

JEANNIE MOSER

BILDPOLITIK | BÜNDNIS | BLICKREGIME.
WEIBLICHE MACHT IN ROURKES »MARY QUEEN OF SCOTS«
UND SCHILLERS »MARIA STUART«

Video et taceo.

Ich sehe und schweige.¹

Elisabeth I. sagte sich, daß sie, wenn sie heiraten sollte, Königin von England sein würde. Allein hingegen wäre sie sowohl König als auch Königin.²

Abstract

Ende 2018 kommt mit *Mary Queen of Scots* ein Film in die Kinos, der sich mit dem Verhältnis zweier Königinnen sowie deren jeweiligem Umgang mit Macht auseinandersetzt: Mary Stuart und Elizabeth I. Regisseurin Josie Rourke stößt bei ihren Recherchen auf Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*, dem sie laut Interview den größten Einfluss auf ihr Projekt zuschreibt. Besonders fasziniert sie jene Szene, in der sich die beiden Königinnen begegnen. Rourke übernimmt diese Begegnung als dramatischen Höhepunkt ihres Films. Die nachfolgenden Überlegungen widmen sich den Interferenzen, Parallelen und Differenzen zwischen Drama und Film. Im Zentrum stehen dabei Fragen nach Bündnissen und ihrer Inszenierung, Bildpolitiken, Genderrollen und deren Überschreitung sowie konkurrierende Ansprüche auf Alleinherrschaft. Dass der Film eine weibliche und das Drama eine männliche Perspektive auf die Königinnen vorschlägt, sensibilisiert für unterschiedliche Blickachsen und öffnet als Problemhorizont das Blickregime selbst: Welche Macht ermöglicht es, welche setzt es ins Licht, welche macht es unsichtbar?

In 2018, *Mary Queen of Scots* is released in cinemas – a film that explores the relationship between two queens and their respective approaches to power: Mary Stuart and Elizabeth I. During her research, director Josie Rourke comes across Friedrich Schiller's tragedy *Maria Stuart*, which, according to an interview, she cites as the most significant influence on her cinematic project. She is particularly fascinated by the scene in which the two queens – contrary to historical fact – meet face to face. Rourke adopts this encounter as the dramatic climax of her film. The following reflections focus on the interferences, parallels, and divergences between the drama and the film. Central themes include alliances, image politics, gender roles and their transgression, as well as competing claims to sovereign power. The fact that the film proposes a female perspective on the queens, while the drama

1 Motto, das der historischen Elizabeth I zugeschrieben wird.

2 Harriet Rubin, *Machiavelli für Frauen. Strategie und Taktik im Kampf der Geschlechter*, Frankfurt/Main 2000, S. 14.

offers a male one, draws attention to differing lines of sight – and opens up the broader problem of the visual regime itself: What kind of power enables the visual regime and brings it into the light, and what power renders it invisible?

Ende 2018 kommt mit *Mary Queen of Scots* ein Film in die Kinos, der sich mit dem Verhältnis zweier Königinnen sowie deren jeweiligem Umgang mit Macht auseinandersetzt: Mary Stuart und Elizabeth I. Regisseurin Josie Rourke stößt bei ihren Recherchen auf Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*. Mit einem weiblichen Blick schaut sie Anfang des 21. Jahrhunderts auf ein Drama, das von 1800 aus mit einem männlichen Blick auf die machtpolitische Rivalität zweier Frauen im 16. Jahrhundert schaut. In einem Interview schreibt Rourke Schillers Drama größten Einfluss auf ihr Projekt zu. Besonders fasziniert sie jene Szene, in der sich die beiden Königinnen – entgegen den historischen Fakten – begegnen.³ Rourke übernimmt das fiktive Treffen und macht es ebenfalls zum dramatischen Höhepunkt ihres Films. Sie lässt es aber 1568 stattfinden, nach Marys Flucht aus Schottland. Und anders als bei Schiller geht es im Gespräch nicht um Unrecht und um Begnadigung. Sondern energisch dringt es auf die Frage der Möglichkeit eines Frauenbündnisses gegen männliche Dominanz. Der Film springt vom entzwegenden Treffen der Königinnen über 19 Jahre hinweg zum Ende, an dem Elizabeth das Todesurteil unterschreibt und Mary hingerichtet wird. Die Handlung von Schillers Drama setzt da überhaupt erst ein: im Jahr 1587, drei Tage bevor das Todesurteil vollstreckt wird.

Die Interferenzen, Parallelen und Differenzen zwischen Drama und Film dienen den nachfolgenden Überlegungen der Schwerpunktsetzung. Akzente liegen auf Bündnissen und ihrer Inszenierung, auf Bildpolitiken, Genderrollen und deren Überschreitung sowie auf konkurrierenden Ansprüchen auf Alleinherrschaft. Dass der Film eine weibliche und das Drama eine männliche Perspektive auf die Königinnen vorschlägt, sensibilisiert für unterschiedliche Blickachsen und öffnet als Problemhorizont das Blickregime selbst: Welche Macht ermöglicht es, welche setzt es ins Licht, welche verdunkelt es, welche macht es unsichtbar?

³ Vgl. Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität, Interview, Deutschlandfunk Kultur Online Archiv (12.1.2019).

Die Macht der (Vor-)Bilder

Der Film *Mary Queen of Scots* wirft einen programmatisch feministischen Blick auf zwei Königinnen in einer von politisch-religiösen Unruhen gebeutelten frühneuzeitlichen Welt. Dieser Blick stößt auf eine Historiografie bzw. Filmografie, die bereits auf Bildpolitiken bezogen ist und auf Quellen reagiert, die spezifisch codierte Selbst- und Fremdinszenierungen sind. Immer nämlich co-existiert mit einer Königin ein Image von ihr. Im elisabethanischen England wird die Gestaltung dieses Images Staatskunst. Es bekommt disziplinierende Wirkung, dirigiert die Wahrnehmung der Monarchin, ihres Hofs und ihrer Gefolgschaft. Es absorbiert und verstärkt gesellschaftliche Normen über Geschlecht, Macht und Ordnung. Die (Selbst-)Darstellung in Gedichten, Briefen und Protokollen von Reden, in Portraits oder auf Münzen ist wesentlich Symbolpolitik. Und Macht bedeutet, das Bild zu kontrollieren, mit dem die Königin zur Erscheinung kommt und in die (Nach-)Welt gebracht wird. Es ist bisweilen propagandistisches Instrument, um ein Volk, konkurrierende oder ausländische Mächte von ihrer Stärke zu überzeugen. Die politische Ikonographie sichert eine Regentschaft, legitimiert ihre Ziele und Manöver, autorisiert weibliche Macht in einer männlich dominierten Welt.⁴ Die Macht eines solchen Bildes wirkt noch über Jahrhunderte hinaus: im kulturellen Bildarchiv, im kollektiven Gedächtnis.

Am berühmtesten ist Elizabeths I. Stilisierung als *Virgin Queen*, die die Königin übernatürlich erscheinen lässt. Die Jungfräulichkeit des *body politics* ist Zeichen moralischer Überlegenheit und göttlicher Legitimation. Christlich und mythologisch codierte Attribute dienen dazu, ein glorifiziertes Image der Reinheit, Gerechtigkeit und des Triumphes zu gewinnen. Zu Lebzeiten ist Mary Stuart weniger erfolgreich in der Inszenierung ihres Bildes. Mit ihrem Tod aber gelingt ihr die nachhaltige Kultivierung als Opfer. Der Moment ihrer Hinrichtung im bernsteinfarbenen Kleid erbringt ein öffentlichkeitswirksames Bild, das wiederum der englischen Königin langfristig schadet.⁵ Schon eine deutsche Flugschrift von 1587/1588 mit dem Titel *Execution oder Todt Marien Stuarts* hinterlässt Botschaften, Warnungen, ein politisches Programm und vollzieht für die Nachwelt die Verwandlung zur katholischen Märtyrerin nach. Wenn-

⁴ Vgl. für den Absatz Sarah Gristwood, The Queen as Artist: Elizabeth Tudor and Mary Stuart, in: Authorizing Early Modern European Women: From Biography to Bio-fiction, hg. von James Fitzmaurice, Naomi Miller und Sara Stehen, Amsterdam 2021, S. 101–114; Louis Montrose, Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I, in: Representations 68 (1999), S. 108–161.

⁵ Vgl. Sarah Gristwood, The Queen as Artist, 107.

gleich die Flugschrift die Rechtmäßigkeit der Hinrichtung anerkennt, wird sie aufmerksamkeitsökonomisch tendenziös, indem sie die Enthauptung als grausamen Akt schildert und detailgenau der Inszenierung einer sich dem Schicksal fügenden Königin folgt, die für Gott den Tod erduldet.⁶

Filme schöpfen aus dem über Jahrhunderte gewachsenen Assoziationspool, greifen auf solche (Vor-)Bilder zurück, interpretieren sie und generieren ihrerseits neue. Sie animieren, erhellen und verzerrn Figuren der Geschichte, beeinflussen in der Gegenwart die Bewertung ihrer Handlungen, Motive und Ambitionen. Die beiden Königinnen sind Stoff für zahlreiche Adaptionen. Sie schwanken zwischen dem Bemühen um historische Genaugigkeit, feministischer Revision, romantischer Dramatik, üppiger Inszenierung, publikumswirksamer Psychologie. Auch sie prozessieren Vorstellungen von Macht, Weiblichkeit und Rivalität. Mary Stuart und Elizabeth I. erscheinen mal als Ikonen der Stärke, mal als Opfer. Gemeinsam ist vielen die asymmetrische Darstellung ihrer Regierungstüchtigkeit. John Fords *Mary of Scotland* (1936) über Charles Jarrots *Mary, Queen of Scots* (1971) bis hin zu Serien wie *Elizabeth R.* (1971), *Elizabeth I* (2005) und *Reign* (2013–2017) stellen die schottische Königin in den Schatten der englischen, selbst dann, wenn sie Sympatheträgerin ist. Elizabeth I. wird bisweilen despektierlich als machiavellistisch versierte Taktikerin porträtiert. Shekhar Kapurs *Elizabeth* (1998) hebt indessen positiv auf ihre politische Stärke ab. Am Ende des Films kommt es zum symbolischen Akt, in dem Cate Blanchett ihr langes blondes Haar – Zeichen von Attraktivität und sexueller Aktivität – abschneidet, um jene Transformation nachzuerzählen, aus der die mythisch unberühr- und unbezwingbare *Virgin Queen* hervorgeht. In *Elizabeth: The Golden Age* (2007) ist sie sogar mit kosmischer Kraft ausgestattet: Mit flammender Rede mobilisiert sie ihre Truppen und beschwört gleichsam jene Stürme herauf, die die spanische Armada vernichten. Wie bereits *Elizabeth R* schenkt auch dieser Film Mary Stuart kaum Aufmerksamkeit. Gegenspieler ist Philipp II., die schottische Königin – intrigant und ideologisch überzeichnet – kaum mehr als eine Schachfigur im Konflikt mit dem katholischen Herrscher des spanischen Globalimperiums. Dennoch sind sich die beiden Königinnen im Kino bereits mehrfach begegnet. Ihre filmischen Begegnungen tragen zur Tradierung des Bildes von Maria Stuart als verletzlicher, sinnlich-reizvoller Frau bei, im Gegensatz zu einer vermännlichten englischen Königin, die der schottischen Rivalin ihre Schönheit neidet. Ihren Konflikt trivialisieren, emotionalisieren und privatisieren sie. 1936 eskaliert das Treffen wie schon bei Schiller als

6 O.A., Execution oder Todt Marien Stuarts, Magdeburg 1588 [Digitalisat Bayrische Staatsbibliothek].

Wettstreit der Weiblichkeit: Kathrin Hepburn als Mary repräsentiert das feminine Ideal der 1930er Jahre, Florence Eldridge gibt Elizabeth eine männliche Körpersprache und muss sich von ihrer Konkurrentin vorwerfen lassen, »you are not even a woman«. In *Mary, Queen of Scots* (1971) führt der verbale Schlagabtausch zur Inhaftierung von Mary.⁷ Die Schiller-Forschung hat registriert, wie unangebracht jegliche Hoffnung auf eine positive Wendung durch eine solche Begegnung ist, weil schon seine Maria auf eine politisch kalkulierte Hassrede aus ist, die der symbolischen Verletzung, der Demütigung, Desavouierung und letztlich der Ausschaltung der Gegnerin gilt.⁸

An solchen Bildern der (Film- und Literatur-)Geschichte arbeitet sich Rourke ab. Erklärtermaßen ist der Film eine Stellungnahme zu einer stereotypen Bildpolitik, mit der Mary Stuart sakralisiert, sentimentalisiert oder sexualisiert und durchwegs für machtpolitisch inkompetent erklärt wird. Er bezieht Position gegen ihre Darstellungen als naive *femme fatale*, die nicht zum Regieren geeignet ist. Drehbuchautor Beau Willimon, schon für *House of Cards* mit (Machiavellis) Mechaniken der Macht befasst, betont dahingehend die hilfreiche Zusammenarbeit mit dem Historiker John Guy. Für den Film zentral ist dessen Argument, Mary Stuart sei politisch weitaus klüger gewesen als gemeinhin behauptet. Weil sie an den Höfen Frankreichs aufwächst, sei sie als Monarchin sogar erfahrener als die englische Königin. Die sei nicht von Anfang an eine entschlossene Herrscherin gewesen, habe ihre Regentschaft unsicher begonnen und vermutlich vieles erst von der schottischen Königin gelernt. Der Film tritt nun an, die Königinnen machtpragmatisch gleichzustellen, die Heilige, die Hure und das herrische Monster zu vergessen und beide Frauen als komplexe Figuren darzustellen. Keine Klischees möchte er zitieren, sondern Monarchinnen, die ein Volk verkörpern, vor allem aber zwei junge Frauen, die ein intensives Leben leben. Der Fokus liegt weniger auf ihrer Feindschaft als auf ihrer beider Ringen mit Macht, mit Geschlechterrollen und gegenseitiger Abhängigkeit. Deswegen auch sei Schillers Drama eine so große Inspiration gewesen. Sein Treffen zeige, so Rourke, wie verzweifelt sich die beiden brauchten, wie sie sich

7 Vgl. für den Absatz und siehe weiterführend Tudors and Stuarts on Film. Historical Perspectives, hg. von Susan Doran und Thomas S. Freeman, Basingstoke/New York 2009; darin besonders Susan Doran, From Hatfield to Hollywood. Elizabeth I on Film, S. 88–105, hier S. 98; sowie die Beiträge von Judith Richards, Christopher Haigh, John Guy, Will Coster und Vivienne Westbrook, S. 106–177; sowie Sarah Gristwood, The Queen as Artist, 108–112, hier S. 112.

8 Vgl. Uta Degner, Maria Stuarts *hate speech*. Zum Kalkül verletzender Rede auf der Bühne der Politik, in: Schillers Theaterpraxis, hg. von Stefanie Hundehege und Peter-André Alt, Bd. 2, Berlin/Boston 2019, 138–160.

gegenseitig ihre Fantasien einverleibten, in klarem Bewusstsein für die Bedeutung der anderen. Es gäbe ebenso viel Leidenschaft wie Rivalität, so viel Schwesternliebe wie Hass.⁹

Verwandtschaft und Korrespondenz

Der Film interessiert sich für die Verwandtschaft und für die Korrespondenz der Königinnen – im doppelten Sinn beider Worte. Briefe spielen als Medien der Selbstinszenierung und politischen Kommunikation, des manipulierten, verdeckten und zugleich kontrollierten Nachrichtenverkehrs immer schon eine große Rolle. Allen voran weckt zeitgenössisch die mitunter in Geheimschrift verfasste Post von Mary Stuart die Neugier des Kryptologen Francis Walsingham, der ein Spionagenetz unterhält und den britischen Geheimdienst begründet. Seine Beweisführung, die an zweifelhaften Schriftstücken hängt und ohne Originaldokumente auskommen muss, wird in Schillers Drama gleich mit der Eröffnungsszene angezweifelt, wie überhaupt der Verdacht gegen Schrift als intrigantes und korrumptierbares Medium prozessiert wird.¹⁰ Für die Nachwelt bleiben die Briefe historische Dokumente. Wenn auch fragwürdig, sind sie Quellen für Charakterstudien, Spekulationen über Handlungsprogramme und Anlass für Image-Revisionen. Kürzlich dechiffrierte Briefe von Mary Stuart etwa lassen ein neues Bild der Königin entstehen, statt der verklärten Märtyrerin wird eine hyperaktive politische Netzwerkerin gesehen.¹¹ Für Rourkes Film sind die Briefe, die die beiden Frauen aneinander schreiben, in zweierlei Hinsicht von Gewicht: Aus ihrer Korrespondenz wird zum einen ein Bewusstsein der Verwandtschaft abgeleitet, zum anderen lässt sie ein Treffen wahrscheinlich erscheinen. Wenn nicht der intensive Briefwechsel für sich schon als Indiz gewertet wird, dass die eine im Leben der anderen stets präsent ist.

Mary Stuarts aus der Gefangenschaft überlieferte Briefe enthalten Fehlereingeständnisse, Rechtfertigungen und Bitten um Verständnis. Die Verfasserin mischt Komplimente, Beschwerden und Warnungen. Es finden sich Behaup-

⁹ Vgl. für den Absatz Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität; Matt Grobar, Beau Willimon Rewrites The Narrative Of ›Mary Queen Of Scots,‹ As Well As His Own, Interview, Deadline (8.1.2019); Beau Willimon walks in the shoes of history with Mary Queen of Scots, Interview, Behind The Lens Online (17.11.2018).

¹⁰ Siehe Torsten Hahn, Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, S. 220–234.

¹¹ Johann Grolle, So knackten ein Pianist, ein Ingenieur und ein Astrophysiker die Geheimpost von Maria Stuart, Spiegel Online (8.2.2023)

tungen der engen Freundschaft, ebenso die Beschwichtigung, Elizabeth I. müsse sich nicht fürchten vor einem Treffen von Frau zu Frau, »for I am no enchanter, but your sister and natural cousin«. 1586 schreibt sie ein letztes Mal von »our consanguinity [...] the dignity we both held, and our sex in common.«¹² Für Willimon drücken die Briefe Verletzlichkeit und Zugewandtheit aus. Unter der nur allzu kurrenten gegenderten Prämisse eines weiblichen Politikstils, der friedvoller und kooperativer sei, erkennt er in ihnen den Wunsch nach einem harmonischen Zusammenleben, allen voran, eine direkte Verbindung herzustellen.¹³ Guy ist es, der diesen Wunsch historiografisch deckt. Der Möglichkeit eines Treffens widmet er ein ganzes Kapitel seiner Mary Stuart-Biografie: *A Meeting Between Sisters*. Er recherchiert, wie es 1562 beinahe dazu gekommen wäre.¹⁴ Sechs Jahre nach Abschluss seines Buches tauchen Briefe auf, durch die Guy erneut bestätigt sieht, dass Elizabeth I. trotz politischer Spannungen noch anderthalb Jahre vor der Hinrichtung einen persönlichen Austausch erwägt und einen Versöhnungsappell an die »Schwester« richtet. Auch wenn es nicht stattgefunden hätte, so die dem Film unterlegte These, wäre es keineswegs unwahrscheinlich gewesen.¹⁵

Schwestern im Geiste: *Mary Queen of Scots* von Josie Rourke

Die Erzählung des Films setzt 1561 ein, als die 18-jährige Witwe von Francois II. nach Schottland zurückkehrt und Ansprüche auf den englischen Thron stellt. Zu tun bekommt Mary es mit ihrem in Schottland gut vernetzten Halbbruder, Earl of Moray, der ihr die Führung weder zutraut noch abtreten will, mit konkurrierenden Adelsfamilien sowie der Misogynie nicht nur des protestantischen Klerus, der einer Frau und Katholikin nicht unwidersprochen zu folgen bereit

¹² Vgl. Agnes Strickland, *Letters of Mary, Queen of Scots*, Bände I und II, London 1848, S. 75, 90 (I), S. 200–205 (II), zitiert bei Sarah Gristwood, *The Queen as Artist*, 105 f.

¹³ Vgl. Matt Grobar, *Beau Willimon Rewrites*.

¹⁴ John Guy, *Queen of Scots. The True Life of Mary Queen of Scots* (Tie-In), EBook, Boston/New York 2018, S. 137–155.

¹⁵ Aussagekräftig sei ein Brief von 1584: She »appeals to her Scottish «sister» queen, woman to woman. She recollects the deep affection she had once held towards Mary, deplores the strife and jealousy that had divided them, and ends by saying that should Mary seek a last-minute reconciliation, she should send her one of her secretaries to London so they could resume the conversation. My point is that although we know a meeting between the two queens never actually took place, the possibility was still alive.« John Guy, *Mary, Queen of Scots: The real history behind the film*, Interview, HistoryExtra Online (6.9.2019).

ist. In erster Linie interessiert sich der Film für die Königinnen als Frauen in einer männlich dominierten Welt. Konzipiert sind sie als Figuren, die Gegenpositionen besetzen: Elizabeth sitzt auf dem englischen Thron, Mary beansprucht ihn. Mary heiratet drei Mal, wobei sie sich ein Mal dazu entscheidet, gebärt ein Kind. Elizabeth entscheidet sich gegen beides. Gleichzeitig bemüht sich der Film darum, ihre Wesensverwandtschaft zu exponieren und ihre Systemstellen zu symmetrisieren. Dafür nutzt er mitunter formale Mittel. Er schneidet Sequenzen aufeinander, in denen die Königinnen mit den immergleichen Erwartungen in einem patriarchal geordneten System konfrontiert werden: zu heiraten und Erben zu gebären, die Macht zu teilen oder gleich ganz abzutreten. Durch die Montage springen Dialoge hin und her zwischen den Höfen in Schottland und England. Der Schnitt erzeugt Resonanz zwischen den Königinnen: Was der einen widerfährt, gilt für die andere, betrifft sie, der Schnitt macht sie zu Schwestern im Geiste.¹⁶

Ihre dynastisch-genealogische Rivalität ist insofern mehr ein Anlass, der den Film die Frage nach der Möglichkeit weiblicher Herrschaft an sich stellen lässt. Unabhängig adressieren die Königinnen diese Frage, indem sie sich in Stellung zu männlicher Regierungspraxis bringen. Etwa wenn Elizabeth, als Mary ihr Mord als Mittel des Machterhalts zutraut, entgegnet: »I am not my father.« Oder wenn Elizabeth ihre Berater anweist, ihre Verschwörungsspiele ohne sie zu spielen. Kontroversen mit den Hofmännern, die den Königinnen Macht streitig machen wollen, ziehen sich als roter Faden durch den Film. Statt deren Empfehlungen zu folgen, bietet Mary zum Beispiel Elizabeth zuallererst ein Abkommen an, das den Frauen erlauben würde, an den Routinen der männlichen Vorfahren und Berater vorbeizuregieren: Mary überlässt den Thron Elizabeth, wenn diese ihr zusagt, dass sie ihn nach ihrem Tod besteigen kann. Elizabeth folgt hier ihrem Berater und macht Marys Heirat mit ihrem Günstling und Geliebten Robert Dudley, Earl of Leicester, zur Bedingung, um Einfluss auf den zukünftigen Thronfolger zu haben. Aber selbst wenn die Königinnen ab und an Strategieempfehlungen wie diese annehmen, sind sie vorwiegend beratungsresistent. Die Hofmänner lamentieren, nicht gehört zu werden und den Launen von Frauen folgen zu müssen, die sich von Leidenschaften leiten lassen.

Tatsächlich sind es auch leidenschaftliche Königinnen. Der Film macht Leidenschaften aber nicht grundsätzlich zum Problem. Sie können ganz im Sinne

16 Margot Robbie, die die Elizabeth spielt, hat dieses Interesse in eine Schauspieltechnik übersetzt und sich in jeder Szene gefragt: »Was würde Mary machen? [...] Inwiefern wäre ihre Vorgehensweise anders als meine?« Vgl. Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität.

Machiavellis einkalkuliert werden, sind nicht die Kehrseite politischer Rationalität. Besonders die Figur der Mary beansprucht wie selbstverständlich ihre Existenz. Ein Moment des verdichteten Betrugs ist dafür beispielhaft: Mary hat sich für die Heirat mit dem nicht standesgemäßen Lord Henry Darnley entschieden, weil dieser Mann sie anzieht und sexuell zu befriedigen versteht. Darauf, dass die Heirat libidinös motiviert und die große Liebe einer jungen Frau im Spiel ist, lässt die Inszenierung keinen Zweifel. Als sie dieser Mann gleich in der Hochzeitsnacht mit ihrem engen Vertrauten Rizzio betrügt, reagiert Mary abgeklärt. »Rise and prepare yourself«, fordert sie Darnley in aller Knappe auf, »Elizabeth has funded a rebellion.«¹⁷ Der Film zieht in dieser Szene den Betrug von nicht weniger als vier Personen zusammen: von Ehemann und Privatsekretär, die miteinander im Bett liegen, von Elizabeth, die einen Aufstand angedeckt hat, dessen Kriegsgeschwader im Hintergrund zu hören ist, sowie von ihrem Halbbruder, der diesen Aufstand anführt, weil er weiß, wie verschiedene Interessen in Koalitionen zu synergetisieren sind. Statt sich wie eine Furie zu gebärden, zieht Mary aus dem vierfachen Betrug Schlüsse. Dem sich bei ihr entschuldigenden Günstling Rizzio entgegnet sie: »I cannot fault you for succumbing to his charms, as I did. But we must be more careful now.«¹⁸ Und um einiges weitreichender: Ein Erbe muss her, um Macht zu manifestieren.

faith

Die beiden Königinnen sind gefühls- und problembewusst, agieren pronominiert und sachlich. Kaum etwas bleibt unausgesprochen. Umso überraschender ist es, dass am cineastischen Höhepunkt, an dem sich die beiden Königinnen von Angesicht zu Angesicht begegnen, plötzlich von Vertrauen gesprochen wird: Vertrauen, das, auch wenn sich die Forschung darüber uneins ist, ob es sich um einen Affekt, eine Rationalität, eine Praxis oder Mischform aus allem handelt, notwendig wird, um in einer Situation handeln zu können, die ungewiss und komplex, die unsicher, offen, die nicht einzuschätzen ist.¹⁹ Mary hat inzwischen einen Sohn geboren, der den schottischen und englischen Thron besteigen wird. Wieder hat sie Elizabeth ein Angebot gemacht, diesmal: die Patenschaft für ihn zu übernehmen. Ihre Macht ist mit der Schwangerschaft so gewachsen,

¹⁷ Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, UK: Universal Pictures 2018, Szene 9 (0:50:05).

¹⁸ Ebd., Szene 9 (0:51:30).

¹⁹ Siehe für die exorbitante Forschung zum Vertrauen exemplarisch Niklas Luhmann, *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart 2009.

dass sich protestantischer Klerus und verprellte Adlige (darunter ihr katholischer Schwiegervater) verschwören. Darnley wird getötet, die unmittelbare Zwangsheirat mit dem Earl of Bothwell nutzen die Verschwörer, um gegen sie zu hetzen. Marys Halbbruder übernimmt die Regierungsgeschäfte, Schutz bietet er ihr unter der Bedingung, dass sie abdankt. Sie überlässt ihm den Sohn und zukünftigen König und entscheidet sich selbst zur Flucht nach England. Im Versteck in einer Waldhütte kommt es zum geheimen Treffen mit Elizabeth, wo sie die Frage stellt: »How did it come to this?«

MARY: I should have stayed true to your love. I should have followed your example and never married.

ELIZABETH: Then you would have no son.

MARY: Whose mother is without a crown. Whose own throne is usurped by his uncle.

ELIZABETH: You must have faith. Your brother will keep his word.

MARY: I have no faith. I have only faith in you. You would let them show the world that a queen can so easily be forsown? Answer me sister!

ELIZABETH: To war with Scotland and betray my own clergy on a Catholic's behalf. No, I cannot. You know I cannot.

MARY: Did you come so far at such a risk only to refuse me? [...] I will kneel before you if I must.

ELIZABETH: It would make no difference. You are safe here in England. That's all I can offer.²⁰

Worum geht es mit dem Vertrauen an dieser Stelle? Wenn das Wort fällt, wird kein epistemologisches Programm angefordert, das Ungewissheiten koordiniert. Weder soll mit Vertrauen ein Graben des Nichtwissens übersprungen werden, noch braucht es mehr Information. Die Interessen sind kommuniziert, die möglichen Spielzüge überschaubar. Wenn Mary ihrem Bruder nicht vertraut, dann weiß sie, warum: Seine Interessen decken sich schlichtweg nicht mit ihren. Wenn sie sagt, sie vertraue einzig Elizabeth, artikuliert sich vielmehr ein neuerliches Angebot mit einem klar strategischen Interesse: Sie will mit ihr koalieren. Im Grunde geht es nicht darum, zu vertrauen, sondern darum, zum Ausdruck zu bringen, dass die Wahl auf Elizabeth gefallen ist, um sich mit ihr vereint gegen die männliche Dominanz aufzustellen. Nicht *trust* oder *confidence* ist das Wort, das mitten in den Konfessionskriegen des 16. Jahrhunderts gebraucht wird, während derer sich mitunter die anglikanische Kirche institutionalisiert – sondern *faith*. Der Begriff wird im Sinne von Gottesglauben benutzt.

20 Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, Szene 18 (1:42:55).

Zur Allianz mit Gott und der Allianz mit Männern tritt im Film als weitere, aber unmögliche Option eine matrimoniale Allianz zweier Frauen hinzu: zwischen Mary – die sich den Namen mit der jungfräulichen Mutter Gottes teilt – und der jungfräulichen Königin – *The Virgin Queen*.

(Ehe-)Bündnis und *gender trouble*

Es ist alles andere als ein trivialer Zufall zu werten, dass mit *faith* das Vokabular des Ehegelübdes bemüht wird: *I promise to be a faithful and true wife; I promise to be faithful to you till death do us part*. Über den Begriff *faith* exponiert der Film die ganze Brisanz der kulturellen Zuschreibung und unaufhörlichen Reproduktion von Geschlechterrollen, die Judith Butler 1990 auf den Begriff *gender trouble* gebracht hat.²¹ Über den Begriff *faith* ist dieses Problem auf eine seiner Facetten hin zugespitzt: dass zwischen zwei Königinnen das politische Ehebündnis, hier speziell die Rekonziliationsheirat, nicht in Frage kommt. Und von dieser Szene bekommt eine viel frühere Szene Gewicht, die alles enthält, was in der Begegnung der Königinnen in der Waldhütte andeutungsweise zur Verhandlung steht und schon einmal in einen Begründungszusammenhang gebracht worden ist: Gott und Gottes Wille, Geschlechterrollen und die Subversion der Geschlechtsidentität, durch Heirat zu akkumulierende, aber auch zu teilende und am Ende gefährdete Macht. *En detail* buchstabiert diese Szene aus, was auf dem Spiel steht – und die Königinnen in der Waldhütte nochmals miteinander durchspielen.

Die frühere Szene zeigt, wie der einflussreichste Berater, der Staatssekretär und erste Minister William Cecil, Lord Burghley, Elizabeth damit konfrontiert, weder Gemahl noch Kind zu haben und bald ein Alter zu erreichen, in dem sie nicht mehr gebären könne. Der Dialog greift einen Umstand auf, für den die Forschung zahlreiche Erklärungen gefunden hat. Sie reichen von der strategischen Offenhaltung diplomatischer Optionen, der Transzendenz des biologischen Geschlechts über das öffentlichkeitswirksame Bild der *Virgin Queen*, der Diagnose pathologischer Unentschiedenheit über die psychologisch begründete Aversion gegen die Ehe aufgrund von Traumatisierung bis hin zum Wunsch nach Selbstbestimmung und Alleinherrschaft. Erwähnt sei hier nur kurz eine nüchternere Antwort auf die Frage, warum die historische Elizabeth I. nicht heiratet. Sie lautet: weil kein Anwärter kompatibel ist. Elizabeth I., so Susan

²¹ Das Buch *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* erscheint 1991 unter dem deutschen Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* bei Suhrkamp.

Doran, prüft immer wieder ernsthaft Kandidaten für ein Ehebündnis, muss allerdings eine hochkomplexe höfische Gemengelage berücksichtigen: religiöse, finanzielle, innen- und außenpolitische Interessen, interne Rivalitäten und Patronageambitionen, schließlich die öffentliche Meinung. Schlichtweg keiner der Aspiranten ist für alle akzeptabel, keiner erhält volle Zustimmung. Statt für *divide et impera* entscheidet sich die Königin für einen Politikstil des Konsens', für den regierungspragmatische Gründe sprechen. Die Königin weiß wie Machiavelli, dass die größte Gefahr im Inneren lauert: die Unzufriedenen, die Verprellten des Hofstaats. Im Film aber geht die Bedrohung vom Machthunger aus. Die Möglichkeit seiner Zügelung durch einen weniger filmtauglichen Ehevertrag, wie er im 16. Jahrhundert Usus ist, vernachlässigt er.²² So erwidert Elizabeth Lord Burghley:

ELIZABETH: You understand that I cannot.

WILLIAM CECIL: Will not. And do I understand? No more than I understand God.

ELIZABETH: It is my choice. God would have a woman be a wife and a mother.

WILLIAM CECIL: So you defy his will.

ELIZABETH: No. I choose to be a man. And marriage is dangerous. Such a man as I might marry, finding himself disappointed.

WILLIAM CECIL: He would conspire.

ELIZABETH: No prince's revenues be so great that they satisfy the insatiable ambition of men.

WILLIAM CECIL: This I understand.

ELIZABETH: Which is why you are the closest thing I shall ever have to a wife.²³

Der Genderwechsel wird humoristisch überspielt, William Cecil kontert mit dem Witz: »I shan't mention your proposal to Lord Dudley«, um Elizabeth dann in ein männliches Wir einzubeziehen: »This world is a brutal place. We men must be wiser, mustn't we?« Das scheint das richtige kommunikative Manöver gewesen zu sein, denn nun bittet ihn Elizabeth um Rat. Er lautet: einen Aufstand anzuzetteln. Die beiden ›weiseren‹ Männer beschließen unausgespro-

²² Vgl. Susan Doran, Why Did Elizabeth Not Marry?, in: Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana, hg. von Julia M. Walker, Durham 1998, S. 30–59; Ilona Bell: Elizabeth I: The Voice of a Monarch, New York 2010, S. 117–143.

²³ Josie Rourke, Mary Queen of Scots, Szene 9 (0:44:44).

chen, Betrug an Mary zu begehen – von dem Elizabeth nichts weiter wissen zu wollen befiehlt. Der Auftrag selbst ist stumm.

Von dieser Szene aus ist die Szene mit Mary in der Waldhütte noch einmal völlig anders zu sehen: Mary macht Elizabeth einen Antrag – diese lehnt ab. Der Film prozessiert den in der Forschung kursierenden Aspekt einer amourösen Rhetorik in der überlieferten Korrespondenz der Königinnen. Mary Stuart schreibt von der geliebten natürlichen Schwester, in den frühen Tagen ihrer schottischen Herrschaft schicken sich die beiden Portraits und Juwelen, tau-schen leidenschaftliche Verse aus. Für Guy ähnelt das dem koketten Auftakt einer höfischen Beziehung und er berichtet, dass Mary Stuart die Idee einer Heirat scherhaft äußert. Elizabeth I. wiederum habe sich eine *ménage à trois* vorgestellt, Mary Stuart und Robert Dudley würden heiraten und alle an ihrem Hof leben.²⁴ Der Film aber macht anderes daraus. Elizabeth lehnt ab, obwohl ihr *gender crossing* keine Schwierigkeiten bereitet. Der Film stellt über Mary unablässig die Frage nach der Möglichkeit politischer Bündnisse von Frauen, um dynastische und konfessionelle Konflikte zu beenden. Erst im Vokabular der (Rekonziliations-)Heirat, um dann weitere Varianten zu formulieren. Denn Mary will mehr als eine Verwandtschaft im Geiste. Wenn Elizabeth gut begründet ablehnt, ein Heer gegen Schottland aufzustellen, lässt Mary nicht davon ab, sie zum Kampfbündnis bewegen zu wollen: Sie mahnt gemeinsame imaginäre Feinde an – immer schon veritabler Grund für Bündnisse –, probiert weitere Verwandtschaftsbeziehungen aus, um an familiale Ressourcen zu kommen, adressiert Elizabeth als Patin des zukünftigen Königs, als Schwester, appelliert an Empathie und die feministen Energien der *sisterhood*, markiert *common grounds*:

MARY: I have been abandoned by so many. I am utterly alone.

ELIZABETH: As am I. Alone.

MARY: Then be my sister. Be my boy's Godmother. Together we could conquer all of those who doubt us. Do not play into their hands. Our enmity is precisely what they hope for. I know your heart has more within it than the men who counsel you.

ELIZABETH: I am more man than a woman now. The throne has made me so.

But I have no enmity with you.

²⁴ Vgl. John Guy, *My Heart is My Own. The Life of Mary Queen of Scots*, EBook, London 2012, S. 146, 175. Sarah Gristwood nimmt Guys Argument auf, der schreibt: »By the spring of 1562, Mary was eagerly making plans for the forthcoming meeting. All suitors for her hand were politely rejected, and if the topic of marriage was broached she would joke she would have no one else but Elizabeth.«

MARY: Except to seed rebellion and deceive me, time and time again.

ELIZABETH: If you still seek my protection, you would do well to watch your words.

MARY: I will not be scolded by my inferior.

ELIZABETH: Your inferior?

MARY: I am a Stuart.²⁵

Auch wenn dieser Dialog anrührend inszeniert ist, sich die beiden unter Tränen ihrer Liebe und Bewunderung versichern, den Neid gestehen, den Schönheit, Mut und Mutterschaft erweckt haben, oder auf Überlegenheit beharren: Die Schwesternschaft ist wie schon die politische Heirat schlicht kein attraktives Angebot für eine Königin, die gewählt hat, ein Mann zu sein, der die ganze Macht für sich haben und alleine herrschen will.

Alleinherrschaft

Mary gegenüber nimmt Elizabeth ihre Wahl, ein Mann zu sein, zurück. Sie viktimisiert sich, erklärt sich zur durch Umstände Geschädigten. Damit ist die triviale, aber gängige These der Virilisierung durch Macht aufgerufen, der eine Beschädigung vorausgeht, die wiederum emotionale Degeneration zur Folge hat. Programmatisch gilt der Film der Untersuchung, welchen Preis Frauen für Macht zahlen und welche Opfer sie bringen müssen.²⁶ Es kann hier allerdings eine Lesart vorgeschlagen werden, durch die der Film über seine eigene Intention hinausgeht. Dafür ist besonders eines wichtig: Elizabeth formuliert diese These im Angesicht von Mary, die ihre Ablehnungsgründe nicht anzuerkennen bereit ist. Die These könnte an dieser Stelle also auch strategisch eingesetzt sein. Denn Mary weiß hier etwas nicht, was die Zuschauerinnen und Zuschauer sehr wohl wissen: dass der Thron, von dem die Rede ist, das Privileg des *gender crossing* enthält genauso wie das, als Mann auf dem Thron die *utter loneliness* zu wählen und die Macht schlichtweg nicht zu teilen. Auch wenn Rourkes *Mary Queen of Scots* immer wieder das Angebot macht, das historiografische und cineastische Klischee aufzunehmen und zu erneuern, das in Elizabeth die kluge, aber tragische Frauenfigur sieht, die ihre Weiblichkeit ihrem Staat geopfert hat, lässt sich mit dem Film ernst nehmen, dass eine Frau partout allein herrschen will und dafür auf matrimoniale und andere Bündnisse verzichtet. Ernst neh-

²⁵ Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, Szene 18 (1:47:40).

²⁶ Vgl. Josie Rourke, Ebensoviel Leidenschaft wie Rivalität.

men lässt sich, dass sich diese Frau absolut willentlich zur absoluten Macht entschließt.

Zweifelsohne problematisiert der Film die Möglichkeiten und Risiken von Bündnissen und zeigt, was in Verhandlungsdynamiken zu bedenken ist. Dafür hat er Mary als eine Königin aufgebaut, die ein Bündnis gegen männliche Dominanz gegenüber ihren eigenen Machtabitionen – zumindest dem Anschein nach – priorisiert; Elizabeth hingegen als eine Königin, die Macht mit niemandem teilen will. Selbst nicht mit Mary – weder als Ehemann noch als Patin oder Schwester. Und hier nun wäre, die beiden Szenen übereinandergelegt, Entscheidendes zu ergänzen, das hinausweist über die an sich nicht grundfalsche zahlreich geäußerte Kritik, wie auch über die eigene Behauptung des Films, dass weibliche Politik durch grausame Männer verunmöglicht wird:²⁷ gerade nicht mit Mary. Denn Mary würde sich nie unterordnen. Das wird in dem Moment deutlich, in dem sie Elizabeth zu ihrer Untergebenen (*inferior*) erklärt und klarstellt, eine Stuart zu sein. Sie nennt ihren Namen, womit sie die Beschneidung der faktischen dynastischen Königinnenwürde im Filmtitel korrigiert und ihre Ranghöhe restauriert. Und mit ihrem Ehrgeiz und Machthunger (*insatiable ambition*) würden sie genauso wie die Männer die Zugeständnisse (*prince's revenues*) nicht zufriedenstellen (*satisfy*), die Elizabeth zu machen bereit ist. Nichts, kein Vertrag, so die Aussage des Films, könnte die Gefahr bannen, die von ihr ausgeht.

Es bleibt also nur noch, die Bedingungen zu formulieren, um am Leben zu bleiben. Erneut setzt sich Mary auf die Systemstelle der Ehefrau, wenn sie Elizabeth damit reizt, dass durch ihre Adern das gleiche Blut fließt wie das ihres Vaters, des Ehefrauen-, Mutter- und Königinnenmörders Henry VIII. Dem begegnet Elizabeth mit einer klaren Verabredung: Solange sie ihre Feinde nicht provoziert, hat Mary nichts zu fürchten. Und Mary formuliert gerade heraus: »If I seek to help your enemies, 'tis only because you pushed me to their arms. And should you murder me, remember you murder your sister and you murder your Queen.« Wieder ist die Zukunft präzise modelliert. Und so ist am Ende des Films Elizabeth zu sehen, wie sie fulminant aufgemacht durch die prächtigen Gänge ihres Palasts geht. Ihr Gesicht ist weiß überschminkt, verborgen hinter der hartnäckig tradierten und filmisch viel zitierten Ceruse-Maske der gepanzerten, der sterilen Frau – selbst wenn diese vermutlich auf Straßengeschwätz zurückgeht, den eine feindlich gesinnte Quelle aufgegriffen hat.²⁸ Zu hören ist ein an Mary

27 Vgl. exemplarisch Kathleen Hildebrand, *Maria Stuart* im Kino – Wie grausam die Männer sind, in: Süddeutsche Zeitung (20.1.2019).

28 Vgl. Sarah Gristwood, *The Queen as Artist*, 110.

adressierter innerer Monolog. »Sister«, lautet ihre Anrede an Mary, ihre Schwester im Geiste – die für immer eine Schwester nur im Geiste bleiben wird:

Evidence has been presented to me written in your hand. It shows that you have conspired with Catholic forces against my life. Whether these letters are in your hand or not, I must act. [...] Believe me when I tell you how it aches me to bear such a burden, ordering to death the only other woman who knows what it means to rule as a queen in this land.²⁹

Dass Mary die einzige Frau ist, die weiß, was es heißt, als Königin über ein Land zu herrschen, heißt für Elizabeth längst nicht, mit dieser Frau die Macht über das Land zu teilen. Unmittelbar setzt sie zur Handlung über: *I must act*. Und so zeigt sie die nächste Einstellung, wie sie inmitten zahlreicher männlicher Minister – darunter dem Ideal der Ehefrau am nächsten kommend: Lord Burghley – Marys Todesurteil unterschreibt.

König und Königin im männlichen Blickregime:
Friedrich Schillers *Maria Stuart*

Schon Schillers im Juni 1800 uraufgeführtes Drama *Maria Stuart* leitet Elisabeths Unterschrift, die den Vollzug des Todesurteils anordnet, aus dem Treffen her. Es reflektiert sie jedoch im Hinblick auf ihre hofpolitischen, juristischen und medialen Bedingungen. Es prozessiert dynastische Legitimation, stumme Aufträge, Königinnen und ihre Berater, die Einsamkeit respektive Unabhängigkeit einer Herrscherin sowie Anrufungen als Schwester. Bündnisse werden in unterschiedlichen Konstellationen dargelegt, ausprobiert und auf ihre neuralgischen Punkte hin vorgeführt. »Wie man mit seinen Feinden Frieden macht«,³⁰ so die Frage Elisabeths an Maria, und welche Bündnisse ein Mittel sein können, den Argwohn verstummen zu lassen, darum kreist das Stück. Derweil sucht es nach Alternativen zur Matrimonialpolitik, die von 1800 aus unzeitgemäß aussieht: Über die beiden Königinnen mit ihrer dynastisch-genealogischen Rivalität zeigt sich die Ideenlosigkeit einer sich konsolidierenden Moderne gegenüber einer Situation der umstrittenen politischen Legitimität, die sich aus der Französischen Revolution ergibt.

29 Josie Rourke, *Mary Queen of Scots*, Szene 19 (1:52:00).

30 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, in: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München 2004, Bd. 2: Dramen, S. 549–686, S. 625 (III/4).

Die Frage, wie einander misstrauende Feinde in vertrauende Freunde umgewandelt werden können, betrifft im Stück sowohl die makropolitische Lage von Schottland und England mit ihrer explosiven Konfessionalisierungsgeschichte als auch mikropolitische Lagen am Hof, wo über Bündnisse der Königinnen mit ihren Beratern sowie sich anbietenden Befreieren und Verschwörern entschieden werden muss: namentlich Maria und Mortimer, Maria und Leicester, Elisabeth und Burleigh, Elisabeth und Mortimer, Mortimer und Leicester. Im Vergleich zum Film fällt auf, wie sehr Schiller die Entscheidung als solche interessiert und wie stark er auf ihre Gefährlichkeit abhebt. *Eingegangen* kann sich ein Bündnis als vorgetäusches erweisen. Es ist unter einem Vorwand zum Schein angebahnt worden, gehört aber zum strategischen Instrumentarium der Intrige eines anderen Verschwörungsbündnisses – so das Bündnis von Mortimer, der Maria befreien will, mit Elisabeth. Das *nicht eingegangene* Bündnis wiederum läuft Gefahr, ein anderes Bündnis zu motivieren – so das Bündnis, das Leicester mit Maria und den Verschwörern eingeht, weil Elisabeth den Bund der Ehe mit ihm ausgeschlagen hat. Vom Ende her gesehen gibt es im Stück aber ohnehin nur unhaltbare Bündnisse, Bündnisse von kurzer Dauer. Und ganz im Widerspruch zu ihrer Inszenierung als riskante Wagesstücke sind die Bündnisse nicht handlungsbestimmend, geradezu folgenlos.³¹ Die Bedeutung eines jeden noch so gewagten Bündnisses verliert sich in der Serie von Bündnissen. Und das Herz des Stücks ist ohnedies das Bündnis, das nicht ist: Zwischen Maria und Elisabeth gibt es keines. Im Folgenden wird es darum gehen, woran das Bündnis in Schillers männlich perspektiviertem Drama scheitert, warum es in einer patriarchal geordneten und von Männern beobachteten Welt keine Versöhnung, keine Allianz der Königinnen gibt.

Personalunion | Regierungsgeschäft | Bürgerweib

Bevor es im III. Akt zur Begegnung der Königinnen kommt, klärt das Stück ihre jeweiligen Vorstellungen matrimonialer Bündnispolitik. Im Gespräch mit Burleigh, der als Gesandter des Gerichts gekommen ist, um das Urteil zu verkünden, das Maria als legitimes Organ nicht anerkennt, imaginiert Maria eine Vermählung von Schottland und England. Deren ewige Feindschaft soll durch eine Personalunion versöhnt werden. Der mit der Französischen Revolution

³¹ Siehe zum Begriff des Wagesstückes Cornelia Zumbusch, Wagesstücke. Risiko und Vorsorge in Schillers Wallenstein, in: Literatur als Wagnis, hg. von Monika Schmitz-Emans, Berlin 2013, S. 350–372.

zeitgenössisch hochaktuelle Bruderbund wird kurz erwähnt, dann aber lenkt Maria in die Sprache der Rekonziliationsheirat ein. Anders als im Film ist es bei Schiller Maria, die Burleigh ihre Vorstellungen einer solchen Alleinherrschaft darlegt – ganz ohne Hochzeit und Gatten:

Und nicht erloschen wird der Haß, bis endlich
Ein Parlament sie brüderlich vereint,
Ein Szepter waltert durch die ganze Insel.

BURLEIGH. Und eine Stuart sollte dieses Glück
 Dem Reich gewähren?

MARIA. Warum soll ichs leugnen?
 Ja ich gestehs, daß ich die Hoffnung nährte,
 Zwei edle Nationen unterm Schatten
 Des Ölbaums frei und fröhlich zu vereinen.
 [...] ihre lange Eifersucht
 Der alten Zwietracht unglückselge Glut
 Hofft ich auf ewge Tage zu ersticken,
 Und wie mein Ahnherr Richmond die zwei Rosen
 Zusammenband nach blutgem Streit, die Kronen
 Schottland und England friedlich zu vermählen.³²

Für Elisabeth wiederum ist Matrimonialpolitik ein geschäftsformiges Mittel gegen den binationalen Argwohn. Sie äußert sich dazu anlässlich französischer Brautwerbung:

Es schwinde
 Der Argwohn zwischen beiden Nationen,
 Und ein vertraulich Band umschlinge fortan
 Die Kronen Frankreich und Britanniens!³³

Elisabeth symmetriert und synonymisiert Argwohn und Feindschaft auf der einen Seite, Vertrauen und Freundschaft auf der anderen Seite auf eine Art, die sich durch das gesamte Stück zieht. Auch besteht sie auf einen Verpflichtungszusammenhang: dass Freundschaft gemeinsame Feinde bedeutet. Als der französische Gesandte Aubespine, der im heimlichen Bund mit den Verschwörern ist, vorschlägt, Maria in den Bund mit einzubeziehen, unterbricht Elisabeth schon den Gedanken:

³² Friedrich Schiller, Maria Stuart, S. 576 f. (I/7).

³³ Ebd., S. 589 (II/2).

ELISABETH. Nicht weiter, Graf! Vermengen wir
 Nicht zwei ganz unvereinbare Geschäfte.
 Wenn Frankreich ernstlich meinen Bund verlangt,
 Muß es auch meine Sorgen mit mir teilen,
 und meiner Feinde Freund nicht sein –³⁴

Als Aubespine daraufhin seine Motivation von einem politischen Geschäft auf ein humanistisches Anliegen umzustellen versucht und einwendet, die Ehre der Menschlichkeit verlange, die königliche Witwe Frankreichs in dem neuen Bund nicht zu vergessen, weist ihn Elisabeth zurecht: »Frankreich erfüllt die Freundschaftspflicht, mir wird / Verstattet sein, als Königin zu handeln«.³⁵ Damit beschließt sie das Gespräch mit den französischen Unterhändlern. Dass es nicht um Zuneigung im wörtlichen Sinn geht, bringt eine körperliche Geste zum Ausdruck – und mit dieser endet der II. Akt: »Sie neigt sich gegen die französischen Herrn, welche sich mit den übrigen Lords ehrfurchtsvoll entfernen«.

Elisabeth erinnert an die Konditionen des Ehebunds, der nichts anderes als ein Regierungsgeschäft ist, das dem Volk die Zukunft sichert. Der Preis dafür ist hoch. Das hat sie zuvor deutlich dargelegt vor buchstäblich versammelter Mannschaft: den französischen Gesandten Aubespine und Bellievre, den Lords Davison, Kent, Leicester, Shrewsbury, Burleigh und noch »*andern französischen und englischen Herren*«. Diesem Volk nämlich hat sie die »jungfräuliche Königin« abzutreten, die sie sein will: »Mein Wunsch wars immer, unvermählt zu sterben.«³⁶ Doch die Untertanen nehmen sie nicht aus den Gesetzen der Körperfpolitik aus. Diese beruft sich auf eine göttliche Ordnung der Natur und ihre Pflichten, aus *sex* macht sie *gender*. So steigt das Volk auf zum Gebieter:

Er zeigt mir dadurch an, daß ich ihm nur
 Ein Weib bin, und ich meinte doch, regiert
 Zu haben, wie ein Mann und wie ein König, [...]
 Doch eine Königin, die ihre Tage
 Nicht ungenützt in müßiger Beschauung
 Verbringt, die unverdrossen, unermüdet,
 Die schwerste aller Pflichten übt, *die* sollte
 Von dem Naturzweck ausgenommen sein,
 Der eine Hälfte des Geschlechts des Menschen
 Der andern unterwürfig macht –³⁷

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 587 (II/2).

³⁷ Ebd.

Schillers *Maria Stuart* exponiert den Wunsch, allein und wie ein Mann zu herrschen. *Doing gender* aber läuft ins Leere, Legitimität durch Leistung ist der Frau verwehrt. Sogar die Königin muss sich unterwerfen. Sie wird zum »gemeinen Bürgerweibe«, ihr »Ring macht Ehen« und »Ringe sind, die eine Kette machen«.³⁸ Das Volk lässt die Subversion patriarchaler Identitätspolitik nicht zu. Und so ist es eine Zumutung, für das künftige Wohl dieses Volkes sorgen zu müssen. Das Ehebündnis einzugehen – »Ja, ich gesteh es unverhohlen«, sagt die Königin zu den Herren und übrigen Lords –, hat nur einen Grund: »Wenn es sein muß – wenn ichs nicht ändern kann.«³⁹

Das hat weniger mit Kälte zu tun, wie sie die Geschichtsschreibung der historischen Elizabeth I. beimesse mag oder wie sie das Stück konsolidiert, indem die Regie solche Kälte der dramatischen Figur mehrfach anweist oder sie zum Gegenstand von Figurenrede macht. Es ist vielmehr eine realistische Einschätzung der geschlechterpolitischen Lage, die das Drama hellsichtig kritisiert – auch wenn es die Königin nicht aus dem Unbehagen der Geschlechter herausführen wird. Dass einer der »Herren« nun gerade an eine Ehre der Menschlichkeit appelliert, erscheint vor diesem Hintergrund zynisch und für die geschäftstüchtige Königin nicht der Verhandlung wert.

Der Pfeil des Königs

Auch in Schillers Drama gibt es ein *gender crossing*. Maria vollzieht es als Sprechakt. Das *gender crossing* ist der Pfeil, den sie als letztes rhetorisches Manöver, als letzte Attacke am Kulminationspunkt des Schlagabtauschs gegen Elisabeth abschießt und der das affektiv eskalierte Gespräch im Herzen des Dramas abschließt. Seine Flugbahn folgt einem impulsiven poetologischen Programm, informiert durch der »Leiden brennendes Gefühl«.⁴⁰ Er lautet:

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

Was geht diesem Pfeil voraus?

³⁸ Ebd., S. 588 (II/2).

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 619 (III/3).

Der Pfeil bringt das Treffen im III. Akt zum Absch(l)uss, auf das Maria bei Schiller jahrelang gewartet hat. Anders als das Gericht von Männern, die sie als »meinesgleichen« nicht erkennen, imaginiert Maria Elisabeth als eine, die ihr entspricht:

MARIA. Elisabeth ist meines Stammes,
Meines Geschlechts und Ranges – Ihr allein, der Schwester,
Der Königin, der Frau kann ich mich öffnen.⁴¹

In der Schwester des I. Aktes steckt das phantasmagorische und empfindsame Bild der vertrauten Schwester genauso wie die Behauptung der Statusgleichen, die im III. Akt das Begegnungsszenario, das im besten Fall ein Szenario der Unterwerfung und Begnadigung sein kann – schließlich ist das Todesurteil schon gefällt – in eines der Rivalität umwandeln wird.⁴²

»Wie ich sie rühren wollte und bewegen«, jedenfalls hat Maria vorbereitet.⁴³ Nun, da das Treffen von Leicester eingefädelt zustande kommt, lässt Schiller das *flectere et movere*-Programm Marias eskalieren und, so Juliane Vogel, in einer paradigmatischen Szene des Doppelfurors und der entfesselten Leidenschaft aufgehen, in der eine rasende Dämonin ihrem Double begegnet. In der »großen Szene« werden die Grenzen der traditionellen Affektregie überschritten: »Zwei dramaturgische Energien, eine feudale und eine bürgerliche, vereinigen sich, um eine neue und erweiterte Spielart weiblichen Rachezorns, um aus der Kollision der Kräfte die furose *folie à deux* zu entwickeln.«⁴⁴ Marias Prognose lautet schnell: »Nie ist zwischen uns Versöhnung!«⁴⁵ Die Kampfansage verlegt die Regie anfangs ins Innere und weist an: »*Maria rafft sich zusammen und will auf Elisabeth zugehen, steht aber auf halbem Weg schaudernd still, ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus.*«⁴⁶

In der Ambivalenz von empfindsamer Schwesternschaft und Machtanspruch ruft Maria zuerst noch (versäumte) Bündnisvarianten auf, die aus einer »Fremdlingin« eine Freundin gemacht hätten, oder als Erbin eine Verwandte, die den genealogischen Möglichkeiten zufolge eine Tochter, Cousine, Nichte sein könnte:

41 Ebd., S. 556 (I/2).

42 Vgl. Juliane Vogel, Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg 2002, S. 222 f.

43 Friedrich Schiller, Maria Stuart, S. 619 (III/3).

44 Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 216, vgl. S. 211, S. 217 ff.

45 Friedrich Schiller: Maria Stuart, S. 620 (III/3).

46 Ebd., S. 622 (III/4).

ELISABETH. [...] Gewalt nur ist die einzige Sicherheit,
 Kein Bündnis ist mit dem Gezücht der Schlangen.
 Maria. O das ist Euer traurig finstrer Argwohn!
 Ihr habt mich stets als eine Feindin nur
 Und Fremdlingin betrachtet. Hättet Ihr
 Zu Eurer Erbin mich erklärt, wie mir
 Gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe
 Euch eine treue Freundin und Verwandte
 In mir erhalten.⁴⁷

Schiller zeigt die Königinnen in einer von Männern dominierten Welt, die weibliche Souveränität permanent infrage stellen. Anders als bei *Mary Queen of Scots* aber, wo beider Verhältnisse zu diesen Männern durch Distanz und Ungehorsam bestimmt sind, und gerade diese die Inszenierung der Schwesterlichkeit im Geiste begründen, pflegen bei Schiller die Königinnen unterschiedlichen Umgang mit Männern, der, so die These, ihr politisches Bündnis ausschließt. Der berühmte Schlagabtausch, der nun folgt, kann gelesen werden als die Kritik an einer Macht, die sich auf Bündnisse mit Männern einlässt und sich von ihnen abhängig macht, als Kritik an einer Frau, die ihre Stärke nicht aus sich, sondern aus den Männern – und speziell: ihrem Blick – bezieht. Er beginnt damit, dass Elisabeth im Bündnis mit einer zur Erbin erklärten Maria verräterische Fallstricke sieht, schlaue Verstrickung in Marias »Buhlernetze«. Maria dagegen sagt Elisabeth eine Regentschaft in Frieden zu:

MARIA. [...] Jedwedem Anspruch auf dies Reich entsag ich.
 Ach, meines Geistes Schwingen sind gelähmt,
 Nicht Größe lockt mich mehr – Ihr habts erreicht,
 Ich bin nur noch der Schatten der Maria.
 Gebrochen ist in langer Kerkerschmach
 Der edle Mut – Ihr habt das Äußerste an mir
 Getan, habt mich zerstört in meiner Blüte! [...]
 Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich,
 Wie eine Gottheit von mir scheidet – Schwester!
 Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
 Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
 Möcht ich vor Euch so stehn, wie Ihr vor mir!
 ELISABETH. Bekennt Ihr endlich Euch für überwunden?
 Ists aus mit Euren Ränken? Ist kein Mörder

47 Ebd., S. 625 (III/4).

Mehr unterwegs? Will kein Abenteurer
 Für Euch die traurige Ritterschaft mehr wagen?
 – Ja, es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt
 Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.
 Es lüstet keinen, Euer – vierter Mann
 Zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier,
 Wie Eure Männer!

MARIA (*auffahrend*). Schwester! Schwester!

O Gott! Gott! Gib mir Mäßigung!

ELISABETH (*sieht sie lange mit einem Blick stolzer Verachtung an*).

Das also sind die Reizungen, Lord Leicester,
 Die ungestraft kein Mann erblickt, daneben
 Kein andres Weib sich wagen darf zu stellen!
 Fürwahr! Der Ruhm war wohlfeil zu erlangen:
 Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit
 Zu sein, als die *gemeine* sein für *alle*!

MARIA. Das ist zuviel!⁴⁸

Mit dieser Szene belegt Michael Gamper, dass Maria eine persönliche Macht verkörpert, die unabhängig von der Verfügung über institutionelle Macht ist: Diese geht aus einem spezifisch weiblichen, von Erotik und Mitleidserzeugung geprägten Charisma hervor. Durch die Absage an politische Größe kann Maria »*edle Würde*« und eine moralische wie ästhetische innere Größe gewinnen, die sie im und durch den Tod ihre Rivalin besiegen lässt, die am Ende des Dramas von allen verlassen allein zurückbleibt. Vor der Gerichtsbarkeit der Bühne habe Elisabeth den Prozess verloren.⁴⁹

Tatsächlich mindert Elisabeth durch das Spiel mit den Worten »*allgemeine* Schönheit« und »*gemeine*« »für *alle*« das Kapital der Schönheit, dem Maria ihr Charisma verdankt. Und indem sie von Freiern und wohlfeil zu erlangendem Ruhm spricht, macht sie aus Marias Agitationsraum einen der Prostitution – und das »ist zuviel!« Was Maria jedoch schon zuvor auffahren, Mäßigung einbüßen und Elisabeth im Modus des entrüsteten Appells als Schwester anrufen lässt, ist die Vorhaltung, ihre Macht nur auf dieses erotische Charisma gründen zu können, also auf männliche Unterstützung angewiesen zu sein: Auch wenn sie die Männer respektive Freier umbringen mag, hängt sie laut Elisabeth von ihnen ab. Den Anspruch auf das Reich ist sie nicht aus eigener Kraft zu stellen

48 Ebd., S. 626 f. (III/4).

49 Vgl. Michael Gamper, *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*, Göttingen 2016, S. 138, 141.

in der Lage. Nur deswegen entsagt sie, »es ist aus«, weil da keine Männer mehr sind, ohne Männer muss sich Maria für überwunden bekennen. Zerstört in ihrer Blüte ist sie machtlos gegen Elisabeth, die auf institutionelle Macht setzt. Diese Vorhaltung ist es, die den Dialog affektiv steigert: Schillers Regie lässt Maria vor Zorn glühen, dann wortgewaltig Elisabeth der Dissimulation ihrer Lust und Körperlichkeit und schließlich des mütterlichen Erbes der Unehrenhaftigkeit bezichtigen.

Unzählige Male hat Maria die Schwesternschaft beschworen, von »Meingesleichen« gesprochen in Stamm, Geschlecht und Rang, von Schwester, Königin, Frau.⁵⁰ Auch Elisabeth hat zu Beginn des Treffens die »schwerbeleidigte Königin« vergessen, ist heruntergestiegen, um die »fromme Pflicht der Schwester zu erfüllen«. Und noch im Gespräch hat Maria zwar den Statusunterschied in der monarchischen Ordnung symmetrisiert, das aber über die Statusgleichheit in der patriarchalen Ordnung: Im Appell an *common grounds* lässt Schiller sie sagen: »Denn ich bin eine Königin wie Ihr.«⁵¹ Die Vorhaltung jedoch, sich nur über körperliche Reize den Männern gegenüber behauptet zu haben und der Rivalin gegenüber über die Macht der Männer, lässt jede *sisterhood* vergessen, laut Shrewsbury außer sich geraten, rasen.⁵² Den »langverhaltnten Groll« bittet Maria nun: »leg auf die Zunge mir / Den giftigen Pfeil —«

Mit diesem Pfeil kontert sie die »*wütenden Blicke*«, die Elisabeth auf sie »schießt«, der es die Sprache verschlagen hat. Delirium der einen und Stummheit der anderen bewirken, dass beide Frauen keine sprachmächtigen Individuen mehr sind: »Im Moment der Exaltation schlägt der Widerstreit der Worte in einen Schußwechsel der Blicke um, duellieren sich die bewaffneten Augen in einem doppelten tödlichen Spiegelblick. Der Rest der Szene verliert sich im Imaginären.«⁵³ Die Forschung hat bislang vor allem die Bastardisierung im Pfeil gesehen.⁵⁴ Es ist jedoch der Pfeil des *gender crossing*, der Durchschlagskraft zeigt, indem er Leistung und tagtägliche Monarchen-*performance* in einem einzigen performativen Sprechakt auslöscht. Hinausjagt Maria: »ich bin Euer König.«⁵⁵ Dass die männliche Form nicht zufällig gewählt sein und Gewicht be-

⁵⁰ Friedrich Schiller, Maria Stuart, S. 556 (I/2).

⁵¹ Ebd., S. 623 (III/4).

⁵² Vgl. ebd., S. 628 (III/4).

⁵³ Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz, S. 225.

⁵⁴ Vgl. exemplarisch, weil explizit Arthur Henkel: Wie Schiller die Königinnen reden lässt, in: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 398–406, S. 399 f.

⁵⁵ Dass Maria sich in männlicher Form auf den Thron setzt, liest Vogel nicht als *cross gendering*, sondern als Absage an ihr Geschlecht, als *unsexing*: Maria stoße in der Dynamik der hyperbolischen Rede das Merkmal der Weiblichkeit ab. Vgl. Juliane Vogel:

kommen könnte – im Sinne von Judith Butler: *matters* –, ist dadurch vorbereitet, dass zum einen der Pfeil als toxischer angekündigt worden ist, zum anderen, dass Schiller Maria zuvor gendersensibel sprechen hat lassen: Er hat ihr etwa das Wort »Fremdlingin« in den Mund gelegt.⁵⁶ Und so ist es dieser Pfeilschuss, der Elisabeth, die doch nur *meinte*, regiert zu haben *wie* ein Mann und *wie* ein König,⁵⁷ nun zu Fall bringt: die Regieanweisung lässt sie »*schnell*« abgehen und – mit unklarem doppeltem grammatischem Bezug: »*die Lords folgen ihr in der höchsten Bestürzung*«.

Male gaze und Eisesblick

Der Pfeilschuss lässt Maria einen Sieg feiern:

Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden,
 Ein Augenblick der Rache, des Triumphs!
 Wie Bergeslasten fällt von meinem Herzen,
 Das Messer stieß ich in der Feindin Brust. [...]
 Vor Leicesters Augen hab ich sie erniedrigt!
 Er sah es, er bezeugte meinen Sieg!
 Wie ich sie niederschlug von ihrer Höhe,
 Er stand dabei, mich stärkte seine Nähe!⁵⁸

Es ist nicht unwesentlich, dass das Treffen der Königinnen anders als im Film in Gegenwart und damit unter ›Aufsicht‹ von Männern stattfindet: Paulet, Shrewsbury, Leicester.⁵⁹ Zumal mit diesem Treffen die Erwartung eines spezi-

Die Furie und das Gesetz, S. 226. Lenz wiederum sieht im König einen Hinweis darauf, dass Herrscherum nur männlich zu denken ist. Jelinek führt immer wieder auf, »dass weibliche Machtstellungen im Patriarchat unmöglich sind: Eine richtige, auch handelnde Königin kann es also nicht geben. Sie muss männlich werden.« Anna Lenz: »Die Welt glaubt nicht an die Gerechtigkeit des Weibes, sobald ein Weib das Opfer wird«. Geschichtstheater als Literaturgeschichtstheater. Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 66 (2022), S. 271–303.

⁵⁶ Bei Adelung ist nur die männliche Form des Fremdlings zu finden. Vgl. Johann Christoph Adelung, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 2, Sp. 278. Im *Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (Bd. 4, Sp. 131) findet sich die Fremdlingin, als Beispiel wird neben *Maria Stuart* Johann Heinrich Voss' Übersetzung von Ovids *Metamorphosen* von 1798 genannt.

⁵⁷ Vgl. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 587 (II/2).

⁵⁸ Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 628 (III/5).

⁵⁹ Es ist nicht klar ersichtlich, wer noch bei dem Treffen zugegen ist, da einer Regieanweisung zu entnehmen ist, dass Talbot das Gefolge wegschickt.

fisch weiblichen Blicks verbunden gewesen ist, der sich vom männlichen unterscheidet: So etwa vom Auge von einem »Gericht von Männern« und seinem forensischen Blick, in dem sich Maria im I. Akt nicht erkennen kann.⁶⁰

Wesentlich ist die Aufsicht der Männer weniger dahingehend, dass der unter männlichem Blick errungene Sieg für Maria seinen Wert steigert. Schiller trivialisiert den Konflikt der Königinnen und lässt sie um einen Mann konkurrieren, entsprechend widmet Maria den Kampfgegenstand zur Gunst Lecesters um, was wiederum Elisabeths Vorhaltung, Maria beziehe Stärke aus diesem männlichen Blick, bekräftigen würde. Ebenso wenig ist die Aufsicht der Männer dahingehend wesentlich, als dass es Zeugenschaft braucht, um aus der Szene überhaupt eine Szene zu machen, die ein ›anderes‹ Gerichtsverfahren oder ein Zweikampf sein könnte. Dass das Treffen vor den Augen von Männern stattfindet und von ihnen betrachtet wird, bringt vielmehr in Erinnerung, dass die Szene wie das gesamte Drama männlich perspektiviert ist. Es ist ein männlich konstruierter Konflikt, in dessen Zentrum der weibliche Körper steht. Und aus diesem Konflikt gehen letztlich beide als politikunfähige Frauen hervor, die nicht in der Lage sind, sich – und damit auch andere – zu beherrschen.⁶¹ Das von vornherein, denn mit großen Gebärden lässt Schiller sie eine Szene der Entscheidung spielen, ohne sie mit politischer oder diskursiver Autorität ausgestattet zu haben: »Ihrer Rede, ihren Charakteren, ihrem Geschlecht, ihrem politischen Rang werden systematisch jene Eigenschaften und Kompetenzen entzogen, die zu geschichtsmächtigem Handeln [...] befähigen würden.«⁶² Stattdessen ist Schiller daran gelegen, sexuell attraktiv codierte Frauenkörper auf der Bühne zu sehen und weist Iffland an, für Elisabeth eine Schauspielerin auszuwählen, die Liebhaberinnen zu spielen pflegt, damit sie noch libidinöse Ansprüche stellen dürfe. Beide Königinnen werden verjüngt, Maria solle nicht älter als 25, Elisabeth nicht älter als 30 Jahre alt sein.⁶³

Dass Schönheit, Reiz und sexuelle Attraktivität überhaupt explosiver Kampfgegenstand werden können, geht auf einen *male gaze* zurück, wie ihn Laura

60 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 556 (I/2).

61 Siehe den Seitenblick bei Eva Horn, *Die Große Frau. Weibliches Charisma in Schillers *Jungfrau von Orleans* und Fritz Langs *Metropolis**, in: Größte. Zur Medien- und Konzeptgeschichte personaler Macht im langen 19. Jahrhundert, hg. von Michael Gamper und Ingrid Kleeberg, Zürich 2015, S. 193–216, S. 201.

62 Juliane Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, S. 231.

63 So Schiller in einem Brief an Iffland vom 22.6.1799. Vgl. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 1260 (Kommentarteil). Und in einem Brief an Goethe vom 18. Juni 1799 schreibt Schiller: »Meine Maria [...], ich will sie immer als ein physisches Wesen halten.« Friedrich Schiller, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Wilhelm Vollmer, Stuttgart 1881 [Digitalisat, Cornell University], Bd. 1, S. 168.

Mulvey 1975 filmtheoretisch entwickelt hat. Mit diesem Begriff beschreibt sie einen Blick, der eine weibliche Protagonistin zum männlich dominierten erotischen Objekt der Begierde macht. Der aktive männliche Betrachter ist intrafiktional wie auf der Ebene der Rezeption gleichzeitig zu finden; er ist von der patriarchalen Geschlechterordnung strukturiert, genauso wie er diese festigt.⁶⁴ Zur männlichen Projektion gehört, dass das Motiv weiblicher Rivalität nur im Geschlecht situiert und eine sexuell aktive Frau nur Freier haben kann, was sich in der despektierlichen Rede Goethes zuspitzt, der laut Wilhelm Grimm gesagt haben soll: »Mich soll nur wundern, was das Publikum sagen wird, wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Aventuren vorwerfen.«⁶⁵ Zur männlichen Projektion gehört, dass der weibliche Körper von Gewicht und Schönheit ein hohes Gut ist – und dass eine Frau sie einer anderen neiden muss. Entsprechend fallen Interpretationen aus, die die Rivalität der Königinnen als persönlichen Konflikt und Elisabeths Todesurteil von Eifersucht auf Marias erotische Attraktivität her motiviert sehen.⁶⁶ Außerdem gehört zur männlichen Projektion, dass Schönheit in Widerspruch zu Urteilsvermögen, Meinungsstärke und Regierungsgeschick gesetzt wird. Der *male gaze* reicht hinein in Debatten der Gegenwart, die sich darum drehen, ob erotisches Kapital eingesetzt werden dürfe im Kampf gegen patriarchale Macht oder ob es ihm widerspreche, gar ihn verunmögliche. Er reicht in die antifeministische Frage, ob Feministinnen schön und sexuell attraktiv oder schöne und sexuell attraktive Frauen klug sein können. Und er reicht in die misogynie Gegenunterstellung, Feministinnen seien sexuell unattraktiv und würden sich gegen Sexismus nur aus Neid wehren.⁶⁷ Von den Debatten der Gegenwart aus gesehen, lässt das Stück die Königinnen schon diesen Konflikt mit austragen und ihr Bündnis verhindern.

An Elisabeth zeigt das Drama ein starkes Problembewusstsein gegenüber den Härten der Geschlechterrollen, schlägt aber keine emanzipatorischen Antworten vor: Weibliche Herrschaft ist nur auf Kosten des erotisch-sexualisierten Frauseins zu erklären, die im Drama in die Höhe getrieben werden. Nicht als souveräne Alleingängerin, sondern als eine einsame Macht, die von »traurig

64 Laura Mulveys Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* erscheint erstmals 1975 in der Zeitschrift *Screen*, auf Deutsch 1994 im von Liliane Weissberg herausgegebenen Band *Weiblichkeit und Maskerade*.

65 Das Zitat findet sich bei Arthur Henkel, Wie Schiller die Königinnen reden lässt, S. 400 f.

66 Vgl. exemplarisch Thomas Diecks, »Schuldige Unschuld«: Schillers Maria Stuart vor dem Hintergrund barocker Dramatisierungen des Stoffes, in: Schiller und die höfische Welt, S. 233–246, S. 241 f.

67 Vgl. zur aktuellen Debatte um schöne Feministinnen Margarete Stokowski, Die doppelte Zumutung, Spiegel Online (18.12.2018).

finstre[m] Argwohn« regiert wird, der kein Bündnis zulässt, weil er nur Feindin und »Fremdlingin« sieht. Vorstellbar ist eine Regentin nur handlungsunfähig und überfordert, als eine, die sich ihre Macht nicht auszuüben getraut. Im Gegensatz zum bildpolitischen Erbe der historischen Elizabeth I., deren Charisma überliefert ist, die militärische Erfolge feiern kann, indem sie die spanische Armada in einem See- wie Informations- und Kommunikationskrieg schlägt und England zur Großmacht aufsteigen lässt,⁶⁸ zeigt Schiller eine zaudernde Königin, die über stumme Aufträge regiert und sich den Anforderungen des kalten Amts fügt. Am Ende lässt Schiller sie allein auf der Bühne stehen als männliches Zerrbild der Weiblichkeit, als ein die vermeintlich ›natürliche‹ Disposition ihres Geschlechts pervertierendes Wesen.⁶⁹ Elisabeth wird nicht befreit, sondern an die Geschlechterordnung des 18. Jahrhunderts gefesselt, und sie wird dramatisch diszipliniert. In der Forschung spricht Kari Lokke davon, Schiller bestrafe am Ende Elisabeth für ihren Freiheitsdrang mit Isolation, Gert Sautermeister davon, Elisabeth büße mit dreifacher Schwächung – der politischen, moralischen und menschlichen –, weil sich drei Männer von ihr abwendeten: Lord Burleigh als Repräsentant der Staatsräson, Shrewsbury als Anwalt der Humanität sowie der Liebhaber Leicester. Aus dem Konflikt, den die Schiller-Forschung zu einem zwischen einer klugen, pragmatischen, maskulinen Realistin und einer erhabenen, märtyrerischen, femininen Idealistin erklärt, geht Maria als Siegerin, als (verbürgerlichte) Königin der Herzen hervor.⁷⁰

Schiller zieht dafür alle Register. Das Drama tut alles, um aus einer weiblichen Figur, die sich als aggressive Sprachschützin gezeigt hat und mit dem Pfeil des Königs erklärt hat, nicht Objekt des männlichen Blickes zu sein, eine zu machen, die sich diesem wieder voll und ganz fügt. Das Drama tut alles, um Maria für den politischen Machtverzicht zu entschädigen und für die Rückkehr ins männliche Blickregime zu belohnen. Schiller inszeniert einen moralisch-ästhetischen Sieg über die Konkurrentin. Dieser Sieg ist gleichzeitig einer des Spirituellen über die Lust des Fleisches, mit Lokki: »Paradoxically, Schiller seems to be suggesting that the woman who transcends her sensuality and

68 Siehe zu den Kryptographen und Kryptoanalytikern, die den Seeadmirälen zur Seite springen, Torsten Hahn, *Das schwarze Unternehmen*, S. 221 f.

69 Vgl. Bernd Leistner, »Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.« Zu Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2/2 (1981), S. 166–181, S. 174.

70 Vgl. Kari Lokki, Schiller's *Maria Stuart*: The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender, in: *Monatshefte* 82/2 (1990), S. 123–141, S. 124, 135 f.; Gert Sautermeister, *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1979, S. 174–216, S. 179 f.

sexuality has a potential for sublimity perhaps unavailable to men.⁷¹ Marias körperliche Passion erscheint am Ende sublimiert als christliche Passion: Im letzten Akt ist sie zu einer geläuterten, ideell bereinigten Heiligen erhöht, weiß und festlich gekleidet tritt sie auf, mit Agnus Dei, Rosenkranz und Kruzifix, Diadem im Haar und schwarzem Schleier.⁷² Schiller lässt auf der Bühne eine Braut Jesu erscheinen, in der sich die ästhetische Wirkung des Katholizismus' und die der Frau – deren gemeinsamen Nenner Mortimer »Sinne Reiz« genannt hat – so steigern, dass ihr der Mann ihres Begehrens nur noch gegenüberstehen kann, »*ohne die Augen aufzuschlagen*«.⁷³ Dramatisiert wird eine Imagination von Weiblichkeit, die um 1800 ein Gemeinplatz ist und exemplarisch von Kant formuliert lautet, dass die Frau allein durch ihren sinnlichen Reiz große Gewalt über das andere Geschlecht ausüben kann.⁷⁴ Zur Aufführung kommt der Sieg in einem detailliert choreografierten Blickwechsel:

(in diesem Augenblick begegnet ihr Auge dem Grafen Leicester, der bei ihrem Aufbruch unwillkürlich aufgefahren, und nach ihr hingesehen. – Bei diesem Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken, da ergreift sie Graf Leicester, und empfängt sie in seinen Armen. Sie sieht ihn eine Zeitlang ernst und schweigend an, er kann ihren Blick nicht aushalten, endlich spricht sie)

Ihr haltet Wort, Graf Leicester – Ihr verspracht

Mit Eurem Arm, aus dem Kerker mich

Zu führen, und Ihr leihet mir ihn jetzt!

(Er steht wie vernichtet.)⁷⁵

Der Mann steht wie vernichtet, Maria geht aus der Szene souverän, im Sinne ihres Sprachpfeils als König hervor – das allerdings nur innerhalb des männlichen Blickregimes. Und insofern könnte der Konflikt der Königinnen, der Vollstreckungsbefehl und Marias Hinrichtung noch anders gesehen werden: Maria kontert mit dem Pfeilschuss des Königs die »*wütenden Blicke*«, die die laut Regieanweisung vor Zorn sprachlose Elisabeth auf sie schießt, nachdem sie sie attackiert hat und – und das ist sicherlich nicht unerheblich – der Berater

71 Kari Lokki, Schiller's *Maria Stuart*, S. 130.

72 Vgl. die Regieanweisung in Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 666 (V/6). Leistner (Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können, S. 173) spricht von der Wiedergewinnung von Größe und schöner Sittlichkeit im Zeichen echter Religiosität.

73 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 675 (V/9).

74 Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen in: Sämtliche Werke IV, hg. von Karl Rosenkranz und Friedrich Wilhelm Schubert, Leipzig 1838 [Digitalisat Bayrische Staatsbibliothek], S. 428 f.

75 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, S. 677 (V/9).

Shrewsbury »zwischen beide Königinnen« getreten ist und vorauselend interveniert hat, Maria aus der Verantwortung für alles nun Kommende zu entlassen: »O sie ist außer sich! / Verzeih der Rasenden, der schwer Gereizten!«⁷⁶ Maria aber schießt. Sie erklärt sich zum männlichen Souverän, den der *male gaze* nicht treffen und entmachten kann, um sich unmittelbar darauf wieder in genau diesen Blick zu stellen und von ihm zu profitieren. Die Geschlechterordnung mit ihrem *male gaze*-Regime hat Maria nur als rhetorisches Manöver torpediert, um die andere Frau zu treffen. Das kann – von Elisabeth aus gesehen – das eigentliche Vergehen sein.

Regieanweisungen und die Figur der Maria verfolgen das gemeinsame Interesse, den Blick der Königin zu bezeichnen, und gehen dafür ein Bündnis ein: In ihrem Zusammenschluss fixiert Elisabeth mit den Augen, wird ihr Blick zu einem finsternen, strengen, bitterkalten: »Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick«, sagt Maria schon zu Anfang des Treffens.⁷⁷ Vom *male gaze* kann jedoch übersehen werden, dass Elisabeth weniger mit Kälte zu tun, ein kompliziertes Verhältnis zur Lust oder zum Schönheitsregime hat, als vielmehr ein solches rhetorisches Manöver registriert – und bestraft. Elisabeth prämiert die Frau nicht, die dem Anschein nach auf institutionelle Macht verzichtet, zumal sie mitnichten davon ausgehen kann, dass Maria wirklich verzichtet. Maria hat sich laut Regieanweisung vor ihr niedergeworfen, sich ihr zutraulich genähert, mit schmeichelndem Ton gesprochen und eine Sprache beschworen, die das Herz der Königin rühren kann, bis zum Schluss aber unmissverständlich ihren Machtanspruch argumentiert.⁷⁸ Und so sorgt Elisabeths Politik der Stummheit dafür, dass ihr Vollstreckungsbefehl die Form eines unaufhaltbaren Pfeils annimmt:

– *Ist es geschehen? Ist es nicht?* – Mir graut
 Vor beidem, und ich wage nicht zu fragen!
 Graf Leicester zeigt sich nicht, auch Burleigh nicht,
 Die ich ernannt, das Urteil zu vollstrecken.
 Sind sie von London abgereist – Dann ists
 Geschehn, der Pfeil ist abgedrückt, er fliegt,
 Er trifft, er hat getroffen, gälts mein Reich,
 Ich kann ihn nicht mehr halten – Wer ist da?⁷⁹

76 Ebd., S. 628 (III/4).

77 Ebd., S. 623, (III/4).

78 Vgl. ebd., S. 621–628, (III/4).

79 Ebd., S. 680 (V/11).

Der Page meldet, dass die Lords »*nicht*« in London sind. Der Pfeil trifft, hat in Fotheringhay getroffen. Elisabeths Politik der Stummheit hat dafür gesorgt, dass Maria hingerichtet und mit ihr am Ende das Todesurteil am erotischen Charisma vollstreckt wird, das von einem *male gaze* hervorgebracht wird. Und so wird, was bislang keine Beachtung gefunden hat und die dramatischen Männerfantasien unterläuft, auch ein Mann einsam auf der Bühne stehen und bestraft werden, so muss Leicester »*alleine zurückbleibend*« in Marias Zimmer beklagen: »Ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen«, und, als sich aus diesem nicht entfliehen lässt: »Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut?«⁸⁰

Aus dem Augenwinkel

Rourkes Film bemüht sich um eine feministische Bildpolitik, die Klischees und Mythen vermeidet. Ganz entziehen aber kann er sich bestimmten Tradierungs-dynamiken nicht: Wenn auch abgeschwächt, reproduziert er die Frontstellung einer erotisch-charismatischen und einer institutionellen, durch Virilisierung erkauften, einsamen Macht. Er zitiert den Neid auf Schönheit und sinnlichen Reiz herbei, den Schiller als Konfliktstoff etabliert, wenn er Mary als ungeschminkte, natürliche Schönheit auftreten lässt, während sich die gekünstelte Elizabeth hinter ihrer starren Maske versteckt. Zudem projiziert der Film neue fragwürdige weibliche Eigenschaften auf die Königinnen. So etwa die wehmütige Eifersucht auf Mutterschaft. Als hätte sie mehr Gewicht als für einen König, als wäre Kinderlosigkeit ein persönliches und kein dynastisches Problem des 16. Jahrhunderts, das die Erbfolge verkompliziert. Ähnlich anachronistisch unterlegen Rourke und Willimon den überlieferten Briefen eine empfindsame und glaubwürdige Herzensschrift, die erst im 18. Jahrhundert erfunden werden wird. Oder sie lassen außen vor, dass die amouröse Rhetorik Schmeichelei und die Appelle an Schwesternschaft in der Korrespondenz der Königinnen Teil einer Inszenierung sein könnte, die auf ein bestimmtes Image abzielt.

Der Film fokussiert wie das Drama die Königinnen als Frauen. Er beleuchtet ihre geschlechterpolitische Lage, thematisiert die Friktionen von biologischem Körper und dem *body politics*. Dabei rücken zuweilen die regierungstüchtigen Königinnen aus dem Blick, die er eigentlich ins Rampenlicht setzen will. Die Analyse der Machtverhältnisse, die Frauen viktimalisieren, geht zulasten der Dar-

80 Ebd., S. 679 (V/10).

stellung strategisch agierender Antagonistinnen, die Allianzen machtpragmatisch abwägen, weil sie vertraut sind mit den Vorteilen und alltäglichen Risiken von Bündnissen. Der Film tendiert dazu, vergessen zu machen, dass sich Frauen nicht verbünden müssen, weil sie Frauen sind, selbst wenn Männerallianzen chauvinistische Praxis sind. Der Film setzt weibliche Empathie voraus, imaginiert einen kooperativen, friedvollen Politikstil für Frauen und projiziert auf ihr Bündnis ein potenziell solidarisches Projekt.

Dass es aber zu keinem kommt, hat Gründe, die seine eigenen Vorannahmen durchkreuzen: Gegen ein Bündnis sprechen unvereinbare Interessen. Ohnehin fragwürdige *common grounds* können nicht über Marys unstillbarer Macht-hunger hinwegtäuschen. In Schillers Drama wiederum gibt es keine Allianz, weil Maria, die aggressive Sprachschützin, ihre Macht von Männern bezieht, weil sie von ihrem Blick profitiert, weil sie im Bund ist mit dem *male gaze*. Im Film findet das Treffen ohne Aufsicht der Männer statt. Dafür wird das Blick-regime selbst zum Thema gemacht. Der Film inszeniert den cineastischen Blick durch einen Spalt und durch Tücher durchbrochene Sichtachsen. Der Dialog der Königinnen wiederum bringt das Begehr zu Sprache, die andere zu sehen, oder aber, das eigene Bild zu kontrollieren und im besten Licht in Erscheinung zu treten. In derselben Szene verhandeln Film und Drama Momente des *gender crossing*. Rourkes Elizabeth und Schillers Maria behaupten sich als König und überschreiten die misogyn gesetzten Grenzen weiblicher Handlungsmacht. Und so sind – vielleicht nur aus dem Augenwinkel – doch zwei Königinnen zu sehen, die schlicht und ergreifend den Anspruch auf ein und dasselbe Reich erheben: nicht tragisch, nicht zaudernd, nicht ohnmächtig, gescheitert oder monströs, sondern mit dem Selbstbewusstsein einer weiblichen Souveränität, die sagt: *I must act* – mit all den Konsequenzen, die das mit sich bringt.