



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*Ein Weib bin ich, und ich meinte doch, regiert / Zu haben,
wie ein Mann und wie ein König.*

Königin Elisabeth I. in den historischen Dramen Friedrich
Schillers und Ferdinand Bruckners

Verfasserin

Eva Maria Mak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 020

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF katholische Religion

Betreuer: Mag. Dr. Martin Neubauer

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
2.	Geschichte als Gegenstand von Literatur	6
2.1.	Historisches Drama oder Geschichtsdrama? - Probleme einer Definition.....	7
2.2.	Das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und historischer Dichtung – Faktizität und Fiktionalität.....	11
2.3.	Weshalb historische Dichtung? - Intentionen des historischen Dramas	14
2.4.	Schiller und die Geschichte.....	16
2.5.	Das Geschichtsdrama der Moderne.....	19
3.	Friedrich Schiller: Maria Stuart (1800).....	23
3.1.	Der historische Hintergrund.....	23
3.2.	Historische Abweichungen.....	28
3.3.	Maria Stuart als politisch-öffentliches Geschichtsdrama oder menschlich-privates Trauerspiel? – Gattungsfragen	30
3.4.	Maria und Elisabeth – Gegensätzlichkeit und Einheit.....	33
3.5.	Politische Feindschaft, konfessionelle Opposition und weibliche Rivalität	34
3.6.	Königin Elisabeth in der Darstellung Schillers.....	37
3.6.1.	Elisabeth als „Weib“ und „König“	38
3.6.2.	Bastard und Afterkönigin? – Legitimität der Herrschaft.....	41
3.7.	Vom Machtkonflikt zur Machterhaltung – Rechtmäßigkeit der Hinrichtung?.....	43
3.8.	Poetische Fiktion als Geschichte – Die Figur des Mortimer	46
3.9.	Die Rolle der Geschichte – Zeitbezug und Ausweglosigkeit	48
4.	Ferdinand Bruckner: Elisabeth von England (1930).....	53
4.1.	Der historische Hintergrund.....	55
4.2.	Historische Abweichungen.....	58
4.3.	Drama der Antithetik.....	61
4.4.	Drama des Nebeneinanders – die Simultanbühne.....	62

4.5.	Königin Elisabeth in der Darstellung Bruckners.....	65
4.5.1.	„Ich bin kein Mann“ - Die Frau Elisabeth	67
4.5.2.	Elisabeth und Essex.....	70
4.5.3.	Elisabeth und Philipp	75
4.6.	Geschichte als poetische Fiktion – Die Figur des Francis Bacon.....	79
4.7.	Die Rolle der Geschichte – Entmythisierung und Relativierung	81
5.	Resümee.....	85
6.	Literaturverzeichnis.....	90
7.	Anhang.....	97

1. Einleitung

Im Urteil der Historiker ist Königin Elisabeth von England sowohl hinsichtlich ihrer Herrscherqualitäten als auch ihrer menschlichen Eigenschaften umstritten. Als Tochter Heinrichs VIII. und Anna Boleyns wurde sie von vielen Zeitgenossen als illegitime Herrscherin angesehen und als Protestantin von dem katholischen Teil Europas angefeindet. Unbestritten ist dagegen, dass sich England während ihrer Regierungszeit zur Weltmacht und ersten Seemacht entwickelte.¹ Innenpolitisch konsolidierte sie ihre Macht, außenpolitisch stärkte sie die englische Position durch militärische Erfolge gegen Spanien und geschickte Diplomatie. Der zusätzliche wirtschaftliche Aufschwung brachte ihrer Herrschaft den Beinamen „Das Goldene Zeitalter“ ein, eine Bezeichnung, die nicht zuletzt auch auf kultureller Ebene zuzutreffen scheint. Elisabeth I. hat die „Physiognomie ihrer Zeit so stark bestimmt“, dass ein ganzes Zeitalter ihren Namen trägt.²

Königin Elisabeths Herrschaft ist ein Aspekt der englischen Geschichte, der sich äußerst komplex darstellt und auch heute noch in der Populärkultur ein beliebtes und belebtes Motiv ist. Vor allem drei Krisenpunkte ihres Lebens haben sich in dichterischen Bearbeitungen herauskristallisiert: ihre leidvolle Jugend unter der Regierungszeit ihrer Halbschwester Mary Tudor, ihre Auseinandersetzung mit der schottischen Königin Maria Stuart, der sich Friedrich Schiller widmet, sowie der Bruch mit ihrem wesentlich jüngeren Günstling Graf Essex, den Ferdinand Bruckner mit dem Spanienkonflikt verbindet.³ Auch das Thema ihrer Jungfräulichkeit „ist als charakteristischer Zug in allen Elisabeth betreffenden Stoffkomplexen verwertet worden“⁴, mag diese auch im Kontrast zu ihren Beziehungen zu zahlreichen Günstlingen stehen.

Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund sich Dichter im Laufe der Jahrhunderte immer wieder den Stoffkreisen um Königin Elisabeth gewidmet haben. Ihr bewegtes

¹Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Körner 2005, S. 227

²Reul, Ingrid: Aktualität und Tradition. Studien zu Ferdinand Bruckners Werk bis 1930. Hamburg: Kovač 1999, S. 335

³Vgl. Frenzel, S. 227-228

⁴Ebd., S. 228

Leben, ihre oft angezweifelte Herrschaftslegitimität, ihre Liebhaber, gleichzeitig die von ihr betonte Jungfräulichkeit und der Konflikt zwischen Protestantismus und Katholizismus mussten die Phantasie bald beschäftigen. Doch muss sich der Dichter unter Umständen den Vorwurf der Bequemlichkeit oder gar der Phantasielosigkeit gefallen lassen, wenn er historische Episoden reproduziert? Als sich Schiller 1799 zur Bearbeitung des historischen Sujets entschließt, lagen bereits mehr als fünfzig Trauerspiele zum Thema vor. Was bewegte Schiller dazu, sich des Maria-Stuart-Stoffes anzunehmen, der „in der europäischen Dramenliteratur der frühen Neuzeit gut etabliert“ war?⁵ Über 120 Jahre später wendet sich Ferdinand Bruckner der Elisabeth-Essex-Thematik zu, der es ebenso wenig an vorherigen Bearbeitungen fehlt. Und beiden Stücken war ein großer Erfolg vergönnt. Was ermöglicht es den Autoren, das Interesse des Publikums auf einen bereits wohlbekannten Stoff zu lenken?

Das Spannende an Bearbeitungen einer historischen Episode sind wohl die dichterischen Freiheiten im Umgang mit der Realgeschichte – sei es in Form von Verjüngung, Komprimierung von Zeitabständen oder frei erfundenen Figuren – kurz: die Intentionen des Autors. Diese werden erschlossen durch Übereinstimmungen und bewusste Abweichungen von der historischen Wirklichkeit. Dichtungen über Geschichte sind immer auch Deutungen derselben – häufig werden Probleme der eigenen Zeit unter dem Deckmantel eines historischen Sujets angesprochen. Die Intentionen des historischen Dramas werden neben terminologischen und Gattungsfragen, ebenso wie die Beziehung von Geschichte und Dichtung, im ersten Teil dieser Arbeit thematisiert.

Die darauffolgenden Kapitel widmen sich der Darstellung Elisabeths von England bei Friedrich Schiller und Ferdinand Bruckner. Dabei wird sich zeigen, dass die Dramen zahlreiche Gemeinsamkeiten (beispielsweise ist Elisabeth in beiden Stücken zerrissen zwischen ihrer Rolle als Herrscherin und Frau, zwischen Pflicht und Neigung), aber auch Unterschiede aufweisen. *Maria Stuart* und *Elisabeth von England* sind durchdrungen von geschichtsträchtigen, weltanschaulichen und machtpolitischen Auseinandersetzungen, jedoch legt Bruckner das Hauptaugenmerk auf die Individualpsychologie der zentralen Figuren, während es Schillers Ziel ist, „das

⁵Vgl. Alt, Peter-André: Schiller. Leben - Werk - Zeit. München: C. H. Beck 2009, S. 492

Historische in einem überpersönlichen Tragischen aufgehen und Distanz und Objektivität walten zu lassen.“⁶

Der zweite Abschnitt dieser Arbeit befasst sich mit Schillers dramatischer Bearbeitung des Maria-Stuart-Stoffes. Im Rahmen dieses Kapitels werden historische Hintergründe und Abweichungen von der Realgeschichte ebenso thematisiert wie die Rolle der Geschichte und die Darstellung Königin Elisabeths – vornehmlich in Abgrenzung zu ihrer Rivalin Maria Stuart.

Ein ähnlicher Aufbau findet sich im letzten Teil dieser Arbeit, der um Bruckners 1930 uraufgeführtes erstes historisches Drama *Elisabeth von England* kreist, das einer der größten Bühnenerfolge jener Jahre wurde. Obwohl Bruckner in der Zeit der Weimarer Republik als Autor von Weltrang galt und von Zeitgenossen als „Schiller dieser Zeit“⁷ gefeiert wurde, herrscht heute – mit wenigen Ausnahmen – eine Abstinenz Ferdinand Bruckners auf den Theaterbühnen. Die Mehrzahl seiner Werke wurde nicht wieder neu aufgelegt, mittlerweile wurden sie aus dem Reclam-Katalog getilgt. Vieles blieb unveröffentlicht, seine Tagebücher und sein Briefkorpus sind ungedruckt.⁸ Diese Situation spiegelt sich auch in der Sekundärliteratur wider – besonders wenn man die Massen an Literatur als Vergleich heranzieht, die sich mit Schiller befassen, sind die Reihen der Bücherregale, die Literatur zu Bruckner beinhalten, sehr licht. Es herrscht also „[g]eistige Windstille [...] um einen Mann, der wie wenige die Öffentlichkeit bewegt hatte.“⁹

⁶Schiller, Friedrich: Maria Stuart. Ein Trauerspiel. Mit Anmerkungen von Christian Grawe und einem entstehungsgeschichtlichen Anhang von Dietrich Bode. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001, S.163

⁷„[...] Er ist über Nacht der Schiller dieser Zeit geworden.“: Ludwig Ullmann, Nachwort zur großen Bruckner Premiere. Zit. nach Reul, S. 287, Fußnote 42

⁸Derzeit wird in Berlin an einer wissenschaftlichen Ausgabe der Werke, Tagebücher und Briefe Bruckners gearbeitet. Vgl. dazu: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/germanistik/faecher/ndl/forschung/bruckner1.html> (07. 10. 2014)

⁹Trilse, Jochanaan Christoph: Ferdinand Bruckner. In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Haase und Antal Mádl. Redaktion und Gesamtbearbeitung Hannelore Posche. Berlin: Volk und Wissen 1988, S. 342-361, hier S. 344

2. Geschichte als Gegenstand von Literatur

Dichtungen über Geschichte stehen am Anfang der europäischen Literatur. Es zeigt sich die Intention, Geschehenes in Kunst zu verwandeln. So ist geschichtliche Überlieferung - bzw. das, was man dafür hielt - seit jeher Gegenstand der Epik (zu nennen ist beispielsweise Homers *Ilias*, auch wenn diese fiktional überwuchert ist) und der Dramatik (Aischylos: *Die Perser*)¹⁰ und zieht sich quer durch die Literaturgeschichte. An dieser Stelle soll zunächst in erster Linie das historische Drama im 18. Jahrhundert in Deutschland interessieren, dessen Durchbruch mit Goethes *Götz von Berlichingen* (1774) markiert wird, der vor allem durch die Wiederentdeckung Shakespeares ermöglicht wurde.¹¹

Im Gegensatz zur langen Geschichte des Geschichtsdramas in der Literatur, hat der Terminus „Geschichtsdrama“ eine vergleichsweise kurze Geschichte und wurde von Autoren nur selten benutzt.¹² Neben „tragedie“ verwendet Shakespeare, der mit seinen Königsdramen als Hauptvertreter des frühen historischen Dramas in Europa gilt¹³, den Begriff „historie“. Dieser dient zunächst vor allem als Abgrenzung zur frei erfundenen „fabula“. ¹⁴ In der Folge seiner vermehrten Rezeption im 18. Jahrhundert und der begeisterten Aufnahme durch die Stürmer und Dränger prägt sich eine neue Sichtweise auf die Geschichte aus und ebenso das neue ästhetische Modell des offenen Dramas. Shakespeare entnimmt Ereignisse aus der englischen Geschichte und versieht sie mit zeitloser Bedeutung. Er stellt die Leidenschaft in den Vordergrund und versucht Geschichte als kausale Kette zu interpretieren. Dabei beugt sich die geschichtliche Genauigkeit den dramaturgischen Erfordernissen.

Im Rahmen der deutschsprachigen Dramatik zeigen sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts einheitlich die Bezeichnungen *Trauerspiel* oder *Tragödie*, „die per definitionem ausschließlich Geschichte zum Material haben sollten“¹⁵ und insofern

¹⁰Müller-Salget, Klaus: Historisches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000, S. 55-58, hier S. 57

¹¹Ebd., S. 57

¹²Breuer, Ingo: Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama nach Brecht. In: Kölner Germanistische Studien Bd. 5. Hg. v. Günter Blamberger, Rudolf Drux u. a. Köln, Weimar u. a.: Böhlau 2004, S. 4

¹³Müller-Salget, S. 57

¹⁴Breuer, S. 4

¹⁵Ebd., S. 6

ein expliziter Hinweis auf die Historizität einer Handlung nicht notwendig war. So weist etwa auch Schiller, der in seiner klassischen Periode fast ausschließlich historische Dramen geschrieben hat, *Maria Stuart* als Tragödie aus, ohne dem Werk ausdrücklich das Adjektiv *historisch* zuzuschreiben. Ingo Breuer verweist in diesem Zusammenhang auf Goethes *Maximen und Reflexionen*: „Des tragischen Dichters Aufgabe und Tun ist nichts anderes, als ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem faßlichen Experiment dargestellt, in der Vergangenheit nachzuweisen.“¹⁶ Erst um 1800 findet der Terminus *Geschichte* oder *Historie* Verwendung im Kontext deutschsprachiger Dramatik.¹⁷

Im 18. Jahrhundert wurden durchgängig Dramen mit historischen Stoffen geschrieben und aufgeführt. Goethes *Götz von Berlichingen* gilt als Paradigma des historischen Dramas in Deutschland, in dessen Gefolge gleichsam eine Flut von oft trivialen „historischen“ Stücken entstand, die bis ins 20. Jahrhundert nachwirkte, „ohne dass sich bei den Autoren feste Begrifflichkeiten gebildet hätten“.¹⁸ Ruth Klüger bezeichnet das deutsche Drama in der Folge als „geradezu geschichtswütig“.¹⁹

2.1. Historisches Drama oder Geschichtsdrama? - Probleme einer Definition

Was ist ein historisches Drama? Wird es ausgezeichnet durch einen in der Vergangenheit angesiedelten Stoff, wird es durch die Form, spezifische Verfahrensweisen oder Strukturmerkmale bestimmt, oder spielen das Geschichtsverständnis und die Intention des Autors bzw. der Autorin eine vornehmliche Rolle?

Es zeigt sich, dass bereits die Terminologie auf eine Problematik des Gegenstands hinweist. Eine Vielzahl an Begriffen steht nebeneinander: *Historienspiel*, *dramatische*

¹⁶Goethe, Johann Wolfgang von: *Maximen und Reflexionen*. Berlin, Weimar: Aufbau 1982, S. 197

¹⁷Breuer, S. 7

¹⁸Ebd., S. 8

¹⁹Klüger, Ruth: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallenstein 2006, S. 77

Historie, *Historie*²⁰ finden sich ebenso wie *Historiendrama*, *historisches Drama*, *Geschichtsdrama* und *geschichtliches Drama* als in der Forschung am häufigsten verwendete Termini.²¹ Die schillernde Abgrenzung der verschiedenen Begriffe korreliert mit einer allgemeinen Problematik der Gattung, Wolfgang Düsing spricht gar von einer „Paradoxie der Gattung Geschichtsdrama“.²²

Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert das *historische Drama* als „Untergattung des Dramas“ mit „geschichtlichem, dokumentarisch/quellenmäßig verbürgtem Stoff“, die „[...] ihr Sujet aus historisch belegten Ereignissen und den Lebensläufen historischer Gestalten [schöpft], [...] mit diesen jedoch mehr oder minder frei verfahren [kann].“²³ Diese Definition erscheint schlüssig, doch stellt die Gattungsbestimmung bei näherer Betrachtung kein leichtes Unterfangen dar. Diese reicht von der Leugnung einer eigenständigen Gattung über einen restriktiven zu einem extensiven Gattungsbegriff.²⁴ In der konkreten Bestimmung der Gattung liegt wohl auch deshalb keine Einigkeit vor, weil das historische Drama keine ihm eigentümliche dramatische Form besitzt und keine Definition die Gesamtheit all seiner Erscheinungsformen umfassen kann.

Im Zusammenhang der Problematik der Bestimmung einer Gattung *Geschichtsdrama* verweist Düsing darauf, dass das Geschichtsdrama nur unter Vorbehalt auf ein „eigenes Stoffgebiet“²⁵ einzugrenzen ist. Die auf der Hand liegende Einschränkung auf Geschehnisse aus der Vergangenheit ist insofern schwierig, da der Verlauf der Grenze vom Geschichtsdrama zum Zeitstück schillernd ist. Das zeigt sich bereits bei Aischylos, der als erster Dramatiker in seinem Stück *Die Perser* (472 v. Chr.) einen historischen Stoff protokolliert (die Niederlage des Perserkönigs Xerxes in Griechenland), der aber lediglich acht Jahre zurückliegt und damit sowohl als historisches als auch als Zeitstück gelten kann. Düsing betont jedoch, dass die Einordnungsschwierigkeiten von einzelnen Stücken nicht wider die Konstitution einer eigenen literarischen Gattung stehen. So schreibt er: „Die Schwierigkeiten bei

²⁰Schalk, Axel: *Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Eine vergleichende Untersuchung.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1989, S. 16

²¹Wertheimer, Jürgen: *Geschichtsdrama.* In: *Sachlexikon Literatur.* Hg. v. Volker Meid. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, S. 342-345, hier S. 341

²²Düsing, Wolfgang: *Einleitung. Zur Gattung Geschichtsdrama.* In: *Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun.* Hg. v. Wolfgang Düsing. Tübingen, Basel: Francke 1998, S. 1-10, hier S. 2

²³Müller-Salget, S. 55

²⁴Düsing, S. 2

²⁵Ebd., S. 3

der Festlegung der Gattung primär über das Stoffgebiet haben ihre Parallele in der Auffassung, daß auch die Geschichte als Wissenschaft sich nicht ohne Probleme über ein spezifisches Erkenntnisobjekt bestimmen lässt.“²⁶ Er verweist auf Reinhart Koselleck, der die Historie als Wissenschaft bestimmt, die „kein ihr eigentümliches Erkenntnisobjekt“ hat und sich bloß „durch ihre Methode“ auszeichnet „und durch die Regeln, mit deren Hilfe sie zu überprüfbaren Ergebnissen führt.“²⁷

Als prononcierte Vertreterin eines restriktiven Gattungsbegriffes gilt Elfriede Neubuhr,²⁸ die den gängigen synonymen Gebrauch der Termini *Geschichtsdrama* und *historisches Drama* (etwa bei Friedrich Sengle, der ein Standardwerk zum historischen Drama in Deutschland verfasst hat²⁹) inhaltlich differenziert. Sie kritisiert die Bestimmung des historischen Dramas als „ein Drama mit einem historischen (=geschichtlichen), dokumentarisch-quellenmäßig verbürgten Stoff“³⁰ dahingehend, dass diese Definition „die dichterische Verarbeitung dieses historischen Stoffes“ außer Acht lässt und weder etwas über „das Verhältnis von Drama und historischer Quelle“, noch über „die Haltung des Dramatikers zu seinem historischen Stoff“ oder „den historischen Gestalten“ aussagt.³¹ In Abgrenzung zum historischen Drama als ein über den Stoff bestimmtes, charakterisiert sie das Geschichtsdrama als unabhängig vom gewählten Stoff und ein die Geschichte deutendes. Das Thema von Geschichtsdramen oder geschichtlichen Dramen ist die „Deutung von Geschichte“ bzw. die „Geschichte“ selbst.³² Diese zwei von ihr konstruierten „Dramenkreise“ bezeichnet sie als weder „gleich umfangreich“ (den von ihr als historisch klassifizierten Dramen räumt sie eine größere Häufigkeit ein) und als „keineswegs konzentrisch und deckungsgleich“.³³ Sie überschneiden sich nur für einen bestimmten Ausschnitt, der Geschichtsdramen, die gleichzeitig historische Dramen sind (und umgekehrt), umfasst, wo also „Geschichtsdeutung als Zweck des Dramas und Historie als Stoff“ zusammenfallen.³⁴ Letztlich lässt sich konstatieren, dass die Unterscheidung des historischen Dramas als sich historischen Stoffen bedienendem

²⁶Düsing, S. 3

²⁷Ebd., S. 3

²⁸Vgl. Neubuhr, Elfriede (Hg.): *Geschichtsdrama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.

²⁹Vgl. Sengle, Friedrich: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart: J. B. Metzler 1969.

³⁰Neubuhr, S. 3

³¹Ebd., S. 3

³²Ebd., S. 4

³³Ebd., S. 5

³⁴Ebd., S. 5

und dem Geschichtsdrama als die Geschichte allgemein deutendem Drama im Einzelfall unscharf ist. Zwar ist Elfriede Neubuhr anzurechnen, dass sie einen unreflektierten Sprachgebrauch zu überwinden sucht und sich bemüht, „die Fülle der literarischen Erscheinungen [...] sinnvoll zu gruppieren“,³⁵ doch erscheint ihre Klassifizierung teils nicht leicht nachvollziehbar, etwa wenn nicht-historische Stoffe (sie nennt reine Phantasiestoffe, mythologische oder anekdotische Stoffe³⁶) bzw. unhistorische Dramen, die eine Geschichtsdeutung liefern, nach ihrer Einteilung unter die Kategorie des Geschichtsdramas fallen, sie diese Bezeichnung aber beispielsweise Goethes *Götz von Berlichingen* und ebenso *Maria Stuart* abspricht und damit „dem Tenor der Forschung widerspricht“.³⁷ Als weiteren Kritikpunkt eines restriktiven Gattungsbegriffs äußert Wolfgang Düsing, dass sich die Unterscheidung von historischem Drama und Geschichtsdrama nicht etablieren kann, „da sie dem Sprachgebrauch widerspricht“.³⁸ Er spricht sich dafür aus, dass „das Gattungskonzept [...] nicht bestimmte Ausprägungen des Geschichtsdramas verabsolutieren und andere ausschließen [darf], sondern [es] muß so weit gefaßt sein, daß es alle Modifikationen des historischen Dramas von der Antike bis zur Postmoderne einschließt“.³⁹

Die gattungsspezifischen Schwierigkeiten des Geschichtsdramas fasst Ingo Breuer folgendermaßen zusammen: „Das Geschichtsdrama bildet keine anhand formaler oder geschichtsphilosophischer Kriterien fixierbare Gattung, sondern ein mittels kommunikativer und semiotischer Kriterien definiertes Ensemble von Untergruppen unterschiedlicher Formen und Mischformen.“⁴⁰ Neben der Tragödie kann folglich ebenso die Komödie, das offene genauso wie das geschlossene Drama „theoretisch als Geschichtsdrama bezeichnet werden“.⁴¹ Angesichts der Schwierigkeiten schlägt Breuer als Lösungsweg vor, das Geschichtsdrama „schlichtweg als undefinierbar zu bezeichnen.“⁴² Dabei bleibt zu bedenken, dass die Geschichtsdramatik von der jeweiligen Geschichtsauffassung abhängig bleibt und sich die Vorstellungen von

³⁵Neubuhr, S. 6

³⁶Ebd., S. 5

³⁷Düsing, S. 4

³⁸Ebd., S. 3

³⁹Ebd., S. 4

⁴⁰Breuer, S. 72

⁴¹Ebd., S. 73

⁴²Ebd., S. 71

Geschichte ebenso wandeln wie die des Geschichtsdramas.⁴³ So begreift Breuer das Geschichtsdrama „als historisch wandelbares literarisch-theatralisches Modell der Aneignung und Darstellung von Historizität, das in enger Beziehung zu anderen Verfahren wie Historiographie, kulturelles bzw. kollektives Gedächtnis und historische Romane sowie generell zu Vorstellungen von Geschichtlichkeit steht.“⁴⁴

Es muss in der Frage des Geschichtsdramas wohl von Fall zu Fall entschieden und interpretiert werden, inwiefern es als historisch zu bezeichnen ist, welche Intention die Autoren verfolgen und welches Verständnis von Geschichte mit einfließt.

2.2. Das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und historischer Dichtung – Faktizität und Fiktionalität

Die Gattung des Geschichtsdramas bewegt sich im Spannungsfeld von Historiographie und Literatur. Die Historiographie galt bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts als ein Zweig der Literatur. Eine funktionale Differenzierung kam erst mit der Entwicklung positivistischer Geschichtsschreibung und dem Anspruch der Historiographie auf Objektivität und Wahrheit auf.⁴⁵ Die Geschichtswissenschaft folgt anderen Prämissen als die Dichtkunst. Sie untersteht der Verpflichtung der Legitimation, muss sich auf das dokumentarisch Verbürgte berufen und verfolgt die Intention, Geschichte so zu rekonstruieren, wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach stattgefunden hat. Dieser „intentionalen Objektivität“ der Geschichtswissenschaft steht die „historisch orientierte Subjektivität des Dramatikers“ gegenüber.⁴⁶ Doch bleibt das Ziel, die Vergangenheit adäquat zu rekonstruieren, letztlich eine Utopie, denn die Darstellung von Wirklichkeit vermag weder die Geschichtswissenschaft noch die Dichtung zu leisten.

⁴³Breuer, S. 72

⁴⁴Ebd., S. 73

⁴⁵Nünning, Ansgar (Hg): Historiographie und Literatur. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 288-289, hier S. 288

⁴⁶Keller, Werner: Drama und Geschichte. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hg. v. Werner Keller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 298-342, hier S. 317

Eine klare Abgrenzung von Historiographie und Literatur durch ihren unterschiedlichen Wirklichkeitsbezug und Wahrheitsanspruch geht auf die Poetik des Aristoteles zurück.⁴⁷ Im 9. Kapitel seiner Poetik wird der Unterschied zwischen Dichter und Historiker thematisiert. Demnach ist es

nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch voneinander, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt. [...]⁴⁸

Es zeigt sich bei Aristoteles, dass die Auseinandersetzung mit der Frage der Wahrheitstreue am Beginn der gattungsspezifischen Theorie steht. Die Literatur liefert Geschichte im Konjunktiv. Nicht was geschehen ist, sondern wie es hätte geschehen können, wird thematisiert. Die Geschichte leiht dem Dichter lediglich Ereignisse und Namen, und dieser kann frei mit der historischen Wahrheit operieren. Die aristotelische Auffassung, dass die Dichtung philosophischer und bedeutsamer als die Geschichtsschreibung sei, wirkte lange fort, und der Rangstreit zwischen *res fictae* und *res factae* wurde weit bis ins 19. Jahrhundert ausgetragen.⁴⁹

In Anlehnung an Aristoteles bezeichnet auch Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (19. Stück) die „Absicht der Tragödie“ als „weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den

⁴⁷Nünning, S. 288

⁴⁸Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982, S. 29-31

⁴⁹Keller, S. 307

Nationalstolz zu lehren gebraucht.“⁵⁰ „Der Dichter ist Herr über die Geschichte“,⁵¹ doch weiß Lessing die dichterische Freiheit auch einzuschränken: „[D]er Dramatiker dürfe wohl die Vorgänge, nicht aber die charakterlichen Konstanten des geschichtlichen Protagonisten verändern.“⁵² Anhand der Figuren expliziert der Dichter, „was an den Fakten des Geschichtsgangs ungeklärt und widersprüchlich ist.“⁵³ Dem Dichter kommt es nicht auf historische Einzigartigkeit an, sondern „er zeigt innere, allgemeine Wahrheit am typischen Sonderfall auf.“⁵⁴ Man soll auf dem Theater nicht lernen, „was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde.“⁵⁵

Goethe spricht sich gegen eine Rivalität von Dichter und Historiker aus, beide verfolgen unterschiedliche Absichten und sind daher unvergleichbar. Bezüglich ihres Wertunterschieds, ihrer unterschiedlichen Leistung für den Menschen, gilt Goethes Wort: „Die Frage, wer höher steht, der Historiker oder der Dichter, darf gar nicht aufgeworfen werden; sie konkurrieren nicht miteinander, sowenig als der Wettläufer und der Faustkämpfer. Jedem gebührt seine eigene Krone.“⁵⁶

Wo Geschichte zu Literatur verarbeitet wird, überschneiden sich die getrennten Bereiche von Historiographie und Literatur,⁵⁷ wobei „die Grenze zwischen dem Verzicht auf bloß äußerliche historische Richtigkeit und der Verfälschung von Geschichte im Drama [...] nicht immer leicht auszumachen [ist]“⁵⁸ und „der Grad der Geschichtsnähe als Nähe zum Vergangenen und Überlieferten bei dem einzelnen Dramatiker ein sehr verschiedener sein [kann].“⁵⁹ Die Literatur kann sehr nahe an der historischen Wahrheit operieren, oder aber weit entfernt von dieser. In diesem

⁵⁰Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Gesammelte Werke Bd. 6. Hg. v. Paul Rilla. Berlin, Weimar: Aufbau 1968, S. 102

⁵¹Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neuere Literatur betreffend. Mit einer Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1987, S. 193

⁵²Keller, S. 308

⁵³Ebd., S. 308

⁵⁴Viëtor, Karl: Der Dichter und die Geschichte. In: Neubuhr, Elfriede (Hg.): Geschichtsdrama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 361-380, hier S. 371

⁵⁵Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 101-102

⁵⁶Goethe: Maximen und Reflexionen, S. 52

⁵⁷Klüger S., 69

⁵⁸Hinck, Walter: Einleitung. Zur Poetik des Geschichtsdramas. In: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinck. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 7-21, hier S. 15

⁵⁹Wiese, Benno von: Geschichte und Drama. In: Neubuhr, Elfriede (Hg.): Geschichtsdrama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 381-403, hier S. 387

Zusammenhang verweist Werner Keller auf Dürrenmatts „ungeschichtliche historische Komödie“ *Romulus der Große*, deren Motto es einen „großen Kunstgriff, kleine Abweichungen von der Wahrheit für die Wahrheit selbst zu halten“, nennt.⁶⁰

Das Geschichtsdrama lebt aus „der Dialektik von historisierter Fabel und poetischer Wahrheit.“⁶¹ Axel Schalk nennt eine „Mischung aus Fiktionalität – der ästhetischen Seite – und Faktizität – dem verarbeiteten historischen Material“ - konstitutiv für das Geschichtsdrama.⁶²

2.3. Weshalb historische Dichtung? - Intentionen des historischen Dramas

Historische Dramen versuchen nicht die Geschichte zu reproduzieren und die Frage nach dem Geschehen zu beantworten, sondern sie liefern eine bestimmte Perspektive auf das Vergangene und stellen die Frage nach dem Sinn der Geschichte. So hält Benno von Wiese fest, dass „echte Geschichtsdichtung [...] daher immer schon Geschichtsdeutung sein [wird]“⁶³ und „die bedeutenden deutschen Geschichtsdramatiker [...] mit ihrem Drama innere, nicht äußere Wahrheit, Symbolisches, nicht Faktisches, bedeutsam Repräsentatives, nicht empirisch Geschehenes gestalten wollten.“⁶⁴

Wer Fiktionen über Geschichte schreibt, scheint sich einzuschränken. Zwar genießt der Dichter die dichterische Freiheit, doch gibt er „ein gutes Stück davon auf, wenn er über nachprüfbare Situationen dichtet“. Stellt sich die Geschichte nicht als eine „Zwangsjacke“ heraus?⁶⁵ Auch wenn die Stoffe der Geschichte den Dramatiker auf der einen Seite festlegen mögen, „so nehmen sie ihm andererseits bei der Motivierung die Hälfte der Arbeit ab“.⁶⁶ Axel Schalk spricht von einem Vorteil des „historischen

⁶⁰Keller, S. 316

⁶¹Schalk, S. 25

⁶²Ebd., S. 22

⁶³von Wiese, S. 385

⁶⁴Ebd., S. 387

⁶⁵Vgl. Klüger, S. 71

⁶⁶Keller, S. 302

Materials für die Dramentektonik.“⁶⁷ So ersparen Orientierungsdaten aus der Geschichte die Suche nach einer das Drama konstituierenden Fabel, die Situationen bedürfen keiner präzisen Exposition, da das Vorwissen der Rezipienten angenommen werden kann, der Ablauf des Geschehens wird durch historische Eckdaten bestimmt und das Drama benutzt diese Vorgaben für seine Botschaft.⁶⁸ Weil die Geschichte die Begebenheiten bereitstellt, kann der Dramatiker „seiner eigentlichen Aufgabe nachgehen: der schlüssigen Verbindung und Begründung der historischen Fakten. Er kann die psychischen Schauplätze, die Bühnen des Bewusstseins, ausleuchten und das innere Getriebe sichtbar machen, das die Geschichte bewegt.“⁶⁹

Darüber hinaus bemerkt Keller, dass es stets die „Pflicht des Geschichtsdramas [war], die Vergangenheit zu aktualisieren.“⁷⁰ Diese sei nicht „starr und abgeschlossen“ - und neue Erfahrungen verlangen „neue, modifizierte Deutungen früherer Geschehnisse“.⁷¹ Auch Wolfgang Düsing macht auf einen bereits von Hegel bemerkten Grundzug des historischen Dramas aufmerksam, seinen „notwendige[n] Anachronismus“. Damit ist „die Darstellung geschichtlicher Zusammenhänge und Probleme unter der Perspektive der eigenen Zeit, die Interpretation der eigenen Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit“ gemeint.⁷² Im geschichtlichen Drama „verschlingen“ sich aber nicht nur Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch Vergangenheit und Zukunft. „Der Geschichtsdramatiker schaut das Vergangene oft im prophetischen Lichte einer erst dunkel geahnten Zukunft, so daß das Geschichtsdrama nach rückwärts und vorwärts zugleich gewandt ist.“⁷³ So kann der Dramatiker nicht nur seine Zeit repräsentieren, sondern er kann auch präsentieren, „wofür die Zeit noch nicht gekommen ist“.⁷⁴

Werner Keller gibt als „die eigentliche Intention des Dramatikers“ die „Differenz von historischem Stoff und dramatischer Fabel“ an, denn „die bewusste Umdeutung – als Weglassung, Zusatz oder Änderung des vorgefundenen Stoffs – erlaubt eine Neudeutung [...]“.⁷⁵ So kann das historische Drama aus unterschiedlichen Antrieben

⁶⁷Schalk, S. 25

⁶⁸Vgl. ebd., S. 25

⁶⁹Keller, S. 300

⁷⁰Ebd., S. 331

⁷¹Ebd., S. 331

⁷²Düsing, S. 5

⁷³von Wiese, S. 383

⁷⁴Keller, S. 306

⁷⁵Ebd., S. 317

hervorgehen, seien sie „idealistisch, national oder mythisch, vergangenheitsbezogen oder gegenwartsnah.“⁷⁶ Von Bedeutung ist, dass das Geschichtsdrama „keine Wiederholung der Geschichte durch die Dichtung ist, sondern die Dichtung umgekehrt eine Antwort auf die Geschichte gibt und die Geschichte auf eine völlig neue und unvergleichbare Weise aufschließt [...]“.“⁷⁷

2.4. Schiller und die Geschichte

Schiller hat einen doppelten Zugang zur Geschichte: Neben historischen Theaterstücken widmet er sich auch der Niederschrift theoretischer Texte. Seine Studien über den Abfall der Niederlande (Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung, 1788) und seine historische Abhandlung über die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges verbinden die wissenschaftliche mit der poetischen Beschäftigung. Auch dem Theaterwerk des „Geschichtsprofessors“ (tatsächlich war er Professor der Philosophie) gehen wissenschaftliche Geschichtsstudien voraus. Trotz seiner Affinität zur Geschichte – in einem Brief an Christian Gottfried Körner schreibt er: „Täglich wird mir die Geschichte theurer. [...] Ich wollte daß ich zehen Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube ich würde ein ganz anderer Kerl sein.“⁷⁸ – zeigt sich bei ihm ein freier Umgang mit den historischen Fakten zugunsten einer poetischen Wahrheit.

Schiller selbst formuliert sein Verhältnis zur Geschichte in einem Brief an Caroline von Beulwitz folgendermaßen:

Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher seyn, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit Leser und Hörer finden und hie und da mit jener ersten philosophischen zusammentreffen. Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für

⁷⁶von Wiese, S. 397

⁷⁷Ebd., S. 397

⁷⁸Brief an Körner, 15. April 1786. In: Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 24, Briefwechsel. Schillers Briefe 1785-1787. Hg. v. Karl Jürgen Skrodzki. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1989, S. 45

meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.⁷⁹

Dass die Geschichte lediglich das Magazin für seine Phantasie ist, gilt als Schlüsselsatz für das Schillersche Geschichtsverständnis. Ähnlich äußert er sich in einem Brief an Goethe: „Ueberhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde welche die Vortheile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.“⁸⁰ In seinem Aufsatz *Über die tragische Kunst* (1792) stellt Schiller die Tragödie „als poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung“⁸¹ bewusst der historischen Wahrheit entgegen. Nach ihm hat die Tragödie einen „poetischen Zweck, d. i. sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren.“⁸² Dadurch erhält sie die „Macht, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten.“⁸³ Den Zweck der Rührung kann die Tragödie „nur unter der Bedingung der höchsten Übereinstimmung mit den Gesetzen der Natur“⁸⁴ erlangen und

so steht sie, ihrer historischen Freiheit unbeschadet, unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, welche man im Gegensatz von der historischen die poetische Wahrheit nennt. So läßt sich begreifen, wie bei strenger Beobachtung der historischen Wahrheit nicht selten die poetische leiden und umgekehrt bei grober Verletzung der historischen die poetische nur um so mehr gewinnen kann. Da der tragische Dichter, so wie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Gesetz der poetischen Wahrheit steht, so kann die gewissenhafteste Beobachtung der historischen ihn nie von seiner Dichterpflcht lossprechen, nie einer Übertretung der poetischen Wahrheit, nie einem Mangel des Interesses zur Entschuldigung gereichen.⁸⁵

⁷⁹Brief an Caroline von Beulwitz, 10. Dezember 1788. In: Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 25, Briefwechsel. Schillers Briefe 1788-1790. Hg. v. Eberhard Haufe. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1979, S. 154

⁸⁰Brief an Goethe, 20. August 1799. In: Schiller, Friedrich: Briefe II 1795-1805. Hg. v. Norbert Oellers. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 479

⁸¹Schiller, Friedrich: *Über die tragische Kunst*. In: Theoretische Schriften. Erster Teil. München: dtv 1966, S. 157

⁸²Ebd., S. 157

⁸³Ebd., S. 157

⁸⁴Ebd., S. 157

⁸⁵Ebd., S. 157-158

Und Schiller statuiert eng an Aristoteles und Lessing orientiert, dass der Tragödiendichter nicht „vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen“⁸⁶ braucht.

Er hebt die poetische Wahrheit - die „nicht darin [besteht], daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der inneren Möglichkeit der Sache“⁸⁷ - von der historischen Richtigkeit ab und so wird die historische Genauigkeit häufig der Aussage geopfert. So inszeniert Schiller beispielsweise in *Maria Stuart* (3. Akt) das Treffen der beiden Königinnen als tragische, wendevolle Begegnung. Dass dieses Treffen nach allgemeinem Konsens der Forschung niemals stattgefunden hat, scheint für Schillers Geschichtsinterpretation unwesentlich. Es kommt auf die „psychologische Wahrheit“ an, „denn nur so lerne man den Menschen als Gattungswesen kennen.“⁸⁸ Während die Geschichte äußere Wahrheit liefert, gibt die Dichtung innere Wahrheit. „Die Dichtung soll zeigen, daß ein Mensch in einer bestimmten typischen Lage so handeln, empfinden, sich äußern muss.“⁸⁹

Schillers Stellung der Geschichte gegenüber wird durch seine idealistische Weltanschauung bestimmt. Karl Viëtor bezeichnet seine Haltung zur historischen Wirklichkeit als „notwendige Folge der idealistischen Anschauung von Welt und Leben“⁹⁰ und verweist in diesem Zusammenhang auf Schillers Schrift *Über das Erhabene*: „Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anderes als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfes berichtet die Geschichte.“⁹¹ Das „ewige Thema Schillerscher Dramatik“⁹² ist, wie der Mensch im Kampf mit den Naturkräften (die Viëtor als das Nicht-Moralische benennt) seine sittliche Freiheit herstellt. Und so stellt Schiller „alles Besondere der Begebenheit“ zur Seite, „um zu diesem inneren Sinn vorzudringen.“⁹³ Daher ist der Dichter dazu befugt, „den Stoff um dieser höheren, ideellen Zwecke willen herzurichten, wie diese Zwecke und die künstlerische Gestaltung es fordern. Einmalige Wirklichkeit an sich ist bedeutungslos – nur das überwirkliche, überzeitliche Ur- und Grundthema des sich immer

⁸⁶Schiller, Friedrich: *Über die tragische Kunst* (1966), S. 158

⁸⁷Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 448

⁸⁸Viëtor, S. 371

⁸⁹Ebd., S. 371

⁹⁰Ebd., S. 372

⁹¹Schiller, Friedrich: *Über das Erhabene*. In: Friedrich Schiller. *Theoretische Schriften*. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 835

⁹²Viëtor, S. 372

⁹³Ebd., S. 372

durchsetzenden Unbedingten und Allgemeinen geht uns an.“⁹⁴ Das individuelle geschichtliche Ereignis interessiert den Dichter nicht, sondern er soll „das rein Menschliche daran sichtbar machen. Diesem höchsten und der Dichtung allein zugehörigen Zweck wird alles untergeordnet. Die geschichtlichen Besonderheiten werden so umgestaltet, daß die ideenhaltige tragische Handlung sich frei entfalten kann.“⁹⁵ So unterscheidet Schiller die ideelle, dichterische „tieferliegende Wahrheit, die ihm unbedingte Wahrheit ist, von der gegenwärtigen Wahrheit des geschichtlich Einmaligen.“⁹⁶

Schillers auf Lessing zurückgehende Lösung, die historischen Charaktere in ihrer Eigenart herauszuarbeiten, dabei mit den Geschehnissen aber frei zu verfahren, um eine höhere Wahrheit zur Anschauung zu bringen, beeinflusste Theoretiker und Praktiker des 19. Jahrhunderts (insbesondere Hebbel und Grillparzer).⁹⁷ In der Folge wurde das historische Drama als höchste Geschichtsschreibung angesehen, weil es, unbeirrt durch die Fakten, Deutung und Sinngebung der Geschichte liefere. In der Konfrontation mit der auf Exaktheit dringenden Historiographie gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Auffassung jedoch obsolet.⁹⁸

2.5. Das Geschichtsdrama der Moderne

Das moderne Drama kennt das Tragische und die reine Tragödie kaum noch. Das Tragische und die Tragödie verlieren immer mehr ihre sinnstiftende Funktion für die Darstellung und die Deutung von Geschichte. Im modernen Drama wird eine Vermischung des Komischen mit dem Tragischen, eine „Travestie des Tragischen“ überall sichtbar. Die Fassung von Stoffen tendiert ins Komische, Groteske und Absurde.⁹⁹ Diese Tendenz zeigt sich beispielsweise auch in der Werkbibliographie Ferdinand Bruckners: in *1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt* und in seinem historischen Drama *Heroische Komödie*.

⁹⁴Viëtor, S. 372

⁹⁵Ebd., S. 373

⁹⁶Ebd., S. 373

⁹⁷Vgl. Müller-Salget, S. 56

⁹⁸Vgl. ebd., S. 56

⁹⁹Vgl. Düsing, S. 8

Das Geschichtsdrama geriet im Laufe des 19. Jahrhunderts in eine Krise, die durch die Fortschritte des Historismus, der frühere Epochen isolierte und individualisierte, sodass Analogieschlüsse als ungemäß erschienen, angestoßen wurde.¹⁰⁰ In der Folge lancierte der Historismus eine Flut von „Oberlehrer-Dramen“¹⁰¹ „für ein Publikum, das eher ein affirmatives Ausstattungstheater goutierte als anspruchsvolle Stücke, die das Zeitgenössische in der Geschichte oder das geschichtlich Gewordene der Gegenwart kritisch erkunden.“¹⁰² Das Geschichtsdrama entdeckte seine Affinität zur Trivilliteratur. Und wie der Historismus das literarisch anspruchsvolle Geschichtsdrama in eine Krise stürzte, „so eröffnete im Gegenzug die Krise des Historismus dem Geschichtsdrama neue Gestaltungsspielräume.“¹⁰³ Wortführer der Kritik am Historismus war Friedrich Nietzsche, dessen Kritik nur einen epigonalen Historismus trifft, aber das Vertrauen in den Sinn der Historie erschüttert.¹⁰⁴ In seiner Streitschrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) hat er nicht generell jede Beschäftigung mit Geschichte zurückgewiesen, sondern die „selbstreferentielle Faktenhuberei, die unterschiedslos Wissen um des Wissens willen anzuhäufen und das erkenntnisleitende Gegenwartsinteresse des fragenden Historikers unter einer positivistischen Detailversessenheit zu begraben schien.“¹⁰⁵ Nietzsche bemerkte ein Leiden seiner Zeitgenossen an der historischen Krankheit und „verordnete [...] eine strenge Therapie: ‚Nur so weit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen.‘“¹⁰⁶ Eben dies beherzigte Ferdinand Bruckner bei seiner Zuwendung zum Genre des historischen Dramas. „Nietzsches Mahnung, dass das Vergangene nicht zum ‚Todtengräber des Gegenwärtigen‘ werden dürfe“¹⁰⁷ galt Bruckner als Selbstverständlichkeit.

Riedl konstatiert eine neue Konjunktur von Geschichtsdramen gegen Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die „historische Stoffe in kritische Zeitstücke, die Probleme ihrer Gegenwart verhandelten“, verwandelte.¹⁰⁸ Auch Hinck bemerkt

¹⁰⁰Müller-Salget, S. 57

¹⁰¹Hinck, S. 17

¹⁰²Riedl, Peter Philipp: Macht, Moral und Machiavellismus. Die Gegenwart der Geschichte in Ferdinand Bruckners Dramen Elisabeth von England und Simon Bolivar. In: Ferdinand Bruckner (1891-1958). Hg. v. Joaquín Moreno, Gunnar Szymaniak u. a. Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 213-355, hier S. 214

¹⁰³Ebd., S. 214

¹⁰⁴Hinck, S. 18

¹⁰⁵Riedl, S. 214

¹⁰⁶Ebd., S. 214

¹⁰⁷Ebd., S. 215

¹⁰⁸Ebd., S. 215

für die zwanziger Jahre, dass sich das Theater mit Vorliebe der Zeitgeschichte, dem Zeitstück, zuwendet.¹⁰⁹ So verstand auch Ferdinand Bruckner seine Historien als Zeitstücke. 1930 wendet sich Bruckner mit *Elisabeth von England* erstmals einem historischen Sujet zu, dessen Ausdrucksform ihm „die Synthese von Geschichtlichkeit und Aktualität“¹¹⁰ erlaubt. Er behandelt kultur- und geisteswissenschaftliche Themen des 16. Jahrhunderts, die es ihm erlauben, Analogien zur Gegenwart um 1930 hervorzuheben und so im historischen Stück Zeitkritik zu üben.¹¹¹ *Elisabeth von England* veranschaulicht exemplarisch, wie „veränderte Voraussetzungen im Laufe der zwanziger Jahre das Geschichtsverhältnis der Autoren beeinflussen.“¹¹² Maßgeblich ist vorerst die politische Realität: „Durch die Erfahrung des Krieges und die anschließenden Wirren in der Weimarer Republik ist die Geschichte wieder zu einer konkreten Macht geworden, die das Leben unmittelbar bestimmt.“¹¹³ Hinzu kommt, dass der Historismus auf wissenschaftlichem Gebiet seine Dominanz verloren hat. „[D]ie Frage nach strukturellen Zusammenhängen und Analogiebezügen im Ablauf historischer Epochen wird stärker betont, - ein Aspekt, der für die dichterische Rezeption geschichtlicher Stoffe von entscheidender Bedeutung ist.“¹¹⁴

Bruckner folgt dem Credo Aristoteles', Lessings und Schillers, wenn er frei mit dem historischen Stoff operiert. Er greift „verändernd oder akzentuierend“¹¹⁵ in das vorgegebene geschichtliche Material ein, um die ihm wesentlich erscheinenden Aspekte hervorzuheben. Dabei verfälscht er die tatsächlichen historischen Ereignisse nicht, sondern verändert ihre chronologische Abfolge. „So entstehen äußere Zusammenhänge, die es nicht gab, die aber jene inneren Vorgänge spürbar machen, auf die es Bruckner ankommt: In der atmosphärischen Verdichtung treten die psychischen Konflikte, die persönlichen Handlungsmotive der Figuren besonders deutlich hervor.“¹¹⁶ Bruckner greift in den folgenden Jahren immer wieder auf historische Stoffe zurück. In seinen Geschichtsdramen – zum Beispiel *Timon*, *Napoleon der Erste*, *Heroische Komödie*, *Simon Bolivar*, *Pyrrhus* und *Andromache* – setzt Bruckner unterschiedlichste Akzente. Sie sind nicht „Ausdruck von

¹⁰⁹Hinck, S. 18

¹¹⁰Reul, S. 7

¹¹¹Vgl. ebd., S. 7

¹¹²Ebd., S. 298

¹¹³Ebd., S. 298

¹¹⁴Ebd., S. 298

¹¹⁵Ebd., S. 324

¹¹⁶Ebd., S. 324

Wirklichkeitsflucht oder Wirklichkeitsvergessenheit.“¹¹⁷ Vielmehr vermag die „Historisierung aktueller Probleme [...] den Blick auf die Widersprüche und Verwerfungen der eigenen Zeit [zu] schärfen und spezifische Phänomene, die akut und virulent geblieben oder geworden sind, modellhaft [zu] verdeutlichen.“¹¹⁸ Wie in Schillers *Maria Stuart* werden in *Elisabeth von England* „geschichtsträchtige[] machtpolitische[] und weltanschauliche[] Auseinandersetzungen“¹¹⁹ ausgetragen, jedoch dominiert bei Bruckner „das individualpsychologische Interesse an den zentralen Figuren.“¹²⁰

Anders sind seine im Exil verfassten Dramen von politischen Anliegen geprägt. „Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, insbesondere aber während des Zweiten Weltkriegs, nutzte Bruckner die Literatur verstärkt als Medium politischer Zeitkritik“¹²¹ – wie auch Schiller in *Maria Stuart* seine Kritik an der Französischen Revolution zum Ausdruck bringt. Bruckner betrachtete seine Stücke seit 1939 „als Teil des Freiheitskampfes gegen die nationalsozialistische Barbarei und konzipierte sie als Aufruf zum Widerstand.“¹²²

¹¹⁷Riedl, S. 215

¹¹⁸Ebd., S. 215

¹¹⁹Ebd., S. 215

¹²⁰Ebd., S. 215

¹²¹Ebd., S. 215

¹²²Ebd., S. 215

3. Friedrich Schiller: Maria Stuart (1800)

Schiller bricht mit *Maria Stuart* die Tradition des männlichen Antagonisten, die beinahe alle seine bisherigen Dramen prägte. Mit Elisabeth Tudor und Maria Stuart stehen zwei weibliche Protagonisten im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens.¹²³ Ende April 1799 beginnt Schiller damit, die historischen Hintergründe des Maria-Stuart-Stoffes gründlicher zu studieren.¹²⁴ Im Juni desselben Jahres schreibt er an Goethe: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen und darunter gehört besonders, daß man die Catastrophe gleich in den ersten Szenen sieht [...]“¹²⁵ Bereits im Personenverzeichnis des Trauerspiels wird die schottische Königin Maria Stuart als *Gefangene in England* umschrieben, und schon im 1. Akt überbringt ihr Mortimer die Nachricht, dass das Urteil über sie gefällt wurde: *Die zweiundvierzig Richter haben Ihr Schuldig ausgesprochen über Euch* (V 578). Über den Gerichtsprozess wird retrospektiv berichtet, wodurch die vor der Dramenhandlung liegenden Geschehnisse und Marias sündhafte Vergangenheit aufgegriffen werden.

An dieser Stelle sollen zunächst die Umstände bzw. die Vorgeschichte von Maria Stuarts Inhaftierung, somit ein knapper Überblick über den realgeschichtlichen Hintergrund und bedeutende biographische Daten der Protagonistinnen Erwähnung finden, um an späterer Stelle einen Vergleich von historischen Gestalten und literarischen Figuren, insbesondere Schillers Intentionen mit denselben, darzulegen.

3.1. Der historische Hintergrund

Die historischen Hintergründe resümiert Schiller durch dialoginterne Berichte, die das Faktische zugleich als inneres Geschehen reflektieren.¹²⁶ Die Vorgeschichte Marias findet im 1. Akt durch ihre eigene Retrospektive Erwähnung und die sie

¹²³Chouk, Idris: Größe und sittliche Verantwortung in den Dramen Friedrich Schillers. München: Iudicum 2007, S. 214

¹²⁴Alt (2009), S. 492

¹²⁵Brief an Goethe, 18. Juni 1799. In: Schiller, Friedrich: Briefe II 1795-1805. Hg. v. Norbert Oellers. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 463

¹²⁶Ritzer, Monika: Schillers dramatischer Stil. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Körner 2011, S. 254-284, hier S. 272

quälenden Schuldgefühle – der Tag des von ihr mitverschuldeten Todes ihres Mannes jährt sich - erwecken sogleich die Parteinahme des Publikums für Maria. Im Gegensatz zur historischen Maria Stuart gesteht Schillers Dramenfigur ihre Beihilfe zur Ermordung Darnleys ein.

Bei Christian Grawe findet sich eine treffende, prägnante Darstellung der historischen Ereignisse, denen die kommenden Ausführungen im Wesentlichen folgen.¹²⁷

Maria Stuart, Tochter des schottischen Königs Jakob V. und der Maria von Guise, wird am 8. Dezember 1542 geboren. Kurz darauf stirbt ihr Vater und so wird Maria bereits im Alter von sechs Tagen Königin von Schottland. Auch die Amme Kennedy spricht im Stück von der *Weicherzogene[n]*, / *Die in der Wiege Königin schon war* (V 46-47). Im 16. Jahrhundert wird die schottische Politik wesentlich von drei Faktoren geprägt. Erstens versucht England, Schottland in seine politische Abhängigkeit zu zwingen, und verfolgt dieses Ziel auch durch militärische Interventionen. Das nördliche Land erneuert immer wieder die Allianz mit dem englischen „Erbfeind“ Frankreich, was wiederholte Teilbesetzungen durch beide Mächte zur Folge hat. Der in feindliche Gruppierungen aufgesplitterte Adel versucht, zweitens, aus dieser politischen Konstellation seine eigenen Vorteile zu ziehen und schwächt damit die royale Macht. Hinzu kommt, dass nahezu das gesamte 16. Jahrhundert hindurch minderjährige Monarchen den Thron innehaben und so die Regentschaft einen weiteren Streitpunkt des Adels ausmacht. Diese beiden Faktoren beeinflussen, drittens, die Verhältnisse in Schottland noch stärker, als die Reformation nach Norden vorstößt „und das protestantische England Heinrichs VIII. und das katholische Frankreich Heinrichs II. Exponenten religiöser Kräfte werden.“¹²⁸ 1548 wird Maria als „Preis für französische Unterstützung im Kampf gegen England“¹²⁹ zur Erziehung an den französischen Hof gebracht und mit dem Dauphin verlobt, den sie 1558 heiratet. Dieser wird 1559 als Franz II. König und stirbt 1560. Diese Jahre sind für das spätere Schicksal Marias von großer Bedeutung: Sie wird unter der Aufsicht ihrer Guise-Verwandten zur überzeugten Katholikin und anerkennt unter dem Einfluss des französischen Königs

¹²⁷Vgl. Grawe, Christian: Friedrich Schiller, Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011, S. 59-66; siehe auch: Fraser, Antonia: Maria, Königin der Schotten. Deutsch von Ulla H. de Herrera. Hamburg und Düsseldorf: Claassen 1971; Leipert, Reinhard: Friedrich Schiller. Maria Stuart. Interpretation von Reinhard Leipert. Oldenbourg-Interpretationen, Bd. 43 hg. v. Bernhard Sowinski und Bernhard Meurer. München: Oldenbourg 1991, S. 24-28

¹²⁸Grawe, S. 59

¹²⁹Ebd., S. 59

Elisabeth 1558, als Maria von England stirbt, nicht als Königin an, weil diese aus katholischer Sicht lediglich als illegitime Tochter Heinrichs VIII. und Anna Boleyns gilt. Als Enkelin der Margarete Tudor, der Schwester Heinrichs VIII., erhebt Maria Stuart selbst den Anspruch auf den englischen Thron und wird so zu einer ersten Bedrohung für Elisabeth.

Nach der kurzen Herrschaft ihrer katholischen Halbschwester Maria (1553-1558) hat Elisabeth bei ihrem Regierungsantritt den Protestantismus wiederhergestellt. Als politisches Hauptziel gilt es nun, in einem von katholischen Großmächten beherrschten Europa zu überleben. Dieses wird mit Unterstützung ihres wichtigsten Beraters William Cecil fast vierzig Jahre lang verwirklicht, indem sie die katholischen Großmächte gegeneinander ausspielt, wobei ihre Heiratsprojekte Teil dieser Strategie sind. 1560 wird der Protestantismus via Parlamentsbeschluss offiziell als schottische Staatsreligion eingeführt und der Vertrag von Edinburgh abgeschlossen, in dem Schottland Elisabeth als englischen Souverän anerkennt und alle ausländischen Truppen Schottland verlassen sollen. Die katholisch-französische Königswitwe Maria Stuart erkennt den Vertrag von Edinburgh nicht an und ihre Rückkehr nach Schottland im August 1561, die ihr unter gewissen Auflagen gestattet wird (unter anderem den Protestantismus nicht zu bekämpfen), bedeutet einen politischen Unruheherd.

Nach der Ankunft in ihrer schottischen Heimat bemüht sich Maria zunächst, ihre Thronansprüche in Schottland und England (hier allerdings nur als Nachfolgerin Elisabeths, falls diese kinderlos bleiben sollte) durchzusetzen. Unterstützung erhält sie durch die kluge Politik ihres protestantischen Halbbruders Jakob, Graf von Moray, doch kommt es zu keiner dauerhaften Festigung ihrer Macht. 1565 spitzt sich die Lage zu und die Ereignisse vor allem dieser Jahre werden bei Schiller, zu Marias Ungunsten interpretiert, im ersten Akt rekapituliert. Moray betreibt nun pro-englische Politik gegen Maria. Im Juli 1565 heiratet sie ihren Vetter Lord Henry Darnley, den Enkel der Schwester Heinrichs VIII., der als solcher eine große Rolle in der englischen Thronfolge spielt. Neben dynastischen Motiven - durch die Heirat kann Maria ihn als Konkurrenten um den englischen Thron ausschalten und ihren eigenen Anspruch mit ihm gemeinsam potenzieren - scheinen auch persönliche Motive eine Rolle zu spielen: Die Königin soll sich in den Neunzehnjährigen verliebt haben. Doch erweist sich die Ehe bald als Katastrophe: Darnley - eitel, oft betrunken und

wahrscheinlich an Syphilis erkrankt - bringt Maria sowohl privat als auch politisch in Gefahr. Weil er häufig seine Allianzen wechselt, findet er sich nach kurzer Zeit in völliger politischer Isolation vor. 1566 geschieht einer seiner gewagtesten Frontwechsel: David Riccio, 1564 von Maria als Sekretär eingestellt, erregt als mit beachtlicher Macht ausgestatteter politischer Günstling von niedriger Geburt immer stärkeren Unwillen des schottischen Adels und die Eifersucht des Königs. Schiller lässt am Beginn des Stückes, passend zum Konzept der sündigen Maria, die oft vermutete Liebesaffäre zwischen Maria und Riccio anklingen. Riccio wird im März 1566 in Gegenwart der schwangeren Maria von Darnley und einigen Adeligen ermordet (V 18-19: *Vor Euren Augen ließ er Euch den Liebling, / den schönen Säng' Rizzio durchbohren*). Noch in derselben Nacht flieht Darnley mit Maria aus Edinburgh. Am 19. Juni 1566 wird ihr Sohn Jakob geboren.

Im Februar 1567 wird Darnley ermordet. Sein Haus, in dem er aufgrund einer Pockenerkrankung isoliert lebt, wird kurz nach einem Besuch Marias gesprengt, er selbst wird erdrosselt im Garten gefunden. Maria wird des Mordes verdächtigt. Schillers Dramenfigur gesteht, anders als die historische Maria seiner verwendeten Quellen, sich selbst und der englischen und schottischen Öffentlichkeit ihre Mitschuld an der Ermordung ihres Gatten ein¹³⁰ (V 320: *Ihr rächtet blutig nur die blut'ge Tat*). Es ist wahrscheinlich, dass ein Teil des schottischen Adels unter Führung von James Hepburn - Graf von Bothwell, Führer der anti-englischen Fraktion des schottischen Adels und Günstling Marias - sich gegen den König verschworen hat. Bothwell wird von Lord Lennox, dem Vater Darnleys, wegen Mordes angeklagt. Er muss sich auf Anordnung Marias im April vor dem schottischen Parlament verantworten und wird freigesprochen, unter anderem, weil der Ankläger nicht erscheint. Ende April wird Maria von Bothwell entführt – bis heute ist ungeklärt, ob mit ihrem Einverständnis. Tatsache ist, dass sie am 15. Mai 1567 heiraten, eventuell weil sie von ihm vergewaltigt wurde. Diese skandalösen Vorgänge – Darnley ist erst drei Monate tot, Bothwell war scheinbar daran beteiligt und hat sich im Eilverfahren scheiden lassen – führen nach ihrer Heirat zur Erhebung des schottischen Adels unter Moray. Bothwell wird erneut des Mordes an König Henry, ebenso der Entführung der Königin und der

¹³⁰Bonn, Kristina: Vom Schönen. Schönheitskonzeptionen bei Lessing, Goethe und Schiller. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 133: Bonn spricht in diesem Zusammenhang von Marias Beihilfe an der Ermordung Darnleys.

gewaltsam erzwungenen Eheschließung angeklagt. Auf der Flucht aufgegriffen, endet er in einem Gefängnis in Malmö. Maria wird nach der verlorenen Schlacht bei Carberry Hill (15. 06. 1567) gefangengesetzt und zur Abdankung zugunsten ihres Sohnes gezwungen, am 2. Mai des folgenden Jahres gelingt ihr die Flucht. Sie sammelt ein Heer, findet rasch Zulauf, unterliegt jedoch in der Schlacht bei Langside (13. 05. 1568) dem aufständischen Adel. Abermals flieht sie *[v]erjagt von ihrem Volk, des Throns entsetzt, / Den sie mit schwerer Greuelthat geschändet* (V 99) und setzt in der Erwartung nach England über, dass Elisabeth sie empfängt und bei der Wiedererlangung ihres Throns unterstützt. Kurz nach ihrer Flucht nach England taucht eine Sammlung von zehn Briefen auf, die - als „Kassettenbriefe“ bekannt geworden - ihre dritte Ehe als skrupellose Liebesaffäre erscheinen lässt, die auch Schiller auf diese Weise interpretiert (*Ergriffen hatt Euch der Wahnsinn blinder Liebesglut, Euch unterjocht dem furchtbaren Verführer*; V 324f.). In dieser Sammlung, die als Beweismittel gegen Maria fungiert, soll sie unter anderem ihre Mitschuld am Mord Darnleys erwähnt haben. Heute wird die Echtheit der Briefe angezweifelt.

Elisabeth findet sich in einer prekären Situation wieder, als Maria sie um Asyl und ein Zusammentreffen bittet. Da Elisabeth den protestantischen Kurs des schottischen Thronverwalters Moray unterstützt, liegt Marias Rückkehr nach Schottland nicht in ihrem Interesse - ebenso wenig eine Ausreise Marias, da sie in Frankreich anti-englische Politik betreiben könnte. Doch auch die Gegenwart der angemaßten englischen Königin stellt ein Problem dar, da sie eine Aufforderung an den katholischen Adel des Nordens bedeutet, Maria auf den Thron zu setzen und die Wiedereinsetzung des Katholizismus zu forcieren. Und so spielt Elisabeth auf Zeit. Sie arrangiert eine Verhandlung unter dem Vorwand, zwischen der schottischen Königin und ihren rebellischen Untertanen vermitteln zu wollen, die aber tatsächlich die Überführung Marias zum Ziel hat. Bald wird Elisabeth die Notwendigkeit klar, Maria aus dem diplomatischen Spiel auszuschalten: Im Herbst 1568 plant Thomas Howard, ranghöchster Aristokrat Englands und protestantisches Haupt des katholischen Adels im Norden, Maria zu heiraten. Elisabeth verbietet die Heirat, weil sie Maria als nicht offiziell anerkannte Thronfolgerin Macht zukommen ließe und diese Vermählung den Katholizismus gestärkt hätte. Als Norfolk seine Pläne weiter verfolgt, wird er im Tower gefangengesetzt, woraufhin sich der Adel des Nordens erhebt, um Maria zu befreien – doch der Aufstand schlägt fehl. Im Herbst 1570 wird Norfolk entlassen,

1571 unternimmt er einen Versuch zur Befreiung Marias und wird nach abermaliger Gefangenschaft im Juni 1572 hingerichtet.

Mit der Ermordung des fast gesamten protestantischen Adels Frankreichs in der Bartholomäusnacht in Paris beginnt die europäisch-katholische Offensive, die zur erhöhten Wachsamkeit Elisabeths und ihres Geheimdienstes führt. Dieser arbeitet bei der Überwachung der Gefangenen hervorragend – es werden immer neue Verschwörungen zu ihren Gunsten entdeckt, schließlich enthüllt ihre Korrespondenz umstürzlerische Pläne. Anlässlich der Ermordung Wilhelms von Oranien am 1. Juli 1584 wird 1585 in England der „Act for the Queen’s Safety“ eingeführt. Dieses Gesetz ist deutlich gegen Maria gerichtet und wird letztendlich auch gegen sie angewendet: Strafbare ist nicht nur, wer der Königin nach dem Leben trachtet, sondern auch, zu wessen Gunsten das geschieht: *Es ist verordnet im vergangnen Jahr: „Wenn sich Tumult im Königreich erhöbe, / Im Namen und zum Nutzen irgendeiner Person, die Rechte vorgibt an die Krone, / Dass man gerichtlich gegen sie verfare, / Bis in den Tod die schuldige verfolge“* (V 849-854). Aufgrund dieser „Lex Stuart“ wird Maria im Herbst 1576 vor Gericht gestellt und zum Tode verurteilt. Zunächst halten diplomatische Gründe Elisabeth davon ab, das Urteil sofort vollstrecken zu lassen. Die Königin von Schottland wird erst am 8. Februar 1587 nach neunzehnjähriger Gefangenschaft hingerichtet.

3.2. Historische Abweichungen

Als aufschlussreich deklariert Diecks Abweichungen von dem historischen Maria-Stuart-Stoff, die „poetische Wahrheit beanspruchen und die ästhetische Wirkung des Stücks garantieren sollen“.¹³¹ Angesichts Schillers Diktum, die Geschichte sei lediglich das Magazin für seine Phantasie, macht es wenig Sinn -ähnlich eines Fehler-

¹³¹Diecks, Thomas: „Schuldige Unschuld“: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes. In: Schiller und die höfische Welt. Hg v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 233-246, hier S. 240; Vgl. dazu „Es ist die poetische, nicht die historische Wahrheit, auf welche alle ästhetische Wirkung sich gründet.“ Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 448

Suchbildes- akribisch Abweichungen des Dramas von der Realgeschichte aufzulisten. So verweist Nikolas Immer auf die „kategoriale Differenz von Dramenwirklichkeit und Geschichtswirklichkeit“ und betont, „daß die Auslegung von Schillers Maria Stuart erschließender Rückgriffe auf die Geschichtswirklichkeit nicht bedarf.“¹³² Zwar hat Schiller für *Maria Stuart* das Geschichtliche „gründlich, in einem guten Dutzend Quellenwerken [...] studiert“¹³³, doch schreibt er dem Geschichtlich-Faktischen eine sekundäre Rolle zu. Das zeigt sich bereits zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Stuart-Stoff in einem Brief an Goethe, wenn er eine „Abneigung gegenüber den großen historischen Aktionen der politischen Protagonisten“¹³⁴ kundtut. Er schreibt: „Neigung und Bedürfnis ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt.“¹³⁵ Und auch wenn die Handlung in *Maria Stuart* sich großteils aus einem politischen Rivalitätsverhältnis speist, „gelingt es Schiller, dank poetischer Erfindungen, dem ursprünglich nur von Machtansprüchen bestimmten Konflikt eine stark menschliche Dimension zu verleihen.“¹³⁶ Diese poetischen Erfindungen Schillers lassen sich kurz auf den Punkt bringen: das Treffen der beiden Königinnen im 3. Akt, die erotische Beziehung zwischen Leicester und Maria, die Retterfigur des Mortimer, die neben Okelly die einzig fiktive Gestalt des Stückes ist, die Raffung der historischen Ereignisse und die Verdeutlichung von Marias Mitschuld am Tod ihres Gatten, während sie an Plänen zur Ermordung Elisabeths keine Schuld trägt. Zudem ist es ein Anliegen Schillers, die beiden rivalisierenden Königinnen jünger als tatsächlich auf die Bühne zu bringen. So weist Schiller in einem Brief Iffland darauf hin, Maria sei im Stück etwa fünfundzwanzig und Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt,¹³⁷ obwohl die beiden Protagonistinnen im Jahr 1587 bedeutend älter waren – diese zählten nämlich 45 und 54 Jahre.¹³⁸ Ziel dieser Verjüngung ist die „Verlagerung des Gewichts auf die

¹³²Immer, Nikolaus: Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers Maria Stuart. In: Euphorion 99, 2005, S. 129-152, hier S. 130

¹³³Guthke, Karl S.: Maria Stuart. Die Heilige von „dieser“ Welt. In: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Hg. v. Karl S. Guthke. Tübingen/Basel: Francke 1994, S. 207-233, hier S. 210

¹³⁴Chouk, S. 213

¹³⁵Brief an Goethe, 19. März 1799. In: Schiller, Friedrich: Briefe II 1795-1805. Hg. v. Norbert Oellers. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 452

¹³⁶Chouk, S. 213

¹³⁷Brief an August Wilhelm Iffland, 22. Juni 1800. In: Schiller, Friedrich: Briefe II 1795-1805. Hg. v. Norbert Oellers. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 515

¹³⁸Alt (2009), S. 496

menschliche Komponente des Konflikts“,¹³⁹ sodass neben Machtansprüchen auch Liebesansprüche den Gegenstand der Rivalität bilden.

3.3. Maria Stuart als politisch-öffentliches Geschichtsdrama oder menschlich-privates Trauerspiel? – Gattungsfragen

Maria Stuart birgt in sich die Möglichkeit einer politischen Lesart als auch die Lesart eines privaten Dramas. Das Drama zeigt exemplarisch, dass in der Herrschaftsordnung das Private stets eine politische Dimension besitzt. Zahlreiche Interpretationen weisen der geschichtlich-politischen Dimension von *Maria Stuart* jedoch eine sekundäre Rolle zu, die lediglich „eine Folie für die innere Entwicklung Marias zur Erhabenheit“¹⁴⁰ darstellt. So vertritt Friedrich Sengle die Meinung, dass „nach deutsch-klassischer Auffassung“¹⁴¹ das Historisch-Politische dem Menschlichen untergeordnet werden muss, da Elisabeth Maria mehr als erotische denn als politische Nebenbuhlerin verurteilt.¹⁴² Ähnlich bezeichnet Thomas Diecks Elisabeths Konflikt mit Maria als nicht politisch/konfessionell motiviert, „sondern bei Schiller als von persönlichen Ressentiments bestimmt angelegt.“¹⁴³ Auch Kurt Wölfel spricht davon, dass Schiller die Geschichtswelt im *Wallenstein* ernster genommen habe, während sie in *Maria Stuart* „von vornherein für den Zweck eingerichtet [sei], dem freien Geist Gelegenheit zu geben, sich in seinem sinnlichen Leiden und erhabenen Überwinden zu zeigen.“¹⁴⁴ Und Arthur Henkel resümiert: „Gezeigt wird wieder einmal der im Verhängnis der Geschichte gefangene Mensch, der sich – hier via religionis – aus solcher Geschichtlichkeit befreit/befreien lässt und dem somit, im Angesicht der

¹³⁹Chouk, S. 214

¹⁴⁰Lampert, F. J.: Krise und Legitimitätsanspruch. Maria Stuart als Geschichtstragödie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hg. v. Werner Besch und Hartmut Steinecke. Bd. 109, 1990. Sonderheft: Schiller. Aspekte neuerer Forschung. Hg. v. Norbert Oellers, S. 134-145, hier S. 134

¹⁴¹Sengle, S. 60

¹⁴²Ebd., S. 60

¹⁴³Diecks, S. 241

¹⁴⁴Wölfel, Kurt: Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik. In: Schiller und die höfische Welt. Hg v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 318-340, hier S. 330

physischen Vernichtung, die Erfahrung der Freiheit zugetraut werden darf.“¹⁴⁵ Den politischen Gehalt des Stückes schätzt Ferdinand van Ingen zwar als „nicht gering“¹⁴⁶ ein, doch folgert er einige Zeilen später, dass „das Politische in seiner eigentlichen Bedeutung als ausschlaggebende Motivation von Elisabeths Handlung heruntergespielt wird“¹⁴⁷ und „das politische Thema des Dramas den Zuschauer auf die Notwendigkeit einer ästhetischen Erziehung [lenkt], deren gesellschaftliches Ziel eine harmonische Einheit von Freiheit und Notwendigkeit, Natur und Geist, darstellt“¹⁴⁸ und somit „die moralische Wirkung des Stückes die Frage nach der politischen Legitimierung der beiden Königinnen beiseite [setzt].“¹⁴⁹

Gegen die in der Forschung dominierende Deutung – die sittliche Erhabenheit einer schönen Seele werde dramatisch dargestellt – stellt sich Lamport, wenn er die ausschlaggebende Motivation für Elisabeths Entschluss, Maria zu töten lassen, als „keine rein persönliche, menschliche [...] Sache, sondern eine politische“ deutet. Dieses Argument hängt er an Marias Gebrauch des Wortes „Bastard“ in der Streitszene zwischen den beiden Königinnen auf, welches er nicht als bloß persönliche Beleidigung, sondern als „im Zeitalter der erblichen Monarchie in höchstem Grad [als]ein Politikum“¹⁵⁰ bezeichnet.

Der Großteil der Literatur richtet das Augenmerk auf die privat-persönliche Ebene, lediglich Lamport räumt dem politischen Aspekt höhere Relevanz ein. Doch eine Festlegung auf die eine oder andere Lesart würde eine Verkürzung der zahlreichen Deutungsdimensionen bedeuten. In den beiden Königinnen begegnen sich zwei Repräsentantinnen staatlicher Macht – ebenso wie zwei Frauen. Die öffentlichen und privaten Interessen der Königinnen kollidieren, ihre privaten Leidenschaften werden dadurch zum Politikum, da sie zur Ausübung von Macht funktionalisiert werden. Das lässt deutlich werden, dass Schiller „seinem Drama das Widerspiel von Öffentlichkeit und Privatheit, von geschichtlich-gesellschaftlichem und privat-psychischem Prozeß

¹⁴⁵Henkel, Arthur: Wie Schiller Königinnen reden läßt. Zur Szene III, 4 in der Maria Stuart. In: Schiller und die höfische Welt. Hg v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 398-406, hier S. 399

¹⁴⁶Ingen, Ferdinand van: Macht und Gewissen: Schillers „Maria Stuart“. In: Verantwortung und Utopie: Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium. Hg. v. Wolfgang Wittowski. Tübingen: Niemeyer 1988, S. 283-309, hier S. 302

¹⁴⁷Ebd., S. 303

¹⁴⁸Ebd., S. 307

¹⁴⁹Ebd., S. 307

¹⁵⁰Lamport, S. 135

eingeschrieben hat.“¹⁵¹ So weist Luserke darauf hin, dass „die religiöse, moralische und ästhetische Bedeutung des Textes ergänzt werden [muss] durch eine sozialgeschichtliche und geschlechterdifferente Lesart.“¹⁵² Auch Gert Sautermeister merkt an, dass *Maria Stuart* „u. a. auch eine Tragödie des Patriarchalismus ist.“¹⁵³

Ein Konsens der Positionen menschlich-privat und geschichtlich-politisch findet sich bei Sautermeister, er spricht von einer „Synthese beider Bereiche“.¹⁵⁴ Zur Gattungsbestimmung zieht er den Vergleich zu *Wallenstein* und *Kabale und Liebe* heran. Letzteres etikettiert Schiller ebenso wie *Maria Stuart* als Trauerspiel, wenn auch als Kompositum „bürgerliches Trauerspiel“. Mit dem Attribut werden Schauplatz und Ideenwelt der Handlung markiert: die bürgerliche Familie und ihre Wertvorstellungen. Anders ist der „maßgebliche Schauplatz“ im *Wallenstein* die Geschichte – „an die Stelle bürgerlicher Privatsphäre tritt die Staatsaction“.¹⁵⁵ Triebfeder der Handlung sind nicht Kategorien des Herzens und des Gewissens, „sondern das ihnen übergeordnete Widerspiel historisch-politischer Kräfte.“ Sautermeister macht auf einen Terminologiewechsel aufmerksam: von „Trauerspiel“ in der Konzeption des *Wallensteins* zur Neigung der Verwendung des Begriffs „Tragödie“ in Briefwechseln „im Hinblick auf die Eingestaltung der empirischen Geschichte.“ So hält er fest, dass „der Terminologiewechsel hier an das Bewußtsein geknüpft sein [kann], es handle sich weniger um ein in der Privatsphäre als vielmehr in der politischen Öffentlichkeit angesiedeltes Drama“ und „daß in der *Maria Stuart* eine Vermittlung beider Sphären statthat, spricht für die einfache Gattungsbezeichnung ‚Trauerspiel‘“, denn „ein Etikett wie ‚Geschichtstragödie‘ wäre angesichts des beträchtlichen Maßes an Privatheit in diesem Drama nicht angemessen, wie umgekehrt das Kompositum ‚bürgerliches Trauerspiel‘ seine historisch-öffentliche und höfische Dimension verfehlen würde.“¹⁵⁶ Im Drama korrelieren politische und private Ebenen, weshalb *Maria Stuart* sowohl als historisches, als auch als „Seelendrama“¹⁵⁷ klassifiziert werden kann. Folgerichtig

¹⁵¹Luserke, Matthias (Hg.): Friedrich Schiller. Dramen IV. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1996, S. 578

¹⁵²Ebd., S. 578

¹⁵³Sautermeister, Gert: *Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort.* In: Schillers Dramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1992, S. 280-335, hier S. 292

¹⁵⁴Ebd., S. 331

¹⁵⁵Ebd., S. 331

¹⁵⁶Ebd., S. 331

¹⁵⁷Hofmann, Michael: *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung.* München: C. H. Beck 2003, S. 160

weist Christina Bonn darauf hin, dass es so zahlreiche Interpretationsansätze wie unterschiedliche Aspekte gibt: „Individualpsychologisches, Seelisches, Politisches Geschichtliches, Konfessionelles, Darstellungstheoretisches wie Rezeptionsästhetisches [werden] an den zwei Hauptfiguren in symmetrischer Gegensätzlichkeit dargestellt.“¹⁵⁸

3.4. Maria und Elisabeth – Gegensätzlichkeit und Einheit

Das reiche Spektrum an Gegensätzlichkeiten bündelt sich im Konflikt der beiden Königinnen. Bereits ihre Jugend zeigt sich von großen Unterschieden geprägt: Während es Maria Stuart vergönnt war *[d]ie Hand nach ihrer Neigung zu verschenken* (V 1975) und *[d]en vollen Kelch der Freuden* (V 1977) zu trinken, hat Elisabeth *[d]ie Frauenkrone [...] nie besessen, / Nie [...] liebend einen Mann beglückt* (V 1655) und *strenge Königspflichten* (V 1984) vorgezogen. Elisabeth und Maria könnten unterschiedlicher nicht sein: die Polaritäten protestantisch-katholisch, England-Schottland, keusch-promiskuitiv, „männlich“-weiblich, „ängstlich-introvertiert“-„weltzugewandt-extrovertiert“¹⁵⁹ scheinen unüberwindbar. In diesem Sinn stehen sich die Königinnen antithetisch gegenüber. Und doch sind ihre Schicksale untrennbar miteinander verwoben - sie sind zwei Seiten einer Medaille. Burleigh bringt ihre Verstrickung pointiert auf den Punkt: *Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!* (V 1294) Das Verhältnis der beiden weiblichen Protagonistinnen wird unterschiedlich durch Schlagworte wie „symmetrische Gegensätzlichkeit“,¹⁶⁰ „Doppeltragödie“¹⁶¹ oder „Synthese“¹⁶² charakterisiert. Sautermeister geht einen Schritt weiter, wenn er auf Ilse Graham verweist, die Maria und Elisabeth als „heimliche Zwillinge“ sieht und damit ihre „Geschwisterlichkeit“ andeutet: „jede [begegnet] in der anderen einem unterdrückten Teil ihres Selbst [...]: Elisabeth in Maria ihrer unterdrückten bzw. verhohlenen Erotik und im Gefängnis Marias ihrer

¹⁵⁸Bonn, S. 131

¹⁵⁹Oellers, Norbert: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 244

¹⁶⁰Bonn, S. 131

¹⁶¹Guthke, S. 213

¹⁶²Sautermeister, S. 331

trübseligen Jugend, Maria in Elisabeth ihrem nur rudimentär entwickelten Gewissen.“¹⁶³ Auch Oellers spricht davon, dass „das Schicksal beider nicht weniger voneinander abhängig [ist] als das von siamesischen Zwillingen. Sie sind ähnlich in ihrer Verschiedenheit.“¹⁶⁴ Ihr Leben und ihr Schicksal sind auf das engste und konträrste miteinander verbunden.

3.5. Politische Feindschaft, konfessionelle Opposition und weibliche Rivalität

Die Auseinandersetzung der beiden Königinnen vollzieht sich auf politischer, kultureller, konfessioneller und privater Ebene. Die Ankunft der *[h]ilflehenden* (V 88) Maria Stuart im protestantischen England stellt für Elisabeth eine politisch prekäre Situation dar: Als nächste in der Thronfolge könnte Maria den Anspruch auf den englischen Thron wahrnehmen und England wieder unter *Papstes Fesseln* (V 1111) zwingen. Das politisch-historische Grundproblem der Herrschaftslegitimität „wird gekreuzt und beeinflusst durch die Tatsache, dass die Rivalinnen die beiden verfeindeten christlichen Konfessionen vertreten.“¹⁶⁵ Die Perspektive des Geschichtsschreibers Schiller in seiner Abhandlung *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* findet Parallelen im Drama: „Der Protestantismus wird als Ausdruck einer Emanzipationsbestrebung gedeutet, und wie im Falle der Niederlande gibt es einen Zusammenhang zwischen dem nationalen Selbstverständnis und der Option gegen die Stellung des Papstes und der konkurrierenden katholischen Mächte Frankreich und Spanien.“¹⁶⁶ Maria erscheint „mit ihrer katholischen Stellungnahme als Parteigängerin der Gegner Englands.“¹⁶⁷ So scheint Maria Stuart „kaum noch Subjekt im Machtkampf [...], sondern eher Objekt und Instrument der katholischen Kirche und der katholisch-politischen Interessen

¹⁶³Sautermeister, S. 294, Fußnote 27; Sautermeister macht auch auf die Problematik der Gewissensthese aufmerksam, da Maria zweifellos mehr Gewissen als Elisabeth zeigt.

¹⁶⁴Oellers (2005), S. 244

¹⁶⁵Hofmann (2003), S. 161

¹⁶⁶Ebd., S. 161

¹⁶⁷Ebd., S. 161

Frankreichs“¹⁶⁸ zu sein. Schillers Ansicht nach ist der Protestantismus „historisch im Recht, weil [er] die Autonomie und Selbstbestimmung des Individuums fördert und die Unterwerfung unter eine Autorität fordernde Instanz verweigert.“¹⁶⁹

Als Vertreter unterschiedlicher Konfessionen repräsentieren Elisabeth und Maria auch ein unterschiedliches Menschenbild. Die „protestantische Betonung von Bewusstsein, Moral und Gewissen“ geht einher mit der „Verdrängung der sinnlichen Natur des Menschen“, „während die traditionelle katholische Religiosität eine Perspektive vertritt, bei welcher der menschlichen Natur und ihrer Sinnlichkeit der gebotene Stellenwert eingeräumt wird.“¹⁷⁰ Während der Protestantismus von „Autonomie ohne Natur und Sinnlichkeit“ geprägt ist, erscheint die katholische Konfession „durch Heteronomie mit Natur und Sinnlichkeit bestimmt.“¹⁷¹ Neben politischen und konfessionellen Orientierungen verkörpern Elisabeth und Maria auch unterschiedliche anthropologische Konzepte und bilden so den „Übergang von der Ebene des Geschichtsdramas zu der des Seelendramas.“¹⁷²

Zur Darstellung des persönlichen Konfliktes lässt es Schiller zu einer Begegnung von Elisabeth und Maria kommen. Dieses Treffen wird von Leicester forciert, der ein doppeltes Spiel spielt. Als Günstling Elisabeths muss er erkennen, dass es zu keiner ehelichen Verbindung mit ihr kommen kann, und so wendet er sich der Befreiung Maria Stuarts zu, um seine Machtstellung zu sichern. Skrupellos verrät er Mortimer, „um dem Verdacht auf eine Kollaboration mit Maria zu entgehen.“¹⁷³ Letztlich verrät Leicester mit seinem heuchlerischen Doppelspiel auch beide Königinnen. Anstatt Maria die Botschaft ihrer Befreiung zu überbringen, wird er ihr Todesbote. Und mit seiner Flucht nach Frankreich signalisiert er, dass „seine Liebesbeteuerung gegenüber Elisabeth eine falsche war.“¹⁷⁴ Er ist „ein Spieler mit den Figuren und

¹⁶⁸Hinderer, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 261-285, hier S. 280

¹⁶⁹Hofmann (2003), S. 162

¹⁷⁰Ebd., S. 162

¹⁷¹Ebd., S. 162

¹⁷²Ebd., S. 162

¹⁷³Neymeyr Barbara: Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel Maria Stuart. In: Schiller. Werk-Interpretationen. Hg. v. Günter Sasse. Heidelberg: Winter 2005, S. 105-136, hier S. 114

¹⁷⁴Hinderer, S. 282

Konstellationen seiner politischen und menschlichen Umwelt [...], der sich zuletzt in seinem eigenen Spiel verstrickt.“¹⁷⁵

In den beiden Königinnen begegnen sich nicht bloß Repräsentantinnen verschiedener geistiger, politischer und konfessioneller Kräfte, sondern auch zwei junge Frauen. Talbot beschreibt Elisabeth die „außergewöhnliche Schönheit ihrer Konkurrentin“¹⁷⁶: *Sie überstrahlte blühend alle Weiber, / Und durch Gestalt nicht minder als Geburt* (V 1396-1397). Maria Stuart, eine *Helena* (V 84), strahlt eine erotische Attraktivität aus, die Gerüchte über ihre Schönheit wecken auch die Neugierde Elisabeths: *Und ist's denn wirklich wahr, dass sie so schön ist?* (V 1995) Neben dem Konflikt um die Rechte des Throns kreist die Rivalität der beiden Frauen auch um ihre Ausstrahlung auf Männer, es handelt sich um „Wettstreit um die größeren weiblichen Reize.“¹⁷⁷ Leicester ist geblendet von Elisabeths *Schönheit* (V 1950), Mortimer verherrlicht Maria als *das schönste Weib auf dieser Erde* (V 2478). Der politische Konflikt der beiden Königinnen ist von persönlichen Motiven gespickt. Elisabeth treiben nicht bloß die Angst vor einem Umsturz, sondern auch private Antriebe zur Ausschaltung ihrer Gegnerin¹⁷⁸: *Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung / Gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir / Im Wege. Sie entreißt mir den Geliebten, / Den Bräut'gam raubt sie mir!* (V 3232-3235) Goethe beschrieb die erotische Konkurrenzsituation als „Aventuren-Streit der beiden Huren.“¹⁷⁹ Elisabeth stellt Maria als eine Dirne dar, worauf diese Elisabeth der Heuchelei und Scheinheiligkeit bezichtigt und ihr vorwirft, sie habe nur hinter einem *Ehrenmantel* (V 2428) die *wilde Glut verstohlener Lüste* (V 2429) verdeckt.¹⁸⁰

Doch stellt die „private Motivation“ keine „Entschärfung der politischen Tragödie“ dar. „Nicht die subjektiven Spiele der Leidenschaft, sondern deren objektive Folgen für den Staat bilden das Zentrum der Tragödie.“ Die „Dominanz der Politik“ erlangt „fatale Züge, weil deren Geschehnisse von einer Person allein abhängen.“ Zwar ist die Souveränität der Regentin im Drama „durch Prozesse öffentlicher Meinungsbildung

¹⁷⁵Guthke, S. 211

¹⁷⁶Neymeyr, S. 117

¹⁷⁷Hofmann (2003), S. 163

¹⁷⁸Vgl. Alt (2009), S. 499

¹⁷⁹Ebd., S. 499

¹⁸⁰Vgl. Hinderer, S. 282

eingeschränkt“, doch „liegt die faktisch und juristisch ungeteilte Herrschaft“ bei Elisabeth.¹⁸¹

3.6. Königin Elisabeth in der Darstellung Schillers

Elisabeths Charakter, ihre Herrscherqualitäten und menschlichen Eigenschaften werden von der historischen Forschung kontrovers betrachtet.¹⁸² Schiller zeichnet sie jedoch negativer, als sie seine studierten Quellen bewerten¹⁸³ – etwa wenn sie die Verantwortung für Marias Hinrichtung auf den Staatssekretär Davidson abwälzt. Hass, Neid und Eifersucht prägen Schillers Elisabeth, während Maria Stuart positiver dargestellt wird, als es die historischen Quellen darlegen. Im Stück hat sie keinen Anteil an umstürzlerischen Plänen und der versuchten Ermordung Elisabeths. Sie bereut ihre sündhafte Vergangenheit und interpretiert ihre Gefangennahme als Strafe früherer Vergehen und ihre Hinrichtung als Akt der Buße und Reue. Maria triumphiert moralisch über Elisabeth, die schöne Seele erhebt sich zu einer sittlichen Idealgestalt. Doch ist Elisabeth tatsächlich „eine machtbesessene und von Ressentiment und Haß erfüllte Herrscherin?“¹⁸⁴ Guthke weist darauf hin, dass „sich Elisabeth als mehr und anderes [...] als der Theaterbösewicht in der Rolle des Machtweibs und der Heuchlerin“ darstellt. Ihre Vorgeschichte, die dramaturgisch nicht relevant ist, schildert „das Motiv der schon frühen Entsagung der Frau“, mit dem Schiller „um Verständnis wirbt.“¹⁸⁵

¹⁸¹Vgl. Alt (2009), S. 499

¹⁸²Frenzel, S. 227

¹⁸³Dörr, Volker C.: Friedrich Schiller. Leben – Werk – Wirkung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 100

¹⁸⁴Chouk, S. 218

¹⁸⁵Vgl. Guthke, S. 214

3.6.1. Elisabeth als „Weib“ und „König“

Ein Weib bin ich, und ich meinte doch, regiert / Zu haben, wie ein Mann und wie ein König. (V 1170-1171)

Dieses Selbstverständnis Elisabeths zeigt ihre innere Spaltung auf: Ihre männliche Regierungstätigkeit schließt den „Naturzweck“ der Ehe aus. Elisabeth „verkörpert einen einseitig ausgerichteten Menschentyp, der sich nur nach den Anforderungen einer rigoros interpretierten Pflicht richtet und die eigene Natur unterdrückt.“¹⁸⁶ Ihr Herrscheramt verlangt, dass sie ihre Weiblichkeit verdrängt und männliche Eigenschaften an den Tag legt. Als Herrscherin muss sie „gewissermaßen zum Mann werden“¹⁸⁷, „um die politische Herrschaft in einer Welt behaupten zu können, die [...] von Männern bestimmt und regiert wird.“¹⁸⁸ Einem männlichen Herrschertypus ordnet Elisabeth das Charakteristikum der Härte zu: *Der Herrscher / Muss hart sein können* (V 3160). So weist sie auch Talbots Rede vom gebrechlichen Wesen des Weibes (V 1373) schroff zurück: *Das Weib ist nicht schwach. Es gibt starke Seelen / In dem Geschlecht – ich will in meinem Beisein / Nichts von der Schwäche des Geschlechts hören* (V 1374-1376). Leicester beklagt, dass er sich Elisabeths *Sultanslaunen* (V 1783) unterwerfen muss. Zuvor spricht Maria Stuart von den *Sultanslaunen / Heinrichs des Achten* (V 755). Heinrichs „dezidiert männliche Herrscherattitüde wird also auch Elisabeth zugeschrieben.“¹⁸⁹

Zwar „verleihen Disziplin, Askese und politischer Beruf der Erscheinung Elisabeths einen Einschlag maskuliner Härte“¹⁹⁰, doch war es für Schiller ein Anliegen, Elisabeth eine erotische Konnotation einzuschreiben: „Weil mir alles daran liegt, daß Elisabeth in diesem Stück noch eine junge Frau sey, welche Ansprüche machen darf, so muß sie von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden.“¹⁹¹ Dieser Wortlaut findet sich in einer Klage Elisabeths wieder: *Hätt ich doch auch Ansprüche machen können, / Des Lebens mich, der Erde Lust zu freun, / Doch zog ich strenge Königspflichten vor* (V 1982-1984). Als Regentin macht sie diese

¹⁸⁶Hofmann (2003), S. 164

¹⁸⁷Hinderer, S. 281

¹⁸⁸Ebd., S 263

¹⁸⁹Vgl. Immer, S. 141, Fußnote 37

¹⁹⁰Sautermeister, S. 293

¹⁹¹Brief an August Wilhelm Iffland, 22. Juni 1800. In: Schiller, Friedrich: Briefe II 1795-1805. Hg. v. Norbert Oellers. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002, S. 514- 515

Ansprüche nicht, sie führt ihr „Leben als Aufopferung an den Staatsdienst.“¹⁹² Hofmann spricht in diesem Zusammenhang von der „Selbstdisziplinierung der Königin“ und ihrer „Form der innerweltlichen Askese“, die sie als Opfer auffasst, für die ihr Anerkennung gebührt. Maria Stuart „[verkörpert] eine Dimension ihrer Existenz [...], die sie immer verdrängt hat.“¹⁹³ So besagt auch Sautermeisters These vom „Selbstvorwurf“ Elisabeths „daß ihr in Maria eine begehrenswerte Lebensmöglichkeit vor Augen tritt, die sie aufgrund ihrer Erziehung und ihrer quasi-männlichen Berufsauffassung verleugnen muß.“¹⁹⁴ Diese Lebensmöglichkeit unterdrückt die junge Frau Elisabeth zugunsten der Machtausübung. Die Ausübung ihrer Machtpolitik geschieht auf Kosten ihrer Weiblichkeit. Die vom Volk erhoffte Heirat mit dem Duc von Anjou weiß sie durch einen Vorwand aufzulösen, indem Burleigh den Gesandten Aubespine der Komplizenschaft am Attentat Sauvages bezichtigt. Eine Ehe würde implizieren, dass Elisabeth ihr *höchstes Gut* (V 1167) - ihre *jungfräuliche Freiheit* (V 1166) - aufzuopfern hätte. Aubespine gegenüber betont sie ihre Freiheit als *höchstes Kleinod* (V 1202). Doch steht nicht Elisabeths private Freiheit im Mittelpunkt. Ihre vordergründige Intention ist die Wahrung ihrer Regierungsfreiheit, die sie im Falle einer Heirat aufgeben müsste. Sie verteidigt ihre Machtposition, denn eine Ehe würde eine *Dienstbarkeit* (V 1210) und eine *Kette* (V 1211) bedeuten.¹⁹⁵

Andererseits schränkt Elisabeth ihre Herrscherposition ein, um sich die Gunst des Volkes zu versichern.¹⁹⁶ Die Volkskönigin gerät mit diesem in Konflikt, wenn das öffentliche Interesse mit ihrem Privatinteresse – dem „Erhalt der eigenen Herrschaftsmacht“¹⁹⁷ – kollidiert. Dann verabscheut sie das Volk. Elisabeth spricht in diesem Zusammenhang von den Ketten der Herrschaft, der *Knechtschaft* (V 3191) und der *Sklaverei des Volksdiensts* (V 3190). Das Volk fordert einen *Leibeserben* (V 1110) sowie den Tod Maria Stuarts. Im Falle von Elisabeths Tod würde diese den Thron besteigen *[u]nd England wieder Papstes Fesseln tragen* (V 1111).

Angesichts dieser Forderungen stöhnt Elisabeth: *Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes / Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen* (V 1155-1156). Doch ist es

¹⁹²Guthke, S. 215

¹⁹³Vgl. Hofmann (2003), S. 163

¹⁹⁴Sautermeister, S. 294, Fußnote 27

¹⁹⁵Vgl. Immer, S. 143

¹⁹⁶Ebd., S. 142

¹⁹⁷Ebd., S. 142

Elisabeth prinzipiell möglich, gegen den Volkswillen zu handeln. Dass sie es – zumindest im Fall Maria Stuart – nicht tut und ihre Herrschergewalt reduziert, lässt sich nicht bloß auf die politische Stabilität und den Friedenserhalt in England zurückführen. Elisabeth trachtet nach dem Jubel des Volkes, dem „Beifall der Welt“.¹⁹⁸ Daher muss sie *um das Lob / Der Menge buhlen* (V 3194–3195), obwohl sie es müde ist *diesem Götzen / zu schmeicheln* (V 3191–3192).

Bestand Elisabeth zuvor auf ihre „männliche“ Stärke und wies Reden von der Schwachheit des weiblichen Geschlechts zurück, bekräftigt die „königliche[] Heuchlerin“¹⁹⁹ nun bei der Frage nach Marias Hinrichtung ihre Sanftheit: *Bin ich / zur Herrscherin doch nicht gemacht! Der Herrscher / Muss hart sein können, und mein Herz ist weich* (V 3159–3161). Im Ringen um die Unterzeichnung des Todesurteils bezeichnet sie sich selbst als *[e]in wehrlos Weib* (V 3221) und möchte den Schein wahren, dass es gegen ihren Willen gefällt wurde. *Ich wollte die Gesetze handeln lassen, / Die eigne Hand vom Blute rein behalten. [...] Ich muss / Sie [die Tat, Anm.] eingestehn, und kann den Schein nicht retten* (V 1593–1598). Elisabeth findet sich in der Zwangslage wieder, dass das englische Volk auf die Vollstreckung des gefällten Todesurteils dringt, während sie sich „nicht einmal den Schein einer Schuld geben will, wenn sie dieses Urteil unterzeichnet.“²⁰⁰ Damit ihr *Anteil / An ihrem Tod in ew'gen Zweifel bleibe* (V 1604–1605), beauftragt sie zunächst Paulet und danach Mortimer mit der Ermordung Marias, die die Mordaufträge ablehnen bzw. bloß zum Schein annehmen. Elisabeth „entpuppt sich darin als Tyrannin.“²⁰¹

Letztlich setzt Elisabeth ihre Unterschrift *mit einem raschen, festen Federzug* unter das Urteil – im Rücksinnen auf das Treffen mit Maria Stuart, der *Furie [ihr]es Lebens* (V 3230), des *ewig drohende[n] Gespenst[es]* (V 3227), die ihr ihre Bastardgeburt vorgeworfen hat. Dieser Vorwurf ist die ausschlaggebende Motivation für Elisabeth, Maria hinrichten zu lassen.²⁰²

¹⁹⁸Vgl. Immer, S. 142

¹⁹⁹Brief an Goethe, 30. Juli 1799; Oellers (2002), S. 469

²⁰⁰Immer, S. 143

²⁰¹Ebd., S. 143

²⁰²Vgl. Lamport, S. 135

3.6.2. Bastard und Afterkönigin? – Legitimität der Herrschaft

Die Mitte der politischen Auseinandersetzung bildet die Frage nach der Legitimität des Herrschaftsanspruchs. Die Legitimität der Herrschaft leitete der „Absolutismus der frühen Neuzeit [...] unter Berufung auf das Prinzip der königlichen Abstammung ab, war aber auch bereit, eigene Ansprüche auch dann mit Gewalt durchzusetzen, wenn eine solche Legitimität nicht nachgewiesen werden konnte.“²⁰³ Beide Königinnen sind sich der Rechtmäßigkeit ihres Anspruches auf den englischen Thron gewiss. Mortimer klärt Maria Stuart über die Rechtslage auf und bestärkt sie in ihrem Anspruch: *Euch / Allein gebührt in Engelland zu herrschen* (V 520-521). Im Zuge dessen degradiert er Elisabeth zur *Afterkönigin* (V 522), die im *ehebrecherischen Bett* (V 523) gezeugt wurde. Burleigh wiederum versichert Elisabeth ihr *heilig Recht* (V 1288) und Leicester spricht ihr gegenüber von dem *Recht, [...] das Geburt dir gab, der Schluss / Der Parlamente dir bestätigte* (V 1419-1421) und verweist auf *Heinrichs letzten Willen* (V 1422), auf dem sich Elisabeths Herrscherrecht gründet und demzufolge sie legitime Königin von England ist.²⁰⁴ Doch spricht sie selbst vom *Flecken meiner fürstlichen Geburt* (V 3223), was nahelegt, dass sie „diesem letzten Willen nur halbherzig Gültigkeit zubilligt.“²⁰⁵ Das Für und Wider der rechtmäßigen Herrschaft ist auf beiden Seiten ausgeglichen: gegen Elisabeth spricht der Flecken ihrer fürstlichen Geburt, für sie spricht hingegen der Schluss der Parlamente Englands und ihr Status als *angebetete Monarchin* (V 1426). Gegen Marias Thronanspruch steht Elisabeths Volkstümlichkeit, doch ist „ihr Geburtsfehler ein Argument für die makellos geborene Konkurrentin.“²⁰⁶ Eine Differenzierung des Pro und Contra nach beiden Seiten trifft aber nicht die Intention des Dramas, „die den Rechtsstreit als einen unschlichtbaren, im Parteienzwist verankerten, entfaltet.“ Im Rahmen „religiös, politisch und privat motivierter Interessen wird das Recht zurechtgelegt, gedeutet und umgedeutet.“²⁰⁷ Sowohl Elisabeth, als auch Maria interpretieren das Recht so, „wie es ihnen zur Durchsetzung eigener Machtinteressen“²⁰⁸ nützlich ist. „Nicht das Recht regiert, sondern die Macht.“²⁰⁹

²⁰³Hofmann (2003), S. 160

²⁰⁴Vgl. Immer, S. 140

²⁰⁵Vgl. ebd., S. 140

²⁰⁶Vgl. Sautermeister, S. 315

²⁰⁷Vgl. ebd., S. 315

²⁰⁸Hofmann (2003), S. 161

So zeigt der Gerichtsprozess gegen Maria mehrere *Unziemlichkeiten* (V 985), die ihre Position schwächen: Maria wird *schnell, mit unanständiger Eile* (V 219) vor das Gericht gestellt, während des Prozesses wird ihr kein Anwalt gewährt, es kommt zu keiner Gegenüberstellung mit Babington, Tichburn oder ihren Schreibern. Deren Aussagen werden „vorbehaltslos als wahr angenommen“, doch Maria weiß, dass die Briefe Fälschungen sind und „ihre Sekretäre einen Meineid geschworen haben müssen.“ Schließlich erfährt Maria erst nach *ein[em] peinlich lange[n] Monat* (V 216) den Urteilsspruch. Diese Unziemlichkeiten, für die Burleigh „mindestens teilweise [...] verantwortlich“ ist, verfolgen das Ziel, Maria zu verurteilen. Denn um Elisabeths dynastische Stellung endgültig zu sichern, darf Maria unter keinen Umständen den Prozess gewinnen.²¹⁰ Deshalb „bedarf gerade das Unrecht nun der täuschenden Verkleidung durch Rechtsverordnungen, Richter und Rechtsinstanzen.“²¹¹ Maria werden gewisse Grundrechte verweigert, diesen Rechtsmissbrauch legt sie bloß: *Euch regiert allein der Vorteil / Des Souveräns, des Landes. Eben darum / Misstraute Euch, edler Lord, dass nicht der Nutzen / Des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine* (V 795-798).

Im Rahmen der Begegnungsszene formuliert Maria ihren ungebrochenen Anspruch auf den englischen Thron. Die politische Dimension der Streitszene wird gewahrt:

*Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
- Regierte Recht, so läget ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin euer König.* (V 2447-2451)

Damit bekundet sie ihre Überlegenheit und gibt ihr „Sehnen nach Größe und Ruhm“ und „der Wiederherstellung ihrer königlichen Würde und ihrer politischen Größe“ preis.²¹² Erst die Demütigung Elisabeths durch das Wort „Bastard“ ist für die Unterzeichnung des Todesurteils ausschlaggebend.²¹³ Im Entscheidungsmonolog gedenkt Elisabeth der Streitszene: *Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche! Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest* (V 3243).

²⁰⁹Hofmann (2003), S. 161

²¹⁰Vgl. Immer, S. 136-137

²¹¹Sautermeister, S. 316

²¹²Chouk, S. 219

²¹³Vgl. Immer, S. 152

Im „Kampf um die Legitimation der königlichen Macht“ wird Elisabeth gezwungen, „eine Rolle zu spielen, die mit ihren persönlichen Idealen nicht unbedingt übereinstimmt.“²¹⁴ Die „anfechtbare Legitimität ihres Thrones“ wollte Elisabeth durch einen „unanfechtbaren politischen Stil“, durch *hohe Tugenden* (V 3221) wie *Gerechtigkeit* (V 3200) und *Volksgunst* (V 3213) kompensieren.²¹⁵ Als Mächtigere muss Elisabeth Gewalt in Anspruch nehmen, „während Maria als das Opfer das Mitleid der Zeugen auf sich zieht.“²¹⁶

3.7. Vom Machtkonflikt zur Machterhaltung – Rechtmäßigkeit der Hinrichtung?

Muss eine von uns Königinnen fallen, / Damit die andre lebe – und es ist / Nicht anders, das erkenn ich (V 3146-3147). Die Notwendigkeit der Hinrichtung Maria Stuarts ist Elisabeth bewusst. Im Interesse ihrer Machterhaltung ist Elisabeth auch von Marias Schuld überzeugt.²¹⁷ Und Maria, die zwar keinen Anteil an konspirativen Verschwörungen hat, leugnet nicht, sich eine Vereinigung Englands und Schottlands gewünscht zu haben: *Ja ich gesteh's, dass ich die edle Hoffnung nährte, / Zwei edle Nationen unterm Schatten / Des Ölbaums frei und fröhlich zu vereinen* (V 829-831). Alt weist darauf hin, dass „[d]ie friedvolle Gründung einer britischen Union [...] die Vertreibung [der] Rivalin und die Erfüllung eigener Thronrechte [einschließt]“ und dass hinter der „Versöhnungsvision“ ein „dynastische[r] Anspruch“, ein „Diskurs der Macht“ steht.²¹⁸ Marias Hoffnung auf eine Vereinigung der Nationen „könnte doch in der historischen Situation [...] nur auf ihre Herrschaft über England hinauslaufen.“²¹⁹

Elisabeth wünscht Marias Tod, auch das geltende Recht macht ihren Tod notwendig. Doch besitzt Elisabeth keine absolute Souveränität, ihre Handlungsfreiheit ist durch das Volk und das Parlament eingeschränkt. Auch sie ist an das Gesetz gebunden, das

²¹⁴Hofmann (2003), S. 161

²¹⁵Vgl. Sautermeister, S. 316

²¹⁶Hofmann (2003), S. 161

²¹⁷Immer, S. 148

²¹⁸Alt (2009), S. 500

²¹⁹Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller. Dramen. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 108

ausdrücklich gegen Maria gerichtet ist.²²⁰ So kann Leicester versichern: *Englands Gesetz, nicht der Monarchin Wille, / Verurteilt die Maria* (V 1563–1564). Und auch Elisabeth ist sich nach der Vollstreckung des Urteils sicher: *Das Urteil war gerecht, / die Welt kann uns / Nicht tadeln* (V 4004–4005).

Zwar wäre die Vollstreckung des Urteils nach geltendem Gesetz rechtmäßig, doch trüge sie den Schein der Unrechtmäßigkeit²²¹: *Die Welt / Glaubt nicht an die Gerechtigkeit des Weibes, / sobald ein Weib das Opfer wird* (V 1019–1021). „Die Urteilsvollstreckung, Elisabeths vermeintliche Ungerechtigkeit, würde auffallend mit dem Prinzip der Gerechtigkeit kontrastieren, das ihren bisherigen Regierungsstil geprägt hat.“²²²

Mehrfach betont Elisabeth die Notwendigkeit ihres Handelns und dispensiert sich damit „vom Anspruch auf Autonomie, [...] um die Verantwortung für die Konsequenzen ihrer Entscheidung nicht übernehmen zu müssen.“²²³ Zwar wünscht sie Marias Tod, doch fürchtet sie zugleich, das Volk könnte ihr die Hinrichtung im Nachhinein als unrechtmäßig anlasten. Darüber hinaus ist Elisabeth nicht gesonnen, Maria zu begnadigen, da ihre „Machtpolitik zuvörderst auf Eigennutz ausgerichtet ist.“²²⁴ Talbot entlarvt Elisabeths Spiel: *Sag nicht, du müsstest der Notwendigkeit / Gehorchen und dem Dringen deines Volks. / Sobald du willst, in jedem Augenblick / Kannst du erproben, dass dein Wille frei ist* (V 1330–1333).

Auch Maria weiß, dass ausschließlich der *freie Wille* (V 665) Elisabeths ihres *Kerkers Tore* (V 664) öffnen kann. Doch erkennt sie im Streitgespräch mit Burleigh, in dem sie versucht, die Rechtmäßigkeit des Urteils anzufechten, auch:

*„Ich bin die Schwache, sie die Mächt'ge – Wohl!
 Sie brauche die Gewalt, sie töte mich,
 Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer.
 Doch sie gestehe dann, dass sie die Macht
 Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt.
 Nicht vom Gesetze borgte sie das Schwert,
 sich der verhassten Feindin zu entladen.
 Und kleide nicht in heiliges Gewand
 Der rohen Stärke blutiges Erkühnen.*

²²⁰Vgl. van Ingen, S. 288

²²¹Vgl. Immer, S. 143

²²²Ebd., S. 143

²²³Neymeyr, S. 127

²²⁴Immer, S. 147

*Solch Gaukelspiel betrüge nicht die Welt!
 Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten!
 Sie geb es auf, mit des Verbrechens Früchten
 Den heil'gen Schein der Tugend zu vereinen
 Und was sie ist, das wage sie zu scheinen! (V 961-974)*

Elisabeth versucht ihre Rache an Maria als unvermeidliche Notwendigkeit darzustellen, um den Schein zu wahren.²²⁵ Sie missbraucht „ihr staatlich-öffentliches Regentenamt, um ihre höchst private Rache durchzusetzen und wird in diesem Moment schuldig am Tod Maria Stuarts.“²²⁶

„Den Schein aufgeklärter Regierungspraxis hat Elisabeth bis zur Unterzeichnung des Todesurteils zu wahren vermocht.“²²⁷ Sie übergibt das unterschriebene Todesurteil an den Staatssekretär Davison „ohne explizite Handlungsanweisung“ und versucht so, „sich von jeglichem Schein einer Schuld zu distanzieren.“²²⁸ Doch kann sie sich der Verantwortung für ihre Unterschrift nicht entziehen, denn aufgrund des unterzeichneten Urteils wird Maria hingerichtet. Die letzten Worte Talbots - *Ich habe deinen edlern Teil / Nicht retten können. Lebe, herrsche glücklich! / Die Gegnerin ist tot. Du hast von nun an / Nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten* (V 4028-4031) - verurteilen Elisabeths Unmenschlichkeit, „auf dem Staatsrecht bestanden und Marias Tod bewirkt zu haben“²²⁹ und deuten an, dass „Elisabeth auch den bösen Schein der Urteilsvollstreckung auf ihrer Seite hat.“²³⁰

Auf ihre erste ungerechte Handlung lässt sie zwei weitere folgen: die Verbannung Burleighs und die Verhaftung Davisons.²³¹ Letzterem wirft sie vor, das Dokument an Burleigh ausgegeben und dabei ihren Befehl, es zu *verwahren* (V 3977) missachtet zu haben: *Mit deinem Leben sollst du mir's bezahlen* (V 3986). Indem Schiller „an Elisabeth die gängige Strategie der Potentaten veranschaulicht, die Ausführung einer schuldhaften Handlung an Untergebene zu delegieren, diese aber anschließend dafür

²²⁵Neymeyr, S. 127

²²⁶Immer, S. 145

²²⁷Sautermeister, S. 316

²²⁸Immer, S. 145

²²⁹Ebd., S. 145

²³⁰Ebd., S. 145

²³¹Vgl. Lampert, S. 140

bestrafen, um nicht selbst die Verantwortung für die Tat übernehmen zu müssen“ übt er Kritik am Absolutismus.²³²

Am Ende hat Elisabeth politisch triumphiert und ist in ihrer Macht gestärkt, aber auch von allen verlassen. Talbot legt sein Amt nieder, Leicester flieht nach Frankreich - es „ist ein moralisches Todesurteil über die Siegreiche.“²³³ Neben der „Einsamkeit der Macht“ wird aber auch die „Zwangslage dessen [deutlich], der sich nicht der geschichtlichen Wirklichkeit entzieht, sondern in ihr handeln muß.“²³⁴

3.8. Poetische Fiktion als Geschichte – Die Figur des Mortimer

Die Figur des Mortimer zählt zu den poetischen Erfindungen Schillers. Was veranlasst Schiller dazu, den Neffen des Gefängniswärters Paulet, den „jugendliche[n] Phantast[en]“, „Draufgänger aus Leidenschaft und Möchtegernliebhaber mit vermeintlich hehren Zielen“²³⁵, auf die Bühne zu bringen?

Auf seinen Reisen durch Italien und Frankreich konvertiert Mortimer zum Katholizismus. Doch er konvertiert nicht aus religiösen, sondern aus ästhetischen Gründen. „Er wurde von der verschwenderischen Pracht der katholischen Kirche überwältigt und schwelgt nun in Sinnenfreuden. Er liebt nicht nur schöne Kunst, sondern auch schöne Frauen.“²³⁶ Mortimer ist von Marias Herrschaftslegitimität überzeugt und setzt alles daran, sie aus dem Kerker zu befreien: *Ich will dich retten, kost' es tausend Leben* (V 2546). Die Kehrseite der Befreiung aus der Kerkerhaft, „ist der Wunsch, die schöne Königin zu besitzen – Marias Liebe als weltlichen Lohn zu empfangen.“²³⁷ Hier steht „nicht ästhetisch-erotisches Eigeninteresse im Dienst des politischen Engagements, sondern politisches Engagement im Dienst des ästhetisch-erotischen Eigeninteresses.“²³⁸ Mortimer ist „in leidenschaftlicher Liebe zu Maria

²³²Neymeyr, S. 128

²³³Guthke, S. 219

²³⁴Vgl. ebd., S. 219

²³⁵Oellers, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hg. v. Michael Hofmann. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel 1996, S. 279

²³⁶Oellers (2005), S. 237

²³⁷Bonn, S. 150

²³⁸Sautermeister, S. 306

entbrannt“²³⁹ und konfrontiert sie mit seinem „erotische[n] Ungestüm“²⁴⁰: *ich will dich auch besitzen* (V 2548). Ihn ergreift die „Liebesraserei, die Schiller als Komplement des religiösen Fanatismus braucht.“²⁴¹ So lässt sich eine Parallele zwischen Maria und Mortimer ziehen: Mortimers Funktion besteht in der Vergegenwärtigung des leidenschaftlich, sinnlichen Zuges Marias auf der Bühne.²⁴² Mortimer spielt also auch den Teil Marias, den der Dichter ihr nicht zumuten wollte.“²⁴³

Schiller hat seine negative Einschätzung des Katholizismus in der Figur des Mortimer zum Ausdruck gebracht.²⁴⁴ Mortimer „wird als Zerrbild eines Idealisten förmlich zur Schau gestellt, um die Gefährlichkeit religiös motivierten politischen Handelns darzutun.“²⁴⁵ Seine Gestalt demonstriert „das Unwesen des Katholizismus“.²⁴⁶

Die erfundene Figur des Mortimer eignet sich dafür, „die ganze Wahrheit einer Geschichte, ihre Kunstwahrheit, zum Ausdruck zu bringen.“²⁴⁷ Mortimer erscheint für Schiller unerlässlich für die Wahrheit der Geschichte.²⁴⁸ Er fügt die katholische Konfession eher durch Mortimer als das Opfer Maria in das historische Geschehen ein. Sie fällt im Drama nicht nur aufgrund ihres Glaubens, sie wäre auch ohne ihn gefallen. Der Glaube „ist für Schiller nicht der Grund ihres Todes, sondern ein Symptom für eine Krankheit, die Geschichte heißt.“²⁴⁹ Mortimer wird eingeführt, „um die durch religiösen Fanatismus angerichteten Verheerungen, die der Geschichte ihren Stempel aufgedrückt haben, nicht unerwähnt zu lassen.“²⁵⁰ Er repräsentiert „eine Kriegspartei, deren Haupt fällt, weil das Recht des Stärkeren auf der Seite der Gegenpartei [...] ist.“ Es geht hier „nicht um Moral oder Unmoral“, vielmehr „allein um diese historisch gewordene Stärke, die es Leicester [...] erlaubt, mit dem Leben davonzukommen, und Elisabeth in den Stand setzt, sich ihrer Nebenbuhlerin [...] zu

²³⁹Neymeyer, S. 117

²⁴⁰Guthke, S. 226

²⁴¹Oellers (1996), S. 282

²⁴²Bonn, S. 149, Fußnote 40

²⁴³Oellers (1996), S. 282

²⁴⁴Oellers (2005), S. 232

²⁴⁵Oellers (1996), S. 279

²⁴⁶Oellers (2005), S. 237

²⁴⁷Raulff, Ulrich: Schiller, der Enthusiasmus, die Historie. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 325-338, hier S. 336

²⁴⁸Vgl. Oellers (1996), S. 281

²⁴⁹Ebd., S. 280

²⁵⁰Ebd., S. 280-281

entledigen und sich damit die unangefochtene Herrschaft zu sichern.“²⁵¹ Mortimer wird gebraucht, „um eine Position in einem Geschichtsdrama spielen zu können, in dem die Konstellationen unabhängig vom Wollen und Handeln der in ihnen befangenen Protagonisten den Keim des Untergangs in sich enthalten“²⁵² und um Marias ausweglose Situation zu unterstreichen. Seine spezifische Funktion besteht darin, dass „mittels der Figur der Aspekt unterstrichen wird, dass Maria als Katholikin ihrer protestantischen Rivalin unterliegen muss“²⁵³, er ist die „Repräsentation eines notwendigen historischen Verhängnisses.“²⁵⁴

3.9. Die Rolle der Geschichte – Zeitbezug und Ausweglosigkeit

Einen fruchtbaren Boden zur literarischen Bearbeitung von Geschichte bieten Umbruchszeiten. Große staatspolitische oder religiöse Umwälzungen markieren solche Zeitenwenden, sie sind geprägt von geschichtlichen Krisen. Im Drama wird ein geschichtlicher Wendepunkt dargestellt, der eine Krise Schillers eigener Zeit widerspiegelt - die Geschichte des englischen Königshauses des 16. Jahrhunderts wird aus zeitgenössischer Perspektive dargestellt.

Schiller bildet in *Maria Stuart* einen „fruchtbaren Moment der Geschichte“²⁵⁵ ab, der einen Blick auf Vergangenes und Zukünftiges wirft und damit eine Entwicklung erkennen lässt. Das Geschichtsdrama stellt einerseits einen Ausschnitt der Weltgeschichte dar und versieht ihn mit innerer Folgerichtigkeit, andererseits wird mithilfe des historischen Ereignisses „auf exemplarische Weise Kritik am politischen Zeitgeschehen“, der Französischen Revolution, geübt.²⁵⁶ War Schillers Geschichtsverständnis zu Zeiten seiner Jenaer Antrittsvorlesung optimistisch geprägt und ging von einem teleologischen Sinn der Universalgeschichte aus, zeigt sein

²⁵¹Vgl. Oellers (1996), S. 281

²⁵²Ebd., S. 279

²⁵³Bonn, S. 150

²⁵⁴Oellers (1996), S. 279

²⁵⁵Vgl. Bonn, S. 134

²⁵⁶Vgl. ebd., S. 134

Spätwerk einen Geschichtspessimismus, der aus den desillusionierenden Erfahrungen der Französischen Revolution resultiert.²⁵⁷

Alt bezeichnet *Maria Stuart* als ein „politisches Drama mit verborgenen [...] Bezügen zur Zeitgeschichte des späten 18. Jahrhunderts.“²⁵⁸ Die Exposition des Dramas, die mit einer „peinlichen Zimmervisitation“ einsetzt, spielt auch auf das Schicksal von Marie Antoinette an, die 1792 inhaftiert und neun Monate nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. öffentlich exekutiert wurde. Auch von der Gefangenschaft Marie Antoinettes ist überliefert, dass sie von gründlichen Hausdurchsuchungen zu jeder Tages- und Nachtzeit geprägt war. Es finden sich zahlreiche weitere Parallelen zwischen ihrem und dem Schicksal Maria Stuarts: „Verlust des Königtums, Gefängnishaft, Anklage wegen vermeintlichen Hochverrats und Hinrichtung.“²⁵⁹ Auch das Motiv der Verführerin bezieht Maria Stuart und Marie Antoinette aufeinander: „Wenn Schillers Elisabeth ihre Widersacherin als eine gemeine Schönheit beschimpft, die für jedermann wohlfeil sei, so spielt diese Denunziation eindeutig auf die öffentlichen Spekulationen über die angeblich promiskuitiven Neigungen der französischen Königin an.“²⁶⁰

Mit *Maria Stuart* greift Schiller „das brisanteste Thema des Jahrzehnts“ auf, den Königsmord. In der Streitszene wirft Maria Elisabeth die Worte *denn ich bin euer König* (V 2451) an den Kopf. Dass sie nicht die weibliche Form gebraucht, „ist kein Zugeständnis an Versmaß oder Rhythmus.“ Vielmehr wird hier „der Widerhall aus dem Palais Luxembourg und aus dem Temple, wo der gefangene Ludwig XVI. später saß, unverkennbar.“²⁶¹ Die politischen Fragen der Französischen Revolution – „der Königsmord in Paris und der Kampf zweier Herrschaftsformen“ am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts - finden in Maria Stuart einen starken Widerhall.²⁶²

Die Exekution Ludwig XVI. veranlasste Schiller dazu, sich von der Französischen Revolution und ihren Idealen zu distanzieren. Seine Hinrichtung, wie die Maria

²⁵⁷Hofmann, Michael: Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks. In: Schiller und die Geschichte. Hg. v. Mirjam Springer. München: Wilhelm Fink 2006, S. 180-194, hier S. 180

²⁵⁸Vgl. Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers. München: C. H. Beck 2008, S. 144

²⁵⁹Vgl. ebd., S. 144-145

²⁶⁰Vgl. ebd., S. 145

²⁶¹Vgl. Johnston, Otto: Schillers politische Welt. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Körner 2011, S. 45-70, hier S. 62

²⁶²Vgl. ebd., S. 62

Stuarts, entbehrte „aus Sicht der Verurteilten jeder staats- und strafrechtlichen Begründung.“²⁶³ Marias Gefangenschaft ist von „Furcht vor dem Meuchelmord als der unablässig lauernenden Todesangst“ geprägt und wird kontrastiert von Mortimers Sorge vor dem Schafott, „dessen Inszenierungs-, Aufführungs- und Festspielcharakter für das Volk [...] hervorgehoben wird“²⁶⁴ und Maria fragen lässt: *Den Briten wollte sie dies Schauspiel geben?* (V 611) „Mit der Reflexion der Exekution als Bühnenereignis intendiert Schiller [...] eine Zeit- und Revolutionskritik.“²⁶⁵

Die „staatspolitischen und religiösen Umwälzungen der Reformationszeit bilden den Hintergrund in Maria Stuart, aus ihnen ist das moderne Europa hervorgegangen.“²⁶⁶ Das Stück „markiert den historischen Ort, an dem die Berufung auf das Gottesgnadentum des Monarchen nicht mehr ausreicht.“²⁶⁷ Die Berufung „auf das rational begründbare, aufgeklärte Recht“²⁶⁸ zeichnet sich mehr und mehr ab. Eine alte Staatsordnung geht zu Ende, die „auf dem engen Bündnis zwischen traditioneller, autoritärer Monarchie und katholischer Kirche beruht“, und die „Möglichkeit einer neuen, aufgeklärten Ordnung dämmert auf.“²⁶⁹ Diese neue Ordnung beruht auf einem Gesellschaftsvertrag, die Macht des Monarchen wird von der Liebe des Volkes garantiert - *Mein gutes Volk liebt mich zu sehr* (V 2229) - eines Volkes, welches, wie Elisabeth es formuliert, *sich, sooft ich öffentlich mich zeige, / Mit Segnungen um meine Sänfte drängt* (V 1122-1124). Sie „würde auch von Frieden und von Glaubens- oder Gedankenfreiheit begleitet oder wenigstens von der Schreckensherrschaft der katholischen Kirche befreit sein, die in der alten Staatsordnung die wahre Macht hinter dem Thron bildete.“²⁷⁰ Jedoch scheitert der Versuch, diese neue Ordnung einzuführen - sie droht in die Tyrannei zurückzufallen. Elisabeth scheitert vor ihrer geschichtlichen Aufgabe.²⁷¹

²⁶³Vgl. Bonn, S. 153

²⁶⁴Vgl. ebd., S. 153

²⁶⁵Ebd., S. 153

²⁶⁶Lamport, S. 136

²⁶⁷Sautermeister, S. 315

²⁶⁸Ebd., S. 315

²⁶⁹Vgl. Lamport, S. 136

²⁷⁰Vgl. ebd., S. 137; Lamport verweist in diesem Zusammenhang auf die Figur des Großinquisitors in *Don Karlos*

²⁷¹Vgl. ebd., S. 136-137

Das Ende des Dramas präsentiert eine „von allen verlassene[] Elisabeth, die weiterleben und die Widersprüche des historischen Prozesses aushalten muss.“²⁷² Doch Schiller geht es in *Maria Stuart* nicht um die Vernichtung eines Einzelnen und nicht um die Erhebung eines Einzelnen; „es geht ihm um die Ausweglosigkeit einer geschichtlichen Situation, die als Exempel verstanden werden soll.“²⁷³ Hofmann fasst pointiert zusammen:

Das Drama fragt nach den Möglichkeiten und Aporien geschichtlichen Handelns, nach dem Verhältnis zwischen Selbstbehauptung und Ideal, nach der Möglichkeit, im Rahmen eines nach unabänderlichen Gesetzen ablaufenden Geschichtsprozesses die Würde und Identität des Subjektes zu bewahren. Dass zwei Frauen die Protagonistinnen des Dramas sind, verschärft in Schillers Optik die Tragik des geschichtlichen Handelns, die keinen Platz für „weibliche“ Milde und empfindsam motivierte Harmonie lässt. Schillers Drama kann aber auch einen skeptischen Blick auf die Geschichte mit einem utopischen Anspruch verbinden, der das Bedürfnis des Menschen nach einem Ideal und der Versöhnung der Widersprüche artikuliert, ohne in unkritischer Weise eine affirmative Sicht auf den historischen Prozess zu bieten.²⁷⁴

Es wird demonstriert,

wie private Leidenschaften, seelische Verstörungen und angestaute Affekte unkontrollierbar in die geschichtliche Szene eindringen und sich dort des Handelnden bemächtigen. Geschichtliches Tun vollzieht sich durch das Tribschicksal der Individuen hindurch und wird auf diesem Weg zu einer für sie unberechenbare Größe.²⁷⁵

Schiller geht es um die Ausweglosigkeit der Geschichte, die „im Konflikt zweier Menschen gleichen [...] Ranges, mit Notwendigkeit, wenn auch ungerecht, einen von ihnen vernichtet.“²⁷⁶ Das Überleben Maria Stuarts hätte das Ende Elisabeths bedeutet – „denn die politischen Verhältnisse hätten gar nichts anderes erlaubt.“²⁷⁷ Das Trauerspiel vollzieht sich auf der Ebene „des erbarmungslosen Schicksals, dem die

²⁷²Hofmann (2003), S. 166

²⁷³Oellers (1996), S. 282

²⁷⁴Hofmann (2003), S. 160

²⁷⁵Sautermeister, S. 295-96

²⁷⁶Oellers (2005), S. 244

²⁷⁷Ebd., S. 244

Geschichte unterliegt.“²⁷⁸ Die „Heillosigkeit des Schicksals“²⁷⁹ regiert die Geschichte. Vor diesem Hintergrund gilt Schillers Wort: „[D]ie Weltgeschichte rollt der Zufall.“²⁸⁰

Als Geschichtstragödie stellt *Maria Stuart* „das Problem der wahrnehmbaren und verpaßten geschichtlichen Stunde“ dar. Damit wird eine „spezifische geschichtliche Aufgabe anvisiert“, die nicht bloß illusionär, sondern historisch zu erfüllen ist. „Endziel der ästhetischen Erziehung soll nämlich nach Schiller nicht bloß die moralische Bildung des einzelnen sein, sondern die Befähigung eines ganzen Volkes oder gar der ganzen Menschheit, [...] den Staat der Not mit dem Staat der Freiheit zu vertauschen.“²⁸¹

²⁷⁸Oellers (2005), S. 237

²⁷⁹Raulff, S. 334

²⁸⁰Aus: Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung, 1788, hier zit. nach Raulff, S. 334

²⁸¹Lamport, S. 145

4. Ferdinand Bruckner: Elisabeth von England (1930)

130 Jahre nach der Uraufführung von *Maria Stuart* kommt Bruckners *Elisabeth von England* - zunächst - auf die deutsche Bühne. Das Drama wurde am 1. 11. 1930 „gleichzeitig am Deutschen Theater in Berlin, in Hamburg, Leipzig, Bremen und Darmstadt uraufgeführt“.²⁸² Bruckners erstes Geschichtsdrama wird ein voller Erfolg und in zwanzig Sprachen übersetzt. Innerhalb Bruckners Werkbibliografie stellt *Elisabeth von England* den Auftakt zu zahlreichen weiteren Dramen dar, die ein historisches Sujet behandeln.

Das Schauspiel, das „in der Zeit der politischen Auseinandersetzung zwischen der katholischen Weltmacht Spanien und der aufstrebenden, jungen protestantischen Seemacht England spielt“,²⁸³ war „einer der größten Bühnenerfolge jener Jahre und [wurde] schließlich ein Welterfolg“.²⁸⁴ Mit *Elisabeth von England* „begründete Bruckner endgültig seinen unumstrittenen Ruhm unter den Theaterautoren der Weimarer Republik.“²⁸⁵

Bruckners Historiendrama kreist um drei Themenkomplexe: einen individuell-erotischen, in welchem sich die Königin und Essex bewegen, einen erotisch-staatsmännischen, der sich zwischen Elisabeth und Philipp abspielt, und schließlich „den der endgültigen Durchsetzung des rational-empirischen Standpunktes in Politik und Gesellschaft“, als dessen treibende Kraft sich Francis Bacon präsentiert.²⁸⁶ In *Elisabeth von England* findet sich ein „Zerfall der Handlung in die Privatheit der dramatis personae einerseits und in einen geschichtlichen Verlauf, der als unvermittelte Allgemeinheit über dem Geschehen steht, andererseits.“²⁸⁷ Der Konflikt der Ideologien, die Maschinerie der Machtpolitik und die Psychologie, besonders die Psychopathologie der Protagonisten, verdeutlichen „die strukturelle Webart einer

²⁸²Lehfeldt Christiane: Der Dramatiker Ferdinand Bruckner. Göppingen: Kümmerle 1975, S. 56

²⁸³Speidel, Walter H.: Freiheit und Macht in den Dramen Ferdinand Bruckners vor, in und nach dem Exil. In: Das Exilerlebnis. Verhandlungen des vierten Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur. Hg. v. Donald G. Daviau und Ludwig M. Fischer. Columbia, South Carolina: Camden House 1982, S. 231-241, hier S. 232

²⁸⁴Ebd., S. 56

²⁸⁵Ebd., S. 56

²⁸⁶Vgl. Rieder-Laska, Edith: Ferdinand Bruckner. Leben und Werk eines österreichischen Dramatikers bis zum Jahr 1949. Diss.: Wien 1949, S. 103

²⁸⁷Roessler, Peter: Zeitgeschehen und Geschichte im Werk Ferdinand Bruckners. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik 33/34 (1993), S. 94-109, hier S. 97

historischen Zeitenwende, in der die [...] Welt der Moderne geformt worden ist.“²⁸⁸ Innerhalb der politischen Konflikte ringen auch zwei unterschiedliche Menschentypen um die Vormacht. Der ritterliche Graf Essex verkörpert den träumerischen Menschen des Mittelalters, ihm gegenüber steht der realistische Mensch der Moderne, repräsentiert von Francis Bacon, dem „Philosophen des Pragmatismus.“²⁸⁹

Bruckners Intention war es nicht „ein Bild vergangener Zeiten zu zeichnen, sondern ein poetisches Symbol menschlichen Lebens schlechthin.“²⁹⁰ In seiner Gestaltungsweise ist das Stück aus dem Realismusbegriff der Neuen Sachlichkeit hervorgegangen, „überwindet jedoch im Stofflichen jene zeitgebundene Strömung.“²⁹¹ „Die Bedeutung des Stückes [...] liegt in der neuen Konzeption eines Geschichtsdramas: Neu ist die wirkungsvolle Gegenüberstellung machtpolitischer, geistiger und religiöser Gegensätze zweier Welten auf der Simultanbühne, und neu ist die [...] Einbeziehung der Psychoanalyse in die Charaktergestaltung der Elisabeth, die im Mittelpunkt des Dramas steht.“²⁹²

Während Schiller eine junge Königin auf die Bühne bringt, die Ansprüche machen darf, stellt Bruckner eine gealterte Königin in den Mittelpunkt des Dramas, deren Jugend und Schönheit im Begriff sind zu schwinden und deren Dasein bestimmt ist von dem Hin- und Hergerissensein von Gefühl und Vernunft, ihrer Rolle als Frau und Königin. Er liefert eine Charakterstudie, zeichnet die Psyche und inneren Vorgänge Elisabeths en detail. Sein Hauptaugenmerk legt er auf die „Individualpsychologie seiner Protagonisten.“²⁹³ So bezeichnet Riedl das „Substantielle“ in Bruckners Schauspiel „weniger die Politik als vielmehr die Individualpsychologie.“²⁹⁴ Bruckner

²⁸⁸Riedl, S. 221

²⁸⁹Vgl. Schwarz, Egon: Szenentechnik und Weltanschauung bei Ferdinand Bruckner. In: Geschichte der Erfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Hg. v. Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. Tübingen: Stauffenburg 2000, S 199-214, hier S. 202

²⁹⁰Speidel, S. 232

²⁹¹Vgl. Lehfeldt, S. 29

²⁹²Ebd., S. 29

²⁹³Riedl, S. 216

²⁹⁴Ebd., S. 220

„reduziert in seiner modernen psychologischen Interpretation den historischen Menschen auf seine realistischen menschlichen Proportionen.“²⁹⁵

Bevor genauer auf Bruckners Darstellung der Königin Elisabeth eingegangen wird, sollen zunächst Kapitel, die die historischen Hintergründe und Abweichungen beleuchten, vorangestellt werden.

4.1. Der historische Hintergrund

Vieles die historischen Hintergründe betreffend wurde bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit Schillers *Maria Stuart* vorweg genommen (siehe Kapitel 3.1.) Bruckners Dramenhandlung beginnt nach der Hinrichtung Maria Stuarts und setzt andere Akzente als Schillers Trauerspiel. Bruckners Drama konzentriert sich auf den Konflikt zwischen England und Spanien, zwischen Königin Elisabeth I. und König Philipp II. Den Spanienkonflikt verbindet Bruckner mit dem Bruch zwischen Elisabeth und ihrem wesentlich jüngeren Günstling, dem Earl of Essex.

Das Schauspiel enthält keine genauen Zeitangaben, um die Handlung auf einen gewissen historischen Moment zu fixieren. Es liefert aber Anhaltspunkte, die es erlauben, einzelne Ereignisse zu fixieren, beispielsweise den Untergang der Armada im Jahr 1588 oder die - gegen königlichen Befehl stattfindende - Rückkehr von Essex aus Irland im Jahr 1599.

Die Handlung des Dramas setzt ein, als England außenpolitisch auf einen Krieg mit Spanien hinsteuert - ein Hinweis auf das Jahr 1588.²⁹⁶

In den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts befand sich Spanien auf der Höhe seiner Macht, es befand sich wirtschaftlich in einer guten Position, hatte Portugal und damit den Atlantikhafen Lissabon erworben und gewann Edelmetalle aus den Kolonien. Der „internationale Machtzuwachs Spaniens, das zum Exponenten der Gegenreformation wurde“²⁹⁷, bedrohte die Königin von England ebenso wie katholische

²⁹⁵Lehfeldt, S. 59

²⁹⁶Vgl. Reul, S. 315

²⁹⁷Ebd., S. 312

Verschwörungen innerhalb des eigenen Landes. Bis nach England dehnte sich die gegenreformatorische Aktivität der Jesuiten aus. *Es wimmelt ja von Jesuiten*,²⁹⁸ konstatiert Suffolk im Kronrat. Zudem prägten außenpolitische Konflikte die Situation:

Einerseits unterstützte England die calvinistischen Hugenotten in Frankreich sowie die Niederlande im Kampf gegen Spanien; andererseits gewann Spanien durch seine Vereinigung mit Portugal (1580) ein Übergewicht in der europäischen Auseinandersetzung, das nach der Ermordung Wilhelms von Oranien 1584 noch zunahm. Philipp II. von Spanien, für den religiöse und politisch-nationale Fragen unlösbar miteinander verbunden waren, fühlte sich dazu berufen, die Christenheit im Katholizismus zu vereinen. Indem er sich an die Spitze der katholischen Welt stellte, wurde er zum politischen und persönlichen Feind Elisabeths. Das außenpolitische Hegemonialstreben während der Regierungszeit Philipps II. (1556-1598) ist gleichbedeutend mit dem unduldsamen gegenreformatorischen Eifer des Königs.²⁹⁹

Königin Elisabeth versuchte lange, einem offenen Krieg mit Spanien zu entgehen, da sie sich der militärischen Schwäche Englands bewusst war und überdies die enormen finanziellen Ausgaben einer kriegerischen Auseinandersetzung scheute.³⁰⁰ Auch im Stück zaudert Elisabeth aus finanziellen Bedenken lange, eine Entscheidung für den Kriegseintritt zu treffen: *Ich wette nicht mein Geld gegen spanische Schiffe, ich bin nicht verrückt*.³⁰¹ Dafür führten aber „englische Seeleute einen inoffiziellen Kaperkrieg gegen spanische Handelsschiffe.“³⁰² Die jahrelangen Auseinandersetzungen eskalierten, als Philipp II. im Jahr 1587 mit dem Bau der Armada begann und Elisabeth I. Francis Drake den Angriff auf spanische Häfen befahl. Die Konflikte wurden zudem durch die Hinrichtung Maria Stuarts verschärft, die in ihrem Thronanspruch von den katholischen Mächten gestützt wurde.

Die 27000 Mann starke Armada traf 1588 im Ärmelkanal auf englische Schiffe. Aufgrund der leichteren Bauweise und besseren Wendigkeit dieser Schiffe gelang der englischen Flotte der Sieg. Zudem vernichteten heftige Stürme einen großen Teil der Armada. Zwar war mit dem Untergang der Armada die spanische Vorherrschaft nicht

²⁹⁸Bruckner, Ferdinand: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe. Hg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 2: Schauspiele II. Hg. v. Joaquín Moreno. Berlin: Weidler 2006, S. 216

²⁹⁹Reul, S. 312-313

³⁰⁰Vgl. ebd., S. 313

³⁰¹Bruckner (2006), S. 226

³⁰²Reul, S. 313

gebrochen, doch begann sich ihr Niedergang abzuzeichnen. 1598 starb Philipp II. - sein Vorhaben, die Christen im Katholizismus zu vereinen, war gescheitert.³⁰³

Bis zu Elisabeths Tod fünf Jahre später „vollzogen sich Veränderungen in ihrem Land, die einen Epochenwandel vorbereiteten und die Königin mehr und mehr den politischen Vorgängen entfremdeten. Die historische Entwicklung begann über sie hinwegzugehen.“³⁰⁴ Der Einfluss des Parlamentes wuchs, sein Recht der Budgetbewilligung in den Kriegsjahren gewann maßgeblich an Bedeutung. 1601 gelang dem Parlament in einer wichtigen Frage seine Durchsetzung gegen die Königin: „Seit Jahren hatte das Parlament die Aufhebung der Monopole verlangt, die ursprünglich den Kaufmannsgilden verliehen worden waren und aus denen die Krone fiskalische Einkünfte bezog; im Laufe der Zeit aber hatten die Monopole ihren eigentlichen Sinn verloren. Man warf Elisabeth vor, sie auszubeuten oder an Günstlinge zu verschenken. Mit dem Verzicht auf die Monopole gab die Königin 1601 der Forderung des Parlaments nach.“³⁰⁵

Im selben Jahr trug sich der Hochverratsprozess gegen Elisabeths einstigen Günstling Robert Devereux zu. Der Earl of Essex war bereits als Zwanzigjähriger einer der engsten Vertrauten der Königin. In Ungnade fiel er, als er, „der im Kampf gegen den irischen Aufstand das Oberkommando der englischen Armee innehatte“³⁰⁶, im Jahr 1599 Frieden mit dem Rebellenführer Tyrone schloss, der nicht von der Königin autorisiert worden war. Essex kehrte unerlaubt aus Irland zurück, weil er seine Stellung bei Hofe gefährdet sah und über seinen eigenmächtigen Entschluss Rechenschaft ablegen wollte. „In London erwartete ihn jedoch ein Gerichtsverfahren; Essex wurde seiner Ämter enthoben und in seinem Haus gefangengehalten.“³⁰⁷ Dermaßen in Ungnade gefallen, meinte Essex Leidtragender einer Hofintrige geworden zu sein und flüchtete sich in eine Verschwörung, die in dem fehlgeschlagenen Aufstandsversuch des 8. Februar 1601 gipfelte.³⁰⁸ Der aus höchster Gunst gefallene Earl of Essex wurde im anschließenden Hochverratsprozess zum Tod verurteilt und hingerichtet.

³⁰³Vgl. Reul, S. 313

³⁰⁴Ebd., S. 313

³⁰⁵Ebd., S. 313-314

³⁰⁶Ebd., S. 314

³⁰⁷Ebd., S. 314

³⁰⁸Vgl. ebd., S. 314

Diese Hinrichtung wurde nicht zuletzt durch ein vernichtendes Urteil Francis Bacons bewirkt. Es mutet besonders harsch an, dass Bacon als ehemaliger Freund und Protegé von Essex, der sich immer wieder für ihn einsetzte und dessen brillanten Geist bewunderte, zu seinem Ankläger wird. Bacon, seit 1584 Parlamentsmitglied, entfernte sich von Essex, als er diesen vor dem Aufstandsversuch warnte und Besonnenheit einmahnte. Ausgerechnet Bacon wurde für den Prozess gegen Essex von Elisabeth zum Ankläger ernannt. Bacon „nahm das Amt an und beschuldigte den früheren Freund mit besonderer Schärfe, indem er dessen Tat im ungünstigsten Licht erscheinen und keine entlastenden Aspekte gelten ließ.“³⁰⁹ Das Todesurteil wurde im Februar 1601 vollstreckt.

4.2. Historische Abweichungen

Ebenso wie Schiller behandelt Ferdinand Bruckner den Stoffkreis um Königin Elisabeth mit dichterischer Freiheit - es findet eine Umgestaltung der Geschichte statt. Häufig komprimiert Bruckner Begebenheiten, die in der geschichtlichen Realität Monate oder Jahre auseinanderliegen.³¹⁰ Doch „[mehr] als auf die Einhaltung einer detailgenauen Chronologie kommt es in ‚Elisabeth von England‘ auf die Verbindung der individualpsychologischen und der geschichtlichen Dimension an, auf die aktive Tätigkeit der Psyche im Umgang mit inneren Konflikten und äußeren Eindrücken.“³¹¹ Bruckner lässt auch Charaktere aus ihrer historischen Rolle fallen, er legt Orte zusammen und reißt Geschehnisse auseinander.³¹²

Die wohl bedeutendste Veränderung im Drama betrifft die Verbindung der „Auseinandersetzung Englands mit Spanien, die bei der Niederlage der spanischen Armada im Jahre 1588 ihren Höhepunkt hatte, und [der] Beziehung Elisabeths zu dem Grafen Essex, die mit der Hinrichtung des von der Königin lange Zeit begünstigten Grafen im Jahre 1601 ein dramatisches Ende fand.“³¹³ Bruckner verfolgt eine bestimmte Intention, wenn er den sagenumwobenen Untergang der spanischen

³⁰⁹Reul, S. 314

³¹⁰Vgl. ebd., S. 315

³¹¹Ebd., S. 303

³¹²Vgl. Schwarz, S. 206

³¹³Lehfeldt, S. 58

Armada zeitlich mit der Hinrichtung des Grafen Essex, die Elisabeth im Stück aus der Ferne verfolgt, aufeinander bezieht. Tatsächlich liegen diese Ereignisse dreizehn Jahre auseinander. Indem er die beiden Geschehnisse verknüpft, schafft er eine Verdichtung, die den inneren Konflikt der Königin klar hervorhebt.

Diese beiden historischen Episoden liegen aber nicht bloß zeitlich auseinander, sondern sind auch „von unterschiedlichem historischen Interesse.“³¹⁴ So beschreibt Lehfeldt:

Die unterschiedliche historische Bedeutung der beiden Konflikte ist evident: Während die Begünstigung Essex' und seine Hinrichtung mehr von menschlichem und psychologischem Interesse sind und einen inneren Zwiespalt darstellen, so ist die Auseinandersetzung des protestantischen England mit dem katholischen Spanien ein äußerer religiöser, geistiger und schließlich eminent politischer Konflikt, der an seinem Höhepunkt, dem Untergang der spanischen Armada, eine weltgeschichtliche Zeitenwende begründete. Die Wahrung der Einheit, die in der stofflichen und gedanklichen Vielfalt zur entscheidenden dramaturgischen Forderung wurde, ergab sich durch das vordergründige Interesse des Autors an der zentralen Gestalt, Elisabeth, und deren individualpsychologische Charakterisierung.³¹⁵

Reul interpretiert das Vorgehen Bruckners folgendermaßen:

Der Widerstreit bewußter und unbewußter Kräfte und die Orientierung an einem von Staatsräson und Rollenverständnis geprägten Ich-Ideal bestimmen das Dasein der Königin. Sie fühlt sich gezwungen, ihre Emotionalität ganz der Vernunft zu unterwerfen; nur so glaubt sie ihrer Position als Herrscherin gerecht werden zu können. Auch in der außenpolitischen Konfrontation sieht sich Elisabeth als Repräsentantin des Rationalen. In der Überlegenheit der englischen Schiffe sieht die Königin einen Sieg der Vernunft, dem sie eine Entsprechung in ihrem Innern geben will: Sie hält es für notwendig, Vernunft und Staatsräson auch in ihrem persönlichen Lebensbereich zu verabsolutieren, und unterdrückt daher alle Regungen ihres Gefühls. In der Hinrichtung des geliebten Earl of Essex erreicht diese Verschmelzung der privaten und der öffentlichen Existenz größte Intensität: Elisabeth führt eine für sie schwer erträgliche Situation herbei, indem sie auf Essex' Begnadigung verzichtet und bei der Vollstreckung des Todesurteils zusieht. Mithilfe der bewußten Verkürzung historischer Zeitabstände erzielt Bruckner eine Konzentration auf jenen

³¹⁴Lehfeldt, S. 58

³¹⁵Ebd., S. 58

Konflikt, der Elisabeths Psyche konstituiert und an dem die Königin zu zerbrechen droht.³¹⁶

Hier sind zwei Episoden miteinander verschmolzen, die historisch in keinem Zusammenhang stehen, und so eine „gegenseitige Durchdringung von Politischem und Persönlich-Privatem“³¹⁷ veranschaulichen.

Neben dem Prinzip des Komprimierens zeitlich weit auseinanderliegender Ereignisse greift Bruckner zudem in historische Fakten ein, er variiert Geschichte nicht bloß die Chronologie betreffend, „um die inneren Beweggründe der handelnden Personen seiner Intention gemäß darzustellen.“³¹⁸

Bruckner legt das Hauptaugenmerk auf die geistig-seelischen Vorgänge der Einzelpersonen im historischen Prozess. So müssen sich die Figuren Änderungen gefallen lassen, um seiner Ideenwelt zu entsprechen - was Egon Schwarz etwa dazu veranlasst, von einer verstümmelten Figur des Earl von Essex zu sprechen³¹⁹ (siehe Kapitel 4.5.2.).

So ist auch die direkte Verbindung der Kronanwaltsaffäre mit der Verschwörung gegen die Königin unhistorisch. Essex handelt vornehmlich aus persönlicher Motivation, er ist in seiner Eitelkeit verletzt und macht sich des Hochverrats schuldig, dem „eine Mischung aus verletztem Stolz, gekränkter Eitelkeit und kindlichem Trotz zugrunde [liegt].“³²⁰ Diese ungeschichtliche Verschmelzung „akzentuiert die grundlegende Bedeutung der psychischen Disposition für politische Entscheidungen.“³²¹

Immer wieder nähern sich Politik und Psychologie, Gefühl und Vernunft, Liebe und Hass et cetera in *Elisabeth von England* an, dessen gesamter Handlungsverlauf von zahlreichen Gegensätzen geprägt ist.

³¹⁶Reul, S. 318

³¹⁷Schwarz, S. 221

³¹⁸Reul, S. 318

³¹⁹Schwarz, S. 206

³²⁰Riedl, S. 222

³²¹Ebd., S. 222

4.3. Drama der Antithetik

Die eingangs erwähnten drei Themenkomplexe des Dramas zeigen bereits auf, dass das Drama von zahlreichen Polaritäten geprägt ist: England-Spanien, protestantisch-katholisch, Elisabeth-Philipp, Selbstbestimmung-Determinismus, Krieg-Frieden, Elisabeth-Essex, Alter-Jugend, Bacon-Essex, Gefühl-Vernunft stehen neben zahlreichen weiteren Oppositionen. Die Handlung des Dramas erwächst auf allen Ebenen aus Antithesen.³²²

Elisabeth von England ist ein Drama der Gegensätze: Die zwei Weltreiche England und Spanien, zwei Religionen – die protestantische und katholische – kämpfen um die Vorherrschaft. An der Spitze Spaniens steht Philipp II, die jungfräuliche Königin Elisabeth sitzt auf dem englischen Thron. Dass Philipp vergeblich um Elisabeths Hand angehalten hat verschärft die Gegensätze, die Feindschaft trägt „Charakter einer Werbung und Abweisung.“³²³ Elisabeth und Philipp repräsentieren oppositionelle Geisteshaltungen und Weltanschauungen.

Das Schauspiel kennzeichnet ein „Neben-, Gegen- und Ineinander von welt- und innenpolitischen, sowie intimst persönlichen, geistigseelischen Gegensätzen und Konflikten.“³²⁴

Ihren Ausgangspunkt nehmen die scharfen Kontraste „in jener religiös, geistig und politisch zweigeteilten Welt [...] in den Kontrasten zwischen den Menschen.“³²⁵ König Philipp erscheint als asketischer Verfechter des Katholizismus, der „nach der Universalität einer Idee [strebt]“³²⁶, wobei er eine Anfälligkeit „für die Versuchung der Macht“³²⁷ an den Tag legt. Die Vehemenz seines Sendungsbewusstseins, das seinen Kriegsbeschluss legitimiert, driftet ab in eine „Irrationalität seines Anspruchs, im Namen Gottes die Welt zu unterjochen.“³²⁸ Philipps religiösem Fanatismus und seiner Machtbesessenheit „steht die nüchterne, liberale und weltlich-diesseitige Vernunft Elisabeths gegenüber, die den Frieden will, sich mit dem kleinen England

³²²Reul, S. 303

³²³Schwarz, S. 202

³²⁴Speidel, S. 232

³²⁵Lehfeldt, S. 62

³²⁶Ebd., S. 62

³²⁷Ebd., S. 62

³²⁸Ebd., S. 62

begnügt und anstelle für Ideen für den irdischen Vorteil und Wohlstand des Menschen kämpft.“³²⁹

In *Elisabeth von England* zeichnet sich sowohl ein „Kräftespiel des Gefühls wie der politischen und geistigen Gegensätze“³³⁰ ab. Die Politik bricht in den Bereich der Gefühlswelt ein, wie auch „der scheinbar rein machtpolitisch und religiös bedingte Kampf“ die individualpsychologische Sphäre durchdringt.³³¹

Neben den „weltpolitischen Spannungen und Gegensätzen und den sozialen Spannungen Englands“³³² schildert Bruckner auch die inneren persönlichen Konflikte von Elisabeth von England und Philipp von Spanien.

Mittels einer Simultandramaturgie gelingt es Bruckner, die geografischen und geistigen Entfernungen zu überbrücken und die beiden Kontrahenten nebeneinander auf die Bühne zu bringen. Das Parallellaufen der „entscheidenden sich auf beiden Seiten entsprechenden Handlungen“ lässt die „szenisch-atmosphärischen und geistigen Kontraste überdeutlich werden.“³³³

4.4. Drama des Nebeneinanders – die Simultanbühne

Ein geeignetes Medium zur Realisierung dieser zahlreichen Polaritäten stellt die Simultanbühne dar. Sie versinnbildlicht die Antithesen und bietet die Möglichkeit, die weit auseinanderliegenden Schauplätze in England und Spanien gemeinsam auf die Bühne zu bringen, um verschiedene Handlungen parallel zu präsentieren. Auf der Simultanbühne überschneiden sich die Schauplätze England und Spanien diagonal

³²⁹Lehfelddt, S. 62

³³⁰Ebd., S. 59

³³¹Vgl. ebd., S. 59

³³²Speidel, S. 232

³³³Lehfelddt, S. 61

und der „kontrapunktische[] Dialog der zweigeteilten Welt“³³⁴ wechselt zum Teil „von Satz zu Satz“.³³⁵

Schon bevor Bruckner seine intensive, kontinuierliche Arbeit an *Elisabeth von England* begann, „stand die Konzeption einer auf zwei Orte angelegten Simultanbühne fest.“³³⁶ In sein Tagebuch schreibt er, dass es die Idee der zwei Schauplätze sei, worauf es ankomme.³³⁷ „Die gleichzeitige Präsenz des englischen und spanischen Schauplatzes in einigen zentralen Szenen übersetzte die Grundidee des Dramas ins Bild, indem sie eine unmittelbare Kontrastierung der verschiedenen – durch Elisabeth und Philipp repräsentierten – geistigen Haltungen ermöglichte.“³³⁸

Lehfeldt formuliert die Bedeutung der Simultanbühne folgendermaßen:

Die gleichzeitige Sichtbarkeit der beiden Schauplätze Spanien und England, die sich in einzelnen Szenen des Stücks diagonal überschneiden, wird zum bühnenwirksamen ästhetischen und zugleich den Inhalt verdeutlichenden Prinzip. In der Gegenüberstellung der beiden historischen Kontrahenten Elisabeth von England und Philipp von Spanien, die sich nie begegnen, deren Handeln jedoch in entscheidenden Augenblicken aufeinander bezogen ist, nutzt Bruckner die Simultanbühne zu einer ganz wesentlichen dramatischen Verdichtung und szenischen Konkretisierung dieses historischen Gegeneinanderspiels nicht nur zweier Menschen, sondern zweier Welten und Weltanschauungen.³³⁹

Das Drama präsentiert drei große Szenen der Simultanität, in denen sich die entscheidenden Handlungen parallel ereignen.

Die erste Simultanszene zeigt Elisabeth mit ihrem Kronrat. Während ihre Berater die Notwendigkeit eines Krieges betonen, zeigt sich die Königin unentschlossen und skeptisch. Ihr geht es „in erster Linie um die Förderung des Allgemeinwohls, das heißt um konkrete Maßnahmen zum Nutzen der eigenen Bevölkerung.“³⁴⁰ Umgekehrt zeigt sich die Lage in Spanien: Philipp drängt auf den Krieg und entpuppt sich als Kriegstreiber, während seine Berater Zurückhaltung einmahnen und wie Elisabeth einem Kriegsbeschluss nur verhalten entgegensehen. König Philipp beschließt auf der

³³⁴Lehfeldt, S. 61

³³⁵Ebd., S. 61

³³⁶Reul, S. 282

³³⁷Ebd., S. 282, Fußnote 12

³³⁸Ebd., S. 282

³³⁹Lehfeldt, S. 57-58

³⁴⁰Riedl, S. 226

einen Seite in einer „mönchischen und starren Atmosphäre des spanischen Katholizismus und Absolutismus“³⁴¹ den Krieg gegen England, während Königin Elisabeth, „deren Wesen nun die Nüchternheit und den Individualismus des protestantischen England personifiziert“³⁴², auf der anderen Seite nur zögerlich dem Kriegseintritt zustimmt. Beide Nationen beschließen gleichzeitig auf der Bühne den Kriegseintritt und aus „dem allgemeinen Gewirr heben sich immer mehr die Stimmen des Königs und der Königin heraus und es ist, als hielten sie über das Meer hinweg ein Zwiegespräch“.³⁴³

Die zweite Szene der Simultanität präsentiert zwei große Sakralräume, die Pauluskathedrale in London und San Lorenzo in Madrid. Auf beiden Seiten beten die Gegner im Rahmen eines Bittgottesdienstes zu Gott, um den Sieg zu erleben. Bei der Uraufführung des Dramas bildete ein Kreuz das Verbindungselement der beiden Räume der Simultanbühne, vor dem die Kontrahenten zugleich beten, was „die Absurdität dieses Glaubenskampfes sinnfällig [macht]“.³⁴⁴ Während der Gottesdienste treten Boten auf und bringen Nachricht vom Untergang der spanischen Flotte, die auf der einen Seite Jubel und auf der anderen Seite Verzweiflung hervorruft. Elisabeth lobt Gott, während Philipp rasend Gott der Ketzerei bezichtigt. Seine „Enttäuschung eklatiert in einer blasphemischen Auflehnung gegen Gott, obgleich die Beseitigung des Unglaubens und Ketzertums der eigentliche Vorwand für den Krieg war.“³⁴⁵ „Es ist dies gleichzeitig der Sieg der Vernunft über den Glauben, der Wirklichkeit über den Traum, des Bürgertums über das Rittertum, [...] der Beginn eines neuen Zeitalters.“³⁴⁶ Elisabeths *kleine[s] England*³⁴⁷ befindet sich im Schwinden, das „imperialistische, kriegerische, die Großmacht England mit [...] Francis Bacon an der Spitze taucht langsam hervor.“³⁴⁸ An diesem Punkt ist die dramatische Krise, der Höhepunkt, erreicht, „und von hier an spielt sich der Rest ab bis zum notwendigen

³⁴¹Lehfeldt, S. 62

³⁴²Ebd., S. 62

³⁴³Schwarz, S. 211

³⁴⁴Lehfeldt, S. 62

³⁴⁵Ebd., S. 62

³⁴⁶Schwarz, S. 212

³⁴⁷Bruckner (2006), S. 225

³⁴⁸Schwarz, S. 212

Ende.“³⁴⁹ Das Parlament erringt zunehmenden Einfluss und der Kronrat gewinnt an Macht, während der Königin allmählich die Fäden der Regierung entgleiten.³⁵⁰

In der Schlusszene ringt König Philipp mit dem Tod und hegt letzte Rachephantasien, während Königin Elisabeth sich in Einsamkeit sieht. Philipps physischer Zusammenbruch „spielt in der Todesszene visionär nach England hinüber“, sowie Elisabeths Melancholie sich „zeitlich und räumlich auf der Simultanbühne an den Tod Philipps“ annähert, sodass „das monologische Sprechen beider fast in einen Dialog übergeht.“³⁵¹ Zum letzten Mal flammt König Philipps Hassliebe auf, währenddessen er seinen Frieden mit Gott sucht. Zugleich resigniert die vereinsamte und ernüchterte Elisabeth als Regentin und als Frau. Der Frau Elisabeth entreißt der Tod ihren letzten und einzigen ebenbürtigen Partner, ihre *ganze Weisheit*.³⁵² Die Regentin Elisabeth „empfindet den politischen Sieg nicht als einen geistigen und bleibenden Sieg“³⁵³: *Er hinterläßt Scherben, aber einen Inhalt, und sie werden ihn beweinen. Ich hinterlasse ihnen Werte – und sie werden sofort an neue denken. Was bleibt mir?*³⁵⁴ Diese Worte spricht sie, bevor sie zum Petrarca greift, dessen Worte *del dolor e della ragione* die letzten Zeilen des Dramas bilden.

4.5. Königin Elisabeth in der Darstellung Bruckners

*War sie so, wie sie uns hier geschildert wird? Das wissen wir nicht genau. Aber daß sie so gewesen sein kann, das glauben wir. Und wir sind so gläubig, wir sind so überzeugt, daß wir sagen: Sie muß so gewesen sein; sie muß. Dichtung macht Geschichte. Bruckner hat das Wesen des Dramas voll erfasst.*³⁵⁵

³⁴⁹Schwarz, S. 212

³⁵⁰Vgl. ebd., S. 212

³⁵¹Lehfeldt, S. 63

³⁵²Bruckner (2006), S. 244

³⁵³Lehfeldt, S. 63

³⁵⁴Bruckner (2006), S. 343

³⁵⁵Fritz Engel, aus: Rezension von „Elisabeth von England“; Berliner Tageblatt, 3. November 1930; In: Bruckner, Ferdinand: Dramen. Hg. v. Hansjörg Schneider. Wien, Köln: Böhlau 1990, S. 616

Das Zentrum der zahlreichen Spannungsfelder bildet Elisabeth von England, „als Königin und gleichzeitig auch als Frau in ihrer verspielten Liebe zu dem dreißig Jahre jüngeren Essex“.³⁵⁶

Bruckner stellt eine gealterte siebzيجjährige Königin in den Fokus, deren weibliche Reize im Begriff sind zu schwinden und die mit ihren Leidenschaften, Neurosen und Traumata zu kämpfen hat. Er zeichnet ein allzu menschliches Bild der Regentin. Wie bereits Schillers Elisabeth zeigt sich auch diese in einer Zerrissenheit zwischen ihrer Rolle als Herrscherin und als Frau. *Del dolor e della ragione*, die letzten Worte der Königin im Stück und des Dramas überhaupt, beschreiben die sich widerstreitenden Grundzüge ihres Wesens. Der Schmerz und die Vernunft „sind die beiden Pole, zwischen denen die Linien ihres Lebens im ständigen Wechselspiel von politischem und individuellem Dasein verlaufen.“³⁵⁷

Elisabeth ist „sowohl Frau, die mit einem vielschichtigen, sensiblen Charakter die Interessen ihres Gefühlslebens zu verteidigen sucht, als auch Herrscherin, die über die Geschehnisse Englands und des liberalen protestantischen Geistes zu entscheiden hat.“³⁵⁸ Das Drama liefert eine „individualpsychologische Analyse einer Herrscherfigur, die ihre absolute Macht nur um den Preis der Einsamkeit erkaufen kann.“³⁵⁹

Bruckner zeichnet eine psychoanalytisch fundierte Charakteristik Elisabeths, ihre innere Zerrissenheit, der Zwiespalt von Gefühl und Vernunft, das Hin- und Hergerissensein zwischen Leidenschaft und Selbstbeherrschung, offenbaren eine allzu menschliche Frau hinter der Regentin.

³⁵⁶Speidel, S. 232

³⁵⁷Lehfeldt, S. 64

³⁵⁸Ebd., S. 58-59

³⁵⁹Riedl, S. 216

4.5.1. „Ich bin kein Mann“ -Die Frau Elisabeth

*Keine schöne, keine junge und doch eine.*³⁶⁰

Mit diesen Worten beschreibt Southampton die Frau Elisabeth. Tatsächlich ist die Königin im Drama siebzig Jahre alt, ihre Jugend und ihre Schönheit schwinden dahin, sie muss „Jugend und Frische vortäuschen, um bewundert und umschwärmt zu werden“.³⁶¹ Beinahe wahnhaft zieht sie ihre jüngere Hofdame Lady Mary an den Händen zu sich (*Majestät tun mir weh*³⁶²), um deren Schönheit mit der ihren zu vergleichen:

ELISABETH: [...] *Selbst wenn du die schönste aller Hofdamen bist, ich bin die schönste unter den Herrscherinnen. Plötzlich wütend: Das wäre dir so recht. Zeig deinen Fuß, höher, denn ich weiß nicht, wohin mich die Wut noch treiben wird. Vergleicht mit ihrem Fuß: Welcher ist kleiner? zierlicher? Ich schenke dir die Antwort. [...] Weißt du, wer alles diesen Fuß besungen hat? Oder die Haut. Ich bitte Lady Mary, ihre Brust zu entblößen. Vergleicht: Gegen meine bist du geradezu schwarz. [...]*³⁶³

Die Königin treibt ihr Spielchen, das an Misshandlung grenzt, so lange, bis die Hofdame unter Tränen flieht. Auch im Spiel mit ihrem Günstling legt Elisabeth Gewaltbereitschaft an den Tag. Essex muss eine *kräftige Ohrfeige voller Zärtlichkeit*³⁶⁴ einstecken, sie droht ihrem *Äffchen*³⁶⁵, der im Bitten um den Kronanwaltsposten schmollt, die Lippen mit einer Schere abzuschneiden, damit *dieses Kindergesicht nicht mehr da ist*³⁶⁶: *Wenn ich so hineinschneide, hast du nur mehr eine Grimasse, dein Leben lang, Schluß mit dem süßen Gesichtchen.*³⁶⁷ Diese Gewaltbereitschaft gegen Essex erreicht ihren Höhepunkt bei dessen Hinrichtung, die die Königin aus der Ferne beobachtet.

Zu Beginn des Dramas zeigt Bruckner Königin Elisabeth als „verliebt tändelndes Weib“³⁶⁸, das mit seinen „siebzig Jahren wie ein Kind lieben und geliebt werden, und

³⁶⁰Bruckner (2006), S. 229

³⁶¹Schwarz, S. 202

³⁶²Bruckner (2006), S. 202

³⁶³Ebd., S. 202-203

³⁶⁴Ebd., S. 174

³⁶⁵Ebd., S. 175

³⁶⁶Ebd., S. 175

³⁶⁷Ebd., S. 175

³⁶⁸Speidel, S. 233

in der Traumwelt ihres Herzens glücklich und sorglos verweilen will.“³⁶⁹ *Sie ist ja ein Kind*,³⁷⁰ beschreibt Essex sie bei einer Unterredung mit Bacon. Sie schlägt Essex, wenn er sich verspätet, er muss sie beim Kartenspiel gewinnen lassen, *sonst ergeht sie sich in endlosen Verwünschungen*.³⁷¹ Diese Gangart ihres Spielchens nutzt der Earl zu seinem Vorteil, denn als Trost erhält der schmollende Günstling das Weinmonopol.

Doch Elisabeth hat neben ihrem Dasein als Frau auch ihre Stellung als regierende Königin inne. Und Essex liebt nicht die Frau Elisabeth, sondern die Königin von England, „von deren Ruhm, Macht und Einfluss“³⁷² er sich eigene Vorteile erhofft. Die Königin wiederum würde gerne als Frau Elisabeth lieben, doch muss sie „ihr Begehren [...] unterdrücken und auf das unverbindliche Spiel mit erotischer Spannung beschränken“³⁷³. Elisabeths „gestörtes Verhältnis zum Erotischen“ resultiert aus der „Unantastbarkeit ihrer Person.“³⁷⁴ „Verdrängung und Triebunterdrückung verursachen bei Bruckners Elisabeth eine, im Sinne Freuds, Neurose mit Tendenz zur Hysterie.“³⁷⁵

Sie wankt „zwischen der Daseinsform als Repräsentantin eines dem kalten politischen Kalkül unterworfenen Staates und derjenigen einer sich nach Liebe und Gemeinschaft sehnenden Frau“. ³⁷⁶ Als Frau und Herrscherin ist Elisabeth hin- und hergerissen zwischen Herz und Vernunft. Dieser Zwiespalt ist ihre „Lebensbestimmung“³⁷⁷ und dieses „Gespaltensein in Frau und Königin [...], das es ihr unmöglich macht, ganz das Herz in Liebe sprechen zu lassen und gleichzeitig Hoheit zu sein, ist ihre ganze Problematik.“³⁷⁸

Die Frau Elisabeth scheint sich besonders in Fragen des Krieges von ihrem männlich dominierten Kronrat zu distanzieren. Mehrmals nimmt sie die Entscheidung zum Krieg zurück und widerruft auch diese wieder. Sie nennt den Krieg ein *unsinniges*

³⁶⁹Speidel, S. 233

³⁷⁰Bruckner (2006), S. 191

³⁷¹Ebd., S. 191

³⁷²Riedl, S. 223

³⁷³Ebd., S. 223

³⁷⁴Ebd., S. 223

³⁷⁵Ebd., S. 223

³⁷⁶Schwarz, S. 202

³⁷⁷Speidel, S. 233

³⁷⁸Ebd., S. 233

*Geschäft*³⁷⁹ und kämpft bevorzugt mit indirekten Mitteln: *Die Mittel der Frau*³⁸⁰ scheinen der Königin mehr zu liegen:

*Dem Herzog von Anjou haben wir Kriegsmaterial gegeben und Geld [...]. Wir ließen ihn sogar auf meine Hand hoffen, damit er seine Flüche gegen Philipp verdoppelt. So haben wir ihn jahrelang an der Nase gezogen [...]. Und dem Prior von Crato gaben wir gleichfalls Geld, viel Geld, das wir nie wiedergesehen haben, um Portugal zu unterstützen, wieder gegen Philipp. Ich sehe, wir haben gegen ihn immer alles getan, was wir nur konnten.*³⁸¹

Zu Elisabeths Zaudern in Kriegsangelegenheiten äußert sich Northumberland: *Es ist wahr, Majestät sind kein Mann.*³⁸²

Bruckner zeigt die Königin in ihrer Unentschlossenheit, „ihrer weiblichen Launenhaftigkeit und ihrer unverhohlenen Sinnlichkeit, [ebenso wie er] ihren Realismus und ihr Interesse an geistigen Problemen“³⁸³ betont. Er zeichnet Elisabeth als vernünftige Königin, die sich inmitten von kriegstreiberischen Männern um eine Friedenspolitik bemüht, „deren Ziel nicht die Expansion Englands, sondern allein der Wohlstand seiner Bewohner ist.“³⁸⁴ So verunglimpft Northumberland Elisabeth im Kronrat als *Friedenshexe*³⁸⁵, und Walsingham bemängelt ihre *[k]önigliche Entschlußkraft*³⁸⁶, gegen Philipp in den Krieg zu ziehen. Auch Mountjoy bemängelt ein Übergewicht ihrer Fraulichkeit: *Von einem Mann hat sie zu wenig und von einer Frau zu viel. Eine Schrulle.*³⁸⁷

Lehfeldt stellt heraus, dass Bruckner „die eigentliche Bedeutung Elisabeths“ in der „Friedenspolitik einer Frau inmitten einer Welt von Männern, die sie zum Krieg drängen, sieht“ und dass „dieses Engagement für den Frieden Elisabeths Einsamkeit [im Drama unterstreicht], die sie ohnehin als Frau durch den Zwang der ihr auferlegten Rolle empfindet.“³⁸⁸

³⁷⁹Bruckner (2006), S. 286

³⁸⁰Ebd., S. 224

³⁸¹Ebd., S. 224

³⁸²Ebd., S. 224

³⁸³Lehfeldt, S. 60

³⁸⁴Ebd., S. 60

³⁸⁵Bruckner (2006), S. 228

³⁸⁶Ebd., S. 241

³⁸⁷Ebd., S. 236

³⁸⁸Lehfeldt, S. 60

Die Pflichten der Königin streiten mit den Neigungen der Frau. Die „Priorität der Staatsräson“³⁸⁹ zwingt Elisabeth, persönliche Begehren den Interessen Englands unterzuordnen. Die Verbindung mit einem Mann wird „ersetzt durch die Verantwortung für das Land.“³⁹⁰ Cecil sieht es als Selbstverständlichkeit an, dass die Königin *nur mit England*“³⁹¹ verheiratet ist. Er begreift nicht, dass sie Opfer bringt und „ihr Engagement für die Öffentlichkeit kein Ersatz für eine konkrete menschliche Beziehung sein kann.“³⁹² Für ihn repräsentiert Elisabeth „die Trägerin des höchsten politischen Amtes“ und er erkennt, dass sie „ihre Souveränität mit einer emotionalen Verarmung erkaufte“.³⁹³ *Lieben kann man nur ein Subjekt*,³⁹⁴ macht Elisabeth Cecil klar. Eine Verbindung zu diesem Subjekt findet die Königin in dem Grafen Essex: *Er hat eben das Subjekt. Ohne ein Subjekt zu spüren, lebt man ins Leere.*³⁹⁵

4.5.2. Elisabeth und Essex

An der Figur des Grafen Essex lässt sich besonders deutlich herauslesen, wie Bruckner in den Charakter von historischen Persönlichkeiten eingreift, um seine dramatische Intention zu verwirklichen.

Bruckner zeichnet Essex als „unreifen, romantisch-schwärmerischen und extrem emotionalen Mann“.³⁹⁶ Er tritt auf als junger Spielgefährte der Königin, nicht als ehrgeiziger Mann, „der die Fäden der Weltpolitik in Händen hält.“³⁹⁷ Egon Schwarz spricht gar von einer „Karikatur eines Essex“³⁹⁸: Die Figur des Earls werde „verstümmelt“, um sie den „Ansprüche[n] von Bruckners Ideenwelt“³⁹⁹ anzupassen. Bruckners Intention ist es, „die rein romantische, vom Weltlich-Realen unberührte

³⁸⁹Reul, S. 342

³⁹⁰Ebd., S. 343

³⁹¹Bruckner (2006), S. 188

³⁹²Reul, S. 343

³⁹³Ebd., S. 343

³⁹⁴Bruckner (2006), S. 189

³⁹⁵Ebd., S. 189

³⁹⁶Riedl, S. 222

³⁹⁷Schwarz, S. 206

³⁹⁸Ebd., S. 206

³⁹⁹Ebd., S. 206

Seele des jungen Essex auf die Bühne zu bringen.“⁴⁰⁰ So verdeutlicht er den Kontrast zu dem rationalen Machtpolitiker Francis Bacon.

Der erste Teil des Dramas kreist vornehmlich um das Verhältnis der Königin zu Essex, er durchleuchtet die persönliche Ebene, wobei sich wiederholt „eine Wechselbeziehung von individuellen Anlagen und politischem Verhalten“⁴⁰¹ erkennen lässt. Dieser erste Teil exponiert bereits Elisabeths wesentliche Charakterzüge, „wobei der Akzent auf den menschlich-fraulichen Eigenschaften liegt“, und sein äußeres Geschehen „konzentriert sich auf entscheidende Augenblicke, die den Gefühlszwiespalt spiegeln“⁴⁰².

Das Drama setzt mit einer Zusammenkunft von Königin Elisabeth und ihrem jungen Günstling Essex ein. Bereits in den ersten Versen zeigt sich die private Beziehung der beiden. Durch sie versucht Elisabeth „sich über den Verlust ihrer Jugend und die emotionale Verarmung ihres Lebens hinwegzutäuschen.“⁴⁰³ Essex nutzt diese persönliche Verbindung, um eigene politische Interessen durchzusetzen. *Es ist schon was an dieser Frau. Der Hof*,⁴⁰⁴ gibt er unverhohlen gegenüber Francis Bacon zu. Diesen versucht er Elisabeth für den vakanten Posten des Kronanwaltes zu empfehlen.

Dieses Anliegen versucht er durchzusetzen, indem er bereits drei Stunden lang in Elisabeths Zimmer kniet. Essex' Knien ist kein Akt der Huldigung. Elisabeth lacht, während ihr Günstling abseits kniet, um sein Begehren zu erbitten. Bereits diese erste Szene hinterlässt „den Eindruck eines verfehlten, hoffnungslosen Verhältnisses.“⁴⁰⁵ Die Vorgehensweise des Grafen, seinen Willen durchzusetzen, offenbart sein Wesen. Die Welt ist für ihn ein Traum, und er glaubt, sie ließe sich träumerisch regieren.⁴⁰⁶ In seiner Gedankenwelt ist es logisch, dass Elisabeth ihm aus Zuneigung seinem Wunsch nachkommt. Die Königin hängt zwar ihr Herz an Essex, „an sein Strahlen, Glänzen, Schmollen, das Launische, Kindliche an ihm“⁴⁰⁷, doch in Staatsfragen holt sie die

⁴⁰⁰Schwarz, S. 206

⁴⁰¹Lehfeldt, S. 60

⁴⁰²Ebd., S. 60

⁴⁰³Reul, S. 315

⁴⁰⁴Bruckner (2006), S. 192

⁴⁰⁵Schwarz, S. 207

⁴⁰⁶Vgl. ebd., S. 207

⁴⁰⁷Ebd., S. 208

Empfehlungen ihrer Berater ein. Elisabeth versteht es, die Politik von Privatem zu trennen, während Essex die Spaltung von Vernunft und Neigung nicht begreift. Er lässt außer Acht, dass andere Faktoren – wie das Wohl des Staates oder die Qualifikation der Person – maßgeblich für die Verleihung des Kronanwaltpostens sind.⁴⁰⁸ *Es ist nur, um mir weh zu tun*,⁴⁰⁹ erklärt er sich Elisabeths Zögern.

Der Earl of Essex handelt „ganz aus dem Gefühl heraus“⁴¹⁰, er ist ein Träumer: *Ich schlafe nicht, ich träume*.⁴¹¹ Der „ritterlich-romantische Gefühlsmensch Essex“⁴¹² ist sich sicher, dass Elisabeth „ihm in ihrer Liebe unwiderstehlich verfallen ist.“⁴¹³ *Sie liebt mich ja*,⁴¹⁴ sagt er mit einer Selbstverständlichkeit im Gespräch mit Bacon. Doch muss er erkennen, dass nicht er die Macht über die Königin besitzt, sondern dass es umgekehrt Elisabeth ist, „die mit ihm spielt“.⁴¹⁵

Als Elisabeth trotz seiner Fürsprache Bacons Gegner Coke mit dem Amt betraut, stürzt Essex unangemeldet in ihr Zimmer und überrascht sie beim Ankleiden. Erstmals erblickt er die Königin „ohne Perücke und offizielle Robe“⁴¹⁶ und wird ihres Alters gewahr. Elisabeth erfährt darin „ihre Niederlage als Frau“.⁴¹⁷ In seiner Anrede *Mütterchen*⁴¹⁸ erkennt Elisabeth, dass sie keine erotische Bewunderung mehr von Essex erfahren kann.⁴¹⁹ Diese „Szene der Enthüllung“⁴²⁰ ruiniert „das bisherige Vertrauensverhältnis, denn Elisabeths Demütigung ist ebenso groß wie Essex’ Ernüchterung.“⁴²¹ Doch inmitten dieser Demütigung zeigt Elisabeth die Stärke, Essex sein Begehren weiterhin abzuschlagen. Alles, was er bis dahin verborgen hatte, bricht aus ihm hervor. Er schreit die Königin aufgebracht an: *Ich bin nicht euer Narr*⁴²² und

⁴⁰⁸Vgl. Schwarz, S. 208

⁴⁰⁹Bruckner (2006), S. 213

⁴¹⁰Speidel, S. 232

⁴¹¹Bruckner (2006), S. 176

⁴¹²Schwarz, S. 204

⁴¹³Speidel, S. 232

⁴¹⁴Bruckner (2006), S. 190

⁴¹⁵Speidel, S. 232

⁴¹⁶Reul, S. 315

⁴¹⁷Lehfeldt, S. 60

⁴¹⁸Bruckner (2006), S. 211

⁴¹⁹Vgl. Reul, S. 366

⁴²⁰Schwarz, S. 209

⁴²¹Reul, S. 315

⁴²²Bruckner (2006), S. 212

nennt sie eine Schrulle und Hexe.⁴²³ Essex' „Selbstüberschätzung und seine Selbstüberheblichkeit“⁴²⁴ führen letztlich zu seiner Hinrichtung.

Aus verletztem männlichen Stolz und Trotz schließt er sich dem Aufstand gegen die Königin an. Seine Beteiligung an der Verschwörung gegen die Königin ist vornehmlich persönlich motiviert und „Folge einer narzisstischen Kränkung.“⁴²⁵ Auch das ferne Spanien teilt diese Einschätzung: *Unser Gesandter sieht darin nichts als einen Streich ihres verschmähten Liebhabers.*⁴²⁶ Es ist Francis Bacon, der den Plan der Aufständischen verrät, die infolge verhaftet und in den Tower geworfen werden.

Wie Essex' Stolz als Mann, ist auch Elisabeths Stolz als Frau gekränkt, denn sie muss feststellen, dass „nicht ein verliebtes treues Herz zu ihr sprach, sondern nur Berechnung und männliche Freude an Machterwerb.“⁴²⁷ Die Königin lässt Essex „mit tief gespaltenen Gefühlen“⁴²⁸ hinrichten. Ihre Beweggründe schildert Riedl folgendermaßen:

Ihre frühkindliche Traumatisierung, hervorgerufen durch die Hinrichtung ihrer Mutter, verlangt schließlich nach einem Racheakt, den sie an Essex vollziehen lässt. Sie schickt ihn, so wie einst ihr Über-Vater Heinrich VIII. ihre Mutter Anne Boleyn, aufs Schafott. Und wie ihr Vater der Vollstreckung des Urteils beigewohnt hat, so wendet auch sie den Blick nicht ab, als Essex unter dem Beil des Scharfrichters stirbt. Um wie ihr Vater zu werden, muss sie mit Essex zugleich ihre Gefühle exekutieren. Die elisabethanische Staatsräson ist Ausdruck der Sublimierung erlittener Traumata und Folge neurotischer Störungen.⁴²⁹

Essex muss für das missglückte Verhältnis bezahlen, ebenso wie auch die Königin: *Sehr teuer bezahle ich,*⁴³⁰ gesteht sie sich ein. Sie zerbricht innerlich an seiner Hinrichtung. Elisabeth kommt zu der Einsicht, dass man „dem Verstand über das Gefühl Macht einräumen muß, wenn man statt Schmerz Erfolg ernten will“⁴³¹: *[M]eine*

⁴²³Vgl. Schwarz, S. 209

⁴²⁴Speidel, S. 233

⁴²⁵Riedl, S. 223

⁴²⁶Bruckner (2006), S. 267

⁴²⁷Speidel, S. 233

⁴²⁸Schwarz, S. 210

⁴²⁹Riedl, S. 223

⁴³⁰Bruckner (2006), S. 261

⁴³¹Schwarz, S. 210

*Empörung, meine Liebe, mein Zorn. Das ist vorüber [...] Gescheit sein, davon haben wir alle mehr.*⁴³²

Nach ihrer Rettung spricht Elisabeth mit Plantagenet, der Essex gleicht und seine Stelle einnehmen könnte. Doch die Königin weist ihren neuen Bewunderer und potentiellen Liebhaber ab:

*Ich will nicht mehr. Daß einer im Park herumschwärmt, während ich oben lese – ich will nicht mehr. Daß er kniet und süße Geschichten macht, daß er Geschenke bekommt und das Maul vorstreckt, weil sie ihm zu klein sind, gesteigert: und daß ich sie erst recht klein mache, damit er was zu schmollen hat, und daß die Zeit vergeht, vergeht – ich will nicht mehr. Ich glaube nicht mehr daran.*⁴³³

Sie besinnt sich, als sie erkennt, dass „sich eine Wiederholung der von ihr nun als verhängnisvoll beurteilten Beziehung anbahnt“.⁴³⁴ Elisabeth schließt „eine Phase ihres Lebens [ab], in der es noch Zugeständnisse an Gefühl und Sehnsucht gab“.⁴³⁵

Im zweiten Teil des Dramas steht der „machtpolitisch und religiös bedingte[] Kampf Elisabeths mit Philipp von Spanien“ im Mittelpunkt.⁴³⁶ Auch in diesem Teil „schlägt Bruckner die Brücke zurück zum Kräftespiel des Gefühls, nämlich durch die Ablösung jener Beziehung persönlicher und konkreter Natur Elisabeths zu Essex durch eine mystische Verbundenheit Elisabeths mit Philipp“⁴³⁷: *Jetzt habe ich nur noch Philipp im Kopflacht und im Herzen.*⁴³⁸

⁴³²Bruckner (2006), S. 262-263

⁴³³Ebd., S. 260

⁴³⁴Reul, S. 367

⁴³⁵Ebd., S. 367

⁴³⁶Lehfeldt, S. 61

⁴³⁷Ebd., S. 61

⁴³⁸Bruckner (2006), S. 262

4.5.3. Elisabeth und Philipp

*„Großartig aber das Nebeneinander von Spanien und England, Katholizismus und Protestantismus [...]. Auf einem Podium das Unversöhnliche beisammen. [...] Philipp und Elisabeth.“*⁴³⁹

Auf der geteilten Bühne kommen jedwede Motive zum Austrag:

die fanatische Aggressivität des Königs, die passive Unbezwingbarkeit der jungfräulichen Königin, der weltgeschichtliche Kampf zweier Imperien, die Zeitenwende, in der sich das Absinken des einen und der Aufstieg des anderen Reiches abzeichnen, und das alles eingebettet in die erotische Metaphorik einer Haßliebe.⁴⁴⁰

König Philipp tritt auf als Repräsentant der „barocke[n], fanatisch katholische[n]“⁴⁴¹ Welt, während Königin Elisabeth „die aufgeklärte protestantische Welt“⁴⁴² repräsentiert.

Riedl bezeichnet das Verhältnis der beiden Kontrahenten, die in einer Hassliebe miteinander verbunden sind, als „psychopathologisch“.⁴⁴³ König Philipp betrachtet sich selbst „als dogmatische Spitze der Gegenreformation und verfolgt fanatisch seine kriegerischen Ziele.“⁴⁴⁴ Er „sakralisiert das Politische und politisiert das Sakrale.“⁴⁴⁵ Seine „krankhaft religiöse Sucht, die ketzerische Elisabeth zu züchtigen, [ist] verdrängte Begierde nach der Frau, die seine Werbung abgelehnt hat.“⁴⁴⁶ Er kompensiert seine eigene, persönliche Niederlage im Bezwingungswillen der Ketzerin Elisabeth. Auch Philipp leidet an einem Trauma: dem seiner gescheiterten Brautwerbung, das er mit einem imperialistischen Triumph zu überwinden sucht. Konnte er den Körper der Frau Elisabeth nicht besitzen, so trachtet er nun nach dem Besitz des von Elisabeth repräsentierten Staatskörpers. Der Krieg gegen England stellt eine Weiterführung seiner Brautwerbung dar, die Eroberung Britanniens soll die gescheiterte Eroberung Elisabeths ausgleichen.⁴⁴⁷ So vermutet Elisabeth auch im

⁴³⁹Fritz Engel, zit. nach Roessler, S. 98

⁴⁴⁰Schwarz, S. 210

⁴⁴¹Speidel, S. 233

⁴⁴²Ebd., S. 233

⁴⁴³Riedl, S. 223

⁴⁴⁴Ebd., S. 224

⁴⁴⁵Ebd., S. 224

⁴⁴⁶Schwarz, S. 204

⁴⁴⁷Vgl. Riedl, S. 225

Stück: *Vielleicht ist alles, was er gegen uns unternimmt, nur immer bössere Wiederholung seines Heiratsantrages? Immerhin hatte er zum ersten und zum einzigen Mal in seinem Leben einen Korb bekommen.*⁴⁴⁸

Bruckners Philipp kompensiert seine „erlittene erotische Zurückweisung mit einem aggressiven religiösen Sendungsbewusstsein. Die Verdrängung der sexuellen Triebe führt zu einer neurotischen Machtbesessenheit mit destruktiven, auch selbstzerstörerischen Zügen“⁴⁴⁹: *[E]rst mit ihrem Tode werden sie bekehrt sein. [...] Denn lieber will ich über Leichen herrschen als über Ketzer.*⁴⁵⁰

Philipps religiösem Fanatismus und seiner Machtbesessenheit „steht die nüchterne, liberale und weltlich-diesseitige Vernunft Elisabeths gegenüber, die den Frieden will, sich mit dem kleinen England begnügt und anstelle für Ideen für den irdischen Vorteil und Wohlstand des Menschen kämpft.“⁴⁵¹ Sein Kampf spitzt sich zu einem Machtrausch zu, der mehr und mehr pathologische Züge annimmt. Und doch „[mischt sich Philipps] Glaube, mit dem Krieg gegen England die Welt zu erlösen, [...] mit einer uneingestanden Faszination durch die Gegnerin Elisabeth.“⁴⁵² *Wer hat mich je mit solcher Wut umworben wie Philipp? [...] Alle süßen Schmeicheleien meiner vielen Bräutigamme sind nichts gegen die drohenden Bewerbungen meines fernen Philipps.*⁴⁵³

Bruckner regt aus dem Hass und „dem vernichtenden Gegeneinander [...] eine gegenseitige Anziehung [an], die [...] das politische Widerspiel gleichzeitig als menschliches Widerspiel erscheinen lässt.“⁴⁵⁴ „Wie sich im Verhältnis zwischen Elisabeth und Philipp Persönliches und Politisches nicht voneinander trennen lassen, [so können] auch beide Herrscher selbst nicht voneinander lassen“.⁴⁵⁵

Ihr „ehemalige[r] Freier“ und „fanatische[r] Verfolger“⁴⁵⁶ übt eine Faszination auf die Königin aus:

Wer weiß, ob ich nicht längst einen Mann genommen hätte, wenn es keinen Philipp auf der Welt gäbe? Wer weiß, ob nicht nur er mich abgehalten hat,

⁴⁴⁸Bruckner (2006), S. 219

⁴⁴⁹Riedl, S. 224

⁴⁵⁰Bruckner (2006), S. 316

⁴⁵¹Lehfeldt, S. 62

⁴⁵²Ebd., S. 62

⁴⁵³Bruckner (2006), S. 219

⁴⁵⁴Lehfeldt, S. 61

⁴⁵⁵Riedl, S. 225

⁴⁵⁶Schwarz, S. 204

*denn was sind sie alle gegen diese dunkle, unheimliche Gestalt, gegen diesen großen, hintergründigen Geist, dessen Umarmung verlockender sein könnte als das Gerümpel meiner verliebten und machthungrigen Bewerber?*⁴⁵⁷

Elisabeth scheint zu spüren, dass „es Philipp um sie persönlich zu tun ist“⁴⁵⁸ und es ihm nicht bloß um seinen eigenen Vorteil geht, wie es bei anderen Verehrern der Fall war.

Hinter der Abgrenzung zu ihrem Gegner steckt eine Anziehung und emotionale Nähe.⁴⁵⁹ „Das gegenseitige Verständnis der Mächtigen ist nicht zuletzt der gemeinsam geteilten Einsamkeit der Macht geschuldet“⁴⁶⁰: *Wer bleibt mir noch? Er immerhin hilft mir über die Einsamkeit hinweg. Wie ein alter Steiger ist er mir treu, läuft mir immer noch nach. Lachen: Das ist schon eine Schicksalsverbissenheit fürs Leben.*⁴⁶¹

Die Nachricht, dass Philipp im Sterben liegt, erschüttert Elisabeth zutiefst, „da sie in ihm nicht nur die Verkörperung des weltlichen Machtprinzips sieht, sondern ihn auch dämonisiert und der menschlichen Sphäre entrückt hat.“⁴⁶² *Jetzt hast du mir auch noch Philipp genommen*,⁴⁶³ reagiert die Königin erstaunt auf Cecils Nachricht. Elisabeth „definierte sich zeit ihres Lebens weitgehend über ihren historischen Antagonisten, den sie nun verliert“.⁴⁶⁴ Mit ihm war sie durch eine Art Hassliebe verbunden. „[I]hr Selbstverständnis entstand in der Abgrenzung von ihrem persönlichen Feind Philipp“.⁴⁶⁵ Mit dem Verlust dieses Gegenpols „büßt sie einen essentiellen Bestandteil ihres eigenen Daseins ein“⁴⁶⁶: *Philipp ist meine ganze Weisheit.*⁴⁶⁷

Die mächtige Königin ist einsam und verlassen, was ihr bleibt, sind ihre Bücher, in denen sie Trost findet. *Lesen. Vergessen. Lesen. Suchen. Lesen, lesen, das bleibt mir.*⁴⁶⁸ Sie greift zu einem Buch von Petrarca und übersetzt den Titel sachlich: *Del dolor*: vom

⁴⁵⁷Bruckner (2006), S. 219

⁴⁵⁸Schwarz, S. 204

⁴⁵⁹Vgl. Riedl, S. 225

⁴⁶⁰Ebd., S. 225

⁴⁶¹Bruckner (2006), S. 340

⁴⁶²Reul, S. 317

⁴⁶³Bruckner (2006), S. 341

⁴⁶⁴Reul, S. 317

⁴⁶⁵Ebd., S. 317

⁴⁶⁶Ebd., S. 317

⁴⁶⁷Bruckner (2006), S. 244

⁴⁶⁸Ebd., S. 343

*Schmerz, e della ragione: und von der Vernunft.*⁴⁶⁹ Diese Worte bilden die letzten Zeilen „dieses inneren Schicksalsdramas, eine Inhaltsangabe.“⁴⁷⁰

Elisabeths letzte Gedanken im Drama gelten einer „Ethik des Maßes“.⁴⁷¹

Der Tod ihrer Mit- und Gegenspieler Essex und Philipp, sowie das Bewusstsein, Herrscherin einer künftigen Weltmacht in einer historischen Zeitenwende zu sein, lassen Elisabeth nach einem harmonischen Ausgleich ihrer inneren Zerrissenheit, des Widerspiels von Ratio und Gefühl, suchen. Petrarcas Traktat soll ihr programmatisch als Leitfaden für eine neue, sich an den Werten des Ausgleichs und des Maßes orientierten Lebensführung dienen.⁴⁷²

Erst am Ende des Dramas gelingt es der Königin „ihre Leidenschaften zu domestizieren und Verstand und Gefühl in ein vernünftiges, weil harmonisches Gleichgewicht zu bringen“.⁴⁷³ Rationalität und Emotionalität finden durch die Vernunft eine maßvolle Balance.

Mit Philipps Tod nimmt auch Elisabeth Abschied vom Leben. Zugleich mit Philipps Sterben resigniert die Königin und gibt Cecil den Auftrag, „die Monopole der Krone, die Bacon heftig im Kronrat fordert, der Nation zur Verfügung zu stellen.“⁴⁷⁴

Nur Francis Bacon steht mitten im Leben. Er gewinnt an Popularität und spricht sich im Parlament für die Nachfolge Jakobs von Schottland aus, wofür Essex' Kopf noch rollen musste.⁴⁷⁵ Diejenigen, die „nicht kalt und leidenschaftslos gelebt haben, sind tot oder doch aus dem Leben gedrängt, einsam und verlassen.“⁴⁷⁶ Bacon ist der „alleinige Sieger.“⁴⁷⁷

⁴⁶⁹Bruckner (2006), S. 357

⁴⁷⁰Schwarz, S. 213

⁴⁷¹Riedl, S. 227

⁴⁷²Ebd., S. 227

⁴⁷³Ebd., S. 222

⁴⁷⁴Schwarz, S. 212

⁴⁷⁵Vgl. ebd., S. 213

⁴⁷⁶Ebd., S. 213

⁴⁷⁷Ebd., S. 213

4.6. Geschichte als poetische Fiktion – Die Figur des Francis Bacon

*So kann leicht eine Handlung, die man abscheulich nennen mag, am Anfang einer segensreichen Wirkung stehn. Vor dem Jüngsten Gericht, wenn es je kommen sollte, wird nur das Ergebnis eines Lebens in die Waagschale geworfen, niemals seine Moral.*⁴⁷⁸

Die Figur des Francis Bacon macht den „Triumph einer rein instrumentellen Vernunft, jenseits und unabhängig von Moral und idealistischen Bekenntnissen“⁴⁷⁹ im Drama fest. Bacon ist kein vielschichtiger Charakter. Bruckner zeichnet ihn in *Elisabeth von England* als Bösewicht, als einen „aalglatte[n] Halunke[n]“⁴⁸⁰, dessen negative Eigenschaften überwiegen: „das Schlangenhafte, auf List und Intellekt Abgestimmte.“⁴⁸¹ Der *Forscher der Wirklichkeit*⁴⁸² ist „ein gewissenloser Schurke, der mit seinem nüchternen Realitätssinn seine intellektuelle Überlegenheit sowie sein strategisches Geschick skrupellos ausspielt und jede Verbindung von Politik und Moral negiert.“⁴⁸³

Während Elisabeth sich mithilfe der Petrarca-Lektüre um eine Affektbeherrschung bemüht, die Ausdruck der Menschenwürde ist, hat Bacon eine Art der Affektbeherrschung verinnerlicht, die „Ausdruck politisch-strategischer Klugheit“⁴⁸⁴ ist. Er repräsentiert einen Zweckrationalismus, der eine Vernunft des Maßes, „das in bester aufklärerischer Tradition, Verstand und Gefühl in ein harmonisches Verhältnis bringt, konterkariert.“⁴⁸⁵ Bacon vertritt „einen eingeschränkten, instrumentellen Vernunftbegriff“, Elisabeth dagegen versteht „die Mäßigung der Affekte als Akt der Vernunft“.⁴⁸⁶

Francis Bacon handelt kalt strategisch, er ist allein auf seinen Vorteil aus. Dabei heiligt der Zweck die Mittel. Um an sein Ziel zu gelangen, ignoriert er jede Moral. Skrupellos verrät er seinen langjährigen Wohltäter und Freund Essex, um seine eigenen politischen Absichten zu verwirklichen. Bacon ist sich im Klaren, dass der Gefühlsmensch Essex einer untergehenden Welt angehört und „erhofft sich mehr von

⁴⁷⁸Bruckner (2006), S. 233

⁴⁷⁹Riedl, S. 218

⁴⁸⁰Schwarz, S. 206

⁴⁸¹Ebd., S. 206

⁴⁸²Bruckner (2006), S. 336

⁴⁸³Riedl, S. 218

⁴⁸⁴Ebd., S. 227

⁴⁸⁵Ebd., S. 227

⁴⁸⁶Ebd., S. 227

der Krone als von Essex' Freundschaft“⁴⁸⁷: *Wir werden zögern, solchen Vorbildern einer untergehenden Welt zu folgen, in der alle Wucherpflanzen des Gefühls die Vernunft ersticken. Auch wir wollen erobern.*⁴⁸⁸ Bacon „wird zum Exponenten einer neuen Eroberungspolitik.“⁴⁸⁹

Der romantische Träumer und Gefühlsmensch Essex geht im Gegensatz zum kühl berechnenden Machtmenschen zugrunde. Die Zukunft gehört einer Form der Affektkontrolle „im Sinne der instrumentellen Vernunft, eines berechnenden Rationalismus, [die] nicht auf die Würde des Menschen [zielt], sondern [...] vielmehr ein Kerngebot erfolgreicher Selbstmodellierung und damit Ausdruck taktischen Geschicks und politischer Klugheit [ist].“⁴⁹⁰ Francis Bacon, dem machiavellistischen Verstandesphilosophen und „Technokraten der Macht [...] gehört die Zukunft in einer historischen Zeitenwende.“⁴⁹¹

Elisabeth von England schildert eine Welt, „in der sich geschichtliche Prozesse unabhängig von den Protagonisten, ja gegen ihren Willen abspielen, wo die einander ablösenden, Weltmacht ausübenden Imperien einen Sieg davontragen“⁴⁹², in der eine moralische Überlegenheit keine Rolle spielt. Selbstsucht und Verrat bestimmen das Handeln, unmoralische Typen gewinnen die Oberhand „über die [...] zu Empfindungen Fähigen.“⁴⁹³

⁴⁸⁷Schwarz, S. 210

⁴⁸⁸Bruckner (2006), S. 333

⁴⁸⁹Lehfeldt, S. 64

⁴⁹⁰Riedl, S. 228

⁴⁹¹Ebd., S. 230

⁴⁹²Schwarz, S. 213

⁴⁹³Ebd., S. 213

4.7. Die Rolle der Geschichte – Entmythisierung und Relativierung

„Wir lernen also das allgemeine und das besondere Leben durch nichts so lebendig und ursprünglich kennen, wie durch das vergangene.“⁴⁹⁴

Bruckner vertritt die Auffassung, dass ein „Beispiel aus der Vergangenheit durch Analogiebezüge Tendenzen der Gegenwart zu erkennen“⁴⁹⁵ gibt. Ein abgeschlossener geschichtlicher Vorgang ermöglicht „dem Betrachter eine distanzierte Position, die er der eigenen Zeit gegenüber nur schwer einnehmen [kann].“⁴⁹⁶ So wird „eine Analyse möglich, die [...] Aufschlüsse auch über die Gegenwart und über die psychische Struktur des Menschen“⁴⁹⁷ vermittelt. An einem historischen Sujet interessiert Bruckner, dass es „einen Gegenwartsbezug zu erkennen gibt und [...] sich am Beispiel der agierenden Personen Aspekte der Psyche ausleuchten lassen.“⁴⁹⁸

Elisabeth von England entsteht in einer weltpolitischen Krisensituation, der Vorabend des Dritten Reiches dämmert herauf, und in unterschiedlichsten Kreisen artikuliert sich das Sehnen nach einem starken Mann. Dieses Autoritätsverlangen wird im Drama dekonstruiert.

Es „setzt programmatisch mit einer anthropologischen Depotenzierung historischer Größe ein.“⁴⁹⁹ Auch die Herrscher, die Geschichte machen, sind Opfer ihrer Triebe. Wie alle Menschen leiden sie „an ihren Traumata, Persönlichkeitsstörungen und Ich-Dissoziationen. Die Haupt- und Staatsaktionen der Geschichte sind nicht nur das Ergebnis politischer Motivationen [...], sondern werden ebenso sehr von den persönlichen, ja intimen Antrieben, Begierden und Beweggründen der Protagonisten bestimmt.“⁵⁰⁰ Das Drama zeigt auf, dass politische Entscheidungen allzu oft persönlich motiviert sind und „weniger sachlichen Erwägungen als privaten Kränkungen [entspringen.]“⁵⁰¹ So formuliert auch Bacon im Stück:

⁴⁹⁴Tagebuch 1912-1915, zit. nach Reul, S. 327

⁴⁹⁵Reul, S. 327

⁴⁹⁶Ebd., S. 327

⁴⁹⁷Ebd., S. 327

⁴⁹⁸Ebd., S. 328

⁴⁹⁹Riedl, S. 221

⁵⁰⁰Ebd., S. 223

⁵⁰¹Ebd., S. 222

BACON: [...] *Oft haben kindliche Regungen unabsehbare Folgen gehabt. Die Karte Europas hätte ein anderes Gesicht, wenn es durch ein Verfahren möglich wäre, die Wirkungen etwa von verletzter Eitelkeit nachträglich zu streichen.*⁵⁰²

Bruckners historische Gestalten leiden an neurotischen Störungen, die die politischen Entscheidungen beeinflussen und auch „die Banalitäten des Alltags verhindern einen angemessenen Umgang mit Fragen von welthistorischer Tragweite.“⁵⁰³

So macht das Drama

den Lauf der Geschichte an individualpsychologischen Phänomenen fest, die, in scharfem Kontrast zur vorherrschenden Heldenverehrung seit dem 19. Jahrhundert, den Mythos der großen historischen Persönlichkeit gründlich destruieren. Auch sogenannte Helden sind kreatürliche Wesen. Der kritische Blick auf die Mechanismen der Machtpolitik und die Analyse der Psychopathologie ihrer Protagonisten konterkarieren nicht zuletzt auch jene politischen Heilslehren und Erlösungshoffnungen, deren Erstarken zur Zeit der Weimarer Republik die junge Demokratie in Deutschland bedrohten und schließlich auch zerstörten. In dieser Perspektive erscheint Bruckners Drama wie ein psychologisches Gegengift zur Ideologieseligkeit des eigenen Zeitalters. Führerkult und Autoritätsverlangen werden jedenfalls in *Elisabeth von England* entzaubert.⁵⁰⁴

Neben der „Depotenzierung des Heroischen durch Vermenschlichung der Potentaten“⁵⁰⁵ gelingt Bruckner die „Dämonisierung der Technokraten der Macht vom Schlage Francis Bacons.“⁵⁰⁶ Das Drama warnt davor, dass „der Ruf nach dem heroischen einzelnen nur allzu leicht der Gewalt, der Gewissenslosigkeit und der bewußten Abkehr von den Forderungen der Moral den Weg ebnet.“⁵⁰⁷ Symptomatisch für diese Entwicklung ist der politische Aufstieg Bacons.⁵⁰⁸ Dieser „postuliert die völkische Überlegenheit der englischen Nation“⁵⁰⁹, propagiert im Kronrat den *Einzug eines jungen, strahlenden Königs*⁵¹⁰ und spricht vom *Wille[n] eines*

⁵⁰²Bruckner (2006), S.232

⁵⁰³Reul, S. 446

⁵⁰⁴Riedl, S. 222-223

⁵⁰⁵Ebd., S. 230

⁵⁰⁶Ebd., S. 230

⁵⁰⁷Reul, S. 466

⁵⁰⁸Vgl. ebd., S. 466

⁵⁰⁹Riedl, S. 230

⁵¹⁰Bruckner (2006), S. 335

*jungen, kriegesischen Königs*⁵¹¹, der mit dem innersten Willen eines jungen, männlichen Volkes⁵¹² verbunden ist. Elisabeths designierter Nachfolger Jakob „soll jene Idee umsetzen, die Bacon im Stile eines modernen Ideologen formuliert. Nationalismus und Imperialismus sind die Säulen seiner ideologischen Konstruktion, die in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts die Welt tatsächlich in den Abgrund stürzen sollte.“⁵¹³ „Im Medium des historischen Dramas warnt Bruckner vor aktuellen Tendenzen, die wenige Jahre später das Ende der Weimarer Republik herbeiführen und sich zu wesentlichen Merkmalen der nationalsozialistischen Diktatur entwickeln.“⁵¹⁴

Am Ende des Dramas steht eine „Relativierung der geistigen Auseinandersetzung“.⁵¹⁵ Elisabeth kommt zum Bewusstsein, dass Philipp mit seiner sinnlosen Besessenheit ebenso richtig liegen könnte wie sie mit ihrer sinnlosen Vernunft: *Mit seiner sinnlosen Besessenheit: er. Mit meiner sinnlosen Vernunft: ich.*⁵¹⁶ Sie gelangt zur Erkenntnis, dass „jeder der Antagonisten auf seine Weise im Recht ist, zugleich aber für seine spezifischen Verfehlungen die Verantwortung trägt, für den sinnlosen Ausschließlichkeitsanspruch vor allem, mit dem er seine Position verteidigte.“⁵¹⁷

Die beiden Pole von Elisabeths Vernunft und Philipps Besessenheit treffen sich „in der Fragwürdigkeit aller menschlichen Bestrebungen, die – ob erfolgreich oder erfolglos – niemals von bleibender Wirkung sind.“⁵¹⁸

Lehfeldt weist darauf hin, dass es nicht Bruckners Intention war,

England zu idealisieren und Philipps Niederlage als Sieg der Vernunft und des liberalen Geistes zu werten. Die Geschichte hat ihre eigene Dynamik, und nicht der objektive Fortschritt, sondern die jeweiligen partikularen Interessen bestimmen ihre Entwicklung.⁵¹⁹

Die historische Entwicklung schreitet über die Königin hinweg, sie kann mit der Dynamik der Geschichte nicht mehr mithalten. Elisabeth entgleitet die Kontrolle über die Veränderungen in England immer mehr. In ihr zerrinnt der Traum vom kleinen

⁵¹¹Bruckner (2006), S. 336

⁵¹²Ebd., S. 336

⁵¹³Riedl, S. 231

⁵¹⁴Reul, S. 474

⁵¹⁵Ebd., S. 442

⁵¹⁶Bruckner (2006), S. 352

⁵¹⁷Reul, S. 442

⁵¹⁸Lehfeldt, S. 63

⁵¹⁹Ebd., S. 63

England, und es erwacht das „Gefühl von der Relativität ihrer Bedeutung und ihres Lebens überhaupt.“⁵²⁰ Einsam zieht sie sich zurück und liest Petrarca. Der Schmerz und die Vernunft „sind die beiden Pole, zwischen denen die Linien ihres Lebens im ständigen Wechselspiel von politischem und individuellem Dasein verlaufen.“⁵²¹

Zwar gewinnt Elisabeth

im Drama keine imperiale Größe, aber sie gelangt zu einer menschlichen Qualität, indem sie mit ihrer inneren Zerrissenheit zu leben vermag. Obwohl die Königin schwere psychische Verletzungen davonträgt, zerbricht sie nicht an sich selbst; sie relativiert ihre individuelle Krise und erhebt sich darüber – aus Verantwortung für die ihr anvertrauten Menschen.⁵²²

⁵²⁰Lehfeldt, S. 64

⁵²¹Ebd., S. 64

⁵²²Reul, S. 447

5. Resümee

Sowohl der Historiker als auch der Dichter stellt sich die „Frage nach den geschichtsmächtigen Gewalten, nach den Strukturen historischer Prozesse und den Akteuren, die, sei es eigenmächtig und autonom, sei es lediglich funktionell oder getrieben, in den Lauf der Geschichte eingreifen, ihn mitunter auch verändern und, zumindest zeitweise und partiell, zu steuern vermögen“.⁵²³

Während der Historiker jedoch ein möglichst detailgetreues Bild der Vergangenheit zu zeichnen sucht, liefert die Dichtung Geschichte im Konjunktiv: Was hätte von der inneren Wahrscheinlichkeit her geschehen können?

Schillers Drama präsentiert das Geschehen im Rahmen eines nach unabänderlichen Gesetzen ablaufenden Geschichtsprozesses, in dem es gilt, die Würde und Identität des Subjektes zu bewahren. Es wird demonstriert, „wie private Leidenschaften, seelische Verstörungen und angestaute Affekte unkontrollierbar in die geschichtliche Szene eindringen und sich dort des Handelnden bemächtigen. Geschichtliches Tun vollzieht sich durch das Tribschicksal der Individuen hindurch und wird auf diesem Weg zu einer für sie unberechenbare Größe.“⁵²⁴ Schiller geht es um die Ausweglosigkeit der Geschichte, die „im Konflikt zweier Menschen gleichen [...] Ranges, mit Notwendigkeit, wenn auch ungerecht, einen von ihnen vernichtet.“⁵²⁵

Sich in dem umwälzenden Verlauf der Geschichte zu behaupten wird beiden Elisabethfiguren abverlangt. Schillers Elisabeth gelingt es, ihre Rivalin auszuschalten, wenn auch um den Preis ihrer Einsamkeit. In Bruckners Drama kann Elisabeth mit der Dynamik der Geschichte nicht mithalten. Die historische Entwicklung schreitet über die Königin hinweg, die zwar noch ihre Machtstellung verteidigt, jedoch an realem Einfluss verliert.⁵²⁶ Es ist Francis Bacon, der „den Aufstieg Englands zur Weltmacht [propagiert] und damit Elisabeths jahrzehntelange Politik des Friedens und der vernunftorientierten Selbstbegrenzung in ihr Gegenteil [verkehrt]“.⁵²⁷

⁵²³Riedl, S. 219

⁵²⁴Sautermeister, S. 295-96

⁵²⁵Oellers (2005), S. 244

⁵²⁶Vgl. Reul, S. 316

⁵²⁷Ebd., S. 317

Der Mensch erscheint bei Bruckner „als Subjekt der Geschichte, zugleich aber als Objekt seiner unbewußten Antriebe.“⁵²⁸ Bruckner sieht „die Historie als Produkt menschlichen Handelns. Dabei gewinnt er durch seine psychoanalytische Perspektive Einblick in die Dissoziation der Seele. Sein Fazit: Die Geschichte wird von Personen bestimmt, die sich selbst nicht zu bestimmen vermögen.“⁵²⁹

Die Dramenhandlungen sind nicht bloß in einer Zeitenwende angesiedelt, auch die Autoren erleben während ihrer Entstehung eine Umbruchszeit. Schiller verfasst *Maria Stuart* unter den Eindrücken der Französischen Revolution und übt in der Folge Absolutismuskritik. Die Entstehung von Bruckners Drama ist geprägt vom Aufdämmen des Dritten Reiches, und im Medium des Geschichtsdramas gelingt es ihm, Zeitkritik zu üben. Er wendet sich gegen Autoritätsverlangen und Führerkult, indem er „politische Repräsentanten vorführt, die die Signatur ihrer Epoche bestimmen, ohne historische Größe und innere Überlegenheit zu besitzen.“⁵³⁰ Beide Autoren operieren am Puls der Zeit und zeigen ein Gespür für Zeitthemen.

Schiller und Bruckner behandeln ein Stück Weltgeschichte auf ihre je eigene Weise, dabei lassen sich sowohl Parallelen ziehen als auch Unterschiede aufweisen. So sind in der Zeit der Weimarer Republik andere Aspekte von Interesse als in der klassischen Periode. Bei Bruckner nimmt die Psychoanalyse und die Depotenzierung von Führerkulten eine gewichtige Stellung ein, während Schiller das Hauptaugenmerk auf den Kampf von Pflicht und Neigung legt mit dem Ziel, „das Historische in einem überpersönlich Tragischen aufgehen [...] zu lassen.“⁵³¹

Um die dramatische Intention zu unterstreichen, greifen die Autoren in die Realgeschichte ein. Sowohl Bruckner als auch Schiller schreibt historische Charaktere um bzw. führt letzterer die unhistorische Figur des Mortimer ein. Mortimers Funktion besteht in der Vergegenwärtigung des leidenschaftlichen, sinnlichen Zuges Marias auf der Bühne.⁵³² Seine Gestalt demonstriert „das Unwesen des Katholizismus.“⁵³³ Mortimer findet eine Parallele in Bruckners Figur des Grafen Essex. Beide dienen der Veranschaulichung des romantisch-träumerischen, vom Weltlichen Unberührten auf

⁵²⁸Reul, S. 446

⁵²⁹Ebd., S. 446

⁵³⁰Ebd., S. 447

⁵³¹Schiller: *Maria Stuart*, S. 163

⁵³²Bonn, S. 149, Fußnote 40

⁵³³Oellers (2005), S. 237

der Bühne. Beide Schwärmer gehen in den Dramen unter, die Geschichte verläuft zugunsten der skrupellos berechnenden Typen vom Schlage Leicesters und Bacons. So wie Leicester ein falsches Spiel spielt und auf seinen Vorteil bedacht ist, agiert auch Bacon im Sinne seiner Machtinteressen und zeigt keine moralische Größe, wenn er seinen Freund Essex ans Schafott ausliefert. Ebenso skrupellos tötet Leicester Mortimer, um seine Pläne zu vertuschen und sein Gesicht zu wahren. Die Träumer verschärfen den Kontrast zu dem rationalen, politischen Machtkalkül Leicesters und Bacons.

Maria Stuart und *Elisabeth von England* weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf: Elisabeths Zerrissenheit in der Rolle als Herrscherin und Frau, um Machtgewinn bemühte, skrupellose Günstlinge, machiavellistische Tendenzen, Verrat, Intrigen, Kämpfe um Machtpositionen, das Schwanken zwischen Gefühl und Vernunft, Pflicht und Neigung et cetera. Beide Geschichtsdramen veranschaulichen die Problematik der Königin Elisabeth, wobei Bruckner die problematische psychische Struktur genauer durchleuchtet. Die private und öffentliche Existenz beider Königinnen sind untrennbar miteinander verbunden und führen daher zu Spannungen. Neben der politischen Auseinandersetzung ist die menschliche Komponente des Konfliktes beiden Autoren ein Anliegen. Durch die gezielte Verjüngung der beiden Rivalinnen gelingt Schiller die Verbindung der politisch-konfessionellen Kontroverse mit einer erotischen Rivalität. Auch Bruckners Elisabeth sucht den erotischen Wettstreit mit ihrer Hofdame, doch ist dieser unterlegt von ihrer dahinschwindenden Jugend und Schönheit.

Beide Königinnen müssen ihre politische Herrschaft in einer Welt behaupten, die von Männern bestimmt wird. Die Schillersche Elisabeth verdrängt ihre Weiblichkeit und entfaltet „männliche“ Eigenschaften wie Härte und Stärke, die ihr Herrscheramt verlangt. Wie Heinrich VIII. legt auch Elisabeth *Sultanslaunen* (V 1783) an den Tag, seine „dezidiert männliche Herrscherattitüde wird [...] auch Elisabeth zugeschrieben.“⁵³⁴ Stärker noch identifiziert sich Bruckners Elisabeth mit ihrem Vater: *Ich bin Heinrich, mein Vater, und ich liebe dich, Anna Boleyn*⁵³⁵, spricht sie groß bei Essex' Hinrichtung. Reul führt aus: „Schon früh hat Elisabeth die Gewissenlosigkeit und Brutalität Heinrichs VIII. umgedeutet und als Stärke ausgelegt,

⁵³⁴Vgl. Immer, S. 141, Fußnote 37

⁵³⁵Bruckner (2006), S. 327

denn nur so ließ sich ein Vaterbild bewahren, an dem sie sich orientieren konnte. Aus der vermeintlichen Vorbildhaftigkeit des Vaters leitet Elisabeth zwingende Regeln für sich selbst ab; sie glaubt, sie müsse Härte zeigen und ihre Gefühle überwinden.“⁵³⁶ Der Schatten Heinrichs VIII. schwebt über beiden Elisabethfiguren.

Neben den zahlreichen Parallelen im Charakter der Königinnen lassen sich auch deutliche Unterschiede in der Figurenkonzeption Schillers und Bruckners erkennen. Beide Königinnen machen sich schuldig am Tod eines Mitmenschen. Schillers Elisabeth unterzeichnet Maria Stuarts Todesurteil, Bruckners Elisabeth lässt ihren Geliebten Essex hinrichten. Und beide Herrscherinnen weisen die Verantwortung für die Hinrichtung von sich. Die Schillersche Elisabeth übergibt das unterschriebene Todesurteil ohne explizite Handlungsanweisung an den Staatssekretär Davison und versucht so, „sich von jeglichem Schein einer Schuld zu distanzieren.“⁵³⁷ Doch kann sie sich der Verantwortung für ihre Unterschrift nicht entziehen, denn aufgrund des unterzeichneten Urteils wird Maria hingerichtet. Im Entscheidungsmonolog gedenkt die Königin der Streitszene und beschließt rational, aufgrund persönlicher und politischer Motive die Hinrichtung Maria Stuarts: *Ein Bastard bin ich dir? – Unglückliche! Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest* (V 3243). Ihre Entscheidung ist „eine eindeutige Willenserklärung, ist getroffen und wird nicht in Frage gestellt.“⁵³⁸ Ihre Distanzierung von der Verantwortung legt Schiller als berechnenden Schritt dar, denn Elisabeth gibt beabsichtigt undeutliche Handlungsanweisungen. Die Königin ist bei Schiller „statischer angelegt als Bruckners Protagonistin; Linearität und Konsequenz kennzeichnen ihr Verhalten. Bruckner hingegen konzipiert Elisabeth als uneinheitliche Figur, die unsicher ist und deshalb zeitweise unkontrolliert handelt.“⁵³⁹

In Bruckners Drama wird Elisabeth nach der Hinrichtung Essex' von Selbstvorwürfen gequält. Sie kann ihre Schuld nicht verleugnen, sie bereut ihr Tun und will die Verantwortung auf Cecil abwälzen, der stets darum bemüht war, die Königin zu überzeugen, Essex zu begnadigen. Aus Loyalität nimmt Cecil die Verantwortung auf sich, die moralische Schuld Elisabeths aber kann er nicht tilgen.⁵⁴⁰

⁵³⁶Reul, S. 375

⁵³⁷Immer, S. 145

⁵³⁸Reul, S. 371

⁵³⁹Ebd., S. 372

⁵⁴⁰Vgl. ebd., S. 370-371

Anders als bei Schiller geht der Unterzeichnung des Todesurteils bei Bruckners Elisabeth „keine rationale Erörterung der Gründe voraus. Die Psyche der Königin bildet einen vielschichtigen Komplex, in dem die Motive, die für Essex' Hinrichtung sprechen, nur knapp überwiegen.“⁵⁴¹ Bruckner zeigt ein Missverhältnis auf, „das zwischen dem von unberechenbaren inneren Faktoren abhängigen Entscheidungsprozeß und seinen weitreichenden Folgen besteht.“⁵⁴² Die historische Entscheidung entstammt nicht aus bloß reiflicher Überlegung, sondern „entspringt auch individuellen – oft aus momentaner psychischer Irritation hervorgegangenen – Motiven.“⁵⁴³

In beiden Dramen findet sich die Königin am Ende in Einsamkeit. Bei Schiller hat Elisabeth politisch triumphiert und ist in ihrer Macht gestärkt, aber auch von allen verlassen. Talbot legt sein Amt nieder, Leicester flieht nach Frankreich - es „ist ein moralisches Todesurteil über die Siegreiche.“⁵⁴⁴

Auch Bruckners mächtige Königin ist einsam und verlassen; was ihr bleibt, sind ihre Bücher, in denen sie Trost findet. *Lesen. Vergessen. Lesen. Suchen. Lesen, lesen, das bleibt mir.*⁵⁴⁵ „Der Tod ihrer Mit- und Gegenspieler Essex und Philipp, sowie das Bewusstsein, Herrscherin einer künftigen Weltmacht in einer historischen Zeitenwende zu sein, lassen Elisabeth nach einem harmonischen Ausgleich ihrer inneren Zerrissenheit, des Widerspiels von Ratio und Gefühl, suchen.“⁵⁴⁶

Während Schillers Elisabeth einen physischen Sieg davonträgt, aber moralisch unterliegt, gewinnt Bruckners Herrscherin eine menschliche Qualität, „indem sie mit ihrer inneren Zerrissenheit zu leben vermag. Obwohl die Königin schwere psychische Verletzungen davonträgt, zerbricht sie nicht an sich selbst; sie relativiert ihre individuelle Krise und erhebt sich darüber.“⁵⁴⁷ Am Ende des Dramas gelingt es der Königin „ihre Leidenschaften zu domestizieren und Verstand und Gefühl in ein vernünftiges, weil harmonisches Gleichgewicht zu bringen“.⁵⁴⁸

⁵⁴¹Reul, S. 372

⁵⁴²Ebd., S. 372

⁵⁴³Ebd., S. 372

⁵⁴⁴Guthke, S. 219

⁵⁴⁵Bruckner (2006), S. 343

⁵⁴⁶Riedl, S. 227

⁵⁴⁷Reul, S. 447

⁵⁴⁸Riedl, S. 222

6. Literaturverzeichnis

1. Theorie zum historischen Drama:

Primärliteratur:

Aristoteles: Poetik. Griechisch-Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982.

Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen. Berlin, Weimar: Aufbau 1982.

Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neuere Literatur betreffend. Mit einer Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1987.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Gesammelte Werke Bd. 6. Hg. v. Paul Rilla. Berlin, Weimar: Aufbau 1968.

Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.

Schiller, Friedrich: Über das Erhabene. In: Friedrich Schiller. Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992.

Schiller, Friedrich: Über die tragische Kunst. In: Theoretische Schriften. Erster Teil. München: dtv 1966.

Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 24, Briefwechsel. Schillers Briefe 1785-1787. Hg. v. Karl Jürgen Skrodzki. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1989.

Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 25, Briefwechsel. Schillers Briefe 1788-1790. Hg. v. Eberhard Haufe. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1979.

Schiller, Friedrich: Briefe II 1795-1805. Hg. v. Norbert Oellers. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002.

Sekundärliteratur:

Breuer, Ingo: Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama nach Brecht. In: Kölner Germanistische Studien Bd. 5. Hg. v. Günter Blamberger, Rudolf Drux u. a. Köln, Weimar u. a.: Böhlau 2004.

Düsing, Wolfgang: Einleitung. Zur Gattung Geschichtsdrama. In: Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun. Hg. v. Wolfgang Düsing. Tübingen, Basel: Francke 1998, S. 1-10.

Hinck, Walter: Einleitung. Zur Poetik des Geschichtsdramas. In: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinck. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 7-21.

Keller, Werner: Drama und Geschichte. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hg. v. Werner Keller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 298-342.

Klüger, Ruth: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallenstein 2006.

Luserke, Matthias (Hg.): Friedrich Schiller. Dramen IV. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1996.

Müller-Salget, Klaus: Historisches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000, S. 55-58.

Neubuhr, Elfriede (Hg.): Geschichtsdrama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.

Nünning, Ansgar (Hg.): Historiographie und Literatur. In: Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 288-289.

Schalk, Axel: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Eine vergleichende Untersuchung. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1989.

Sengle, Friedrich: Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart: J. B. Metzler 1969.

Viëtor, Karl: Der Dichter und die Geschichte. In: Neubuhr, Elfriede (Hg.): Geschichtsdrama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 361-380.

Wertheimer, Jürgen: Geschichtsdrama. In: Sachlexikon Literatur. Hg. v. Volker Meid. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, S.342-345.

Wiese, Benno von: Geschichte und Drama. In: Neubuhr, Elfriede (Hg.): Geschichtsdrama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 381-403.

2. Maria Stuart

Schiller, Friedrich: Maria Stuart. Ein Trauerspiel. Mit Anmerkungen von Christian Grawe und einem entstehungsgeschichtlichen Anhang von Dietrich Bode. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001.

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

Alt, Peter-André: Schiller. Leben - Werk - Zeit. München: C. H. Beck 2009.

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

Chouk, Idris: Größe und sittliche Verantwortung in den Dramen Friedrich Schillers. München: Iudicum 2007.

Diecks, Thomas: „Schuldige Unschuld“: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes. In: Schiller und die höfische Welt. Hg v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 233-246.

Dörr, Volker C.: Friedrich Schiller. Leben - Werk - Wirkung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

Fraser, Antonia: Maria, Königin der Schotten. Deutsch von Ulla H. de Herrera. Hamburg und Düsseldorf: Claassen 1971.

Grawe, Christian: Friedrich Schiller, Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011.

Guthke, Karl S.: Maria Stuart. Die Heilige von „dieser“ Welt. In: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Hg. v. Karl S. Guthke. Tübingen/Basel: Francke 1994, S. 207-233.

Henkel, Arthur: Wie Schiller Königinnen reden läßt. Zur Szene III, 4 in der Maria Stuart. In: Schiller und die höfische Welt. Hg v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 398-406.

Hinderer, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 261-285.

Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München: C. H. Beck 2003.

Hofmann, Michael: Schillers Reaktion auf die Französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks. In: Schiller und die Geschichte. Hg. v. Mirjam Springer u. a. München: Wilhelm Fink 2006, S. 180-194.

Immer, Nikolaus: Die schuldig-unschuldigen Königinnen. Zur kontrastiven Gestaltung von Maria und Elisabeth in Schillers Maria Stuart. In: Euphorion 99, 2005, S. 129-152.

Ingen, Ferdinand van: Macht und Gewissen: Schillers „Maria Stuart“. In: Verantwortung und Utopie: Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium. Hg. v. Wolfgang Wittowski. Tübingen: Niemeyer 1988, S. 283-309.

Johnston, Otto: Schillers politische Welt. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Körner 2011, S. 45-70.

Lamport, F. J.: Krise und Legitimitätsanspruch. Maria Stuart als Geschichtstragödie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Hg. v. Werner Besch und Hartmut Steinecke. Bd. 109, 1990. Sonderheft: Schiller. Aspekte neuerer Forschung. Hg. v. Norbert Oellers, S. 134-145.

Leipert, Reinhard: Friedrich Schiller. Maria Stuart. Interpretation von Reinhard Leipert. Oldenbourg-Interpretationen, Bd. 43 hg. v. Bernhard Sowinski und Bernhard Meurer. München: Oldenbourg 1991.

Neymeyr, Barbara: Macht, Recht und Schuld. Konflikt dramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel Maria Stuart. In: Schiller. Werk-Interpretationen. Hg. v. Günter Sasse. Heidelberg: Winter 2005, S. 105-136.

Oellers, Norbert: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Hg. v. Michael Hofmann. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel 1996.

Oellers, Norbert: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.

Raulff, Ulrich: Schiller, der Enthusiasmus, die Historie. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 325-338.

Ritzer, Monika: Schillers dramatischer Stil. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Körner 2011, S. 254-284.

Sautermeister, Gert: Maria Stuart. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Schillers Dramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1992, S. 280-335.

Wölfel, Kurt: Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik. In: Schiller und die höfische Welt. Hg. v. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 318-340.

Zymner, Rüdiger: Friedrich Schiller. Dramen. Berlin: Erich Schmidt 2002.

3. Ferdinand Bruckner:

Bruckner, Ferdinand: Dramen. Hg. v. Hansjörg Schneider. Wien, Köln: Böhlau 1990.

Bruckner, Ferdinand: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe. Hg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 2: Schauspiele II. Hg. v. Joaquín Moreno. Berlin: Weidler 2006.

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Körner 2005.

Lehfeldt Christiane: Der Dramatiker Ferdinand Bruckner. Göppingen: Kümmerle 1975.

Reul, Ingrid: Aktualität und Tradition. Studien zu Ferdinand Bruckners Werk bis 1930. Hamburg: Kovač 1999.

Rieder-Laska, Edith: Ferdinand Bruckner. Leben und Werk eines österreichischen Dramatikers bis zum Jahr 1949. Diss.: Wien 1949.

Riedl, Peter, Philipp: Macht, Moral und Machiavellismus. Die Gegenwart der Geschichte in Ferdinand Bruckners Dramen Elisabeth von England und Simon Bolivar. In: Ferdinand Bruckner (1891-1958). Hg. v. Joaquín Moreno u. a. Berlin: Weidler 2008, S. 213-355.

Roessler, Peter: Zeitgeschehen und Geschichte im Werk Ferdinand Bruckners. In: TheaterZeitSchrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik 33/34 (1993), S. 94-109.

Schwarz, Egon: Szenentechnik und Weltanschauung bei Ferdinand Bruckner. In: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Hg. v. Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 199-214.

Speidel, Walter H.: Freiheit und Macht in den Dramen Ferdinand Bruckners vor, in und nach dem Exil. In: Das Exilerlebnis. Verhandlungen des vierten Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur. Hg. v. Donald G. Daviau und Ludwig M. Fischer. Columbia, South Carolina: Camden House 1982, S. 231-241.

Trilse, Jochanaan Christoph: Ferdinand Bruckner. In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Haase und Antal Mádl. Redaktion und Gesamtbearbeitung Hannelore Posche. Berlin: Volk und Wissen 1988, S. 342-361.

Quellen aus dem Internet:

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/germanistik/faecher/ndl/forschung/bruckner1.html> (07. 10. 2014)

7. Anhang

Abstract

Die Herrschaft Königin Elisabeths I. ist ein Aspekt der englischen Geschichte, der sich äußerst komplex darstellt und auch heute noch in der Populärkultur ein beliebtes und belebtes Motiv ist. Vor allem drei Krisenpunkte ihres Lebens haben sich in dichterischen Bearbeitungen herauskristallisiert: ihre leidvolle Jugend unter der Regierungszeit ihrer Halbschwester Mary, ihre Auseinandersetzung mit der schottischen Königin Maria Stuart, der sich Friedrich Schiller widmet, sowie der Bruch mit ihrem wesentlich jüngeren Günstling Graf Essex, den Ferdinand Bruckner mit dem Spanienkonflikt verbindet. Die vorliegende Arbeit widmet sich den dramatischen Bearbeitungen Friedrich Schillers und Ferdinand Bruckners. Das Spannende an Bearbeitungen einer historischen Episode sind die dichterischen Freiheiten im Umgang mit der Realgeschichte – sei es in Form von Verjüngung, Komprimierung von Zeitabständen oder frei erfundenen Figuren – kurz: die Intentionen des Autors. Diese werden erschlossen durch Übereinstimmungen und bewusste Abweichungen von der historischen Wirklichkeit. Dichtungen über Geschichte sind immer auch Deutungen derselben – häufig werden Probleme der eigenen Zeit unter dem Deckmantel eines historischen Sujets angesprochen. Einen fruchtbaren Boden zur literarischen Bearbeitung von Geschichte bieten Umbruchszeiten. Große staatspolitische oder religiöse Umwälzungen markieren solche Zeitenwenden, sie sind geprägt von geschichtlichen Krisen. Beide Dramen stellen einen geschichtlichen Wendepunkt des englischen Königshauses des 16. Jahrhunderts dar. Nicht bloß die Dramenhandlungen sind in einer Zeitenwende angesiedelt, auch die Autoren erleben während ihrer Entstehung eine Umbruchszeit. Schiller verfasst *Maria Stuart* unter den Eindrücken der Französischen Revolution und übt in der Folge Absolutismuskritik. Die Entstehung von Bruckners Drama *Elisabeth von England* ist geprägt vom Aufdämmen des Dritten Reiches und im Medium des Geschichtsdramas gelingt es ihm Zeitkritik zu üben.

Die Intentionen des historischen Dramas werden neben terminologischen und Gattungsfragen, ebenso wie die Beziehung von Geschichte und Dichtung, im ersten Teil dieser Arbeit thematisiert. Der zweite Abschnitt befasst sich mit Schillers dramatischer Bearbeitung des *Maria Stuart* Stoffes. Im Rahmen dieses Kapitels werden historische Hintergründe und Abweichungen von der Realgeschichte ebenso thematisiert wie die Rolle der Geschichte und die Darstellung Königin Elisabeths – vornehmlich in Abgrenzung zu ihrer Rivalin Maria Stuart. Ein ähnlicher Aufbau findet sich im letzten Teil dieser Arbeit, der um Bruckners 1930 uraufgeführtes erstes historisches Drama *Elisabeth von England* kreist.

Maria Stuart und *Elisabeth von England* sind durchdrungen von geschichtsträchtigen, weltanschaulichen und machtpolitischen Auseinandersetzungen, beide Elisabethfiguren sind zerrissen zwischen ihrer Rolle als Herrscherin und Frau. Bruckner legt das Hauptaugenmerk auf die Individualpsychologie der zentralen Figuren, während es Schillers Ziel ist, das Historische in einem überpersönlichen Tragischen aufgehen und Distanz und Objektivität walten zu lassen. Es wird sich zeigen, dass die Geschichtsdramen zahlreiche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede aufweisen.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Eva Maria Mak
Geburtsort	Salzburg
Staatsbürgerschaft	Österreich
Religionsbekenntnis	röm. kath.
Familienstand	ledig
Email	eva-mak@hotmail.com

Bildungsweg

1994-1998	VS Elsbethen
1998-2006	Wirtschaftskundliches Bundesrealgymnasium Salzburg Matura mit Auszeichnung
10/2006-6/2007	Lehramtsstudium der Deutschen Philologie und Romanistik an der Universität Wien
10/2007-2015	Lehramtsstudium der Deutschen Philologie und katholischen Theologie an der Universität Wien