

EINLEITUNG

*Kraft erwart ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt er,
Aber durch Anmut allein herrschet und herrsche das Weib.
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Taten,
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt.
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit,
Wo sie sich zeige, sie herrschet, herrschet bloß weil sie sich zeigt.*
Friedrich Schiller, „Macht des Weibes“

Schillers Gedicht, entstanden 1797, ist Teil einer weitverbreiteten Debatte um die Definition weiblicher „Natur“, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt und das ganze 19. Jahrhundert hindurch andauert. Ungefähr gleichzeitig mit seinem Gedicht erschien eine Flut von Schriften, die die Frau als Hausfrau und Mutter von Natur aus definierten und sie von allen anderen Berufen oder Berufungen ausschlossen.¹ Eigenschaften, die bis dahin als erstrebenswert für Frauen, aber nicht als inhärent weiblich gesehen wurden — wie Schönheit, Passivität, Zärtlichkeit, Entsagung, Ergebenheit — wurden nun als die „natürliche Bestimmung“ der Frau bzw. als ihr „Geschlechtscharakter“ gedeutet.² Im nachrevolutionären Zeitalter, in dem sich nach der Einforderung der „Rechte des Mannes und Bürgers“³ die Frage nach den Rechten der Frau geradezu

¹ Die wichtigsten Texte zum Thema stammen von Fichte, Kant („Metaphysik“ und „Anthropologie“), Schiller („Über Anmut und Würde“), Humboldt („Vergleichende Anthropologie“, „Über den Geschlechtsunterschied“ und „Über männliche und weibliche Form“), und Hegel; vgl. Cocalis für eine Darstellung dieser Texte und ihrer Bedeutung für die zeitgenössische Geschlechterdebatte. Eine Auswahl von philosophischen und pädagogischen Schriften über die Natur der Frau findet sich bei Sigrid Lange.

² Der Terminus „Geschlechtscharakter“ ist Karin Hausens immer noch richtungweisendem Aufsatz entnommen; weitere wichtige Thesen zur Etablierung eines verbindlichen „Geschlechtscharakters“ finden sich u. a. bei Bovenschen, Duden, Hoffmann, und Wartmann. Die gemeinsame Basis aller dieser Werke ist die Feststellung, daß die „natürliche Bestimmung“ der Frau zur Haus- und Ehefrau gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfunden wurde.

³ Am 26. August 1789 hatte die Nationalversammlung in Frankreich die *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* verabschiedet. Das französische „l'homme“ kann durch „Mann“ oder „Mensch“ übersetzt werden, so daß es sich hier zumindest grammatikalisch um „Menschen- und BürgerInnenrechte“ handeln könnte. Daß das nicht so gemeint war, belegt u. a. die Hinrichtung der Olympe de Gouges kurz nach der Anfertigung ihrer ergänzenden Frauenrechtserklärung, der

aufdrängte, bot diese Inhärenz eine neue ideologische Basis für den Ausschluß der Frau aus dem öffentlichen Leben.

Zwei Charakteristika unterscheiden die Debatte um die Natur der Frau am Ende des 18. Jahrhunderts von allen früheren, einschließlich der bekannten „Querelles des femmes“ und der Diskussion um die Bildung der Frau während der Frühaufklärung. Erstens erscheint in dieser neuen Debatte jede intellektuelle oder öffentliche Tätigkeit als der weiblichen „Natur“ direkt entgegengesetzt. Und zweitens wird die notwendige Unterdrückung der Frau durch den Mann, die noch ein zentraler Bestandteil von Kants Eheauffassung war,⁴ durch die Vorstellung der *freiwilligen* Unterwerfung der Frau, wie sie z.B. Fichte in seinem „Grundriß des Familienrechts“ beschreibt, abgelöst. Die Verlegung der weiblichen Unterdrückung von außen nach innen ermöglichte die unveränderte Übernahme der alten Machtverhältnisse bei gleichzeitiger — zumindest theoretischer — Behauptung der „Gleichheit“ der Geschlechter. Es ist der Beginn der Idee, die später auf den Nenner *separate but equal* gebracht wird.

In der literarischen und philosophischen Debatte um die Natur der Frau nimmt Friedrich Schiller eine imposante Position ein. Seine theoretischen Schriften sowie seine didaktischen Gedichte „Die Würde der Frauen“ (1796), „Macht des Weibes“ (1797) und „Das Lied von der Glocke“ (1799) etablierten ihn als einen der einflußreichsten Vertreter der neuen, restriktiven Vorstellung weiblicher Natur. Forscher des 20. Jahrhunderts haben versucht, dieses Bild zu mildern, indem sie Schillers Gedichte mit seinen Dramen verglichen und daraus schlossen, er sei „als Prosaist und Lyriker Paternalist, als Dramatiker hingegen Feminist“ gewesen.⁵ Im Gegensatz zu der „züchtigen Hausfrau“, die in seinen Gedichten waltet, vertreten — so wird häufig behauptet — seine dramatischen Heldinnen ein „fortschrittliches Frauenbild“.⁶ Von diesen Frauenbildern wurden Maria Stuart und ihre Gegenspielerin

Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (1793; siehe Kord, „The Right to Mount the Scaffold“).

⁴ Siehe seine „Metaphysik der Sitten“ und „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“.

⁵ So z. B. bei Fuhrmann, S. 357.

⁶ S. u. a. Mansouri, S. 519.

Elisabeth in Schillers Drama *Maria Stuart* (1800), das uns hier als Vorbild für Ebners historische Tragödien kurz beschäftigen wird, bei weitem am häufigsten untersucht.⁷

Ein Großteil dieser Forschung betont die Rolle von Schillers Königinnen als Kontrastfiguren, eine Konstellation, in der Maria als Inbegriff weiblicher Schönheit und Sinnlichkeit, kurz als „vollkommene [...] Weiblichkeit“ erscheint, Elisabeth dagegen als „Zerrbild des Weiblichen, als ein die natürliche Disposition ihres Geschlechts pervertierendes Wesen... ein unweibliches Weib: Politikerin“.⁸ Marias „vollkommene Weiblichkeit“ wird meist sowohl in ihrer anfänglichen Rolle als unwiderstehliche Verführerin gesehen als auch in ihrer schließlichen Ergebung in ihr Schicksal, die in ihre Apotheose als Schillers „schöne Seele“ mündet;⁹ ihre politische Rolle hat sie schon zu Beginn des Dramas abgelegt. Elisabeth dagegen wird sowohl als Frau verurteilt (durch ihre Weigerung, zu heiraten und dadurch ihre politische Macht aufzugeben) als auch als Königin disqualifiziert (durch ihre Heuchelei, ihre „weibliche“ Eitelkeit und Eifersucht auf die jüngere, schönere Maria, und ihren Mord an Maria aus persönlichen Motiven). Was hier letztendlich dargestellt wird, ist, in Sagmos Formulierung, die Unfähigkeit beider Frauen, „die Synthese aus der [...] liebenden Hingabe an den Mann und der ‚männlichen‘ Aufgabe des Herrschens [zu erreichen]. [...] Nach patriarchalischen Normen — und also auch in der Vorstellungswelt Schillers — schließen sich die Rollen der Frau und der Regentin gegenseitig aus.“¹⁰

Sagmos Interpretation deutet auf eine allgemeingültige und kategorische Aussage zum Thema Weiblichkeit hin: *jede* Herrscherin handelt durch Übernahme der „männlichen“ Aufgabe des Herrschens ihrer weiblichen Natur zuwider. Für diese Interpretation gibt es tatsächlich in Schillers Drama mehrere Anhaltspunkte. So übernahm er, der Historiker, der sicherlich die

⁷ Von (u. a.) Mansouri, Witte, Gutmann, Scher, Scholz, Ehrlich, Leistner, Sagmo, Hartmann, Paulson, van Ingen, Brandwein, Diecks, Henkel, und Lamport.

⁸ Leistner, S. 177 und 174-75; siehe auch Mansouri, S. 309 und Henkel, S. 402-04.

⁹ Vgl. Leistner, S. 168; ähnlich bei Mansouri, S. 287-98 und S. 305-08.

¹⁰ Sagmo, S. 16-17. Leistner (S. 175), Mansouri (S. 316-26), Fuhrmann (S. 340) und Sautermeister (S. 185) kommen zu demselben Schluß.

Geschichte der Mary Stuart sehr gut kannte, einige freie Erfindungen aus früheren Dramatisierungen des Stoffes. Die drei wichtigsten ahistorischen Übernahmen aus früherer Literatur sind die Liebesgeschichte zwischen Maria und Leicester, die Begegnung beider Königinnen im Garten, und die Verjüngung beider Königinnen, die in seinem Drama ca. 20-25 Jahre jünger sind als ihre historischen Vorbilder.¹¹ Diese Abweichungen von der Geschichte — Schiller bestand darauf, daß Elisabeth von einer Schauspielerin gespielt würde, die normalerweise Liebhaberinnen darstellte¹² — charakterisieren Maria und Elisabeth als Konkurrentinnen um die Liebe eines Mannes, nicht als politische Figuren, und genau so erscheinen sie auch in der Auslegung vieler Zeitgenossen und späterer Leser. Goethe zum Beispiel kommentierte die Begegnung der Königinnen im 3. Akt wie folgt: „Mich soll nur wundern, was das Publikum sagen wird, wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Aventuren vorwerfen.“¹³ Über zweihundert Jahre später dramatisierte Bertolt Brecht dieselbe Begegnung unter dem bezeichnenden Titel „Der Streit der Fischweiber“.

Auch Schillers Charakterisierung der Königin Elizabeth weicht von der historischen Überlieferung merklich ab. Im Bezug auf den Hinrichtungsbefehl für Mary scheiden sich die Geister: verschiedenen Darstellungen zufolge wurde Elizabeth von Marys Hinrichtung überrumpelt oder sie beugte sich der politischen Notwendigkeit¹⁴; auch für Schillers alternative Charakterisierung der Figur als Heuchlerin und Intrigantin gibt es historische Vorbilder.¹⁵ Was dagegen bei Schiller neu ist, ist Elisabeths völlige

¹¹ Zu früheren Dramatisierungen des Stoffes, siehe Diecks, S. 240; Brandwein, S. 163 und Gutmann, „Tronchins *Marie Stuart*“, S. 243-44.

¹² Vgl. Schillers Brief an Iffland: „Weil mir alles daran liegt, daß Elisabeth in diesem Stück noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen darf, so muß sie von einer Schauspielerin, welche Liebhaberinnen zu spielen pflegt, dargestellt werden. Marie ist in dem Stück etwa fünfundzwanzig und Elisabeth höchstens dreißig Jahr alt...“ (*Werke in drei Bänden*, Bd. 3, S. 718).

¹³ Zit. in Henkel, S. 400-01.

¹⁴ Zu historischen Darstellungen der Elizabeth I., siehe Sautermeister, S. 175; zu anderen Dramatisierungen Diecks, S. 238; Gutmann, „Tronchins *Marie Stuart*“, S. 244-47; Scher, S. 160 und 164; van Ingen, S. 298-99.

¹⁵ U.a. bei David Hume und in Schillers Hauptquelle für sein Drama, William Robertsons *History of Scotland*.

Gewissenlosigkeit (im Drama stiftet sie Mortimer zum Mord an Maria an), die am Ende der Tragödie durch ihre politische und persönliche Vereinsamung bestraft wird. In der historischen Überlieferung gilt sie, trotz ihrer umstrittenen Entscheidung in Bezug auf Mary, als einer der erfolgreichsten und angesehensten Monarche Englands; am Ende von Schillers Drama dagegen erscheint sie als korrupte Tyrannin, der selbst ihre treuesten Diener weitere Dienste verweigern. Schillers Elizabeth-Porträt bricht also in einzelnen Aspekten mit früheren Darstellungen (sowohl historischen als auch dramatischen) und muß auch Schillers Publikum einigermaßen frappiert haben. Aber nur diese Umdeutung der Elizabeth ermöglichte Schiller die Gegenüberstellung von Maria als „vollkommene Weiblichkeit“ und Elisabeth als „unweibliches Weib: Politikerin“ sowie die daraus folgende Moral der prinzipiellen Widersprüchlichkeit von Weiblichkeit und Politik. Die Darstellung von Elisabeths Unweiblichkeit wird auch auf andere Weise dramatisch untermauert: dazu gehören das Fehlen weiblicher Dienerschaft (alle Berater der Elisabeth, im Gegensatz zu Marias Anhang, sind männlich), das Fehlen einer häuslichen Rolle (Elisabeth ist die einzige weibliche Figur im Drama, die weder Tochter, Ehefrau, Liebende, noch Mutter ist), und schließlich ihr Bestehen auf ihrer Rolle als Königin, die sie zwingt, „männlicher [...] als ein Mann“ zu sein.¹⁶ Im krassen Gegensatz dazu steht Marias offensichtliche Anziehungskraft auf die Männer des Dramas, die Elisabeth dagegen als geschlechtslos und unattraktiv empfinden. Mortimers Verdammung der Elisabeth ist ein direktes Echo des Pauschalurteils über Königinnen in „Macht des Weibes“: „Die Frauenkrone hast du nie besessen,/ Nie hast du liebend einen Mann beglückt!“¹⁷

Von den vielen dramatischen Entgegnungen auf Schillers Drama im neunzehnten Jahrhundert ist Ebners Drama *Maria Stuart in Schottland* (1860) eine der wenigen, die seinen zentralen Punkt — die Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und politischer Macht —

¹⁶ Leistner, S. 175; Diskussion von Elisabeths fehlender weiblicher Rolle und weiblicher Dienerschaft bei Mansouri, S. 483 und 318.

¹⁷ Schiller, *Maria Stuart*, S. 290.

direkt aufgreifen.¹⁸ Ebners erste dramatische Versuche, ihre Konzentration auf historische Tragödien zu Beginn ihrer Karriere, und ihr ungeheurer dramatischer Ehrgeiz — ein „Shakespeare des neunzehnten Jahrhunderts“¹⁹ wollte sie werden — sind Folgen einer Schillerbegeisterung, die begann, als sie von ihrer Stiefmutter Schillers gesammelte Werke zu ihrem 12. Geburtstag bekam. *Maria Stuart in Schottland*,²⁰ ihr erstes uns vollständig erhaltenes Drama, könnte man als kritische Reflexion über Schillers *Maria Stuart* verstehen. Aus anderen Schriften Ebners wissen wir, daß sie Schiller, bei aller Verehrung, sein restriktives Weiblichkeitsbild ankreidete: „Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden, sagte mein angebeteter Schiller“,²¹ ist der sarkastische Kommentar, den sie einer ihrer Heldinnen in den Mund legt. Fast noch wichtiger ist, daß sie die um den Anfang ihres Jahrhunderts erfundene „Natur“ der Frau nicht als angeboren, unabänderlich oder „ewig“ verstand, sondern als *historisch*. Außerdem war sie sich völlig darüber im Klaren, daß es sich dabei um jüngste Geschichte handelte: „Bei uns hat eine neuerfundene Naturgeschichte die Entdeckung gemacht, daß die Frau an und für sich nichts ist, daß sie nur etwas werden kann, durch den Mann...“²²

Maria Stuart in Schottland wurde innerhalb weniger Wochen geschrieben; Ebners noch erhaltene Notizbücher weisen es als Resultat jahrelanger historischer Studien aus.²³ Formell hält sich die Autorin streng an Schillers Schema (fünf Akte, Blankvers); dagegen beschäftigt sich Ebners Drama mit einem anderen Teil der Geschichte ihrer Heldin und verkehrt Schillers Schlußfolgerung in ihr Gegenteil. Die Vermeidung eines direkten Konfliktes zwischen Elisabeth und Maria gibt Ebners Maria eine Chance, als politisch Handelnde und als komplexer Charakter, dessen Motivation über

¹⁸ Ein weiteres Drama mit derselben Zielsetzung ist Charlotte Birch-Pfeiffers Drama *Elisabeth* (1840; erste Interpretation im Kontext von Schillers und Ebners *Maria Stuart*-Dramen bei Kord, „Performing Genders“).

¹⁹ Alkemade, S. 20.

²⁰ Interpretationen finden sich bei Sievern, Rose, Colvin und Kord, „Performing Genders“.

²¹ Ebner-Eschenbach, *Bettelbriefe*, S. 640.

²² Zit. in Harriman, S. 30.

²³ Rose, „Disenchantment“, S. 149.

die Rivalität mit einer anderen Frau hinausgeht, wahrgenommen zu werden. Schiller interessierte sich für Maria als potentielles Weiblichkeitsideal und Prototyp der „schönen Seele“; Ebners Stück dagegen ist im eigentlichsten Sinne ein realpolitisches Drama, in dem politischen Intrigen und religiösen Konflikten mehr Raum zugestanden wird als der Liebesgeschichte zwischen Maria und Bothwell. Während Schiller seine Heldin als wehr- und machtlose Frau zeichnet — zu Beginn seines Dramas ist sie Elisabeths Gefangene, am Ende die reuige Sünderin —, konzentriert sich Ebner auf die Geschichte der Maria Stuart als Königin und beschreibt ihre Regentschaft bis zu ihrer erzwungenen Abdankung. Wenn in Schillers letzter Szene Elisabeth von ihren männlichen Ratgebern verlassen wird, bestraft Schiller sie für ihre Unweiblichkeit sowohl als Frau (durch völlige Vereinsamung) als auch als Königin (durch ihren Machtverlust über ihre Höflinge). Umgekehrt erwirbt sich seine Maria gerade durch die freiwillige Machtaufgabe (u.a. über die Männer des Dramas) und durch Sühnung ihres Machtmißbrauchs als Herrscherin ihre „vollendete Weiblichkeit“. Ebner dagegen zeigt uns dieselbe Geschichte unter umgekehrtem Vorzeichen: ihr Drama beschreibt den politischen und moralischen Abstieg der Maria von der kompetenten Herrscherin zur liebenden Frau.

Die prinzipielle Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Königtum, die den philosophischen Grundstein für Schillers Tragödie stellt, wird in Ebners Drama von den hinterhältigsten Verrätern der Königin propagiert: von ihrem Bruder Murray, der das gesamte Drama hindurch gegen sie intrigiert; von ihrem Mann Darnley und ihrem Geliebten Bothwell, die beide Maria dazu benutzen wollen, die Macht an sich zu reißen, und zähneknirschend gegen das „schmählich Joch“ ankämpfen, „eines Weibes/ Geschöpf“ zu sein. Auch die stete Gegenüberstellung ihrer Rollen als Königin und Frau und das Verständnis dieser Rollen als direkten Widerspruch finden sich nur im Munde dieser Figuren, wie z. B. in Darnleys Fluch: „Sei groß als Königin,/ Als Weib sei Du verachtet!“ Zu Beginn des Dramas steht Maria als kompetente Herrscherin auf der Bühne, die politischer Revolte und privatem Verrat mit großer Würde entgegentritt. Daß sie zu diesem Zeitpunkt noch auf die Unterstützung einiger Adliger und des Volkes rechnen kann, zeigt sich schon daran, daß die Rebellen bemüht sind, sie vom Thron zu stoßen, „Indeß das Volk noch athemlos gespannt/ Unschlüssig, was es thun soll oder lassen“. Marias großer Fehler im Drama besteht in ihrer Akzeptanz ihrer

Rolle als „das schwache Weib“, in ihrer freiwilligen Unterwerfung unter Bothwell „Als meinen Herrn, Gebieter und Gemal“.

Anders als Schillers Elisabeth ist Maria nicht mit einer Gefühlskälte ausgestattet, die als Beweis ihrer Unweiblichkeit gelten könnte, im Gegenteil: in der ersten Szene mit Darnley zeigt sie sich vertrauensvoll, liebevoll, und vergebend. Anders als Schillers Maria ist Ebners Charakter wesentlich weniger frivol. In Schillers Drama erscheint ihr Vertrauter Rizzio als Marias „Liebling“ und „der schöne Sänger Rizzio“²⁴; bei Ebner ist Rizzio ihr Kanzler, und es finden sich in ihrem Drama (wie übrigens auch in historischen Quellen²⁵) keinerlei Hinweise auf ein Liebesverhältnis zwischen ihr und Rizzio. Bei Schiller ist Maria an dem Anschlag auf ihren Mann beteiligt und heiratet den Mörder aller Legalität und der öffentlichen Meinung zum Trotz; ihre Mitschuld an dem Mord Darnleys führt schließlich zu ihrer Ergebung in ihr Schicksal: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod/ Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“²⁶ Bei Ebner dagegen ist Maria unschuldig und — bis zu seinem Geständnis im 5. Akt — auch fest von Bothwells Unschuld überzeugt. Die Katastrophe am Ende des Dramas erscheint also nicht als Akt der Sühne oder der göttlichen Vergeltung, sondern vielmehr als direkte Konsequenz der Vernachlässigung ihrer königlichen Pflichten aufgrund ihrer Leidenschaft für Bothwell. Und im Gegensatz zu Schillers Elisabeth, deren Ungerechtigkeit direkt mit ihrer Gefühlskälte assoziiert wird, wird Ebners Maria gerade da ungerecht, wo sie liebt: unter Bothwells Einfluß versagt ihr Urteilsvermögen; sie verkennt ihre besten Freunde und ihre schlimmsten Feinde auf fatalste Weise. Als sie sich im 4. Akt als „armes, karges, ohnmächtiges Weib“ bezeichnet, ist sie genau da angelangt, wo Schiller sie haben wollte — nur daß diese Stelle bei Ebner keineswegs einen „Schwung ins Erhabene“²⁷ bezeichnet, sondern vielmehr gerade die Preisgabe jeglicher politischer und menschlicher Würde.

²⁴ Schiller, *Maria Stuart*, S. 255.

²⁵ Vgl. Buchanan, Crosby und Bruce, Lewis, Lynch, Mahon, Tannenbaum, Witte, Wormald und *The Historie of the Life and Death of Mary Stuart*.

²⁶ Schiller, *Maria Stuart*, S. 350.

²⁷ Erläutert in Schillers Traktat „Über das Erhabene“.

Der signifikanteste Unterschied zwischen Ebners Maria und Schillers Maria ist einfach der, daß Ebners Figur unschuldig ist — und das ist sie, trotz ihrer jämmerlichen Menschenkenntnis und ihrer infolgedessen fast immer deplazierten Vertrauensseligkeit. Ohne Schuld ist in Ebners Drama weder für Sühne noch Selbsterkenntnis Schillerscher Prägung Raum. Selbst Marias Entscheidung zur Flucht nach England — direkt in die Arme ihrer ärgsten Feindin — ist nicht primär das Ergebnis ihrer Fehleinschätzung der politischen Situation, sondern das Resultat einer weiteren Intrige. Daß Murray sie in Zusammenarbeit mit Bedford in diese unselige Entscheidung hineinmanövriert, daß Bedfords letzte Worte so bewußt Marias vorgezeichnetes Ende auf dem „Blutgerüst“ vorwegnehmen, bedeutet eine prinzipielle Uminterpretation von Schillers Vision dieses Todes. Bei Schiller geht Maria freudig-verklärt zum Tode, um ein privates Verbrechen zu sühnen; bei Ebner handelt es sich um nichts Erhabeneres als einen politischen Mord.

Die Auslöschung der politischen „Macht des Weibes“ durch seine Reduktion auf das liebende „Weib“ ist auch ein Thema in *Marie Roland*. Dort versteht Marie die Versuchung, ihrer Liebe zu Buzot nachzugeben, eindeutig als Ende ihrer moralischen Befugnis zu politischem Handeln. In Lodoïska, die in der gleichen Situation die Scheidung und das Leben mit dem Geliebten gewählt hat, steht ihr überdies der lebende Beweis vor Augen, daß „gefallene“ Frauen im Revolutionszeitalter keineswegs mit größerer Schonung behandelt werden als im *ancien régime*. Die beiderseitige Erkenntnis des Lebens der anderen Frau als nicht-gelebte Alternative zum eigenen ist zweifellos ein Grund für Marias Verachtung der Lodoïska und für Lodoïskas Idealisierung der Marie.

Während *Maria Stuart in Schottland* Schillers *Maria Stuart* thematisch und stilistisch näher steht, ist *Marie Roland* in jeder anderen Hinsicht — ästhetisch, politisch, und ideologisch — die nähere Verwandte des Schillerschen Dramas. In ihrer Revolutionstragödie übernimmt Ebner einige Aspekte von Schiller, die sie in ihrem früheren Schauspiel bewußt ausgespart hatte: zum einen die Gegenüberstellung zweier Frauen — Lodoïska und Marie —, von der die eine mit Sinnlichkeit und Liebe, die andere mit politischer Handlungsbefugnis ausgestattet ist; zum anderen die Tatsache, daß Marie Roland, um politisch handeln zu können, ihre „weiblichen“ Gefühle — die Liebe zu Buzot, das Mitleid für Marie Antoinette, die Sympathie für Lodoïska, den Glauben an Gott —

unterdrückt. In der kontrastiven Figurenkonstellation und in Mariens selbstgewählter Gefühlskälte könnte man dasselbe Prinzip erkennen, das auch Schillers Drama kennzeichnet, nämlich die prinzipielle Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und politischer Handlungsbefugnis. Vielleicht die auffälligste Parallele zu Schillers Drama ist Marie Rolands „Schwung ins Erhabene“ am Ende der Tragödie: im letzten Akt wird ihre Rolle als politisch Denkende und Handelnde abgelöst durch die der verklärten Leidenden; ganz wie Schillers Maria sieht sie den eigenen Tod als „Versöhnung, denn er ist gerecht“. Die Erkenntnis der eigenen Herz- und Mitleidlosigkeit münden in ihre Apotheose als reuige Sünderin, Gottgläubige, und Mutter, die ihr Kind zu größerer Milde erzogen wissen will. Solchermaßen in die Sympathien des Publikums wiedereingesetzt, tritt Marie Roland den heldenhaften Gang zur Guillotine an, begleitet von Lodoïskas optimistischer Vorwegnahme des historischen Urteils: „Was ewig von ihr lebt, ist ihre Größe.“

Man kann diese letzte Szene auf verschiedene Weisen lesen. Einerseits löst Marie am Ende des Dramas die Forderung, die sie im ersten Akt an ihre Mitrevolutionäre stellte, ein: sie wächst über das eigene Selbst hinaus. Andererseits muß sie die Größe, die Lodoïska ihr in den letzten Worten des Dramas beilegt, letztendlich durch ihre Unterwerfung — und die ihrer Tochter — unter das „Natur“-Gesetz der Weiblichkeit erkaufen. Im ersten Fall ergäbe sich eine triumphale Idealisierung der Figur und ihre Erlangung wahrer (weiblicher) Größe durch freiwillige Aufgabe der falsch verstandenen Größe als „mächtiges Weib“ — ganz im Schillerschen Sinne. Im zweiten Fall ergäbe sich eine enttäuschende Reduktion der Revolutionärin und politischen Denkerin auf den weiblichen Durchschnitt, mit — angesichts der anbefohlenen Indoktrination ihrer Tochter Eudora — noch trübere Aussichten für die Zukunft.

Daß einander so direkt entgegengesetzte Interpretationen überhaupt möglich und vertretbar sind — und für beide kann man, je nach ideologischer Neigung, gute Gründe anführen — deutet einerseits auf die Komplexität des Textes und andererseits auf die Unzulänglichkeit des interpretatorischen *Kontextes*. Denn aus dieser Uneindeutigkeit ergeben sich viel prinzipiellere Fragen: müssen wir Ebners Tragödien im Vergleich zu Schillers Drama lesen, als Teil der bekannten literarischen Tradition und als Billigung oder Ablehnung der in dieser Tradition propagierten Geschlechterideologie? Wenn ja: werden wir damit Ebners Texten

(und unserem interpretatorischen Vermögen) gerecht? Und wenn nein: welche Alternativen gibt es?

Es ist durchaus möglich und auf interpretatorischer Ebene aufschlußreich, Ebners Dramen in den uns bekannten Literaturkanon einzubetten und sie auf dieser philosophischen und ästhetischen Basis zu beurteilen. Sowohl biographische als auch intertextuelle Verbindungen sprechen dafür. Schiller war nicht nur die Inspiration für Ebners historische Tragödien, sondern für ihre gesamte dramatische Tätigkeit. Beide von Ebners erhaltenen Tragödien sind offensichtlich eine Reaktion auf sein Weiblichkeitsbild im allgemeinen und sein Drama *Maria Stuart* im besonderen — sowohl auf seine dramatische Form, die Ebner (weitgehend, aber nicht völlig²⁸) übernimmt, als auch auf seine ideologischen Voraussetzungen, die sie (weitgehend, aber nicht völlig) in Frage stellt.

Gegen eine solche Kontextualisierung spricht jedoch die Tatsache, daß die Interpretation von Ebners Dramen als Schiller-Nachfahren es praktisch unmöglich macht, ihre Texte anders zu lesen als (schwache) Schiller-Imitationen. Wo die Literatur von Frauen dem literarischen Kanon „hinzugefügt“ wird, ergibt sich daraus fast unweigerlich die Interpretation dieser Literatur als reaktiv und epigonal und daher minderwertig. Ebner selbst ist das beste Beispiel dafür. Weil man im neunzehnten Jahrhundert — und weitgehend auch noch im zwanzigsten — Schriftstellerinnen den Umgang mit dem „männlichen“ Genre Drama nicht zutraute, wurde und wird sie bis zum heutigen Tag fast ausschließlich als Prosaautorin rezipiert.²⁹ Dabei widmete sie dem Drama fast dreißig Jahre ihrer schriftstellerischen Karriere. Sie schrieb insgesamt sechsundzwanzig Dramen, darunter vier historische Tragödien, von denen zwei heute nur noch als Fragmente erhalten sind,³⁰ und, in den Worten der Ebner-Expertin Ferrel Rose, „unzählige [dramatische] Entwürfe, die die Autorin in Momenten der

²⁸ Siehe z. B. die Prosaszene III, 1 und III, 2 in *Marie Roland*, die stilistisch Georg Büchners *Dantons Tod* wesentlich näherstehen als Schiller.

²⁹ Weiteres zu Ebner als Dramatikerin und ihrer Rezeption findet sich in meiner Einleitung in *Letzte Chancen: Vier Einakter von Marie von Ebner-Eschenbach*.

³⁰ Eine Liste ihrer dramatischen Werke und Werkausgaben findet sich auf S. 241-43 in diesem Band.

Verzweiflung zerstörte.“³¹ In der Forschung wurden ihre Dramen entweder als stümperhafte Versuche abgetan oder völlig ignoriert; ein Großteil der Ebner-Forschung nimmt sie erst ab 1875 wahr — mit Erscheinen ihrer ersten Novelle.³² Bis zur Veröffentlichung ihrer Tagebücher ab 1989 waren Sammlungen ihrer Werke ein Akt des Recyclings immergleicher Novellen und Aphorismen;³³ von ihren Dramen gab es bis 2005 keine moderne Ausgabe. Ebners Kontextualisierung in der traditionellen Literaturgeschichte bietet uns einerseits wichtige Anhaltspunkte zur Interpretation ihrer Dramen als Beispiele einer komplexen Schillerrezeption; andererseits beruht der gesamte Literaturkanon auf genau der prinzipiellen Unterscheidung zwischen „guter“ versus „trivialer“ Literatur, die es möglich machte, Ebners dramatisches Gesamtwerk 150 Jahre lang zu übersehen oder als minderwertig abzuqualifizieren.

Ich möchte aus diesem Grund einen alternativen Kontext als Hintergrund für Ebners Dramen vorschlagen, nämlich die Tradition des historischen Theaters von Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. In der Umbettung von Ebners Dramen in diesen Kontext sehe ich zwei Vorteile: erstens die Möglichkeit, sie anders zu lesen als im Vergleich zu Schillers Modell, zweitens in der Tatsache, daß durch diesen neuen Kontext sowohl dem traditionellen Literaturkanon als auch den Geschlechtermodellen, die darin propagiert werden, der Anspruch auf Allgemeingültigkeit entzogen wird.

Innerhalb der Tradition historischer Dramen von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts gehören historische Tragödien auf einen besonderen Platz, schon allein aufgrund der weitgehenden Geschlechtertrennung, die sich bei der Wahl des Protagonisten bzw. der Protagonistin in beiden Genres beobachten läßt. In historischen Dramen von Frauen geht es meist um männliche Helden,³⁴ weibliche Hauptfiguren sind in historischen Dramen von

³¹ Rose, „The Disenchantment“, S. 147: „an untold number of drafts destroyed by the author in moments of despair.“

³² Rose, „Disenchantment“, S. 148.

³³ Rose, „Disenchantment“, S. 147.

³⁴ Einige Beispiele: Caroline Pichler, 1769-1843: *Rudolph von Habsburg*, o.J.; *Ferdinand der Zweyte*, 1816; Charlotte Birch-Pfeiffer, 1800-68: *Mazarin*, 1849, und *Peter von Szápár*, 1831; Johanna Franul von Weißenthurn, 1772-1847: *Hermann*, 1813, und *Johann, Herzog von Finnland*, 1810; Mathilde Wesendonck,

Schriftstellerinnen vergleichsweise selten.³⁵ Wo dagegen weibliche Helden ganz groß auftreten, ist im historischen *Trauerspiel* weiblicher Autoren. Behandelt wurden unter anderem — außer Mary Stuart und Marie Roland — Charlotte Corday, Marie Antoinette, Anne Boleyn, Lady Jane Gray, Vittoria Accoramboni, Beatrice Cenci, Berenice von Palästina, und Christine von Schweden.³⁶ Männliche Helden dagegen erscheinen in historischen Trauerspielen von Frauen relativ selten.³⁷

Allein aus dieser regelmäßigen Zuordnung männlicher Figuren in die Geschichte und weiblicher Figuren ins historische Trauerspiel lassen sich Schlüsse auf die Geschichtsauffassung vieler Verfasserinnen ziehen: scheinbar wird vorausgesetzt, daß der Eingriff in die Geschichte für Frauen häufiger zur Tragödie wird als für Männer. Zwei weitere Aspekte unterscheiden historische Dramen von Schriftstellerinnen erheblich von kanonisierten Geschichtsdramen männlicher Autoren: erstens ein erhebliches Mißtrauen gegenüber der geschichtlichen Überlieferung und zweitens die Betonung der Motive der historischen Heldin. So ergibt z.B. ein Vergleich zwischen historischen Dramen mit männlichen Helden und historischen Dramen mit weiblichen Helden (beide verfaßt von Frauen) einen wesentlich freieren

1828-1902: *Friedrich der Große*, 1871; Laura Steinlein, 1826-1901: *Kaiser Karl V.*, 1857; Luise Zeller, 1823-89: *Heinrich des I. Söhne*, 1873; Henriette Strauss, 1845 – nach 1882: *Barbarossatetralogie: Fünf Dramen um Friedrich I.* (o.J.); *Kaiser Heinrich IV. von Deutschland* (o.J.), und *Kaiser Friedrich I.* (o.J.).

³⁵ S. Birch-Pfeiffer, *Elisabeth*, 1841, und *Anna von Oestreich*, 1845; Elisabeth Müller, 1827-98: *Anna von Cleve*, 1881; Wilhelmine von Wickenburg, 1845-90: *Radegundis*, 1879; Amalie von Liebhaber, 1779-1845: *Maria Theresia*, o.J..

³⁶ Engel Christine Westphalen, 1758-1840: *Charlotte Corday*, 1804; Elisabeth vom Berge, 1839-1909: *Charlotte Corday*, o.J. und *Marie Antoinette*, o.J.; Elisabeth von Rumänien, 1843-1916, und Marie von Kremnitz, 1852-1916: *Anna Boleyn*, 1886; Karoline Ludacus, 1757-1827: *Johanne Gray*, 1806; Rosalie Schönfließ, 1799-1845: *Johanna Gray*, 1839; Auguste Götze, 1840-1908: *Vittoria Accoramboni*, 1890; Laura Steinlein, 1826-1901: *Das Haus Cenci*, 1861; Johanna Holthausen, 1812-75: *Beatrice di Cenci*, o.J.; Henriette Strauss.: *Beatrice*, o.J.; Elisabeth vom Berge, *Christine von Schweden*, 1873.

³⁷ In Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen* (1813); Elise Schmidt, 1824-?: *Macchiavelli* und *Peter der Große* (beide o.J.); Birch-Pfeiffers *Ulrich Zwinglis Tod* (1837); Friederike Kempner, 1836-1904: *Antigonos* (1880) und *Rudolf der Zweite* (1896), und von Liebhabers *Octavianus Augustus* (o.J.).

Umgang mit der Geschichte, wenn die Hauptfigur weiblich ist.³⁸ Das liegt zum Teil daran, daß über historische Frauen meist weniger bekannt ist als über Männer, was viele Dramatikerinnen zwang, die Geschichte ihrer Protagonistin nachzuerfinden statt nachzuerzählen. Auffällig ist auch, daß selbst in Fällen, wo die Geschichte einer bekannten Frau dramatisiert wird (wie Elizabeth I., Mary Queen of Scots, Anne Boleyn, Charlotte Corday oder Marie Roland), sich das Drama sehr häufig nicht auf geschichtliche Quellen stützt, sondern auf historische Fiktion (frühere Dramen oder Romane). Eine weitere Alternative zur traditionellen Geschichtsschreibung boten vielen Dramatikerinnen die wenigen Geschichtsbücher weiblicher Verfasser, die oft klar und deutlich im Vorwort festhalten, daß die Geschichte mit Frauen, insbesondere nach Etablierung der weiblichen „Geschlechtscharaktere“ um die Jahrhundertwende, alles andere als unvoreingenommen umgegangen ist. Radikale Historikerinnen haben, wie es z.B. Luise Otto-Peters in ihrem Geschichtswerk *Einflußreiche Frauen* (1869) tut, Männer völlig von der Beurteilung historischer Frauen disqualifiziert,

weil die Männer gerade *die* Frauen am wenigsten richtig beurtheilen [...] können, die von der Sehnsucht gelehrt wurden aus dem beschränkten Familienkreis heraus zu treten, in den man mit Gewalt sie bannen wollte. [...] daher kommt es denn, daß sie den Frauen für ihre Handlungen ganz andere Motive unterschieben als diejenigen sind, welche sie wirklich haben. Einmal ganz von der Annahme beherrscht, daß die Frauen nur eine Naturaufgabe hätten, eine Culturaufgabe aber ihnen nur mittelbar zu theil geworden, durch die Macht ihres Einflusses auf den Mann, schieben dann jene Männer als Historiker selbst *den* Frauen, welche auf irgend einem Gebiet, sei es auf dem des Wissens oder der That etwas Außerordentliches leisteten auch meist ganz falsche Motive unter. Eine Jungfrau von Orleans wird da entweder ganz geleugnet oder zu einem Werkzeug der Pfaffen gestempelt, eine Charlotte Cordais soll sich nur deshalb für die französische Republik geopfert haben, weil sie einen

³⁸ Vgl. dazu Kap. IV (zu Tragödien von Frauen) und V (zu historischen Dramen von Frauen) in Kord, *Ein Blick*, 93-156.

Girondisten geliebt und was dergleichen absichtliche oder absichtslose Geschichtsfälschungen mehr sind.³⁹

Die faire Darstellung der Motive der Heldin ist tatsächlich das Anliegen vieler historischer Dramen von Schriftstellerinnen: was der Nachwelt überliefert wird, sind die Beweggründe, die das Handeln der Heldin bestimmten, nicht der Erfolg oder das Resultat ihres Handelns. Das Resultat ist historisch überliefert, mithin unabänderlich und — in den allermeisten Fällen — entmutigend: in der Regel endet die Heldin als Mordopfer oder auf dem Schafott.⁴⁰ Versucht wird also nicht, den weiblichen Eingriff in die Geschichte als erfolgreich darzustellen, sondern ihn zu legitimieren oder zu motivieren, *trotz* des furchtbaren Endes. In historischen Dramen von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts werden Königinnen verklärt,⁴¹ Ehebrecherinnen und Mörderinnen für unschuldig erklärt,⁴² und Attentäterinnen gerechtfertigt,⁴³ und das oft in direktem Widerspruch zu der Darstellung derselben Heldin in Geschichtsbüchern. In mehreren Fällen findet sich die *einzig*e Übereinstimmung mit der Darstellung einer Dramatikerin in einem ebenfalls von einer Frau verfaßten historischen Werk.⁴⁴

³⁹ Otto-Peters, S. 11-12.

⁴⁰ Darunter Mary Stuart, Marie Roland, Vittoria Accoramboni, Beatrice Cenci, Anne Boleyn, Charlotte Corday, Marie Antoinette, Jane Grey, und Beatrice von Schwaben. Alle diese Frauen erscheinen während des 19. Jahrhunderts als Hauptfiguren in von Frauen verfaßten historischen Tragödien.

⁴¹ So in Birch-Pfeiffers *Elisabeth* und *Anna von Oestreich*, Elisabeth Müllers *Anna von Cleve*, Wickenburgs *Radegundis*, vom Berges *Marie Antoinette*, Ludecus' *Johanne Gray*, Schönfließ' *Johanna Gray*.

⁴² In Steinleins *Das Haus Cenci*, Götzes *Vittoria Accoramboni*, Elisabeths von Rumänien und Kremnitz' *Anna Boleyn*, Holthausens *Beatrice di Cenci*.

⁴³ In den Corday-Dramen von Engel Christine Westphalen und Elisabeth vom Berge.

⁴⁴ Ein gutes Beispiel ist die Geschichte der Beatrice Cenci, die für den Mord an ihrem Vater 1599 hingerichtet wurde. Die meisten Historiker und Dramatiker sprechen Beatrice ebenfalls schuldig, obwohl Darstellungen des Tathergangs und der Motive beträchtlich voneinander abweichen (siehe z.B. Shelleys *The Cenci* und Artauds *Les Cenci*). Andererseits behauptet Ida Klokow, meines Wissens die einzige Historikerin, die sich mit dem Fall beschäftigt hat, es sei „ziemlich sicher erwiesen, daß Beatrice und ihre Brüder durch ränkevolle Verleumdungen Opfer eines Justizmordes geworden sind“ (S. 182). Das einzige mir bekannte Drama, das Beatrice gleichfalls entlastet, ist Laura Steinleins *Das Haus Cenci*.

Daß Ebners historische Tragödien in diesem Zusammenhang gelesen werden können, liegt auf der Hand. Wie viele Dramatikerinnen ihrer Zeit beruft auch sie sich einerseits auf von Frauen verfaßte historische Quellen (eine ihrer Hauptquellen für *Marie Roland* waren die Memoiren der Madame Roland, in der Roland versucht, dem verfälschenden Geschichtsbild, das sie vorausahnt, vorzugreifen) und andererseits auf Fiktion (Schillers Drama). Wie viele Dramatikerinnen auch versucht sie vor allem die Rechtfertigung der Motive ihrer Heldinnen. So erklärt sie Mary Stuart eines Verbrechens für unschuldig, dessen sie sowohl ein Großteil der traditionellen Geschichtsschreibung als auch Schiller überführt haben, und zeichnet Marie Roland als idealistische und engagierte Vorkämpferin für die französische Republik. Wie ihre Kolleginnen auch muß Ebner sich vor allem mit der Frage auseinandersetzen, wie man der dramatischen Heldin, konfrontiert mit der postulierten „Unweiblichkeit“ politisch aktiver Frauen, das historische Handeln überhaupt ermöglicht. Angesichts der Schillerschen Dichotomie zwischen „vollkommener Weiblichkeit“ und „unweiblichem Weib: Politikerin“ ist es in Ebners Dramen völlig schlüssig, daß Marias politischer Abstieg direkt nach ihrer Akzeptanz des weiblichen Rollenangebots beginnt, und daß Marie Roland sich *nach* Vollendung ihrer politischen Laufbahn durch reuige Unterwerfung unter restriktive Weiblichkeitsideen die Sympathien des zeitgenössischen Publikums sichert. Und schließlich zielt auch Ebner, wie andere historische Tragödiinnen ihrer Zeit, auf einen zentralen Punkt ab: das Recht der historischen Heldin, den Gang der Geschichte zu beeinflussen, trotz ihres furchtbaren Endes und auch trotz aller berechtigter Kritik an einzelnen Aspekten ihres Charakters oder ihres Tuns. Denn sicherlich stellt Ebner keine Idealfiguren auf die Bühne. Sowohl ihre Maria Stuart als auch ihre Marie Roland sind geplagt von Vorurteilen, Selbstzweifeln, Denkfehlern und versagender Menschenkenntnis und werden dafür auch von anderen Figuren des Dramas kritisiert. Aber der Aspekt, für den sie eben *nicht* verurteilt werden — von den Schurken und Verrätern des Dramas einmal abgesehen — ist ihre politische Machtausübung.

Sarah Colvin hat zu Recht hervorgehoben, daß das Ende beider Dramen gerade in Bezug auf das Bild der geschichtsmächtigen Heldin problematisch ist. Auf persönlicher Ebene schwelgen Maria Stuart und Marie Roland gegen Ende des Dramas geradezu in Selbstverdammung, und auf politischer Ebene erscheint ihr historisches Handeln völlig konsequenzlos — auch und gerade im

Hinblick auf die Tatsache, daß es sich um eine Frau handelt, die hier historisch tätig war. Aus der Geschichte wissen wir (und Ebners Publikum wußte es selbstverständlich auch), daß die Reiche *beider* Königinnen, Elizabeths I. und Mary Stuarts, mit dem Machtantritt James' I. von England bzw. VI. von Schottland in männliche Hände übergingen. Und Marie Rolands Vermächtnis besteht darin, dafür zu sorgen, daß ihre Tochter zu einem Sinnbild unterwürfiger Weiblichkeit indoktriniert wird⁴⁵ (die historische Eudora Roland hat sich tatsächlich nie in Politik eingemischt oder sich sonst in irgendeiner Form öffentlich betätigt). In Maria Stuarts Abdankung und der Vorschau auf ihren Tod, in Marie Rolands Bekehrung zum traditionellen Weiblichkeitsbild, das sie dann auch ihrer Tochter aufzwingt, kann man in der Tat, wie Colvin es tut, eine „Rückkehr zur Ordnung“ sehen,⁴⁶ die einer Billigung des zeitgenössischen Frauenbildes unbehaglich nahe kommt.

Dieses für FeministInnen sicher enttäuschende Ergebnis kann man zumindest teilweise als Resultat der Tatsache lesen, daß auch auf Ebner als Autorin ein gewisser Druck zur Anpassung existiert haben muß: wie Ferrel Rose lapidar feststellt, konnte Ebner nicht, wie ihre Heldinnen, am Ende des Dramas von der Bühne abgehen.⁴⁷ Das desillusionierende Ende — Marias erbärmliche Niederlage und Marias Schilleresker „Schwung ins Erhabene“ — verweist aber auch auf einen weiteren Gesichtspunkt der Ebnerschen Dramen, der in der Tragödientradition von Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts fest verankert ist. In seiner Untersuchung eines autobiographischen Ebner-Textes bescheinigt Peter C. Pfeiffer der Autorin prinzipielle Zweifel an der Vorstellung, daß das historische Subjekt „nicht nur über *seine* Geschichte, sondern auch über *die* Geschichte verfügen“ könne.⁴⁸ Ebners historische Tragödien belegen, daß sich dort, wo das historische Subjekt ein weibliches ist, diese Zweifel zur Ungläubigkeit potenzieren. Daß Ebner die Überlebenschancen der historischen Heldin — und auch die ihres geschichtlichen Vermächtnisses — eher pessimistisch einschätzt, verbindet sie mit

⁴⁵ S. Colvin, *Women*, S. 30-31.

⁴⁶ Colvin, *Women*, S. 30.

⁴⁷ Rose, „Disenchantment“, S. 157-58.

⁴⁸ Pfeiffer, „Geschichte“, S. 69-70, das Zitat S. 70, Hervorhebungen original.

vielen Tragödiinnen des 19. Jahrhunderts. Allen mir bekannten nicht-historischen Trauerspielen von Frauen und vielen ihrer historischen Tragödien sind zwei Aspekte gemeinsam: das klare Bewußtsein, daß weibliches Handeln von reduktiven Geschlechtervorstellungen boykottiert wird, und die Abwesenheit von Lösungsvorschlägen. Denn alle Lösungsvorschläge, ob philosophischer (Schiller) oder politischer (Georg Büchner, Gerhart Hauptmann) Natur, stützen sich auf die Vorstellung einer Welt, die im Prinzip funktioniert und an der nur noch gebessert werden muß. In Trauerspielen von Frauen dagegen existiert diese Welt nicht oder nur für männliche Charaktere. Wenn Ebners Heldinnen unterliegen, aufgeben, verzweifeln, entsagen, sich zum machtlosen Weib reduzieren, und schließlich untergehen, beschreibt diese Lösung nicht das Versagen der Heldin und schon gar nicht die Unrechtmäßigkeit der „Macht des Weibes“, sondern vielmehr einen nüchternen Realismus, der einen Idealismus Schillerscher Prägung nachdrücklich verneint. Nicht zuletzt liegt darin auch eine herbe Kritik an einer Welt, in der „mächtige Weiber“ nicht überleben können und in der ihr geschichtliches Handeln spätestens in der nächsten Generation ausradiert wird.