ihresgleichen, also von Elisabeth selber, gerichtet werden kann: "Nur Könige sind meine Peers" (I.7.706). Nach einem verfehlten, diplomatischen Versuch, Burleigh milder zu stimmen, greift sie ihn mutig und unerschrocken an:

Ich sehe dieses edle Oberhaus,
Gleich feil mit den erkäuflichen Gemeinen,
Gesetze prägen und verrufen, Ehen
Auflösen, binden, wie der Mächtige
Gebietet (I.7.777-81).

Maria vergißt allerdings in diesem Augenblick, daß sie in ihrer Jugend in Schottland selber Gesetze gelöst und gebunden hat.⁵¹ In Schillers Drama wird Maria aber nicht wegen ihrer privaten Vergangenheit zur Verantwortung gezogen, sondern wegen ihrer politischen Verschwörungen vor Gericht gestellt. Immer versucht sie "Macht mit Macht" (I.7.947) abzuwenden. Wie Leslie Sharpe mit Recht, behauptet:

She is filled with a sense of personal sin. Yet it is significant that nowhere does she express regret that she has failed as a monarch, that she has caused yet more unrest in her country or that her failure has caused anything other than personal disaster to herself.⁵²

Marias mangelndes politisches Verständnis und ihre Unfähigkeit zu begreifen, daß ihre politischen Ränke notgedrungen mit Gewalt, Aufruhr und Mord verbunden sind, wurzeln in ihrer Naivität und ihrer Kurzsichtigkeit. Dieselbe Kurzsichtigkeit, die Marias politisches Verhalten kennzeichnet, beschattet auch ihre Beziehungen zu Leicester, Mortimer und Elisabeth.

Leicester repräsentiert den vorsichtigen, berechnenden Erfolgsmenschen, der sicheres Auftreten mit diplomatischer Überredungskunst verbindet. Obwohl seit Jahren der engste Vertraute der Elisabeth,

gilt sein Interesse.. weniger der Frau als seiner eigenen Karriere und Stellung am Hof. Durch ihre bevorstehende Heirat hat sein Stolz einen erheblichen Stoß erlitten, und er versucht, teils aus verletzter Eitelkeit, teils aus Sorge um seine persönliche Zukunft, Marias Gunst zu erwerben. Er fördert das fatale Treffen der Königinnen und verfängt sich wie eine Spinne in seinem eigenen Netz. Er verstrickt sich und seine Opfer in einen unvorhergesehenen Konflikt, der Marias Tod beschleunigt, Mortimer in den Selbstmord treibt, seine eigene Verbannung zur Folge hat und Elisabeth ihrer inneren Vereinsamung und Verachtung ihrer treuesten Ratgeber ausliefert.

Marias Schicksal ist mit dem des jungen, beeindruckbaren, sinnlichen, wagemutigen Mortimer eng verbunden. Er ist als betrogener Betrüger "das folgerichtigste Beispiel einer allen Reizen dieser Welt verfallenen Existenz, das Schiller je geschaffen hat und schuf, um die verhängnisvolle Frau zu beleuchten, die nur 'heftige Passionen erfährt und entzündet'".⁵³ Von Marias Schönheit verführt, beleidigt er die Frau, die er retten wollte und verliert ihre Achtung. Für Maria bedeutet die unerwartete Hilfe einen Weg zur Freiheit und vor allen Dingen zu Leicester, den sie liebt. Maria wird ungewollt beiden Männern zum Verhängnis; Mortimer wagt zu viel, Leicester zu wenig. Mortimer wird zweimal enttäuscht: die Frau, für die er sein Leben wagt, verachtet ihn durch sein eigenes Verschulden, während Leicester, dem er auf Marias Veranlassung vertraut,

ihn feige verrät, um sich selber zu retten. In seiner jugendlichen Unerfahrenheit und Mangel an Selbstkritik beschuldigt er Elisabeth gerade in dem Augenblick als "falsche, gleisnerische Königin" (II.6.1632) als er selber die Rolle eines geschickten Betrügers mit scheinbarem Erfolg vor der ahnungslosen Elisabeth spielt.

Auch Elisabeth ist wie ihre Rivalin Maria Stuart gleichzeitig Königin und Frau, und beide Protagonistinnen verfolgen im Grunde genommen die gleichen Ziele: Elisabeth möchte ihre Herrschaft über England nicht verlieren und Maria ist bestrebt, die Kronen von Schottland und England zu verbinden. Beide wollen sich nicht mit einem Königsmord belasten, und beide Frauen suchen bewußt nach Helfern, um ihre politischen Ziele zu erreichen. Maria findet in ihrem Kerker immer wieder ungefragt Anhänger, die sich für sie und ihre Rechte einsetzen, während Elisabeth in einer Welt von Männern ganz auf sich angewiesen ist. Sie hat zwar das Parlament und die Volksgunst auf ihrer Seite. ("So schöne Tage hat dies Eiland nie/Gesehn, seit eigne Fürsten es regieren" II.3.1309-10), aber sie schreckt vor der Unterzeichnung des Todesurteils zurück. Sie will Frieden haben, aber so lange Maria, ihr "Plagegeist" (IV.10.3231), lebt, kann es für Elisabeth keinen Frieden geben. Daß sie allein die volle Verantwortung für Marias und ihre eigene Zukunft trägt, wird ihr zum Verhängnis: "Das Urteil ist gesprochen. Was gewinn ich?/Es muß vollzogen werden.../Und ich muß die Vollziehung anbefehlen" (II.5.1594-96). Elisabeth zögert und schreckt vor der endgültigen Entscheidung

zurück. Zum Schluß versucht sie, sich der Verantwortung zu entziehen, indem sie ihrem Sekretär Davison absichtlich einen zweideutigen Auftrag gibt. Falls Davison ihre Anweisungen "mißverstehen" sollte, hat Elisabeth die Möglichkeit, sich öffentlich den Anschein der moralischen Entrüstung zu geben:

Und wer darf sagen,
Ich habs getan! Es soll an Tränen mir
Nicht fehlen, die Gefall'ne zu beweinen!

(V. 13.3897-3900)

Paul Böckmann sieht in Elisabeths Verhalten die Ohnmacht des Mächtigen, "der die Zweideutigkeit des Wortes benutzt und sich zugleich in ihr verfängt".⁵⁴ Für Gerhard Storz liegt Elisabeths Ausweichen vor der Verantwortung in ihrer weiblichen Psyche begründet. Elisabeth

ist zu sehr Frau, zu passiv, um sicher und klar
Regent zu sein und zu den eigenen Taten sich bekennen
zu können, - sie ist zu sehr Regentin, um lauter und
unverkümmert weib-menschlichen Antrieben im Hellen wie
im Dunkeln nachgeben zu können.⁵⁵

Den Brennpunkt der vielschichtigen Spannungsverhältnisse bildet die entscheidende Konfrontation der zwei Königinnen im dritten Akt. Während dieser fatalen Begegnung steigert sich der Streit um die englische Krone zu einem persönlichen Konflikt um den geliebten Mann, den jede der Frauen für sich gewinnen möchte. Gemäß der geschickt angewandten Jagdsymbolik der kritischen Szene "läuft" (III.1.) Maria freudig erregt in die gestellte Falle ohne zu bemerken, daß

die plötzliche Freiheit nur ein Vorwand oder Köder ist, um sie über den bevorstehenden Kampf hinwegzutäuschen. Gedemütigt und in die Enge getrieben - oder metaphorisch gesprochen "tödlich verwundet" - geht das Opfer zum Angriff über, und Jäger und Wild wechseln die Rollen. Auf das äußerste gereizt, schießt Maria ihren "gift'gen Pfeil" (III.5.2444) ab und behauptet frohlockend: "Das Messer stieß ich in der Feindin Brust" (III.5.2459). Die Amme jammerte: "Ihr habt die Unversöhnliche verwundet" (III.5.2461). Bevor Elisabeth die Szene verläßt, "schießt" sie noch wütende Blicke auf Maria, um kurz darauf fast dem Dolchstoß eines fanatischen Mönches zum Opfer zu fallen. Während Elisabeth auf die Ausführung ihres zweideutigen Auftrages an Davison wartet, kommt sie auf die Jagdsymbolik zurück: "Der Pfeil ist abgedrückt, er fliegt,/Er trifft, er hat getroffen" (V.11.3885-86). Aber der Pfeil trifft nicht nur Maria, sondern auch Elisabeth, indem er ihre letzten Jahre durch das Bewußtsein ihrer Schuld vergiftet.

Wenn man die fast naturalistischen Bühnenanweisungen des königlichen Dialoges in dieser höchst wichtigen, die ganze Handlung erhellende Szene genau beachtet, so demonstrieren Marias Gesten ihre Gesinnung fast deutlicher als ihre Worte. "Sie will auf Elisabeth zugehen, steht aber auf halbem Wege schauernd still, ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus"(III.4.) und reflektieren den inneren Konflikt zwischen beabsichtigter Bescheidenheit, verletzter Würde und weiblichem Stolz. In der widerspruchsvollen Ge-

bärde, sie "wendet sich 'gegen' die Königin und fällt gleichzeitig vor ihr nieder" (Bühnenanweisungen) (III.4.), offenbart sich Marias innerer Konflikt zwischen Stolz und Notwendigkeit. Adolf Beck sieht in Marias Fußfall keine Verstellung, sondern Selbstverleugnung bis zum Äußersten: "Damit läßt sie der Dichter hinabsteigen in die äußerste Tiefe der Verleugnung ihrer Selbst, - um sie eben dort, in dieser Tiefe, sich wieder finden zu lassen".⁵⁶ Marias Haltung soll ihre Demut beweisen, aber ihre Worte, die einen direkten Vorwurf enthalten, sind nicht dazu angetan, die Gegnerin milder zu stimmen: "O Gott im Himmel!/Steht nicht da, schroff und unzugänglich, wie/Die Felsenklippe" (III.4.2268-70). Maria macht außerdem den Fehler, die Frau, die nicht an ihre Weiblichkeit erinnert werden will, mit "Schwester" (III.4.2250) anzureden. Aber Elisabeth will keine Vertraulichkeiten, sondern Distanz, die sich im Laufe des Gespräches immer mehr vergrößert. Maria, die zuerst um ihre königlichen Rechte und dann um ihr Leben kämpft, achtet schließlich beides nicht mehr und läßt ihren aufgespeicherten Gefühlen freien Lauf.

In der persönlichen Konfrontierung stehen sich die physisch gefangene Maria und die in ihrer sexuellen Repression gefangene Elisabeth gegenüber. Jede sieht in der anderen Frau den Teil, den sie verneinen muß. Maria beneidet Elisabeth um ihre Freiheit und Krone und wünscht an der Stelle der "Schwester" über beide Länder regieren zu können. Elisabeth hingegen ist eifersüchtig auf die bewunderte Rivalin und befürchtet, "Daß alles sich der neu aufgehenden

Sonne/Zuwendete" (III.4.2377-78). Elisabeth ist neidisch, daß Maria, ohne sich darum bemühen zu müssen, die Gunst der Männer zufällt, während sie selber den Männern nur zur Förderung ihrer politischen Absichten wichtig ist. Für Ilse Graham verdeutlicht das Treffen also "a confrontation of each with herself; more precisely with the repressed and undeveloped aspect of her psyche which uncomfortably faces her in the shape of her kindred, yet hostile alter ego".⁵⁷

Das fatale Treffen der Königinnen, die enttäuschten Hoffnungen aller Beteiligten, Marias Akt der innerlichen Selbstbefreiung,⁵⁸ sowie der Mordanschlag des fanatischen Mönches auf Elisabeth, hat für alle Beteiligten schwerwiegende Konsequenzen. Das Pochen und Hämmern, das Maria in den frühen Morgenstunden hört, stammt nicht von Mortimer und seinen Freunden, sondern von den Handwerkern, die das Schafott aufschlagen. Hier, wie in anderen wichtigen Szenen, benutzt Schiller bewußt seine Bühnenanweisungen, um eine Situation symbolisch vorzubereiten. Wo in der Streitszene die Jagdsymbolik auf den Konflikt zwischen Protagonistin und Antagonistin hingewiesen hat, veranschaulichen die Bühnenanweisungen und die Beschreibung von Marias Kleidung im fünften Akt die inneren Spannungen und Probleme der schottischen Königin.

Im Gegensatz zur ersten Szene wird hier kein Schmuck entwendet, sondern zusammen mit anderen lang entbehrten Gebrauchsgegenständen zurückerstattet. Der wiederhergestellte äußere Glanz veranschaulicht Marias inneren Reichtum, das heißt ihren moralischen Mut und ihren Seelenadel und verdeutlicht außerdem, daß Maria selbst in ihrer

letzten Stunde Frau bleibt; sogar den für die Dienerinnen bestimmten Schmuck trägt sie noch einmal selber: "Vergönnet mir noch einmal/Der Erde Glanz auf meinem Weg zum Himmel"! (V.6.3548-49). Auch angesichts des Todes bleibt Maria eine sich ihrer Weiblichkeit stets bewußte Frau, in der sich äußere Schönheit und innerer Seelenadel vereinen und ihr die Kraft geben, ihr unabwendbares Schicksal mit Mut und Fassung zu ertragen. Marias weißes Gewand und der zurückgeschlagene, schwarze Schleier erinnern an die symbolische Schwarz-Weiß Malerei der Amme und Paulets im ersten Akt, die hier zwei grundverschiedene Ansichten vertreten. Während die Amme von dem verletzten Gastrecht und den unwürdigen Bedingungen von Marias Gefangenschaft spricht, kritisiert Ritter Paulet Marias Vergangenheit und ihre revolutionären Absichten. (I.1.1-143). Jetzt auf der Schwelle des Todes erinnert uns Marias weißes Kleid an ihre politische Unschuld, während der schwarze Schleier den nicht ganz überwundenen Schuldkomplex des Gattenmordes oder das im Unterbewußtsein schlummernde Rachebedürfnis ahnen läßt.

Die für die Interpretation des Trauerspieles äußerst wichtige Abschieds- und Beichtszene (V.7.) faßt die verschiedenen Aspekte von Marias Charakter als Christin, Herrscherin, Frau und Paradigma des Erhabenen zusammen. Zuerst tröstet die den Umständen entsprechende trostbedürftige Maria ihre Dienerinnen. Ihre Anteilnahme und Fürsorge wirken echt; sie hat für alle ein teilnehmendes, gütiges Wort. An der Gattin des meineidigen Verräters Kurl handelt

sie großmütig und edel; Elisabeth bittet sie wegen ihrer Heftigkeit um Verzeihung.⁵⁹ Auch bei dem schwergeprüften Paulet entschuldigt sie sich. Als gläubiger, frommer Christ antwortet er mit den Bibelworten: "Gott sei mit Euch! Gehet hin im Frieden"! (V.8.3793).⁶⁰ Er verzeiht nicht nur der Frau, die ihm ungewollt so viel Leid zugefügt hat, sondern bittet sogar für die Feindin und setzt sich dafür ein, daß die Amme sie auf ihrem letzten Gang begleiten darf. Paulet handelt nach dem Grundsatz: "Tut wohl denen, die Euch betrüben" (Lukas 6:28). Es besteht also kein Zweifel, daß Paulet seinen Haß, seine Bitterkeit und Vorurteile überwunden hat, ob Maria hingegen ihre verständliche Verbitterung über Leicesters Doppelspiel völlig gemeistert hat, bedarf einer genaueren Analyse, die später behandelt werden soll.

Kurz vor ihrer Hinrichtung ist Maria im Gegensatz zu ihren weinenden Dienerinnen ruhig und gefaßt. Man gewahrt an ihr "kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage" (V.2.3409). Sie weiß, daß ihre Zeugen einen Meineid geschworen haben und daß sie wegen einer Tat hingerichtet wird, die sie persönlich nie wissentlich befürwortet hat. Aber sie glaubt: "Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod/Die frühe schwere Blutschuld abzubüssen" (V.8.3735-36). Wie Paul Böckmann in diesem Zusammenhang betont, greift die ethische Bedeutung einer Tat über ihre unmittelbaren Folgen hinaus; ihm ist es wichtig, "daß im Kreislauf der Dinge jede Schuld ihre wahre Strafe finden muß, eine Strafe, die durch keine Reue und Buße zu ersetzen ist".⁶¹ Melitta Gerhard vertritt den Standpunkt, daß

die Vorgänge auf der Bühne mit dem früheren Gattenmord in keinerlei Zusammenhang stehen und "so scheint die Bezugnahme darauf als eine künstliche und nachträgliche, Marias Los aber als das Ergebnis politischer Verknüpfungen und höfischer Intrigen, deren unverschuldetes Opfer sie wird".⁶²

Wie Catharina von Georgien wird auch Maria Stuart äußerlich ein Opfer staatlicher Willkür und Gewalt; und wie Catharina gelingt es ihr, sich durch ihren Tod von einem inneren Schuldkomplex zu befreien. Marias Buße eines menschlichen Vergehens, verbunden mit ihrer Akzeptierung eines ungerechten politischen Urteils, befähigt sie, das Unvermeidliche mit Anstand und Würde zu akzeptieren: "Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt;/Den würd'gen Stolz in meiner edeln Seele" (V.6.3493-94). Aber während Catharinas Schuldkomplex nur andeutungsweise zum Ausdruck kommt, verleugnet Maria ihr physisches Wesen nicht, sondern büßt durch ihren Tod den moralischen Anteil an dem Gattenmord. Für beide Frauen wird die Stunde der äußeren Verdammnis kraft ihres Glaubens an die göttliche Gnade und Vergebung gleichzeitig zur Stunde ihrer inneren Erlösung.

In der Beichtszene mit Melvil steigern sich die innere und äußere Handlung zu einem dramatischen Höhepunkt. Mit Abendmahl und Beichte als sakralen Vorgängen wird ein innerer Vorgang auf der Bühne äußerlich gestaltet. Während des ersten Teils ihrer Unterredung mit dem Geistlichen ist Maria ganz bewußt die hoheitsvolle, obwohl in ihren politischen Rechten verletzte, Königin von Schottland;

während der Beichte ist sie eine Sünderin, die vor ihrem Priester kniet und wegen ihrer menschlichen Schwächen um Vergebung bittet; nach der Absolution und Eucharistie ist sie die Befreite; auf der Schwelle des Todes wird sie zu Schillers Paradigma des Erhabenen.

Für Marias Beichte dient als Grundvoraussetzung ihr unerschütterlicher Glaube "an die versöhnende und erhebende Kraft des Sakramentes, an die Gnade".⁶³ Angesichts des Todes versichert Maria dem Geistlichen: "Zerrissen ist das letzte ird'sche Band" (V.7.3691); aber Melvil warnt sie: "Das Herz ist ein Betrüger" (V.7.3721). Trotzdem zögert sie, den Kelch, das Symbol des Irdisch-Himmlischen, des Leidens sowie der Gnade und Vergebung zu nehmen. "Sie zögert, ihn anzunehmen, und weist ihn mit der Hand zurück" (V.7.). Vielleicht ahnt sie im Augenblick der Kommunion, daß sie, durch Leicesters Verrat tief verletzt, zwar ihren Haß unterdrückt, aber nicht vollkommen überwunden hat. Melvil, der ihre Zögerung richtig zu deuten scheint, warnt sie zum zweiten Mal: "Fühlst du dich stark genug, um jede Regung/der Bitterkeit, des Hasses zu besiegen?" (V.8.3759-60)? Maria, die zwar glaubt: "Meinen Haß und meine Liebe habe ich Gott geopfert" (V.8.3761-62), hat sich offenbar zu viel zugemutet, denn beim Anblick Leicesters schwankt sie, und er fängt sie in seinen Armen auf.⁶⁴ Maria, die alle bitteren Regungen überwältigt zu haben glaubte, überschüttet ihn sofort "mit sanfter Stimme" (Bühnenanweisungen V.9) mit Vorwürfen:

Ihr durftet werben um zwei Königinnen;
Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht,
Verraten, um ein stolzes zu gewinnen;
Kniet zu den Füßen der Elisabeth!
Mög' Euer Lohn nicht Eure Strafe werden!
(V.9.3834-38).

Marias Beschuldigungen, vor dem aufmerksam lauschenden Burleigh ausgesprochen, müssen Leicesters schwankende Stellung am Hof erneut gefährden. Schillers Bühnenanweisung "er steht wie vernichtet" (V.9.) bestätigt das Ende seiner politischen Laufbahn am englischen Hof; es bleibt Leicester nach der Hinrichtung nichts anderes übrig, als das Land so schnell wie möglich zu verlassen.

Bis zu welchem Grad sich Maria bewußt an Leicester rächt, ist schwer zu beurteilen. Sie bekennt während der Beichte, daß sie "wissentlich" nichts verschwiegen hat, denn wissentlich habe sie auch nie Elisabeth nach dem Leben getrachtet. Sie ist sich der Bedeutung ihrer letzten Worte an Leicester ebenso wenig bewußt wie vorher ihrer indirekten Verantwortung an den Mordanschlägen auf Elisabeth. Melvil, der Maria mit den Worten warnte: "Dir bleibt ein harter Kampf noch zu bestehn" (V.8.3758); ist anwesend, als Maria ihre letzten Worte an Leicester richtet, aber er schweigt. Schweigt er aus Nachsicht gegen die Todgeweihte, aus Achtung vor ihrem Geschlecht und Stand, oder schweigt er als Geistlicher aus der christlichen Einsicht heraus, daß auch Jesus der Sünderin vergeben hat? "Ihr sind viele Sünden vergeben, darum hat sie mir viel Liebe erzeigt; wem aber wenig vergeben wird, der liebt wenig" (Lukas 7:47-48).

In der Schilderung von Maria Stuarts letzter Stunde stimmen die historischen Berichte und Schillers dichterische Interpretation überein. Schillers Bühnengestalt reflektiert die bewunderungswürdige Haltung der geschichtlichen Maria und dient gleichzeitig der dramatischen Verkörperung seiner ästhetischen Schrift... Über das Erhabene, denn Marias letzte Stunde ist gleichzeitig tragisch, menschlich und erhaben.

Tragisch ist die unglückselige Verkettung von Umständen, die mit Marias Bittschrift an Elisabeth beginnen und mit Marias Tod auf dem Schafott enden. Marias "unglücksvolle[s] Recht" (I.6.534); Leicesters Doppelspiel, Mortimers Sinnlichkeit und der Persönlichkeitskonflikt der königlichen Schwestern leiten das endgültige Verhängnis ein und gipfeln in der tragischen Verwicklung von Intrigen, Rache- und Machtansprüchen, die zu Marias Verurteilung führen. Menschlich ist Marias Bedürfnis nach der Erde Glanz, ihr Liebesbedürfnis und ihre nicht ganz überwundene Verbitterung. Auch auf der Schwelle des Todes will Schiller keine Heilige auf die Bühne stellen, sondern will sie auch hier noch als "physisches Wesen" halten. Harry Loewen behauptet mit Recht: "Had Schiller portrayed her as having in the end completely overcome herself, with all her weaknesses and negative character traits, she would have ceased to be human and real, and thus become unhistorical".⁶⁵ Aber Maria ist nicht nur ein physisches Wesen, sondern auch ein moralisches, das heißt, sie ist für Ideen empfänglich und verfügt über moralisch-geistige Entscheidungs-

fähigkeit. In der Beichtszene demonstriert Maria ihre Empfänglichkeit für Ideen innerhalb des katholischen Doktrines von Abendmahl, Beichte und Absolution. Auf der Schwelle des Todes überwindet sie in einer freien Willensentscheidung ein politisch ungerechtes Todesurteil in der Idee, indem sie es bewußt, ohne Vorbehalte als einen freien Akt des Willens mit Würde und Anstand akzeptiert. Maria wird hiermit in ihrer letzten Stunde zu einer Verkörperung von Schillers Begriff des Erhabenen:

Wohl ihm also, wenn er gelernt hat, zu ertragen,
was er nicht ändern kann und preiszugeben mit Würde,
was er nicht retten kann! Fälle können eintreten,
wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die
er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter
übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der
Geister zu flüchten, - wo es kein andres Mittel gibt,
den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen, - und
kein andres Mittel der Macht der Natur zu widerstehen,
als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung
alles sinnlichen Interesse, eh noch eine physische
Macht es tut, sich moralisch zu entleiben.⁶⁶

In diesem Sinne wird die Stunde der gesellschaftlichen Verdammnis gleichzeitig zu einer Stunde der innerlichen Selbstbefreiung, des Triumphes und der Erlösung.

III. Kapitel

Friedrich Schiller, Die Jungfrau von Orleans

Eine romantische Tragödie

Und bin ich strafbar, weil
ich menschlich war?

(IV.1.2567)

Setzt sich Schiller in Maria Stuart mit der dramatischen Gestaltung von politischer Gefangener, Frau und erhabener Königin auseinander, so konzentriert er sich neun Monate später in Die Jungfrau von Orleans auf eine gesteigerte Form der Menschwerdung vom einfachen Hirtenmädchen bis zu dem "heilig, wunderbare[n] Mädchen" (I.10.1044) des letzten Aktes. Von den dramatischen Möglichkeiten angezogen, verwandelt Schiller die historische Jeanne d'Arc in eine Protagonistin, in welcher "das Weibliche, das heroische [sic] und das göttliche [sic] selbst vereint sind".⁶⁷

Das neue Werk des Dichters trägt den aufschlußreichen Untertitel "eine romantische Tragödie". Im 17. und 18. Jahrhundert war das vom "Roman" abgeleitete Wort nicht so sehr Stimmungsträger als Gattungsbezeichnung und bedeutete ein in der Volkssprache verfaßter Versroman. "Romantisch was to the R o m a n (Novel) as dramatisch to the drama, and described a mixed narrative form of poetry and prose which dealt primarily with love, adventure, unreality and the

suprasensual".⁶⁸ Allmählich wurde der Begriff "romantisch" auf das Naturgefühl übertragen. Im Roman vorkommende fiktive Bergschluchten, alte Ruinen, düstere Landschaften und malerische Regellosigkeit wurden romantisch genannt. Die subjektive Naturbetrachtung erweitert sich am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer subjektiven Lebensauffassung, welche geheimnisvolle Zusammenhänge zwischen mittelalterlicher Vergangenheit und Kunst, Religion, Mystik und Erotik zu erkennen glaubt. Die Romantiker, um mit Fritz Martini zu sprechen, "entdeckten die Mächte im Unter- und Unbewußten: Traum, Ahnung, Sehnsucht, das Magische, Zauberische und Gespenstische, den Magnetismus der Seele und die Geheimnisse der Mythen. Sie öffneten sich den inneren Stimmen der Natur, sie gaben ein neues Verständnis des geschichtlichen Lebens".⁶⁹ Schiller scheint sich mit unermüdlicher Spielfreude in seiner Tragödie romantischer Stilmittel zu bedienen, um eine religiöse Gestalt des 13. Jahrhunderts dem Publikum des 19. Jahrhunderts näherzubringen. Man darf also argumentieren, daß "this theory of tragedy provided the structural basis for the drama's philosophical and psychological plan, while the growing tradition of Romantic provided a flexible approach in which time, space and causality were no longer necessary restraints. He could widen the scope of personal conflict to its epic limit".⁷⁰

Seit der ersten erfolgreichen Aufführung der gattungssprengenden und vielschichtigen Tragödie in Leipzig im September 1801 sind eine Flut von kritischen Betrachtungen erschienen, die sich

ersten Aktes und die Himmelfahrtsszene des letzten einen Rahmen dar, den Gerhard Kaiser als Arkadien und Elysium beschreibt. Zwischen diesen beiden Polen liegt der Bewährungsraum von Berufung, Anfechtung und Überwindung, und hier spielt sich Johannas menschliche und übermenschliche Entwicklung ab, die Schiller durch die verschiedenen Bezeichnungen seiner Protagonistin andeutet. Beziehungen auf die christlich-hagiographische Tradition (Jungfrau, Prophetin, Engel, Teufel), sowie heidnische Begriffsvorstellung (wie zum Beispiel Heldin, Götterkind, Circe und Sirene) unterstreichen in Schillers Tragödie die unterschiedliche, aber in jedem Fall sehr starke Reaktion, die Johannas Erscheinen verursacht; sie mag Befremdung, Furcht, Mitleid, Bewunderung oder Haß hervorrufen, doch gleichgültig bleibt sie niemandem; demzufolge besteht die Tragödie aus einer Reihe von Krisen, die immer mehrere Deutungsmöglichkeiten zulassen.

Die in der Namensgebung für Johanna angedeuteten verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten werden durch das Bühnenbild bereits im Prolog verstärkt. In einer ländlichen Gegend steht "vorn zur Rechten ein Heiligenbild in einer Kapelle; zur Linken eine hohe Eiche".⁷⁶ Die heidnisch-christliche Symbolik nimmt den kommenden Konflikt zwischen christlich-heidnischer Anschauungsweise vorweg, denn Visionen, Wunder, Erscheinungen und Stimmen können entweder eine direkte Verbindung zum Schöpfer herstellen oder die Versuchung falscher Propheten und die Zweideutigkeit der Träume,⁷⁷ vor denen die Bibel ausdrücklich warnt, versinnbildlichen. Johanna

glaubt, daß ihr unter der heiligen Eiche die Mutter Gottes erschienen sei, während Vater Thibaut denselben "Druidenbaum" (Pr.2.93) als Sitz von Gespenstern ängstlich meidet. Dies ist nur ein Beispiel dafür, daß ein einziges Symbol verschiedene Wirklichkeitsauffassungen reflektieren kann, die Vater und Tochter unterschiedlich auslegen und verteidigen.

Mit der Verteidigung ihrer Ansichten ist gleichzeitig eine innere Entscheidung und Wahl verbunden, denn "according to Augustine ... God can only effect in creatures that which is not repugnant to their will".⁷⁸ Demzufolge stellt Johanna's Entschluß, ihre Heimat zu verlassen und ihrer Berufung zu folgen, eine bewußte Wahl dar. Sie weiß, daß sie mit dieser Wahl gegen die soziale Ordnung verstößt, ein Vergehen, daß die geschichtliche Johanna in Rouen schwer belastete und wofür sie in Rouen zur Verantwortung gezogen wurde. Es überrascht also nicht, daß gemäß der patriarchalischen Rollenverteilung des Mittelalters der Vater als erster das Wort ergreift.⁷⁹

Auf Gott, König und die Unzerstörbarkeit der Erde vertrauend, denkt Vater Thibaut "Nur an das Nächste" (Pr. 3.375), während seine Jüngste ganz unerwartet und ganz unstandesgemäß politisch denkt. Wohlmeinend und fürsorglich - und vor allen Dingen von seinen ältesten Töchtern Louison und Margot keinen Widerspruch erwartend - will Thibaut angesichts der drohenden Kriegsgefahr die Mädchen verheiraten, denn: "Die treue Brust des braven Manns allein/Ist ein sturmfestes Dach in diesen Zeiten" (Pr.1.33-34). Das Konzept des männlichen

Beschützers und der ihm ergebenden Frau und Gattin wiederholen später König und Bischof in ähnlichen Worten. Während Louison und Margot ihre Rollen als Gattin und Mutter freudig begrüßen, steht Johanna unbeteiligt abseits. Der Vater klagt: "Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt/Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls" (Pr.2.63-64). Während der alte Thibaut seine Tochter mit einer Mischung von Sorge, Furcht und Aberglauben kritisiert, bewundert der junge Raimond das Mädchen und weist als erster auf ihre ungewöhnliche Stellung hin: "Da scheint sie mir was Höheres zu bedeuten/Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus andern Zeiten" (Pr.2.78-79). Ob man Johannas Verhalten aus der Perspektive des Vaters oder Raimonds betrachtet, in jedem Fall stellt ihre Entwicklung einen Verstoß gegen die Verhaltensmaßregeln nicht nur ihres Geschlechtes, sondern auch ihrer Zeit dar.

Timothy F. Sellner führt Johannas antisoziales Bestreben auf ihre Pubertät zurück, und versucht, ihr Verhalten psychologisch zu erfassen. Ihr Betragen, so heißt es, "is traceable to both conscious and unconscious attempts by the adolescent to come to grips with these new desires out of fear they will overcome him, that he will be ruled by them".⁸⁰ Anna Freud hingegen betrachtet das gesellschaftsfeindliche Betragen vieler junger Menschen als eine "asketische Phase".⁸¹ Während ihrer Entwicklungsjahre ziehen sich junge Menschen oft von ihren nächsten Angehörigen zurück und vermeiden den Kontakt mit Gleichaltrigen. Johannas anfängliche Gleichgültigkeit gegenüber

Vater, Schwestern und Raimond ist eine der möglichen Erklärungen für Johannas antisoziales Verhalten. Der Vater klagt: "Die öden Berge sucht sie auf, verlässet/Ihr nächtlich Lager vor dem Hahnenruf" (Pr. 2.82-83). Der junge Raimond hingegen, der Johanna am besten versteht, erkennt als Erster den göttlichen Ursprung von Johannas Sendung. "Die Liebe meiner trefflichen Johanna/Ist eine edle, zarte Himmelsfrucht" (Pr.2.66-67). Johanna, welche die Familienfreuden über die bevorstehende Doppelhochzeit nicht teilt und Bertrand nicht beachtet, interessiert sich stattdessen sofort für den Helm, den ein junger Bauer unter mysteriösen Umständen von einem Zigeunerweib erhalten hat, und der augenblicklich ihr Interesse fesselt.

Während in Maria Stuart das Abendmahl zur Veranschaulichung eines inneren Vorganges dient, so benutzt Schiller in Die Jungfrau von Orleans einen Helm und die Worte des Heiligen Paulus ("Und nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes welches ist das Wort Gottes" [Eph. 6:17]) als das äußere Zeichen des himmlischen Auftrages. Aber was Paulus metaphorisch verstanden hatte, faßt Johanna wörtlich auf. Der Helm symbolisiert für sie den himmlischen Auftrag und bestätigt gleichzeitig die Dringlichkeit ihrer Sendung. Johannas erstes Wort ist ein Befehl: "Gebt mir den Helm!" (Pr.3.191). Den aggressiven Worten folgt sofort die aggressive Tat. Sie entreißt Bertrand den Helm und prophezeit "begeistert" die Zukunft Frankreichs sowie die eigene Rolle, welche "die Jungfrau" dabei übernehmen wird. Mit den Worten: "Mit ihrer Sichel wird die

Jungfrau kommen" (Pr.3.306) drückt sie das alttestamentliche Motiv von Rache und Vergeltung aus, das sie mit den biblischen Vorstellungen ihres Hirtenamtes in Verbindung zu bringen versucht. Genau wie sie die historisch überlieferte Liebe der Mutter Gottes in ein Bild der Rache und kriegerischer Willkür verwandelt, so verbindet Johanna die Taube, das Symbol des Friedens und des heiligen Geistes mit dem des Adlers, als Symbol der Allwissenheit. "Eine weiße Taube/Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier/Anfallen" (Pr.3.315-17). Indem Johanna das Friedenssymbol der Taube mit "Adlerskühnheit", gleichzeitig das Symbol der Stärke der himmlischen Mission, vereint, will sie den Dorfbewohnern veranschaulichen, daß sie als Hirtin und Beschützerin der Herde durch ihre Berufung den Frieden in Frankreich wieder herstellen möchte, aber dazu die Kühnheit und Weitsicht eines Adlers braucht.

Das bekannterweise in der biblischen Tradition begründete Hirtenmotiv, auf das sich Johanna wiederholt beruft, untermauert Schillers Charakterdarstellung. Auch Moses und David waren Hirten, und wie David hat Johanna dem Tigerwolf das Lamm entrissen.⁸² Bertrand, der die Franken mit Schafen vergleicht, die sich zusammendrängen, "Wenn sich des Wolfes Heulen hören läßt" (Pr.3.281) deutet Johannas Mission an; denn so wie sie dem Wolf das Lamm entrissen hat, so will sie das bedrohte Frankreich den Engländern entwinden, "Und diese frechen Inselwohner alle/Wie eine Herde Lämmer vor sich jagen" (Pr. 3. 322-23). In der Vorstellung ihres Hirtenamtes verhaftet

bleibend, akzeptiert sie auch ihre Berufung als ein Hirtenamt: "Denn eine andere Herde muß ich weiden/Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr" (Pr.4.397-98). Aber Johannas Vorstellung einer "anderen Herde" bringt neue Pflichten und Aufgaben, die sie zunächst ohne inneren Anfechtungen und Zweifel ausführt.

In Schillers Darstellung von Johannas Berufung, der Befreiung von Orleans und der Krönung Karls VII. in Reims, versucht der Dichter einen rational nicht erfaßbaren Vorgang unter Berücksichtigung religiöser, sowie sozial-psychologischer Aspekte dramatisch zu gestalten. Die religiösen Motive liegen in Johannas Sendungsbewußtsein begründet, das Schiller durch ein Keuschheitsgebot erweitert: "Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren/Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust" (Pr.4.411-12). Dieses Gebot stellt während der ersten Hälfte des Werkes kein Problem dar, weil sie für Raimond, Dunois und La Hire, die um sie werben, zwar Achtung, aber keine Liebe empfindet. Johannas Gefühlskälte überträgt sich auch auf Vater und Schwestern, die sie kalt und teilnahmslos behandelt. Nach T.F. Sellners Ansicht zu urteilen, hat Johanna allen Kontakt mit ihrer Familie abgebrochen "and turned her love in idealized fashion to the father figure of God and to the human exemplification of the heavenly on earth, the mother figure of the Virgin Mary".⁸³

Die junge Hirtin, die um ihrer Berufung willen ihre Heimat verläßt, ist davon überzeugt, daß sie dem göttlichen Auftrag folgt, dem in Johannas Vorstellung ein väterliches und ein mütterliches

Prinzip zugrunde liegt. Den väterlichen Aspekt verdeutlichen ihre Worte:

So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen,
Denn der zu Mosen auf des Horebs Höhen
Im feur'gen Busch sich flammend niederliess...
Der stets den Hirten gnädig sich bewies,
Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:
"Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen".

(Pr.4.399-402,406-08)

Am Königshof hingegen beruft sich Johanna auf einen mütterlichen Befehl: "Und so drei Nächte nacheinander liess/Die Heilige sich sehen und rief: "Steh auf Johanna!" (I.10.1097-98).⁸⁴ Sozialpsychologisch gesehen bleibt Johanna mit dem Austausch des irdischen Elternpaares gegen ein himmlisches in der patriarchalischen Ordnung verhaftet; sie gehorcht der elterlichen Autorität wie es ihre Kindespflicht gebietet. (Wie wir später sehen werden, kommt sie in der Domszene noch einmal auf ihre Kindespflicht zurück). Bei der Ausführung des väterlichen Befehls muß Johanna eine männliche Rolle übernehmen, die in ihrem Dorf äußerstes Befremden hervorruft und am Königshof sehr schnell in Begeisterung umschlägt.

Ihre männliche Tat- und Entscheidungskraft ausnutzend, beherrscht Johanna am Hofe des Königs sofort die Situation. Der König, durch seine Mißerfolge und höfischen Intrigen moralisch geschwächt, hat zu wenig Selbstvertrauen; Johanna hingegen, durch ihr Sendungsbewußtsein seelisch gestärkt, hat vielleicht zu viel. Obwohl sie

am Anfang der Szene vor dem König kniet, verhandelt sie innerhalb kurzer Zeit eigenmächtig mit dem englischen Boten und erteilt an des Königs Statt Befehle. Wie Debora, die von Gott ausersehen wurde, den Truppen Israels durch ihre Anwesenheit Mut einzuflößen und zum Siege zu verhelfen (Richter 4:5), so stärkt auch Johannas Erscheinen die Zuversicht der französischen Soldaten, während die Erwähnung ihres Namens im englischen Lager Panik und Schrecken auslöst.

Im Gegensatz zu der geschichtlichen Jeanne d'Arc, die keinen Menschen getötet hat, fühlt sich Schillers Johanna verpflichtet "als rasche Schnitterin" (Pr. 4.420) aktiv und tatkräftig an den Schlachten teilzunehmen, und das Schwert selber zu führen. Dunois und La Hire bemühen sich vergeblich, Johanna vom Kampfplatz fernzuhalten: "Versuche nicht den falschen Gott der Schlachten" (II.4.1514). Johannas Antwort läßt den kommenden Konflikt zwischen Pflicht und Neigung bereits an dieser Stelle ahnen:

Wer darf mir Halt gebieten! Wer dem Geist
Vorschreiben, der mich führt? Der Pfeil muß fliegen,
Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt.
Wo die Gefahr ist, muß Johanna sein (II.4.1516-19).

Die Pflicht führt Johanna auf das Schlachtfeld, aber ihre Bezugnahme auf "Pfeil und Bogen" stellt eine direkte, obwohl unbewußte Beziehung zu dem Liebesgott Amor her, von dessen Pfeil sie ironischerweise in der Lionelszene (III.10) selber getroffen wird. Die unmittelbar diesem Ausspruch folgende Montgomeryszene verdeutlicht die ersten An-

zeichen ihrer erwachenden Sexualität, da sie den jungen Walliser fast gegen ihren Willen, und nicht, wie zuweilen behauptet wird, erbarmungslos tötet.

Die von Kaiser angedeutete Rahmentchnik, welche Schillers Tragödie als eine symbolische Wanderung von Arkadien nach Elysium interpretiert, läßt sich auch auf die Montgomeryszene (II.6-8) anwenden. Denn in dieser Szene bilden die Monologe der jungen Menschen den Rahmen zu den breit ausgemalten Vorbereitungen zum Zweikampf. Die gemeinsame Basis der Monologe ist die Selbsterkenntnis der jungen Menschen, die, durch ihre gemeinsam pastorale Vergangenheit und unbewußte erotische Anziehungskraft miteinander verbunden, gleichzeitig durch den Krieg verfremdet und verfeindet werden. Montgomery bekennt: "Ich Unglücksel'ger! Eitler Wahn betörte mich, Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg" (II.6.1559-60). Johannas erste Zweifel an ihrem "furchtbaren Beruf" (IV.1.2595), kommen dagegen, vorerst nicht in Worten, sondern durch ihre Zögerung zum Ausdruck. Johanna "tut einige Schritte ihm entgegen und bleibt wieder stehen" (II.6.) Die Formen der Anrede: ("Betrogener Tor" (1591), "Unglücklicher" (1628) und "Freund" (1653) lassen den Grad ihrer zunehmenden Sympathie mit dem Feind erkennen, indem sie gleichzeitig nach Gründen sucht, um Montgomery als Eindringling anklagen zu können.

Montgomery macht den tragischen Fehler, an die Frau in Johanna zu appellieren, die Seite ihres vielschichtigen Charakters,

die sie zu verdrängen versucht. Er ist der erste Mann, der ihre Hand ergreift. Indem er von seinen Eltern und seiner Braut spricht, berührt er Dinge, an die Johanna nicht erinnert werden möchte. Dieser Appell an die Frau beschleunigt seinen Untergang. "Nenne mich nicht Weib" (II.7.1608), befiehlt sie gebieterisch. Statt ihm die erfluchte Gnade zu gewähren, fordert Johanna ihn ritterlich-männlich zum Zweikampf auf, während sie sich gleichzeitig für ihre Berufung entschuldigt: "Mich treibt die Götterstimme, nicht eignes Gelüsten" (II.7.1660-61). Die in "Götterstimme und Gelüsten" ange-deutete religiös-erotische Symbolik tritt auch in ihrem Geständnis nach dem Tode des Freundes hervor:

In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt,
Als bräche sie in eines Tempels heil'gen Bau,
Den blühenden Leib des Gegners zu verletzen.
(II.8.1680-83)

Die Bestätigung des Physischen ("blühender Leib") in Verbindung mit dem Religiösen ("Tempels heil'gen Bau"), sowie das offen zugegebene Mitleid, lösen gleichzeitig die ersten unbewußten Zweifel an dem "furchtbar bindende[n] Vertrag" (II.7.1600) aus. Johanna haßt Montgomery nicht als Feind, sondern "as the source of possible temptation to give expression to forbidden ideas which are all the while striving to attain consciousness".⁸⁵ Für Ilse Graham stellt Johanna eine gespaltene Persönlichkeit dar, "which makes it appear as if there were two separate persons, the one obsessed and forced to kill, the other looking on helplessly and even tenderly, like

her own ghost, across an unbridgeable gulf".⁸⁶

Nachdem sich Johanna in der Montgomeryszene scheinbar emotional und physisch als unbesiegbar erwiesen hat, zeigt sie in der Versöhnungsszene zwischen Burgund und Dunois - wahrscheinlich in dem unbewußten Bestreben, Montgomery zu vergessen - eine menschlich-sympathische Seite. (II.10) Wie bisher beherrscht sie sofort die Szene. Diesmal siegt sie nicht durch ihr Schwert, sondern durch ihre bisher ungewohnte diplomatische Überredungskunst. Burgund bestätigt durch seine Bezeichnungen "Circe" (II.10.1709) und "Sirene" (II.10.1743), sowie mit seinem Hinweis auf Johannas "rührende Gestalt" (II.10.1801), ihre erotische Anziehungskraft, welche Johanna dann ihrerseits unbeabsichtigt demonstriert: "Schwert und Fahne entsinken ihr, sie eilt auf ihn zu mit ausgebreiteten Armen und umschlingt ihn mit leidenschaftlichem Ungestüm" (II.10. Schluß). Ohne die männlichen Attribute von Schwert und Fahne ist Johanna eine Frau, die Burgund nicht schwesterlich, sondern mit "leidenschaftlichem Ungestüm" umarmt, ohne sich aufgrund der guten Sache ihrer aufwallenden Sexualität bewußt zu werden.

Der "schwesterlichen" Umarmung folgen die Heiratsanträge von Dunois und La Hire, welche König und Bischof zu rechtfertigen und befürworten versuchen. Der Bischof, der den auch von Johannas Vater vertretenen patriarchalischen Gradualismus verkörpert, mahnt:

Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
Das Weib geboren - wenn sie der Natur

Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!

(III.4.2205-07)

Es ist eine Rolle, die Maria Stuart instinktiv akzeptiert hatte, und die Johanna, an ihr Gelübde gebunden, nicht akzeptieren darf. Johannas Hand ergreifend prophezeit der König in seiner aus religiös-erotischen Anspielungen vermischten Rede unbeabsichtigt den kommenden Konflikt:

Dich treibt des Geistes Stimme jetzt, es schweigt

Die Liebe in dem gotterfüllten Busen.

Sie wird nicht immer schweigen, glaube mir!

(III.4.2233-35).

(Bereits im Prolog hatte sich Vater Thibaut über "die schwere Irrung der Natur" (62) beklagt, die er in Johannas Gefühlskälte und Gleichgültigkeit zu erkennen glaubte). Johanna, durch ihre aufwallende, aber noch unbewußte Sexualität verwirrt, entgegnet dem König mit ungewohnter Schärfe und Gereiztheit:

"Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib

Der Männer Auge schon, das mich begehrt,

Ist mir ein Grauen und Entheiligung!

(III.4.2254, 2263-64).

Da Johanna eine Heirat entschieden ablehnt, bestätigt der König ihr männliches Wesen, indem er sie zum Ritter schlägt und in den Adelsstand erhebt. Im Prolog hatte Johanna die Werbung des jungen Raimond gleichgültig gelassen, und sie hatte stattdessen ungeduldig auf das himmlische Zeichen ihrer Berufung gewartet.

Jetzt hat sie ihre Sendung fast erfüllt, und durch die Ermahnungen des Königs und Bischofs gereizt, fordert sie Kampf: "Befiehl, daß man die Kriegstrompete blase!/Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille" (III.4.2266-67). Johanna glaubt, daß sie den unbewußten Konflikt zwischen ihrer weiblichen und männlichen Rolle am besten auf dem Kampfplatz überwinden kann, "where the passions of war seem farthest removed from the feeling of love, warmth and tenderness which she assiduously seeks to avoid".⁸⁷ In dieser Stimmung erscheint ihr der problematische und in der kritischen Literatur umstrittene schwarze Ritter.

Die von vielen für überflüssig gehaltene schwarze Ritter-szene ist trotzdem für das Verständnis der Lionelszene äußerst wichtig. Obwohl diese Szene oft als romantischer Einfall abgetan wird,⁸⁸ läßt eine genauere Untersuchung der Bühnenanweisungen und bilder und des Textes die Vermutung zu, daß Schiller als Dichter, Arzt und Psychologe bewußt in dieser Szene versucht hat, Johannas aufkeimende Sexualität bildlich zu gestalten. Timothy F. Sellner betont bereits "the masterful dramatic representation of the condition of Johanna's psyche at this time".⁸⁹ Laut Bühnenanweisung sieht man in einer "öden Gegend" des Schlachtfeldes "die Türme von Reims in der Ferne, von der Sonne beleuchtet". Der schwarze Ritter mit geschlossenem Visier und Johanna treten zusammen auf; das heißt, Johanna "verfolgt" ihn bis auf die vordere Bühne "Wo er stillesteht und sie erwartet" (III.9.).

Die "öde Gegend" und die "sonnenbeleuchteten Türme der Kathedrale" symbolisieren Johannas physischen Zustand und deuten gleichzeitig ihre zukünftige Rolle an. Bereits im Prolog hatte die "öde Gegend" Johannas Ablehnung der Gesellschaft, ihr Asketentum und ihre unbewußte Repression veranschaulicht. In der schwarzen Ritter-Szene weisen die "sonnenbeleuchteten" Türme der Kathedrale auf ihre übermenschliche Verklärung hin. Das geschlossene Visier des Ritters verdeutlicht, daß Johanna die Erscheinung, ebenso wie ihre verdrängte Sexualität, nicht rationell erfassen kann. Sieht man den schwarzen Ritter als visuelle Gestaltung des unterdrückten "id" - von Johanna auf der Bühne verfolgt - so drängt sich die Erscheinung jetzt in ihr Bewußtsein, bildlich als "vordere Bühne" symbolisiert. Durch das Keuschheitsgelübde ist Johanna verpflichtet, keinen Mann zu lieben. Man sollte aber nicht vergessen, daß der dauernde Umgang mit Männern, von denen ihr die meisten Achtung und Respekt entgegenbringen, ihre unterdrückte Sexualität bis an den Rand des Wahrnehmungsvermögens getrieben hat. Die dadurch entstehende Spannung versucht Johanna gemäß ihrer aggressiv-männlichen Art zu bekämpfen, wobei sich die wahren Absichten des beteiligten "id" und der bewußten Wahrnehmung verwischen. Johanna spricht von der "verstellte[n] Flucht" (III.9.2403) des schwarzen Ritters, während er ihr vorwirft, daß sie ihn verfolge. ("Warum verfolgst du mich und heftest dich/So wutentbrannt an meine Fersen?" (III.9.2407-08). Johannas Antwort ("Dich weg zu tilgen von dem

Licht des Tags/Treibt mich die unbezwingliche Begier" III.9.2412-13) mit ihren erotischen Untertönen von Trieb, Zwang und Begierde, bringt den Verdrängungskomplex zwar bis an die Grenzen des Bewußtseins, "das Licht des Tages", um aber sofort wieder ins Unterbewußtsein verdrängt zu werden: ("Es war nichts Lebendes. - Ein trüglich Bild/ Der Hölle war's, ein widerspenst'ger Geist" [III.9.2446-47]). Der schwarze Ritter nennt sie nicht wie alle anderen "Jungfrau", sondern redet sie, das Bewußtwerden des Ichs betonend, als einziger mit ihrem vollen Namen an: "Johanna d'Arc" (III.9.2420).

Der Geschlechtstrieb als Bedrohung von Johannas Sendung wird durch die Farbe Schwarz symbolisiert, denn schwarz ist auch die Kleidung von Vater Thibaut, der Königin Isabeau und vermutlich der Köhler im Walde, die sich alle, genau wie der schwarze Ritter, zwischen Johanna und ihre Berufung zu drängen versuchen. Aber Johanna ist ebenso fest entschlossen, sich durch keine Warnung oder Drohung von ihrer Sendung abhalten zu lassen: "Und käm' die Hölle selber in die Schranken,/Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken!" (III.9.2452-53). Kaum ist der schwarze Ritter abgetreten, so erscheint sogleich ein blonder in der Gestalt des Lionel. Gerhard Kaiser macht darauf aufmerksam, daß sich hier zwei Gleichgesinnte treffen, "die löwenherz!ge Jungfrau" (Pr.3.200) und "des Löwen Bruder Lionel" (Pr.3.249). "Ihrer beider Attribute weisen auf die Funktion dieser Begegnung als Selbstbegegnung hin".⁹⁰ Einem kurzen Schwertgefecht folgt der Ringkampf; Johanna reißt

Lionel den Helm ab und sieht ihn an. Wo im ersten Akt ein Helm den äußeren Anlaß ihrer Sendung bewirkt hatte, veranschaulicht der Helm des Gegners im dritten Akt das vorläufige Ende ihrer Berufung. Bevor Lionel die Szene verläßt, entwindet er ihr noch das Schwert, das Zeichen ihrer Männlichkeit.

Der bereits erwähnte dauernde Umgang mit Männern und vor allen Dingen die körperlichen Berührungen (Montgomery und der König haben beide ihre Hand gehalten und Johanna hat Burgund leidenschaftlich umarmt), hat ihre Repression bis an den Rand des Bewußtseins getrieben. Daß Johannas Widerstand gegen das Unterbewußtsein hier im vierten körperlichen Kontakt, dem Ringkampf mit Lionel erlahmt, erklärt sich sexual-psychologisch: "The experience of love, or at least sexual attraction, can be instantaneous, producing a sudden and complete change of outlook, because it affects the individual on an instinctual rather than intellectual level".⁹¹ In dem Augenblick, als sie ihm den Helm abreißt und ihn ansieht, erblickt sie nicht den Gegner Lionel, sondern einen Mann. Zur gleichen Zeit geht eine radikale Umwandlung mit ihr vor, die sich am besten mit dem englischen Ausdruck "she falls in love" beschreiben läßt.

Diese neue Erfahrung bewirkt einen plötzlichen und unerwarteten Wandel. Das Menschliche tritt in den Vordergrund. Johanna verliert ihr Ziel aus den Augen und läßt den Gegner entweichen. Obwohl äußerlich scheinbar unbesiegbar, hat sie den

Kampf, vor dem sie der schwarze Ritter gewarnt hatte, nicht bestanden. "Die Gedankensünde der Liebe zu Lionel setzt sich unmittelbar in die Tatsünde seiner Verschonung um".⁹² Bisher hat Johanna als gottgesandte Kriegerin versucht, die gestörte Ordnung wieder herzustellen und hat ihre Gegner unbarmherzig verfolgt. In dem Augenblick, als sie Lionel entfliehen läßt, verstößt sie sowohl gegen ihr Gelübde als auch gegen das Liebesverbot. Gerhard Fricke ist der Ansicht, daß sie bisher lediglich als "blindes Werkzeug" und mit "blinden Augen" gehandelt hat, nun aber "überrascht sie die Liebe, der sie, sich selber noch unbekannt, nichts entgegenzusetzen weiß, der sie wehrlos anheimfällt, weil sie liebend erst erwacht zum Eigensein, zum Freisein, zum Selbstsein".⁹³

Mit dem Bewußtsein der neuen Einsicht kommen Zweifel: "Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war? (IV.1.2567). Aus diesem Grunde "erscheint ihr die erste Regung der Menschlichkeit als Schuld, deshalb, weil sie einem natürlichen Verlangen, der Liebe zum Mann entspringt",⁹⁴ Benno von Wiese bemerkt ganz zutreffend:

Als sie sich liebend und keineswegs von Mitleid getrieben dem blondgelockten Lionel zuwendet und ihm das Leben gegen das ihr auferlegte Gebot ihrer Gottheit rettet, kehrt sie nicht etwa in das Menschliche zurück, sondern verliert nur ihre dämonische Kraft, die sie als Kriegerin des höchsten Gottes unter ihren Landsleuten auszustrahlen vermochte.⁹⁵

Mit dem Verlust des Dämonischen ist gleichzeitig ein

größeres Verständnis für andere Frauen verbunden. Sie beneidet jetzt Agnes Sorel, die ihre Liebe offen zur Schau stellen kann: "Du darfst dein Herz/Aufschließen, laut aussprechen dein Entzücken" (IV.2.2686-87). Auch Margot und Louison spüren die Veränderung: "Die Schwester ist nicht stolz, sie ist so sanft/Und spricht so freundlich, als sie nie getan" (IV.9.2902-03). Es gehört zur bitteren Ironie des Werkes, daß Johanna gerade dann von ihrer Familie, Hof und Volk am meisten verehrt und bewundert wird, als ihre innere Krise während der Königskrönung den Höhepunkt erreicht.

Johannas Verstoß gegen ihr Keuschheitsgelübde könnte im Sinne des Neuen Testaments als Ehebruch ausgelegt werden, denn Lionels Anblick verursacht den Bruch ihres Gelübdes, "Wer eine Frau ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen" (Matth. 5:27). Hier gilt T.F. Sellners Ansicht:

In addition to punishment through guilt exerted by the internalized authority-figure (the super-ego) as a result of her transgression against the prohibition of the external authority figure (God and the Virgin Mary), Johanna is also faced with the possibility of punishment through a withdrawal of love by the latter figures as well... Johanna feels she has lost the love of her heavenly patrons through her action and in essence the remainder of the play deals with her efforts to come to an understanding of the true nature of her 'sin' and to a reconciliation with these two external authority figures.⁹⁶

Nach Anna Gutmann zu urteilen, lädt Johanna im Sinne des Alten Testaments die Schuld des Ungehorsams auf sich (weil sie Lionel nicht tötet) und in der Bibel erweckt eine solche Ablehnung immer Gottes Zorn. Der Herr wird zum Beispiel "sehr zornig über Moses" (2. Moses 4:14) "da dieser seinem Ruf nicht folgen wollte".⁹⁷ Schuldbewußt betrachtet Johanna ihre Fahne, die für sie das "Symbol der Reinheit"⁹⁸ dargestellt hat, als himmlischen Vorwurf: "Sie ist's! [Die Himmelskönigin]/Sie selbst! Ganz so: erschien sie mir./Seht, wie sie herblickt und die Stirne faltet,/Zornglühend aus den finstern Wimpern schaut" (IV.3.2735-37).

Der zürnenden Mutterfigur folgt sehr bald ein gleichfalls erzürnter Vater. Gerade als König Karl den Augenblick seines höchsten Triumphes feiert und ihn mit Johanna teilen möchte, erscheint Vater Thibaut. Ironischerweise tritt er zu einem Zeitpunkt auf die Bühne, als Johanna den väterlichen und gesellschaftlichen Erwartungen als Frau innerlich am nächsten steht. Der in der Lionelszene entstandene Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, den sie vor dem Hof und der Öffentlichkeit zu verbergen sucht, wird durch die Anklage des Vaters zu einem öffentlichen. Johannas Ausruf: "Gott! Mein Vater"! (IV.10.2969) ist zweideutig. Wen meint sie, den himmlischen oder den irdischen? An dieser Stelle läßt Schiller die Fragen offen. Erst dreihundertfünfzig Zeilen später bekennt Johanna: "Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott/Und väterlich wird auch die Prüfung sein" (V.4.3150-51). Zum ersten Mal stellt die

patriarchalische und göttliche Ordnung kein Spannungsverhältnis mehr dar, und Johanna akzeptiert schweigend die göttliche und weltliche Ordnung. Für Gerhard Storz bedeutet Johannas Ausruf, "daß sie allein an ihrer Würdigkeit und nicht im mindesten dagegen an der Echtheit ihrer Berufung und an deren himmlischen Ursprung" zweifelt.⁹⁹

Während Johanna von Anfang an von ihrer Berufung überzeugt ist, bleibt Vater Thibaut gleichfalls davon überzeugt, daß er seine Tochter aus der Gewalt des Teufels und vor ihrem eigenen Hochmut retten muß. Im Prolog hatte Vater Thibaut die Königin Isabeau als "Rabenmutter" (V.15) gebrandmarkt, weil sie ihren eigenen Sohn verleugnete; in der Domszene wird er selber zum "Rabenvater", der sein Kind als Hexe anklagt. Er hat weder die Berufung seiner jüngsten Tochter noch die Bedeutung seiner drei Träume über Johannas Krönung in Reims verstanden. Anna Gutmann stellt zwischen den Träumen Vater Thibauts und denen des jungen Josef im Alten Testament eine Verbindung her, denn beide Väter bezichtigen ihre Kinder zu Unrecht mit Hochmut.¹⁰⁰

Josef: "Die Sonne und der Mond und elf Sterne neigten sich vor mir. Und als er das seinem Vater und seinen Brüdern erzählte, schalt ihn sein Vater und sprach zu ihm: Was ist das ... Soll ich und deine Mutter und deine Brüder kommen und vor dir niederfallen? (1. Moses 37:9-10)

Thibaut: "Zu dreien Malen hab' ich sie gesehn
Zu Reims auf unsrer Könige Stuhle sitzen
... Sinnbildlich stellt mir dieser
Warnungstraum
Das eitle Trachten ihres Herzens dar".
(Pr.2.114-125).

Mit romantischer Spielfreude verwischt Schiller in der Domszene Realität und das Übernatürlich-Phantastische. Schiller benutzt Vater Thibauts wohlmeinende Fürsorge und mangelndes Verständnis, um den Leser-Zuschauer absichtlich in die Irre zu führen. Vater Thibaut enthüllt hier Dinge, die er realistisch gesehen nicht wissen kann. Seine Hellsichtigkeit ("Lasst sie den Arm aufstreifen, seht die Punkte/Womit die Hölle sie gezeichnet hat" (IV.11.2995-96) wird im Text nicht erklärt. Es bleibt offen, ob Vater Thibaut von der Lionelszene "geträumt" hat oder ob er, wie seine Tochter behauptet, "schwermütig" (IV.9.2888) ist. Seine Krankheit hat ihm voraussichtlich seine Objektivität, aber nicht Johannas Respekt geraubt. Sie schweigt zu seinen Anklagen und stellt damit, wie A. Gutmann mit Recht betont, eine Parallele zur Verurteilung Jesu her, der, als der Hohepriester ihn verhörte, auch schwieg und "ihm nicht auf ein Wort" antwortete (Math. 27:14).¹⁰¹

Seitdem Johanna ihre menschliche Begrenzung bewußt geworden ist, akzeptiert sie - zumindest vorübergehend - die patriarchalisch geprägte soziale Ordnung und fügt sich der männlichen Autorität. Im Prolog hatte sie weder ihrem Vater gehorcht noch Raimond

beachtet. Nun aber schweigt sie respektvoll zu den Beschuldigungen des Vaters.

Nachdem sich die Menge entfernt und alle, außer dem treuen Raimond sie verlassen haben, faßt Johanna ihren Freund "heftig bei der Hand" und verläßt mit ihm, "den Blick zum Himmel gerichtet", die Szene (IV.13). "In Raimond faßt Johanna nicht nur den einzelnen Menschen", wie Gerhard Kaiser meint, "in ihm faßt sie die Menschheit an der Hand".¹⁰² Die Geste verdeutlicht, daß sie jetzt in der Lage ist, menschlichen Kontakt bewußt und ohne Schuldgefühle zu akzeptieren. Johanna entzieht sich dem Sturm der moralischen Entrüstung, indem sie mit Raimond in den Ardennerwald flüchtet, aber auch hier herrscht ein Sturm.

Dieser symbolisch bedeutsame und psychologisch wichtige Sturm veranschaulicht den inneren Widerstreit zwischen Johannas unterdrückter und bewußter Sexualität, die ihre Bedrohlichkeit zu verlieren beginnt. In der schwarzen Ritter-Szene finden die ersten Regungen des Unterbewußtseins in einer 'öden Gegend' statt, und nach dem Sturm erkennt Johanna, auf ihre neugewonnene Einsicht anspielend, jetzt den Wert der Einsamkeit: "Doch in der Öde lernst ich mich erkennen" (V.4.3170). Wie auch Jesus in der Wüste die Versuchung des Teufels überwand, so erkennt Johanna in der Einsamkeit ihre Begrenzung und ihre Aufgabe:

Jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,

Der ihr das Ende drohte, war mein Freund,
Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
In mir ist Friede. (V.4.3174-78)

Johanna ist nun in der Lage, ihre Sexualität als Teil ihres Menschseins zu akzeptieren und in ein neues Liebesgefühl zu verwandeln, das Selbstrespekt und Verantwortungsbewußtsein einschließt.

"By this time she is strengthened in a great tranquility, recognizing the harmonious operation of Providence in all things, even in the suffering she has lately known".¹⁰³ Aber Johanna hat in ihrer

letzten Stunde noch eine schwere Prüfung zu überstehen, denn Isabeau schickt sie nach ihrer Gefangennahme zu Lionel, der zum zweiten Mal um sie wirbt. Aufgrund ihrer neugewonnenen Einsicht und Selbstbestätigung kann sie ihm ruhig und selbstsicher entgegen treten:

"Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir" (V.9.3350). Mit ihrer Fassung und Erkenntnis ihrer Pflichten gewinnt sie ihre alte Befehlsgewalt zurück: "Führe deine Heere/Hinweg von meines Vaterlandes Boden" (V.9.3353-54). Johanna ist nicht mehr die kriegerische Amazone des ersten Teils. Jetzt führt sie anstelle des Schwertes das Wort: und versucht, Lionels Liebe in den Dienst ihrer Länder zu stellen: "Nicht lieben kann ich dich, doch wenn dein Herz/Sich zu mir neigt, so laß es Segen bringen/Für unsere Völker" (V.9.3351-53).

Die im letzten Auftritt dargestellte und ins Romantische gesteigerte Apotheose der sendungsbewußten Johanna weicht von den geschichtlichen Tatsachen wesentlich ab. Im Turm gefangen hört sie

(und der Zuschauer) einen Augenzeugenbericht über die letzte Schlacht. In der Stunde der äußersten Gefahr wendet sich Johanna im Gebet direkt an Gott: "Höre mich, Gott, in meiner höchsten Not!" (V.11.3463). Sie vergleicht sich mit Simon, ein Tatmensch wie sie. "Indem sie sich mit ihm vergleicht, weiß sie sich auch in der Erniedrigung wieder als Gesendete Gottes".¹⁰⁴ Im Prolog hatte sie die Fesseln der bürgerlichen Tradition gebrochen und eine männliche Rolle übernommen. Im Kerker zerreißt das "gefesselt[e] Weib" (V.11.3454) kraft eines Glaubens, der Berge versetzen kann,¹⁰⁵ und kraft eines Willens, der über ihre physische Natur triumphiert, ihre Ketten und kehrt mit romantisch-theatralischem Schwung auf das Schlachtfeld und damit zu ihrer Sendung zurück. Johannas letztes Wort in Schillers 'romantischer' Tragödie heißt, auf ihre Überwindung aller Probleme im Religiösen hinweisend, "Freude"! (V.14.3549)

Der Freude geht die Versöhnung voraus. In der Domszene hatte sich Johanna mit ihrer Familie, während des Sturmes mit ihrem Gewissen und nach der Schlacht mit ihrem König und ihren Freunden versöhnt; in ihrer Todesstunde versöhnt sie sich nun mit ihrer Vision. Zunächst liegt Johanna schwer verwundet auf dem Kampfplatz, aber sie richtet sich auf, während der Himmel (laut Bühnenanweisung) "von einem rosichten Schein beleuchtet" (V.14) wird und an die Himmelfahrt Christi erinnert.¹⁰⁶ Gleichzeitig stellt die neutestamentliche Verklärungs- und Himmelfahrtsszene eine Parallele zu der alttestamentlichen Friedenssymbolik her, denn der "rosichte

Schein" als Symbolisierung des alttestamentlichen Regenbogens, bestätigt die Erneuerung des Bundes zwischen Gott und Mensch.¹⁰⁷ Mit der versöhnenden Symbolik der Himmelfahrtsszene hat Schiller der Geschichte um hundertzwanzig Jahre vorgegriffen und Johannes Heiligsprechung bereits 1801 bildlich gestaltet, die erst 1920 durch Papst Benedikt XV. öffentlich ausgesprochen wurde.

Johannes Menschwerdung ist mit inneren und äußeren Krisen verbunden, die, obwohl teils psychologisch begründet, gleichzeitig darüber hinausführen. Johanna ist von Anfang an davon überzeugt, daß die Erfüllung ihrer Sendung mit dem Verzicht auf ihre Weiblichkeit verbunden ist. Die Stärke ihres Verantwortungsgefühls und die innere Überzeugung ihrer göttlichen Berufung überwinden die vorübergehenden Schuldgefühle und das Bewußtsein ihrer menschlichen Unzulänglichkeit. Wie Helmut Rehder ganz zutreffend feststellt, ist Johanna "an indication of all the freedom, will and triumph over the self of which Schiller desired the human soul to be capable".¹⁰⁸ Gestärkt durch ihren Glauben triumphiert Schillers Maria Stuart über ein ungerechtes Todesurteil, während Catharina von Georgien und Johanna die Opferbereitschaft gläubiger Menschen veranschaulichen, die um einer höheren Bestimmung willen auf ihre persönliche Selbstverwirklichung verzichten und ihre Erlösung im Transzendenten verwirklichen. Denn, um mit dem Mystiker Jakob Böhme zu sprechen: In der Überwindung liegt Freude.

fassung in der Montgomeryszene in den Vordergrund rückt. In ihren Bemühungen, das "Unfaßbare geistig zu bewältigen",¹⁰⁹ befassen sich Gryphius und Schiller bewußt oder unbewußt mit Themen, welche die eigene, von Kriegen und politischen Unruhen bedrohte Gegenwart reflektiert und gleichzeitig ihre Protagonistinnen in ihren tragischen Verwicklungen beleuchten.

Politische Unruhen und Krisen bilden den Hintergrund der drei Tragödien. Bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg über konfessionelle und politische Machtansprüche behandelt Gryphius in Catharina von Georgien einen Konflikt zwischen staatlicher Gewalt und individuellem Glaubens- und Selbstbestimmungsrecht. Angeregt durch seine geschichtlichen Studien und beeinflusst von den Sorgen über die Auswirkungen der Französischen Revolution auf die deutschen Kleinstaaten, wählt Schiller in Maria Stuart und Die Jungfrau von Orleans Themen, die sich mit politischen Machtansprüchen und persönlicher Freiheit auseinandersetzen. In Maria Stuart bildet der Kampf um die englische Königskrone und in Die Jungfrau von Orleans der Hundertjährige Krieg zwischen Frankreich und England den politischen Hintergrund seiner Werke.

Literaturgeschichtlich gesehen setzt Schiller die Tradition des barocken Trauerspiels fort, das "er mit unmittelbarer Aufnahme des religiösen Problems in säkularisierter Form weiterführte".¹¹⁰ Der Barockmensch setzt sich für die Ehre Gottes ein, um die ewige Seligkeit zu erlangen, wo hingegen Schillers Protago-

nistinnen durch eine Reihe von inneren und äußeren Krisen das Irdische abstreifen und sich dem Transzendenten nähern. Gerhard Fricke kontrastiert die barocke "gegenständlich-religiöse"¹¹¹ Wirklichkeitsüberwindung mit der "abstrakt - ideellen" Schillers.¹¹² Die Trauerspiele der beiden Dichter führen über das Tragische hinaus, mit dem Unterschied, daß der Barockheld das Irdische haßt und physische Klagen mit "enthusiastischer Entrücktheit"¹¹³ erträgt, während Schillers Protagonistinnen oder Helden durch ihre moralische Kraft den Widerstand des Sinnlichen brechen. Wie Gerhard Fricke in seiner Beschreibung des Schillerschen Helden ganz zutreffend bemerkt, muß sein Sterben zutiefst seine eigene Tat werden und was er opfert, "ist nicht nur das 'Fleisch', sondern sein ganzes individuelles Selbst, während seine 'Vernunft' sich auflöst in ein ungenanntes und ungekanntes allgemeines Licht".¹¹⁴ In diesem Zusammenhang spricht Walther Rehm von einer Hinwendung der Tragödie zum christlichen Erlösungs- und Gnadenspiel, "das sich aber gegen den Schluß hin zum Freudenspiel wandelt: in der triumphalen Verklärung des durch seinen Untergang zu Gott hinausgehobenen, erhabenen gewordenen Helden".¹¹⁵

Bei der dramatischen Gestaltung der Protagonistinnen läßt sich ihre Entwicklung als Herrscherinnen, Frauen und Paradigmen ihrer Epochen verfolgen, die im Spannungsverhältnis zu ihren Gegenspielern in einen äußeren und inneren Konflikt geraten. Der äußere Konflikt hat politisch-soziale Ursachen, der innere Konflikt dage-

gen beruht auf psychologisch-religiösen Spannungen. Als Herrscherinnen werden Catharina und Maria die Opfer staatlicher Willkür und Gewalt. Beide begeben sich, teils aus politischer Notwendigkeit, teils auf die Heiligkeit des Gastrechtes vertrauend, in die Lager ihrer Gegner. Trotz Gefangenschaft und drohender Todesgefahr besteht Catharina auf religiöser und privater Selbstbestimmung und Maria auf eine standesgemäße Gerichtsverhandlung. Gewöhnt zu herrschen, stellen Maria und Johanna unerschrocken Forderungen und erteilen Befehle. Maria, die Ältere, befiehlt mit Takt und Diplomatie; Johanna, die Jüngere, offen und gebieterisch. Catharina erteilt zwar keine Befehle, aber sie ist ebenso wenig geneigt, sie zu empfangen. Sie widersetzt sich Chach Abas' Werbung und seinen Bedingungen mit der gleichen Unbeugsamkeit, mit der Maria dem englischen Parlament und Johanna den Drohungen der Königin Isabeau trotzen. Catharina wird nach achtjähriger- und Maria Stuart nach neunzehnjähriger Gefangenschaft hingerichtet. Schillers Johanna, durch ihre Berufung von der Gesellschaft des 15. Jahrhunderts getrennt, wird zum Schluß wieder mit ihr vereint. Kampflös ergibt sie sich den Burgundern und sprengt nach einer kurzen Gefangenschaft kraft ihres Glaubens und ihres unbeugsamen Willens ihre physischen Bande; versöhnt mit König und Volk empfängt sie auf dem Schlachtfeld die Todeswunde.

Die Problematik der gefangenen Herrscherinnen oder der von ihrem Sendungsbewußtsein erfüllten Johanna wird durch ihre Schön-

heit und Weiblichkeit erhöht, da sie durch ihre Gegenwart "Leidenschaften erregen und erfahren". Als Frauen lieben Catharina und Maria "der Erde Glanz", auf den Johanna aus praktischen Gründen verzichtet und lieber Männerkleidung trägt. Als anziehende, fühlende und anmutige Frauen geraten alle drei (Catharina, Maria und Johanna) in einen Konflikt mit ihren Gegenspielern. Die Weiblichkeit, die sie für die Männer so anziehend macht, verursacht gleichzeitig die Konfliktsituation. Einerseits aufgrund ihrer Schönheit begehrt und umworben, werden sie aus demselben Grund ein Opfer der Willkür, Gewalt, Eifersucht und Rache. Chach Abas und Mortimer, durch Catharinas und Marias Schönheit verblendet, wollen die von ihnen bewunderten und verehrten Frauen besitzen. Elisabeth, die sich wie Gert Sautermeister mit Recht behauptet, ehrlich bemüht, "als erste Dienerin des Staates zu handeln",¹¹⁶ wird von ihrer Eifersucht übermannt. Als sie das Todesurteil unterschreibt, leistet sie gleichzeitig ihrer verstörten Weiblichkeit gute Dienste, denn "der Fall der politischen Gegnerin ist zugleich der Fall einer begehrten Konkurrentin".¹¹⁷ Johannas Vater, der für die politischen Sorgen und Johannas soziales Gewissen kein Verständnis hat, klagt sie aus einem falsch verstandenen Pflichtbewußtsein heraus öffentlich als Hexe an.

Die öffentliche, äußere Verdammnis der Protagonistinnen ist nicht nur gesellschaftlich-politisch bedingt, sondern trifft gleichzeitig mit der inneren, auf einem erotischen Schuldkomplex

beruhenden "Verdammnis" der Protagonistinnen zusammen. Die Tragik der politischen Verurteilung wird dadurch erhöht, daß Catharina, Maria und Johanna, äußerlich von Männern umworben und durch ihre Heiratsanträge geehrt, innerlich aber an ihrer Liebe zum "Feind" leiden. Diese Liebe zum Feind löst eine Gewissenskrise aus, welche die Protagonistinnen erst in ihrer letzten Stunde überwinden. Catharinas Traum und ihre erotischen Anspielungen lassen vermuten, daß sie unbewußt für Chach Abas Empfindungen hegt, die sie als öffentliche Repräsentantin und Christin nicht haben darf. Catharina spricht zwar von ihrer "Schuld", ohne diese jedoch näher zu erklären; Gryphius gibt ihr allerdings innerhalb der christlichen Tradition die Möglichkeit, ihr Schuldgeständnis auf die Erbsünde zurückzuführen, aber dabei sollte man nicht übersehen, daß Catharina das Religiöse und Erotische verbindet und in Glaubensfragen meistens erotisch dokumentiert und symbolisiert. Jesus ist ihr Bräutigam und ihr Martyrium und Feuertod eine (Blut) "Hochzeit".

Während Catharinas unbewußte Gefühle für Chach Abas nur andeutungsweise in Erscheinung treten, fühlt sich Johanna ganz bewußt zu Lionel hingezogen. Ihre plötzlich erwachte Liebe zum "Feind" empfindet sie als Verstoß gegen das göttliche Gebot und die Weihe ihrer Sendung; sie fühlt sich schuldig, weil sie glaubt, den väterlichen Befehl übertreten zu haben. Im Gegensatz zu der in Glaubensfragen erotisch dokumentierenden Catharina bleibt Johanna in der patriarchalischen Tradition verhaftet. Sie betrachtet sich nicht

als Braut Christi, sondern als Kind Gottes und der Mutter Maria, welches durch die Berufung dem elterlichen Befehl gehorcht. Sie verstrickt sich auf dem Schlachtfeld in "Schuld", aber findet später auf dem Schlachtfeld zu ihrer Berufung zurück.

Maria Stuarts Schuldkomplex wurzelt gleichfalls in ihrer Weiblichkeit. Ihre Schönheit zieht die Männer an und in ihrem Mangel an Menschenkenntnis vertraut sie den falschen. Ihre Liebe zu Bothwell verwickelt sie moralisch in den Gattenmord an Darnley, für den sie in Schillers Tragödie öffentlich durch die freiwillige Anerkennung des Todesurteils büßt. Gleichzeitig fühlt sie sich als Frau durch Leicesters Werbung geschmeichelt und versucht noch in ihrer Todesstunde, sich von den Banden dieser Liebe zu befreien. Catharina und Maria erhalten in ihrer letzten Stunde geistlichen Beistand - Maria allerdings durch eine List, - und es fällt auf, daß Johanna während des ganzen Trauerspiels von den Sakramenten der Kirche, welche die geschichtliche Johanna ständig benutzte, keinen Gebrauch machte. In Schillers Werk bedarf sie kraft ihres unerschütterlichen Glaubens keines kirchlichen Vermittlers.

Obwohl durch ihre Weiblichkeit vereint, sind die drei Frauen durch den Grad ihres Verantwortungsbewußtseins voneinander getrennt. Catharina und Johanna liegt das Wohlergehen ihrer Länder am Herzen, und sie setzen sich unter Aufopferung des Lebens für ihre Völker ein. Maria hingegen beschäftigt sich hauptsächlich mit ihrer persönlichen Freiheit und setzt es als selbstver-

ständig voraus, daß andere ihre politischen Absichten tatkräftig unterstützen. Catharina und Johanna werden die Opfer ihres sozialpolitischen Verantwortungsgefühls, während Maria durch ihren verfrühten Tod eine vergangene, persönliche Schuld büßt und dadurch ihr Gewissen entlastet.

Gewisse Parallelen, die in der Behandlung der Protagonistinnen hervortreten, lassen sich auch in der Entwicklung der Nebenfiguren und -handlungen verfolgen. Wie bereits erwähnt, beschleunigen Chach Abas' und Elisabeths persönliche Rachegefühle in beiden Fällen die Urteilsvollstreckung; beide Herrscher versuchen später, die Verantwortung dafür auf ihre Untergebenen abzuwälzen. Chach Abas und Elisabeth erzielen zwar einen äußeren Sieg über ihre Gegenspieler, aber am Ende des letzten Aktes stehen sie von dem Bewußtsein ihrer Schuld belastet allein auf einer leeren Bühne. Chach Abas und Leicester gebrauchen fast die gleichen Worte, um ihre verhängnisvolle Abhängigkeit von der toten Catharina und Maria zu beschreiben:

Abas: ---- und dich auch Todt stets müssen lieben
(V.448).

Leicester: Muß sie im Tod mit Liebesbanden mich um-
stricken (V.10.3851).

und beide Männer werden ein Opfer ihrer Leidenschaften; Leicester und Mortimer spielen ein Doppelspiel und verstellen sich zum Schein, um ihre politischen Vorteile zu erreichen und werden die Opfer ihrer Intrigen.

Elisabeth, die in ihrer Rache Chach Abas gleicht, stellt in ihren Sorgen um den Staat und in ihrem politischen Verantwortungsgefühl eine Verbindung zu Johanna her, die W.F. Mainland¹¹⁸ ausführlich behandelt. Beide folgen aus politischer Notwendigkeit einer Pflicht, welche sie zwingt, gegen ihre Natur zu handeln. Beide wollen nicht Weib genannt werden und beide geben zu, daß sie ihre Menschlichkeit zeitweilig als Bürde empfinden:

Elisabeth: Der Herrscher muß hart sein können und
mein Herz ist weich (IV.9.3160-61).

Johanna: Konnt' ich dieses Herz verhärten, / Das der
Himmel fühlend schuf? (IV.1.2596-97).

Elisabeth, die ständig zwischen persönlichen Rachegefühlen und politischem Verantwortungsbewußtsein hin- und hergerissen wird, läßt sich wie Chach Abas in einer Krise von einem Fehlurteil verleiten, während Johanna durch die Anerkennung ihrer 'schuldlosen Schuld' ("she sinned against nature by obeying God, and she betrayed God by following nature")¹¹⁹ eine neue Stufe der Reife und Selbsterkenntnis erreicht. Sie kehrt zu ihrer Berufung zurück und wird zuletzt ihr Opfer. Wie Elise Graham ganz zutreffend bemerkt: "Johanna is an idealized Elisabeth".¹²⁰

Die Behandlung des Rachemotives stellt im Rahmen der christlichen Tragödien ein schwieriges Problem dar, mit dem sich auch der bekannte Kritiker Clemens Heselhaus in Catharina von Georgien wie bereits erwähnt auseinandergesetzt hat, ohne eine

endgültige Lösung zu erzielen. Der Zwiespalt zwischen alttestamentlichen Rachevorstellung und der neutestamentlichen Gnadenbotschaft bleibt bestehen und wird innerhalb der christlichen Märtyrertragödie nicht gelöst. In Maria Stuart versucht die Protagonistin ihre Rachegefühle zwar zu meistern, aber es bleibt offen, bis zu welchem Grad ihr das gelingt. In Die Jungfrau von Orleans hingegen erinnert Johanna zwar in der Montgomeryszene an die rächenden Frauengestalten des Alten Testaments, während sie im zweiten Teil des Werkes versucht Frieden zu stiften und sich hier der neutestamentlichen, versöhnlichen Gnadenbotschaft nähert.

In dem Augenblick, als Catharina, Maria und Johanna aufgrund ihrer persönlichen Überzeugung von einer verständnislosen Gesellschaft "verdammte" werden, überwinden die drei Frauen eine persönliche Krise. Sie haben menschlich gefehlt und teils aus politischen, teils aus privaten Gründen gegen das 7. Gebot ("Du sollst nicht töten") verstoßen. Alle drei Frauen haben Leidenschaften erregt, erfahren und überwunden. Mit dem Bewußtsein ihrer menschlichen Schwäche und Schuld ist der Glaube an göttliche Vergebung und Gnade verknüpft. Öffentliche Verdammnis und innere Erlösung fallen in den letzten Stunden der Protagonistinnen zusammen. Die Verdammnis ist in jedem Fall gesellschaftlich-politisch bedingt und die Erlösung religiös-ästhetisch. Catharina ist die Verteidigung ihres Glaubens, verbunden mit ihrem Anspruch auf Selbstbestimmung, wichtiger als die Erhaltung des Lebens unter

für sie unwürdigen Bedingungen. Gemäß der barocken Wirklichkeitsauffassung von Himmel, Hölle, ewiger Verdammnis oder ewiger Seligkeit ist Catharina bereit, ihren Glauben mit dem Opfer ihres Lebens zu verteidigen. Sie handelt nach dem Trostwort: "Fürchtet euch nicht vor denen, die wohl den Leib töten können, vielmehr vor jenem, der Leib und Seele verderben kann in der Hölle" (Matth. 10:28). In ihrer Todesverachtung, gläubigen Beständigkeit und Gnadensgewißheit wird Catharina zum Paradigma der barocken, jenseitsorientierten Wirklichkeitsauffassung.

Maria Stuarts Akzeptierung eines ungerechten Todesurteils ist durch ihre persönliche Auffassung von Schuld und Sühne bedingt. Die Sühne des Gattenmordes und das Bewußtsein, einem Justizmord zum Opfer zu fallen, bewirken keine Verzweiflung oder Klagen, sondern einen Zustand der inneren, seelischen Erhebung und Selbstbestätigung. Marias Furchtlosigkeit in ihrer Todesstunde "verwandelt sich in einen Akt der Katharsis selbst; in ihm vollzieht sich die Reinigung und Entsühnung eines schuldbefleckten irdischen Lebens durch die Aufgabe des Lebens".¹²¹ Marias Abwendung vom Leben und Hinwendung zum Transzendenten wird innerhalb des katholischen Doktrines von Abendmahl, Beichte und Absolution symbolisiert, welches Marias innere Wandlung äußerlich sichtbar macht. Gemäß Schillers philosophischen Schriften "Über das Erhabene gelingt es der schottischen Königin in ihrer Todesstunde das Unvermeidliche durch einen Akt des Willens aufzuheben und in der Idee zu überwinden. Vorausgesetzt

wird hier ein psycho-seelischer Vorgang, denn:

The achievement of sublimity is envisaged as process in time, and a process, moreover, moving in the opposite direction, for the resolve of the spirit is carried out, not in disregard of the senses, but with their consent, by a person who has permitted her emotions, senses and even instincts to become aroused to the utmost degree.¹²²

Marias Lebens- und Leidensweg führt also durch das Sinnliche zum Übersinnlichen. Als Paradigma des deutschen Idealismus und als Verkörperung von Schillers Vorstellung des Erhabenen, verwandelt Maria mit bewunderungswürdigem Mut, innerer Haltung und Würde ihre Todesstunde in eine Stunde der innerlichen Selbstüberwindung und gleichzeitigen Selbstbestätigung.

Im Mittelpunkt von Schillers Die Jungfrau von Orleans steht wieder eine gläubige Frauengestalt. Johannas sozial-politisches Gewissen verbunden mit ihrem Sendungsbewußtsein wird von Schiller romantisch-biblich symbolisiert und veranschaulicht. Romantisch ist die Verbindung von Geschichte und Mythos, Heidentum und Christentum, bewußter Aggression und unbewußter sexueller Verdrängung, sowie die Reichhaltigkeit der Stilmittel und Form. Menschlich ist Johannas Liebe zu Lionel, die in der Tragödie nicht Selbstzweck wird, sondern die Funktion erfüllt, "Johanna zu sich selber zu führen, die innere Unendlichkeit des bewußten Willens in ihr zu erwecken".¹²³ Biblisch ist die Gestaltung von alt- und neutestamentlichen Motiven. In ihrer Rolle als Landesbefreierin

ähnelt sie der alttestamentlichen Debora, aber in ihrem Sendungsbewußtsein, ihrer Verurteilung und Verbannung und vor allen Dingen in der Himmelfahrtsszene und Verklärung gibt ihr Schiller im Rahmen der biblischen Glaubensstradition eine übermenschliche Dimension.

Während Gryphius' Konzept von Verdammnis und Erlösung in der theologischen Auffassung des 17. Jahrhunderts wurzelt, und der Mensch zwischen ewiger Verdammnis und ewiger Seligkeit wählen muß, verbindet Schiller die christliche Tradition mit dem Säkularisierungsprozess des 18. Jahrhunderts. Schillers Begriff der "Erlösung" besteht aus einer philosophischen Verbindung des Religiösen mit dem Geistigen, das nicht wie bei Gryphius auf einer Ablehnung des Sinnlichen, sondern auf seiner Einbeziehung beruht. Schillers Protagonistinnen tragen dadurch eine größere Verantwortung und gewinnen gleichzeitig eine größere Entscheidungsfreiheit.

Gemeinsam bleibt den drei Frauengestalten die Fähigkeit, ihre äußere Verdammnis und ihren inneren Schuldkomplex kraft ihres Glaubens und Anspruch auf innere Selbstbestimmung zu transzendieren. Die Kraft des Glaubens, die Gryphius und Schiller durch biblische Beziehungen zum Alten und Neuen Testament betonen und die Schiller mit seinen philosophisch-kantischen Erkenntnissen verbindet, verleiht den Protagonistinnen in den Augen der Dichter einen Seelenadel, der sie trotz ihrer menschlichen Schwächen zu Paradigmen des Barock, der Klassik und Romantik erheben. Für die Protagonistinnen ist das Leben nicht Selbstzweck, sondern es erhält erst seine

Bedeutung und Berechtigung durch den Glauben an seine übersinnliche Bestimmung und Bedeutung. Im Sinne Kants ist die Gründung eines Charakters eine innere Umwandlung, "die den schwankenden Zustand der Triebe und Begehungen ein Ende macht; sie ist eine Wiedergeburt".

Anmerkungen

- ¹R.M.Werner, "Schiller und Gryphius", Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, No.5, Ergänzungsheft, 1915, unzugänglich, aber erwähnt in: Andreas Gryphius. Catharina von Georgien, Hrsg. Willi Flemming (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968), S.XII.- Auch: Sister Carola Sharpe, "The Classical Heroines in Schiller's Dramas", M.A.Thesis, University of New Brunswick, 1972.
- ²Brief an Caroline von Beulwitz, 10.Dezember 1788.
- ³Benno von Wiese, Friedrich Schiller (Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959), S.354.
- ⁴Daß sich Maria für den englischen Thron interessierte, war offensichtlich; ob sie Elizabeth nach dem Leben trachtete, ist nicht klar erwiesen. Sie wurde zum Tode verurteilt, aber Elizabeth zögerte drei Monate, bevor sie das Todesurteil unterzeichnete.
- ⁵Joost van Vondel, Maria Stuart, 1646.- Marie Ebner Eschenbach, Maria Stuart in Schottland, 1860.- Björnstjerne Björnson, Maria Stuart, 1864.- Algernon Swinburne, Maria Stuart Trilogy; beendet 1881.
- ⁶Bericht an den Erzbischof James Beaton, seit 1561 schottischer Ambassador in Frankreich; aus dem Lateinischen übersetzt von Walter Humphries, Aberdeen University Review, XXX.1, 1943, S.20ff. Zitiert in: Schiller, Maria Stuart, Hrsg. William Witte (London and Basingstoke: MacMillan Ed.Ltd., 1974), S.XXXIX.
- ⁷Die tatsächliche Ursache dieser Stimmen - ob göttlichen, physiologischen oder psychologischen Ursprungs - ist umstritten. Biologen und Psychologen berufen sich auf die Aussagen von Johannes Leibwächter Jean d'Aulon, der behauptete, daß sie an Amenorrhoe, Ausbleiben der Menstruation, gelitten habe. Herbert Nette, Jeanne d'Arc in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH., 1977), S.21. - Der ungarische Jurist Barna Horváth ist der Ansicht, daß Johannes ganze Liebeskraft der Sache gilt. "Man findet in Johanna eine Hingebung zur Sache, im Vergleich wozu jede Hingebung der Frau zum Mann einfach verblaßt. Das männliche Prinzip kommt bei Johanna gegenüber den Menschen, das weibliche aber gegenüber der Sache zur Geltung." Barna Horváth, "Der Rechtsstreit des Genius", in: Zeitschrift für öffentliches Recht, Bd.32, Wien, 1942-43, S:315.- In der modernen Psychologie wird von einer "Wahrnehmung ohne Objekt" gesprochen, das heißt, "daß die von Halluzinationen Befallenen keineswegs Psychopathen sein müssen, sondern vielfach außerhalb dieses Zu-

standes über völlig normale Denkfähigkeiten verfügen. Martin Luther sah und hörte in seiner Kammer auf der Wartburg den leibhaftigen Teufel, ... Emanuel Swedenborg und William Blake hatten Halluzinationen." Herbert Nette, Jeanne d'Arc, S.17.

⁸ Herbert Nette, Jeanne d'Arc, a.a.O., S.39.

⁹ Ibid., S.78.

¹⁰ Christine Pisan, Ditie de Jeanne d'Arc, 1429.- Shakespeare, Henry IV, 1592.- Voltaire, La Pucelle, 1759.- Schiller, Die Jungfrau von Orléans, 1801.- G.B.Shaw, Saint Joan, 1923.- Georg Kaiser, Gilles und Jean, 1923.- Bertold Brecht, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, 1931; Die Gesichte der Simone Machard, 1943; Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen, 1431, 1952. - Paul Claudel, Jeanne d'Arc au bûcher, 1939.- Jean Anouilh, L'Alouette, 1953.- Max Mell, Jeanne d'Arc, 1956.

Zwischen 1932 und 1971 sind in Frankreich ein halbes Dutzend Antilegenden erschienen, die beweisen möchten, Johanna sei von königlicher Abstammung und eine Halbschwester Karls VII. Ein weiteres halbes Dutzend Veröffentlichungen greift die erste Vermutung auf und behauptet, daß man Johanna im letzten Augenblick mit einer als Hexe beschuldigten Frau ausgetauscht habe, die man an ihrer Stelle verbrannte. Diese Bücher sind nicht zuverlässig dokumentiert und stützen sich hauptsächlich auf Vermutungen.

¹¹ Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1972), S.141.

¹² Der stoische Mensch kann die Außenwelt entbehren und gestattet ihr keinen Einfluß auf sein inneres Leben. Er vertraut auf die Vorsehung und weiß, daß sie alles zum besten ordnet. Rolf-Werner Nolle, Das Motiv der Verführung. Verführer und "Verführte" als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing (Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 1976), S.63.

¹³ Der Verfasser weist darauf hin, daß sich die Märtyrerin Catharina durch ihr Schuldbekenntnis und die Anerkennung der Sündenlast von der stoischen Tradition des bloßen Duldens absondert. Hans-Jürgen Schings, "Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels", Deutsche Dramentheorien, Bd.1, Hrsg. Reinhold Grimm (Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1971), S.1-44.

¹⁴ Maria Elida Szarota sieht in Catharinas Freiheitsbegriff einen Beweis ihres inneren Rebellentums, der über Luther hinausführt

und als Beweis gegen alle Gewalt aufzufassen ist. Die Autorin glaubt außerdem, eine versteckte Kritik von Gryphius gegen die Unterdrückung der Protestanten in Schlesien durch die katholischen Habsburger wahrzunehmen. Elida Maria Szarota, Künstler, Grübler und Rebellen (Bern: A. Francke AG, 1967), S. 200-207.

¹⁵Clemens Heselhaus, "Catharina von Georgien", in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Hrsg. Benno von Wiese (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958), S. 54.

¹⁶Rolf-Werner Nolle, Das Motiv der Verführung, a.a.O., S. 77.

¹⁷Andreas Gryphius, Catharina von Georgien, Hrsg. W. Flemming, Abdruck der Ausgabe von 1663 mit den Lesarten von 1657, vierte, durchgesehene Auflage (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968), S. 9-103. Alle weiteren Catharina von Georgien - Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

¹⁸Das Auftreten allegorischer Figuren war im Jesuitendrama sehr beliebt. In Jakob Bidermanns Cenodoxus (1602) treten zum Beispiel das Gewissen, die Eigenliebe und des Doktors Seele als handelnde Personen auf.

¹⁹Hans-Jürgen Schings sieht in Catharinas Todesangst eine Verbindung mit der Todesangst Christi im Garten von Gethsemane. "Meine Seele ist betrübt bis an den Tod." (Matth.26:38) Hans-Jürgen Schings, "Catharina von Georgien", in: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen, Hrsg. Gerhard Kaiser (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968), S. 63.

²⁰Herbert Heckmann, Elemente des barocken Trauerspiels (München: Carl Hanser Verlag, 1959), S. 127-128.

²¹Rolf-Werner Nolle, Das Motiv der Verführung, a.a.O., S. 69.

²²Erika Geisenhof, "Die Darstellung der Leidenschaften in den Trauerspielen des Andreas Gryphius", Diss., Heidelberg: 1957, S. 175.

²³Andreas Gryphius, Catharina von Georgien, Hrsg. W. Flemming, a.a.O., S. XI:

²⁴Willi Flemming, "Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius", in: Neophilologus, No.14 (1929), S. 114.

²⁵Erika Geisenhof, "Die Darstellung der Leidenschaften", a.a.O., S. 209.

²⁶Rolf-Werner Nolle, Das Motiv der Verführung, a.a.O., S. 79.

- ²⁷Erika Geisenhof, "Die Darstellung der Leidenschaften", a.a.O., S.209.
- ²⁸Die Verfasserin ist der Ansicht, daß es sich bei Chach Abas nur um eine ironisch zu verstehende Höflichkeitsformel handelt, die nicht ernst zu nehmen ist. E.M.Szarota, Künstler, Grübler und Rebellen, a.a.O., S.209. Man dürfte hier einwenden, daß die Reue des Chach Abas im fünften Akt für die Aufrichtigkeit seiner Gefühle spricht.
- ²⁹Die durch Fehden verursachte hohe Sterblichkeit unter den Männern verursachte einen Überschuß an Frauen. Um den Frauen Schutz gewähren zu können, mußte ein Mann mehrere heiraten. Obwohl Mohammed zehn Ehefrauen hatte, was zum Maßstab wurde, begrenzte man später die Zahl der Ehefrauen auf vier.
- ³⁰Rolf-Werner Nolle, Das Motiv der Verführung, a.a.O., S.34-35.
- ³¹Elida Maria Szarota, Künstler, Grübler und Rebellen, a.a.O., S.195.
- ³²Clemens Heselhaus, "Catharina von Georgien", a.a.O., S.54.
- ³³Ibid., S.57.
- ³⁴Catharinas Schwager Constantin hatte auf Veranlassung von Chach Abas ihren Gatten und Schwiegervater umbringen lassen. Um sich zu rächen, lockt sie Constantin mit einem Eheversprechen in eine Falle und läßt ihn ermorden. (III.130-205). Man könnte hier einen Vergleich zwischen Catharina und Judith anstellen. Judith beeindruckte Holofernes absichtlich durch ihre Schönheit und brachte ihn nach dem Bankett um (Judith 10:13).
- ³⁵Hans-Jürgen Schings, Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen (Köln-Graz: Böhlau Verlag, 1966), S.221.
- ³⁶Walther Rehm, "Schiller und das Barockdrama", in: Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen, Hrsg. Klaus Berghahn und Reinhold Grimm (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), S.64. Der Verfasser ist der Ansicht, daß es fraglich ist, ob Schiller die Trauerspiele des Gryphius oder anderer Barockdichter gekannt oder gelesen hat.
- ³⁷Ibid., S.85.
- ³⁸Friedrich Schiller, Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, 1780.
- ³⁹Walther Rehm, "Schiller und das Barockdrama", a.a.O., S.81.

- ⁴⁰ Entstehungsjahr wahrscheinlich 1795.
- ⁴¹ Schillers sämtliche Werke, Philosophische Schriften 2, Band 12 (Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1804), S.264.
- ⁴² Helmut Koopmann, Schiller, Kommentar zu den Dichtungen Bd.1. (München: Winkler-Verlag, 1969), S.58.
- ⁴³ Schillers Brief an Goethe, 20. August 1799.
- ⁴⁴ Schillers Brief an Goethe, 18. Juni 1799.
- ⁴⁵ Friedrich Schiller, "Maria Stuart", Schillers sämtliche Werke, Bd. 6 (Stuttgart und Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., 1804), S.5-186.- Alle weiteren "Maria Stuart"-Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.
- ⁴⁶ Gerhard Storz, Das Drama Friedrich Schillers (Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1938, S.151.
- ⁴⁷ Gert Sautermeister, "Maria Stuart", in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Hrsg. Walter Hinderer (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1979), S.192.
- ⁴⁸ Adolf Beck, "Maria Stuart", in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Hrsg. Benno von Wiese, a.a.O., S.311.
- ⁴⁹ Gerhard Storz, Das Drama Friedrich Schillers, a.a.O., S.151-152.
- ⁵⁰ Ilse Graham, "Die Struktur der Persönlichkeit in Schillers dramatischer Dichtung", in: Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen, Hrsg. Berghahn und Grimm, a.a.O., S.333-335.
- ⁵¹ Marias zweiter Ehemann, Lord Darnley, starb in einem Anschlag, den Lord Bothwell angeführt haben soll. Maria ernannte Bothwell zum Duke of Orkney, der sich von seiner Gattin scheiden ließ und Maria in einer protestantischen Zeremonie heiratete. William Witte, Hrsg., Schiller: Maria Stuart (London and Basingstoke: MacMillan Education Ltd., 1965), S.XXIII.
- ⁵² Leslie Sharpe, Schiller and the Historical Character, Presentation and Interpretation in the Historiographical Works and in the Historical Dramas (Oxford: University Press, 1982), S.115.
- ⁵³ Emil Staiger, Friedrich Schiller (Zürich: Atlantis Verlag, 1967), S.319.

- ⁵⁴Paul Böckmann, "Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen", in: Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen, a.a.O., S.306.
- ⁵⁵Gerhard Storz, Das Drama Friedrich Schillers, a.a.O., S.154.
- ⁵⁶Adolf Beck, "Schiller: Maria Stuart", a.a.O., S.312.
- ⁵⁷Ilse Graham, Schiller's Drama, Talent and Integrity (London: Methuen & Co.Ltd., 1974), S.155.
- ⁵⁸Benno von Wiese ist der Ansicht, daß sich Maria zwar den Weg zu ihrer Rettung versperrt, aber gleichzeitig "eben damit eine absolute Größe des Erhabenen in ihr zum Durchbruch gelangt, mit der sie sogar als Königin über Elisabeth triumphiert". Benno von Wiese, Friedrich Schiller, a.a.O., S.715. - Gert Sautermeister betrachtet den Ausbruch als eine Entzauberung der Selbstbeherrschung, indem "Maria ihre Selbsttäuschung erkennt und ihren wahren Gefühlen von Wut und Rache freien Lauf läßt. Sie verwandelt leidende Selbstunterdrückung in tätige Selbstdarstellung". Gert Sautermeister, "Maria Stuart", a.a.O., S.194.
- ⁵⁹Harry Loewen ("The End as the Beginning. The Nature of Maria Stuart's Transformation", in: Seminar, Vol.15 (1979),S.175) hält Marias Vergebung für ironisch und beleidigend; sie wäre nur dann angebracht, wenn Elisabeth sie darum gebeten hätte.
- ⁶⁰"Der Gott des Friedens sei mit Euch allen" (Römer 15:33).- "So wird der Gott der Liebe und des Friedens mit Euch sein."(2.Cor. 13:11).
- ⁶¹Paul Böckmann, Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967), S.79.
- ⁶²Melitta Gerhard, Schiller (Bern: A.Francke A.G., 1950), S.363.
- ⁶³Heinz Rieder, Schiller, Religion und Menschenbild (Wien-Stuttgart: Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagsbuchhandlung, GmbH, 1966), S.116.
- ⁶⁴Ilse Graham weist darauf hin, daß Maria gerade gebetet hat: "Mein Heiland! Mein Erlöser!/ Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt / So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen" (V.9.3817-20) - um gleich nach diesem Ausruf in Leicesters Arme zu fallen; die Verfasserin fügt hinzu: "For it is from this lapse, from this encircling pair of arms that she effortlessly rises to meet her

destiny." Man sollte hinzufügen, aber erst dann, als sie wie in der Burleigh- und Streitszene mit Elisabeth ihren Gefühlen Ausdruck verliehen hat. Ilse Graham, Schiller's Drama, a.a.O., S. 293 und 94. - Benno von Wiese scheint Marias schlecht verhüllten Haß zu übersehen, wenn er behauptet: "Auch die letzte gefährliche Versuchung, die Gegenwart des geliebten Leicester in Marias Todesstunde, vermag das Herz nicht zur Erde zurückzurufen." B.v. Wiese, Friedrich Schiller, a.a.O., S.727.- Paul Böckmann bezeichnet Maria als leichtsinnige, leidenschaftliche Frau, der es im entscheidenden Augenblick gelingt, ihr besseres Selbst zu behaupten. Paul Böckmann, Schillers Geisteshaltung, a.a.O., S. 151.

⁶⁵ Harry Loewen, "Maria Stuart's Transformation", a.a.O., S.178.

⁶⁶ Schiller, "Über das Erhabene", in: Philosophische Schriften, a.a.O., S.279.

⁶⁷ Brief an Iffland vom 5. August 1803, in: Benno von Wiese, Friedrich Schiller, a.a.O., S.735.

⁶⁸ Michael Hadley, "Moral Dichotomies in Schiller's Die Jungfrau von Orleans", in: Crisis and Commitment. Studies in German and Russian Literature in Honour of J.W.Dyck, Hrsg. John Whiton und Harry Loewen (Waterloo: University of Waterloo Press, 1983), S.57.- Auch: Hans Eichner, "Romantic" and its Cognates. The European History of a Word (Toronto: University of Toronto Press, 1972).

⁶⁹ Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, a.a.O., S.320.

⁷⁰ Michael Hadley, "Moral Dichotomies", a.a.O., S.59.

⁷¹ Gerhard Storz (Der Dichter Friedrich Schiller (Stuttgart:Ernst Klett Verlag, 1959), S.349 und 357) ist der Ansicht, daß Schiller das Historische ins Poetische verlege und sich unbedenklich der Bühne und ihrer Möglichkeiten bediene. - John T. Waterman ("Die Jungfrau von Orleans" in the Light of Schiller's Philosophical Essays, in: The German Quarterly, Vol.125 (1952), S.230-38) sieht in der Tragödie eine Symbolisierung von Schillers ästhetischen Schriften. Der naive und durch die Kultur entzweite Mensch versucht, sich durch das Anstreben des Erhabenen wieder mit ihr zu verbinden und gleichzeitig sittlich zu läutern. - Gerhard Kaiser (Von Arkadien nach Elysium, Schiller Studien (Göttingen:Vandenhoeck & Ruprecht, 1978), S.104-36) beschreibt Johannes Lebens- und Leidensweg als eine Wanderung von Arkadien auf der Suche nach Elysium, wobei antike und christli-

- che Motive ineinander übergehen.- Hans Günther Thalheim (Zur Literatur der Goethezeit (Berlin: Ruetten & Loening, 1969), S.108) weist darauf hin, daß sich in Johanna die großen moralischen Kräfte offenbaren, die gerade in den von feudaler Unnatur unberührten Schichten schlummern.- David B. Richards ("Mesmerism in Die Jungfrau von Orleans", in: Publications of the Modern Language Association, Vol.91, No.1 (1976), S.856-870) vergleicht Johannas Verhalten mit einem schlafwandlerischen, der Hypnose ähnlichen Zustand, in dem Johanna ihre Suggestionen durch das Auge empfängt und auslöst.
- ⁷² Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene in Schiller's Die Jungfrau von Orleans, A Psychological Interpretation", in: The German Quarterly, No.50 (1977), S.264-282.
- ⁷³ I. Geleng, "Schillers 'Jungfrau' ohne Pomp und Páthos inszeniert", in: Westfälische Rundschau, No.164, 16.Juli 1984.
- ⁷⁴ Schillers Zeitgenosse Karl Philipp Moritz veröffentlichte 1784 sein "Magazin für Erfahrungsseelenkunde" und gab das erste Journal für Psychologie "Gnothi Seauton" (Erkenne dich selbst) heraus. Sein autobiographischer Roman Anton Reiser (1785) ist eine psychologische Studie des mißverständenen Einzelnen im Konflikt mit sich und der Gesellschaft.
- ⁷⁵ Ein gutes Beispiel romantisch-psychologischer Entdeckungsfreudigkeit ist Novalis' Heinrich von Ofterdingen (1802).
- ⁷⁶ Friedrich Schiller, "Die Jungfrau von Orleans", Schillers sämtliche Werke, a.a.O., S.191-354. Alle weiteren "Jungfrau von Orleans"-Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.
- ⁷⁷ Der geschichtlichen Johanna wurde im Prozeß von Rouen vorgeworfen, daß sie unter dem berüchtigten Feenbaum des Dorfes mit Geistern verkehrt habe.- Moses, Salomo, Daniel und Hiob empfangen die göttliche Botschaft im Traum, aber gleichzeitig warnt die Bibel: "Nichtige und trügerische Hoffnung ist die Sache des Toren und Träume regen nur Törichte auf." (Sirach 34:1) Deutsche Einheitsübersetzung, 1980.
- ⁷⁸ Michael Hadley, "Moral Dichotomies", a.a.O., S.61.
- ⁷⁹ Patrick Grant macht darauf aufmerksam, daß im Mittelalter die patriarchalische Struktur - Gott, König, Vater - eine entscheidende Rolle spielte, und daß demzufolge ein Verstoß gegen diese Ordnung eine schwere Sünde darstellte. Patrick Grant, The Transformation of Sin (Montreal:McGill, Queen's University Press, 1974), S.6-9.

- ⁸⁰ Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene", a.a.O., S.269.
- ⁸¹ Anna Freud, The Ego and the Mechanism of Defence, transl. Cecil Bains, revised edition (London: Hogarth Press, 1968), S.152-172.
- ⁸² David riß das Lamm aus dem Rachen des Raubtieres und wollte damit König Saul überzeugen, daß der Gott, der ihm half, das wilde Tier zu überwältigen, ihm auch bei der Überwindung des Riesen Goliath helfen würde. (Sam.17,34:37) Anna Gutmann, "Schillers Jungfrau von Orleans", in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.88, Heft 4 (1969), S.569.
- ⁸³ Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene", a.a.O., S.271.
- ⁸⁴ Während des Prozesses in Rouen behauptete die geschichtliche Johanna immer wieder, daß ihr der heilige Michael und die heilige Katharina und Margareta befohlen hätten, die Belagerung von Orleans aufzuheben. Johanna hörte nicht nur ihre Stimmen, sondern glaubte, die Heiligen leibhaftig vor sich zu sehen.
- ⁸⁵ Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene", a.a.O., S.273.
- ⁸⁶ Ilse Graham, "Talent and Integrity", a.a.O., S.178-179.
- ⁸⁷ Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene", a.a.O., S.275.
- ⁸⁸ Benno von Wiese (Friedrich Schiller, a.a.O., S.743) betrachtet den schwarzen Ritter als Theatergespenst.- E.L.Stahl (Friedrich Schiller's Drama. Theory and Practice (Oxford: At the Clarendon Press, 1954, S.121) sieht in dem Ritter einen wohlmeinenden Ratgeber, der Johanna vor der Sünde der Überheblichkeit warnt. Stahl ist der Ansicht, daß Johanna lediglich den Auftrag hat, den König in Reims zu krönen, aber nicht darüberhinaus beauftragt ist, alle Engländer zu vertilgen.- John R. Frey ("Schillers schwarzer Ritter", in: The German Quarterly, No.32 (1959), S.302) hält den schwarzen Ritter für einen Todesboten, der die Heldin zum Bewußtwerden ihres Problems, zur distanzschaffenden Reflektion zu bewegen scheint.- Anna Gutmanns Synthese ("Schillers Jungfrau von Orleans", a.a.O., S.580-581), den schwarzen Ritter als Instrument der Hölle und des Bösen darzustellen, ist nicht ganz zutreffend, denn er versucht, ihr durch seine Warnung die kommende Krise zu ersparen.
- ⁸⁹ Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene", a.a.O., S.281.
- ⁹⁰ Gerhard Kaiser, Von Arkadien nach Elysium, a.a.O., S.126.

- ⁹¹ Leslie Sharpe, Schiller and the Historical Character, a.a.O., S.134.
- ⁹² Ernst Merian-Genast, "Schillers Jungfrau von Orleans und Shaws Heilige Johanna", in: Geschichtsdrama (Wege der Forschung, Bd. 485), Hrsg. Elfriede Neubuhr (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980), S.354.
- ⁹³ Gerhard Fricke (Göttingen), "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers", in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (Frankfurt a.M., 1930), S.41.
- ⁹⁴ Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, a.a.O., S.361.
- ⁹⁵ Benno von Wiese, Friedrich Schiller, a.a.O., S.742.
- ⁹⁶ Timothy F. Sellner, "The Lionel Scene", a.a.O., S.277.
- ⁹⁷ Anna Gutmann, "Schillers Jungfrau von Orleans", a.a.O., S.579.
- ⁹⁸ Gert Sautermeister, Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971), S.217.
- ⁹⁹ Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, a.a.O., S.358.
- ¹⁰⁰ Anna Gutmann, "Schillers Jungfrau von Orleans", a.a.O., S.568.
- ¹⁰¹ Ibid., S.580.
- ¹⁰² Gerhard Kaiser, Von Arkadien nach Elysium, a.a.O., S.130-131.
- ¹⁰³ William F. Mainland, Schiller and the Changing Past (Melbourne-London-Toronto: William Heinemann Ltd., 1957), S.94.
- ¹⁰⁴ Gerhard Kaiser, Von Arkadien nach Elysium, a.a.O., S.132.
- ¹⁰⁵ "Wenn ihr Glauben habt wie ein Senfkorn, so könnt ihr sagen zu diesem Berg: Hebe dich von hinnen dorthin! So wird er sich heben; und euch wird nichts unmöglich sein." (Matth.17:20)
- ¹⁰⁶ "Und da er solches gesagt, ward er aufgehoben zusehends, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen." (Apostelgesch. 1:9)
- ¹⁰⁷ "Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde." (1.Moses 9:13)

- ¹⁰⁸ Helmut Rehder, "The Four Seals of Schiller", in: A Schiller Symposium in Observance of the Bicentenary of Schiller's Birthday, Hrsg. A. Leslie Willson (Austin: University of Texas, 1960), S. 21.
- ¹⁰⁹ Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, a.a.O., S.142.
- ¹¹⁰ Walther Rehm, "Schiller und das Barockdrama", a.a.O., S.64.
- ¹¹¹ Gerhard Fricke, "Die Problematik des Tragischen", a.a.O., S.37.
- ¹¹² Ibid., S.37.
- ¹¹³ Ibid., S.36.
- ¹¹⁴ Ibid., S.36.
- ¹¹⁵ Walther Rehm, "Schiller und das Barockdrama", a.a.O., S.65.
- ¹¹⁶ Gert Sautermeister, "Maria Stuart", a.a.O., S.205.
- ¹¹⁷ Ibid., S.205
- ¹¹⁸ W.F. Mainland, Schiller and the Changing Past, a.a.O., S.87-106.
- ¹¹⁹ David B. Richards, "Mesmerism in Schiller's Jungfrau von Orleans", a.a.O., S.865.
- ¹²⁰ Ilse Graham, "Talent and Integrity", a.a.O., S.183.
- ¹²¹ Benno von Wiese, Friedrich Schiller, a.a.O., S.726.
- ¹²² Ilse Graham, "Talent and Integrity", a.a.O., S.294.
- ¹²³ Gerhard Fricke, "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers", a.a.O., S.42.

Literaturverzeichnis

In den Bibliographien für Gryphius und Schiller werden lediglich Werke erwähnt, die entweder unmittelbar in der These behandelt werden oder wesentlich zu ihrer Veranschaulichung beitragen. Die Bibelzitate sind, falls nicht ausdrücklich anders angegeben, der Lutherbibel, rev. Ausgabe von 1970, entnommen.

Allgemeine Literatur

Benjamin, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.

Eibl-Ebersfeld, Irenäus. Liebe und Haß: Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen. München: R.Piper Verlag, 1970.

Eichner, Hans. ed. 'Romantic' and its Cognates: The European History of a Word. Toronto: University of Toronto Press, 1972.

Freud, Anna. The Ego and the Mechanism of Defence. Translation Cecil Bains, rev. edition. London: Hogarth Press, 1968.

Freud, Sigmund. Die Traumdeutung. Bd.2. Frankfurt a.M.: S.Fischer Verlag, 1972.

Grant, Patrick. The Transformation of Sin. Montreal and London: McGill-Queen's University Press, 1974.

Günther, Horst. Hrsg. Karl Philipp Moritz Werke. Erfahrung, Sprache, Denken. Bd.3. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1981.

Jung, C.G. Die Dynamik des Unbewußten. Olten und Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, 1971.

Korff, Hermann August. Der Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Bd.2. Leipzig: Köhler und Amelang, 1955-57.

- Lange, Victor. The Classical Age of German Literature 1740-1815. London: Edward Arnold Publishers Ltd., 1982.
- Lindenberger, Herbert. Historical Drama. The Relation of Literature and Reality. Chicago and London: University of Chicago Press, 1975.
- Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1972.
- Otto, Rudolf. The Idea of the Höly. An Inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational. Translation John W. Harvey. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1976.
- Pillau, Helmut. Die fortgedachte Dissonanz. Hegels Tragödientheorie und Schillers Tragödie. Deutsche Antworten auf die französische Revolution. Literaturgeschichte und Literaturkritik. Bd.1. München: Fink, 1981.
- Sengle, Friedrich. Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969.
- Steiner, Georg. Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay. Translation Jutta and Theodor Knust. München-Wien: Albert Langen, Georg Müller Verlag, 1962.
- Thalheim, Hans-Günther. Zur Literatur der Goethezeit. Berlin, DDR: Ruetten und Loening, 1969.
- Ussel, Jos. van. Sexualunterdrückung. Geschichte der Sexualfeindschaft. Giessen: Focus Verlag, 1977.
- Wiese, Benno. von. Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd.1. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958.

Andreas Gryphius:

Primärliteratur

- Gryphius, Andreas. Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit. Hrsg. Willi Flemming. Abdruck der Ausgabe von 1663 mit den Lesarten von 1657. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968.

Andreas Gryphius:

Ausgewählte Forschungsliteratur

- Bernd, Clifford Albrecht. "Conscience and Passion in Gryphius' Catharina von Georgien". In: Studies in the German Drama. A Festschrift in Honour of Walter Silz. Eds. Donald H. Crosby and George C. Schoolfield. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1974, S.15-29.
- Eggers, Werner. Wirklichkeit und Wahrheit im Trauerspiel von Andreas Gryphius. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1967.
- Flemming, Willi. "Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius". In: Neophilologus, No.14, 1929, S.112-116.
- Fricke, Gerhard. Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Geisenhof, Erika. "Die Darstellung der Leidenschaften in den Trauerspielen des Andreas Gryphius". Diss. Heidelberg, 1957.
- Gillespie, Gerald. "Andreas Gryphius' Catharina von Georgien als Geschichtsdrama". In: Geschichtsdrama. Hrsg. Elfriede Neubuhr. Wege der Forschung, Bd.485. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S.85-107.
- Heckmann, Herbert. Elemente des barocken Trauerspiels. München: Carl Hanser Verlag, 1959.
- Heselhaus, Clemens. "Andreas Gryphius' Catharina von Georgien." In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Bd.1. Interpretationen. Hrsg. Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958, S.35-60.
- Hübscher, Arthur. "Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls." In: Euphorion, 24, 1922. S.517-62 und 759-805.
- Leopold, Keith. Andreas Gryphius and the Sieur de Saint Lazare: A Study of the Tragedy 'Catharina von Georgien' in Relation to its French Source. University of Queensland Papers. Faculty of Arts. Vol.1, No.7. St.Lucia: University of Queensland Press, 1967.
- Lessing, Gotthold Ephraim. Gedichte, Fabeln, Dramen. Hrsg. Kurt Wölfel. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1967.

- Liebe, John P. "Eine religiöse Krise im Leben des Andreas Gryphius".
In: The German Quarterly, No.37, 1964, S.54-69.
- Mausser, Wolfram. Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die 'Sonnete' des Andreas Gryphius. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Nolle, Rolf-Werner. Das Motiv der Verführung. Verführer und 'Verführte' als dramatische Entwürfe moralischer Wertordnung in Trauerspielen von Gryphius, Lohenstein und Lessing. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 1976.
- Rusterholz, Peter. Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Caspar von Lohenstein. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1970.
- Schings, Hans-Jürgen. Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen. Köln-Graz: Böhlau Verlag, 1966.
- "Catharina von Georgien". In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hrsg. Gerhard Kaiser. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968, S.35-72.
- "Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels". In: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hrsg. Reinhold Grimm. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag, 1971, S.1-44.
- Schöne, Albrecht. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- Steinhagen, Harald. Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel von Andreas Gryphius. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977.
- Strutz, Adolf. Andreas Gryphius. Die Weltanschauung eines deutschen Barockdichters. Horgen-Zürich, Leipzig: Verlag der Münster Presse, 1931.
- Szarota, Elida Maria. Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts. Bern: Francke Verlag, 1967.

Szyrocki, Marian. Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1964.

-----. Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, G.m.b.H., 1968.

Voskamp, Wilhelm. Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein. Bonn: H.Bouvier and Co., 1967.

Weier, Walter. "Duldender Glaube und tätige Vernunft in der Barocktragödie". In: Zeitschrift für deutsche Philologie, No.85, Heft 4, 1966, S.501-542.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich Wilhelm. Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin, New York: De Gruyter, 1975.

Windfuhr, Manfred. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Germanistische Abhandlungen 15. Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.

Friedrich Schiller:

Primärliteratur

Schiller, Friedrich. Briefe. Hrsg. Reinhard Buchwald. Leipzig: Insel Verlag, 1945.

-----. Die Jungfrau von Orleans. Schillers sämtliche Werke, Bd.6. Stuttgart und Berlin: J.G.Cotta'sche Verlagsbuchhandlung Nachf., 1804.

-----. Maria Stuart. Schillers sämtliche Werke, Bd. 6. Stuttgart und Berlin: J.G. Cotta'sche Verlagsbuchhandlung Nachf., 1804.

-----. Maria Stuart. Eingeleitet und herausgegeben von William Witte. London and Basingstoke:MacMillan Education Ltd., 1974.

-----. Philosophische Schriften. Schillers sämtliche Werke, Bd.12. Stuttgart und Berlin: J.G. Cotta'sche Verlagsbuchhandlung Nachf., 1804.

Friedrich Schiller:

Ausgewählte Forschungsliteratur

- Abusch, Alexander. Schiller, Größe und Tragik eines deutschen Genius. Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
- Beck, Adolf. "Schiller, Maria Stuart". In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958, S.305-321.
- Böckmann, Paul. "Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen". In: Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen. Hrsg. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Wege der Forschung, Bd.323. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S.274-324.
- Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Buchwald, Reinhard. Schiller, Bd.I und II. Wiesbaden: Insel Verlag, 1954.
- Carlyle, Thomas. The Life of Friedrich Schiller. Comprehending an Examination of His Works. Vol 15. New York: Charles Scribner's Sons, 1901. ✓
- Cysarz, Herbert. Die dichterische Phantasie Friedrich Schillers. Mit einem Anhang über die Elemente der Einbildungskraft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959.
- Eickhorst, William. "Recent German Dramatic Treatment of the Joan of Arc Theme". In: Arizona Quarterly, Vol.17, 1961, S.323-332.
- Fowler, Frank. "Sight and Insight in Schiller's Die Jungfrau von Orleans". In: Modern Language Review, Vol.68, 1973, S.367-379.
- Fraser, Antonia. Mary, Queen of Scots. London: Weidenfels and Nicolson, 1969.
- Frey, John R. "Schillers Schwarzer Ritter". In: The German Quarterly, No.32, 1959, S.302-315.
- Fricke, Gerhard. "Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers". In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts. Frankfurt a.M., 1930, S.3-69.

- Garland, H.B., Schiller. London: George G.Harrap and Co., Ltd., 1949.
- Geleng, I. "Schillers 'Die Jungfrau' ohne Pomp und Pathos inszeniert". In: Westfälische Rundschau, No.164, 16.Juli 1984.
- Gerhard, Melitta. Schiller. Bern: A.Francke Verlag A.G., 1950.
- Graham, Ilse. "Die Struktur der Persönlichkeit in Schillers dramatischer Dichtung". In: Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen. Hrsg. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Wege der Forschung, Bd.323. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S.325-367.
- . Schiller's Drama. Talent and Integrity. London: Methuen and Co., Ltd., 1974.
- . Schiller. A Master of the Tragic Form. His Theory in His Practice. Pittsburg: Duquesne University Press, 1975.
- Gutmann, Anna. "Schillers Jungfrau von Orleans: Das Wunderbare und die Schuldfrage". In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.88, Heft 4, 1969, S.560-582.
- Hadley, Michael. "Moral Dichotomies in Schiller's Die Jungfrau von Orleans". In: Crisis and Commitment. Studies in German and Russian Literature in Honour of J.W. Dyck. Eds. John Whiton and Harry Loewen. Waterloo: University of Waterloo Press, 1983, S.56-68.
- Heyn, Gisa. Der junge Schiller als Psychologe. Zürich: Juris Druck Verlag, 1966.
- Hilliger, Benno. Jeanne d'Arc. Das Geheimnis ihrer Sendung. Eine Seelenstudie. Freiburg i.Br.: Zähringer-Verlag, 1949.
- Horváth, Banard. "Der Rechtsstreit des Genius". In: Zeitschrift für öffentliches Recht, Bd.32, Wien, 1942-43, S.295-460.
- Humphries, Walter, Transl. "Bericht an Erzbischof James Beaton". In: Aberdeen University Review, XXXI, 1943, S.20ff. Cited in: "Schiller, Maria Stuart". Ed. William Witte. London and Basingstoke: McMillan Education Ltd., 1965, S.XXXIX.
- Kaiser, Gerhard. Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.

- Kaiser, Gerhard. Von Arkadien nach Elysium. Schiller Studien. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1978.
- Kant, Immanuel. Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime. Translation John T. Goldthwait. Berkeley: University of California Press, 1960.
- Kaufmann, F.W. "Schuldverwicklung in Schillers Dramen". In: Schiller 1759/1959 Commemorative American Studies. Ed. John R. Frey. Urbana: The university of Illinois Press, 1959, S. 76-103.
- Koopmann, Helmut. Schiller. Kommentar zu den Dichtungen. Bd.1. München: Winkler-Verlag, 1969.
- Liepe, Wolfgang. Das Religionsproblem im neuen Drama von Lessing bis zur Romantik. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1914.
- Loewen, Harry. "The End as the Beginning. The Nature of Maria Stuart's Transformation". In: Seminar, Vol.15, 1979, S.165-180.
- Lohmann, Knut. "Die Bedeutung des Wortes 'Herz' im dramatischen und philosophischen Werk Friedrich Schillers". Phil. Diss. Bielefeld, 1959.
- Mainland, William F. Schiller and the Changing Past. Melbourne, London, Toronto: William Heinemann Ltd., 1957.
- Merian-Genast, Ernst. "Schillers Jungfrau von Orleans und Shaws Heilige Johanna". In: Geschichtsdrama. Wege der Forschung, Bd. 485. Hrsg. Elfriede Neubuhr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S.347-360.
- Muenzer, Clark S. "Virginity and Tragic Structure: Patterns of Continuity and Change in Emilia Galotti, Iphigenia auf Tauris, and Die Jungfrau von Orleans". In: Monatshefte, 76, 1979, S.117-130.
- Nette, Herbert. Jeanne d'Arc. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag G.m.b.H., 1977.
- Peppmüller, Rudolf. "Biblisches und Homerisches in Schillers Die Jungfrau von Orleans". In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.2, 1872, S.179-197.

- Rehder, Helmut. "The Four Seals of Schiller". In: A Schiller Symposium in Observance of the Bicentenary of Schiller's Birth. Ed. A. Leslie Willson. Austin: The University of Texas Press, 1960, S.11-30.
- Rehm, Walther. "Schiller und das Barockdrama". In: Schiller, zur Theorie und Praxis der Dramen. Hrsg. Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm. Wege der Forschung, Bd.323. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S.55-107.
- . Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Tübingen: Max Niemeyer, 1967.
- Richards, David B. "Mesmerism in Schiller's Die Jungfrau von Orleans". In: PMLA, 91. No.1, 1976, S.856-870.
- Rieder, Heinz. Schiller, Religion und Menschenbild. Wien-Stuttgart: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung G.m.b.H., 1966.
- Rippere, Vicki. Schiller and Alienation. Bern: Peter Lang, 1981.
- Ross, Werner. "Der Streit der Königinnen". In: Wirkendes Wort, 5, 1954-55, S.356-362.
- Rüdiger, Horst. "Schiller und das Pastorale". In: Euphorion, Vol. 53, 1959, S.229-249.
- Sauder, Gerhard. "Die Jungfrau von Orleans". In: Schillers Dramen, neue Interpretationen. Hrsg. Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1979, S.217-241.
- Sautermeister, Gert. Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer, 1971.
- . "Maria Stuart". In: Schillers Dramen, neue Interpretationen. Hrsg. Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1979, S.174-216.
- Schlurick, Johannes. Schiller und die Bibel. Leipzig: Jahresbericht des königlichen Gymnasiums, 1895.
- Sellner, Timothy F. "The Lionel Scene in Schiller's Die Jungfrau von Orleans. A Psychological Interpretation". In: The German Quarterly, Vol.50, 1977, S.264-282.

- Sharpe, Sister Carola. "The Classical Heroines in Schiller's Dramas". MA Thesis, University of New Brunswick, 1972.
- Sharpe, Leslie. Schiller and the Historical Character: Presentation and Interpretation in the Historiographical Works and in the Historical Dramas. New York: Oxford University Press, 1982.
- Stahl, E.L. Friedrich Schiller's Drama: Theory and Practice. Oxford: At the Clarendon Press, 1954.
- Staiger, Emil. Friedrich Schiller. Zürich: Atlantis Verlag, A.G., 1967.
- Sternberger, Dolf. "Talbot der einzig Nüchterne". In: D.St. Figuren der Fabel: Essays. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1950, S.129-140.
- Storz, Gerhard. Das Drama Friedrich Schillers. Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag, 1938.
- , Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1959.
- Waterman, John T. "Die Jungfrau von Orleans in the Light of Schiller's Philosophical Essays". In: The German Quarterly, Vol. 25, 1952, S.230-238.
- Weigand, Hermann J. "Schiller: Transfiguration of a Titan". In: A Schiller Symposium. In Observance of the Bicentenary of Schiller's Birth. Ed. A.Leslie Willson. Austin: The University of Texas Press, 1960, S.85-134.
- Wiese, Benno von. Friedrich Schiller! Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959.
- Wilpert, Gero von. Schiller-Chronik. Sein Leben und sein Schaffen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1958.

VITA

Surname: Dumka Given Names: Gisela

Place of Birth: Wuppertal/Germany Date of Birth: _____

Educations Institutions Attended, with Dates of Entering and Leaving:

University of Victoria, B.C. 1975 to 1981

Degrees, Diplomas, Etc., Awarded with Dates and Names of Institution:

B.A. 1981 University of Victoria, B.C.

Honors and Awards:

University of Victoria Scholarship 1982/84

Publications:

PARTIAL COPYRIGHT LICENCE .

I hereby grant the right to lend my thesis (the title of which is shown below) to users of the University of Victoria library, and to make single copies only for such users or in response to a request from the library of any other university, or similar institution, on its behalf or for one of its users. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by me or a member of the university designated by me. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Title of Thesis

VERDAMMT UND ERLÖST

Parallelen und Gegensätze in der dramatischen
Gestaltung drei historischer Heldinnen: Andreas
Gryphius: Catharina von Georgien (1657),
Friedrich Schiller: Maria Stuart (1800) und
Die Jungfrau von Orleans (1801)

Author: 

Gisela Dumka

April 1985
