

MARTIN STERN

ZUR DIVERGENZ DER WEIBLICHKEITSDISKURSE IN SCHILLERS LEHRGEDICHTEN UND DRAMEN

Unter besonderer Berücksichtigung
seiner Bearbeitung von Gozzis *Turandot*

Nicht als erster, aber prägnant meinte Max Kommerell in *Geist und Buchstabe der Dichtung*, wo Schillers Frauengestalten in den Dramen geglückt seien, widersprächen sie entschieden dem, was er in Lyrik und Prosa über Wesen und Wirken des weiblichen Geschlechts aussage.¹ Und 1983 brachte auch Manfred Fuhrmann sein Erstaunen darüber zum Ausdruck, daß der Gegensatz zwischen den Frauenbildern in Drama und Lyrik nicht häufiger bedacht worden sei.² In dem bedeutenden *Tell-* Kommentar von Maria Carolina Foi fand Fuhrmann volle Zustimmung.³ Aber noch 2006 sah sich Walter Hinderer zu der Feststellung veranlaßt, die »Diskrepanz der Rollenzuschreibung« der Frau in den einschlägigen Gedichten und Dramen sei so eklatant, daß sie weiterhin nach einer Erklärung verlange.⁴

Diese Diskrepanz scheint somit nach wie vor diskussionsbedürftig. Der folgende Versuch versteht sich als Beitrag hierzu. Er geht aus von Beobachtungen an Schillers *Turandot*-Bearbeitung, aber im Blick auf seine zeitlich nächsten Dramen und Lehrgedichte. Von Interesse dürfte dabei vor allem ein Textein Schub von zweiundzwanzig Versen sein, ein Stück einer langen Rede der Protagonistin, das Schiller nicht von Gozzi übernahm, sondern zusätzlich einbaute. Von dieser Rede behauptete Franz Mehring

¹ Max Kommerell, Schiller als Gestalter des handelnden Menschen, in: *Geist und Buchstabe der Dichtung* (Neudruck), Frankfurt/M. 1962, S. 165f.

² Manfred Fuhrmann, Revision des Parisurteils. »Bild« und »Gestalt« der Frau im Werk Friedrich Schillers, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 25, 1981, S. 316-366.

³ Sie bemerkte, das Weibliche bei Schiller sei »nicht nur widersprüchlich«, sondern auch so »vielschichtig und komplex«, daß eine eingehende Untersuchung seines genauen Stellenwerts in den Texten nötig sei; vgl. Maria Carolina Foi, Schillers »Wilhelm Tell« – Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 45, 2001, S. 217.

⁴ Walter Hinderer, Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen, in: ders. (Hrsg.), *Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2006, S. 263.

schon 1905, es handle sich um die einzige Stelle in Schillers Werk, an der sich der Dichter für die Emanzipation der Frau eingesetzt habe.⁵ Dieser Behauptung wurde insofern widersprochen, als neuere Darstellungen bestrebt waren, trotz der für heutiges Empfinden peniblen Funktionszuschreibungen in *Das Lied von der Glocke*, *Würde der Frauen* und anderen Lehrgedichten, dem Denker und Dichter Schiller insgesamt einen frauenemanzipatorischen Willen zuzubilligen.⁶ So meinte Peter-André Alt in seiner großen Schiller-Monographie, bei dem erwähnten Einschub in Gozzis Text handle es sich um »auftrumpfende Verse, die manche Stereotypen der klassischen Lyrik souverän hinter sich lassen.«⁷

Das heißt aber doch wohl, daß zwischen jener »klassischen Lyrik« und dem *Turandot*-Einschub eine Kontinuität bestehe, und zwar im Sinn einer aufsteigenden Linie, also nicht eine Diskrepanz, sondern eine Differenz der Qualität. Schiller hätte mit seinem Einschub endlich quasi moderne Standards erreicht. In ähnlicher Weise läßt sich auch ein Aufsatz Alts aus dem Jahr 2006 verstehen, der Schillers Königinnen durch eine »Ästhetik des Opfers« verbunden sieht, was sie objektiv den Weiblichkeitsdiskursen der Lyrik annähert und somit eher die Verwandtschaft als die grundsätzliche Differenz der Frauenbilder betont.⁸

Die Absicht meines Versuches ist nun aber nicht der Nachweis einer verborgenen, bisher vielleicht übersehenen Übereinstimmung zwischen den Weiblichkeitsdiskursen in Schillers Werk. Wer die erwähnten Unterschiede in den Frauenbildern der Lyrik und Dramatik nicht als Inkonsequenz, sondern als sozial- und gattungsbedingt begreift, kann Widersprüche durchaus in Kauf nehmen. Diese bleiben allerdings erklärungsbedürftig. Und um die Skizze einer solchen Erklärung geht es im Folgenden.

⁵ Franz Mehring, *Schiller und die Frauen* (1905), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, *Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth*, Berlin (Ost) 1961, S. 287.

⁶ So etwa die Darstellung von Matilde de Pasquale, La »Turandot« di Gozzi nella rielaborazione di Schiller, in: Mario Freschi (Hrsg.), *Schiller e la cultura italiana*, Roma 2005, S. 99, oder jene von Dagmar Lindenpütz, *Schiller und die Frauen. Facetten des Weiblichen in Schillers Leben und Werk*, in: Holger Rudloff (Hrsg.), »Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit«. *Schillers Aktualität in Schule und Hochschule*, Herbolzheim 2006, S. 68 u. S. 86. – Im Gegensatz dazu meinte fast gleichzeitig Wellnitz, *Schillers Frauenbild vollziehe eher eine Legitimation »regressiver Gesellschaftsstrukturen«*; vgl. Philippe Wellnitz, *Die »weibliche« Natur in »Maria Stuart«*, in: Georg Baumgart, Bernhard Greiner (Hrsg.), *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, Hamburg 2005, S. 254.

⁷ Peter-André Alt, *Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie*, Bd. 2, München 2000, S. 409.

⁸ Peter-André Alt, *Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50, 2006, S. 176-204.

Ich wähle dabei als Ausgangspunkt Schillers *Turandot*-Bearbeitung. Diese Versifikation eines beliebten, auch als Märchen überlieferten Stoffes hat die Schiller-Forschung in neuerer Zeit nicht mehr ernsthaft beschäftigt. Dazu mag auch die Kritik beigetragen haben, die Hans Heinrich Borchardt in seinem Kommentar in Band 14/II der *Nationalausgabe* dahingehend formulierte, Schillers Bearbeitung sei eigentlich unfertig geblieben.⁹ Borchardts These fand zustimmend Eingang auch in neueren Arbeiten wie der gründlichen Darstellung von Quelle, Vorlage und *Procedere* durch Marion Müller.¹⁰ Stein des Anstoßes und somit ein Vorwurf war allemal, Schiller habe den erwähnten Zusatz von Vers 780 bis 802 im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs, eine fulminantes Plädoyer für die Befreiung der Frauen Asiens aus männlicher Willkür und Versklavung, nicht genügend mit dem übrigen Verlauf der Handlung verbunden. Diesem Befund ist kaum zu widersprechen. Und da jedem an einem Nachweis der Fortschrittlichkeit von Schillers Frauenbild interessierten Leser naturgemäß gerade dieser Einschub wichtig sein muß, bedeutet dessen mangelnde Integration eine Verlegenheit, ja möglicher Weise ein Ärgernis. Zu fragen wäre aber grundsätzlicher, ob Figurenreden überhaupt als Meinungsäußerungen ihres Autors in Anspruch genommen werden sollen, vor allem wenn die *dramatis personae* durch den Verlauf der Handlung einer relativierenden Kritik unterworfen werden.

Nach diesem Problemaufriß ist es nun Zeit, wie angekündigt versuchsweise aus der Lektüre von Schillers »tragikomischem Märchen nach Gozzi« eine eigene These zu entwickeln. Einem ersten Teil zur Entstehung, Struktur und Rezeption der *Turandot*-Bearbeitung soll ein zweiter mit Hinweisen auf Schillers fast gleichzeitige Frauenbilder in den Lehrgedichten und in einigen klassischen Dramen folgen. Den Abschluß wird ein Vorschlag zum Verständnis der festzustellenden Diskrepanz bilden.¹¹

I

Über die Gründe, die Schiller bewogen, Gozzis *Turandot* zu bearbeiten, sind wir durch das Briefgespräch mit Körner, Goethe, Iffland und anderen gut unterrichtet. Schiller war stark ermüdet, nachdem er mit großer An-

⁹ Hans Heinrich Borchardt (Hrsg.), Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 14, Bühnenbearbeitungen, 2. Tl., Weimar 1996, Einführung S. 283f. (im folgenden: NA 14/II).

¹⁰ Vgl. Marion Müller, Zwischen Intertextualität und Interpretation. Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805, Karlsruhe 2004, S. 237f.

¹¹ Wolfram Mauser, Freiburg im Breisgau, verdankt diese Fassung meines Versuches wesentliche Anregungen.

strengung um 1800 *Maria Stuart* und um 1801 *Die Jungfrau von Orleans* fertig gestellt hatte. Als Zwischenbeschäftigung bot sich eine Übersetzung oder Bearbeitung an. Zudem suchte das Weimarer Hoftheater unter Goethes Direktion neuen Stoff. Die Wahl fiel auf Gozzis »*Fiaba cinese teatrale tragicomica*«, uraufgeführt in Venedig 1762. Für dessen Stücke war unter den deutschen Intellektuellen eine eigentliche Begeisterung ausgebrochen, seit Friedrich August Clemens Werthes 1777-1779 fünf Bände in deutscher Übersetzung herausgebracht hatte.¹² Diese Begeisterung hatte in der romantischen Vernunftverdrossenheit ihren Ursprung. Denn Gozzi erhob wie die Frühromantiker das Fantastische, Wunderbar und Grotteske in Märchen und Komödie zum Gegenstand gebildeter Unterhaltung; er liebte die *Commedia dell'arte*, während sein Konkurrent Goldoni aufgeklärt-bürgerlichen Realismus propagierte. So wurde Gozzis *Turandot* mit Nebenpersonal aus der *Commedia dell'arte* ausgestattet, das die »chinesische« Handlung im Peking der männerhassenden Jungfrau ständig kommentierend begleitet.

Schiller benützte Werthes' Prosaübersetzung und goß sie in deutsche Verse um. Die Arbeit war Ende Dezember 1801 beendet, die Uraufführung fand am Geburtstag der Herzogin, dem 30. Januar 1802, in Weimar statt. Der Weimarer Inszenierung folgten weitere in Dresden – leicht zensuriert und nach Persien verpflanzt –, und in Hamburg und Berlin. Goethe rezensierte die weimarische ausführlich,¹³ aber der Erfolg blieb überall mäßig, was Iffland in einem freundlichen Brief an den Autor dem Umstand zuschrieb, daß dem deutschen Publikum das italienische Improvisationstheater noch zu fremd sei.¹⁴ Den Verlust des *Commedia*-Charakters bedauerte vor allem E.T.A. Hoffmann; einen der zwei Gesprächspartner der Dialognovelle *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* ließ er 1818 entsprechend über die »Erbärmlichkeit« von Schillers Bearbeitung rasonieren.¹⁵

Schillers Eingriffe in den Werthesschen Text waren eher geringfügig. Sie betrafen hauptsächlich die genannten Nebenfiguren am Pekinger Kaiserhof. Gozzi hatte ihre Reden traditionsgemäß nur skizziert und dem Improvisationstalent der Schauspieler damit freien Laufe gelassen. Schiller

¹² Vgl. Rita Unfer-Lukoschik, *Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung*, Frankfurt/M. u. a. 1993.

¹³ Johann Wolfgang Goethe, *Weimarisches Hoftheater*, in: ders., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 14, *Schriften zur Literatur*, hrsg. v. Fritz Strich, 2. Aufl., Zürich u. Stuttgart 1964, S. 62-72.

¹⁴ Iffland an Schiller am 16. April 1802, zit. in: NA 14/II, *Wirkungsgeschichte*, S. 321-323.

¹⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher*, Gesamtausg. in 15 Bdn., hrsg. v. Walther Harich, Bd. 13, Weimar 1924, S. 209.

formulierte alles aus – in klassischen Jamben.¹⁶ Neu war jedoch der erwähnte Einschub.¹⁷ Dieser erfolgt im Stück in dem Moment, als der aus seiner Heimat vertriebene Prinz Kalaf am Hof von Peking erscheint, von einem Bildnis der Prinzessin bezaubert ist und als zehnter Bewerber um ihre Hand anhält, obwohl er weiß, daß sie ihren Freiern drei unlösbare Rätsel aufgibt und sie enthaupten läßt, wenn sie die richtigen Antworten nicht finden. Soeben ist der neunte Königssohn geköpft worden, zum Jammer des Kaisers, der sich einen Nachfolger wünscht. Und Turandot ist, wie sie später gesteht, trotz ihrem grundsätzlichen Männerhaß sogleich in ihn verliebt. So beschwören denn der Kaiser und dessen Tochter den Fremden inständig, von seiner Bewerbung abzulassen. Denn die gesetzlich festgelegte Bedingung kann nicht geändert werden. Sie steht unter dem Zwang eines heiligen Eides. Wie es scheint, geht es der Prinzessin um die Ehre ihrer geistigen Überlegenheit. Sie ist so stolz auf ihren »Scharfsinn«, daß sie sich ihre Gefühle für den schönen und mutigen Fremdling nicht eingestehen kann. So steigert diese unterdrückte Liebe nur noch ihren Männerhaß, den sie der Sklavin Zelima in III/2 mit den Worten gesteht:

Ich hass' ihn, ja, abscheulich ist er mir!
 Er hat im Divan meinen Ruhm vernichtet.
 In allen Landen wird man meine Schande
 Erfahren, meiner Niederlage spotten.¹⁸

Wie zu vermuten ist, hat man es bei diesem Märchenstoff mit mythisch-archaischen Restbeständen zu tun, die während der Überlieferung überlagert wurden von einer späteren Rationalisierung.¹⁹ So deutet eine italienische Darstellung schon im Titel an, daß sich die Eheverweigerung auch als Ausdruck einer heimlichen Sexualangst der noch jungfräulichen Frau begreifen läßt.²⁰ Das weit verbreitete Motiv der Freierprobe liegt hier in einer seltenen Variante vor: Nicht der Vater der Prinzessin, sondern sie selbst stellt unerfüllbare Bedingungen für eine Heirat, und zwar sind diese

¹⁶ Damit widerspreche ich der Hauptthese des Aufsatzes von Karl S. Guthke, Schillers »Turandot« als eigenständige dramatische Leistung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 3, 1959, S. 118-141.

¹⁷ Er berechtigt allerdings kaum zur Aussage Karl S. Guthkes, Schillers Bearbeitung sei »radikal verschieden« vom Ausgangstext Gozzis; vgl. ders. im Nachwort seiner Turandot-Ausgabe bei Reclam, Stuttgart 1959, S. 90.

¹⁸ NA 14/II, v. 1144-1147.

¹⁹ Vgl. Silke Schilling, Relikte des Matriarchats? Zu einigen »märchenhaften« Strukturen in Schillers Turandot, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.), Der frowen buoch. Versuch einer feministischen Mediävistik, Göppingen 1989, S. 373-397.

²⁰ Vgl. Chiara Helfer Di Dino, Turandot: Da »ragazza isterica a donna sublime«, in: Mario Freschi (Hrsg.), Schiller e la cultura italiana, wie Anm. 6, S. 105-139.

Bedingungen nicht wie so oft im Märchen physischer sondern intellektueller Art.²¹

Schiller hat nun genau diese Rationalisierung durch eine weitere quasi verdoppelt, indem er in den neuen Teil der erwähnten Rede Turandots vor dem Hofstaat einen flammenden Protest gegen die Unterdrückung der Frau in »ganz Asien« einfügte. Ob dieses »Asien« eher eine Deckformel war und Schiller die Benachteiligung der Frau weltweit im Visier hatte, wie vermutet worden ist, scheint aber fraglich. Wahrscheinlicher ist, daß er damit ein im eurozentristischen 18. Jahrhundert verbreitetes Klischee bediente, wonach Asien allgemein als Kontinent männlicher »Despotie« galt.²² Dabei fällt allerdings auf, daß Schiller die Protagonistin an unsrer Stelle räumlich argumentieren läßt, was die Existenz auch anderer Verhältnisse impliziert, an einer zweiten aber generalisierend, wie wenn es sich um eine naturgesetzliche Tatsache handele. Schillers Einschub in II/4, v. 780-802, lautete:

Ich sehe durch ganz Asien das Weib	780
Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,	
und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht	
An diesem stolzen Männervolke, dem	
Kein andrer Vorzug vor dem zärtern Weibe	
Als rohe Stärke ward. Zur Waffe gab	785
Natur mir den erfindenden Verstand,	
Und Scharfsinn, meine Freiheit zu beschützen. -	
Ich will nun einmal von dem <i>Mann</i> nichts wissen,	
Ich hass' ihn, ich verachte seinen Stolz	
Und Übermut – Nach allem Köstlichen	790
Streckt er begehrlieh seine Hände aus;	
Was seinem Sinn gefällt, will er besitzen.	
Hat die Natur mit Reizen mich geschmückt,	
Mit Geist begabt – warum ist's denn das Los	
Des Edlen in der Welt, daß es allein	795
Des Jägers wilde Jagd nur reizt, wenn das Gemeine	
In seinem Unwert ruhig sich verbirgt?	

²¹ Zur Freierprobe vgl. Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1976, S. 185-196. – Bekannte Parallelerzählungen von Mädchenwiderstand gegen die Ehe sind die Sage von Atalanta und das Grimmsche Märchen »König Drosselbart«. Diesen Hinweis verdanke ich Udo Reinhardt, Bad Kreuznach.

²² Vgl. Jürgen Osterhammel, *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*, München 1998. Der Verf. weist nach, wie prägend aber auch irreführend die Urteile Montesquieus, wiederholt von Turgot und Condorcet, für die Asieneinschätzung und insbesondere das »Sklavinnenklischee« waren, ebd. S. 368.

Muß denn die Schönheit eine Beute sein
 Für *einen*? Sie ist frei so wie die Sonne,
 Die allbeglückend herrliche am Himmel, 800
 Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
 Doch keines Sklavin und Leibeigentum.²³

Bis Vers 792 ist dieser Einschub klar handlungsbezogen. Aber ab 792 löst er sich vom Plot und zielt auf eine grundsätzliche Reflexion. Aus dieser hört man kaum noch die Chinesin, wohl aber Schiller selbst sprechen und wird an seine *Nänie* erinnert, an die Klage über die Todesverfallenheit *auch* des Schönen in der Welt, oder an Theklas Trauer nach Max Piccolominis selbst gewähltem Untergang: »Das ist das Los des Schönen auf der Erde!«²⁴ Kein sinnliches, »stoffartiges« Begehren nach ihrem Träger, ihrer Trägerin, sollte an menschlicher Schönheit sich entzünden, sondern ein seliges, interesseloses Wohlgefallen. Schillers klassische Ästhetik, ja mit dem Sonnenvergleich auch Goethesche Weltsicht tauchen in diesen letzten Zeilen auf, deren Sinn sich zu verselbständigen scheint. Der Anfang der zweiundzwanzig neuen Verse jedoch spricht eine andere Sprache; er ist funktional mit der Handlung verbunden. Turandots Ziel scheint darin ein utopischer Zustand weiblicher Freiheit, wie ihn Kleists Penthesilea gegenüber ihrem Geliebten Achill zu verteidigen sucht.²⁵ Und so ist es nicht verwunderlich, daß Hans Heinrich Borchert im Kommentar der *Nationalausgabe* die Ansicht vertritt, Turandots Frauenbefreiungsrede sei durch Schiller zum Kern des Dramas geworden.²⁶ Das mag, wie angedeutet, auf heutige Leserinnen und Leser so wirken. Doch diesem Verständnis steht im Weg, daß Turandots Handeln im weiteren Text nirgends mehr politisch-freiheitlich motiviert wird. Überhaupt wirkt die Stelle, gesamthaft betrachtet, wenig integriert und entschieden märchenfremd.²⁷ Wohl nimmt Turandot in III/2 noch einmal auf ihren Männerhaß Bezug, aber ohne den emanzipatorischen Affekt des früheren Einschubs. Den paradoxen Haß auf den schon

²³ NA 14/II, v. 780-802.

²⁴ Wallensteins Tod IV/12, v. 3180; diesen Hinweis verdanke ich Karl Pestalozzi, Basel.

²⁵ Vgl. Heinrich von Kleist, Penthesilea V/15, v. 1954-1961.

²⁶ NA 14/II, wie Anm. 1, S. 282.

²⁷ Die Märchenfremdheit von Schillers Bearbeitung ist denn auch entschieden beklagt worden; vgl. dazu Carl Hentze, Religiöse und mythische Hintergründe zu »Turandot«, in: Antaios, Bd. 1, Stuttgart 1960, S. 21-41. Hentze meint, Schiller habe den »archetypalen Stoff« vergewaltigt, dies im Gegensatz zu der viel mythengemäßeren Wiedergabe der Handlung in »Das Rätsel« in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm und im Kunstmärchen »Der Reisekamerad« von Hans Christian Andersen. Auch Ingenkamp spricht von einer »Beseitigung des fiaba-Charakters« in Schillers Turandot; vgl. Heinz Gerd Ingenkamp (Hrsg.), Friedrich Schiller, Deutscher Klassiker Verlag: Übersetzungen und Bearbeitungen, Frankfurt/M. 1995, Kommentar, S. 992.

unbewußt begehrten neuen Freier begründet sie an dieser zweiten Stelle mit einer radikalen moralischen Verurteilung des ganzen männlichen Geschlechts, dem sie ein idealisiertes Frauenbild entgegstellt:

Er ist ein Mann, ich hass' ihn, *muß* ihn hassen.
 Ich weiß, daß alle Männer treulos sind,
 Nichts lieben können als sich selbst; hinweg
 Geworfen ist an dies verrät'rische Geschlecht
 Die schöne Neigung und die schöne Treue.
 Geschmeid'ge Sklaven, wenn sie um uns werben,
 Sind sie Tyrannen, gleich, wo sie besitzen.
 Das blinde Wollen, den gereizten Stolz,
 Das eigensinnig heftige Begehren,
 Das nennen sie ihr Lieben und Verehren.
 Das reißt sie blind zu unerhörter Tat,
 Das treibt sie selber auf den Todespfad;
 Das Weib allein kennt wahre Liebestreue.²⁸

Dieser von Gozzis Text gedeckte Passus erschöpft sich in ohnmächtigem Zorn. Aber er stimmt mit dem übrigen Handlungsverlauf besser überein als die Verse Schillers. In Gozzis »Märchen« herrscht bis zur Peripetie ganz am Ende Turandots grausames Gesetz. So will sie keinerlei Milde walten lassen bei der Verfolgung ihrer Abwehrstrategie. Sie erläßt den Befehl, auch das äußerste Mittel, wohl die Folter, einzusetzen, um des Prinzen alten Vater und dessen Hofmeister, die beide inzwischen gefangen genommen worden sind, das Geheimnis von Kalafs Namen und Herkunft zu entreißen, um die gefürchtete Heirat und Ehe doch noch von sich abzuwenden. Denn nach seinem Sieg über den »Scharfsinn« der schönen Gegnerin hatte nun *er* ihr ein Rätsel aufgegeben; errät sie es, muß sie ihn heiraten. Dank List und Tücke erfährt sie durch eine Dienerin seinen Namen, löst also sein Rätsel. Er aber erklärt sie großzügig frei von jeder Verpflichtung, denn er will ihre Achtung und Zuneigung, nicht ihre erzwungene Unterwerfung.²⁹ Lieber bringt er sich um. Jetzt endlich schmilzt ihr Widerstand dahin und scheint die Widerspenstige gezähmt und damit ihr weiblicher »Mangel« behoben, um mit Schillers Komödienbegriff zu sprechen. Die angedrohte Hinrichtung kann unterbleiben, obwohl die Frauen Asiens noch keines-

²⁸ NA 14/II, Akt III/2, v. 1185-1197.

²⁹ Die Nebenintrige der Sklavin Adelma, die einst Prinzessin an einem fernen Hof war und dort Kalaf begegnete, die ihn liebt und entführen möchte, können wir hier beiseite lassen. Sie endet tragisch und begründet so zusätzlich die Mischgattung »Tragikomödie«.

wegs befreit worden sind.³⁰ Dennoch: Das Heroische der vorausgehenden Reden der Heldin steht in krassem Gegensatz zum Frauenbild der Lehrgedichte, nicht aber zu jenem der klassischen Dramen, was nun in Erinnerung zu rufen ist.

II

Wir haben sie im Ohr, die sentenzhaften Verse, mit denen Schiller noch 1799, also nur zwei Jahre vor der Entstehung seiner Gozzi-Bearbeitung, im *Lied von der Glocke* in den epochalen bürgerlichen Geschlechterdiskurs über das Wesen von Mann und Frau einstimmte, das die Frau als Hüterin des Guten, Schönen, Wahren an den heimischen Herd verwies und den Mann hinaus ins feindliche Leben schickte. Das war ein rhetorisches Machtwort, das einem Großteil des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts für Jahrzehnte weiteres Nachdenken ersparte, weil es ohnehin Existierendes als richtig bestätigte. Es waren Verse, die wie die wenig früheren über die *Würde der Frauen* den jungen Romantikern sogleich zum Gegenstand beißenden Spottes wurden.³¹ Eine knappe Auswahl dürfte hier genügen:

Macht des Weibes (1797)

Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er,
Aber durch Anmut allein herrscht und herrsche das Weib.

³⁰ Während es bei Gozzi wie bei Schiller die leidenschaftliche Liebe des Prinzen ist, die Turandot schließlich zur Preisgabe ihres Männerhasses bewegt, haben die zwei Librettisten Puccinis einen Bühnenwirksameren Grund für Turandots Ehebereitschaft und damit das »lie-to fine« der Oper gewählt: Turandot wird durch Kalafs Kuß als Frau sinnlich geweckt, nachdem sie ihre Gefühle lange unterdrückt hatte. Adami und Simoni lieferten aber außerdem auch eine ganz andere Begründung als Schiller für den erbitterten Haß der Heldin auf die Männer: In Puccinis Libretto will Turandot eine Ahnin rächen, die einst von einem fremden Kriegsherrn geraubt und vergewaltigt worden sei; vgl. Giuseppe Adami u. Renato Simoni, Turandot. Lyrisches Drama in drei Akten und fünf Bildern, dtsh. Übertr. v. Fritz Brüggemann, II/2, Leipzig o.J., S. 35. – Interessanter Weise haben die beiden Librettisten nicht Gozzis Original, sondern Schillers Bearbeitung in Andrea Maffeis italienischer Übersetzung als Ausgangstext benutzt. – Wolfgang Hildesheimer konstruierte seinerseits in der »ironischen Komödie« »Die Eroberung der Prinzessin Turandot« (1955 zuerst veröffentlicht unter dem Titel »Der Drachenthron«) einen radikal anderen Verlauf des Geschlechterkampfes: Der Prinz verzichtet höhnisch auf die Liebe der Besiegten und sucht ein neues Abenteuer. Er denkt und handelt somit ähnlich wie Ritter Delorges in Schillers Ballade »Der Handschuh«.

³¹ Vgl. dazu Helmut Brandt, Angriff auf den schwächsten Punkt: Friedrich Schlegels Kritik an Schillers »Würde der Frauen«, in: Aurora 53, 1993, S. 108-125. – Ferner: Udo Ebert, Schiller und die Menschenwürde, in: Klaus Manger in Verb. m. Nikolas Immer (Hrsg.), Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung, Heidelberg 2006, S. 131-154.

Tugend des Weibes (1796)

Tugenden brauchet der Mann, er stürzt sich wagend ins Leben,
Tritt mit dem stärkeren Glück in den bedenklichen Kampf.

Eine Tugend genüget dem Weib, sie ist da, sie erscheint,
Lieblich dem Herzen, dem Aug' lieblich erscheine sie stets!³²

Mit viel Dialektik hat Schiller sich, wie schon Peter-André Alt hervorhob, als Anthropologe bemüht, den beiden Geschlechtern grundsätzlich den gleichen Rang zuzubilligen, so in der Abhandlung *Über Anmut und Würde*, aber auch in Lehrgedichten wie *Würde der Frauen* (1795), wo es von den »Töchtern der frommen Natur« mit halsbrecherischer Logik heißt, die Frauen seien

Freier in ihrem gebundenen Wirken
Reicher, als er [der Mann] in des Denkens Bezirken,
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.³³

Diese Weisheiten bewegen sich alle scheinbar in bürgerlichen Bahnen. Schiller übernahm dabei im Wesentlichen Positionen, wie sie auch Wilhelm von Humboldt in seinen 1795 in den *Horen* erschienenen Abhandlungen *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* und *Über die männliche und weibliche Form* vertrat. Doch dieser Schein trügt, und damit wird es Zeit, einen Blick auch auf das weibliche Personal seiner klassischen Dramen zu werfen.

Schiller wäre nicht der große Historiker und Psychologe, hätte er nicht auch an die Notwendigkeit ganz anderer Tugenden bei den zahlreichen Fürstinnen, Prinzessinnen und regierenden Königinnen der Weltgeschichte gedacht. Ihnen hat er, wie man weiß, Würde und Stärke, auch problematische, durchaus zugestanden – aber zumeist auf Kosten ihrer weiblichen »Anmut«. Sie ist gemeint in dem schon zitierten Gedicht *Macht des Weibes*:

Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten,
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt.³⁴

Das war um 1800 wohl weniger eine Erfahrungstatsache als eine Theorie. Katharina die Große und Maria Theresia standen nicht im Geruch der Unweiblichkeit, und der reaktionären Unterscheidung zwischen männlicher Eignung und weiblicher Unfähigkeit zur Regentschaft, wie sie dann Hegel in seiner Rechtsphilosophie vollzog, hätte Schiller sicher nicht zugestimmt.

³² NA 1, S. 286.

³³ NA 1, S. 241.

³⁴ NA 1, S. 286.

Hegel behauptete: »Stehen Frauen an der Spitze der Regierung, so ist der Staat in Gefahr, denn sie handeln nicht nach den Anforderungen der Allgemeinheit, sondern nach zufälliger Neigung und Meinung.«³⁵ Schiller hat im Gegenteil mit Fiesco, Philipp von Spanien, Wallenstein, Karl VII. von Frankreich, Boris Godunow und Demetrius gezeigt, wie viele männlichen Machthaber unfähig waren, wirklich dem »Allgemeinen« zu dienen. Und als Gegenbeispiel zu Hegels These kann man durchaus Schillers Elisabeth I. sehen, die ihre Herrschaft gegen ein Heer von inneren und äußeren Feinden aufrecht zu erhalten verstand, allerdings auf Kosten ihrer Weiblichkeit, wie es das Distichon beschreibt. Umgekehrt kann die junge Heldin Jeanne d'Arc genau so lange ihren vermeintlich göttlichen Auftrag erfüllen, als ihr weibliche Liebesgefühle noch fremd sind. Mortimer wird geschlachtet, aber der männlichen Schönheit Lionels verfällt sie.³⁶ Das erinnert an zwei andere Distichen in Schillers Elegie *Die Geschlechter*, wo es heißt:

Reizende Fülle schwellt der Jungfrau blühende Glieder,
Aber der Stolz bewacht streng wie der Gürtel den Reiz.
Scheu, wie das zitternde Reh, das ihr Horn durch die Wälder verfolgt,
Flieht sie im Mann nur den Feind, hasset noch, weil sie nicht liebt.³⁷

Die Verfolger sind auch hier Jäger, wie sie in Schillers Einschub von Turandot als Feinde imaginiert werden, und in dem begründenden »weil« klingt noch deutlich dessen ältere temporale Bedeutung mit: Solange die Jungfrau sich keinem Manne hingegeben hat, weiß sie nicht wirklich, was geschlechtliche Liebe ist. Die metaphorische Verlagerung dieser Erfahrung in die Jagdsphäre läßt den Sinn viel deutlicher durchscheinen als die Rationalisierung solch weiblicher Ur-Angst vor dem Mann im Märchen von Turandot, wo der Stolz der jungen Frau ja nicht ihrer Unberührtheit, sondern ihrer intellektuellen Überlegenheit als Rätsel-Stellerin gilt. Als Gegenent-

³⁵ G.W.F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke in 20 Bdn., Redaktion: Karl M. Michel u. Eva Moldenhauer, Bd. 7, Frankfurt/M. 1970, Zusatz zu §§ 166, S. 320. – Merkwürdiger Weise ist das noch dieselbe phalokratische Anschauungsweise, wie sie schon die Konfuzianer des zweiten Jahrhunderts in China propagiert hatten. So wenn der berühmte Philosoph der Han-Zeit, Yang Dschen (gest. 124 n.Chr.), erklärte: »Würde man den Frauen Aufgaben übertragen, die einen Kontakt mit der Außenwelt voraussetzen, so würden sie bald Unordnung und Verwirrung im Reich, Schaden und Schmach am kaiserlichen Hof [...] stiften. Man sollte daher den Frauen keine Beteiligung an Regierungsgeschäften gestatten.« Zit. nach Robert Van Gulik, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, Paris 1972, S. 121, bei Julia Kristeva, *Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China*, Frankfurt/M. 1982, S. 56.

³⁶ Vgl. das Kapitel 2.2 »Die »charismatische« Jungfrau« bei Götz-Lothar Darsow, Friedrich Schiller, Stuttgart u. Weimar 2000, S. 204ff.

³⁷ NA 1, S. 284.

wurf zu Turandot läßt sich Thekla in der *Wallenstein*-Trilogie sehen. Ihre Worte zu Gräfin Terzky über den durch Max gewonnenen Selbstbesitz und »festen Willen« zeigen Stolz, der auf Liebeserfahrung gründet.³⁸

III

Zum Schluß kehren wir wie versprochen zurück zu unserer Ausgangsfrage: Gibt es Anzeichen dafür, daß die Diskrepanz der Weiblichkeitsdiskurse zwischen der sogenannten Gedankenlyrik und der Dramatik Schillers als gewollt und innerhalb seines anthropologischen Systems als logisch verstanden werden kann? Ich meine ja. Und auch Schillers Interesse an Gozzis märchenhafter *Turandot* wird dabei besser begründbar.

Wenn Helmut Koopmann zu den Balladen feststellt, es gehe in dieser Gattung bei Schiller um »Spannungskunst und Moralvermittlung«,³⁹ so hat sich dieses goethesche Ur-Ei der Ballade im Fall der zu befragenden zwei andern Gattungen aufgespalten: Von Konflikten und somit Spannung hinsichtlich der zu erwartenden Lösung lebt das klassische Drama; von rhetorisch gewinnend formulierter Moral lebt das Lehrgedicht. Aber zu dieser gattungstypischen Differenz kommt eine weitere, soziologische: Schillers klassische Dramatik verläßt den Boden des bürgerlichen Lust- und Trauerspiels und kehrt stofflich zur barocken Tradition der »Staatsaktion« zurück. Sie handelt mehrheitlich von regierenden, an die Macht drängenden oder ihrer verlustig gehenden Fürsten und Fürstinnen. Dabei fällt auf, daß Schiller an Frauen in solchen Rollen fast mehr Interesse bekundet als an Männern. Könnte es sein, daß erstere dem großen Psychologen, der Schiller zweifellos war, noch bessere Möglichkeiten der Spannungserzeugung boten als die letzteren? Warum? Im Licht der Öffentlichkeit wirkende Männer können ungeteilt dem energischen, aktiven, ja aggressiven Wesen ihrer angeblichen Natur – wie Schiller sie sieht – nachleben, während Frauen mit der Übernahme öffentlicher Rollen in einen Konflikt und eine Entscheidungskrise geraten, die fast in jedem Fall einen Verzicht beinhaltet.⁴⁰ Maria Stuart hat trotz ihres Geburtsvorrechts schon zu Beginn des Dramas keine Chance mehr, ihren Anspruch auf den engli-

³⁸ Schiller, *Die Piccolomini*, v. 1850-1853; diesen Hinweise verdanke ich Lothar Pikulik, Trier.

³⁹ Helmut Koopmann, *Schillers Balladen. Spannungskunst und Moralvermittlung*, in: *literaturkritik.de* 7, 2005, Nr. 1, S. 84-99.

⁴⁰ Daher ist der Ansicht Wölfels nicht zuzustimmen, eindrucksvoll seien Schillers Frauengestalten »gerade dort, wo sie nicht als Geschlechtswesen interessierten.« Vgl. Kurt Wölfel, *Friedrich Schiller*, 2. Aufl., München 2005, S. 69.

schen Thron noch durchzusetzen, denn sie folgte zu besinnungslos ihrem weiblichen Begehren, von den Männern ihrer Wahl geliebt zu werden. »Ergriffen|Hatt Euch der Wahnsinn blinder Liebesglut«,⁴¹ entschuldigt sie im vertrauten Gespräch ihre Amme Kennedy. Elisabeth soll die gegenteilige Entscheidung treffen. Unter dem Druck der französischen Werbung und des Volkswillens, der sie zur Heirat drängt, um die Thronfolge zu sichern, beklagt sie die Unfreiheit ihres Gefühls: »Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes,|Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen.«⁴² Sie behauptet: »Mein Wunsch wars immer, unvermählt zu sterben«,⁴³ was aber ein Vorwand ist, da sie ihren heimlichen Geliebten Graf Leicester nur seines zu niedrigen Ranges wegen nicht zum Prinzgemahl machen kann.

Näher bei Turandots jungfräulicher Angst vor dem Manne scheint eine andere Variante dieses konflikträchtigen Motivs zu liegen, die Schiller in den Notizen zu einer unausgeführten Ballade *Vanda* entwarf. Darin sollte sich die polnische Herzogin dieses Namens gemäß der Sage, die Schiller als Quelle diente, mitsamt ihrem Pferd in die Weichsel stürzen, um der verhassten, ihr aufgedrungenen Vermählung zu entgehen. Schiller notiert: »Ihre hohe, stolze, jungfräuliche Gesinnung – Sie will nichts wissen von Liebe, auf Freiheit u[nd] Ruhm ist einzig ihr Sinn geheftet.«⁴⁴ Als Gegenbeispiel zu Königin Elisabeth, Prinzessin Turandot und Herzogin Vanda scheint die Polin Marina in *Demetrius* konzipiert, von der es in den Entwürfen – moralisch vernichtend – heißt, »als eine stolze Ehrgeitzige und einzig mit ihren Zwecken beschäftigte Person hat sie keine Liebe, keine Schonung, keine Herzlichkeit, ja kein Eingeweide.«⁴⁵ Ihr bleibt die Spaltung der anderen Fürstinnen erspart, aber ihr fehlen damit sowohl »Anmut« als auch »Würde«.

Auch Schillers »romantische Tragödie« *Die Jungfrau von Orleans* gewinnt aus diesem Konflikt der Frau in öffentlicher Funktion den Hauptteil der dramatischen Spannung. Für das sich durch göttlichen Auftrag zur Rettung Frankreichs berufen fühlende Mädchen Johanna gilt nicht, was Elisabeth in *Maria Stuart* über ihre Gegnerin sagt: »Leicht wurd es ihr zu leben, nimmer lud sie|Das Joch sich auf, dem *ich* mich unterwarf.«⁴⁶ Das von der »Stimme« verlangte Keuschheitsgelübde bewirkt den zentralen

⁴¹ Schiller, *Maria Stuart*, NA 9, I/4, v. 324f.

⁴² Ebd., II/2, v. 1155f.

⁴³ Ebd., v. 1157.

⁴⁴ Schiller, *Herzogin Vanda*, *Gedichte*, Bd. 2, Tl. 1, NA 21, S. 438.

⁴⁵ Schiller, *Demetrius*, NA 11, S. 142. Vgl. dazu Klaus Manger, *Schillers Marina – Tyrannin aus Lust*. Mit einem Postscriptum: Schiller und Büchner, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hrsg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, S. 447-459, hier S. 453.

⁴⁶ Schiller, *Maria Stuart*, NA 9, v. 1980f.

Konflikt in der Protagonistin; sie bezahlt ihre kurze Schwäche schwer mit dem Verlust allen Selbstvertrauens, das erst mit der Reue und Buße zurückkehrt, die aber mit ihrem physischen Untergang zusammenfallen. »Romantisch« darf die Tragödie deshalb heißen, weil hier ein Wunder die sonst von den Frauen in Männerfunktion vollzogene Unterdrückung ihrer Weiblichkeit rückgängig macht. Johanna hat beide Wesensanteile zu leben vermocht, wenn der Herzog von Burgund von ihr im dritten Aufzug sagen kann: »Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht,|Und wie umstrahlt mit Anmut sie der Friede!«⁴⁷

Schillers Interesse an der Turandot-Fabel könnte somit sehr wohl auch durch seine Beschäftigung mit der Frage geweckt worden sein, was mit Frauen geschieht, wenn sie aus der – historischen oder naturnotwendigen – Beschränkung auf ein häusliches Dasein in die Öffentlichkeit treten oder schon von Geburt an dazu verpflichtet sind.

Rückblickend zeigt sich ein Paradox: Während der Frauendarstellung in den besprochenen historischen Dramen ein hoher Grad an Wirklichkeitsnähe zuzubilligen ist, indem insbesondere die seelischen Konflikte der Protagonistinnen glaubwürdig motiviert werden und so psychologisch plausibel erscheinen, kann Ähnliches vom Weiblichkeitsdiskurs der Lehrgedichte nicht behauptet werden. Sie propagierten insgesamt mit ihren Mädchen- und Hausfrauentugenden »Männerphantasien«⁴⁸ und waren ziemlich weit vom realen Leben des gebildeten Bürgertums und Kleinadels entfernt, aus denen sich um 1800 die Leserschaft von Schillers *Musenalmanachen* und *Horen* zusammensetzte. Schiller anvisierte darin einen Zivilisationszustand, in welchem Männer- und Frauentätigkeiten einander als ebenbürtige ergänzen sollten, ein Modell, das wohl noch nie Wirklichkeit gewesen war, aber als möglich erscheinen sollte. Insofern war er in den scheinrealistischen Frauengedichten Ideologe, in den historischen Dramen aber war er Realist.⁴⁹

⁴⁷ Schiller, Die Jungfrau von Orleans, NA 9, v. 2028f. – Zum historischen Prozeß weiblicher Gleichberechtigung vgl. Albrecht Koschorke, Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Schiller und der Weg in die Moderne, wie Anm. 4, S. 243-259.

⁴⁸ Vgl. dazu Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1979.

⁴⁹ Schillers psychologischen Realismus zeigt überzeugend das Buch von Lothar Pikulik, Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie, Paderborn 2004.

Wenn Fuhrmann erklärt, Schiller sei als Prosaist und Lyriker »Paternalist«, als Dramatiker hingegen »Feminist« gewesen,⁵⁰ so fehlt mir bei dieser Gegenüberstellung der gattungsästhetische Aspekt. Das Drama hat plausible und spannende Vergegenwärtigungen zum Ziel, das Lehrgedicht entwirft (bei Schiller) Utopien oder klagt an oder trauert.⁵¹ Doch führt Fuhrmanns Ansatz weiter als der allzu einfache von Hannelore Scholz, welche behauptet, Schillers Polarität der Geschlechter sei »der [tatsächlichen] Arbeitsteilung zwischen Frau und Mann geschuldet.«⁵²

Um diese Polarität ist es hier nicht gegangen, wohl aber um die Frage einer Divergenz *innerhalb* der Schillerschen Frauendarstellungen. Diese seit langem kaum bestrittene Tatsache wird verständlicher, wenn die Gattungsfrage mit jener des Stoffbereichs und das heißt der poetisierten Sozialsphäre verbunden wird. Das Schillersche Lehrgedicht wandte sich mahnend-erbaulich an damalige Leserinnen und Leser, indem es auf einen vermeintlich glücklichen Idealzustand verwies; das klassische Drama stellte historisch-politische, jedoch stets wieder mögliche Konflikte dar; sie sollten die Zuschauerinnen und Zuschauer in Weimar, Dresden, Berlin und Hamburg – den Aufführungsorten von *Turandot* – beeindrucken, in der Tragödie erschüttern, im Lustspiel befreien. Auch das Drama war in diesem Sinn bei Schiller Lehrdichtung, aber mit anderem Material und somit anderen Frauenbildern.

⁵⁰ Manfred Fuhrmann, *Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche*, Würzburg 2001, S. 39.

⁵¹ Von Schillers Prosa möchte ich hier absehen, um eine Verkomplizierung zu vermeiden.

⁵² Hannelore Scholz, *Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller*, Weinheim 1992, S. 160.