

Dagmar von Hoff · Dramen des Weiblichen

Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur

Herausgegeben von

Dirk Grathoff, Günter Oesterle und Gert Sautermeister

In der Reihe „Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur“ werden Forschungsarbeiten veröffentlicht, die eine Erweiterung der tradierten germanistischen Arbeitsgebiete anstreben. Neben dem traditionellen Kanon ästhetischer Literatur sollen vernachlässigte Textgenres, etwa journalistische Prosa, Briefe und Berichte sowie Darstellungs- und Diskursformen technisierter Medien wie Radio, Film und Fernsehen berücksichtigt werden.

In methodisch-theoretischer Hinsicht werden im Rahmen literaturwissenschaftlicher Analysen unterschiedliche Ansätze – z. B. der kulturwissenschaftlichen Anthropologie und der Psychoanalyse, des Strukturalismus und der Gesellschaftswissenschaften – integrativ verbunden und auf ihre Ergiebigkeit für die traditionellen hermeneutischen, literarästhetischen und -historischen Verfahren erprobt.

Dagmar von Hoff

Dramen des Weiblichen

Deutsche Dramatikerinnen um 1800

Westdeutscher Verlag

Der Westdeutsche Verlag ist ein Unternehmen der Verlagsgruppe Bertelsmann.

Alle Rechte vorbehalten

© 1989 Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Horst Dieter Bürkle, Darmstadt

ISBN-13: 978-3-531-12109-3

e-ISBN-13: 978-3-322-85501-5

DOI: 10.1007/978-3-322-85501-5

Danksagung

Ich möchte mich bei Prof. Klaus Briegleb, Prof. Friedrich Wilhelm Wollenberg, Susanne Asche, Ulrich Dronske, Hans Naumann und Erika Neumann für alle wertvollen Anregungen im Verlauf meiner Arbeit bedanken. Besonders gilt mein Dank Joachim Stosch.

Gefördert wurde mein Dissertationsvorhaben von der Evangelischen Studienstiftung Villigst.

Inhalt

Einleitung	9
I. Das Drama - Männliches Territorium und Feld der Verheißung für Autorinnen	21
1. Dramenpoetik als diskursive Sperre für Frauen.....	21
2. Das Drama als Feld der 'Verheißung'.....	24
II. Die 'Tötung' der Emilia Galotti	30
III. Die Dramen der Autorinnen um 1800	42
1. Einführung einer 'weiblichen Perspektive' in die Dramenproduktion.....	42
2. Anlegen eines Tugendkorsetts: Vorläuferdramen.....	47
3. Entmachtung der Heldinnen. Verlust handlungsstarker Rollen	55
4. Ent- und Begrenzung am Beispiel von Ritterschauspielen.....	63
5. Die 'Liebeskranken'	72
5.1. Todesengel.....	81
6. Historische Heldinnen und Kämpferinnen	83
6.1. Johanna Gray	84
6.2. Charlotte Corday	89
6.3. Hildgund und andere Kämpferinnen.....	95
7. Resümee.....	102
7.1. Das 'unerhörte Moment'	104
IV. Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder ...	108
1. Das 'stillgestellte' Weibliche.....	108
1.1. Mimesis an das Tote.....	110
1.2. Das Tableau als fließendes Phantasma.....	112
1.3. Inszenierung von Frauenbildern	114
2. Die Kunstform der Attitüden als Instrument weiblicher Disziplinierung.....	119
2.1. 'Medialisierung' des weiblichen Körpers.....	121

V. Der 'unerhörte' Körper der Hysterischen	123
1. Jean Martin Charcot: Schöpfer von lebendigen Kunst- werken	125
2. Sigmund Freuds Entdeckung des 'unerhörten Moments' im hysterischen Körper	129
Schlußbemerkung.....	135
Anmerkungen.....	137
Anhang: Abbildungen	181
Literatur	197
Auswahlbibliographie.....	215

Einleitung

Frauen schreiben keine Dramen. Sie neigen höchstens zu dramatischen Empfindungen. Dies ist ein allgemeiner Topos, der Drama und weibliches Geschlecht als unüberwindbare Gegensätze festlegt.

Wenn im Zusammenhang mit Frauen der Begriff "dramatisch" benutzt wird, ist zumeist gemeint, daß die Frau ein Drama vorspielt, daß sie sich verstellt, daß sie mimit. Es kann aber auch bedeuten, daß ihr Leben dramatisch verläuft, sie ein besonders schweres und trauriges Schicksal hat. Neben diesen umgangssprachlichen und allgemeinen Varianten ist die Koppelung von Frau und Drama aber auch an große theaterwirksame Gestalten gebunden. Im Theater treten die Frauen als dramatis personae auf und spielen u.a. die Rolle der Iphigenie, der Ophelia, der Emilia. Sowohl in dieser umgangssprachlichen als auch in der ihr zugeschriebenen Theaterrolle bleibt die Frau eine 'fremdbestimmte' Akteurin, sie entwirft sich nicht selbst. Autorinnen, die selber Dramen verfaßt haben, treten so gut wie nie in Erscheinung, weil davon ausgegangen wird, daß Frauen keine Dramen schreiben können.

Dieses allgemeine Verständnis, das die Gattung des Dramas dem weiblichen Geschlecht entgegenstellt, findet u.a. bei Georg Simmel, Marieluise Fleißer, aber auch in der Literaturgeschichtsschreibung seinen Ausdruck.

So schreibt Simmel 1911 über den Zusammenhang von dramatischer Gattung und weiblichem Geschlecht:

... daß die Frau zwar dem Manne, der sozusagen der geschlossene Grenzen-Durchbrecher ist, gegenüber als das geschlossene, von strenger Grenze umzirkte Wesen erscheint - aber mit ihren künstlerischen Leistungen gerade da versagt, wo die strenge Geschlossenheit der Form prävaliert: im Drama, in der musikalischen Komposition, in der Architektur.¹

Georg Simmel setzt Gattung und Geschlecht miteinander in Beziehung, wobei die Frauen als subjektives Moment nicht in das Objektive hineinwirken und zu dieser scheinbar hohen Kunst- und Gattungsform keinen Zugang finden. In ähnlicher Weise verbindet auch Marieluise Fleißer Geschlecht und Gattung miteinander. Sie schreibt 1930 in der "Szene":

Man ist an mich mit der Frage herangetreten, was ich über das dramatische Empfinden bei den Frauen zu sagen habe. Diese Frage ist, soweit sie den Bestand einer dafür vorhandenen spezifischen weiblichen Begabung voraussetzt, verfrüht. So wie im Leben der Völker das Drama erst bei hochentwickelter Kultur aufzutreten pflegt, ist es als typische Leistung bei der Frau einfach noch nicht vorhanden.²

Diese Einschätzung mutet paradox an, da Fleißer selber Dramenautorin war, jedoch die weibliche Begabung für die dramatische Schreibweise an Kulturrändern ansiedelt.

Es scheint also, daß Geschlecht und Gattung in einem besonderen Verhältnis stehen, wobei das Drama als männliches Feld deklariert wird, das den Frauen versperrt bleibt. Allein der reproduktive, subjektive Bereich, die Domäne der Schauspielkunst, ist den Frauen zugeordnet.³ Dieser Ausschluß der Frau vom dramatischen Feld findet sich wieder in der Literaturgeschichtsschreibung.

So legt Heinrich Spiro 1913 in seiner "Geschichte der deutschen Frauendichtung" u.a. die Grundlage für die Annahme, daß sich unter Frauen keine Dramatiker finden lassen.⁴ Bei einer solchen Literaturgeschichtsschreibung, deren Interesse v.a. der Begründung von Entwicklungslinien, der Epochen- und Kanonbildung und einer reglementierten Gattungspoetik gilt, steht im Vordergrund, deutliche Direktiven aufzustellen.

Aber auch Silvia Bovenschen nimmt noch 1979 den 'Nicht-Ort' der Frau im dramatischen Bereich an. Sie verweist darauf, daß Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts sich zwar dem Medium Brief, der Form des Romans und dem Briefroman, der Versdichtung hingegen seltener und "dem Drama nahezu überhaupt nicht zuwandten".⁵ Hindernisse beim Zugang der Frauen zur dramatischen Produktion sieht Bovenschen einmal im Sujet des Dramas, das der Erlebniswelt der Frauen nicht entspräche, dann in der Schwierigkeit der poetologischen Ansprüche an Abstraktheit und Figurenkomposition und zuletzt im Theater als gesellschaftlicher Institution, die den dramatischen Text realisiert, jedoch den Frauen versperrt sei.⁶

Erst in neuerer Zeit gibt es den Versuch, die Partizipation der Frau im dramatisch-literarischen Bereich zu untersuchen. Hierhin gehören u.a. die ersten theaterhistorischen Ansätze von Renate Möhrmann und Michaela Giesing, aber auch die Initiativen der Frauen des FiT (Frauen

im Theater) der Dramaturgischen Gesellschaft und der Band "Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen" (1986) des "Zeichen und Spuren Frauenliteraturverlags", die die aktuelle Partizipation der Frauen am Theater verfolgen.⁷

Eine genauere Spurensuche zum Bereich der Rolle der Frau im Theaterwesen steht jedoch noch aus.

Barbara Becker-Cantarino hat in ihrer Sozialgeschichte "Der lange Weg zur Mündigkeit: Frau und Literatur (1500 - 1800)" von 1987 bisher die umfassendste Zusammenfassung für den Zeitraum um 1800 gegeben.⁸ Vordringlich wird in dieser Arbeit - wie auch schon in den Vorläuferarbeiten - der Schauspielerinnenstand beleuchtet.⁹ Ein wesentliches Defizit besteht dabei darin, daß Dramen von Autorinnen ausgeklammert bleiben.¹⁰

Ein weiterer entscheidender Mangel liegt in der Form der Spurensuche selber begründet, die nach folgenden Mustern funktioniert: Zumeist wird sich eine weibliche Tradition unter dem Modus der Emanzipation angeeignet. So unternimmt Barbara Becker-Cantarino den Versuch, Frauengeschichte als eine Aus- und Aufbruchsgeschichte aus der unverschuldeten Unmündigkeit zu schreiben. Es existiert aber auch die Variante einer weiblichen Geschichtsschreibung, so bei Silvia Bovenschen und Hannelore Schläffer, als Maßstab die 'Schattenexistenz' der Frau anzunehmen.¹¹ Hierbei werden die Frauen als ohnmächtiges, bedeutungsloses Element rekonstruiert. Die Schere, die sich hier auftut, verweist auf eine grundsätzliche Problematik: Entweder gilt die Literatur von Frauen als unvollständig, epigonenhaft, nicht-existent, oder aber sie befindet sich auf dem Wege zur Selbstverwirklichung und erscheint innovativ.

Diese Arbeit, deren Gegenstand die dramatische literarische Produktion von Frauen um 1800 ist, wendet sich gegen beide Beurteilungsformen einer weiblichen Literaturgeschichtsschreibung, die bei der Analyse von literarischen Texten von Autorinnen nicht weiterführt, sondern eher noch diese Texte erneut verschüttet und verdrängt.¹²

Im folgenden möchte ich einen solchen Ausgrenzungsmechanismus einer weiblichen Traditionsbildung exemplarisch an Christa Wolfs Rezeption der Karoline von Günderrode skizzieren, wobei ich den Bezug zur Dramenproduktion Günderrodes herstellen werde. Christa Wolf selber geht einen dritten Weg, wenn sie als Schriftstellerin mit ihrem

Roman "Kein Ort. Nirgends" (1979) - aber auch der Auswahl "Der Schatten eines Traumes" (1979), die sie herausgibt und mit einem längeren Essay versieht - versucht, sich der Figur der Karoline von Günderrode anzunähern. Auffallend an Christa Wolfs Rezeptionsweise ist dabei, daß sie dem Begriff des Romantischen Tribut zollt, wenn sie in der Textausgabe "Der Schatten eines Traumes" auf das literarische Produktionsfeld Drama, in dem sich Karoline von Günderrode v.a. engagiert hat, verzichtet, jedoch das dramatische Element zur Biographie ummünzt. In ihrem Essay geht sie von der persönlichen Tragödie der Karoline von Günderrode aus. "Sie hat den Part der tragischen Heldin zu übernehmen".¹³ Karoline von Günderrode als Frauenopfer; auch darauf hat die Sekundärliteratur, die gleichzeitig eine Legendenbildung ist, immer wieder verwiesen.¹⁴ War Günderrode in der Literaturgeschichte die reine 'weiße' Frau mit dem spektakulären Freitod, so ist sie für Christa Wolf das weibliche Individuum, das der bürgerlichen Gesellschaft und einem männlichen Kodex geopfert wird. So scheitert, laut Christa Wolf, die Günderrode an ihrem umfassenden "Liebesanspruch", dem der kompromißbereite Friedrich Creuzer nicht gewachsen ist, und an einem männlichen Literatur- und Geniebegriff. Ihr Wunsch, "Leben, Liebe, Arbeit"¹⁵ nicht voneinander zu trennen, und damit ihr Anspruch auf Ganzheit, wird ihr zum Verhängnis. Der Aspekt, wie er in dieser Rezeption betont wird, steht jedoch im Kontrast zu den dramatischen Texten Karoline von Günderrodes. Christa Wolf klammert die Dramen mit dem Hinweis auf große Schwierigkeiten, auf die die "dramatischen Versuche"¹⁶ heute stoßen würden, aus. Dennoch: Darüber hinaus sind die Dramen der Karoline von Günderrode ein Versuch, das Weibliche in anderen Räumen als den privaten auftreten zu lassen. Es erhebt den Anspruch, Held zu sein, in der Öffentlichkeit zu sprechen und den Staat zu führen. Diese Momente sind u.a. konstitutiv für die Gattung Drama und stehen einer Konzeption von Weiblichkeit entgegen, wie sie Christa Wolf entwickelt hat, und widersetzen sich den Anforderungen, die die anderen literarischen Formen, wie z.B. den Brief als sog. subjektive Produktionsform, kennzeichnen und sie den Frauen der Romantik als typisch 'weiblich' zuweisen.

Auch dieser Rezeptionsgestus stellt sich in eine Tradition der Literaturgeschichte, in der es bisher fast immer üblich war, Litera-

tur von Schriftstellerinnen automatisch als lebensgeschichtliche Zeugnisse zu deuten: In den seltensten Fällen interessiert die Literatur in ihrem ästhetischen Wert. Vielmehr werden die Romantikerinnen auf die Ganzheit von Erfahrung hin stilisiert und entsprechen so dem Wunsch nach Authentizität und Vervollkommnung einer weiblichen Subjektivität.¹⁷ Ergänzt wird dies durch die literarischen Ausdrucksweisen dieser Zeit: den Brief, den Roman etc., die eng mit der Salon-Kultur als Ausdruck weiblicher Kreativität verbunden sind. Wilhelm Dilthey schreibt dazu: "... es ist Gespräch und Geselligkeit, welche den natürlichen Schauplatz der spezifisch weiblichen intellektuellen Befähigung bilden".¹⁸ Und: "... denn der briefliche Ausdruck entspringt naturgemäß aus dem geselligen Leben".¹⁹ Genau an diesem Punkt setzt die Rezeption von Frauen ein, wenn sie auf das Muster Romantik zurückgreift und sog. subjektive Literaturformen, die diesem Salonbereich entspringen, in den Vordergrund rückt. Programmatisch drückt sich dies in der Auswahl des Genres der Autobiographie und ähnlicher Formen aus. Denn diese Literaturformen sind dazu geeignet, mit den Biographien zu harmonisieren und diese schließlich zu Legenden zu verklären. Es kommt zu einer Toposbildung, einer Verschränkung von Frau und Drama, die allein das "tragische Prestige"²⁰ jenseits des Theaters präferiert; damit ist gemeint, daß die Rezeption sich nur einen Aspekt des Dramas herausgreift, und zwar den, daß Frauen ein besonderes und trauriges, eben dramatisches Schicksal haben.

Der allgemeine Topos, daß Frauen keine Dramen geschrieben haben, ist jedoch nicht mehr aufrechtzuerhalten. Insofern sollen Dramentexte von Karoline von Günderrode, aber auch von anderen Autorinnen um 1800 herangezogen und in einem Tableau bisher vergessener und verdrängter weiblicher Dramenliteratur um 1800 zusammengestellt werden. Dabei müssen neue Vorstellungen und Analyseaspekte gewonnen werden, um diese Literatur von Frauen einem Konformismus abzugewinnen und sie nicht erneut in ihn zu überführen. Denn es hat sich gezeigt, daß eine Traditionsbildung in diesem Sinne immer als Teil dieses Konformismus und einer gesellschaftlichen Verdrängungsbewegung zu verstehen ist, sei sie nun an der Romantik mit ihrem Subjektbegriff, in der das Subjekt immer als ein zu Vervollständigendes erscheint, am Emanzipationsideal, oder aber an der Negation weiblicher dramatischer Produktivität orientiert.

Diese Arbeit will weniger ein homogenes Gebilde sichtbar machen, als vielmehr diskontinuierliche und heterogene Momente präsentieren. Dabei soll kein Vakuum aufgefüllt oder Kontinuitäten hergestellt werden, sondern es sollen Ausschnitte einer Bewegung, die den Texten gemeinsam ist, sichtbar gemacht werden. Es ist das Anliegen, gerade auch ästhetische Brüche und thematische Unliebsamkeiten einer weiblichen Literatur, "Schroffen und Zacken"²¹ einer anderen fremden Schreibweise zu konturieren und diese nicht auf eindeutige Beurteilungskriterien und Kontinua hin zu glätten.

Für die Untersuchungsperspektive ist es dabei notwendig, sich von einem traditionellen Regelkodex, in dem die Grundgattungen Epik, Lyrik und Dramatik deutlich voneinander getrennt und hierarchisiert sind, zu distanzieren.²² Denn über die Einführung hoher Gattungsnormen wird erneut Literatur von Autorinnen verschüttet, da dieses Reglement gerade das ästhetisch Unfertige und Experimentelle weiblicher Dramenliteratur ausklammert. Und es scheint darüber hinaus generell widersinnig, Texte von Frauen an den Normen der etablierten Literatur zu messen, solange Frauen von wesentlichen Bildungs- und Kulturinstitutionen bzw. literarischen Traditionen ausgeschlossen bleiben.

So wie die Arbeit sich einer traditionellen disziplinierenden Gattungspoetik verweigert, so widersetzt sie sich auch einer Epochalisierung, die bürgerliche Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Klassik, Romantik etc. klassifiziert, da die Dramen der Autorinnen in ihren ungewohnt sperrigen, eben schwer einzuordnenden literarischen Formationen außerhalb dieser Zuordnung stehen.

Im folgenden sollen die verschütteten und vergessenen Dramentexte der Autorinnen vorgestellt werden. Es existiert eine Vielzahl von veröffentlichten deutschsprachigen Dramen von Schriftstellerinnen um 1800. Diese sind jedoch schwer zugänglich. Sie sind versteckt in Taschenbüchern und Almanachen und verstreut in verschiedensten Bibliotheken.²³ Die Autorinnen haben Lustspiele, Dramolette, Schauspiele, Trauerspiele, Tragödien etc. geschrieben und sich vielfältig in dramatischen Formen erprobt.

Bei der Auswahl der dramatischen Texte habe ich aufgrund der Fülle des Quellenmaterials eine zeitliche Eingrenzung (1780 - 1815) vorgenommen. Diese zeitliche Dimensionierung hat ihre Ursache darin, daß dieser Zeitraum als 'Brennpunkt' weiblicher dramatischer Artikulation

betrachtet werden kann, der sich in dieser Form weder in den Anfängen der deutschen Theaterbewegung²⁴ noch bei den Bühnenerfolgsschriftstellerinnen, die sich Anfang des 19. Jahrhunderts herauskristallisieren,²⁵ finden läßt. Die zeitliche Eingrenzung ist dabei aber auch in der Tatsache begründet, daß Gotthold Ephraim Lessings "Emilia Galotti" (Uraufführung: 1772) ein Muster von Weiblichkeit ausbildet, das seine Rezeption in den dramatischen Texten der Autorinnen findet. Rezeption meint hier keine unmittelbare, sondern gerade auch den Bezug auf eine Vorstellungswelt, wie es das bürgerliche Trauerspiel repräsentiert.

Insofern, als "Emilia Galotti" eine Orientierung in dieser Arbeit darstellt, habe ich bei der Zusammenstellung der Dramen der Autorinnen auch völlig auf das Lustspiel und das romantische Drama verzichtet.²⁶

Aus den verschiedenen Bereichen des dramatischen Genres werden schließlich die Dramen herausgegriffen, an denen ich hoffe zeigen zu können, daß hier die Artikulation weiblicher Erfahrung durchscheint. Die Autorinnen werden im folgenden mit ihren Dramen vorgestellt, da später im Verlauf der Textlektüre nicht weiter auf den biographischen Zusammenhang²⁷ eingegangen wird, sondern ausschließlich die Texte analysiert werden.

Als Vorläuferdramen behandle ich die von Christian Felix Weiße Ende des 18. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzten Dramen der Mme. de Genlis (1746 - 1830) und das von ihm herausgegebene bürgerliche Trauerspiel "Düval und Charmille" (1778) der Christine Karoline Schlegel (1739 - 1833). Weiße sorgt für die Verbreitung einer Dramenliteratur, die dem Tugenddiskurs und der Pädagogisierung verpflichtet ist. Andere Autorinnen finden Zugang zum Feld des Dramas über ihren Schauspielerberuf: Sophie Albrecht (1757 - 1840) spielt in Erfurt, Frankfurt, Dresden, Leipzig, Altona und Hamburg; Elise Bürger (1769 - 1833) in Altona, Hannover und Dresden.²⁸ Diese Nähe zum Theater ermöglicht beiden, Stücke zu schreiben, die eine Chance haben, aufgeführt zu werden. So wird Elise Bürgers "Adelheit Gräfinn von Teck, ein Ritterschauspiel in fünf Aufzügen" (1799) in Altona und Celle aufgeführt, ihr erfolgreichstes Bühnenstück "Klara von Montablan" liegt leider nicht gedruckt vor.²⁹ Stücke anderer Autorinnen bleiben dagegen v.a. auf den halböffentlichen Bereich verwiesen und kommen im Rahmen von Lesegesellschaften zur Aufführung. So liest Emilie von

Berlepsch (1755 - 1830) am Weimarer Hof bei Herzogin Amalie verschiedenste Dramen, vermutlich wird darunter auch ihre dramatische Skizze "Eginhard und Emma" (1787) gewesen sein.³⁰ Amalie von Helvig (1776 - 1831), u.a. auch Hofdame am Weimarschen Hof, führt ihre dramatische Idylle "Die Schwestern von Corcyra" (1812) zusammen mit ihren Schwestern und Bekannten in Stockholm im kleinen Kreis auf.³¹ Ebenso wie Emilie von Berlepsch und Amalie von Helvig ist auch Karoline Ludecus (1757 - 1827?), die unter dem Pseudonym Amalie von Berg ihr Trauerspiel in fünf Aufzügen "Johanne Gray" (1806) herausgab, am Weimarer Hof orientiert.³² Sie ist Hoffräulein der Initiatorin des deutschen Kulturzentrums, der Herzogin Anna Amalia. Goethe, aber auch Schiller, die beiden Kulturhelden der Weimarer Klassik, scheinen hinter den dramatischen Produktionen aufzuleuchten, bilden Vorbilder und fungieren als Magneten. Sophie Albrecht, eine Freundin Schillers, schreibt 1781 ihr Schauspiel "Theresgen" und stellt 1784 die Luise Millerin bei der Uraufführung in Frankfurt dar. Caroline von Wolzogen (1763 - 1847), ebenso eine Freundin Schillers, verfaßt 1792 anonym das Schauspiel "Der Leukadische Fels", das in Schillers "Neuer Thalia" veröffentlicht wird. Isabella von Wallenrodt (1740 - 1819) versucht mit "Karl Moor und seine Zeitgenossen nach der Abschiedsszene am alten Thurm" (1801) eine dramatische Fortsetzung von Schillers "Räubern", indem sie verstorbene Figuren erneut auferstehen läßt.³³ So ist es v.a. die Schillerlektüre, die Karoline von Günderrode mit "Vorliebe"³⁴ ausübt, aber auch die verbotene Lektüre bei Annette von Droste-Hülshoff,³⁵ die die Autorinnen zur Dramenproduktion treibt. Karoline von Günderrode (1780 - 1806) schreibt eine Reihe von Dramen, darunter das unter dem Pseudonym Tian geschriebene Drama "Hildgund" (1804), das ebenso Fragment bleibt wie das von der siebzehnjährigen Annette von Droste-Hülshoff (1797 - 1848) konzipierte Trauerspiel "Bertha" (1813 - 14). Beide Texte, vor dem Hintergrund der Romantik verfaßt, können als Lesedramen gelten. Es ist die Größe des Stoffes, der Glanz der klassischen Dramatik, die Person Schillers, die die Autorinnen anzieht. Weitere Autorinnen, die im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden sollen, sind: die Hamburgerin Christine Westphalen (1758 - 1840), die anonym eine Revolutionstragödie "Charlotte Corday" (1804) veröffentlicht hat; ebenfalls anonym kommen Eleonore Thons (1753 - 1807) Trauerspiel "Adelheit von Rastenberg" (1788) und

Katharina Stolberg-Stolbergs (1751 - 1832) kleines Drama "Moses" (1788) heraus.

Anhand der vorgestellten Dramen wird deutlich, daß es die großen Vorbilder (Goethe, Schiller), aber auch die großen internationalen Stoffe sind, an denen sich die Autorinnen orientieren. Themen, von denen u.a. Koschs "Deutsches Theaterlexikon" zu berichten weiß, daß sie zu einer Vielzahl von Dramen Anlaß gegeben haben, werden gerade auch von weiblichen Autoren reproduziert. Auf diese Aspekte hat auch die spärliche Forschungsliteratur, die für Elise Bürger, Karoline von Günderode und Annette von Droste-Hülshoff existiert, hingewiesen und versucht, den Autorinnen direkte Quellenanleihen und Adaptation bis hin zu Zitaten nachzuweisen.³⁶ Doch auch wenn sich die Autorinnen auf die Vorbilder Goethe und Schiller berufen, ist es das bürgerliche Trauerspiel, das dramatische Muster der "Emilia Galotti", das, wenn auch indirekt, auf die Dramen der Autorinnen einwirkt.

Eine zentrale Funktion der Arbeit besteht darin, einen bisher ausgegrenzten Bereich weiblicher Literatur aufzudecken und in einem weiteren wesentlichen Schritt einer kritischen Rezeption zuzuführen, wobei nach einer Leseweise für das vorliegende Konvolut von Texten gesucht wird, die auf den ersten Blick epigonenhaft, unfertig, fragmentarisch erscheinen. Es liegt nahe, den Texten eine eklektizistische Vorgehensweise und Räuberei zu unterstellen, auf das Verhältnis zum Prätext (als einer Vorlage) hinzuweisen; doch gehen die dramatischen Texte der Autorinnen darin nicht auf, weil gerade die Abweichungen von den Vorlagen, die Umarbeitung von Legenden etc. sich auf diese Weise nicht erklären lassen.

Geleitet vom Material, in einer mimetischen Annäherung an die Texte, lassen sich die Dramen auch lesen wie eine 'zerklüftete Topographie'. Die dramatischen Texte halten keine glatten Kontinua bereit, sondern akzentuieren dafür deutlich diskontinuierliche Elemente. Es scheint, als zersetzten sie normative Gattungsformationen, destruierten und veränderten den dramatischen und tragischen Regelkodex auf ihre Weise. Hierüber wird ein neuer und anderer Aktionsradius des Dramatischen sichtbar, der gerade auch vor dem Hintergrund fremder Diskurse eine Bedeutung erhält. Denn das, was in den Texten zu entdecken ist, ist interessanterweise weniger die Formulierung von 'Ganzheit', 'Liebesfähigkeit', 'Natürlichkeit', als vielmehr eine seelische und

konfliktuale Besessenheit, die eine Nähe zum hysterischen Diskurs hat, wie er von Sigmund Freud und auch von Jacques Lacan beschrieben wird.

Vor diesem Hintergrund kann das Drama als Form verstanden werden, die den Autorinnen - verwiesen auf eine marginale Position in der Gesellschaft und im Theaterbereich - zu einer Ersatzbühne, einem 'Prätheater' wird, auf der sie ihren Aufbruch, v.a. aber ihr 'Amoklaufen' (was Bewußtlosigkeit impliziert) zum Ausdruck bringen. Sie entfliehen der Enge ihres Lebens, wenn sie in räumlicher (sie verlagern ihre dramatischen Handlungen auf exotische Inseln), zeitlicher (sie verwenden Stoffe aus dem Alten Testament, historische Themen aus dem Mittelalter etc.) und sogar rollensprengender Weise (vgl. z.B. die Jungfrauen in Waffen: "Hildgund", aber auch "Charlotte Corday") ihre dramatischen Entwürfe konzipieren. Diese Fluchtbewegung stößt jedoch auf eine Grenze, die sich zum einen durch das Theater und das Feld des Dramas als männliches Territorium mit seinen reglementierten Zwangszuweisungen und dem tragischen Vollzug bestimmt, zum anderen in der dramatischen Schreibweise der Autorinnen selbst begründet liegt. So ist der Dynamik des Handlungsgewinns zugleich immer schon der Umschlag: die Begrenzung und Hemmung eingeschrieben. Die Wortergreifung der Autorinnen kommt als Wortergriffenheit in den Blick.

Hiermit ist auf das grundsätzliche Problem verwiesen, daß gerade die Texte der Autorinnen von verschiedenen Schreibweisen, Kunstritualen und Diskursen überlagert sind. Insofern erscheint es sinnvoll, Intertextualität als ein heuristisches Instrumentarium einzuführen, um die Schreibweise der Autorinnen genauer bestimmen zu können. Es soll nicht vom autonomen Sprechen der Autorinnen ausgegangen werden, sondern vielmehr sollen die Texte als "Echokammern", die vom Hall und Rauschen fremder Texte erfüllt sind, verstanden werden.³⁷ Das literarische Wort fungiert also nicht als ein Punkt, ein freistehender Sinn, sondern ist immer schon von anderen Text-Ebenen und von Diskursen bestimmt. Der Wirklichkeit eines Textes gehen insofern immer bereits andere voraus, die wiederum als Reaktion auf andere erscheinen. Der Aspekt der Intertextualität, der hier sehr weit gefaßt werden soll, betrifft dabei nicht nur Texte im eigentlichen Sinne, sondern bezieht - angelehnt an Julia Kristeva und Roland Barthes - auch andere Codes und kulturelle Systeme mit ein.³⁸ Insofern werden im Rahmen

dieser Arbeit auch Strukturanalogien zu anderen Diskursformationen, einmal dem Kunstritual der Attitüden und lebenden Bilder und dann dem Diskurs über Hysterie, wie er sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Jean Martin Charcot und Freud stellt, vorgenommen. Intertextualität erscheint im Rahmen meines Themas dabei in folgenden vier Dimensionen, die zugleich auch die Vorgehensweise meiner Arbeit markieren:

- 1) Gérard Genette hat darauf verwiesen, daß es textübergreifende, allgemeine poetologische Muster, Codes und Gattungen sind, die den intertextuellen Rahmen bestimmen.³⁹ Vor welchen gattungspoetologischen Theoremen sich die Autorinnen artikulieren, welche Aussagen sie zur dramatischen Schreibweise machen, soll untersucht werden. Einen Orientierungspunkt bieten dabei Hegels manifeste gattungspoetologische Positionen. Theaterhistorische Bezüge werden reduziert, da nur wenige Dramen der Autorinnen für die Bühne konzipiert waren.
- 2) Am Beispiel der "Emilia Galotti"-Interpretation sollen wesentliche dramatische Elemente und der tragische Verlauf beschrieben werden. Der Text wird als Folie eingeführt, vor dessen Hintergrund sich die dramatischen literarischen Entwürfe der Autorinnen etablieren. Als Frage stellt sich, welche dramatischen Formelemente sie tradieren, verschieben, verwandeln, welche sie neu einführen. Daß ich für diesen intertextuellen Zusammenhang auf ein bürgerliches Trauerspiel und nicht etwa auf ein Drama der Klassik mit seinen 'hohen' Frauenfiguren (wie z.B. "Die Jungfrau von Orleans" oder "Iphigenie") zurückgegriffen habe, ist darin begründet, daß es vielmehr die Konzeption des bürgerlichen Trauerspiels, sein Tugendbegriff und seine Weiblichkeitsvorstellung sind, die Eingang in die Dramenproduktion der Autorinnen gefunden haben.
- 3) Der Analyseteil eruiert die Vorläufertexte (die sog. Prätexte) der jeweiligen Dramen und verweist auf die Adaptationen und Bezüge zu Vorlagen, soweit diese ermittelbar sind. Grundsätzlich bedienen sich die Autorinnen, die über keine literarische Routine und ausreichende sprachliche Fertigkeiten verfügen, um ihre Erfahrungen und Empfindungen subtil auszugestalten (im Sinne von Ironie,

Parodie, Polemik etc.), fremder literarischer Codes und Muster. Dies führt zu sprachlichen Defiziten und Klischees. Bei der Interpretation der Dramen im Analyseteil geht es deshalb darum, außer der manifesten Ebene die latenten Bezüge zu erschließen.

- 4) Schließlich soll der Bezug zu anderen kulturellen Systemen und Bezügen gesucht und Strukturanalogien zwischen Text und gesellschaftlichen Erscheinungsformen bestimmt werden. Es gilt, Bezüge zu markieren, Strukturäquivalenzen zu bestimmen, die zwischen den Dramen der Autorinnen, der Kult- und Kunstform der Attitüden und lebenden Bilder Anfang des 19. Jahrhunderts und dem gesellschaftlich-kulturellen Beschreibungssystem der Hysterie um 1900 (Charcot/ Freud) bestehen.

I. Das Drama - Männliches Territorium und Feld der Verheißung für Autorinnen

1. Dramenpoetik als diskursive Sperre für Frauen

Grundsätzlich wird angenommen, daß die dramatische Gattung dem weiblichen Geschlecht nicht entspricht und daß die Frauen zu dieser scheinbar hohen Form keinen Zugang finden.

Dieser allgemeinübliche Topos hat seine Wurzeln u.a. in einer reglementierenden Gattungspoetik, wie sie sich um 1800 darstellt. Wesentliche gattungspoetologische Prämissen, soweit sie sich auf die Geschlechter beziehen lassen, sollen u.a. an Hegel, dem herausragenden Vertreter des Deutschen Idealismus, und in einem zweiten Schritt vor dem Hintergrund der Geschlechterfrage an Novalis, Kant und Schiller erläutert werden.

Im traditionellen Diskurs erscheint die dramatische Poesie "als die höchste Stufe der Poesie und Kunst überhaupt".¹ Hegel hat den Gedanken eingeführt, daß die drei Gattungen Epik, Lyrik und Dramatik, wie sie in ihrer Trennschärfe erst in der Goethezeit entstehen, dem Gesetz der Dialektik gehorchen und entsprechend hierarchisiert werden können. Die dramatische Gattung fungiert dabei als Synthese eines objektiven und eines subjektiven Moments, die ihrerseits die Epik und Lyrik bestimmen.² So gesehen, steht die Dramatik an der Spitze eines Ordnungsmodells, das auf ihren aristotelischen Ausgangspunkt zurückverweist.

Aristoteles hat in seiner "Poetik", der er den Textkorpus der griechischen Tragödie von Aischylos, Sokrates und Euripides zugrunde legt, das Drama als "Nachahmung einer Handlung" definiert.³ Dabei gilt, daß das Drama nicht durch einen Bericht, sondern durch die Nachahmung von Handelnden sich realisiert. Es zielt nicht wie die Geschichtsschreibung auf historische Realien, sondern auf Probleme menschlicher Existenz. Mit dem Helden fragt es nach der Handlung und der Verwirklichung von Handlung. Handlung (das Verb "dran": tun, handeln) meint dabei nie bloß Handlung im Sinne von "Tun", "Mit-den-Händen-Fassen", "sondern immer auch Reflexion auf die Bedingungen der Mög-

lichkeit und Unmöglichkeit von Handlung".⁴ Dies ist eine Konzeption, in der das Publikum in Mit-Leidenschaft gezogen, Leidenschaften künstlich erzeugt und hervorgerufen werden sollen, um über den Prozeß der Katharsis, eine auf Freude und Lust ausgerichtete Reinigung der Leidenschaften, eine tiefe Erkenntnis der Handlung zum Vorschein kommen zu lassen.⁵

An dieses allgemeine Verständnis werden Kriterien geknüpft, ein Ensemble von Gattungsmerkmalen für dramatische Tektonik, Charaktere, Konfiguration und Sprache, die ihre Festschreibung schließlich in einer normativ-deduktiven Dramenpoetik seit der Renaissance haben. Auch das Drama der Goethezeit orientiert sich an dieser Normierung und sieht u.a. in der Konfliktstruktur das Wesen des Dramatischen begründet.⁶ Entsprechend formuliert Hegel folgende Forderungen für den "dramatischen Dichter":

An den dramatischen *Dichter* als produzierendes Subjekt ergeht deshalb vor allem die Forderung, daß er die volle Einsicht habe in dasjenige, was menschlichen Zwecken, Kämpfen und Schicksalen Inneres und Allgemeines zugrunde liegt. Er muß sich zum Bewußtsein bringen, in welche Gegensätze und Verwicklungen der Natur der Sache gemäß das Handeln sowohl nach seiten der subjektiven Leidenschaft und Individualität der Charaktere als auch nach seiten des Inhalts menschlicher Entwürfe und Entschließungen sowie der äußeren konkreten Verhältnisse und Umstände heraustreten könne; ...⁷

Dem dramatischen Schriftsteller kommt die Aufgabe zu, zwischen dem Individuellen und dem Sinn der Geschichte einen Zusammenhang zu stiften. Dabei ist es unumgänglich, Begebenheiten und Leidenschaften zu gestalten, die zu Kollisionen, zur Aktion und zur Reaktion führen. Denn das dramatische Handeln beschränkt sich gerade nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Ziels, sondern beruht auf der Kollision zweier dramatischer Räume, wobei der eine ein geschlossener Raum ist, eine Zone der sozialen Ordnung, dem ein Feld der Unordnung, der Leidenschaften, der Freiheit etc. gegenübersteht.⁸ Tritt der Held nun von der ersten Sphäre in die zweite über, kommt es zur Übertretung, wodurch die dramatische Situation ausgelöst wird.

Das Dramatische, das hier immer als Betreten eines unerlaubten Raumes und als ein konfliktuöses Feld erscheint, steht im Widerspruch zur weiblichen Positionsbestimmung. Denn der zeitgenössische Diskurs

um 1800 schreibt den Frauen die Rolle zu, sich auf die weibliche Sphäre zu beschränken und diese nicht zu übertreten.

Die Frau, das ist das Gattungswesen, das jenseits gesellschaftlicher Prozesse steht. So schreibt Novalis in seinen Fragmenten und Studien 1799/1800:

Die Frauen wissen nichts von Verhältnissen der Gemeinschaft - Nur durch ihren Mann hängen sie mit Staat, Kirche, Publikum etc. zusammen. Sie leben im eigentlichen Naturzustande.⁹

Die Frauen erscheinen als Zusatz, als das, was hinzukommt, um eine sinnvolle Einheit bzw. Ganzheit eines gesellschaftlichen Körpers zu bilden. Entsprechend haben sie ihren Platz im Zeitlosen und Privaten:

Über die Sphäre der Frauen - die Kinderstube - die Küche - der Garten - der Keller - das Speisegewölbe - die Schlafkammer - die Wohnstube - das Gastzimmer - der Boden oder die Rumpelkammer.¹⁰

Der Frau wird die Dimension des Raumes zugeordnet, eine weibliche Statik, die einer männlichen Dynamik in der Zeitdimension gegenübersteht. Diese Dichotomie hat Susanne Asche als strukturelle Gegebenheit für die Romantik beschrieben, und sie hat dargelegt, wie das Weibliche in der Literatur fixiert und zum Spiegel für eine männliche Produktivität wird. Entsprechend entwirft sich das Männliche als Subjekt und erobert sich Raum vor dem Hintergrund einer Weiblichkeit, die, auf einen Ort verwiesen, geschichtslos erscheint.¹¹ Die dichotomisch strukturierte Rede um 1800, die die Geschlechter registriert und verteilt, hat Silvia Bovenschen sozialgeschichtlich als Ergänzungstheorem bestimmt. Eine Polarisierung, in der der Mann für die Welt sozialisiert, die Frau auf das Haus und die Familie reduziert wird.¹² Das Ergänzungstheorem, wie es sich Ende des 18. Jahrhunderts zeigt, ist neben der gattungspoetologischen Bestimmung des Dramas als hohe Form, als eine weitere gesellschaftliche Barriere für eine dramatische Produktion von Frauen auszumachen. Deutete sich zum einen schon in der Lustspielproduktion der Luise Adelgunde Gottsched im Gegensatz zu Johann Christoph Gottscheds Trauerspielproduktion eine geschlechtsspezifische Zuweisung an, bei der das poetologische Feld des Lustspiels den Frauen noch eher als das Trauerspiel zugewiesen wurde,¹³ findet diese Aufteilung ihre Bestätigung in Immanuel Kants vorkritischem Aufsatz "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen

und Erhabenen" (1764). Kant appliziert in diesem Aufsatz den Begriff des Schönen auf das weibliche Geschlecht, den Begriff des Erhabenen auf das männliche Geschlecht. Dieser Aufspaltung entspricht die Auf- und Zuteilung des dramatischen Bereiches auf die Geschlechter: Die Gemütsverfassung des Melancholischen und des Erhabenen findet sich im Trauerspiel, die des Schönen im Lustspiel wieder.¹⁴ Folgt man dieser Dissoziation, ist das Erhabene und Edle als das poetische Feld auszumachen, das dem weiblichen Charakter nicht entspricht.

Und Friedrich Schiller führt in "Über Anmuth und Würde" (1793) einen ähnlichen Gedankengang aus: Ist "Anmuth" der Ausdruck der "schönen Seele" in der Erscheinung (d.i. die Darstellung), ist "Würde" der Ausdruck einer "erhabenen Gesinnung", die über den Kampf erreicht wird.¹⁵ Das Bezaubernde wirkt anmutig, die Majestät würdevoll. Auch hier lassen sich die Geschlechter entsprechend zuweisen. Denn Anmut findet sich beim weiblichen Geschlecht, während die Würde, d.i. "der Trieb" zu handeln, das "Amt des Willens" und "Selbständigkeit (Autonomie)",¹⁶ dem Männlichen vorbehalten bleibt.

Das Drama scheint also mehr als jede andere literarische Form ein einheitliches und geschlossenes Ordnungsmodell zu bilden, das mit einem Gattungsreglement und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen behaftet ist. Es stellt eine symbolische Ebene dar, auf der über politisch-historische Machtfragen verhandelt, Kommunikation geregelt und eine zeitliche Ordnung eingeführt wird. Die Frau bleibt als rezeptives Substrat von dem dramatischen Feld ausgeschlossen, während dem männlichen Autor die Aufgabe zukommt, sich diese Normierungen aufzuerlegen, sie zu respektieren und in den von der Gattung gesetzten Grenzen zu agieren. Obwohl den Frauen lediglich die Funktion zukommt, den Hintergrund für die männlichen Diskurse zu bilden, schalten sie sich dennoch ein und überschreiten die diskursive Sperre der literarischen Gattungsformation.

2. Das Drama als Feld der 'Verheißung'

Im folgenden soll an exemplarisch ausgewählten Selbstaussagen der Schreibort der Autorinnen im Hinblick auf eine weibliche dramatische Produktivität untersucht werden.

Die normativen Reglementierungen innerhalb der Dramenpoetik und die Vorstellungen der Geschlechterbeziehungen, die im Ergänzungstheorem zum Ausdruck kommen, lassen das gattungspoetologische Feld des Dramas als ein für Frauen tabuisiertes erscheinen. Die Metaphorik, die an diese Aussagen gebunden ist, setzt das Männliche ins Zentrum, während den Frauen eine periphere Positionszuschreibung zukommt: männliche Dominanz versus weibliche Marginalität. Entsprechend reagieren die Autorinnen, sie verstecken ihre Dramenproduktion unter Pseudonymen oder betreiben die Veröffentlichung anonym. Sie suchen nach literarischen Zwischenformen oder verfassen Fragmente. Zugleich aber entwickeln sie eine räumliche Metaphorik und verwenden Bilder des Aufbruchs, bzw. entwerfen eine neue Welt, um ihre Grenzüberschreitung als Dramatikerinnen zu rechtfertigen.

Susanne Necker (1739 - 1794), Frau des französischen Bankiers und Politikers Jacques Necker, die im 18. Jahrhundert einen bedeutenden Salon in Paris unterhielt, gehört zu den Frauen, die sich dem Gattungsreglement unterworfen haben. Sie schreibt in ihren Fragmenten, die 1804 ins Deutsche übersetzt wurden:

Wenn ich dramatischer Schriftsteller wäre, so würde ich keinen Gedanken daran wagen, ohne zu zittern; denn ich würde denken, daß, da er sich durch die Vorstellung ins Unendliche vervielfältigt, er für das menschliche Geschlecht ein fruchtbarer Keim von Tugenden oder von Lastern würde.¹⁷

Sie unterstellt der dramatischen Form eine außerordentliche Entfaltung, wenn sie dieser Schreibweise die Durchsetzung von Wertvorstellungen zugesteht. Tugend und Laster fungieren dabei als zwei Tabus, die es zu kontrollieren gilt. Sie verweist dabei indirekt auf den gesellschaftlichen Auftrag des dramatischen Schriftstellers, denn dieser kann, wie Diderot in seinen dramentheoretischen Schriften über Richardson sagt, "Keime der Tugend" im Herzen der Menschen säen, die dort verborgen bleiben, bis sie plötzlich hervorbrechen und den Menschen "in Bewegung" setzen.¹⁸ Doch Mme. Necker schreckt vor diesem 'ansteckenden Schreiben' "zitternd" zurück und verwirft den Gedanken, Handlungen zu erfinden.

In Deutschland diskutiert Emilie von Berlepsch (1755 - 1830) in ihrer "Sammlung kleiner Schriften und Poesien" (1787), die auch ein Drama enthält, in einem vorangestellten Wechselgespräch das Problem des

"dramatisch schreiben".¹⁹ Der von "Eugenie" und "Philotas" geführte Dialog kreist um das "Für" und "Wider" der weiblichen Schriftstellerei:

Eugenie: O, wie viele Menschen ... würden Ihnen sagen, daß Schriftstellerey gar nicht die Thätigkeit ist, die für ein Weib sich schickt!²⁰

Philotas empfiehlt ihr jedoch, die poetische Einbildungskraft als Heilmittel gegen ihre körperlichen Leiden zu verwenden; Schreiben quasi als Therapie gegen das "entsetzlich drückende Gefühl der Leere, des Nicht-seyns, Nichtskönnens".²¹ Das Drama fungiert hier als Versuch, das Nicht-Sein zu überwinden, sich einen gesellschaftlichen Ort zu geben.

Philotas: Sie haben unter andern einen kleinen dramatischen Versuch gemacht,
...

Eugenie: Ich hätte einige Zweifel dagegen. - Wird man mir die Freiheit verzeihen, die ich mir nahm, Tassilo zum Liebhaber der Emma zu machen, und wird das Ganze nicht zu kunstlos scheinen?

Philotas: Es ist ja nur Versuch - ...²²

Mit dem Ausspruch am Ende ist die Forderung, die in der Aneignung und Verarbeitung des Stoffes liegt, entschärft worden. Das Drama erscheint als Heilmittel, als Zeitvergnügen und Spiel. Denn: "Es ist ja nur Versuch".

Ähnlich beurteilt Professor Karl Schütz, der Mann von Henriette Hendel-Schütz, der bekannten Deklamatorin und Attitudendarstellerin, die Dramenproduktion Louise Brachmanns (1777 - 1822):

Schon in ihren Kinderspielen äußerte sich bald dieser poetische Hang, indem sie mit ihren Puppen, die sie zu Schäfern und Schäferinnen herausputzte, förmlich kleine Idyllen darzustellen pflegte, ...²³

Dieser Bereich der Idylle und des kindlichen Spiels, bei dem kein Anspruch auf die Darstellung von komplexen Handlungszusammenhängen erhoben wird und kein Zugriff auf Gesellschaft erfolgt, wird den Frauen als ihr Feld und ihre Nuance zugeschrieben. Unvollständigkeit wird zum Stilprinzip erklärt. So ist es nicht verwunderlich, daß die Formbezeichnungen für die Dramen neben "Trauer- und Schauspielen" lauten: "Dramatische Fantasien", "- Idyllen", "- Versuche", "Wechselgespräche", "Spiele mit Gesängen", "kleine Dramen", "Dramolette" etc. Außerdem bleiben sie allzuoft Fragment.

Diese literarische Tendenz ist u.a. vor dem Hintergrund der Abkehr von der normativen Gattungspoetik und ihren strengen Regeln für Stoff, Form und Stilhöhe möglich, da die ästhetischen Neudefinitionen zur Zeit der Romantik zur Auflösung fester Reglementierungen führt. In Friedrich Schlegels 116. Athenäums-Fragment wird der Begriff einer "progressiven Universalpoesie" eingeführt, in der alle getrennten Gattungen wieder vereinigt werden und sich epische, lyrische und dramatische Formen miteinander vermischen sollen.²⁴ Diese Lockerung eines Ordnungssystems (Peter Szondi spricht von der Veränderung zur spekulativen Gattungspoetik)²⁵ macht es möglich, deutlich euphorische Besetzungen gegenüber dem dramatischen Feld vorzunehmen, wie es u.a. Annette von Droste-Hülshoff und Karoline von Günderrode vorgeführt haben. Beide sind auf die Enge eines gesellschaftlichen Lebens verwiesen, erstere ordnet sich den strengen Konventionen auf Schloß Hülshoff bei Münster/Westfalen,²⁶ letztere dem Cronstetter-Hynspersgischen evangelischen Damenstift in Frankfurt unter.²⁷ Annette von Droste-Hülshoff stellt in einem Brief vom 20.12.1814 das Drama als eine glänzende fremde Welt vor, die eigenen Regeln unterliegt:

Nun noch etwas von meinem Treiben und Wirken, an meinem Trauerspiele [gemeint ist vermutlich ihr Drama "Bertha", d.V.] habe ich bis vor zwey Wochen noch immer fortgeschrieben, und werde auch jetzt wieder dabey anfangen, es geht etwas langsam, aber doch hoffe ich es gegen den Frühling fertig zu bekommen, ich wollte, es stände sogleich auf dem Papiere, wie ich es denke, denn hell und glänzend steht es vor mir, in seinem großen Leben, und oft fallen mir die Strophen in großer Menge bey, aber bis ich sie alle geordnet und aufgeschrieben habe, ist ein großer Theil meiner Begeisterung verraucht, und das Aufschreiben ist mir bey weitem das Mühsamste bey der Sache, ...²⁸

Hier formuliert sich eine deutlich affektive Besetzung der dramatischen Form, die das Trauerspielfragment wie eine Art von Luftschloß erscheinen läßt. Schwierigkeiten dagegen bereitet der Autorin, die Probleme der literarischen Gattung Drama zu verhandeln.

Auch Karoline von Günderrode, die mehrere Dramen geschrieben hat, schreibt am 26.02.1804 an Fr. Karl von Savigny von ihrer Begeisterung für diese eigene Welt der Imagination.

Gunda [gemeint ist Gunda v. Brentano, spätere v. Savigny; eine Freundin K. v. Günderrodes, d.V.] tadelt mich, sagt ich sei hochmüthig, liebe niemand, und nähme keinen Antheil, aber sie irrt, ... denn es fehlt mir die Überzeugung ich sei vortrefflich, ich kann es nur vorübergehend meinen, und dann wieder gar nicht,

aber wissen Sie was es eigentlich ist? ich kann es Ihnen nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama, meine ganze Seele ist damit beschäftigt, ja ich denke mich so lebhaft hinein, werde so einheimisch darin, daß mir mein eigenes Leben fremd wird; ich habe sehr viel Anlage zu einer solchen Abstraktion, zu einem solchen Eintauchen in einen Strom innerer Betrachtungen und Erzeugungen. Gunda sagt es sei dumm sich von einer so kleinen Kunst als meine sei, sich auf diesen Grad beherrschen zu lassen; aber ich liebe diesen Fehler, wenn es einer ist, er hält mich oft schadlos für die ganze Welt.²⁹

Sie stellt ihre literarische Produktion wie ein unerlaubtes Phantasieren vor. Zugleich redet sie aber auch selbstbewußt von dem "Fehler", ein Drama zu schreiben. Eine Maskerade, die als Strategie verstanden werden muß, denn hinter der "großen Blödigkeit" (Schlichtheit) läßt sich deutlich eine Begeisterung für diese literarische Ausdrucksweise und den damit verbundenen Zugriff auf 'Welt' erkennen. Die dramatische Schreibweise, die eine eigene Welt erzeugt, scheint dabei in Gegensatz zur Lebensrealität zu geraten. Und an anderer Stelle im "Günderrode-Briefroman" von 1840 findet sich folgende Passage:

..., ich habe mir einen Plan gemacht zu einer Tragödie, die hohen spartanischen Frauen studiere ich jetzt. Wenn ich nicht heldenmüthig sein kann und immer krank bin an Zagen und Zaudern, so will ich zum wenigsten meine Seele ganz mit jenem Heroismus erfüllen und meinen Geist mit jener Lebenskraft nähren, die jetzt mir so schmerzhaft oft mangelt und woher sich alles Melancholische doch wohl in mir erzeugt.³⁰

An diesem Textauszug läßt sich folgendes Muster gewinnen: Über die Aneignung der hohen Gattung Tragödie, deren Heroismen und Sprachkraft, kann ein Handlungsanspruch geltend gemacht werden. Dieser steht der alltäglichen Erfahrung von Passivität ("Zagen und Zaudern") gegenüber. Die dramatische Schreibweise hat hier die Funktion der Therapie und steht dabei im Gegensatz zu Schillers Dramenkonzeption, der die Vorstellung der Erziehung des Menschengeschlechts zugrunde liegt.³¹ Es ist also die Vorstellung einer subjektiven Dramatisierungskunst, in der eine Welt kreiert und fremde Rollen durchspielt werden können. Dieser Bereich ist verklammert mit Größenphantasien, die von Triumph, Glanz und Größe sprechen. Insofern kann das Drama als ein Feld der "Verheißung" gelten.³² Denn hier kann man sich Räume erobern, Sprache und Gesten gewinnen.

Diese Besetzung der dramatischen Form als Gegenbegriff zum Alltag und als Wunschdimension läßt die Vorstellung einer Gattung Drama

entstehen, die ihre Nähe in der Tagtraumproduktion hat, wie sie Sigmund Freud beschrieben hat. So hat Freud auf die Verwandtschaft zwischen Kinderspiel und poetischer Produktion hingewiesen, was sich unter anderem auch im deutschen Sprachgebrauch "Trauer-spiel", "Lust-spiel" bis hin zum "Schau-spieler" wiederfindet.³³ Dabei ist für den "Träumer am hellichten Tag" der Held aller seiner Phantasien "Seine Majestät das Ich".³⁴

Es hat sich gezeigt, daß das Drama als ein Feld der Verheißung für Autorinnen fungieren kann, das einen Tagtraumcharakter hat. Hiervon ist das Schreibbegehren der Autorinnen geprägt, das in den dramatischen Formen seinen Niederschlag findet. Doch bevor eine Lektüre der Autorinnen-Dramen stattfindet, soll das bürgerliche Trauerspiel "Emilia Galotti" vorgestellt werden.

II. Die 'Tötung' der Emilia Galotti

Ein häufig gelesener und viel gespielter dramatischer Text ist Gotthold Ephraim Lessings "Emilia Galotti" (Uraufführung 1772 in Braunschweig), der als "großes Exempel dramatischer Algebra"¹ und zudem als Modell einer Weiblichkeit, als deren Nachfolgerinnen Emma Bovary, Anna Karenina und Effie Briest genannt werden, gilt.² Dieses Stück, das das Weibliche als diskursbildendes Prinzip auffaßt, wobei Momente von Weiblichkeit und Tod kombiniert werden, kann als eine Art Folie gelten, vor der zu einem späteren Zeitpunkt die dramatischen Texte der Autorinnen betrachtet werden sollen.

In Lessings "Emilia Galotti" kommt dem Tod der Titelheldin eine zentrale dramatische Bedeutung zu. Warum muß Emilia sterben? ist die zentrale Frage, die sich Interpret*innen immer wieder gestellt und als Herausforderung für verschiedenartige und zahlreiche Antworten begriffen haben.³ Der sozialgeschichtlich orientierte Ansatz sieht v.a. in der Willkür der absolutistischen Herrschaft Emilias Tod begründet.⁴ In neuerer Zeit wird das Drama aber auch als Kritik an der bürgerlichen Gesellschaftsformation, Emilias Tod als ein Resultat des bürgerlichen Zwanges, der ihr Sprechen und ihre Autonomie fesselt, gelesen.⁵ Feministisch orientierte Ansätze, wie die von Inge Stephan und Ulrike Prokop, haben schließlich auf die patriarchalischen Strukturen, die das Drama thematisiert, verwiesen, wobei es die männlichen Zuschreibungen (sowohl die des Prinzen als auch die Odoardos) sind, die Emilia töten.⁶ Während bei der ausschließlich sozialgeschichtlich orientierten Betrachtungsweise das höfische Leben und adelige Laster in Opposition zum bürgerlichen Tugendideal stehen und der Prinz mit dem Bürger Odoardo konfrontiert wird, geraten in den letzten, nach feministischen Gesichtspunkten vorgehenden Interpretationsversuchen Frauen und Männer in Konfrontation, da die Männer jenseits ihrer Zugehörigkeit zu den Ständen Frauen zu Tauschobjekten degradieren und ihnen Gewalt antun.

Der Vielzahl von Leseweisen, von denen ich nur einige herausgegriffen habe, möchte ich eine weitere hinzufügen, wobei das Augenmerk darauf liegen soll, zu untersuchen, welches Muster von Weiblichkeit in

diesem Drama konfiguriert wird und welche Bedeutung Emilias Tod zukommt.⁷

Da die dramatische Figur als Strukturmoment über ein mehrpoliges Beziehungsgefüge zu bestimmen ist, läßt sich die Figur der Emilia in diesem Stück nicht ohne weiteres identifizieren und erschöpft sich nicht in einem bestimmten Bewußtseinsinhalt, sondern sie wird über die anderen Figuren, so auch der Figur des Prinzen, mit dessen Auftritt das Drama beginnt, zu erschließen sein.

Das Stück "Emilia Galotti" führt einen Adligen vor, der die Funktion eines Herrschers nur noch eingeschränkt wahrzunehmen vermag. Im Glanz seines Titels "Hettore Gonzaga, Prinz von Guastalla" erscheint er in diesem Drama nur im Personenverzeichnis.⁸ Sonst gilt er generell als Prinz. Durch diese präsentierte Namenlosigkeit wird seine konkrete Herrschaftsform unbestimmt, und seine Gefühle rücken in den Vordergrund. Die Exposition des Stückes erfolgt in seinem Kabinett, und er geht seinen "traurigen Geschäften nach" (S.129), wenn er Klage- und Bittschriften durchsieht. Die ersten Worte des Stückes, die zugleich aus seinem Munde gesprochen werden: "Klagen, nichts als Klagen" (S.129), scheinen dabei eine bürgerlich-melancholische Gefühlsweise zu zelebrieren, so, als wäre hier der Kern des Dramas enthalten.⁹ Der Prinz ist desinteressiert am Herrschen und erkennt seine Macht - für das von ihm angestrebte Menschsein - als nutzlos an. Allein aus dem Gefühl der Traurigkeit und der Leere heraus wird er disponibel für neue Rollenangebote und Gefühlsweisen werden.¹⁰ Und es ist das Liebesgefühl, das ihn schließlich aus seiner betäubten Stimmung erwachen läßt. Der Vorname "Emilia" auf einer Bittschrift (selbst wenn es sich um eine "Bruneschi" handelt) (S.129) versetzt ihn in Unruhe, und er gewährt dieser ihre Bitte, nur weil ihn der Vorname an Emilia Galotti erinnert. Der Brief seiner ehemaligen Mätresse, der Gräfin Orsina, den kurz danach der Kammerdiener hereinbringt, löst hingegen die Verachtung des Prinzen aus, und er wirft ihn fort. Vor diesem Hintergrund des Desinteresses am Herrschen sind seine Frauenbeziehungen und schließlich sein Kunstverständnis zu sehen.

Der Prinz hofft auf Zerstreung, als er auf den Maler Conti trifft. Dieser präsentiert ihm zwei Gemälde, die zwei Frauenmodelle und Kunstauffassungen verbergen. Mit dem Gespräch über beide Porträts bildet sich ein ästhetisches Feld heraus, in dem sich neue Kunstvor-

stellungen etablieren können. Deuten Contis Worte "die Kunst geht nach Brot" (S.130) auf einen möglichen neuen Künstler hin, so hat sich jedoch die komplizierte Hierarchie und der Modus von Kaufen und Verkaufen von Kunstwerken noch nicht herausgebildet, sondern befindet sich vielmehr im Entstehen.

Auf dem ersten Gemälde, einem Auftragswerk, wird die Gräfin Orsina dargestellt. Für den Prinzen ist dieses Bild glanzlos, und er denunziert das Original, wenn er davon spricht, daß Conti in seiner Malerei ihr "geschmeichelt" (S.131) habe. Die "Grimasse", die "großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen" (S.132), jene "stolze höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde" (S.132), versucht er auf dem Bild wiederzuentdecken, da sein Kunstverständnis an einer die Natur abbildenden Ästhetik, an sog. 'natürlichen Zeichen'¹¹ orientiert ist. So ist für ihn ein Charakter voller "Stolz", "Hohn" und "Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei" verfälscht worden zu "Würde", "Lächeln" und "sanfter Schwermut" (S.132). Dem höfischen Kunstwerk, das gerade darauf bedacht war, Makel wegzuretuschieben, um dafür das Ambiente zu betonen und den höfischen Rang sichtbar zu machen, wird hier keine Ausstrahlungskraft mehr zugesprochen.

Das zweite Gemälde hingegen erschließt "Emilia Galotti!" (Ausruf des Prinzen), "diesen Engel!" (Conti) (S.133). Dieses Porträt gibt vor, nicht zu kaschieren, sondern erscheint 'wahrhaftig', eben "wie aus dem Spiegel gestohlen!" (S.133). Die Natur-Beobachtung gerät in Gegensatz zur höfischen Manieriertheit,¹² und der Zauber der Natürlichkeit, der die Künstlichkeit schließlich beiseite schiebt, beginnt zu wirken, wenn der Prinz von dem Bild hypnotisiert ist, es unverwandt anstarrt und mit seiner Seele anreichert. "Ihre Seele, merk' ich, war ganz in Ihren Augen" (S.134), so der Maler Conti.

In dem Bildnis der "Emilia" realisiert sich ein bürgerliches Idealbild weiblicher Schönheit und Natürlichkeit. Zweifelt der Maler Conti zwar daran, ob er das vollkommen Schöne abzubilden vermochte, so gibt er jedoch als Funktion dieser Kunst an, Ideale auszuformen, die sich gegen die Bildwelten des Adels behaupten können. Dabei setzt er die künstlerische Einbildungskraft weit über eine materielle Ebene, wenn er das Paradox formuliert, daß Raphael, selbst ohne Hände, das größte malerische Genie wäre. Diese Idealisierung von Kunst muß aber das handwerkliche als ein sinnliches Moment vernichten, um einen höheren

ideellen Sinn verankern zu können. Und genauso wie der handwerkliche Prozeß des Malers in Verruf gerät, wird die porträtierte Emilia auf ein Idealbild hin reduziert.

Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit. (S.134)

Diese Addition von Körperbezeichnungen erzeugen ein seltsam leeres Bild eines weiblichen Schönheitsideals.¹³ Das Nichtindividualisierte der gesichts- und geschichtslosen Emilia steht dabei im Gegensatz zum Profil der Orsina, die über Geschichte verfügt.

Das Bild Emilias entspricht einem stereotypen weiblichen Modell, das, gegen höfische Schönheitsvorstellungen und Normen gerichtet, als Projektionsfläche für bürgerliche Ideale und Kulturwerte dienen kann. Emilias Bestimmung gerät hierüber außerordentlich 'willkürlich'. Dies mag ein Grund sein, warum man den Eindruck gewinnt, daß die 'materielle' Seite der Emilia so wenig zu bestimmen ist, während die 'ideelle' Emilia - nicht nur den Prinzen - in Bann schlägt. Es entsteht eine bürgerliche Bilderproduktion, die Zeichencharakter hat und ein Vorbild weiblicher Schönheit (eine leere Fläche) produziert, die einer 'auratischen' Kunstauffassung gegenübersteht, in der die Bilder singular existieren und nur für den Liebhaber und zu Repräsentationszwecken gedacht sind.¹⁴ 'Aura' meint hier nicht etwa einen feststehenden und definierten Begriff, sondern eine Vorstellung, die erst im Augenblick ihres Zerfalls kategorial erfaßbar wird. Über den Verlust von 'Aura' tritt das eigentlich Neue: die Möglichkeit, sich über das Abbild unmittelbar Weiblichkeit anzueignen, zutage.¹⁵

Während der Prinz anordnet, das Gemälde, das die Gräfin Orsina zeigt, in der Galerie aufhängen zu lassen, entzieht er Emilias Bildnis dem öffentlichen Bereich und "hat es gern bei der Hand" (S.135). Der Prinz, 'Herrscher über Bilder', klammert das Bildnis der Orsina aus und favorisiert dafür ein neues Bild, bzw. ein Zeichen mit neuen Eigenschaften. In seinen Räumen betrachtet er dieses Gemälde der Emilia, das eine Kopie ist - denn das Original ist beim Vater (vgl. S.134) - in einer intimen Weise:

- Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, daß ich dich besitze? - Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur! ... Am liebsten kauft' ich dich, Zauberin, von dir selbst! - Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit! Dieser

Mund! und wenn er sich zum Reden öffnet! wenn er lächelt! Dieser Mund - ich höre kommen. (S.135)

Der Prinz ist fasziniert, vergöttert das Bildnis und erschließt sich darüber einen inneren seelischen Raum. Es bilden sich im Kabinett des Prinzen Bestandteile eines 'Privat-Kultes' heraus, wenn der Prinz erst einmal - in Ermangelung der realen Frau - Emilias Bild in Besitz nimmt, das er mit Gefühlen anreichern bzw. zum Leben erwecken kann. Es macht sich das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, schließlich in der Reproduktion habhaft zu werden. Die sinnlichen Wünsche erscheinen dabei vorerst gebändigt, da der Prinz, in die Betrachtung des Bildes versunken, sich mit einem Surrogat zufrieden gibt und ihm Fiktion zur Natur gerinnt. In diesem Genuß, der sich vom Profanen abgrenzt und alltägliche Erfahrungen abspaltet, erscheinen dabei Realitätseinflüsse (wie das Kommen Marinellis) als Störfaktoren, die den privaten Zauber auflösen. Zugleich entsteht in diesem Kabinett aber auch etwas 'Warenförmiges', und Marinelli wird es sein, der Emilia ausdrücklich als "Ware" (S.140) bezeichnet wird. Denn lange bevor Emilia als Figur die Bühne betritt, ist sie schon in Besitz genommen, verausgabt worden, d.h. es sind neue Zugangsregeln festgelegt worden, wie Frauen als Zeichen verhandelt werden. Die Regeln, unter denen Besitz an Frauen möglich ist, haben sich dahingehend verwandelt, daß Originalgegenstände nicht mehr, wie im höfisch-traditionellen Sinne üblich, direkt angeeignet werden, sondern man begnügt sich mit Substraten, mit immateriellen Gütern. An die Stelle einmaliger, 'auratischer' Zeichen tritt eine neuartige Zeichenwelt: die des Imaginären, in der man sich Abbilder aneignen kann, die einem unmittelbar entgegenkommen. Hierüber bildet sich eine bürgerliche Kulturbedeutung heraus, die dem Bild/dem Zeichen mehr Wert zuspricht als dem 'Leben'.

Die Oper hingegen, die gerade im 18. Jahrhundert als maniert und künstlich galt, hat ein anderes, und zwar feudales Verhältnis konserviert und in einer deutlichen Sprache formuliert. Verdis Oper "Rigoletto" (1851) ist vergleichbar mit dem Thema der "Emilia Galotti": Ausgegangen wird auch hier von einem Adeligen, dem Herzog von Mantua, der Gefallen an Festen und Frauen findet, sich jedoch zu seiner Verfügungsgewalt über Menschen mit Leichtsinns und Lebenslust bekennt.

Opfer seiner Leidenschaft werden die Gräfin Ceprano, Rigolettos Tochter Gilda und Magdalena. Hier enthüllt sich ein 'alter Besitzbegriff', über den man sich Wirklichkeit und Frauen direkt aneignet.¹⁶ Gegen dieses aristokratisch-höfische Prinzip gibt der mißgestaltete Rigoletto, der für den mächtigen Herzog den Narren spielt und dessen einziger Besitz seine Tochter Gilda ist, eine komisch-tragische Figur ab. Seine ungelentk geführte Rache für die verführte Tochter wird diese schließlich selbst treffen, da diese sich, in Männerkleidung versteckt, für den Geliebten aufopfert. Konnte in dieser Oper der Herzog unmittelbar Frauen in Besitz nehmen, existiert in der "Emilia Galotti" ein neuartiges Frauenbild. Und der Prinz empfindet sich weniger als Subjekt seiner Leidenschaft, sondern erscheint in gewissem Sinne als Opfer seiner 'Verzückung'.

Der melancholisch gestimmte Prinz hat die Erfahrung von der Zweiteilung der Welt gemacht, wenn er Marinelli erklärt, daß "sein Herz" "Opfer eines elenden Staatsinteresses" (S.136) wird, da er die Prinzessin von Massa heiraten soll. Und sein angestrebtes Mensch-sein versucht er im Liebesgefühl zu Emilia zu kultivieren, während er, der Realität entrückt, bereitwilligst, wie schon vorher eine Bittschrift, ebenso ein Todesurteil unterschreibt. Diese 'mörderische' Konsequenz entspricht einer 'bürgerlichen Kultiviertheit',¹⁷ die dem Imaginären einen hohen Wert zuspricht, die andere, scheinbar banale 'Wirklichkeit' dafür rigoros ausgrenzt.

Die an der Oper "Rigoletto" beschriebene grobe Art der Inbesitznahme, die sich als feudale zu erkennen gab, überträgt der Prinz indes an den Höfling Marinelli. Als dieser ihm mitteilt, daß Emilia den Grafen Appiani heiraten soll und ihn dies in tiefe Verzweiflung stürzt ("stoß mir den Dolch ins Herz", S.139), beauftragt er schließlich Marinelli, seine Wünsche und Ansprüche auf Emilia zu realisieren. Marinellis Machenschaften funktionieren nach 'alter höfischer Art und Weise', und es scheint, als müsse der Raub gelingen, aber das ungeschickte Verhalten des Prinzen selbst, seine Liebesbekundungen auf der Kirchenbank, laufen den Strategien Marinellis zuwider und vereiteln letztlich den Plan.

Doch nicht nur der Prinz hängt einer 'bürgerlichen Kultiviertheit' an, auch Odoardo scheint auf Zeichen zu reagieren, denn neben dem Prinzen verfügt er über das Bildnis Emilias. Existierte in der 'auratischen

Kunstauffassung' das Bild nur einfach, ist es hier zumindestens zweimal vorhanden, das Serielle ist denkbar geworden. Und ähnlich wie der Prinz versucht auch Odoardo, sich an dem Glanz seiner Tochter zu beirraschen.

Im zweiten Aufzug, im Hause Galottis, treffen die ansonsten getrennt lebenden Ehegatten Claudia und Odoardo aufeinander. Odoardo formuliert dabei seinen "Argwohn" (S.148) so übereilt, wie er erscheint und wieder verschwindet ("... ich komme, und sehe, und kehre sogleich wieder zurück", S.144). Er hält seiner Frau vor, daß sie Emilia allein hat in die Kirche gehen lassen, dann zielt sein Mißtrauen auf die Erziehung in städtischer Umgebung. Er zeigt sich beherrscht von dem Gedanken des 'Lasters', wenn er darauf insistiert, seine Tochter vor einem "Fehltritt" (S.145), vor einem "Wollüstling, der bewundert, begehrt" (S.149), zu beschützen. Dieser Negativ-Folie, die er mit dem höfisch-aristokratischen Leben identifiziert, stellt er ein bürgerliches Tugendideal gegenüber.

Odoardo, als Bürger politisch zur Machtlosigkeit verdammt, versucht sich aus der Natur heraus zu begründen. Er selber lebt in dieser ländlichen Idylle, in die er Emilia über den Grafen Appiani, dem er sie durch Heirat übereignet, überführen will: "Alles entzückt mich an ihm [gem. ist der Graf Appiani, d.V.]. Und vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben" (S.147). Er weist seiner Tochter den Ort "Unschuld und Ruhe" (S.148) zu und wird dafür bereit sein, einer Idee von einer Tochter die 'reale' Tochter zu opfern. Diesem Tugendideal kommt dabei die Funktion zu, die Schwächen der inneren Mauern einer Person durch die Abgeschiedenheit der äußeren Räume zu ergänzen. Nur in der Bergeinsamkeit, später dann im Kloster, in das Odoardo Emilia bringen will, und letztendlich im Grab kann Emilia der Verführung entgehen. Dieses 'väterliche Tal', ein Schutzwall, eine Idylle, ist vom Zwang durchsetzt, durch den alles Lebendige ausgelöscht wird. Nun ist es aber eigenartig, daß Odoardo, der sich selbst vom Hofe zurückgezogen hat und auf einem Landgute lebt, nichts von den Eigenschaften verkörpert, die man im Rousseauschen Sinne allgemein mit dem Land assoziiert. Anstatt der erwarteten Ruhe und Ausgeglichenheit ist er von großer Eile getrieben, von Mißtrauen durchsetzt und gerät allzu leicht in Wut.¹⁸

Auch Odoardo, der Bürger, hat die Erfahrung von der Unzulänglichkeit der Welt gemacht. Seine Melancholie beruht darauf, daß ihm reale Territorien weitgehend verschlossen sind, und er versucht deshalb, aus dem Privaten heraus ein 'Naturwesen' zu kreieren, das, gegen die höfische Manieriertheit und das lasterhafte Leben gewendet, ihm die Erfahrung seiner gesellschaftlichen Ohnmacht kompensieren soll. Und indem er sich ideelle Territorien eröffnet, sich eine Projektionsfläche schafft, wodurch er Verfügungsgewalt gewinnen und einem Ideal nachleben kann, erfährt er eine Aufwertung. Die Figur seiner Tochter Emilia fungiert in diesem Sinne als ein Prestige-Objekt, als Territorium, auf das man Ansprüche formulieren und durch das man schließlich Eigentum gewinnen kann.

Diese Idee von Weiblichkeit wird dabei sowohl im Privatkabinett des Prinzen als auch in der Zuschreibung des Vaters kultiviert; dabei verkörpert Emilia für den Prinzen die Idee der Schönheit, für Odoardo die der Reinheit. So steht sie unter einem begehrenden (des Prinzen) und einem bewachenden (des Vaters) Auge. Sowohl der Vater als auch der Prinz beanspruchen Emilia und möchten in ihr das eigene Ideal errichten und fixieren. In ihrem Bildlichkeitsmonopol erscheinen der Prinz und Odoardo dabei weniger als Kontrahenten, sondern eher als Komplizen.¹⁹

Wenn Emilia endlich im II. Akt/Sechster Auftritt die Bühne betritt, ist sie schon längst zum Opfer prädestiniert und im Bild stillgelegt. Entsprechend inszeniert sie sich selber als Effekt von etwas anderem. Sie ist verwirrt, ringt um Fassung, wenn sie ihrer Mutter erklärt, wie in der Kirche (aus der sie kommt) hinter ihr "etwas seinen Platz nahm" (S.150). Und weiter benutzt sie die sächliche Form des Pronomens, wenn sie sagt: "Es sprach ...", "Es klagte ...", "Es beschwor ..." (S.151). Dieses "Es" fesselt sie am Platz: "Ich konnte weder vor noch zur Seite rücken" (S.150f.) und raubt ihr schließlich, als sie "ihn", den Prinzen, erkannt hat, ihre Sinne: "Meine Sinne hatten mich verlassen" (S.152).²⁰ Doch dort, wo sie sich als handelndes und begehrendes Wesen in der Rede zeigen könnte ("Und sündigen wollen, auch sündigen", S.150), wird sie durch ihre Mutter am Sprechen gehindert.²¹

Die Mutter, die selbst die verführerischen Gedanken in die Seele der Tochter geträufelt hat (vgl. u.a. S.148f.), interveniert pädagogisch, wenn sie die Rede Emilias zu hemmen und in die ihre einzubinden versucht:

"Das hat meine Emilia nicht wollen!" (S.150) Das, was der Mutter als Überschreitung erscheint, hat Emilia zu leugnen, bis sie schließlich ausruft: "Nun ja, meine Mutter! ich habe keinen Willen gegen den ihrigen" (S.153), sich hiermit erneut bindet und bereit ist, ihr Erlebnis als einen Traum zu nehmen. Konsequenterweise werden ebenso Emilias Bilder, die von ihrer Bedrohung sprechen - so sagt sie "Perlen aber, meine Mutter, Perlen bedeuten Tränen" (S.155) -, uminterpretiert und einer umgekehrten Bedeutung zugeführt. Claudias Unterfangen ist es, auf eine subtile Art und Weise die Rede der Tochter zu manipulieren, so daß diese mit den gesellschaftlichen Vorbildern korreliert. Hier stellt sich eine bürgerliche Erziehung vor, als deren wichtigster Repräsentant die Mutter erscheint, die Emilia dazu veranlaßt, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in das Modell, in das Bild hinein zu leben. Denn erst wenn Emilia gelernt hat, ihre Sinne zu disziplinieren und zu mäßigen, kann sie schließlich das bürgerliche Tugendideal, dessen Vertreterin sie sein soll, verkörpern.

Von Emilias Tugendideal aus können weitere Frauenfiguren nur ihre Entwertung erfahren. Dies geschieht der Gräfin Orsina, als sie erkennt, daß sich Emilia auf dem Lustschloß des Prinzen befindet und er ihrer nicht mehr bedarf. Sie rekapituliert die Geschichte, denn Emilia und der Graf Appiani sind auf dem Weg zur Hochzeit überfallen worden, wobei der Graf getötet wurde. Sie will diese Entführung und das Verbrechen morgen "auf dem Markte ausrufen" (S.185). Insofern kann sie sich noch eine öffentlich-politische Lösung des Konflikts vorstellen. Außerdem ist sie eine "Philosophin" (S.180), wenn sie analysiert, wie Frauen als Prestige-Objekte kultiviert und zu Dingen und Puppen degradiert werden: "Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will?"

Der Anspruch auf Sinnlichkeit, wie er sich im galant-höfischen Liebespiel darstellte, das dual und deshalb über Verführung funktionierte, wird durch das bürgerliche Liebesideal, das von Bildern und Werten wie Tugend, Schönheit, Harmonie etc. durchsetzt ist, ersetzt.²² Stellte vielleicht ihre Rede, ihr Affektrepertoire, ihre Intellektualität in der höfischen Gesellschaft noch eine Herausforderung dar, muß die Gräfin Orsina, die ehemalige Heroine, erkennen, daß sich ein Kulturwandel ereignet und sie ihre Rolle verloren hat. An Emilia, die bürgerliche Tugendhafte, die gesichts- und geschichtslose Schönheit, wird sie den Ge-

liebten, den Heldentod, die Bühne und den Namen des Dramas abgeben. Sie führt zwar noch das Requisit ein, das ihre Gegenspielerin töten wird, sie selber kann den Dolch jedoch schon nicht mehr führen, wenn sie sagt: "Gift. Aber Gift ist nur für uns Weiber" (S.189). Anders als "Marwood" in Lessings "Miss Sara Sampson" (1755) ("Sieh in mir eine neue Medea!")²³ verzichtet sie auf die Rache, zumal der Dolch Emilia anstelle des Prinzen treffen wird, und ergeht sich dafür in einer "himmlichen" Rache-"Phantasie" (S.189):

Wann wir einmal alle, - wir, das ganze Heer der Verlassenen, - wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, seine Eingeweide durchwühlten, - um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte! (S.189f.)

In diesem Bild der wilden und unkontrollierten Bacchantinnen, die sich dem Kult hingeben und den Rachegeistern, den Furien, stellt sie eine ehemalige Macht vor, in der weibliche Gestalten noch nicht privatisiert und gehemmt sind, sondern als handelnde Wesen auftreten. Von dieser Tatkraft entfremdet, nimmt Orsina eine melancholische Position gegenüber dem vorgestellten 'Rasen' ein. Sie bewahrt ihr Wissen jedoch als etwas, was nicht im Wahnsinn aufgeht, und entzieht sich so einer möglichen Psychiatrisierung.²⁴

Auch hier werden erneut kultische und 'auratische' Bezüge geopfert, um den neuen bürgerlichen Ausstellungswert zu begründen. So versucht Emilia - im Gegensatz zu Orsina, deren prestige-gebende Kennzeichen überholt sind -, die ihr zugewiesenen Ideale und Bilder auszufüllen, indem sie in diese hineinwächst bzw. diese verinnerlicht. Sie hat gelernt, ihr Denken und Fühlen nach den ihr vorgegebenen asketischen Idealen zu ordnen und ihre Sinnlichkeit aufzuopfern. Daß dieser Ausformulierung eine mörderische Konsequenz eigen ist, kommt allein dadurch zum Ausdruck, daß Emilia keine Chance hat, eine eigene Position im Drama zu formulieren. Sie unterliegt vollständig der Zwanghaftigkeit des dramatischen Ablaufs, die u.a. durch eine Strenge der Symmetrie (kontrastierende Handlungsräume, Opposition von Gedankenwelten, spiegelbildliche Konfigurationen), aber auch durch das Abbrechen und Unterbrechen der Rede, das Atemlose und die gewalttätige Umformulierung hervorgerufen wird. Die Starrheit dieser Konstruktion rahmt das Opfer Emilia zusätzlich ein und macht sie zu einer 'Ge-

jagten', die ständig auf der 'Flucht' bzw. abwesend (Kirche, Kutsche, Nebenzimmer) ist.

Emilia, schließlich im Lustschloß, der "Zwingburg"²⁵ des Prinzen, in die Enge getrieben, kann ihre Unschuld nur noch schwerlich aufrechterhalten, verkörpert bzw. vervielfacht diese aber noch einmal für den Vater. Er findet in ihr die "Ruhe" (S.202), Unschuld und "Festigkeit" einer Tugendhaften wieder, die zur Größe emporstreben kann, wenn Emilia selber auf das Lukretia-Modell anspielt: "Ich will doch sehen, wer mich hält, - wer mich zwingt" (S.201), sich schließlich als Märtyrerin entwirft: "Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige!" (S.203). Sie provoziert ihren Vater, wenn sie darauf anspielt, wie sie ihre Unschuld verlieren könnte und sich als öffentliche Frau, als Hure inszeniert: "Du [gemeint ist die Rose, Sinnbild für Frau und Liebe, d.V.] gehörest nicht in das Haar einer, - wie mein Vater will, daß ich werden soll!" (S.203), bis sie schließlich auf das Virginia-Modell - das Lessing als Vorlage benutzte - rekurriert: "Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte - ihr zum zweiten das Leben gab" (S.203).²⁶ Sie lernt, verschiedene Empfindungsnuancen zu treffen, 'lebende Bilder' vorzustellen.

Nun ist es aber eigenartig, daß Emilia in ihrem kurzen Rollenspiel, in dem sie Bilder 'macht': Lukretia, Märtyrerin, Hure, Virginia, nicht die Bedeutung trifft, die sie letztlich verkörpert, wenn der Vater sie erdolcht. Denn in ihrem Tod entspricht sie der Iphigenie, die entsprechend der mythischen Vorlage von ihrem Vater an ihrem Hochzeitstage den Göttern geopfert wird.²⁷ Nur als Tote schließlich verkörpert Emilia das Ideal, das von ihr erwartet wurde. Sie ist jetzt leichenblaß, ohne Erregung, und bietet so das Bild der vollkommenen Schönheit.

Das weibliche Opfer Emilia, das der Vater darbringt, ist unentbehrlich für einen Vorgang, in dem Wünsche, Leidenschaften, schließlich die Titelheldin selber für einen Bildcharakter aufzuopfern sind. Dieser 'Tötungsprozeß' erfolgt dabei in dem Drama in mehreren Stufen: In der Exposition des Dramas liegt das Bildlichkeitsmonopol bei den Männern, die Emilia das Bild der Schönheit und der Tugend zuweisen. Das, was die Männer in Emilia entdecken, ist die Möglichkeit, sie im Bild zu bannen, sie zu vervielfältigen und schließlich als Zeichen zirkulieren zu

lassen. Dann kommt es durch Emilias Mutter zu einer pädagogischen Affektmodellierung, einer 'Einrahmung' in das Bild, das Emilia zu verkörpern hat, und schließlich, am Ende des Stückes, versucht Emilia, sich in Rollenangebote einzudefinieren. Die Tötung Emilias hat schließlich die Funktion, sie endgültig zu einem starren, leblosen Zeichen zu machen und dadurch unablässig Bilder Emilias, weibliche Muster, herzustellen. Und so, wie Emilia als Bild auf die Bühne kommt, endet sie in diesem Stück erneut als Bild. Konsequent ist ihr dabei in allen Phasen des Dramas das Feld des Todes zugewiesen.

Lessing bringt mit der "Emilia Galotti" eine Bewegung auf die Bühne, die den Ort der Frau in der Kultur bestimmt, wenn sie als "geopferte Stütze" eines insbesondere väterlichen, familiären Gesetzes fungiert, "erstrahlend im Glorienschein, sofern sie bereit ist, die Verleugnung, ja wenn nicht gar die Hinrichtung des Körpers zu ertragen".²⁸ Diese Worte hat Julia Kristeva allgemein auf die Rolle der Frau in der abendländischen Kultur gemünzt und der Opferung zugleich immer einen neuen Sinn unterstellt. Denn das Thetische der Opferung entfesselt die Gewalt, tötet die 'Substanz', macht aus dem Opfer einen Signifikanten, ein reines Zeichen, worauf sich jedoch Bedeutungen erheben.²⁹

Emilias Opfertod, ihrem Untergang, kommt also eine für den tragischen Zusammenhang wesentliche Bedeutung zu. Und insofern Emilia 'reines Zeichen' ist, lädt sie zum 'Beschriften' ein. Es wird ein dramatisches Feld eröffnet, auf das sich die Autorinnen hin entwerfen können. Die Schriftstellerinnen werden Momente des weiblichen Opfertodes, des Tugenddiskurses, der Bildfunktion, der Liebesverführung auf ihre Art weiterschreiben.

III. Die Dramen der Autorinnen um 1800

1. Einführung einer 'weiblichen Perspektive' in die Dramenproduktion

Das Stück "Emilia Galotti" war ein erfolgreiches und vorbildliches Stück, das breite Resonanz fand.¹ Es ist ein Stück, das eine weibliche Rolle auf die Bühne bringt, wobei alle wesentlichen Momente von Weiblichkeit, Tod und Bildfunktion, die Ende des 18. Jahrhunderts bestimmend sind, sich in diesem paradigmatischen Trauerspiel versammelt finden.

Elise Bürger,² Schauspielerin und Dramenschriftstellerin, drückte ihre Begeisterung für Lessings "Emilia Galotti" in einem Prolog aus, den sie 1807 in Graz als Melpomene sprach.

Hoch vom Olimpos sandte mich *Apoll* herab,
Daß Euren Blick nicht scheu hinweg ihr grausend' wendet,
Fällt eine *Rose* gleich vom *Sturm* geknickt in's *Grab*.
Die reine Unschuld siegt auch unter Todes Schrekken,
Sie triumphirt befreit im hohen Sternenzelt.
Zur Herrlichkeit wird sie die Gottheit froh erwecken,
Emilia blühte hier für eine höhre Welt.³

Die Rezeptionsstruktur, die in diesem Prolog vorherrschend ist, bringt sie in Verbindung mit dem Apollinischen, wobei das Apollinische in der Kunst für Verstand und Klarheit steht.⁴ Elise Bürger, die aus sittlicher Höhe und vom Giebel des Vernunftgebäudes her spricht, betont in ihrer Perspektive Emilia Galotti als zentrale Figur des Dramas. Diese wird erhöht und verklärt zur engelsgleichen Gestalt. In dem Prolog verkörpert die tote Emilia Tugend und Reinheit und erfährt ihren Triumph über die Opferung. Für die Etablierung dieses Emilia-Bildes und des Opfertodes wird die Ursache des Todes, die "väterliche Hand", die Emilia ("die Rose")⁵ tötet, interessanterweise unterschlagen und dem Bewußtsein entzogen.

An dieser Rezeptionsweise lassen sich Aspekte beobachten, die für die Dramenproduktion der Autorinnen bestimmend werden sollen. So ist die theoretische Verklärung und Erhöhung der Emilia-Figur symptomatisch, ihr Opfertod gerät zum Identitätsentwurf weiblicher Exi-

stenz. Denn der Tod der Emilia erregt eine Leidenschaft, erzeugt ein Mitleiden, das zugleich eine Opferleidenschaft ist. Dieser Opfertod, ein gesellschaftliches Ereignis von höchster Bedeutung, wird zur Angelegenheit einer gesellschaftlichen Gruppe und verlangt eine kollektive und symbolische Antwort. Aus diesem Zusammenhang begründet sich eine weibliche Dramatisierung, die getragen ist vom Phantasma des Opfers, das besagt, daß das Leben nur als totgestelltes einen Sinn haben kann. Und entsprechend diesem Phantasma wird der weibliche Opfertod schließlich als Logik und als Sinn gedacht werden.⁶

Genau an diesem zentralen Punkt setzen die dieser Untersuchung zugrunde liegenden Dramen von weiblichen Autoren an, wenn sie sich in ihren Dramenkonzeptionen an diesem 'konstitutiven' Akt des Opfers orientieren und dies zum Anlaß ihrer literarischen Produktion nehmen. Sie werden das weibliche Opfer mit Sinn ausgestalten und dem Tod eine 'höhere' Bedeutung zusprechen.

Daß es in den Dramen der Autorinnen um den Opferbereich geht, der dramatisch in Szene gesetzt wird, ist allein schon abzulesen an der Einführung einer spezifisch 'weiblichen Perspektive' in die dramatische Konzeption, die es im weiteren zu bestimmen gilt.

Bei der Lektüre stellte sich heraus, daß die Dramen außerordentlich unterschiedlich von Form und Thema her sind: Gemeinsam ist ihnen, daß in allen Dramen eine 'weibliche Perspektive' eingeführt wird, und zwar in dem Sinne, daß eine weibliche Figur im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht. Diese Figur wird auf den Tugenddiskurs verpflichtet und zugleich erhöht. So wie in sämtlichen Dramen der Autorinnen eine Heldin im Mittelpunkt des Geschehens steht, wird um diese herum auch das gesamte Drama organisiert, so daß sie zum entscheidenden Bezugs- und Referenzpunkt wird. Hierfür wird das dramatische Personal dahingehend ausgetauscht, daß nun das Hauptgewicht auf den weiblichen Parts liegt, während den männlichen Rollen eine nebensächlichere Bedeutung zukommt.

Darüber hinaus ist für diese weibliche Dramatisierung auffallend, daß fast alle Heldinnen in den Dramen der Autorinnen phantasmatisch erhöht werden. Bis auf Sophie Albrechts "Theresgen" existiert keine Heldin, die dem Bürgerstand nahesteht, sondern alle Heldinnen sind an Bilder der 'Höhe' gebunden. Es handelt sich bei ihnen um Königinnen, Königstöchter und adelige Frauen. Sie heißen "Adelheit von Rasten-

berg" oder "Adelheit Gräfin von Teck", was im Althochdeutschen so viel bedeutet wie "von edler Art, edlem Wesen". Klaus Theweleit hat in seinen "Männerphantasien" den Begriff der 'Höhe' im doppelten Sinne gebraucht: Einmal verwendet er den Begriff im soziologisch-kulturellen Sinne, aber auch im geographisch-topischen Sinne.⁷ Die 'Höhe' drückt sich also in der Zugehörigkeit zu einem hohen Stand, bzw. einer 'hohen' Haltung aus. Gerade die Klassik mit ihren heroischen Heldinnen, wie z.B. "Iphigenie" (1787), "Die Jungfrau von Orleans" (1801), "Maria Stuart" (1800) sind dafür Beispiele und verweisen auf eine gereinigte geistige Höhe, die den sog. niederen Leidenschaften entgegensteht. Topographisch drückt sich dieses Verhältnis in Bildern der himmlischen Sphäre und des Überblicks aus, den man z.B. von einem Berg auf das niedrigere Volk hat.

Um dieses Ideal der 'Höhe' hervorzubringen, werden in den vorliegenden Dramen sämtliche Kultursymbole und Accessoires verwandt, die ein 'besseres Leben' und 'Höhe' suggerieren. So findet sich in den Dramen die gesamte zur Verfügung stehende Geschichte zitiert, v.a. Antike und Mittelalter. Sämtliche Kulturreserve werden 'geplündert': Es entstehen Ritterspektakel, dramatische Idyllen auf griechischen Inseln, historische Dramen ("Johanna Gray", "Charlotte Corday" und "Hildgund"). Aber auch biblische Motive ("Moses"), bekannte Legenden ("Eginhard und Emma") erhalten ihre Ausformung. In der Ritterburg schließlich - einer Art Schutzwall vor unliebsamen Leidenschaften - findet die 'glückliche Familie' ihre institutionalisierte Form. Von diesem Ort aus kann die 'Edle' auf die 'Niederer' und 'Niederungen' des Lebens herabschauen.

Mit dieser Figurenkonzeption führen die Autorinnen eine ästhetische Strategie in das Drama ein, wie sie in einer eher reflektierenden Haltung für den Roman typisch ist. Wird 'normalerweise' der Held eines Dramas im Verlauf des Geschehens schichtenweise erfaßt: d.h. der Charakter eines Helden wird weniger durch seine Eigenart noch durch die direkten Aussagen erschlossen, er ist vielmehr als ein Ergebnis von Konstellationen und Kontrasten zu verstehen,⁸ funktioniert dies in den Dramen der Autorinnen anders. Die Heldinnen erheben sich selber zu zentralen dramatischen Figuren, die sich in Selbstgesprächen, in Monologketten äußern und auf ihre Gefühlszustände und Konflikte hinweisen. Wurde in der Emilia-Galotti-Interpretation deutlich, daß

Emilia 'schichtenweise' produziert wird, über andere Figuren eingeführt, von anderen konzipiert wird, so bewahrt sich die Heldin in den Dramen der Autorinnen im Monolog, versucht sich selber zu erklären, sich auszusprechen und ihr Opfer-Dasein phantasmatisch zu erhöhen. Die Autorinnen verzichten auf den schichtenweisen Aufbau ihrer Figuren und wählen die Form einer 'subjektiven Dramatisierung'.

Dramentheoretisch bedeutet das: Die Autorinnen verwenden einen auktorialen Erzähltypus, d.h. sie verwenden die Zentralperspektive, eine Aussagenmatrix also, die um einen Achsenpunkt organisiert ist, der implizit "ich" bzw. "Urheber" heißt.⁹ Herta Schmid hat in ihrem strukturalistisch-dramentheoretischen Ansatz festgestellt, daß neben den dialogischen Äußerungen, in denen die dramatischen Figuren in einer aktuellen Beziehung die gesamte zur Darstellung zu bringende Handlung realisieren, eine weitere Ebene angenommen werden kann, und zwar die des "Urheber-Subjekts".¹⁰ Dieses "Urheber-Subjekt" artikuliert sich u.a. im "Nebentext"¹¹ und wird als Träger der Bedeutungssynthese spürbar; ihm obliegt es, das dramatische Geschehen zu ordnen und zu dirigieren. Mit dem 'Urheber-Subjekt' konstituiert sich also eine monologische Kontextebene, von der die dialogischen Bedeutungen der dramatischen Figuren ihre volle Sinndeterminierung erhalten. Die Präferenz der Heldinnenkonzeption seitens der Autorinnen durch den gesamten dramatischen Aufbau hindurch läßt vor diesem Hintergrund darauf schließen, daß der "Personenkontext" mit dem "Autorenkontext" weitgehend zusammenfällt.¹² Hierunter ist aber keine biographische Orientierung, sondern vielmehr eine spezifische ästhetische Dramatisierungsform zu verstehen.

Diese Einführung einer 'weiblichen Perspektive' in die Dramenproduktion gibt Bedingungen an, wie sie für die Tagtraumproduktion kennzeichnend sind. Schon im I. Kapitel hat sich gezeigt, daß das Schreibbegehren der Autorinnen tagtraumartig motiviert ist, das Drama erweist sich als Feld der Verheißung. Und es scheint, daß die Heldinnenkonzeption die Wunschwelt der Autorinnen zu beleben vermag.

Diesen Zusammenhang findet man wieder in den dramatischen Formen, die geprägt sind von Aspekten wie: phantastische Erhöhungen der Heldinnen, Zentralperspektive, Aneinanderreihung von Monologen etc.. Ähnlich dem Tagtraum-Ich, das sich mit lauter prunkvollen Imagi-

nationen umstellt, im Monolog die Möglichkeit sieht, seinen Glanz erstrahlen zu lassen, erhöhen sich diese Heldinnen.

Dieser Tagtraumcharakter der Dramenproduktion der Autorinnen führt zu einer Untersuchungsperspektive, die die signifikanten Merkmale berücksichtigt, wenn sie die Heldin a) in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt, b) ihren Werdegang verfolgt (hierbei auf eine unzureichende und zweifelhafte Handlungsführung - gedankliche Lücken, Sprünge etc. - hinweist) und c) v.a. die monologischen Repliken der Heldinnen analysiert.

Welche Bedeutung dieser tagtraumartig strukturierten Ästhetik zukommt, soll an dieser Stelle kurz an der umstrittenen Einschätzung der Bedeutung des Tagtraums skizziert werden. Während Freud den Tagtraum als Vorstufe, dennoch aber analog zum nächtlichen Traum als Wunscherfüllung versteht,¹³ führt Ernst Bloch eine Unterscheidung zwischen Tag- und Nachtraum in dem Sinne ein, daß bei ihm der Tagtraum grundsätzlich positiv und vorwärtsgewandt ist. Er unterstellt dem Wachtraum eine antizipierende Kraft, die u.a. eine Tendenz zur Weltverbesserung hat.¹⁴ Dies erfährt bei Elisabeth Lenk eine grundsätzliche Umkehrung, da sie den Tagtraum negativ bewertet und seine eigentliche Funktion lediglich darin sieht, die Sozialfassade des Ichs aufzubessern; alles ist um die intakte Ich-Person orientiert und wird aus dieser Zentralperspektive gesehen.¹⁵ Die Polarität dieser Positionen in bezug auf die Tagtraumproduktion stellt jeweils eine problematische Einseitigkeit dar. Beide Aspekte erscheinen mir für die Analyse der Dramen jedoch zugleich bedenkenswert. So soll Lenks grundsätzlicher Negativ-Bewertung des Tagtraums gegenüber dem Potential des nächtlichen Traums darin gefolgt werden, daß der Tagtraum ästhetisch durch geronnene literarische Formen bestimmt wird, nicht aber - wie Bloch es formuliert hat - "offen, ausfabelnd, antizipierend"¹⁶ zu verstehen ist. Dennoch möchte ich Lenks verabsolutierende Art, den nächtlichen Traum grundsätzlich dem Tagtraum gegenüberzustellen, an dieser Stelle relativieren, da latente und antizipierende Forminhalte des Wunschtraums am Tage zwar nicht auf der Oberfläche, dafür aber versteckt hinter klischierten, heldenhaften und rückwärtsgewandten Bildern liegen können. Entsprechend soll für meine Untersuchungsperspektive in dieser Arbeit der Tagtraumcharakter, von dem die dramatische Produktivität der Autorinnen gekennzeichnet ist, als doppelwerti-

ger Begriff verwandt werden, der zwischen Aufbruchsgeste und Einschluß, zwischen Innovation und Klischee anzusiedeln ist. Diese Ambivalenz gilt es nachzuzeichnen.

Im folgenden möchte ich das Dramentableau, das sowohl Schauspiele mit gutem Ausgang als auch Trauerspiele umfaßt, unter spezifischen Gattungs- und Genreaspekten und unter chronologischen Gesichtspunkten vorstellen. Während der erste Teil meiner Analyse kürzere Dramen und Schauspiele berücksichtigt, wobei der Tugenddiskurs an sog. Vorläuferdramen, dann die Einbindung in diesen Diskurs anhand kürzerer Dramen und schließlich die Bedeutung von Raum und Kulisse an verschiedenen Ritterschauspielen (darunter ein Trauerspiel) erläutert wird, soll im zweiten Teil an Stücken, die sich an Trauerspielkriterien und an klassischen Dramentypen orientieren, die Bedeutung des Monologischen, der Zentralperspektive und des Handlungsverlaufs geklärt werden. Viele der von mir untersuchten dramatischen Texte weichen dabei zwar in ihrer Stoffwahl und in ihrem dramatischen Aufbau von dem paradigmatischen Text der "Emilia Galotti" ab, berühren aber dennoch stets das 'weibliche Opfer', wie es an der "Emilia Galotti" entwickelt worden ist.

2. Anlegen eines Tugendkorsetts: Vorläuferdramen

Im folgenden sollen Vorläuferdramen von Autorinnen vorgestellt werden, in denen die Heldinnenkonzeption, wie sie im letzten Teil ausgeführt wurde, noch nicht in der phantasmatischen ästhetischen Ausgestaltung vorliegt, sondern vielmehr die Heldinnenkonzeption äußerst eng an den Tugendbegriff gekoppelt ist. Die tagtraumartig strukturierte Dramaturgie findet sich zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht ausgestaltet, sondern beginnt sich erst zu entfalten.

Dafür ist es notwendig, die Bedeutung des Tugendbegriffs, auf den die Dramen der Autorinnen rekurren, gerade auch in seiner Differenz zur "Emilia Galotti" darzulegen. Der Tugendbegriff ist in der "Emilia Galotti" vielschichtig angelegt: Er weist in sozialgeschichtlicher Hinsicht darauf hin, daß Tugend zum gesellschaftlichen Moment bürgerlichen Bewußtseins wird, mit dem der Bürger gegenüber dem Adel seinen gesellschaftlichen Anspruch verteidigt, was zugleich auch

Ausdruck seiner politischen Machtlosigkeit ist.¹⁷ Tugend in diesem Sinne ist Prestige, worunter ein gesellschaftliches und kulturelles Phänomen verstanden wird, das als ein augenfälliger Antrieb für das Handeln von Gesellschaftsmitgliedern fungiert. Georg Simmel hat auf die besondere "Bezauberung"¹⁸, die vom Prestige ausgeht, hingewiesen, und Mario Erdheim hat in seinen ethnopschoanalytischen Überlegungen den Prestigebegriff als ein Wissen vom Vorbildlichen verstanden, das Gesellschaftsmitglieder über eine bestimmte Konfiguration von Merkmalen eines idealen Gesellschaftsmitgliedes haben.¹⁹ In diesem Sinne verkörpert Emilia einen Prestigewert, wenn sie für die Idee der Schönheit, Reinheit und Tugend einsteht. Ihrem Glanz kommt die Funktion zu, die Augen des Prinzen und die Odoardos zu betören und beide in Atem zu halten. Dabei ist nicht das tatsächliche Innehaben von Prestigewerten entscheidend, sondern das Wissen davon, was Prestige ist. Die Gesellschaftsmitglieder streben nach Prestige und folgen damit dem Wunsch, die anderen mögen wissen, wie vorbildlich man sei; und in dem Versuch, Prestige zu erreichen, verwirklicht man schließlich den von der Gesellschaft tradierten Entwurf. Dabei gilt, daß sich mit einem "Kulturwandel" der Inhalt des Prestiges verändert.²⁰

Wird der Tugendbegriff ausschließlich auf das weibliche Geschlecht angewendet, bestimmt er jedoch weniger das Spannungsverhältnis zwischen feudaler und bürgerlicher Ordnung, sondern meint allein die körperliche Unversehrtheit des Mädchens (Unschuld), die männlicher Begierde ausgesetzt ist. Helga Meise hat für den deutschen Frauenroman im 18. Jahrhundert darauf hingewiesen, daß dieser Begriff als ein dynamischer Kern fungiert, der 'die Frau' diskursiviert, indem er den weiblichen Körper strukturiert (strenge Verhaltensregeln, wie Schweigen, Vermeiden des Errötens etc.), ein Innen ausbildet (Gewissen und Schuld entstehen) und die Räume codiert, in denen Frauen sich bewegen dürfen (das Theater als öffentlicher Raum sollte nicht dazugehören).²¹ Der so geschaffene "Charakter eines vollkommenen Frauenzimmers" war Anlaß für unzählige Schriften über Frauenerziehung.²²

Vor dem Hintergrund dieses weiblichen Tugenddiskurses schreibt auch Christian Felix Weiße (1726 - 1804), ein bekannter Schriftsteller und Pädagoge, der u.a. durch seine belehrende Zeitschrift "Der Kinderfreund. Ein Wochenblatt" (24 Bde., 1775 - 81) bekannt geworden ist.²³ Er vertritt u.a. die Annahme, daß die Rezeption bestimmter morali-

scher und tugendhafter Formen durch ein genau durchdachtes didaktisch-dramaturgisches Konzept gesteuert werden kann. Als Zielgruppe gelten ihm neben Kindern v.a. die Frauen.

Weißer fungiert außerdem als Herausgeber und Übersetzer, wenn er u.a. das "Théâtre à l'usage des jeunes personnes" (1779) der Mme. de Genlis (1746 - 1830), Hofdame der Herzogin von Chartres, einer Erzieherin, die die Rolle der Mutter in ihrer gesellschaftlichen Verantwortung in mehreren Theatertexten propagiert und neue pädagogische Ideale im Rousseauschen Geist ausbildet, schon ein Jahr später ins Deutsche übersetzt. Der Dramenkomplex erscheint unter dem Titel: "Erziehungstheater für junge Frauenzimmer" (1780 - 1782), besteht aus vier Bänden und ist für junge Standespersonen, aber auch für Kinder von Kaufleuten und Künstlern und sogar für Personen geeignet, "die selbst noch tiefer unter dieser Klasse stehen".²⁴ Aus dieser umfangreichen Sammlung sollen zwei dramatische Beispiele der Mme. de Genlis skizziert werden. Außerdem gibt Weißer zur Ostermesse das bürgerliche Trauerspiel "Düval und Charmille" (1778) von Christiane Karoline Schlegel, geb. Lucius, einer Freundin Gellerts, mit der Bemerkung "Von einem Frauenzimmer" geschrieben heraus.²⁵ Dieses Drama soll im folgenden vorgestellt werden, noch bevor ich auf die Dramenbeispiele der Mme. de Genlis eingehen werde.

Weißer gibt als Legitimation für den "Versuch" (S.2) "Düval und Charmille" dessen "moralischen Inhalt" (S.5) an und verweist auf den quasi dokumentarischen Charakter des Stückes. Es soll sich nämlich um eine "wahre tragische Geschichte" (S.3) gehandelt haben,²⁶ die als Stoffgrundlage für diese moraldidaktische Konzeption dieses Dramas in Frage kommt. Den Namen der Autorin aber beläßt er dennoch in der Anonymität.

Christiane Karoline Schlegel führt mit ihrem Drama eine weibliche Version in die bürgerliche Trauerspielkonzeption ein, wenn sie dem dramatischen Element: männlicher Verführer contra tugendhaftes, schwaches junges Mädchen das Thema Ehebruch überordnet und das gesamte dramatische Geschehen aus der "Perspektive der Ehefrau" entwickelt.²⁷ Schauplatz des Stückes ist ein Wohnraum in Düvals Haus, von dem weitere drei Zimmer abgehen. Die linke Tür führt ins Vorhaus, die rechte in Marianes Zimmer und die Tür in der Mitte in Düvals Kabinett. Während die sog. gute Stube, der Raum, der viele Tü-

ren hat und allen Familienmitgliedern zugänglich ist, sinnbildlich für die Sphäre des Familiären steht, fungiert Düvals Kabinett als ein verbotenes Zimmer, in dem die Untreue, die Verführung und schließlich der verbrecherische Mord zu Hause sind. Die dramentechnische Konzeption, die "Einheit des Ortes" zu wahren, führt zu einer Topographie, in der das Böse im Verborgenen, im ausgegrenzten Bezirk stattfindet, worüber sich das Gute und Reine jedoch im "Tempel des Guten"²⁸ - denn als solches fungiert der Schauplatz - behaupten kann.

An diesem Ort beginnt auch das Drama. Mariane, die Gattin Düvals, Baron, Hauptmann und Kammerjunker des Prinzen von ***, wird "in einer traurigen Stellung, das Schnupftuch vor den Augen" (S.9) vorgestellt. Sie leidet und weint, während ihr Sohn versucht, sie zu trösten:

Liebste, beste Mama! Immer weinen Sie! - Freylich, der Papa ... (S.9)

Es scheint, daß die Kleinfamilie, die sich zu Beginn des Stückes darstellt, empfindlich gestört ist, da der Familienvater Heinrich Düval das unbedingt einzuhaltende Gesetz der Ehe, die gegenseitige Treue der Gatten, übertritt, wenn er Amalie von Charmille, das Kammerfräulein der Prinzessin von ***, zur Geliebten haben will. Er ist das Gegenteil eines treusorgenden Familienvaters, schließt sich mit Amalie von Charmille im Kabinett ein, speist alleine an diesem Ort und erweist sich als aufbrausend und beleidigend, wenn er der unglücklichen Mariane folgende Worte entgegenwirft:

Immer in Thränen, Mariane! Ich bitte dich, mache mich nicht unwillig! ... Keine Vorwürfe - wenn du mich nicht rasend machen willst. ... Zwing mich nicht, dich zu beleidigen! (S.11)

Mariane erscheint dagegen passiv, erduldet seine Raserei, seine Beleidigungen, seine Untreue und gibt sich ganz dem selbstaufopfernden Leiden hin. Demütig und opferbereit - eben ein Modell einer sich ins Leid fügenden Ehegattin - versucht sie sogar, Amalie von Charmille, genannt Mally, die "arme Verführte" (S.14), dieses "arme, betrogene Kind" zum "Erwachen" (S.19) zu bringen und vor dem Laster ihres Mannes zu bewahren:

Suche keine Treue, keine Zärtlichkeit in seinem Herzen! Es ist Stolz, Eitelkeit, Wollust und unmenschliche Verrätherey! Du bist nicht sein Erstes - wirst nicht sein letztes Opfer seyn! (S.19f.)

Marianes Wissen um die männliche Begierde, die als gefährlich und verwerflich erscheint, dynamisiert zugleich ihre Tugend.

Ihr Mann Düval hingegen verstrickt sich immer mehr in seine verbrecherischen Leidenschaften: Er verändert sein Kabinett zu einem "Brautzimmer" (S.106), um Mally zu verführen. So erfährt neben der Tugend auch die Unschuld ihre Dramatisierung.

Vom Prinzen unter Hausarrest gestellt, der Charmilles Reinheit zu wahren versucht, ihr ein Kloster oder eine standesgemäße Heirat ermöglichen möchte, trotz Düval der Obrigkeit, wenn er dem Grafen von Sternfeld, dem Abgesandten des Prinzen, folgende Worte entgegnet:

Fort, fort! kriechender, geschwätziger, süßer Höfling! daß ich dich nicht eher in den Abgrund stürze, den du mir mit deinen Durchlauchtigen Würgeengeln graben hilfst! - (S.59)

Schließlich als Standes- und Privatmensch ruiniert, ein Mann, der seiner Affekte nicht mehr Herr werden kann, überredet er Mally dazu, auf sein Zimmer zu kommen, um sich dort auf ewig mit ihr zu vereinen:

Eine kleine Wunde, gerade ins Herz, von deines Düvals Hand, kann unmöglich schmerzen, versichert uns ewiger Vereinigung! (S.131)

Diese Tötung von Mally wird unsichtbar für den Zuschauer / Leser im Kabinett vollzogen. Und über diesen Tod kann Mally schließlich ihre Unschuld bewahren, während Düval sich selber - vor dem Hintergrund seines lasterhaften Lebens - erschießt.

Das letzte Wort des Stückes hat der Hauptmann der fürstlichen Leibgarde, der den moralischen Rigorismus zum Ausdruck bringt:

Schreckliche, entsetzliche Folge eines gesetz- und sittenlosen Lebens! O Düval! in welchen schauervollen Abgrund hast du dich mit deiner armen Geliebten gestürzt! - (S.139f.)

Die Tugend, die über diesen Schlußsatz Raum gewinnt, bedarf der Akklamation für das eigene 'Gute', wenn sie das 'Böse' anprangert. Die dem Stück zugrunde liegende Dramatisierungsmethode besteht darin, das 'Böse' am anderen auszumachen, um darüber das eigene 'Gute' als Gegenstück erscheinen zu lassen. Die aufopferungsbereite Hausfrau und Mutter, die sich jeder Obrigkeit unterwirft, erhält allein durch Düvals Laster, seine rebellischen Gedanken, die gegen das Standesdenken gerichtet sind, ihre Qualität.

Friedrich Nietzsche hat in der "Genealogie der Moral" darauf hingewiesen, daß das Ressentiment, das sich artikuliert, über die Abgrenzung von anderen selbst schöpferisch wird und "Werthe gebiert", wie die der "Selbstaufopferung", "Demuth", "Keuschheit" etc.²⁹

Denn die Tugendhafte und Moralische weiß sehr wohl um das andere, das es zu bezwingen gilt, was im Motiv der verfolgten Unschuld, im Angriff der männlichen Begierde auf die weibliche 'körperliche Unversehrtheit', die 'Reinheit', zum Ausdruck kommt.

Ganz im Gegensatz zu Emilia Galotti ist die Heldin Mariane wissend und tugendhaft, Mally hingegen unwissend und unschuldig. Aber ähnlich wie in der "Emilia Galotti" droht Mally, daß sie ihre Unschuld über das Wissen, was Begehren heißt, verlieren könnte. Allein ihre Ermordung kann ihre Unschuld aufrechterhalten und Marianes Tugendhaftigkeit unterstreichen.

In Mme. de Genlis' Dramen wird hingegen auf die Darstellung des Bösen verzichtet. Ihre "Frauendramen" verwenden als dramatis personae ausschließlich weibliche Figuren und verzichten auf männliche Rollen. In diesen Dramen, die von kurzen Formen (sog. Monodramen) bis zu längeren Schauspielen mit Akteinteilungen reichen, geht es ausschließlich darum, 'gute' und vorbildliche Verhaltensmuster für Mädchen zu entwickeln, die diese dann internalisieren können.

Entsprechend steht in der Vorrede des französischen Herausgebers:

Man mußte große Schwierigkeiten überwinden, um ohne Hülfe der Intrigue, heftiger Leidenschaften und gegen einander abstechender Laster und Tugenden, Dramen zu verfertigen, als man sich das Gesetz auferlegte, keine Mannspersonen aufzustellen, und nicht ein einzig Wort zu sagen, das nicht eine Lehre sey, oder zu einer führe. Diese Stücke sind also bloß moralische, in Handlung gebrachte Aufsätze, und man hat geglaubt, daß junge Frauenzimmer in denselben einen interessanten und überredenden Unterricht finden könnten. (Bd. 1, S.111f.)

Hier wird auf das Eigentliche des Dramas, Konflikte hervorzubringen, Leidenschaften darzustellen, verzichtet; es soll auch nicht gezeigt werden, wie psychische Ausbrüche zu kontrollieren sind, sondern es sollen lediglich weibliche Vorbilder erzeugt werden.

Entsprechend führen die weiblichen Figuren permanent mechanische Tätigkeiten aus, als ginge es darum, die Leere des dramatischen Gefüges auszufüllen. Sie arbeiten, stricken, putzen, kochen: In der "Galante-

riehändlerin" (Bd. 4), einem Schauspiel in einem Aufzug, für sog. niedere Stände geschrieben, arbeiten mehrere verlassene und bedürftige Mädchen unter der Obhut von Mme. Dupré. Der Ort der Arbeit weist dabei eine gewisse Ähnlichkeit mit Anstalten, Heimen oder Kloster-Fabriken auf, wie Foucault sie beschrieben hat.³⁰ In diesem kontrollierten Gefüge erweist sich nun Justine als die weitaus fleißigste Arbeiterin, die die frühkapitalistische Ethik unterstützt:

Justine: Denn der Kaufmann der nicht ehrlich ist, wird gar bald durch den Verlust seines guten Namens, seines Kredits und seiner Kunden bestraft. (Bd. 4, S.139f.)

Diese devote Haltung will ehrlich sein, will das sein, was der andere wohl darstellt (Kaufmann). Hier dokumentiert sich ein Gehorsam, der die bürgerlich-ökonomischen Wertvorstellungen akzeptiert. Für ihre Bereitschaft, die Unterwerfung zu wollen, wird sie schließlich von Mme. Dupré, ihrer Vorgesetzten, belohnt. Diese vermittelt sie an Frau von Lince, deren Kammerfrau sie jetzt werden darf, was einen sozialen Aufstieg bedeutet.³¹

Mme. de Genlis' Justine ähnelt in ihrer Unterwürfigkeit, ihrer Nützlichkeit und Betriebsamkeit, die sich an eine unentrinnbare Zweckmäßigkeit fesselt, der Justine des Marquis de Sade. Denn in seinem Roman "Justine oder Die Leiden der Tugend" (1797) führt er eine Märtyrerin des Sittengesetzes vor, deren Körper ebenso keinen Augenblick lang ungenutzt, bei der keine Körperöffnung vernachlässigt wird. Die Perfektion der Vergewaltigung korrespondiert dabei mit der tugendhaften Betriebsamkeit.³²

In einem weiteren Stück der Mme. de Genlis: "Die Blinde von Spa" (vgl. Bd. 2, S.3-46), wird eine einfache, jedoch tugendhafte Frau Aglebert vorgeführt, die sich schon seit Jahren aufopferungsvoll um eine unbekannte Blinde kümmert. Aus reiner Nächstenliebe wurde dieses arme Geschöpf in die Familie aufgenommen, gespeist und herumgeführt. Auch diese konsequente und 'gute' Handlungsweise wird schließlich von edlen (adeligen) Damen belohnt. Die Prämie dafür beträgt "funfzig Louisd'or!" (vgl. Bd. 2, S.42).

Die Form der Genlis'schen Dramen erschöpft sich in Vorbildmodellen, wie sie für die dramatisch-didaktische Konzeption Ende des 18. Jahrhunderts typisch ist; eine asketische Lebensform wird propagiert

und belohnt.³³ Hierfür wird jeder dramatische Konflikt, in dem sich zwei Formen der Sittlichkeit gegenüberstehen, jede abschreckende und konfliktbeladene Handlung ausgrenzt. Als eine der wenigen Affekte, die man sich bei dieser 'rationalen Lebensführung' leisten darf, gilt die sog. "kleine Freude": die Nächstenliebe. Es findet eine "Gesamtdämpfung des Lebensgefühls" statt, Reaktion herrscht vor, da die Handlung nicht mehr ausagiert, dafür gefühlt wird.³⁴

Das Tugendkorsett, das hier geschnürt wird, will Obrigkeiten verankern und weibliche Vorbildlichkeiten ausstellen. Die Mädchen sollen in einer devoten Haltung erzogen, ihnen soll jegliches Wünschen und Wollen ausgetrieben werden. Für eine Art Rollenspiel sollen sie vorgegebene Rollen "auswendig lernen" (Bd. 1, S. V), um sie schließlich vorzuspielen. In ihrem Vorbericht zum 4. Band sagt Mme. de Genlis:

Es wird sich eine Wahrheit, die man ihren Herzen [gem. sind die Mädchen, d.V.] so gern eindrücken möchte, in Handlung zeigen. (Bd. 4, S.2f.)

Um diese Ideale jedoch in den Herzen der Mädchen verankern zu können, ist es wesentlich, daß sich die Dramen ausschließlich auf 'gute' Handlungsweisen beschränken. Dieses Regulativ der "guten Handlung" ist für die Stücke der Mme. de Genlis bestimmend. In ihren Wechselgesprächen zwischen Mutter und Tochter, die ebenso dazu da sind, dieses Erziehungsverhältnis zu idealisieren, findet sich das Regulativ folgendermaßen durch die Aussage der Mutter definiert:

Eine Handlung ist nicht eher gut, als wenn sie rein ist, d.h. wenn sie aus einem tugendhaften Beweggrunde entsprungen ist und wenn man sie ohne irgend eine schlechte Nebenansicht ausübt.³⁵

Die "gute Handlung" entspricht also nicht nur einer "guten Tat", sondern muß darüber hinaus aus einem inneren "guten" Zustande entspringen. Tugend etabliert sich bei Mme. de Genlis allein dadurch, daß man sich in einer Sphäre aufhält, die von Leidenschaft entfernt ist. Dieser Bereich der Unschuld ist allein dadurch aufrechtzuerhalten, daß die weiblichen Figuren sich bewähren müssen, indem sie ihren Pflichten, d.h. ihrem Beruf als Mutter oder aber auch dem einer Arbeiterin nachgehen. Die Herausbildung eines latent vorhandenen "schlechten Gewissens", das gekoppelt ist an den Imperativ des Geständnisses ("Du mußt mir alles sagen!"),³⁶ entpuppt sich dabei als entscheidene Instanz, die die "gute Handlung" hervortreibt. Daß das "schlechte Gewissen" (see-

lische Reaktion "Gewissensbiß")³⁷ auf dem Boden der Zivilisation und v.a. der bürgerlichen Gesellschaftsformation gewachsen ist, darauf haben auch Elias und Foucault hingewiesen.

Nietzsche hat für diesen Prozeß der 'Genealogie der Moral' folgende Figur erfunden: Die Instinkte entäußern sich nicht, sondern wenden "sich nach innen". Es entsteht ein Prozeß der "Verinnerlichung", ein Anwachsen der "Seele", als Hort des 'schlechten Gewissens', in dem Platz für Ideale wie "Selbstlosigkeit", "Selbstverleugnung", "Selbststopferung" ist.³⁸

Diese Handlungshemmung, das Entleeren des dramatischen Gefüges und die Errichtung institutioneller Bollwerke sind die Aufgaben des Tugenddramas, sei es, indem die Dramen das 'Böse' vorstellen, um darüber ihre Heldinnen als 'Gute' zu konstituieren, oder indem die Heldinnen in der Dramenkonzeption ausschließlich auf die weibliche Unschuld-Sphäre beschränkt werden.

In diesen Vorläuferdramen, die nicht im eigentlichen Sinne auf den Modus des 'weiblichen Opfers', wie er in der Emilia-Galotti-Interpretation entwickelt wurde, zurückgreifen, sind die Heldinnen immer schon erstarrt, unfähig zur Bewegung und zur Leidenschaft und befolgen allein das Gebot der Tugend, das in diesen Dramen gewaltsam aufgerichtet wird. Dabei stützen sich die Dramen der Autorinnen v.a. auf den Tugendbegriff, der die Vorstellung von Tugend ausschließlich an das weibliche Geschlecht bindet.

Die Zurichtung der Frau durch den Tugenddiskurs erscheint dabei jedoch weniger als Moment der 'Tötung', wie er in der Emilia Galotti entwickelt wurde. Denn dort war es die Rede der Mutter, die Emilia fesselte, und der Argwohn des Vaters, der sie kontrollierte. Vielmehr wird in Christiane Karoline Schlegels und Mme. de Genlis' Dramen die Zurichtung bejaht, und es bildet sich eine Struktur heraus, die Heldin in der reinen Bildfunktion der Tugendhaften zu fixieren.

3. Entmachtung der Heldinnen. Verlust handlungsstarker Rollen

Im Gegensatz zum Tugenddiskurs der Vorläuferdramen, die auf dramatische Konfliktsituationen verzichten bzw. die Heldinnen immer schon im 'Guten' ansiedeln, sind die Heldinnen der folgenden dramatischen

Konzeptionen in einen inneren Konflikt eingebunden, den sie v.a. in ihren Monologen darlegen. Doch kommt es auch in diesen Dramen noch zu keiner tragischen Ausrichtung und der Ausformulierung des 'weiblichen Opfers' im eigentlichen Sinne.

Zunächst sollen zwei kürzere Dramen vorgestellt werden: einmal Henriette Katharina Gräfin zu Stolberg-Stolbergs "kleines Drama" "Moses", 1786 geschrieben, 1788 im "Deutschen Museum" erschienen, zum anderen Emilie von Berlepschs dramatische Skizze "Eginhard und Emma" (1787), in ihrer "Sammlung kleiner Schriften und Poesien" veröffentlicht. Diese Publikationsmöglichkeiten waren v.a. durch den Kontext gegeben, in dem die Autorinnen standen: So war Katharina Stolberg-Stolberg die Schwester der berühmten Brüder Stolberg und Emilie Berlesch, geb. von Oppeln, die Freundin von Jean Paul.

Beide Dramen verpflichten sich dem Tugenddiskurs, erlauben ihren Heldinnen jedoch eine Dimensionierung, in der sie ihren inneren Zwiespalt zum Ausdruck bringen und handlungsstarke Rollen und Requisiten für eine monologische Selbstbehauptung verwerfen. Die Heldinnen dieser beiden Dramen entspringen einem hohen Stand, partizipieren an der Macht, da die Väter den Thron besitzen. Dennoch scheinen sie an der Herrschaftsform und dem Reichtum nicht interessiert zu sein. Im Verlauf des Dramas entmachten sie sich selber, streifen die Herrscherrolle ab, werfen die Requisiten der Macht fort und schlüpfen in die Rolle einer weiblichen Opferbestimmung, deren Reich in der Intimität einer authentischen Position liegt.

Emilia Galotti wurde zum Zeichen zugerichtet, um für etwas stehen zu können. Sie sollte die 'Natur' und die Tugend repräsentieren, aus der heraus sich bürgerliche Ideen begründen können. Diese Form der gewaltsamen Einrahmung ist in den beiden Dramen jedoch nicht zu erkennen, vielmehr wird der Zeichencharakter der Emilia Galotti übernommen und versucht, diesem Substrat Bedeutung zu verleihen, wenn gezeigt wird, wie erstrebenswert es ist, aus einer gesellschaftlich bedeutungsvollen Sphäre, einem künstlichen Raum herauszutreten und zu einem 'natürlichen' Zeichen zu erstarren.

Wie sich dieser Vorgang konkretisiert und welche Bedeutung der versöhnende Ausgang des Stückes hat, soll an den Dramen gezeigt werden.

Katharina Gräfin zu Stolberg-Stolbergs Drama "Moses" hat als Stoffgrundlage die Gestalt Moses, die im 18. Jahrhundert für Goethe und

Herder, im 19. Jahrhundert für eine Reihe von dramatisch-literarischen Bearbeitungen Anlaß bot.³⁹ Sie greift auf die biblische Vorlage von Moses' wunderbarer Errettung (vgl. II Moses 2) zurück und stellt dabei eine weibliche Gestalt, die Tochter des Pharaos, in den Mittelpunkt ihrer dramatischen Konzeption. Die Pharaonentochter wird eines Tages den kleinen Moses finden, der vor ihrem Vater, der den Befehl gegeben hat, alle männlichen jüdischen Kinder zu töten, in einem Körbchen im Schilf versteckt wurde. Dies ist ein Motiv, das auch für Monodramen und andere Spiele Anlaß gegeben hat.⁴⁰

Das Stück setzt unmittelbar mit dem Konflikt der ägyptischen Königstochter Arsinoe ein, wenn diese dadurch, daß die Jungfrau Asnath, eine Bedienstete, ihr die ihr zustehenden Schätze offeriert, mit ihrer Machtrolle konfrontiert wird:

Sieh, edle Fürstin, diesen köstlichen Schmuck, diese Perlen und Geschmeide sendet dir der König, und diesen fließenden Silberschleier, und diesen Ring vom kostbarsten Edelgestein aus Indien, und diese mit Gold und Silber gestickten Gewande; er wünscht, daß du dich morgen damit schmücken mögest, wenn du an seiner königlichen Tafel erscheinst; ...⁴¹

Diese königliche Pracht läßt die Herrscherin in ihrem Schmuck erstrahlen. Doch verwirft die Königstochter die ihr offerierten Schätze, wenn sie dieser repräsentativen eine andere Sphäre gegenüberstellt, in der keine Insignien der Macht existieren. Dies ist die Garten-Idylle mit all ihren Bäumen, Früchten und Blumen. Arsinoe erinnert sich, wie sie hier, als "ein kleines Mädchen, hüpfend an meiner Mutter Hand, Granaten und Orangen mit ihr theilte" (S.482).

Dieser geradezu paradiesische Zustand läßt einen weiblichen Bereich entstehen, der konträr zur Macht ihres Vaters steht. Und gerade diesem Bereich fühlt sie sich verpflichtet, wenn sie auf die Requisiten als Handlungsträger verzichtet und nicht nach der "Schatzkammer", dem Glanz des "königlichen Throns" (S.485) verlangt:

Ach! mein Vater, der Thron hat keine Reize für mich! Die Sorgen der Herrschaft sind eine zu schwere Last für ein Weib; ich wünsche nur immer deine Liebe zu verdienen. (S.488)

Ihr Anliegen ist nicht, Herrscherin eines Reiches zu sein, sondern sie will sich auf die weibliche Sphäre begrenzen. Sie strebt ein Leben im Schatten des Vaters, jenseits gesellschaftlicher Bestimmungen, an. Dies

ist die Inszenierung einer Vertreibung von einem herrschaftlichen, repräsentativen in einen 'leeren', eben handlungsarmen Bereich.

Schließlich spricht sie sich in der Form des monologischen Entwurfs aus:

Tanzen und singen soll ich, um mich aufs Herrschen vorzubereiten. Um dann nicht elend zu sein, müßte ich ja erst Freude und Unschuld aus meinem Herzen herausgetanzt und gesungen haben. Kommt meine Gespielinnen, geht mit mir in meinen Blumengarten! dort will ich wol Königin sein. Windet mir einen Kranz von Rosen und schlingt ihn um meine Locken! Wir wollen spielen, daß es eine Krone sei; eine Krone von Rosen ist leicht und unschuldig. Die Nelken, wenn sie mit niederhängendem Haupte stehen, wollen wir an Stäbe binden, und sagen, daß es ihrer Kinder beraubte Mutter sind, die wir trösten. Die kleinen versteckten Veilchen wollen wir aufsuchen, so sehr sie sich auch verbergen; wir wollen den Thau, der ihre Wangen nezt, abküssen, und sagen: so trocken wir die Thränen der verlaßnen, weinenden Kinder. (S.488)

Sie entzieht sich dem Anspruch ihres Vaters, streift die Requisiten einer Herrscherin ab, um die Blumengefilde zu betreten, wenn sie in der Phantasie mit ihren Gespielinnen kommuniziert. In diesem Selbstgespräch findet sie einen imaginären Raum, in dem sie 'Gutes' tun kann, wenn sie die "ihrer Kinder beraubten Mütter" und die "verlassenen Kinder" tröstet, sich sowohl an bürgerliche Tugendvorstellungen als auch an imaginäre Liebesobjekte fesselt. Hier kann sie 'rein' und 'unschuldig' sein und sich dem Erlaß des Vaters, die hebräischen Söhne zu töten, entgegenstellen.

Anstatt einer mit prunkvollen Zeichen geschmückten Herrscherin findet sich eine tugendhafte Frau, die ihr Wesen vom Mitleid her bestimmt und sich über ihre Naturschwärmerei in der 'Natur' begründet. Dies ist der Übergang von einem Handlungsraum zu einem idyllischen Zustand, von dramatischen Polaritäten zu Pluralitäten. Das Wegwerfen der Requisiten⁴² bezeichnet dabei die Entleerung des Dramatischen. Nicht Bewegung, sondern Stillstand wird angestrebt.

Zugleich ist dies auch der Übergang von einer Heidin zu einer Christin. Denn Arsinoe verwirft die Königinnenrolle, um sich innerlich für Unschuld und Mutterliebe, aber v.a. auch um sich zum Christentum zu bekennen. So verklärt sie schließlich den Knaben Moses, den sie im Schilf gefunden hat:

Soll er der Weisheit Quelle rein und tief
Ergründen, wie sein Vater Abraham

Und Joseph: denn der hohen Weisheit viel
Stralt hell auf uns vom Ewigen herab. (S.510)

Der Vorgang der Selbstentmachtung geht also soweit, daß die Ägypterin Arsinoe sich zum Sprachrohr des Christentums macht, daß sie ihre übrig gebliebenen Anteile an Souveranität abtritt an das neue Ideal Moses, der zugleich der spätere Befreier aus dem Joch Ägyptens und Führer der Israeliten (durch das Rote Meer sowie auf der vierzigjährigen Wanderschaft durch die Halbinsel Sinai) sein wird.⁴³

Die Aktivität dieser Heldin, ihre Tat, die in den monologischen Repliken sich behauptet, liegt in der Selbstentmachtung begründet. Insofern kann man sagen, daß in diesem Drama eine Form der 'Kastration' inszeniert wird, wie Nietzsche sie in der "Fröhlichen Wissenschaft" beschrieben hat.

Nietzsches "Castratismus" hat nichts mit dem freudianischen Begriff gemein, sondern zielt auf ein Handlungspotential, über das Heldinnen auf der Bühne verfügen, das aufgeopfert wird. Er beschreibt, wie die "Herrinnen der Herren", deren "tiefe mächtige Altstimme" man "bisweilen im Theater hörte", diese "hohen, heldenhaften, königlichen Seelen", die fähig und bereit "zu grandiosen Entgegnungen, Entschliessungen und Aufopferungen"⁴⁴ waren, sich selbst ihrer leidenschaftlichen Regungen beraubt haben, um sich zu verinnerlichen.

Derrida hat in seinen Überlegungen zu Nietzsche auf diese produktive Seite des 'Kastrationseffekts' verwiesen, da darüber zwar die traditionelle Macht mit ihrer materiellen und mythischen Gegenwart abgelehnt, dafür ein Körper begründet wird, der ein Innen ausbildet, sich vertiefen kann und sich in der 'Natur' begründet.⁴⁵

Wie dieser Prozeß der Verinnerlichung aussieht, soll an einem weiteren Beispiel, einer Königstochter, die ebenso bereit ist, sich selber zu entmachten, nachgegangen werden.

Emilie von Berlepschs "Eginhard und Emma" ist nach der bekannten Legende über das "unmoralische Leben" der Tochter Karls des Großen gestaltet worden. Das "Frauenzimmerlexicon" von 1773 schreibt dazu: Emma (Imma) wurde "beschuldigt, daß sie auch schon im ledigen Stande mit ihrem Gemahl vertraulich gelebet, auch selbigen einst des Nachts auf ihrem Rücken über den Schloßhof getragen habe, um bey

einem eben gefallen gewesenen Schnee dessen Fußstapfen nicht kenntlich werden zu lassen".⁴⁶

Entsprechend dieser Legende wurde in den literarischen Bearbeitungen immer wieder die Frivolität des Stoffes herausgearbeitet. So geht es z.B. in Giovanni Boccaccios "Das Dekameron" ausschließlich darum, die Listen der beiden Liebenden, eine gemeinsame Liebesnacht zu verbringen, auszugestalten.⁴⁷ Ende des 18. Jahrhunderts jedoch setzt sich die Tendenz durch, den Stoff zu 'reinigen' und zu 'veredeln'. Dazu gehört Benedikte Nauberts 732 Seiten zählender zweibändiger Roman (1785), auf den hier nicht weiter eingegangen wird, aber auch Emilie von Berlepschs Dramenfassung.⁴⁸

Die dramatische Skizze beginnt mit dem Triumph Karls des Großen über Tassilo, den "Herzog von Baiern" (S.161). Diesen hat er im Krieg unterworfen und versucht ihn jetzt darüber an sich zu binden, daß er ihm seine Tochter zur Frau geben will: "Du [gem. Emma, d.V.] bist bestimmt ewigen Frieden zu stiften, zwischen Frankens und Baierns Thronen" (S.165).

Doch seine Tochter Emma entzieht sich den Pflichten einer Repräsentantin, sie zieht Eginhard, den Schreiber ihres Vaters, vor. Allein in ihrer Kammer, offenbart sie schließlich "in stiller Schwermuth" ihr bisher versteckt gehaltenes Liebes-Gefühl:

Eginhard! - o, wie das Herz bey seinem Namen erbebt! und immer, immer sein Name! auf meiner Zunge, in meinen Ohren; tief, tief im innersten, leisesten Wehen des Lebens ertönt er, der theure Name; durch die Stille der Nacht lispelt ihn die Liebe. Und sie würde zerspringen, die beklemmte Brust, wenn ich ihn nicht ausrufen könnte, hier im verschwiegenen Zimmer; - hier, wo ich nicht Kaisers-tochter, nur Mädchen bin, wo nicht Zwang mich fesselt und Stolz mich belauscht, hier nenne ich Dich dem Himmel: Eginhard, Eginhard! (S.171f.)

Der Monolog, der die Funktion hat, Aussprache zu stiften, erscheint hier als Möglichkeit der Selbstfindung und schließlich der Befreiung. Endlich kann die Heldin beichten, ihr Gefühl aussprechen und den nennen, der sich in ihr Herz eingeschrieben hat.

Auch in diesem Selbstgespräch werden zwei Sphären einander gegenübergestellt: auf der einen Seite der gesellschaftliche Zwang, der sie daran hindert, den Schreiber ihres Vaters lieben zu können; auf der anderen Seite, jenseits der Standesschranken, ein geradezu heiliges Gefühl, eine authentische Erfahrung, die es zu propagieren gilt. Es findet

sich hier wieder dieselbe Struktur wie im vorherigen Drama "Moses": 'Entnennt' sich die Heldin in einem Diskurs, entmachtet sie sich als Kaiserstochter, so bindet sie sich gleichzeitig in einen anderen Diskurs ein. So vertauscht auch Emma "Purpur und Krone" "gegen ein Herz" (S.185), ersetzt Macht durch weibliche Tugend.

Im weiteren Verlauf ihrer monologischen Replik richtet sie ihre Aussprache an Gott, mit dem sie einen Pakt schließt:

Wird nicht Eginhard mein, darf ich für ihn nicht leben, so will ich todt seyn für Alles, für Thron, für Purpur und Welt - so weih' ich mein übriges Leben Deinem Dienste, begrabe mich in heilige Klosterstille, am Fuße Deiner Altäre, bis der Allmächtige mir seinen rettenden Todesengel schickt. (S.175)

Die Ansprüche, die sich hier erfüllen, sind absolut, und sollte es keine Erfüllung des Wunsches geben, ist Emma bereit, ihre irdische Existenz letztlich zu vernichten, d.h. zu sterben. Dabei phantasiert sie ihren inneren Zustand (ihre Liebe) über die Bewegung der Kastration (Entmachtung).

Eine weitere Funktion dieses Kernmonologs besteht darin, den Zuschauer über den Handlungsverlauf aufzuklären. Während das psychische Subjekt des Monologs erstarrt und seine Entschlüsse auf einer imaginären Ebene bewahrt, kommt es im weiteren Verlauf der Handlung zu keinen entscheidenden dramatischen Schritten mehr. Dementsprechend kann Berlepsch auch auf den dramaturgischen Kunstgriff der Liebesnacht, üblicherweise das zentrale Ereignis des Stoffes, verzichten. Denn der dramatische Höhepunkt dieses Stückes ist mit den Liebesgeständnissen der Heldin, ihrem Kernmonolog, schon vorgegeben.

Dieses Drama unterwirft sich dabei konsequent den Tugendvorstellungen, wenn es das zentrale Ereignis, den Wendepunkt der Novelle: die Liebesnacht von Eginhard und Emma, nicht benutzt, die Handlung aber dennoch über das Novellenschema verlaufen läßt. Während in der Legende die Liebesnacht als der Zeitraum fungiert, in dem Schnee gefallen ist, so daß Emma am nächsten Morgen ihren Eginhard auf dem Rücken über den Schloßhof tragen muß, um seinen Besuch zu kaschieren, ist es in Berlepschs Drama unverständlich, warum Emma nach einem kurzen Treffen mit Eginhard, bei dem sie sich ihrer gegenseitigen Liebe vergewissern, ihn dennoch auf ihren Schultern zurückträgt. Dieser empfindliche Handlungsbruch läßt sich allein darauf zurückführen,

daß dieses Drama zwar indirekt phantasiert, daß die Unschuld verletzt wird, das Drama jedoch zugleich dem Zwang unterliegt, die Unschuld zu bewahren. Hiermit wird eine Zensurinstanz markiert, die auch in anderen Dramen zu Handlungsbrüchen und logischen Ungereimtheiten führt, denn der 'unerhörte Moment der Liebesnacht' darf nicht stattfinden.

Diese dramatische Konstruktion erfolgt aber bei Berlepsch auch, damit der Kaiser, Emmas Vater, sie zufällig beobachten kann. Getreu der Geschichte, verstößt er sie erst einmal als "schändliche Heuchlerin" (S.197), bekennt sich kurz darauf aber schon als 'guter' Vater:

Mensch will ich seyn und Vater, nicht Rächer nicht Tyrann. (S.199)

Karl der Große, Staatsoberhaupt und oberster Richter, zeigt sich als jemand, von dem man hoffen kann, geschützt zu werden. In diesem Drama verbindet sich das Bild des Herrschers mit dem des 'guten Vaters', der das wahre Gefühl belohnt, das falsche straft. In diesem Sinne führt er das Paar in einer Gerichtsverhandlung zusammen. Eine veröhnende und ehestiftende Geste, die schließlich in dem Bild des 'guten' Herrschers ihre Verklärung findet:

Emma:

O, mein Vater! wie kann Eure Tochter aussprechen, was sie fühlt! - Ihr sey der Gottheit Bild auf Erden, mild und erbarmend, wie sie. (S.210)

Das, was kurzfristig auseinandergefallen war, nämlich ihr Vater- und ihr Gottesbild, fügt sich am Ende des Dramas wieder zusammen. Der Konflikt, der sich zu Beginn des Dramas andeutete, ist zurückgenommen worden, und am Ende steht ein 'happy end', ein Bild des Kaisers mit bürgerlichen Zügen, eine letztlich staatsautoritäre Auffassung.⁴⁹

In beiden Dramen werden Insignien der Adelherrschaft vorgestellt, auf die die Heldinnen zu verzichten bereit sind. Sie definieren sich in bürgerliche Tugenden ein und begründen hieraus ihr dramatisches Anliegen. Darüber hinaus binden sie sich an Bilder der patriarchalen Herrschaft, wie sie am Ende der Dramen ausgestellt werden (einmal in der Gestalt des Moses, das andere Mal in der Figur Karls des Großen). Hierüber wird das "Phantasma des guten Herrschers"⁵⁰ hervorgebracht, dem es sich zu unterwerfen gilt und das verinnerlicht werden soll.

"Emilia Galotti" kann auch hier als Entwurf gelten, auf den sich die Dramen hin orientieren, wobei sie jedoch den tragischen Ausgang ver-

meiden. Denn auch diese Dramen versuchen, sich in den Zeichencharakter der Emilia einzudefinieren und den weiblichen Tugenddiskurs auszuformulieren. Hierfür führen die Dramen folgende wesentliche dramatische Neuerungen ein: Sie gestalten Stoffe und Vorlagen aus, transformieren diese, wenn sie eine weibliche Perspektive einführen und einen 'Entmachtungsvorgang' als Handlungseinheit konstituieren. Die Tugend, die sich hier vorstellt, wird dabei nicht dialogisch konstruiert, sondern ist monologisch orientiert, d.h. sie vollzieht die Prozedur - geradezu autistisch strukturiert - an sich selber.

Welche besondere Bedeutung der monologischen Struktur der Dramen zukommt, soll im weiteren an den Ritterschauspielen und an den Trauerspielen untersucht werden.

4. Ent- und Begrenzung am Beispiel von Ritterschauspielen

Das Genre des Ritterdramas, wie es Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts verbreitet ist, ist auf den ersten Blick von zeitlicher und räumlicher Entgrenzung geprägt: ein historischer Exotismus, in dem man sich in die Zeiten mittelalterlichen Ritterlebens zurückversetzen, aber auch von der Inbesitznahme ferner Länder träumen kann. Diese allgemeine Einschätzung trifft auf eine epigonale Literatur zu, in der in patriotischen Schauspielen das mittelalterliche Ritterleben verklärt wird.⁵¹

Im Mittelpunkt dieser Dramen steht zumeist der positive männliche Held, der voller Kraft selbst Ordnung und Gesetz darstellt, zum Teil sogar ferne Gebiete unterwirft und christianisiert. Entsprechend kommt den weiblichen Figuren im Ritterdrama eine eher passive Rollenbeschreibung zu.⁵²

Klaus Theweleit hat diese Form männlicher Entgrenzung in Anlehnung an Norbert Elias als einen gesellschaftlichen Prozeß der Zivilisation begriffen und mit dem Begriff der Deterritorialisierung zu erfassen versucht. Deterritorialisierung meint hier die Überschreitung räumlicher Grenzen, die Eroberung fremder Gebiete und Welten. Zugleich hat er den expansiv männlichen Helden als einen beschrieben, der sich zugleich zu einer fest umrissenen Einheit, einem Zentrum von Kraft und Unternehmergeist macht. Hierbei entsteht eine erstarrte Ich-Struk-

tur, die sich im Körperpanzer der Ritterrüstung versinnbildlicht findet.⁵³

Was diese allgemeinen Vorstellungen und Begriffe konkret für das Drama bedeuten, soll kurz an Goethes "Götz von Berlichingen", sodann an den Dramen der Autorinnen betrachtet werden. Dabei kann Goethes "Götz von Berlichingen" (1773) an dieser Stelle nur allgemein betrachtet werden, da die Bezüge der in dieser Tradition stehenden Dramen außerordentlich oberflächlich strukturiert sind, wie ich an den Ritterdramen der Autorinnen zeigen werde.

Auf einer manifesten Textebene gilt der "Götz" allgemein als erstes großes Charakterdrama, das um die Figur des ritterlichen Helden zentriert ist.⁵⁴ Ähnlich wie Schillers "Karl Moor" ist auch der "Götz" ein 'kraftgenialer' antifeudaler Rebell, der den Konflikt zwischen individuellem Freiheitsanspruch und gesellschaftlicher Normiertheit radikal formuliert. Soll hier die ritterliche Kostümierung revolutionäre Positionen transportieren, geht es in der Fülle der Ritterdramen in der Nachfolge von Goethes "Götz" jedoch eher um die Inszenierung von Spektakeln und Effekten. Es ist eine epigonale Literatur, die sich Kulturfragmente aller Zeiten und Stile aneignet und auf Stereotypen des Genres, wie geharnischte Ritter, Knappen, Mönche, alte Burgen, heimliche Gerichte, Höhlen, unterirdische Gänge, erzwungene Ehen, falsche Eide etc. zurückgreift.⁵⁵ Markus Krause hat in diesem Zusammenhang auch vom "Drama aus dem Baukasten" gesprochen.⁵⁶

In eine solche Tradition reihen sich die folgenden Dramen von Autorinnen ein, die versucht haben, an einer Ritterromantik aus 'weiblicher Perspektive' mitzubauen: Eleonore Thons "Adelheit von Rastenberg. Trauerspiel in fünf Aufzügen" (1788), Elise Bürgers "Adelheit Gräfinn von Teck, ein Ritterschauspiel in fünf Aufzügen" (1799) und die in Ritterzeiten spielende dramatische Idylle "Die Schwestern von Corcyra" (1812) von Amalie von Helvig sollen vorgestellt und die Versatzstücke, mit denen sie ihre Dramen zusammenfügen, die Figuren, Kulissen und Kostüme, die sie benutzen, genauer bestimmt werden. Alle diese Dramen wurden für die Bühne geschrieben und sind auch aufgeführt worden.⁵⁷

Wie schon erwähnt wurde, gilt als bekanntester Vorläufer der Ritterdramen Goethes "Götz von Berlichingen". In diesem Drama steht die männliche autonome Figur im Mittelpunkt des dramatischen Gesche-

hens. Götzens Ehefrau Elisabeth vertritt dagegen den Prototyp der deutschen Haus- und Ehefrau, und seine Schwester fungiert als Objekt, um das andere Ritter werben. Neben diesen passiven Rollenzuschreibungen existiert weiterhin die Figur der Adelhaid von Walldorf, der eigenständige Züge mitgegeben werden. Sie ist eine junge und attraktive Witwe, politisch ehrgeizig und klug. Obgleich sie als Namensgeberin für die Heldengestalt in Thons und auch Bürgers Drama gelten kann, wird diese Figur in der Dimension der selbständigen Frau in den Ritterschauspielen der Autorinnen nicht weiter verwandt, sondern es wird das 'Machtweib' durch das 'leidende Weib' ersetzt.

Ausgangspunkt aller Dramen ist eine leidende Figur, von der aus die gesamte Handlung entwickelt wird. Dafür wird die dem Ritterdrama eigene Männerwelt durch eine weibliche Welt ersetzt. Die weiblichen Helden stehen jetzt im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens, behaupten sich aber nicht im Sinne der männlichen Heldenkonzeption, sondern, eingebunden in den Tugenddiskurs, machen sie die Erfahrung, daß ihnen nichts anderes möglich ist, als sich einzugrenzen. Der Bezug zu den Männern scheint dabei in diesen Dramen von elementarer Bedeutung zu sein. Die Ausgangsposition dieser Dramen besteht darin, daß die Heldinnen die Männer, denen ihr Herz (wie im Falle von "Adelheit von Rastenberg", "Adelheit Gräfinn von Teck", aber auch in der dramatischen Idylle "Die Schwestern von Corcyra") gehört, an den Krieg bzw. die Kreuzzüge verlieren. Die Heldinnen wünschen sich einen Mann, den sie nicht bekommen, worüber sich ihr Leiden konstituiert. Aus diesem Gefühl des Mangels heraus versuchen sie, sich Elemente ritterlichen Lebens anzueignen, die im folgenden vor dem Hintergrund der Begriffe De- und Reterritorialisierung zu lesen sind.

Das weitaus pointierteste Drama, das den Konflikt der Heldin räumlich versinnbildlicht, ist Eleonore Thons anonym erschienenes Stück "Adelheit von Rastenberg" (1789), in dem sie eine weibliche Gegenfigur zu der Adelhaid aus Goethes Ritterdrama kreiert: Adelheit von Rastenberg ist der Prototyp einer braven deutschen Frau und formuliert über sich selbst: "... ich bin ein deutsches Weib, und keiner Verstellung fähig".⁵⁸ Ihr Vater hat sie gewaltsam mit dem reichen Robert von Rastenberg verheiratet, obgleich ihr Herz Adelbert von Hohenburg angehörte. Nun kehrt jedoch letzterer aus den Kreuzzügen, dem "Getümmel der Schlacht" (S.259), zurück und lauert Adelheit in einem

"Wäldgen, ohnweit Rastenbergs Burg" (S.255) mit dem Plan auf, mit ihr von Franken nach Thüringen zu fliehen.

Sie aber setzt seinen Liebesbekundungen entgegen:

Sieh', Hohenburg, heute sind's gerade vier Jahre, daß ich meinem Mann eheliche Treue schwören muß, ich bin seitdem sehr unglücklich, laß mich nicht auch meineidig werden. (S.259)

Adelheits Dilemma ist, daß sie den, den sie heiraten mußte, nicht zu lieben vermag. Insofern ist sie, wenn sie auf der Bühne erscheint, längst als Opfer markiert und dem Irdischen entrückt. Sie hat keine Ansprüche mehr an das Leben und soll in erster Linie das Bild, nämlich ein tugendhaftes, leidendes Weib zu sein, verkörpern. Stellt der Ritter ein Ideal an Körperkraft, Mut und ehrenhaften Tugenden vor, wird hier ein weibliches Ideal an Treue kreiert, da sie den Eheschwur auf keinen Fall brechen darf. Doch allein durch diese Begegnung ist schon ein "gewaltiger Aufruhr" (S.261) in ihrer Seele entstanden. Diese leidenschaftliche Erregtheit korreliert damit, daß die Heldin im Verlauf des Dramas auf Abwege gerät. Allein fleht sie schließlich den Himmel an:

O, ich muß, ich muß ihn [gem. ist ihr Geliebter, d.V.] noch einmal sehen! (gen Himmel blickend) gütiges Wesen, das über die armen, schwachen Sterblichen wacht, leite meine Schritte, und lehre mich den großen Sieg über mich selbst! - (S.269)

Sie will sich selbst bezwingen und ihrer leidenschaftlichen Erregtheit nicht weiter nachgeben, sondern ein Modell weiblicher Tugendhaftigkeit verkörpern, was in der imperativen Form zum Ausdruck kommt. Dieser Vorstellung eines gepanzerten Selbst entspricht der Schauplatz der Rastenbergschen Burg, an dem sie sich aufhält. Denn solange sie an diesem Ort, einer Art Schutzwall gegen alles Fremde, weilt, ist sie vor der Verführung sicher. Da sie ihren geliebten Hohenburg aber dennoch sehen will und auf ihn in einer "Einsiedeley", in einem "Gehöltz" (S.275) trifft, gerät sie endgültig auf gefährliche Abwege, die ihren Untergang herbeiführen. Sie wird schließlich von ihrem Mann verdächtigt und im Turm festgesetzt. Über beides setzt sie sich aber hinweg, wenn sie bereit ist, mit Hohenburg zu fliehen:

Bleiben sollt ich wohl, aber ich bin keine Heldin, die dem Tod die Stirne bieten kann. (S.269)

Insofern werden die verbotenen Schritte, selbst wenn Adelheit weiterhin ein Vorbild an "Standhaftigkeit" (S.278) ist und ihre Treue gegenüber Rastenberg aufrechterhält, ihren Körper verwundbar machen.

Das Tugendkorsett wird löchrig, so daß Bertha von Wildenau, die bösertige Gegenspielerin, von Eifersucht und Rache geleitet, sie schließlich auf der Flucht erdolchen kann. Dieser Mord ist für die anderen Figuren auf der Bühne nicht sichtbar, da diese nach verschiedenen Seiten weggehen, während "Bertha in einen Mantel gehüllt dicht hinter Adelheit hervorkommt, ihr einen Dolch in die Brust stößt, und wieder verschwindet" (S.300), bevor sie jemand erblickt hat.

Mit dieser eigentümlichen Konzeption betont dieses Drama letztlich die psychische Gespaltenheit der Heldin. So kann dieser Tod auch als ein innerpsychischer Vorgang gedeutet werden, bei dem die Heldin, die auf Abwege gerät (der Wald, die Höhle des Einsiedlers, die Flucht), das böse vom guten Selbst abspaltet, indem die unerwünschten Leidenschaften in der Figur der Gegenspielerin ihr entgegentreten. Dieser Aspekt verweist darauf, daß in diesem Ritterdrama versucht wird, dramatische Spannungen zu harmonisieren.

Insofern weisen die Zusammenhänge Parallelen auf mit dem, was Herbert Marcuse als repressive Entsublimierung begriffen hat. Er hat beschrieben, wie "das unglückliche Bewußtsein der gespaltenen Welt, der vereitelten Möglichkeiten, der unerfüllten Hoffnungen, der verratenen Versprechen"⁵⁹ durch den Prozeß der repressiven Entsublimierung gelegnet und Konflikte ausgelöscht werden.

Was in diesem Drama, aber auch in den anderen Ritterdramen der Autorinnen geopfert wird, ist Differenziertheit und Bewegung. Dies wird im Prozeß der Reterritorialisierung, der den der Deterritorialisierung ersetzt, deutlich. Treten die Männer des Thonschen Dramas hinaus in die Welt, gehen auf Kreuzzüge (Hohenburg zieht am Ende des Dramas in den Krieg, bei Rastenberg bleibt es eine Überlegung), verirrt sich die Heldin in der Weite und stirbt daran. In anderen Ritterdramen von Autorinnen wird dementsprechend die Burg als Ort der Verheißung und Begrenzung für die Heldinnen entdeckt.

In Elise Bürgers "Adelheit Gräfinn von Teck" ist die Hauptfigur (auch hier mit Namen Adelheit) dem "Starrsinn ihres harten Vaters geopfert"⁶⁰ und mit einem alten Grafen verheiratet worden, obgleich sie den Ritter Georg Graf zu Hechingen liebte. Nachdem sie nun Witwe

geworden und ihr tyrannischer Vater gestorben ist, kehrt sie zu ihrer Familie, der Mutter und Schwester Marie, zurück und trifft auf den Ritter Georg, der inzwischen, da er jede Hoffnung auf Adelheits Rückkehr aufgegeben, ihrer Schwester versprochen hat, sie zur Frau zu nehmen. Hiermit ist eine für das Ritterdrama typische Konstellation umgestellt worden. Denn es ist ein ansonsten beliebtes Thema, daß zwei Männer um eine Frau kämpfen.⁶¹ Nun entbrennt der Kampf aber zwischen den beiden Schwestern.

Adelheit: Sey glücklich, holdes Mädchen, und Adelheit wird in der Ferne dein gedenken und ein frohes Leben dir wünschen.

Marie: Nein, nicht also, edle Adelheit! Georgs Hand sey da, wo sein Herz ist (Sehr schmerzhaft mit Mühe ihren Kampf verbergend) Er sey dein!

Adelheit: Wie du zitterst, wie unwillkürlich du weinst! Nein, ich nehme dieses Opfer nicht an, es kostet dich zu viel!

Marie: Du hast ihn länger geliebt!

Adelheit: Ich würde Dir jede Lebensfreude verbittern.

Pater: Welch ein Wettstreit!

Elsbet: Ich leide mit Ihnen!

Marie: Nimm ihn, er würde zu sehr leiden.

Adelheit: Behalt ihn, mach ihn nur glücklich! (S.60f.)

Die Schwestern kämpfen allein um ihre Leistung im Verzichten. Dieser Kampf kann dadurch entschieden werden, daß von außen eine Gefahr in Gestalt des Grafen von Stauffeneck hereinbricht, der versucht, Adelheit von Tecks Burg gewaltsam zu erobern und ihren kleinen Sohn Carl gefangen zu setzen. Diese Situation wird jetzt Anlaß sein, um Adelheits "männlichen Geist" (S.40) zu entfalten. Sie legt einen Harnisch an und ist bereit zu kämpfen:

Seht, ich bin stark, ich kann ein Schwerdt wohl führen. Mutterliebe wird mich zur Heldin machen. (S.66)

Sie bedarf einer Legitimation, um Heroisches für sich in Anspruch zu nehmen. Georg eilt ihr schließlich zu Hilfe, zusammen mit dem Ritter Conrad, Edler von Fürstenburg. Am Ende ist das Personal komplett für eine glückliche Wiedervereinigungsszene: Die ganze Familie ist glücklich vereint. Endlich bilden Adelheit und Georg, der ihren Sohn adoptiert, ein glückliches Paar. Der Ritter Conrad wirbt um Marie, die be-

reit ist, ihn zu heiraten. Diese Paarbildungen münden schließlich in ein Familientableau ein, das sich um die 'gute' Mutter Elsbet herum versammelt und wie folgt von Elise Bürger im Nebentext beschrieben wird:

Alles bildet eine Gruppe um Elsbet. ... Marie und Conrad an einer, Adelheit und Georg an der anderen Seite umschlingen sie. (S.141)

Dieses Schlußtableau markiert das Ende des Stückes und fixiert weibliche Wunschvorstellungen eines Familienglücks. Die Burg fungiert dabei als Ort der Geborgenheit, aber auch des Einschlusses. Fließende Zustände, Handlungsmomente erstarren und verhärten sich zum Bild der uneinnehmbaren Burg mit festen Mauern.

Diese Erscheinung, den Handlungsverlauf zu hemmen und die Handlungsmomente in Tableaus zu fixieren, hat Peter Szondi allgemein für das bürgerliche Trauerspiel dieser Zeit beschrieben und dabei auf die Affinität zwischen Rührung und Tableau hingewiesen.⁶²

Ähnliche Familiengemälde, die ebenso die Tendenz haben, die Zeit im Bilde anzuhalten und Handlungen zu konservieren, finden sich auch in anderen Ritterdramen von Autorinnen. Hierzu gehören Isabella von Wallenrods Fortsetzungsdrama von Schillers "Räubern", das schon in der Einleitung erwähnt wurde, aber auch ein Ritterschauspiel ihrer Tochter Auguste von Goldstein, die unter dem Pseudonym Auguste von Wallenstein "Klara von Lauenstein" (1804) geschrieben hat.⁶³

Die Abwendung von der Handlung und die Hinwendung zu Bildwelten des sog. "glücklichen Raums"⁶⁴ findet sich auch in Amalie von Helvigs dramatischer Idylle "Die Schwestern auf Corcyra" (1812), deren Titel aller Wahrscheinlichkeit nach Anklänge an Watteaus Gemälde "Kythira" (Insel der Seligen) hat. Von dieser idyllischen Welt (das ideale Tableau) sind alle Räume der Feindseligkeit, des Konflikts, des Kampfes - also alle dramatischen Impulse - ausgeschlossen. Die Handlung dieses Dramas spielt zur Zeit der Kreuzzüge, in den Jahren 1150 - 1160 n.Chr. unter der Regierung Emmanuel Comnensus'. Schauplatz ist ein exotisches Asyl, eine selige Insel, auf der sich 'gute' Menschen zusammenfinden. In diesem Drama wird das Betreten des Idyllenraums zelebriert, von dem Ernst Bloch grundsätzlich für die idyllische Konstruktion gesagt hat, daß es so ist, "als wäre man von weither dahin zurückgekehrt, ein häuslicher Frieden, ein ländlicher Garten ..."⁶⁵

Und genau in diesem Sinne beginnt das Drama. Der Schauplatz ist: "Eine romantische Gegend, im Hintergrunde die Aussicht eines blühenden Thals mit Bergen begränzt, zur rechten Seite der Bühne die Ruinen eines Tempels, zerstreute Trümmer umher; im Vordergrund das Fragment einer Corniche, mit Basisreliefs geziert, als Ruhetisch"⁶⁶.

Historie erscheint also als lieblicher Schmuck und Dekoration. Zwei Figuren sind soeben mit einem Schiff vom Festland gelandet: Demetrius, ein griechischer Kämpfer, und Antonia, die Witwe eines griechischen Feldherrn, die zum ersten Mal seit langer Zeit wieder ihre Heimat betritt. Hier ist sie bereit, fernab der "ränkevollen Kaiserstadt" (S.22) Demetrius ihr "Herz" (S.20) und d.h. zugleich auch ihre Absicht der Reise mitzuteilen:

Es soll das Wehen heimatlicher Lüfte
Mit mildem Hauch den heißen Busen kühlen,
Ob die erschöpfte lebensmüde Brust
In der bekannten Thäler Blumenduft
Vielleicht zu frohn Daseyn neu genese. (S.18)

Das Betreten des Raums der Idylle erscheint wie eine Rückkehr. Es ist, als ob hier das Städtische, Fremde und Heiße abgestreift werden kann, um die bekannte Geborgenheit und Kühle dieser ländlichen Umgebung wiederzuentdecken. Die idyllische Idee, die sich nach Renate Böschstein in alle literarischen Formen integrieren kann, begnügt sich dabei mit dem Auffinden des Horts einer glücklichen Ordnung in einem reterritorialisierten Bereich.⁶⁷ War es vorher die Burg, ist es jetzt der Raum der Idylle, die Enklave, der freiwillige Einschluß, der einer Entfremdungsbewegung der Heldinnen gegenübersteht und ihnen eine Selbstfindung und Authentizität verspricht:

O wie bewegt erkenn' ich hier mich wieder!
Es ist der Ort, wo nur mit mir allein
Ich oft hinabstieg in der Seele Tiefen,
Und Phantasie die Zukunft gern beschwor. - (S.34f.)

Die Heldin aus Helvigs Drama hat sich endgültig selbst verwirklicht, die dramatische Bewegung erscheint verinnerlicht und verräumlicht (ausgestellt in dem idealen weiblichen Bild eines unentfremdeten Zustands) zugleich. Komplett wird dieser Zustand, wenn sie auf ihren Jugendfreund Leo trifft, mit dem ein glückliches Wiedersehen stattfindet.

In allen hier untersuchten Dramen ist eine Abwendung von Handlungsmomenten zu erkennen. Konflikte werden durch die Verheißung der 'Burg' oder der Idylle ausgelöscht. Geopfert wird in diesen Dramen die Auseinandersetzung, die Abweichung, die Bewegung, das andere. Gewählt wird der Einschluß, der Endzustand, die Stillstellung, der Tod.

Denn das, was diese Dramen als 'Glück' propagieren, erscheint zum Beispiel vor dem Hintergrund von Heinrich von Kleists Ritterschauspiel "Die Familie Schroffenstein" (1803) als Vorgang der 'Entlebendigung' und gewaltsamen Zurichtung. Dienen die glücklichen Wiedervereinigungsszenen in der Burg (und auch der Idylle) als Bilder, durch die ein Schutzwall gegen fremde bedrohliche Einflüsse errichtet wird, verhält sich Kleists Konzeption dazu konträr: Denn dort lauert die Feindseligkeit gerade im Elternhaus und der Burg selber. Sowohl bei der Familie Schroffenstein als auch bei der Familie Sylvester finden in der Enge des Zuhauses extreme Greuel statt. Dagegen wird die Zone zwischen den beiden Burgen, in der sich die beiden liebenden Kinder Ottokar und Agnes treffen, zu einem Begegnungs- und Erfahrungsraum. Doch dieser mögliche andere Ort ist immer schon umrahmt von den verfeindeten Familien. Hans Neuenfels spricht in diesem Zusammenhang auch von dem "tödlichen Stempel" bzw. einer "tödlichen Klammer", der dieser Zwischenraum ausgesetzt ist.⁶⁸

Nun ist es so, daß dieser andere Ort, der im 'Unterwegs' und 'Dazwischen' liegt, in den Ritterschauspielen der Autorinnen als gefährlicher Platz erscheint und ausgegrenzt wird. Der eigentliche harmonische Ort liegt dafür in dem Hort der Familie, der Burg selber, begründet. Entsprechend zeigen die Dramen einen Prozeß der Reterritorialisierung, indem die Mauern der Burg oder die idyllische Landschaft (man denke nur an die Klostermauern, von denen Odoardo spricht, oder die ländliche Idylle des Grafen Appiani in der "Emilia Galotti") der Heldin einen bedeutungsvollen Raum verleihen. Die sinnliche Eingeschränktheit, der schon Emilia Galotti unterworfen war, das Verbot, auf Abwege zu gehen, und die ungeheuerlichen Konsequenzen ihres Besuchs in der Kirche verweisen auf die Gefahren, die die Autorinnen zu kontrollieren versuchen, wenn sie in ihren Dramen die Handlung im Tableau der Burg gerinnen lassen. Der Topos der Burg bleibt aber zutiefst ambivalent: Bezeichnet er auf der einen Seite den erwünschten Schutz, fungiert er zugleich auch als Gefängnis.

5. Die 'Liebeskranken'

Es ist auffallend, daß die Heldinnen sowohl in den Ritterschauspielen als auch in den folgenden Dramen einen Kampf um ihre Liebe führen und dabei gegen ihren Vater, der ihnen die Ehe mit einem ungeliebten Mann diktiert, aufbegehren.

Um das Besondere der Dramenkonstellationen der Autorinnen herauszustellen, möchte ich erneut auf Lessings "Emilia Galotti" eingehen. Denn in der "Emilia Galotti" ist die Vater-Tochter-Beziehung eine der zentralen Achsen, von der das Stück getragen wird. So findet sich Emilia in der letzten Szene in ihrem Vater wieder ("O, mein Vater, wenn ich sie erriete!")⁶⁹ und bildet mit ihm eine Einheit. Emilias Unterordnung unter den Willen des Vaters, d.h. auch unter seinen Wunsch, daß sie den Grafen Appiani heiraten solle (Odoardo: "Kaum kann ichs erwarten, diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen")⁷⁰, erscheint im Verlauf des Stückes jedoch als ein Akt ihres freien Willens.

Dies ist das Prinzip einer freien Gattenwahl, wie Bengt Algot Sørensen und Hans Peter Herrmann den historischen Wandel beschrieben haben, der sich in der Trauerspielkonzeption in dem Wechsel des Ehestiftungsmodus formuliert, wenn die Tochter, die früher durch den Vater verheiratet wurde, nun ihren Gatten selber wählen darf, wobei die Eltern jedoch ihr Vetorecht behalten.⁷¹ Schon Peter Szondi hat auf dieses neue Konzept der Gattenwahl für die bürgerliche Tochter verwiesen, wobei dem Konflikt zwischen Vater und Tochter "abgeschworen" wird, "da man von der Güte des anderen überzeugt ist".⁷²

Diese scheinbare Empfindsamkeit zwischen Vater und Tochter findet sich nun in den Dramen der Autorinnen jedoch nicht ausformuliert. Hier geraten die Heldinnen in Opposition zum Vater, eine Entgegensetzung, die entweder dennoch in einer Versöhnung endet (vgl. das 'Phantasma des guten Herrschers' bzw. das Familientableau am Ende des Ritterschauspiels), oder aber - wie in den folgenden Dramen der 'Liebeskranken' - von einer unüberwindbaren Kluft gekennzeichnet ist. Denn in allen folgenden drei Dramen erscheint der Hausvater als ein gewalttätiger, unmenschlicher Patriarch.

Warum die Autorinnen jedoch die Heiratskontrolle durch den Vater so massiv schildern, sie ihre Heldinnen zum Opfer eines gewalttätigen Vaters in dieser Weise erklären, soll untersucht werden. Dabei sollen

die Konsequenzen, die diese Konstruktion für die dramatische Spannung hat, aufgezeigt werden.

Als Grundkonflikt liegt diesen Dramen eine durch den Vater verbotene Liebe zugrunde, die die Heldinnen zu Opfern prädestinieren. Die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe führt dazu, daß die drei Heldinnen: "Theresen" aus Sophie Albrechts gleichnamigem Drama (1781), Annette von Droste-Hülshoffs "Bertha" (entstanden: 1813/14) und schließlich "Lidia" aus Karoline von Wolzogens programmatisch formuliertem Drama "Der leukadische Fels" (1792 anonym erschienen) an ihrer Liebe erkranken.

Das Krankheitsbild ist vor dem Hintergrund eines Topos, wie er sich seit dem 18. Jahrhundert unter dem Namen "Liebes-Melancholey" zeigt, besser zu verstehen. Dieser Topos, darauf haben u.a. Helga Meise und Ursula Geitner verwiesen, durchzieht sämtliche pädagogischen Diskurse und Romandiskurse des 18. Jahrhunderts.⁷³

Das "Frauenzimmer-Lexicon" von 1773 definiert die "Liebes-Melancholey" folgendermaßen:

Liebes-Melancholey, oder Liebes-Fieber. Die Aerzte nennen dieses Uebel *Melancholia uterina*, oder *Furor uterinus*, die Mutterwuth oder Mutter-Tollheit; es ist aber ein fürchterlicher Zufall, der aus großer und heftiger Begierde herrührt, wenn sich nämlich das Frauenzimmer allzuarstarke Liebes-Ideen und brünstige Phantasien dergestalt macht und einprägt, daß sie darüber aberwitzig, schoten-thöricht und verrückt werden. Es hat seine hauptsächliche Quelle in einer verdorbenen Imagination, an welcher solche unglückselige Personen insgemein in hohem Grade selber schuld sind.⁷⁴

Dieses Krankheitsbild, das an das weibliche Geschlecht gebunden ist, worauf auch die medizinische Begrifflichkeit hinweist, die den Uterus als Krankheitsherd annimmt,⁷⁵ stellt einen Zusammenhang zwischen Liebes-Ideen bzw. Begierden (also einer Wunschkdimension) und einer Krankheitssymptomatik her. Der weiblichen Verliebtheit, die Ideen und Keime in den Körper des "Frauenzimmers" legt, kommt dabei die Rolle zu, Ursache dafür zu sein, daß Frauen erkranken und verrückt werden.

In den vorliegenden Dramen handelt es sich um liebende Subjekte, die sich in Leidenschaften verfangen haben und daran erkranken. In dem Stück "Theresen" führt das bis zum Selbstmord, die beiden ande-

ren Dramen: "Der leukadische Fels" und "Bertha" bleiben Fragmente, entsprechend findet sich der Todesgedanke nur angedeutet.

Wie die Heldinnen ihre Erfahrungen und ihr Leiden zum Ausdruck bringen, soll im folgenden v.a. an monologischen Repliken studiert werden, da diesen Dramen keine außerordentliche Handlungsdimension eigen ist; vielmehr bringen die Heldinnen ausschließlich ihre unglückliche Verliebtheit zum Ausdruck.

Sophie Albrecht, eine Freundin Schillers, schreibt 23jährig, noch bevor sie 1784 in Frankfurt die Luise Millerin in der Uraufführung spielte, das für die Bühne konzipierte Stück "Theresgen", das bereits 1781 vor "Kabale und Liebe" veröffentlicht wurde.⁷⁶

Im Zentrum des Stückes steht die Heldin, die sich von Beginn des Stückes an auf einem Kirchhof befindet und Selbstgespräche führt:

O! willkommener bist du mir Todes Stille! als unsre fröhlichen Fluren. Ach dieses Herz wäre längst gesprungen; dürfte ich hier nicht weinen. (S.268f.)

Theresgen, leidend und todessehnsüchtig, führt Zwiesprache mit dem Ort des Todes, der ihr jedoch das 'Herz', aus dem sie zu weinen und zu sprechen scheint, beläßt. Darüber hinaus phantasiert sie von einer höheren besseren Welt, wenn sie den Tod und das Jenseits als einen Ort entwirft, an dem menschliche Gleichheit garantiert wird:

Und der Weg des Grabes zu Gefilden führt, wo Gleichheit herrscht, wo nur Liebe Reichthum und Tugend hoher Stand ist. (S.268)

Diese an sich rebellischen Gedanken, gegen ein Standesdenken gerichtet, wird Schillers Luise Millerin später in ähnlicher Form an ihre Mutter adressieren:

Dann, Mutter - dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen - wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes - Menschen nur Menschen sind. - Ich bringe nichts mit mir als meine Unschuld, aber der Vater hat ja so oft gesagt, daß der Schmuck und die prächtigen Titel wohlfeil werden, wenn Gott kommt, und die Herzen im Preise steigen.⁷⁷

Hier wird von einer höheren Gerechtigkeit geträumt, in der das Herz (und nicht Macht und Stand) als Währung zählt. Dieser Entwurf ist in Albrechts "Theresgen" allein schon dadurch reduziert, daß die Heldin ihre Worte ins Leere spricht und sie im Imaginären verbleiben. Ihr monologisches Sprechen ist separiert von kommunikativer Erfahrung. Für

Theresgen existiert keine Hoffnung auf eine Zukunft, ihr Hoffen besteht im Tod und sie erscheint als Geopferte.

Vereinsamt spricht sie schließlich mit den Toten, die ihre Seufzer nicht zu hören vermögen:

Vergebens; meine Seufzer beben einsam von der morschen Mauer zurück. Die Glücklichen hier hören keine Klage. O wenn ihr kein tröstliches Wort für mich habt, ihr Todten, so laßt mich wenigstens an eurem kalten Busen weinen. (S.268)

Die Position Theresgens ist schon zu Beginn des Dramas aussichtslos, ihre Worte finden kein Gehör, und sie wird von einer tödlichen Kälte befallen.

Diese Form des Monologs verweist auf einen 'exkommunizierten Zustand', den Jürgen Habermas für eine Situation bestimmt hat, in der die Symbole, welche die unterdrückten Bedürfnisse und Meinungen interpretieren könnten, aus der öffentlichen Kommunikation (in diesem Fall dem dialogischen Zusammenhang) ausgeschlossen werden und sich lediglich im Selbstgespräch noch artikulieren können.⁷⁸ Das psychische Subjekt dieses Monologs kennt keinen Konflikt, keinen Willen mehr, sondern nur noch das Pathos der schon Gestorbenen.

Die Luise Millerin in "Kabale und Liebe" konnte ihrem Vater im V. Akt den "dritten Ort" als Position jenseits des Vaters und des Geliebten vorstellen und auf "das Grab"⁷⁹ hindeuten, Theresgen hingegen ist von Beginn des Dramas an auf diesen Ort verwiesen. Sie wird als dem Tode Verfallene dargestellt, der keine Entwicklung zusteht. Dramentechnisch wird dieser Aspekt noch dadurch unterstützt, daß die Heldin in ihrer Krankheit und ihrem Monologisieren mit der naiv gezeichneten Lehngen und deren Verlobten Andres, die sich in Wechselgesängen äußern, kontrastiert wird. Beruht der Dialog nach Mukařovský immer auf der Polarität und Spannung zwischen zwei (oder mehreren) Subjekten, von wenigstens zweierlei Kontexten, die sich in den Repliken durch scharfe Richtungsänderungen, durch das Aufeinanderprallen einzelner Kontexte ausdrücken,⁸⁰ so herrscht in Theresgens Selbstgesprächen eine einheitliche semantische Ausrichtung. So allein auf der Bühne, ist sie lediglich vom Tod und vom Schweigen durchdrungen. Ein 'exkommunizierter' Zustand, der schließlich mit dem Ambiente, den Attributen, mit denen Theresgen sich umgibt, korreliert. Sämtliche To-dessymbole, "Grabsteine", "schwarze Kreuze" (S.267) lassen sie 'lei-

chenhaft' erscheinen. In dieser Seelenlandschaft demonstriert sie theatralisch ihre Not (sinkt nieder) und präsentiert sich als Opfer.

Diese zur Schau getragene 'Krankheit' läßt jedoch ein 'trauriges' Geheimnis vermuten, eine ungewöhnliche Begebenheit, die es zu berichten gilt und die verantwortlich für diesen Zustand ist. Schließlich gesteht Theresgen das 'Unerhörte' ihrer Freundin:

Lehngen, du sollst alles wissen. Aber bewahre das traurige Geheimniß deiner Freundin. Du weißt, gleich nach dem Tode meiner Wohlthäterin kam ich (hier her). Oft weint ich in der Stille um sie und wünschte mich zu ihr. Eine bange Ahnung sagte mir mein Unglück. Der Frühling kam, und mit der Natur wurde mein Herz wieder froh. Um meinem stürmischen Vater auszuweichen, war ich öfters am Teich oder im Thal. Einmal kam ich aus dem Walde, um hier den Abend zu genießen.

Der Mond schien helle. Durchs Gesträuche
Blickt ich nach diesen Ufern hin.
Und sah nur spannebreit vom Teiche,
Den schönsten Jüngling ruhn.
Ich war durchdrungen von Bewegung,
Die nie zuvor mein Herz durchglüht, ... (S.321f.)

Theresgen entwirft in dieser Rede eine Gegenwelt, einen idyllischen Ort. Dabei wird in dieser Textpassage ihr Vater durch einen schlummernden Jüngling substituiert, bzw. die Erfahrung mit ihrem Vater kann die Heldin vergessen und durch ein neues Anliegen/Bild ersetzen. Sprachlich wird dieser Zusammenhang durch die einsetzende Versform markiert. Denn als sie zur Frühlingszeit unerwartet am Teich vom Anblick des schlummernden Jünglings überwältigt wird, ist ein Wunsch in ihr entstanden, von dem sie sich nicht mehr befreien kann. Theresgen, bisher als 'Totgestellte' inszeniert, wird durch das Erwachen ihres Begehrens erschüttert und darüber für Momente 'verlebendigt'. Das Dramatische ist dabei ins Innere des Körpers zurückgenommen worden und legt einen imaginären Punkt (das Herz) frei. Hierüber gibt sie jetzt den Sinn ihres Leidens und damit ihre Identität an, und im Inneren befindet sich jetzt die Bewegung, die außen nur als Krankheit und in der Trauer Theresgens erscheint. Und gerade als sie erfährt, daß es sich bei dem Jüngling um den Grafen handelt, und sie realisieren muß, daß sie die Standesschranken nicht überspringen kann, bleibt sie auf diesen inneren Punkt festgelegt und möchte das Unmögliche versuchen.

Man könnte sagen, der Blick auf den schlummernden Jüngling fungiert als ein Schema, das es zu verinnerlichen gilt: "Ja ich liebe ihn, werde ihn ewig, ewig lieben" (S.321). Hiermit ist zugleich eine wesentliche Bedingung für das Trauma angegeben, wie es die Psychoanalyse versteht, und zwar als ein Ereignis, das definiert wird durch seine Intensität und die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu reagieren, so daß die Erschütterung dauerhafte pathologische Wirkungen hervorruft. Die "Wunde" findet sich dabei im Zentrum des Körpers und wird von der Heldin selber später als ihr "blutendes Herz" (S.312) angegeben. Über dieses Trauma (<griech.> Wunde) scheint sie im weiteren Verlauf des Dramas zu verbluten; sie 'verarmt', bis sie schließlich ihr Bewußtsein verliert. Sie erstarrt, wird "eiskalt" (S.344) und wiederholt ohnmächtig (S.350), weint mehrfach und trägt zu guter Letzt die Zeichen einer Verrückten, wenn sie "bebt", "wild um sich blickt" (S.346) oder im Wahn mit ihrem geliebten Grafen redet:

Ach du nur weißt es nicht, du einziger, wie unaussprechlich ich dich liebe, und ich sollte eines ändern werden? Nein, dein bin ich nur, du Theurer, dein allein, und will um dich sterben. (S.347)

Theresgen ist in ihren Halluzinationen von sich selbst entfremdet, und noch einmal und endgültig vollzieht sie den Prozeß der 'Tötung', wenn sie mit den Worten: "... zum Grabe, zum Grabe - zum Grabe" (S.359) in den Teich geht.

In diesem Drama liegt eine zweifache Tötung vor: Zum einen betritt die Heldin die Bühne schon als 'Geopferte', als eine, die sich dem Tod verschrieben hat, zum anderen vollzieht sie den Prozeß der Tötung an sich selber. Mit diesem dramatischen Vollzug hat sich zugleich das Krankheitsbild der Liebes-Melancholy, wie es das 18. Jahrhundert begreift, erfüllt. Bestimmend für die Heldin dieses Dramas ist die 'Exkommunikationserfahrung', die auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck kommt. Die Heldin führt Selbstgespräche, spricht mit 'Toten', halluziniert und verdrängt Erfahrungen. Zugleich bildet sich aber auch ein neues dramatisches Element heraus, und zwar die Ausrichtung des 'unerhörten' Moments.

Geradezu richtungsweisend ist auch Caroline von Wolzogens Drama mit dem Titel "Der leukadische Fels" (1792 in zwei Teilen in Schillers "Thalia" erschienen),⁸¹ in dem die Heldin Lidia sich an diesem Felsen

orientiert, von dem die Legende sagt, daß Sappho sich aus unglücklicher Liebe zu Phaon von diesem Felsen ins Meer gestürzt haben soll. Der Sprung von diesem "weißen Kalkfelsen" gilt generell als etwas, was unglücklich Liebende heilt, und wird als Ort für 'Liebeskranke' verklärt. Noch im "Pauly/Wissowa: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft" steht: "Wer Phaon liebt, des Sehnen geht auf etwas Unerfüllbares".⁸²

Diesen Zusammenhang macht sich Caroline von Wolzogen zunutze, wenn sie das Thema der 'Liebeskrankheit' nach Griechenland verlegt und ihre Heldin Lidia daran erkranken und zugrunde gehen läßt. Auch Lidia soll mit einem ungeliebten Mann verheiratet werden, wogegen sie innerlich aufbegehrt, jedoch keine Möglichkeit zu einer Artikulation ihrer Weigerung sieht. Insofern ist auch sie auf den einsamen Bereich, auf einen 'exkommunizierten' Zustand, geworfen und beläßt ihre Konflikte im Imaginären. Erst im Kreis ihrer Freundinnen ergreift sie die Möglichkeit, aus ihrer Stummheit auszubrechen, und "spricht" ihrer Freundin Irene "ihr Herz aus" (S.247):

... Mit Recht

wohl nenn ichs sterben, von der Hofnung scheiden, dem einz'gen Mann zu leben,
den mein Herz mit voller Lieb umschließt. (S.248f.)

Und:

Es gab der Augenblicke wohl voll süßer Träume,
Ein Blick, ein Wort von ihm, ließ ein so weit
Gewebe' in meiner Seel' entstehn - doch bald
entfloh der hochgestimmte Sinn, und kalt
empfand ich, was mir Liebedeutend schien. (S.250)

Auch hier ist im Inneren ein Zusammenhang, ein "Gewebe" entstanden, aus dem heraus die Heldin ihre 'Krankheit' motiviert und damit ihre Identität bezieht, wenn sie ihre unglückliche Liebe zu Diagoras, ihrem Lehrer, gesteht. Zugleich fungiert auch in diesem Drama der Wunsch als etwas, an dem die Heldin zu sterben hat. Ebenso wie Theresgen verfällt auch Lidia über ihr 'Wünschen', das geradezu in sie eingraviert ist, in Starrheit und Tod. Im weiteren beginnt sie, sich mit dem Vorbild Sappho zu identifizieren, wenn sie an die Göttin Venus (im Drama fälschlicherweise für die griechische Bezeichnung Aphrodite benutzt) folgende Worte richtet:

Du tritts aus dichten Wolken, und es senkt
 dein goldner Strahl dich auf mein flehend Herz
 Welch Vorgefühl ergreift mich! (sinnend) ja bey dir
 bringt Opfer, wer sich in der blauen Fluth
 die um Leukade's graue Felsen schäumt,
 Genesung von der Liebe Schmerzen sucht.
 Die Wellen, sagt man, spühlen aus der Brust
 die Flammen hold hinweg, und oft verlöscht
 das Leben mit der Liebe - ja so fand
 einst Sappho Rettung, gieng zur Unterwelt
 aus Thetis Schoos - wie gerne folgt ich ihr! (S.265)

Lidia erhöht ihr Leiden pathetisch, wenn sie Zwiesprache mit der antiken Figur hält und sich die Figur der Sappho vorstellt. Dadurch eröffnet sich ihr ein imaginärer Bereich, in dem Bilder der 'Verheißung' für den Prozeß der Opferung, der in den Tod einmündet, existieren. Hierüber 'verlebendigt' sich die Heldin und entfremdet sich zugleich, wenn sie sich in dem Vorbild Sappho phantasmatisch erhöht. Diese Rede verklärt die Heldin zum Opfer, worüber ihr Sinn zukommt. Zugleich ist dieser Zusammenhang dramatischer Höhepunkt des Stückes. Somit kann das Drama an dieser Stelle auch abbrechen, Fragment bleiben, weil die dramatische Phantasie in der Verklärung der Heldin ihren Ausdruck gefunden hat.

Auch Annette von Droste-Hülshoffs Drama "Bertha oder die Alpen" (1813/14),⁸³ das sie als Sechzehnjährige geschrieben hat und das in seiner Zeit nicht gedruckt vorlag, sondern erst viel später veröffentlicht wurde, bleibt Fragment und verweist ebenso auf eine eigentümliche Leerstelle, auf ein Schweigen.

In diesem Drama geht es, am Beispiel der jungen Gräfin Bertha - wie schon in den beiden oben genannten Stücken - um die Darstellung der inneren Krise der Heldin, um die Ausstellung der 'Krankheit'. Von Beginn des Dramas an ist die Heldin von Schwermut befallen und singt traurige Lieder zur Harfe. Sie sagt über sich:

Es ist ein weiches trauriges Gefühl
 Was von dem bangen Auge Tränen heischt
 Es hebt mich nicht auf Schwingen mehr empor
 Es drückt mich nieder macht mich muthlos krank! (S.69)

Der weibliche Körper wird als schwächlich und empfindsam ausgegeben, der sich anfällig für Gefühle zeigt und derartig porös ist, daß er -

wenn er einmal infiziert ist - langsam vergeht. Hiermit hat auch Annette von Droste-Hülshoff ein Krankheitsbild in ihrem Drama angegeben, das dem schon erwähnten Topos der Liebesmelancholy entspricht.

In einem längeren Monolog gibt Bertha, die an der vom Vater verbotenen unglücklichen Liebe zu dem Musikus Eduard Felsberg leidet, weitere Auskunft über ihren Krankheitszustand:

... es kann
 Mich meiner Theuren Glück nicht mehr erfreuen
 Und war doch sonst so weich dies arme Herz
 Sonst Ha mit Schaudern schau die schwarze Kluft
 Ich zwischen diesem sonst und jetzt ja sonst
 Da freut ich mich des Apfels und der Nuß
 Den liebenden Geschwistern dargereicht
 Und jetzt wie gleitet alles kalt xx [evtl. "und öde", d.V.]
 Vorüber dem erstorbnen Sinn getrennt
 Von allem was dies Herz einst warm umfing
 Verlassen Gott sie sind so innig
 Und möchten gern mit heißer Liebesglut
 Dies kalte Herz erwärmen Ha es brennt
 So heiß dies Herz allein ihr andets nicht
 Denn eine eisge Wand hat trennend sich
 Durch unsers Leben fernen Raum gezogen
 Auf ewig scheidend unser Freud und Leid (S.119f.)

Bertha, einst in den Familienkreis integriert, kommunikativ und darüber lebendig, ist jetzt von ihrer Umwelt entfremdet und abgeschnitten. Verworfen sind alle gesellschaftlichen Bezüge; herauskatapultiert aus lebendigen Zusammenhängen, ist auch sie dem Tod verschrieben. Die Heldin beschreibt hier mit Genauigkeit ihre 'Exkommunikationserfahrung', die als Basis für ihre Einsamkeit, die sich im Monolog spiegelt, begriffen werden kann. In einer pompösen Sprache zelebriert sie sich, introjiziert dabei literarische Muster und Bilder, um darüber dem eigenen Elend 'Heldenhaftigkeit' zu verleihen. Den Klischees der Sprache kommt dabei die Funktion zu, Erfahrungen, die sich in Symbolen und Handlungsmotiven ausdrücken könnten, zu desymbolisieren, d.h. aus der öffentlichen Kommunikation auszuschließen.⁸⁴ Denn in diesem Prozeß der Rede ist alle Erfahrung, der dramatische Konflikt selber in einem Schwarz-Weiß-Schema klischiert: Die "schwarze Kluft", die "eis'ge Wand" hat das Subjekt mit seinen Erfahrungen ausgesperrt.

Als Opfer ist sie zugleich aber immer schon getötet. Auf ihrem Körper findet sich schließlich auch die Inschrift des Todes wieder. Sie "sinkt nieder" (S.132), ist von "Phantomen" geplagt, beherrscht (S.127) und schließlich: "So schwach und kaum noch lebend" (S.138), daß sie von ihrer Cousine Laurette als ein "Todesengel" (S.182) bezeichnet wird.

5.1. *Todesengel*

Todes-Engel nennen hier dich viele?
Und doch führst uns *du* zum Ziele,
Wo das *wahre Leben* ewig blüht!
Lebens-Engel nenn' ich dich, willkommen!⁸⁵

Die hier behandelten Dramen führen die in der "Emilia Galotti" angelegte Opferung konsequent aus, wenn sie erstens den tragischen Diskurs fortführen und zweitens das 'funktional Tote' der "Emilia" als Sinnzusammenhang verstehen und die Innerlichkeit des weiblichen Opfers ausgestalten. Dabei machen sich die drei Dramen das Phantasma des Opfers (daß das Leben nur als totgestelltes einen Sinn haben kann) zu eigen und inszenieren ihre Dramen von der Achse des Opfers her. So sprechen alle drei Heldinnen von sich als Opfer, wobei sie immer schon auf den Schauplätzen des Todes sind. Darüber hinaus erleben die Heldinnen noch einmal den Prozeß der 'Tötung', wenn sie an der Unmöglichkeit ihres Liebesgefühls erkranken, auf der Höhe ihres Traumas erstarren, bis sie schließlich über der ahistorischen Immergleichheit des Traurigen langsam und stetig ausbluten. Den Monologen kommt dabei die Funktion zu, den Ausschluß aus der Kommunikation und den Prozeß des 'Sich-Hineinredens' in den Tod vorzunehmen. Hiermit ist eine neue dramatische Qualität des Monologischen gegeben, die über die bisherigen Zuschreibungen und Funktionsbestimmungen hinausgeht. Denn der Monolog läßt sich in diesen Dramen nicht reduzieren auf Formen, wie es die Innenschau, die epische Funktion und die dramatische Scharnierfunktion darstellen. Hier bedeutet allein und isoliert auf der Bühne sprechen immer auch ein 'Sterben'.⁸⁶

Darüber hinaus geben die Texte als Ursache für diesen Vorgang das Trauma als Handlungsgefüge zu erkennen, das an den Körper der kranken Heldin gebunden ist, und zum einen auf den gewalttätigen Vater, zum anderen auf die 'Liebeskrankheit' verweist. Dieses traumati-

sche Handlungsmoment wird auch in anderen Dramen der Autorinnen aufscheinen.

Für diese in den Dramen zur Darstellung gebrachte Doppelung des Todes (einmal der Tod als einzige Vorstellung des Lebens, und dann das Leben als ein Wunsch, der in den Tod einmündet) existiert die Allegorie des Todesengels, ein Topos, der bei den Autorinnen immer wieder erwähnt wird und auf den hin sie sich festschreiben.⁸⁷ Zudem unterliegen die Heldinnen der behandelten Dramen einer 'allegorischen Entseelung', die darin besteht, daß die weiblichen Figuren jeglichem Sinnengenuß entzogen sind und sich als ätherischen Engelsleib, der dem Tod verschrieben ist, entwerfen. Der christliche Todesengel fungiert dabei als derjenige, der die Seelen über die Grenze zwischen Leben und Tod trägt. Dieser Seelengeleiter findet sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der dekorativen Funktion des Bewachers des Grabes wieder; oder er ist zu einer Chiffre für subtile seelische Vorgänge geworden. Der Mensch begegnet dann dem Engel nicht mehr als Gegenüber, sondern nur noch als Gestalt der Innerlichkeit⁸⁸ - als ein Ausdruck der Entzweiung, die in den Dramen in den monologischen Repliken, in dem Prozeß der Exkommunikation zum Ausdruck kommt. Zugleich aber bewahrt diese Allegorie des Todesengels etwas vom Wissen des Todes als anderem, als etwas, das sich ästhetisch nicht verdoppeln läßt.

Walter Benjamin hat darauf verwiesen, daß Allegorien "im Reiche der Gedanken" das sind, "was Ruinen im Reiche der Dinge" sind.⁸⁹ Da die Allegorien als Erinnerungszeichen fungieren, kann man für die Dramen der Autorinnen feststellen, daß es gerade der besondere Gedanke dieser Dramen ist, mit dem Todesengel eine Todverfallenheit einzuführen. Dabei transformieren die Dramen der Autorinnen eine psychologische Struktur in eine ästhetische Form, wie sie im "Frauenzimmer-Lexicon" für die Liebeskrankheit beschrieben wurde und wie sie Ausdruck des zeitgenössischen medizinischen Diskurses ist. Die markierte psychische Störung wird in den Dramen zu einer weiblichen Existenzweise, einem tragischen Weiblichkeitsmuster schlechthin, ausgebildet. Liebeskrank zu sein erscheint als tragisches Schicksal der Frau.

6. Historische Heldinnen und Kämpferinnen

Bisher wurden nur Dramen von Autorinnen vorgestellt, in denen die Heldinnen sich dem Tugenddiskurs unterwerfen und in ihren Monologen die Ideale von Unschuld und Innerlichkeit ausformulieren. Dabei wird das dramatische Gefüge entleert, und die Heldinnen erstarren in der Pose des weiblichen Opfers, wenn sie sich entmachten oder in ihrer Krankheit festschreiben.

Es existiert aber auch eine Dramenkonzeption, in der Autorinnen Heldinnen kreieren, die den Anspruch auf eine Tat aufrechterhalten und die gesellschaftliche Herausforderung annehmen: Karoline Ludecus' "Johanna Gray" (1806) erringt den englischen Thron, Christine Westphalens "Charlotte Corday" (1804) tötet Marat, um die Schrecken der französischen Revolution zu verhindern, und Karoline von Günderodes "Hildgund" (1805) will den Hunnenkönig Attila töten, um ihr Vaterland zu retten.

Um die außerordentliche Erfahrungswelt dieser Heldinnen präsentieren zu können, bedienen sich die Autorinnen einer heroischen Sprachgebung. Sie orientieren sich an klassischen Vorbildern; Wielands "Johanna Gray" (1758), Goethes "Iphigenie auf Tauris" (1787) und v.a. Schillers "Jungfrau von Orleans" (1801) gehören dazu, da hier Frauengestalten über gewichtige historische Bezüge idealisiert werden. Die Ausrichtung der Klassik an der "tragédie classique", den Gesetzen der strengen und geschlossenen Form, führt in der Ausgestaltung der Dramen dazu, daß sich die Autorinnen ebenso an einer strengen Metrik probieren, Vers, Rhythmus und Klang benutzen, um das Exzentrische der Heldinnen herauszustreichen und zu betonen. Aber auch die monologische Form kann als ein beliebtes Kunstmittel des klassischen Dramas gelten, da über längere monologische Repliken die weiblichen Hauptgestalten akzentuiert werden können.⁹⁰ Insofern liegt es nahe, daß die Autorinnen dem Einsatz des Monologs aufgrund der schon skizzierten dramentechnischen Konzeption in ihren Dramen ein Hauptgewicht zukommen lassen.

Auf die besondere Bedeutung der Form des Selbstgesprächs im Drama hat schon Caroline de la Motte-Fouqué in ihrer "Geschichte der Moden, vom Jahre 1785 - 1829" hingewiesen, wenn sie die enthusiasti-

sche Rezeption der "Jungfrau von Orleans" um die Jahrhundertwende beschreibt:

Zauberhaft wirkte der Anblick des begeisterten Heldenmädchens. Bis zu der untersten Klasse der Zuschauer wußten Alle ihre Worte auswendig. Man hörte sie in den Logen wie im Parquet neben sich flüstern, noch ehe die Schauspielerin sie sprach, und die banger Athemzüge ließen sich zählen, als sie endlich durch höhere Macht die Ketten zerriß und wie der Engel des Herrn zu den Ihrigen zurückkehrte.⁹¹

Gerade die Zuschauerinnen konnten sich über diese Worte, die befreienden Charakter hatten, imaginär spiegeln und die "Ketten zerreißen", die ihr Dasein beengten. Zugleich ist es der Tod der Heldin, ihr Opfer, in dem die eigentliche und sinnträchtige Erlösung entdeckt wird. Analog zu dieser Rezeptionshaltung lassen sich folgende Dramen mit ihren Konzeptionen von Heldinnen lesen.

6.1. *Johanna Gray*

Grundlage für Johanne Karoline Ludacus' "Johanna Gray. Trauerspiel in fünf Aufzügen" (1806), das sie unter dem Pseudonym Amalie von Berg veröffentlichte, sind neben den klassischen Vorbildern die zahlreichen Dramatisierungen der Figur der Johanna Gray im 18. Jahrhundert. Das Kosch-Theaterlexikon verweist auf Christoph Martin Wielands (1758), Johann Jakob Bodmers (1761) und E.L. Deimlings (1789) "Johanna Gray"-Version.⁹² Karoline Ludacus, geb. Kotzebue, greift mit ihrem Stück auf diese Tradition, v.a. aber auf Wielands Drama und damit auf die frühe deutsche Theaterbewegung und das erste deutsche Blankversdrama zurück.

Die historische Johanna Gray (Grey) (1537-54) war die Nichte Heinrichs VIII von England und wurde am 10. Juli 1553 durch das Betreiben des Herzogs von Northumberland - dessen Sohn Guilfort Dudley mit Johanna verheiratet war - zur Königin ausgerufen. Binnen weniger Tage wurde sie durch die rechtmäßige Thronerbin Maria, die "Katholische", im Tower gefangengesetzt und, als sie sich weigerte zu konvertieren, zusammen mit ihrem Ehemann enthauptet.

Das "Zedler-Lexikon" von 1735 gibt darüber hinaus folgende Auskunft zu ihrer Person:

Sie erwieß bey ihrem Ende eine ungemeyne Standhaftigkeit, bezeugte auch ausdrücklich, daß sie einen Fehler begangen, da sie das Reich angenommen. Sie war

eine überaus tugendhafte Prinzeßin, besaß ungeachtet ihrer Jugend, einen sehr reifen Verstand, und war in denen Sprachen und Wissenschaften wohl erfahren.⁹³

Hier wird eine komplexe Frauenfigur (jung, tugendhaft und klug) gezeichnet, eine Märtyrerin, deren Scheitern im unrechtmäßigen Anspruch auf die Krone, im Machtkonflikt selber begründet ist.

Wie dieser Konflikt in Karoline Ludecus' Trauerspiel nun dramatisch inszeniert wird, soll vor diesem Hintergrund und in Absetzung zu Wielands Trauerspiel "Lady Johanna Gray" (1758) erfolgen. Kritisiert die Sekundärliteratur an Wielands Stück, daß die Figur der Johanna als Trägerin der Handlung ungeeignet erscheint, da sie als leidende Person keine Schuld trägt und der innere Konflikt nicht tragfähig genug wirkt,⁹⁴ ist dieser - zumindest in Wielands Stück noch anklingende Aspekt - in Ludecus' Drama noch weiter reduziert worden.

Christoph Martin Wieland versucht in seinem "Trauer-Spiel", "das Große, Schöne und Heroische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen",⁹⁵ wenn er Johanna Gray zu einer Märtyrergestalt verklärt, wie es von der barocken Märtyrertragödie her bekannt ist. Schließlich formuliert sie ihren moralisch-sittlichen Konflikt dem machtbesessenen Northumberland gegenüber, der Maria, die rechtmäßige Erbin des Throns, denunziert:

Dies Lob, das mir von eines Vaters Lippen
 Sonst süß ertönte, kann mich itzt nicht rühren.
 Ihr schmäht Marien, meinen kleinen Wert
 Durch ihre Schwärze glänzender zu machen?
 Es sei! - doch alles was euch wider sie
 Empört, gibt mir kein Recht an ihre Crone.
 Will uns die Vorsicht durch verderbte Fürsten,
 Durch Unterdrückung, durch Tyrannen strafen,
 So tut sie nichts als was wir längst verdienten,
 Sie züchtigt uns durch unsre eignen Laster.
 Die Fürsten sind nur schlimm weil wir es sind!
 Die Schmeichler, die verderbten Höflinge,
 Die Slaven-Seelen sind es, die Tyrannen machen!⁹⁶

Wielands Heldin ist reflektiert und noch ganz Herrscherin, wenn sie das Machtstreben Northumberlands analysiert. Es sind die "Wolkenbilder/Von Majestät und Königlichem Pomp",⁹⁷ die sie in ein inneres "Labyrinth"⁹⁸ führen werden, so daß sie später diesen Wünschen und ihrer

Liebe zu ihrem Ehemann Guilfort, dem Sohn Northumberlands, erliegen wird und die Krone annimmt.

Dieser Machtkonflikt ist in Ludecus' Drama hingegen gänzlich anders inszeniert worden, wenn die Autorin ein zeitloses Bewußtsein von weiblicher Größe entstehen läßt. So wird ihre Johanne Gray erst von ihrem Ehemann Guilfort, dann von ihrer Mutter, der Herzogin Suffolk, bestürmt, die Krone anzunehmen.

Guilfort.

Zu Englands Königin warst du erkoren.

Johanne.

Nur deine Königin wünsch ich zu seyn!

Mein Herz bedarf für sich nie einer Krone,

Wohl mir, es ist mir fern das Recht zum Thron!

...

Guilfort.

Gott schuf *dich* für den Thron, *dir* zum Gefährten

Hat man mich ausersehen, *du* machst *mein* Glück.

Johanne.

Nicht Hoheit wünsch ich mir, nur Lieb und Tugend.⁹⁹

In diesem antithetisch strukturierten Wortwechsel, einem kontinuierlichen Spiel semantischer Wendungen, wie es für zwei Kontexte (Ich - Du) üblich ist, definiert sich Johanne in ihrer ganzen naiv-weiblichen Unschuld, dem das Phantasma ihres Mannes gegenübersteht, Gott habe sie als Königin auserkoren.

Schließlich trifft sie auf ihre Mutter:

Johanne.

O! Mutter, nehmt ihn selbst den Thron der Britten,

Gönnt mir das stille Glück das mir genügt.

Mein höchstes Glück find' ich in Guilforts Liebe!

Herzogin.

Dein Gatte liebt dich zwar, doch liebt er auch

Des Reiches Erbin in der schönen Gattin.

Northumberland begehrt' ein Unterpfand,

Dein Brautschatz war mein Recht zu Englands Krone.

Johanne. (mit Schmerz)

Zernichtet grausam nicht mein inners Glück.

...

Herzogin.

Was längst beschlossen ward, muß man vollenden.

Johanne. (traurig)

O! Mutter, ihr weckt mich aus einem Traume!

Doch ach, wie schrecklich ist mir dies Erwachen!

Ihr zeigt Geheimniß mir, wo ahnungslos

Ich Liebe nur gesehen; laßt mir die Täuschung. (S.14f.)

In diesem Dialog wird deutlich, daß Johanne Grays Liebesanspruch in Gefahr ist, wenn Johanne mit Machtansprüchen konfrontiert wird. Zugleich ist es aber auch der Wunsch der Mutter ("ein langgenährter heißer Wunsch", S.17), daß sie die Macht ergreift. So aufgeweckt aus einem idyllischen Zustand, von fremden Wünschen erschüttert, kann sie sich der Unerhörtheit des gesellschaftlichen Anspruchs nicht mehr entziehen, auch wenn sie schaudert, die Krone Englands anzunehmen.

Wie ruhig schlug mein Herz vom Stolze fern,
 Eh' man den großen Plan mir aufgedeckt,
 Itzt stören Wünsche schon die süße Ruh!
 Unruhig klopft mir schon das Herz im Busen,
 Da man von fern mir kaum die Hoheit zeigt.
 Man will vom Pfad mich grausam lenken,
 Den mir ein stilles Glück so schön geschmückt.
 O, zeig', Allmächtiger, mir doch die Wege,
 Die du zum ew'gen Heil mir auserkührst! (S.19)

Dieser scheinbar fremde Wunsch zu herrschen bedroht sie und erschüttert ihren Seelenfrieden. Zugleich offenbart dieser Monolog, daß die Heldin in Versuchung kommt.

Der weitere Handlungsverlauf ist davon gezeichnet, daß ein innerer Widerstand gegen diese Machtwünsche einsetzt und die Tugendvorstellungen gegenüber der Verführbarkeit durch die Macht durchgesetzt werden.

Fatalistisch, scheinbar von jeglichem inneren Konflikt entfernt, übernimmt Johanne Gray den Thron, bleibt aber doch festgeschrieben auf den Wunsch, der jetzt noch als Trauma in ihrer Rede nachwirkt. Dafür demonstriert sie sich unablässig als tugendhafte und mildtätige Herrscherin. Sie begnadigt einen Katholiken, der sich gegen sie empört hatte, mit den Worten:

Auch die sind Menschen

Und haben gleiches Recht auf meine Huld. (S.43)

Den unschuldigen Sir Wilhelm Cage läßt sie schließlich aus dem Kerker befreien. Seinem Sohn sagt sie:

Mein Mitleid habt ihr euch hiedurch erworben
 Ich forschte nach, und fand wie ichs gewünscht,
 Was euren Vater stürzt, war nicht Verbrechen. (S.64)

Johanne Gray ist ein Ideal weiblicher Tugendhaftigkeit, die alles Konfliktuöse, alle unerwünschten Gefühle von sich abstreift und seriell Gutes tut. Eine weibliche Omnipotenz, die dadurch ihre Verklärung findet, daß ihre Güte schließlich das Murren des Volkes gegen ihre Thronbesteigung (vgl. S.36) in eine wahre Begeisterung und Treue zu ihr umschlagen läßt. Dies ist ein Kunstgriff, der die Größe der Johanne-Gestalt betont, zugleich aber historische Fakten aushöhlt (denn es war gerade das Volk, das Maria bei ihrem Vorgehen gegen Johanne unterstützte). Dieser Darstellung von "guten Taten", die Johanne Gray vollbringt, kommt darüber hinaus in diesem dramatischen Gefüge die Funktion zu, ihre Amtshandlungen allein aus dem Gefühl, einer Sphäre des Weiblichen, zu begründen. So spricht die Herzogin-Mutter ihrer Tochter "ein allzureines Gefühl" (S.22) zu, was sie immer schon auf die Seite des 'Guten' und des 'Wahren' bringt. Um die Johanne-Gestalt noch weiter phantasmatisch zu erhöhen, wird - anders als in Wielands dramatischer Konzeption - die Gegenfigur Maria hinzugezogen und wie folgt durch eine Nebenfigur charakterisiert:

- Dem Todesengel gleich zieht jetzt Maria,
 In unsre Mauern ein. - Voll Rachbegier
 Schaut sie mit stolzem Blick auf alle nieder. (S.92)

Dadurch, daß Johanne eine Gegenspielerin erhält, kann sie sich vor dieser Negativfolie noch einmal positiv abheben. Am Ende des Stückes kommt es zu einer Begegnung der beiden Königinnen, in der die eine in ihrer mörderischen Herrscherlust, die andere als tugendhaftes Opfer erscheint. Die Heldin dieses Dramas hat sich keines Vergehens schuldig gemacht, sich keinem Moment von Verführung und Leichtsinne hingegen: "Des Thrones Glanz hat nie mein Herz bethört ..." (S.127).

Die unerhörte Erfahrung, die Macht zu begehren, wird mit diesem Satz endgültig geleugnet. Der innere Konflikt der Johanne Gray wird nach außen verlagert und erscheint nicht mehr als ihr eigener. Dieser Vorgang ist begleitet von sprachlichen Klischees, in denen sich die Heldin selber zelebriert. Hierüber wird die Reflexionskraft, über die z.B. Wielands Heldin noch verfügte, verdrängt und durch Unbewußtheit er-

setzt. In zwanghaften Wiederholungen, strikten Determinierungen reiht die Heldin eine 'gute Tat' an die andere, die alle nach einem Schema verlaufen, d.h. sie setzt das Gute dem Bösen gegenüber und wird darüber erhöht.¹⁰⁰

Die Autorin ist offensichtlich von der Figur der Königin fasziniert, unterwirft ihre Heldin aber zugleich einem bürgerlichen Tugendkodex, was dazu führt, daß sämtliche Konflikte (wie z.B. das Verhältnis Johanne Grays zur Macht und zum Ehemann Guilfort etc.) ausgehöhlt werden, um die Heldin als weibliches Opfer darzustellen.

6.2. *Charlotte Corday*

Eine weitere populäre Figur in der Zeit um 1800 ist Charlotte Corday, die Mörderin Marats, die für eine Vielzahl von Bearbeitungen, insbesondere Dramatisierungen in Frankreich und Deutschland, Anlaß gab.¹⁰¹ Neben den Dramatisierungen kursierten Kupferbilder von ihr, die außer in kürzeren Abhandlungen v.a. in Taschenbüchern, aber auch in Zeitschriftenorganen für Frauen erschienen.¹⁰²

Zwar verurteilt Wieland noch Charlotte Corday in seinem Aufsatz im "Deutschen Merkur" (1793) nach dem Sittengesetz, fand ihre Tat jedoch schon begreiflich. Klopstock und Gleim feierten sie schließlich in ihren Gedichten als große Heldin. Dabei wurde sie für größer als der antike Tyrannenmörder Brutus erklärt.¹⁰³ Jean Paul stellte schließlich in seiner psychologischen Ausrichtung Charlotte Corday als Inbegriff des genial Weiblichen im "Taschenbuch für 1801" vor, und der "Berlinsche Damenkalender auf das Schaltjahr 1804" deklarierte sie als spezifisch weiblichen Freiheitsheld.

Christine Westphalen nun orientiert sich in ihrer anonym erschienenen "Tragödie in fünf Akten" (1804) an dieser moralisch einwandfrei gestalteten Figur dieses Rezeptionsstranges und führt die Attentäterin als eine hohe, reine Frau vor, die auf Marat als Verkörperung des Lasters herabblickt. Jean Paul sprach vom "mordenden Thier" Marat, der der "glänzenden Göttin" gegenübersteht, "die das Thier mit dem Fuße wegstoßen mußte, als sie durch die Ehrenpforte der Unsterblichkeit eindrang".¹⁰⁴

Diesem Kontrast folgend, beginnt das Stück mit einem Prolog, in dem ein "Genius der Wahrheit" eine Gegenüberstellung vornimmt: Der

"Engelhauch der Tugend" wird mit des "Lasters Schreckensblick ... in grauser Schwärze"¹⁰⁵ konfrontiert. Ein Weiß-Schwarz-Klischee, das am Ende des Stücks im Epilog erneut erscheinen wird, wenn Marats Leichenzug auf der Bühne zu sehen ist und der "Genius der Tugend" folgenden Kommentar spricht:

Dort seht das Laster, seht's im Siegsgepränge!
Und eine reine Perle warf man hin!

...

Sie fiel, ein Opfer ihrer hohen Tugend,
Der Menschheit Glück war ihr erhab'nes Ziel! (S.233f.)

Die Figur der Charlotte Corday, Tugendhafte und Opfer, wird das gesamte dramatische Geschehen bestimmen. Hierbei wird ein größerer Rahmen gesellschaftlichen Handelns abgesteckt, als es in den bisherigen Dramen der Fall war. Denn in diesem Stück werden Reflexe der Französischen Revolution gezeigt, wie sie das Innere einer weiblichen Hauptfigur erschüttern, diese bedrohen und schließlich vernichten können.¹⁰⁶

Die Exposition des Stückes zeigt einen Garten bei Caen, einen idyllischen Ort. Vater und Mutter Corday erwarten Charlottens Ankunft aus Paris. Dorthin hatte man sie, zusammen mit ihrem Bruder Antoine, geschickt. Der Vater hoffte Charlottens "sanfte Schwärmerei" und "Gluth" in "kält're Wahrheit" (S.9) umzumünzen. Die Mutter bangt hingegen um den Seelenzustand ihrer Tochter. Die besondere Rolle der Mutter in diesem Drama wird auch dadurch herausgestrichen, daß Christine Westphalen entgegen Jules Michelets Aussagen, der davon berichtet, daß Charlotte Cordays Mutter frühzeitig starb ("... ihr war in ihren ersten Jahren die süße Muttermilch versagt ..."),¹⁰⁷ in diesem Drama eine Mutterfigur konzipiert, die dem Vater entgegnet:

So denk' ich nicht, ich kenne, glaub es, tiefer
Der Tochter Herz. An dieser Brust genährt,
An meiner Hand geleitet, sah ich immer,
Wie nur ihr Sinn nach großen Bildern strebte,
Den stets das Gröste, Edle an sich zog,
Mit durstender Begier es selbst zu üben.
Jetzt wird ihr Herz nur neue Nahrung finden,
Dem Laster sah sie dort ins Angesicht. (S.10)

Und es scheint, daß die Mutter den wunden Punkt an ihrer Tochter entdeckt: Es ist die Bereitschaft, durch Bilder und Imaginationen be-

eindruckbar, prägar zu sein. Vom Zentrum des Mädchens, ihrem Herzen, geht nach diesen Anschauungen ein Durst und ein Hunger aus. Insofern muß sie vor falscher Nahrung (bösen Bildern) bewahrt werden. Doch die Sinne sind schon verwirrt, so daß die Prognosen der Mutter eintreffen werden, wenn Charlotte Corday in der 2. Szene ihren ersten Auftritt hat.

Sie betritt den Garten, ist allein und bringt in einem ungewöhnlich langen Monolog ihren Gemütszustand zum Ausdruck:

Noch hört mein Ohr der grausen Töne Klang
 Der Waffen - das Geschrei der Mordlust Stimmen,
 Der Unschuld Seufzer aus beklemmter Brust,
 Den Klageruf der Mütter, Väter, Söhne,
 Der bleichen Braut im welken Myrthenkranze,
 Durch Marat's Blutdurst jedes Glücks beraubt.
 Weh, weh mir, dass ich diese Greuel sah!
 Zu wahr ist's, was ich nicht der Sage glaubte.
 Fast unterliegt mein Herz der Folterpein!
 Du wunde Brust, wann wirst du wieder heilen?
 Wo ist ein Retter? wo? O Vaterland,
 Du blutest unter schnellen scharfen Streichen,
 Und wirst dich einmal so zu Tode bluten,
 Wenn keine Engelhand dein Retter ist!

(Pause. Sie sieht die aufgegangene Sonne.)

O hülle ewig dich in dunkle Nacht!
 Du leuchtest ja dem scheusslichsten Verbrecher,
 Und leihest dem Verderben deine Stralen!
 Ein schauernd Graun umwebt mir jeden Sinn,
 Seit ich *ihn* sah, *das* was ich niemals glaubte. (S.14f.)

Charlotte Corday, konfrontiert mit dem 'Grauen' der Französischen Revolution, ist traumatisiert. Die Erlebnisse, von denen sie hier berichtet, haben aber nichts Spezifisches, sondern sie benutzt sprachlich stereotype Bilder, um das 'Unerhörte', das ihr widerfahren ist, darzulegen. Sie hat dem Tod ins Angesicht geschaut, wenn sie sich in das Bild der "bleichen Braut" projiziert, die durch "Marat's Blutdurst" als schon 'Getötete' erscheint. Marat hingegen erscheint in diesem Stück als ein Phantom, als ein Horror, der sie zu vernichten droht.¹⁰⁸

In diesem Stück werden aber nicht - wie bei den 'liebeskranken' Heldinnen - die eigenen unerlaubten Wünsche für die Krise der Heldin verantwortlich gemacht, sondern es ist eine andere Art der Gefährdung, es ist der Terror in der Außenwelt, es sind die Zeichen des Schreckens

(sie selber spricht vom "Schreckens-Bild", S.21), der auf die Heldin einwirkt. Doch worin das Grauen, das Marat verbreitet, nun eigentlich besteht, wird in keiner Passage des Dramas spezifiziert und bleibt insofern als Motiv unglaubwürdig.

In einer Vielzahl von Selbstgesprächen wird die klischierte, an Extremen orientierte Sprache in immer neuen Schwarz-Weiß-Kontrastierungen ausagiert werden. Das 'Böse', das sich traumatisch in Charlotte Corday eingegraben hat, beschwört sie dabei mit "steigendem Affekt" (Anweisung des Nebentextes) wie folgt:

Blut ist die Losung! Blut und wieder Blut!

...

Der Mordlust Wuth entkeimt in Kinderherzen,
Und trägt schnell und schrecklich reife Früchte.
Der Tod tanzt dort in üppig bunten Reihen;
Ein weites Grab umfaßt, verschlingt sie alle,
Enthaucht die Pest aus giftig schwangern Dünsten.

(Mit steigendem Affekt)

Ein Scheusal - der Verwesung schon geweiht - (S.17f.)

Wie unter Zwang malt Charlotte Corday die stark affektiv besetzten Bilder, diese "grausamen Bilder" (S.21), immer wieder aus. Sie gerät hierüber in einen hysterischen Zustand, der sie jedoch im Gegensatz zu den 'liebeskranken' Heldinnen nicht hemmt und fixiert, sondern durch die unerhörte Erfahrung des Schreckens, das Scheusal Marat gesehen zu haben, wird sie dazu getrieben, Marat zu ermorden. Dieser Antrieb entläßt sich in ekstaseähnlichen Zuständen, die auch in der sprachlichen Gestaltung deutlich werden.

So sagt sie schließlich:

Ich nenn' es nicht, was mir im Busen glühet
Es reife dort allein und still zur That. (S.23)

Charlotte Corday kann sprachlich nicht ausdrücken, was in ihr vorgeht, die anonyme Bedrohung nicht konkreter beschreiben. Deshalb orientiert sie sich an Vorbildern und redet sich darüber in Rage, wenn sie folgende Zeilen liest:

Der große Sinn bewegte Cato's Dolch,
Er lenkte durch Lukrezien ein Messer,
Und stieß den Caesar durch den Brutus nieder,
Enthauchte Ruh aus jenem Becher Gift,
Den Sokrates mit heit'rer Freude trank;

Verwandelte das Todesgraun in Lächeln
 Auf Arria's noch jugendlicher Wange;
 Aus grausen Gräften hieß er Liebe fächeln,
 Und hob Antigonen zum Götterrange. (S.35)

In dieser monologischen Replik werden eine Reihe literarischer Metaphern benutzt, die dem Modus der Introjektion unterliegen. Gerade weil die Heldin große mythische und historische Vorbilder und Attentäter zitiert, ist es ihr möglich, die Vorstellung einer Tat zu verinnerlichen und schließlich zu kopieren. Durch eine solche Anleihe kann Charlotte Corday ihre Identität neu bilden, ihr "unbedeutend Ich" (S.36) mit Bedeutungen ausfüllen und Größen- und Machtphantasien freisetzen. Der weibliche Heroismus, der sich hier im Imaginären begründet und im Zitieren und Kompilieren besteht, wird darüber hinaus im Drama selber ausgestellt als etwas, das der männlichen Tatkraft überlegen scheint.

So verwendet Christine Westphalen - wie schon Jean Paul - die historische Figur des Mainzer Deputierten Luchs, der Charlotte Corday auf dem Wege zum Schafott sah und seine Erinnerungsschrift an sie mit dem Tode büßte. Sie setzt diese Figur in ihrem Stück - entgegen der historischen Vorlage - aber als eine kontrastierende männliche Figur ein, da Luchs schon im 2. Akt auftaucht und, ähnlich wie die weibliche Hauptfigur, den Plan faßt, Marat zu ermorden. Luchs erscheint aber als handlungsunfähig. Denn obgleich er sogar über zwei Dolche und zwei Pistolen verfügt, wird er durch seine politischen Diskussionen mit Lagarde, einem französischen Advokaten, und dessen kühlem und verständigem Reden immer wieder von seinem "großen Wagestück" (S.94) abgebracht. So ist es die tagtraumartig gestaltete weibliche Omnipotenz, die sich in diesem Stück entfalten kann, aus der die große Tat allein entspringt.

Jedoch erscheint auch die Handlungskraft der Charlotte Corday seltsam gebannt und gehemmt. Zu Beginn des 3. Aktes steht sie schließlich in Marats Vorzimmer in Paris und wartet auf Einlaß. Sie bedarf aber eines Bildes, um in ihrer wartenden, statuarischen Haltung bewegt zu werden. Schließlich sieht sie ein Gemälde, das Brutus zeigt, an der Wand hängen und ruft aus:

O, Brutus! Brutus! Deine Seele leidet!
 Das Vaterland bekämpft in Dir Natur!
 (Leiser)

Sei stark, mein Herz! Der Augenblick ist nah!
Nichts lösche diese reine Himmelsflamme. (S.128)

Darüber, daß sie den Tyrannenmörder anruft, sich in ihm erkennt, können ihre Affekte für die Tat mobilisiert werden. Ähnlich wie in Freiherr von Senckenbergs Drama "Charlotte Corday oder die Ermordung Marats" (1797) findet die Tat nicht auf der Bühne statt und ist für das Publikum (wie auch schon in Karoline Schlegels Drama) nicht sichtbar.¹⁰⁹ Der Nebentext gibt schließlich die Auskunft, daß "Charlotten" ins Kabinett gelassen wird: "Die Scene bleibt einige Augenblicke leer" (S.128). Schließlich tritt Charlotte "ohne Dolch" (S.128), der vorher nie erwähnt wurde, heraus und kommentiert ihre Tat:

Es ist geschehen! - Wie zitt'r ich itzt der That! -
Warum pochst Du, mein Herz, mit starkem Schlage? -
(Mit Abscheu)
Wie? auch bis hierher sprützte Marats Blut?
Auf einen Busen, unbefleckt bis heute! (S.128f.)

In ihrem Ausbruch ähnelt sie einer Verrückten, wenn ihr die eigene Tat als fremde erscheint.

Durch ihre außerordentliche Tat überschreitet sie Grenzen, die ihr als Frau gesetzt sind, was einerseits zu ihrer Vernichtung führt, sie andererseits zur Heldin stilisiert. Sie überliefert sich selbst den Richtern und wird schließlich von Lagarde "mit Muth" (S.131) in einer Gerichtsverhandlung verteidigt. Hier in dem öffentlichen Rahmen erscheint sie souverän und gibt "Die Liebe für ein theures Vaterland" (S.167) als Motiv für ihre Tat an. Das Volk verehrt sie, als sie schließlich zum Tode verurteilt wird, nicht aber ohne vorher als weibliches Ideal ausgestellt zu werden.

Lagarde.
- O Theures Bild Charlottens!
Du Ideal bewundernswürd'ger Größe!
So göttlich in der äußern Form geprägt! (S.206)

Zu Antoine, Charlottens Bruder, sagt er:

- O Deine holde Schwester ist ein Engel,
Und Göttlichkeit umstrahlt ihr schönes Haupt. (S.217)

Luchs formuliert "mit allem Feuer des Enthusiasmus":

Vergebens suchen wir in Rom, in Sparta,
Ein Beispiel, was dem Heldenbeispiel gleiche. (S.231)

Und sie selber hinterläßt einen Brief, der von Lagarde verlesen wird
und ebenso ihre Tat phantasmatisch erhöht:

Wenn ihr dies leset, bin ich nicht mehr hier.
Mit Cato wandl' ich schon in bessern Fluren,
Mit Sokrates, mit Brutus, - Arria.

...
So denkt, daß ich die Tugend, Unschuld rächte; ... (S.229)

Charlotte Corday ist Inbegriff des Göttlichen, sie ist ein Engel in Menschengestalt, eine Heldin, die alle mythischen Vorbilder übertrifft, wenn sie am Ende des Stückes, als "Opfer" "geschmückt" (S.199), in den Tod geht. Sie ist die erhöhte Heldin, die letztlich trotz aller vorgegebenen politischen Bezüge nicht politisch agiert. Vom gesellschaftlichen Feld abgeschnitten, ist sie Fremde im eigenen Drama und kennzeichnet folgendermaßen ihre Situation:

Wie? - alles still?
Hat hier die Eumenide keine Stimme? (S.130)

Die Rasende verfügt über keine Sprache, ihr Anliegen zum Ausdruck zu bringen. Ihr Dasein ist ein blindes Ausagieren.

6.3. *Hildgund und andere Kämpferinnen*

Den Schlußpunkt der Dramenanalyse bildet die Autorin Karoline von Günderrode mit ihren vorrangig als Lesedramen einzuschätzenden Szenen. Entgegen Christa Wolfs Karoline von Günderrode-Rezeption nehme ich an, daß es gerade die Dramen Karoline von Günderrodes sind, die neue Aspekte zu dem bisher Gesagten hinzufügen und tabusprengende dramatische Elemente einführen. Dabei wird die schon in den anderen Dramen zu erkennende 'unerhörte Begebenheit' als eigene dramatische Qualität neu ausgestaltet und erfährt eine Variation, die sich in der Auflösung der Geschlechterkonzeption formuliert. Der Rollentausch erscheint als eigentlicher Skandal dieser Texte.

Karoline von Günderrodes dramatische literarische Produktion läßt sich in zwei Phasen aufteilen. Zu der ersten Phase gehören "Mora" und das Dramolett "Immortalita", die beide unter dem Pseudonym Tian in

"Gedichte und Phantasien" (1804) erschienen sind. Außerdem das Fragment "Hildgund", das unter dem gleichlautenden Pseudonym in den "Poetischen Fragmenten" (1805) herauskam.¹¹⁰ In "Mora" und "Hildgund" entwirft Karoline von Günderrode die 'Jungfrau in Waffen', die Kämpferin mit einem universellen Handlungsanspruch, wie es für den Amazonenmythos, der zur Zeit der Romantik kursierte, üblich war.¹¹¹ In der zweiten Phase ihrer Dramenproduktion hat Karoline von Günderrode v.a. romantische Schicksalsdramatik geschrieben und männliche Helden gestaltet.¹¹² Auf diesen Bereich werde ich jedoch nicht weiter eingehen, sondern exemplarisch an der ersten Phase ihrer Dramenproduktion, in der sie sich mit weiblichen Helden befaßt, ihrer Figurenkonzeption nachgehen.

Karoline von Günderrode hat sich in ihrem Werk an mythologische und historische Themen gehalten, die v.a. vor dem Hintergrund ihrer Liebesbeziehung zu dem bekannten Altertumswissenschaftler Friedrich Creuzer (1771 - 1858), der auch die Drucklegung ihrer Dramen besorgte, zu sehen ist. Friedrich Creuzer hat in seiner "Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen" (1812 - 22) den dunklen Grund einer nicht-klassizistischen, d.h. einer nicht-olympischen und nicht-homerischen Antike aufgedeckt, wenn er die dionysischen Welten und mutterrechtlich organisierten Kulte beschreibt.¹¹³ Insofern kann er auch als wesentlicher Vorläufer von Joh. Jakob Bachofens "Mutterrecht" (1816) gelten. Die damit verbundenen androgynen Vorstellungen, Themen wie Hermaphroditismus und Amazonentum scheint Karoline von Günderrode rezipiert zu haben, wenn sie in ihrer dramatischen Konzeption Kämpferinnen, wie z.B. "Hildgund" oder "Mora" glorifiziert und einen androgynen Typus kreiert.

Karoline von Günderrode gestaltet mit ihrem Drama "Hildgund" eine vergangene Größe, wenn sie eine heroische Frauengestalt konserviert, die über Requisiten der Macht verfügt und vorgibt, "den Dolch führen zu können". Über eine solche Heldenkonzeption hält sie an Vorstellungen fest, wie es für die klassizistische Tragödienform üblich war. Dementsprechend bindet sich das Drama metrisch an die französische Alexandrinertragödie, wenn überwiegend der Alexandriner, der mit dem Blankvers wechselt, verwandt wird. In diesem Drama haben neben ihren Auseinandersetzungen mit Creuzers mythologischen Welten ihre Privatstudien zur Historie¹¹⁴ und ihre Lektüre von Fr. Molters "Prinz

Walter von Aquitanien" (1782) und D. Fesslers "Attila. König der Hunnen" (1794) Eingang gefunden.¹¹⁵ Aber auch ihre eigene Erlebnisdimension gibt Aufschluß über ihre dramatisch-literarischen Produktionsweisen, denn ihre Freundin Lisette Nees berichtet davon, daß Karoline von Günderrode "in Männertracht" "unter Männern" gelebt hat, um bei ihrem Geliebten Creuzer weilen zu können.¹¹⁶ Faßt man diese verschiedenen Aspekte zusammen, wird die dramatische Konzeption des Dramas deutlich, von der die Sekundärliteratur sagt, daß hier die Attila-Sage mit der Walthari-Sage auf ungewöhnliche Weise verkettet wurde.¹¹⁷

Obleich die Attila-Sage ein beliebtes Thema um 1800 ist, gerade vor dem Hintergrund der Eroberungspolitik Napoleons, da Attila, der Hunnenkönig (434 - 453), auch die "Gottesgeißel" genannt, sich große Teile der Welt unterwarf, interessiert sich Karoline von Günderrode für ihn nur sekundär. Dafür rückt sie die Figur der Hildgund, der Walthari-Sage entnommen, in den Vordergrund. Hildgund, Walters Verlobte, wird dabei mit Ildiko, Attilas Mörderin, identifiziert (beide Teile des Namens "Hilt(j)a" und "gund" bedeuten im Althochdeutschen "Kampf").

Hildgund steht im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens und ist mit einem männlichen Anliegen, mit einem universellen Freiheitsanspruch, identifiziert, ohne dabei, wie es der "Jungfrau von Orleans" zukam, eine göttliche Legitimation für ihr Anliegen zu haben ("Der Gott, der mich befreit, wohnt in dem eigenen Herzen", S.10). Zusammen mit ihrem Verlobten Walter von Aquitanien, durch der "Väter Wille" (S.8) miteinander verbunden, ist Hildgund aus Attilas Gefangenschaft entflohen; nicht aber ohne sich die Requisiten des Herrschers anzueignen, des Königs "Harnisch", das "goldene Schwerdt", die "goldenen Armgehene" (S.10) nimmt sie an sich. Sie ist erfreut, wieder zu Hause zu sein, dort, "wo Sitte herrschet und nicht rohe Macht" (S.13). Überraschend ist aber nun, als Hildgunds Vater Herrich sie auffordert, von dem Hunnenkönig, "den aller Völker Stimme herrlich nennet" (S.5), zu berichten, sie diesen als einen Inbegriff des asketischen Ideals vorstellt: Ihn "fesselt" "kein Genuß" (S.5), er "trägt" "ein leinen Kleid", und er "trinket" "aus Holz der reinen Quelle Fluth" (S.6). Attila erscheint also hier nicht als Heide, als "Gottes-Geißel", der mit seinen Eroberungen Unglück über Europa bringt, sondern er ist zivilisiert und wird positiv besetzt. Und wenn er schließlich Hildgund als eine Art Tauschobjekt zurückfor-

dert, wofür er bereit ist, Herrichs Reich zu schonen, wirkt er in seiner Rede mildtätig:

Ich fordere sie zurück, Verzeihung soll ihr werden. Und meines Herzens Wahl
heischt sie als Königin. (S.18)

Attilas 'Tyannenart' erfährt in diesem Drama also keine tiefe Motivierung, außer daß Hildgunds Verlobter Walther ihn als solchen bezeichnen wird.

Schließlich ist Walter bereit, für seine Verlobte zu kämpfen:

Ja fordre nur, Tyrann, dir wird sie nimmer werden,
So lang' noch Walther lebt, der deiner Drohung lacht. (S.19)

Doch sie wird ihren Verlobten übertreffen, wenn sie ihm vorgaukelt: "Ich bin Attilas" (S.20), in Wirklichkeit aber selber die Tat vollführen möchte, wovon ihr "düstrer Blick" (S.20) zeugt.

Allein, steigert sie sich schließlich in einem Monolog in die Tat hinein:

Was zag ich noch, ists denn zu ungeheuer,
Als daß die scheue, blasse Lipp' es nennen mag?
Mord! Ha der Name nur entsetzet,
Die That ist recht, und kühn und groß.
Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen,
Ich werde sie, ich werde mich befreien.
Verbannt sei Furcht und kindisch Zagen,
Ein kühner Kämpfer nur ersiegt ein großes Ziel. (S.25f.)

Hildgund entwirft sich als 'Jungfrau in Waffen', als eine, die unabhängig ist von privaten Gefühlswelten und gesellschaftlichen Banden. Zugleich versteht sie sich als Erlöserin der Menschheit.

In Attilas Lager schließlich angekommen, ist sie von allen gesellschaftlichen Bezügen entfremdet, "Verbannte im Exil" (S.7), entfernt vom Vater und vom Verlobten, vereinsamt in den Selbstgesprächen, in denen sie ihrem männlichen Handlungsanspruch erneut Ausdruck verleiht.

Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,
Das, Herrscher einer Welt, ein schwaches Weib besiegt.
Die starke Kette reißt, die Millionen bindet,
Die mächtige Feder springt, die einen Erdball drückt;
Italien zag nicht! ich werde dich befreien,
Der Völker Geisel fällt durch Hildegundens Hand. (S.28)

In dieser Rede wird zum ersten Mal die Bedeutung des Dolchs sichtbar, der Hildgund mit den Insignien des Kampfes ausstattet und ihr männliche Tatkraft verleiht. Ihr Freiheitsdrang kann sich dabei nur noch in Rage und Mordlust entäußern.

... Ha feire nur, Tirann,
Des letzten Tages schnell entflohene Stunden. (S.30)

So rauschhaft diese Position sein mag, wie es in der monologischen Replik anklingt, so ist dieser Haltung zugleich doch eine Hemmung eingeschrieben. Denn es wird nicht zur Tat kommen, wenn mit diesen letzten Worten Hildgunds das Drama abbricht. Es existiert keine Schlußszene, die Auflösung verspricht, keine Bedeutungen werden hervorgebracht; dafür entsteht eine 'eigentümliche Leerstelle', eine Abwesenheit von Sinn, für die es keine Worte gibt.¹¹⁸

So steht am Ende eines Dramas, in der die Heldin gesellschaftliche Kontexte, Partner und schließlich die weibliche Bestimmung von sich abgestreift hat, eine Auflösung, die zu einer Hemmung führt, die eine Lücke entstehen läßt.

Karoline von Günderrodes "Mora", was im Lateinischen u.a. soviel wie "Hemmnis", "Aufschub" heißt, hat mit Mora ebenfalls eine Heldin zur Grundlage, die sich als Mann entwirft. Dieses Dramolett, orientiert an der nordischen Sagenwelt, spielt in Skandinavien und beginnt damit, daß Frothal, der König, mit seiner Geliebten Mora auf die Jagd gehen will.

Frothal.
Komm zur muntern Jagd, nimm die Waffen der Könige Scandinaviens daß du glänzest im Stahle der Helden, und folge mir Mädchen. (S.89)

Die weibliche Hauptfigur wird hier erneut als 'Jungfrau in Waffen' eingeführt, die auf die Jagd geht. Dies steht einer weiblichen Geschlechtsbestimmung konträr gegenüber. Schließlich, nachts in der Höhle eines Felsens, die dem Paar Schutz bietet, taucht der Gegenspieler Frothals, nämlich Karmor auf, der sich die Tochter von Torlat, Mora selber, als Geliebte aneignen will. Da Frothal aber "süß" "schlummert" (S.90), ist es Mora, die Karmor entgegentritt. Dieser verwechselt sie mit dem König:

Du bist Frothal, dies ist sein Schwert, dies der Schild der Könige, komm zum Kampfe um Torlats langlockige Tochter. Oder fürchtest du das Schwert von

Karmor, wie's dein Zögern verräth, kämpfst du nicht für das Mädchen deiner Liebe! (S.91)

Auch hier sind es die Requisiten - war es im vorherigen Drama der Dolch, ist es hier das "Schwert" und das "Schild" - die sie zum Mann machen.

Und so ruft Mora aus:

Komm, mich dürstet nach Kampf, mein Muth jauchzt der Gefahr entgegen, komm! (S.91)

In dieser Replik artikuliert sich eine Lust an der Überschreitung, ein Begehren, etwas Verbotenes zu tun.

Doch wenn Frothal schließlich "vom Waffengeklirr" (S.91) erwacht, findet er nur noch die im Kampf Gefallene vor. Thormod, ein Barde, besingt schließlich am Ende dieses Dramas ihren Tod:

Mora! Mora dich erweckt nicht der blumige Frühling, nicht der Glanz des Morgens, nicht der Purpur des Abends, nicht der Ruf der Liebe. Schön ist's zu wandeln, im Lichte des Lebens, aber eng ist das Grab und finster, ewig der Schlummer, darum weinet um Mora, ... (S.93)

Moras Schicksal hat sich erfüllt. Sie ist die Geopferte im Grab, die selbstvergessen in ihrem Geheimnis, das 'Unerhörte' gewagt zu haben, schlummert.

Karoline von Günderrode geht in ihren Dramenkonzeptionen am weitesten. Sie stellt dem eingeschränkten weiblichen Schicksal eine männliche Tatkraft gegenüber, wobei es der Heldin zukommt, diese Grenze zwischen weiblicher und männlicher Sphäre zu überschreiten. Dies macht zugleich auch das Unerhörte ihrer Dramen aus.

In einem anderen Drama, dem Dramolett "Immortalita",¹¹⁹ hat sie das Weibliche in seiner Begrenztheit definiert und den weiblichen Bereich als einen Todes- bzw. Schattenbereich deklariert. Die Heldin befindet sich in der ersten Szene in einer "offenen schwarzen Höhle am Eingange der Unterwelt" (S.59). Sie ist im "Lande des Schweigens" (S.61), "im Schoße des Nichtseyns" (S.61), "eine große feurige Schlange, die sich in den Schwanz beißt, bildet einen großen Kreis, dessen Räume Immortalita nie überschreitet" (S.60). Damit sind Aussagen und Regieanweisungen gegeben, die die vollkommene Ausgelöschtheit und Eingeschlossenheit dieser weiblichen Hauptfigur zu erkennen geben. Auf diese Weise im "düstren Jenseits", "dem Land der Schatten" (S.64)

verbannt, ist sie von vornherein Opfer und hofft auf eine Erlösung, wenn sie folgende Worte an Hekate (ursprünglich wohl eine mächtige kleinasiatische Muttergottheit, Herrin von allem Spuk, Zauber und Hexenwesen) richtet:

Immortalita: ... warum kenne ich mich nicht?

Hekate: ... weil du dich nicht sehen kannst. (S.62)

Immortalita existiert nicht, weil ihr die Möglichkeit fehlt, sich zu spiegeln. Da es ihr unmöglich ist zu existieren, wird sie auf die Unterwelt, einen Nicht-Ort, der als ihr eigentlicher Bereich in diesem Drama erscheint, verwiesen. Erst der Jüngling Eridon, der ihr seine Liebe erklärt und die "undurchdringliche Scheidewand" (S.62), die sie von der Oberwelt trennt, in Gestalt der Felsen zertrümmert, so daß Sonnenlicht in dieses Schattenreich flutet, ermöglicht Immortalita ihr Sein: "... ich lebte ein Mumienleben, aber du hast mir eine Seele eingehaucht" (S.70).

Es ist also der Gedanke, daß ein Tod vor dem Leben, das erneut in den Tod einmündet, existiert, der in diesem kurzen Dramolett seine Ausformulierung findet. Dem Jüngling Eridon und seiner Liebe kommt dabei die Funktion zu, eine Verlebendigung im Körper der Heldin hervorzurufen. Dieser Text ähnelt in gewisser Hinsicht dem Märchen des Dornröschens der Gebrüder Grimm, da auch diese im Land der Toten, in einem hundertjährigen tiefen Schlaf, festgehalten wird und auf Erlösung wartet.

Dieser Tod vor dem Tode, der Nicht-Ort der Frauen, findet sich in diesen Dramen - aber auch in anderen Dramen der Autorinnen - thematisiert und zugleich als eigentlicher weiblicher Bereich ausgeschmückt. Die Grunderfahrung der vorgestellten Heldinnen besteht darin, daß sie, wenn sie diesen eingeschränkten Raum überschreiten, eine 'unerhörte' Erfahrung machen. Für diese Erfahrungsdimension erfinden sie Bilder und suchen nach Äußerungsformen, die sich jedoch bei den hier behandelten Dramen in wahnhaften, übersteigerten Vorstellungen äußern, denn die Heldinnen befinden sich nicht nur seelisch, sondern auch sprachlich in Not. Insofern kommt es auch in diesen Dramen zu keiner eigentlichen tragischen Konfliktformulierung, deshalb haben Freiheitsdrang und Machtanspruch der Heldinnen keine Zielrichtung.

7. Resümee

In diesem Kapitel sind Dramen von Schriftstellerinnen um 1800, die verschiedene Weiblichkeitsmuster inszenieren, vorgestellt worden.

Auf den ersten Blick läßt sich feststellen, daß das Eingreifen weiblicher Autoren in das männliche Zentrum der literarischen dramatischen Form davon bestimmt ist, daß die Stücke epigonal sind und strukturierte Formelemente der dramatischen Gattung, wie Ausgestaltung eines Konflikts, Konfiguration einer Idee, szenische Tektonik, Konstruktion von Spannungsbögen, Verhältnis von Monologen und Dialogen, nur unzureichend erfüllen. Die Sprachkraft dieser Dramen wirkt zudem gehemmt und klischiert. Darüber hinaus entfalten diese Dramen aber eine eigene Welt, die nicht im männlichen Diskurs, wie er in der Gattungstheorie (vgl. Hegel) und der Trauerspielkonzeption (am Beispiel der "Emilia Galotti") formuliert ist, aufgeht.

Es ist eine Poetik des 'Todes', die die Autorinnen vordringlich in ihren Trauerspielen und Tragödien, aber auch in den Schauspielen und dramatischen Szenen (mit gutem Ausgang) geschaffen haben. Der Tod erscheint dabei auf der vordergründigen Ebene, indem die Heldinnen ihn selbst herbeizitieren, in den Sujets, den Handlungsebenen, aber auch auf einer metaphorischen Ebene, wie es die Allegorie des Todesengels ist. Dabei wird die Tendenz deutlich, Geschichte und Konflikte in den Dramen auszulöschen, Handlung zu hemmen, Zeit einzufrieren. Es entstehen Schaustücke, in denen die Burg auf der metaphorischen Ebene zum Heil und Verhängnis wird, Tugenddramen, in denen die Heldinnen in ihrem Tugendkodex erstarren.

In dieser Sphäre des Todes, die die des weiblichen Opfers ist, versammeln sich sämtliche Heldinnen, seien sie Ritterfräulein, Kämpferin oder Königin, um ihr Leiden zu inszenieren und sich darüber phantasmatisch zu erhöhen. Denn es ist das Phantasma des Opfers, daß der eigene Tod einen Sinn haben muß. Daß dabei die in der "Emilia Galotti" formulierte Opferung der Tochter zum zentralen Ausgangspunkt der Dramenkonzeption erhoben worden ist, darauf ist an anderer Stelle dieser Arbeit schon hingewiesen worden. Wesentliches Strukturelement dieser Dramen ist, daß Tod und weiblicher Held als identifikationsstiftend gedacht werden. Merkmale einer solchen Literatur sind die Herausbildung einer weiblichen Perspektive, die Eingrenzung des dra-

matischen Konflikts auf die Liebe, die Verwendung des bedeutungsvollen Monologs und die Beschränkung auf die Opferidee.

Über diese Dramaturgie hinaus existiert aber auch in einigen Dramen eine Konzeption von weiblichen Helden, in der die Heldinnen nicht in ihrer Ohnmacht erstarren, sondern von einer Bewegung, Belebung, einem 'Geheimnis' in der Handlungsfolge bestimmt sind. Es ist die 'unerhörte' Begebenheit, das Trauma, dem sich die Heldinnen verschreiben und das sie in monologischen Repliken zum Ausdruck bringen. Es ist ein Ereignis, ein Schock, durch Liebe oder Terror hervorgerufen, der die Heldinnen für einen kurzen Moment verlebendigt, bevor die Handlungskraft erneut abebbt und in statuarische Posen weiblicher Vorbildlichkeiten oder in den Tod einmündet.

In den Dramen der Autorinnen ist Handlung derart tabuisiert, daß sie ausschließlich auf den Schrecken reduziert ist. Der Stillstand dagegen ist der gewohnte Zustand, der Frauen als eigentliche Sphäre zugeschrieben wird. 'Unerhört' bedeutet für die Heldinnen also immer "noch nie erlebt" und "gefährlich" zugleich. Es ist ein Grenzerlebnis, bei dem Leidenschaften (Liebes- und Haßgefühle) erzeugt werden, die zumeist als Bedrohtsein von außen, als fremder Wunsch, der die Heldinnen infiziert, erscheinen. Diese Leidenschaften, denen die Heldinnen ausgesetzt sind, wenn sie z.B. auf Abwege geraten, lieben, regieren, kämpfen, morden, erscheinen als die größten Verbrechen, die Frauen überhaupt begehen können (vgl. die rigiden Tugenddramen, die Literatur der Selbstfesselung). Dieses Vergehen aber, das in den Dramen der Autorinnen diskursiviert wird (Frauenbilder der Übertretung), erscheint als das Bedrohliche, das Unerhörte, das die Heldinnen hysterisiert. Mit dem 'unerhörten Moment', dem ekstatischen Zustand ist aber immer auch ein Ausbruch markiert, mit dem sich die Heldin gegen eine geschlechtsspezifische Zuweisung wehrt und gegen die Fesselung in der bürgerlich-kleinfamiliären Zuordnung aufbegehrt.

Unerbittlich findet sich dabei auch die Kritik an einer väterlichen Zurichtung formuliert. Während in der "Emilia Galotti" die Begegnung zwischen Vater und Tochter, die deutlich inzestuöse Züge hatte, bis zum Schluß des Dramas aufgeschoben wurde und den dramatischen Höhepunkt bildete, findet diese Begegnung in den Trauerspielen der Autorinnen nicht statt. In den Dramen über die historischen Heldinnen und Kämpferinnen wird auf diese Achse Vater/Tochter sogar weitge-

hend verzichtet und ein Gegenentwurf zum Zeichencharakter weiblicher Tugend entwickelt. Sowohl diesen aber auch den anderen Heldinnen bleibt allein die innere Erfahrungswelt, es ist die Einsamkeit der Ich-Zentralperspektive, die ausformuliert wird. Das Besondere dieser Heldinnenkonzeption ist, daß die Heldin von Entfremdung gezeichnet ist, in der es zu keiner kaschierenden oder versöhnenden Geste mehr kommt. Sie weiht allein der Trauer ihr Leben und ist beseelt von der großen begeisternden Idee, daß ihr Tod einen Sinn haben möge. Dieser Zusammenhang manifestiert sich auch im Fragmentarischen, in der Lücke. In den Trauerspielen erfolgt also letztlich keine Legitimierung der väterlichen Figur, sondern die dramatische Spannung besteht in der Entfremdung vom väterlichen Gesetz und in der Einführung des 'unerhörten Moments'.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Dramenliteratur der Autorinnen dramatische Masken erfunden hat, über die die Heldinnen ihr Rasen, ihre Konflikte, ihre Wünsche formulieren. Insofern sind die Dramen der Autorinnen zu Unrecht vergessen oder aber wie in der spärlichen Sekundärliteratur geringgeschätzt worden. Die Autorinnen haben einen intrapsychischen Vorgang auf die Bühne gebracht und mit dem 'unerhörten Moment', der zugleich Höhepunkt der dramatischen Phantasie ist, eine spezifisch weibliche Erfahrungsdimension markiert. Hier zeigt sich eine Autorenschaft, deren Kunstausübung darin besteht, szenische Phantasien, Tagträume aufleben zu lassen und auf ihrem Höhepunkt festzuschreiben, ohne sich an die Modalitäten des Gattungsreglements zu halten. Daß einige Dramen Fragmente geblieben sind - so z.B. Annette von Droste-Hülshoffs "Bertha", Caroline von Wolzogens "Der leukadische Fels" und Karoline von Günderrodes "Hildgund" -, mag dadurch erklärbar sein, daß die dramatische Phantasie auf der Höhe ihrer Erscheinung abbricht, bzw. daß sich der Schock der 'unerhörten' Begebenheit im Fragmentarischen selber abbildet und den Text auseinanderprengt.

7.1. *Das 'unerhörte Moment'*

Im folgenden gilt es, die Abweichungen zur üblichen dramatischen Konzeption zu kennzeichnen: Der wesentliche Gegenstand des Dramas (jedenfalls der Tragödie) ist seit Aristoteles die Nachahmung von

Handlung, worunter eine Handlungsfolge als Kette von Begebenheiten zu verstehen ist. Hierunter stellt Aristoteles sich die "Knüpfung" (desis) und "Lösung" (lysis) eines Knotens vor.¹²⁰ Dabei gilt, daß es ein "Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat".¹²¹ Auf der Grundlage des bisher Gesagten ist es nun auffallend, daß die Dramen der Autorinnen im eigentlichen Sinne dieser Dreiteilung, die bis ins 18. Jahrhundert die Dramentheorie bestimmte und dann durch eine Fünfteilung ersetzt wurde, nicht entsprechen. Bleibt man im Bild des Aristoteles, läßt sich sagen, daß die Autorinnen den Knoten "geschürzt" haben, ohne ihn jedoch lösen zu können.¹²² Denn dramentechnisch gesehen präferieren die Stücke die Expositionsphase, die von jeher durch die auktoriale Figurenperspektive geprägt war. Das "erregende Moment" aber, das diese einleitende Phase beendet und verantwortlich für den dramatischen Konflikt und die Handlungsführung zeichnet, wird durch das Trauma als wesentliches Handlungsgefüge ersetzt.

Als weitere wesentliche Bedingung des Dramas gilt, daß die Handlung des Dramas handelnde Figuren voraussetzt, die die Möglichkeit, aber auch Unmöglichkeit von Handlung reflektieren. Nun sind aber die Heldinnen, die im Mittelpunkt des Dramengefüges stehen, seltsam entleert. Sie verfügen über keine Reflexionskraft und erfahren letztlich keine tiefere Motivierung. Allein der Besitz des 'Todes', der v.a. in der unerfüllbaren Liebe liegt, kann ihnen als Charakteristikum neben dem Trauma zugeschrieben werden. Und dort, wo es zur Tat kommt (wie bei "Charlotte Corday" und "Mora"), ist die Tatbereitschaft entlehnt, oder aber es findet ein Rollenwechsel statt. Denn nur als andere bzw. Fremde ist die Heldin zur Tat fähig. Die Heldinnen-Konzeption verhält sich also konträr zum gängigen dramatischen Schema, wenn das Handlungsmoment als verbotenes erscheint. Diese Aspekte verweisen auf eine gänzlich andere dramatische Konzeption für das Dramentableau der Autorinnen um 1800. Idealtypisch wächst der dramatische Held an der Konfrontation mit einer unbekanntem Welt, wenn er aus der heimischen Sphäre hinaustritt und als ein Stellvertreter die Schuld auf sich nimmt und sich letztlich als ein "konfliktvoll handelndes Individuum" entpuppt.¹²³ In den Dramen der Autorinnen aber befindet sich die Heldin in einem Krisenzustand, so daß sie allzu schnell der Gewalttätigkeit des Geschehens unterliegt. Dabei ist sie fixiert auf ein Ereignis, eine 'unerhörte' Begebenheit, die sich in sie eingraviert hat. Hiermit ist aber

ein wesentliches Kriterium angegeben, wie es für eine andere Erzählweise, und zwar die der Novelle, gegeben ist. Insofern soll im folgenden ein kurzer Exkurs in eine der Bedeutungsvarianten der Novelle gemacht werden.

Auf die tektonische Ähnlichkeit zwischen Drama und Novelle ist immer wieder hingewiesen worden, und man hat beide häufig als "Schwestern" bezeichnet.¹²⁴ Benno von Wiese hat darauf verwiesen, daß in der Novelle im Gegensatz zum Drama grundsätzlich die Ereignisse den Vorrang vor den Personen und Dingen haben. Bereits Cipion im "Coloquio" spricht von einem "caso portentoso y jamas visto" ("von einem wunderbaren, unerhörten Fall").¹²⁵ Das, was "noch nie gesehen", "noch nie erlebt" wurde, bezeichnet diese literarische Form, auf die auch Goethe mit seiner Definition für die Novelle, die laut Karl Konrad Pohlheim das bis heute meistgebrauchte Novellenkennzeichen abgibt, reagiert.¹²⁶ In einem Gespräch mit Eckermann sagt Goethe: "... denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit".¹²⁷ Daß diese Kurzdefinition nicht ausreichend für eine grundsätzliche Behandlung des Problems sein kann, darauf hat u.a. Pohlheim hingewiesen. Dennoch kann diese Aussage als Indiz gesehen werden für ein Kennzeichen einer Novelle, das über Beschreibungen, wie z.B. Wendepunkt - hierin dem dramatischen Begriff der Peripetie äußerst ähnlich -, Leitmotiv und Silhouette hinausreicht und auf eine intensive Erfahrung verweist. 'Unerhört' meint das noch nie Gehörte, spielt aber noch auf eine weitere Begriffsvariante an. Es ist das Tabuverletzende, das Grenzüberschreitende, das in diesem Moment anklingt. In diesem Sinne hat auch Robert Musil die Novelle verstanden, wenn er die Novelle als eine Erlebnisqualität einführt: "In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt ..."¹²⁸ Es ist eine Intensität, auf die ein Subjekt reagieren muß, über die es sich erfahren kann.

Einige Autorinnen haben mit dem 'unerhörten Moment' einer traumatischen Begebenheit das Novellenkennzeichen in den Dramenhorizont eingeführt. Dabei gilt, daß sich dieses Kennzeichen im Trauma der Heldin, im Erschrecken über die Französische Revolution (am Beispiel von Charlotte Corday) oder in einer unglücklichen Verliebtheit formuliert und zur Signatur der Heldin wird, über die sie sich konstituieren kann.

Damit ist aber ein wesentliches Phänomen der Dramen angegeben, und zwar die Tendenz zur 'Verkörperlichung', wie sie sich auf verschiedenen Ebenen ausdrückt. Schreiben sich die Heldinnen auf das Opfer-Dasein fest, stellen sie sich in verschiedenen Tugendentwürfen aus, erscheint das einzige dramatische Moment, der novellistische Kern im Drama, auf den 'unerhörten' Moment festgelegt zu sein. Es ist eine unerhörte Handlungserfahrung, die die Heldinnen machen und die ihr 'Sprechen' bewirkt. Es ist ein Ereignis, das das Innen und Außen problematisch macht. Das Erschrecken, z.B. über die Französische Revolution, wird dabei in den Körper zurückgenommen und markiert lediglich ein Trauma, erscheint jedoch nicht mehr im Außen und erfährt keine Auflösung.

Aristoteles hat gefordert, daß die Handlung so gefügt sein sollte, daß das Publikum über "Jammer" (delos) und "Schaudern" (phobos) in Mitleidenschaft gezogen werden sollte, um Einsicht in das Wesen des Leidens zu erhalten. Insofern soll das Drama an Leidenschaften arbeiten und diese künstlich erzeugen, um dann über die Katharsis eine klärende Reinigung der Leidenschaften und deren tiefste Erkenntnis zu erreichen. Die Dramen der Autorinnen aber verkörperlichen das Drama, indem die Heldinnen Handlungsmomente verinnerlichen, sie nicht ausagieren, so daß der Körper der Frau schließlich das Drama selber zu repräsentieren hat.

IV. Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder

1. Das 'stillgestellte' Weibliche

Die Tendenz der 'Verkörperlichung' in den Dramen der Autorinnen um 1800 führt dazu, daß Drama und weibliche Existenz zusammenfallen. In diesen Dramen sind alle sozialen und gesellschaftlichen Bestimmungen verschwunden, so daß die Heldinnen über keine tiefere Motivierung verfügen. Das dramatische Potential mündet dabei u.a. in ausgestellten vorbildlichen Weiblichkeitsmustern, die tableauähnlich vorgeführt werden.

Wiederzufinden sind diese Weiblichkeitsmuster in der Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder, die in den Salons und Wohnzimmern im ausgehenden 19. Jahrhundert als ein gesellschaftliches Ereignis inszeniert werden, indem vorrangig weibliche Darsteller bedeutungsvolle Posen aneinanderreihen und einem Publikum vorstellen. Dabei werden die weiblichen Körper zu Zeichenträgern, die v.a. von bekannten modischen Zeichen, die von einem zum anderen Moment von ihnen abfallen können, bestimmt sind. Der Körper ist jetzt endgültig 'totgestellt', als ein Tableau fixiert, das der sprachlichen Kommunikation enthoben ist, da es jetzt allein die Geste ist, der Bedeutung zukommt. Die Darstellerinnen verfügen in den erstarrten Momenten über keine Sprache, sondern ihrem Körper kommt die Funktion zu, zu sprechen. So schreibt Friederike Brun (1769 - 1835) über Mme. de Staëls mimische Darstellungen: "Alles an Ihr redet!"¹

Damit sind Analogien zwischen einer Dramenproduktion von Autorinnen um 1800 und einem gesellschaftlichen Kunstritual um 1800 auszumachen. Die folgenden Ausführungen sollen vorrangig dieses Spannungsverhältnis beleuchten, wenn sie das Besondere dieser Kunst- und Kultform herausstellen. Dabei soll v.a. die Art, wie der weibliche Körper ausgestellt wird, im Mittelpunkt der Analyse stehen. Zu diesem Aspekt bestehen bisher noch keine systematischen Untersuchungen, sondern es existiert nur eine allgemeine Konzeption.²

Unter dem Begriff Attitüde und lebendes Bild ("tableau vivant") versteht man gemeinhin das Nachstellen von bedeutungsvollen Gemälden oder antiken Figuren, die von den Akteuren (mit einfachen Mitteln) minutiös in Salons, Wohnzimmern oder auch Schauspielhäusern kopiert werden. Die Begriffe "Attitüde" und "lebendes Bild" werden dabei oft synonym verwandt, lassen sich nach August Langen jedoch unterscheiden: Während die Attitüde eine Einzeldarstellung einer antiken Figur oder eines Gemäldes ist, werden im lebenden Bild mehrfigurige Kunstwerke, in erster Linie Gemäldedarstellungen, wiedergegeben.³ Als Begründerin der lebenden Bilder ("tableaux vivants") gilt die schon als Dramenschriftstellerin bekannte Mme. de Genlis, die in Frankreich Ende des 18. Jahrhunderts mit Unterstützung der Maler Jacques Louis David, Jean-Baptiste Isabey und des Zeichenlehrers Silvestre David Miry das "tableau vivant" in Mode brachte. Als bekannteste Darstellerinnen der Attitüdenkunst gelten: als sog. Begründerin dieser Form die Engländerin Lady Hamilton, geb. Emma Hart (um 1765 - 1815), später dann Henriette Hendel-Schütz (1772 - 1849), die erst 1808 ihre erste "mimisch-plastische Vorstellung" gab und sich durch eine Erweiterung des Repertoires auszeichnete; aber auch Ida Brun sowie die Dramenschriftstellerin und Schauspielerin Elise Bürger gehören dazu.⁴

Im Rahmen dieser Arbeit soll v.a. die Attitüdenkunst von Interesse sein, da hier ein weibliches Modell im Mittelpunkt des Geschehens steht, das verschiedene aneinandergereihte Sujets und Stellungen vorstellt. Wesentlich dabei ist - neben der Tatsache, daß diese Kunstform in erster Linie von weiblichen Darstellern ausgeübt wurde - der Umstand, daß es Männer waren, die Weiblichkeit inszenierten und die Körperposen der Frauen erläuterten und gegebenenfalls mit einem Kommentar ergänzten. Denn die Akteurinnen verfügten über keine eigene Stimme während der Aufführungen. Sie waren aus der Kommunikation ausgenommen und sprachlos. Der weibliche Körper wurde ergänzt durch das männliche Sprechen. Hierzu gehören die Erläuterungen und Erklärungen eines Sir William Hamilton und die eines Prof. Fr. Karl Julius Schütz, wenn diese die Vorführungen ihrer Ehefrauen Lady Emma Hamilton und Henriette Hendel-Schütz mit Kommentaren begleiteten. Prof. Schütz hat darüber hinaus seiner Frau ein Denkmal gesetzt, indem er die "Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin" (1815), in der sie von bekannten Zeitgenossen

beschrieben wird, herausgegeben hat.⁵ Einen weiteren sprachlichen Rahmen bildet die zeitgenössische Rezeption, in der Autoren wie Goethe, August Wilhelm Schlegel und Wilhelm von Kögeln 'die weibliche Kopierkunst' beschreiben und inszenieren. Denn die Augen der anderen sind es, die den weiblichen Körper zum Sprechen bringen.

Bei dieser 'männlichen' Betrachtungsweise wird v.a. das Faszinosum der Kunstform herausgestellt. Mit Friederike Bruns "Idas ästhetische Entwicklung" (1824) liegt darüber hinaus ein Dokument vor, in dem Friederike Brun aus weiblicher Sicht die Kunstform der Attitüden als Disziplinierungsinstrument für Mädchen einführt. Sowohl der männlichen als auch der weiblichen Perspektive soll im weiteren anhand von ausgewählten Beispielen, die die Vorführungen beschreiben, nachgegangen werden. Dabei sind die Beispiele schon die Vermittlung von Interpretationen, so daß die eigentliche Darstellung sich einer Beurteilung entzieht. Gustav Freiherr von Seckendorff, der eine theoretische Grundlegung dieser Kunstform versucht, schreibt 1816 in seinen "Vorlesungen über Deklamation und Mimik": "... das Bild verschwindet, so bald wir's höchstens einige Augenblicke lang gesehen haben. Es bleibt nicht zum öftern Wiedergenuß, wie das wirkliche Gemälde oder die Bildsäule stehen".⁶ Und auch die diese Kunstform begleitende Illustrationskunst (vgl. die Stiche von Friedrich Rehberg, Joseph Nicolas Peroux u.a.) können das Erlebnis dieser Vorführung nicht ersetzen.⁷

Es werden die Blicke der anderen sein, einmal der männliche Blick, der den weiblichen Körper konsumierbar macht (vgl. Goethe, A. W. Schlegel, W. v. Kögeln), und dann die weibliche Rezeptionsweise (vgl. Friederike Brun), die die Attitüdenkunst als gesellschaftliches Ritual, als Durchsetzung der Disziplin markiert. Die Voraussetzung für diese beiden Sehweisen bildet die Grundeigenschaft der Attitüden, das Leben im Bild erstarren zu lassen.

1.1. *Mimesis an das Tote*

Es gab im 18. Jahrhundert die Modeerscheinung, antike Statuen bei Fackelbeleuchtung zu studieren; das flackernde Licht sollte den Eindruck suggerieren, als lebten die Plastiken. Hinter diesem Wunsch der Belebung toter Materie verbirgt sich der Gedanke, Idealen Leben zu

geben. Von diesem Wunsch ist auch die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder getragen. August Langen hat diese Tendenz, Statue und lebendige Schönheit in eins zu setzen, als Gedanken des 18. Jahrhunderts erkannt: So versucht Winckelmann in seiner Beschreibung des Herkules-Torso im Belvedere (1759) durch sprachliche Mittel den Marmor zu beleben. Und schließlich greift Herder in seinem 1778 erschienenen Aufsatz "Plastik" die Figur des Pygmalions auf.⁸ Dies ist die Geschichte aus Ovids "Metamorphosen", in der der von Frauen enttäuschte Pygmalion sein Geschöpf, eine schneeweiße Elfenbeinfigur, mit Hilfe der Göttin Venus in eine lebendige Schönheit verwandelt. Dieser Wunsch, daß tote Materie zu etwas 'Lebendigem' gerät: "Wieder nähert den Mund er [gem. Pygmalion, d. V.], betastet die Brust mit der Hand, da wird das betastete Elfenbein weich, verliert seine Starrheit, gibt seinen Fingern nach ..." (so Ovid), ist alt, verfährt aber in der mimetischen Folge: eine Plastik durch Bewegung zu beleben, bzw. Starrheit in Bewegung zu überführen. Die weibliche Figur wird "warm" und "errötet".¹⁰

Zugleich gibt das Motiv des "Pygmalion" auch den Stoff für das erste Monodrama, von Jean-Jacques Rousseau verfaßt, das 1772 in Weimar gespielt wurde. Die Form des Monodramas kann als Vorläufer der Attitüdenkunst gelten, worunter kürzere Dramen zu verstehen sind, die meistens nur aus einem Akt bzw. einer Szene bestehen und in dem in erster Linie eine klassische Frauengestalt (wie Iphigenie, Medea etc.) im Mittelpunkt steht, die große lyrische Monologe hält.¹¹ Der entscheidende Unterschied zwischen der Form des Monodramas und der Kunstform der Attitüden besteht darin, daß in der Attitüdenkunst nicht gesprochen wird, somit das Drama zu einer Pose zusammengezwungen ist, so daß die Attitüde "Handlung und Katharsis in einem Moment" ist.¹² Ebenso wird der Pygmalion-Stoff umstrukturiert, wenn die Kunst- und Kultform der Attitüden den mimetischen Prozeß umgekehrt verlaufen läßt. Anstatt tote Materie zu verlebendigen, wird versucht, das 'Lebendige' abzustreifen, indem die Darstellerinnen bei der Kunstaübung der Statue oder dem Bildnis ähnlich werden. Bewegung wird eingefroren und das Zufällige dem Ideal geopfert. Das Bestreben ist es, sich in die metaphorische Ersetzung zu begeben und mit dem 'Original' eines Kunstgegenstandes verwechselt zu werden. Dafür verwandelt sich

der Körper dem 'Toten' an, geht in ihn ein, anstatt daß er eine Bedeutung ausdrückt, interpretiert und zum Leben erweckt.

Hier ist die in der Dramenanalyse gekennzeichnete Exkommunikationsbewegung zu Ende gebracht worden, die Sprache ist am Körper ausgelöscht, und das Transitorische erstarrt im Klischee. Daß diese Kunstform "den Tod zum Zaungast" hat,¹³ darauf verweisen auch folgende Anspielungen: Das dargestellte mimische Bild gleicht einer "kolorierten Wachfigur", einem "Scheintod"¹⁴ (so Gustav Freiherr von Seckendorff), und Friederike Brun beschreibt "die an Kaltblütigkeit gränzende Ruhe",¹⁵ mit welcher ihre Tochter Ida ihre pantomimischen Darstellungen ausführte. Es ist also das Leben, das erkaltet und den Tod spielt. Johannes Falk, ein bekannter Pädagoge um 1800, spricht in diesem Zusammenhang von der großen Kunst der "Entindividualisierung (Objectivität)".¹⁶

So ist es die Leistung dieser Kunstform, die besondere Form von Tod erfunden zu haben, wenn sie Statue bzw. ein Bildnis mit einer Person in eins setzt. Die Zeit stockt für den bedeutsamen ausgestellten Moment in einer monströsen Weise, einer seltsamen Stauung - dessen mythisches Grundmuster u.a. das Einschlafen des Dornröschens ist.¹⁷ Der Zuschauer aber, der seinen Blick auf diesen Gestus wirft, der erstirbt, ist von einem "Zauberschlag"¹⁸, einem "begeisterten Rausche"¹⁹ berührt, wenn er nicht zu sagen vermag, ob die vorgestellte Figur nun lebend oder tot ist. Er ist fasziniert und changiert zwischen den Polen Tod und Leben.

1.2. *Das Tableau als fließendes Phantasma*

Erscheint der darstellende weibliche Körper dem Tode verwandt und immobilisiert, kommt dem lebenden Bild zugleich aber auch die Funktion zu, das zuschauende Subjekt in Erregung zu versetzen, es zu mobilisieren.

Ein vielzitiertes Beispiel der Inszenierung dieser Kunstform ist Goethes Darstellung in der "Italienischen Reise" (1787), in der er über Emma Hart, die spätere Ehefrau von Sir William Hamilton, eines englischen Gesandten in Neapel, berichtet:

Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller

Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem anderen. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen.²⁰

Ein wunderschönes Mädchen wird in diesem Textausschnitt anonym vorgestellt und darüber als das ideale Kunstobjekt vorgeführt. Sie erscheint totgestellt in mehrfacher Art und Weise: einmal als Besitz Hamiltons, dem sie unzählige Kunstwerke verkörpert. Sie ist Bildergalerie, Antiken- und Münzensammlung zugleich. In diesem Sinne also eine Wertanlage bzw. ein Prestigeobjekt. Zum anderen besteht ihre Kunst darin, sich in bedeutungsvollen Posen einzufrieren, wobei sie grazil von einer Stellung zur andern wechselt und dabei jede gewünschte Empfindungsnuance zu treffen scheint (vgl. Bildanhang, S.181-193). Der weibliche Körper findet sich bewegt und erstarrt zugleich, wobei Goethes Beschreibung das transitorische Moment betont, wenn der geschmeidige Körper wie ein 'fließendes Phantasma' erscheint. Denn in dieser Vorführung reproduziert sich das an sich unkommunizierbare Phantasma, das einem außerbegrifflichen Bereich angehört und als solches nicht intelligibel ist. Das Phantasma übt, vermittelt über die "Trägerin", eine Art von obsessionellem Zwang aus, wobei die Darstellerin als Gebrauchsgegenstand rezipiert wird. Es entsteht ein Zusammenhang zwischen der theatralischen und der ökonomischen Ordnung, wobei die Frau als Oberfläche annektiert wird und die Gestalt einer Ware annimmt.²¹

Lady Hamilton gilt als die erste, die Attitüden vor einem leeren, dunklen Bühnenkasten zur Schau gestellt und damit das bildhafte Moment unterstützt hat. Als exquisiter Kern steht sie im Lichtkegel, während der Zuschauer ins Dunkel gehüllt ist. Die geschickte Handhabung

eines griechischen Gewandes (einer Tunika) sowie die Verwendung von Schals und Tüchern verdecken und akzentuieren dabei die Gestalt dieses weiblichen Modells. Die aufgelösten Haare bringen die weiblichen Reize zudem ins Spiel. In dieser Vorführung, so wie Goethe sie beschreibt, entsteht ein Effekt von Weiblichkeit, der sie um so begehrenswerter macht, als sie auf Distanz gerückt, für den Zuschauer verhüllt und unantastbar ist. Und genau diese Unerreichbarkeit des Objektes wird zur Bedingung für eine Vervielfältigung und mögliche Konsumierbarkeit. Sie wird zu einer abgetrennten Zone, auf die Sir William, aber auch der Zuschauer, seine Vorstellung projizieren kann.

Daß die persönlichen Konturen dieser Darstellerin keine Rolle spielen, sie Objekt für den männlichen Genuß ist, wird ebenso durch folgende Einschätzung Walter Sichels deutlich:

Emma was by nature a model - a model that called forth the slumbering ideals or sensations of others. To Romney [dem Maler, dem sie in England Modell gesessen hatte, d.V.] she was the model of all the possibilities of feeling, and every beauty in action; ... To Hamilton she was the model of antique art. To Nelson [ihrem späteren Geliebten, d.V.] of glory of Britain.²²

Sie fungiert als Metapher für Gefühlszustände, für die Antike und für politische Größe. Sie mimt, macht Bilder und gleicht sich den auf sie gerichteten Projektionen an. In diesem Sinne rühmt auch Johannes Falk, ein bekannter Pädagoge um 1800, die ebenfalls als Attitudendarstellerin bekannte Henriette Hendel-Schütz:

Die Seele unserer Künstlerin scheint ein Spiegel zu seyn, dem sich die Vorstellungen von außen, gleichsam unfreywillig, eindrücken.²³

Der weibliche Körper wird bedeckt und zugleich entleert von Zeichen und fungiert als reines Phantasma, das im Spiegel und damit im Imaginären gefangen bleibt. Die Seele der Darstellerin ist nichts weiter als ein rezeptives Substrat, und insofern die weibliche Figur die Position des Wunsches des Mannes einnimmt, verhält sie sich mimetisch zu den ihr gegebenen Ordnungsmodellen.

1.3. *Inszenierung von Frauenbildern*

Folgt man den Beschreibungen bekannter "Bewunderer" dieser Kunst- und Kultform, so besteht ein wesentlicher Aspekt darin, daß hier zwei Paradigmen der Zeit, nämlich Bildende Kunst und Dichtung (Theater)

sich überlagern, weshalb Goethe von den Tableaus als "Zwitterwesen" spricht.²⁴ August Wilhelm Schlegel, der u.a. in dem Salon der Mme. de Staël in Coppet Attitüden und lebende Bilder bewundert hat, schreibt über die Attitüden-darstellerin Ida Brun, eine Schülerin der Mme. de Staël:

Mlle. Brun schränkt sich nicht bloss auf mimische Plastik oder die Kunst ausdrucksvoller und zugleich malerisch schöner Stellungen ... Sie legt dramatischen Zusammenhang in ihre Darstellungen und entfaltet nacheinander die verschiedenen Grade der Empfindung und Leidenschaft, ihren Wechsel und ihre Übergänge ... Wenn der Ausdruck einen gewissen Gipfel erreicht hat, so verweilt sie einige Augenblicke darin, und läßt an dem ruhenden Gemälde die veredelte Wahrheit der Geberde, die Schönheit der Stellung und den gelungenen Faltenwurf der Gewänder betrachten ...²⁵

A. W. Schlegel benutzt hier für seine ästhetische Beurteilung der Attitüdenkunst der Mlle. Brun Begriffe, die dem Bereich der Malerei, der Bildhauerkunst und dem Theater entstammen. Gattungen der Poesie werden zu einer Art 'Gesamtkunstwerk', zu einem Sinnbild von Größe vereinigt. Auffallend an der Beschreibung ist aber v.a. A. W. Schlegels Akzentsetzung, wenn er das Dramatische in zweifacher Hinsicht einsetzt. Einmal entsteht der "dramatische Zusammenhang" in der Aufeinanderfolge von 'Stellungen' und der daraus entstehenden Bilderkette/Szenen. Zum anderen wird ein dramatischer Höhepunkt allein dem prägnanten Augenblick, in dem die Darstellerin in einer Pose verharrt, zugeschrieben.

Die Bilder, die in diesen Aneinanderreihungen vorgestellt werden, sind in ihrer Abfolge bedeutsam strukturiert und stellen einen hierarchischen Zusammenhang her. Wie ein solcher dramatischer Vorgang aussieht, soll am Beispiel von Henriette Hendel-Schütz demonstriert werden.

Henriette Hendel-Schütz ist bekannt als Darstellerin, die versucht hat, dramatische Elemente in ihre Kunstausbübung zu integrieren. Während Lady Hamilton auf das Kopieren von Bildmotiven - also den Bereich der Malerei - weitgehend eingeschränkt blieb, versuchte Henriette Hendel-Schütz, Einzelattitüden zu einem Zyklus zu organisieren.²⁶ Berühmtestes Beispiel dafür ist der zusammen mit ihrem Ehemann unternommene Versuch, das Drama "Penthesilea" von Kleist (1808 gedruckt, jedoch erst 1876 in Berlin aufgeführt) schon 1811 als Attitüden-

folge darzustellen.²⁷ Dieser Anspruch auf künstlerische Interpretation verweist darauf, daß H. Hendel-Schütz nie ausschließlich nur ein Modell gewesen ist. Sie war auch Schauspielerin, in ihrer Jugend sogar Sängerin und Rezitatorin von Gedichten und Dramenbruchstücken, die sie auf ihren Gastspielreisen (unternommen zwischen 1808 und 1820 mit ihrem Mann Fr. Karl Julius Schütz, u.a. nach Kopenhagen, Stockholm, Petersburg, Amsterdam und London)²⁸ mit den Attitudendarstellungen verband. Sie wurde durch Johann Jacob Engel, dem Verfasser der "Mimik", der sie in der Schauspielkunst ausbildete, durch den Maler Johann Georg Pforr, der ihr auch das Bildwerk von Rehberg über Lady Hamilton zugänglich machte, und durch ihr Studium unter Karl August Böttiger in Dresden unterstützt. Schließlich bekam sie den Titel "mimisch-plastische Künstlerin" zugesprochen und galt fortan als Begründerin dieser Kunstform.²⁹

Ihr Repertoire umfaßte u.a. folgende Stellungen, die J. R. Peroux anhand einer Folge von 24 Abildungen zusammengestellt hat: "im antiken Stil, als Isis, Caryatide, Ariadne, Cassandra und eine Odaliske; im italienischen Stil, als Madonna, in der Verkündigung, den Weisen das Kind zeigend, auf der Flucht, beim Besuch der Elisabeth, den Sohn im Tempel lehren hörend, nach der Kreuzigung, in der Umarmung des Kreuzes, beim Kreuze mit der Magdalena, die Nägelmale küssend, am Grabe trauernd und in der Verklärung; im altdeutschen Stil, die Verkündigung, Maria mit dem Kinde, mater dolorosa, die Verklärung und ein altdeutsches Grabmal im Bas-Relief, das wieder die Künstlerin vorstellen soll".³⁰ Henriette Hendel-Schütz' Spektrum reichte von der Antike bis hin zu christlichen Motiven, wobei dieser Historismus das ewige Bild der Vergangenheit beschwören und eine Vielfalt von Handlungsmomenten vortäuschen soll. Die Malerin Caroline Baruda sprach in diesem Zusammenhang abschätzig von "Madonnen, Magdalenen, Griechinnen, Sibyllen, zuletzt auch eine Sphinx".³¹

Der Maler Wilhelm von Kügelgen gibt in seinem autobiographischen Spätwerk genauere Auskünfte über Henriette Hendel-Schütz' "Künste der graziösen Gebärdung":

Als die herrliche Gestalt das Podium bestieg, war Alles Auge, und nun begannen die wunderbaren, so berühmt gewordenen Gewandwandelungen, an denen mein Vater sich aufrichtig ergötzte. Alle weiblichen Kostüme des klassischen Altertums, priesterliche und profane, vornehme und geringe, ägyptische, griechische,

römische wechselten schnell vor unseren Augen in den Attitüden bekannter antiker Bildwerke, und immer war die Künstlerin höchst reizend. Jede Stellung, jeder Faltenwurf stand ihr wohl an, und selbst meine Mutter schien ihr mit wachsendem Interesse zuzusehen. Ich hing mit trunkenem Blicke an der götterartigen Erscheinung.³²

Der Anblick der wohlgestalteten Frau in ihrer Kunstfertigkeit macht die Augen des Sohnes "trunken" und "ergötzt" den Vater, während die Mutter lediglich interessiert erscheint. Schon in diesem kurzen Textauschnitt fällt die Inszenierung und Zur-Schau-Stellung des weiblichen Körpers auf. Der unterschiedliche Sehgenuß von Mutter, Vater und Sohn verweist darauf, daß die Mutter eigentlich den Auftritt verhindern wollte, jedoch, vom Ehemann gedrängt, widerwillig den Salon für die Aufführung vorbereitet, aber nicht, ohne die Kopie von Raffaels Sixtinischer Madonna verhängt zu haben. Kügelgen schreibt weiter zu dem Auftritt der Hendl-Schütz:

Als Sibylle imitierte die Künstlerin ein bekanntes Bild meines Vaters. Dann streckte sie sich nieder auf die Estrade und unter ihren weiten Schleiern schienen die mächtigen Glieder einer Löwin zu schwellen: sie stellte eine Sphinx dar. Die Sphinx aber ward zur Jammergestalt einer büßenden Magdalena mit langem aufgelöstem Haar, und dieser erhob sich dann als 'mater dolorosa', um sich endlich in eine heitere, strahlend schöne Himmelskönigin zu verklären. Ein Zuck und Ruck in den Gewändern - und die Verwandlung war stets vollständig vollbracht.³³

Daß hier der Blick des Betrachteres unverfroren unter die Kleidung gerät, wenn er die Glieder einer Löwin anschwellen sieht, darauf hat Hannelore Schlaffer bereits verwiesen. Sie spricht davon, daß sich hier eine bürgerliche Doppelmoral, die zwischen Haus und Nachtclub angesiedelt ist, etabliert. Auf der einen Seite findet sich die Prüderie der Hausfrau, auf der anderen Seite die öffentliche Erotisierung der Frau. Hannelore Schlaffer geht sogar so weit, in dieser Attitüdenmode Vorformen eines Showgeschäfts zu sehen, bei dem Schlagersängerinnen und Stripteusen dem Zuschauer ein risikoloses optisches Amüsement verschaffen.³⁴

Für eine solche These scheint auch folgende Reaktion zu sprechen: Johann Gottfried Herder spricht in einem Brief an seine Gattin von "Hamiltons Hure". Er erwähnt den Spaß, der darin bestand, daß, während er einer Aufführung beiwohnte, sie ihre "tausend bacchantischen Attitüden" immer an ihn "adressierte".³⁵ Und wie für Kügelgen das

'Fremde' und 'Geheimnisvolle' der Sphinx eingebnet ist, scheint für Herder das bacchantische Moment sexualisiert zu sein.³⁶

Kügelgen gibt darüber hinaus Auskunft über die unterschiedlichen Sujets, derer sich Henriette Hendel-Schütz bedient. Es sind in der Reihenfolge: Sibylle - Sphinx - büßende Magdalena - mater dolorosa - strahlend schöne Himmelskönigin. Diese Aneinanderreihung von fünf Stellungen orientiert sich an dem bekannten Fünf-Stufen-Schema des Dramas. Die Darstellung geht von antiken Bildern aus: der Seherin Sibylle (übrigens eine beliebte Attitüde der Hamilton), dann die Sphinx, erotisch gefärbt und in zweideutiger Rätselhaftigkeit (der damaligen Ägyptenmode zuzurechnen). Im dritten Bild jedoch erfolgt ein Bruch, wenn die Attitüden in eine christliche Thematik einmünden und auf Eindeutigkeit zulaufen. Der Zeichner Peroux, der auch Hendel-Schütz abgebildet hat, spricht von seinem Eindruck, daß ihre Darstellungen "stufenweise" bis "zum höchsten Punkte" vordringen.³⁷ Dieses Zulaufen auf einen Fixpunkt, auf ein hohes Ideal, enthält die Vorstellung einer Läuterung, denn in der Darstellung, so wie Kügelgen sie inszeniert, wird alles Sinnliche, Zweideutige, Rätselhafte und Bacchantische abgestreift, um schließlich über das Büßen der Magdalena, der Jesus für ihre Sünden verzeiht, und der Qual der mater dolorosa zu einer reinen Verklärung zu kommen. Dies ist eine Skala, die von fremd/zweideutig/böse bis gut/himmlich reicht. Das, was vielfältig und heterogen wirkt, ist letztlich außerordentlich homogen strukturiert.³⁸ Der Eindruck des Vielfältigen und des Dramatischen, den diese Kunst- und Kultform erweckte, macht anscheinend das Faszinierende an ihr aus. Dieser Eindruck beruht jedoch auf einer Täuschung, weil das dramatische Moment durch die Einführung einer hierarchischen Schematisierung stillgestellt und das vielgelobte Spektrum an weiblichen Körperbildern nur entfaltet wird, um es letztlich zu kontrollieren. Der inszenierte weibliche Körper - vorgestellt als rezeptives Substrat - ist also weder vielfältig noch dramatisch, wohl aber spiegelt sich in ihm das Drama seiner Begrenzung.

2. Die Kunstform der Attitüden als Instrument weiblicher Disziplinierung

Die Attitüdenkunst ist also immer schon zweierlei gewesen: einmal ein Kulturereignis und dann in einer zweiten Phase ein Erziehungsmittel für Mädchen, ein Muster weiblicher Identifikationsstiftung. Ging es in der Kunstform der Attitüden darum, daß die Darstellerin jedes Sujet, jede Geste, jede Empfindungsnuance zu treffen vermochte und darüber weibliche Vorbildlichkeiten vorstellen konnte, die letztlich homogen strukturiert waren, geht es im weiteren darum, sich des weiblichen Körpers zu bemächtigen, um auf ihm wiederholbare Zeichen einzuschreiben, die schließlich einen funktionierenden Sozialkörper ergeben. Es geht darum, sich die 'Natur' der Frauen anzueignen, sie zu inszenieren und die Bilder, die die Frauen an ihrem Körper reproduzieren, schließlich zur 'weiblichen Natur' zu erklären. Dies entspricht dem Prozeß einer 'Geometrisierung' des Körpers und der Seele.³⁹

Mme. de Genlis, von der schon als Begründerin einer Dramengattung für Mädchen die Rede war, bildete ihre Töchter in der Attitüdenkunst aus. Ivan Nagel weist darauf hin, wie eine ihrer Töchter schon mit neun Jahren der Aufforderung ihrer Mutter folgte, wenn diese die Worte aussprach: "Pamela, mach Héloïse!"⁴⁰ Nach diesem Kommando soll das Mädchen sofort auf die Knie gefallen sein und eine Hand und das Gesicht in Leidensekstase zum Himmel emporgestreckt haben. Dieser pädagogische Drill gibt den Zusammenhang zwischen ästhetischen und gesellschaftlich dominierten Bereichen an.

Die am Körper ansetzende Disziplinierung zeitigt dabei folgende Effekte: Zum einen wird der Mädchenkörper als ein 'leerer' Körper (eine Aufzeichnungsfläche) verstanden, den es mit Codes zu beschriften gilt. Bedeutende Bildwelten und Gefühlszustände sollen durch das ständige Wiederholen der Posen ins Innere des Körpers getrieben und im Unbewußten verankert werden. Zum anderen gilt es, die Geste der Unterwerfung, die dieser Drill darstellt, zu vertiefen.⁴¹

Wie der Körper - bis in den kleinsten Teil hinein (damit sind Gesten und die Mimik, aber auch Verhaltensweisen gemeint) - gelehrig sein muß, zeigt sich auch im "Allg. Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde" (1846). Als größte Schwierigkeit der Attitüde wird hier die ungezwun-

gene Ausführung der Pose angesehen. Sitzende, knieende, stehende oder liegende Stellungen sind dabei genauestens kodiert: "*Im Sitzen* gilt als Regel: daß der Körper vollständig in der Mitte des Stuhls ruht. Die Füße dürfen nicht zusammen, nicht auf gleicher Linie stehen, sondern ungefähr dasselbe Verhältniß bezeichnen, welches beim stehenden Körper zwischen dem Fuße, auf dem der Körper ruht und dem als Stützpunkt dienenden bedingt ist ..."⁴² Hierauf folgen noch eine Unmenge weiterer Reglementierungen für das Knien, das Liegen, das Stehen etc. Diese Direktiven sollen den Körper disziplinieren und die Posen natürlich erscheinen lassen. Antinatur soll in Pseudonatur umgemünzt werden.

Im folgenden soll an Friederike Bruns schriftlich fixiertem Erziehungsexperiment "Idas ästhetische Entwicklung" (1824) die Bedeutung der Attitüdenkunst in der Erziehung verdeutlicht werden. Grundlegend in Friederike Bruns Schrift ist, daß sie sich zwischen zwei Polen bewegt, deren Widerspruch sie zu leugnen versucht. Es ist das Paradox, das man grundsätzlich für das Rousseausche Erziehungskonzept problematisieren kann, nämlich inwieweit die Natur der Frau, der nach gängigen damaligen Modellen der Geschlechterergänzung keine eigene Entwicklung zugestanden wird, durch Erziehung gefördert werden kann.⁴³ So suggeriert Friederike Brun auf der einen Seite, daß die Attitüden sich aus Ida selbst entwickeln, also in ihrer Natur begründet liegen: Ida - von gesellschaftlichen Orten wie Oper, Schauspielhaus oder Tanzveranstaltungen von der Mutter ferngehalten - springt mit fast drei Jahren bei einem zum Tanz geeigneten Musikstück unvorhergesehen vom mütterlichen Schoß und hüpfert in "anmuthig-tactmäßiger und dem Gedanken der Musik entsprechender Bewegung, in süßer kindlicher Unbefangenheit vor den erstaunten Zuhörern umher".⁴⁴ Sie bildet Attitüden schließlich als "angeborene Kunst" aus, die quasi aus ihr entspringen. Auf der anderen Seite bekennt Friederike Brun sich als Erzieherin und entwirft sich als einen weiblichen "Pygmalion":

... in dir [gem. ist Ida, d.V.] sah ich aufblühn, was von früher Kindheit an in meinem Innern knospte: - bei mir zur Worte werdend, ward es bei dir zu Tönen und Bildern. (S.220)

Hier artikuliert sich ein Stolz, als prägende Instanz auftreten zu können, einen mimetischen Prozeß zu initiieren, auch wenn die Begrün-

dung wiederum in der 'Natur' zu suchen ist. Es ist der Wunsch, die Tochter zu beschriften. Dabei sollen die Worte, die gesprochen werden, automatisch in Bilder übergehen. Friederike Brun schreibt:

Während des Herbstes und Winters [gem. ist 1801, d.V.] las Bonstetten mir Voßens *Ilias* und *Odyße* vor, während *du* nach deinen Lehrstunden grade wie andere Mädchen deines Alters (und eifriger und kindlicher wie viele) an der Diele mit deinen Puppen spieltest, und wir gar nicht glauben, du hörst zu. Bald aber bemerken wir einen ungewöhnlichen Mißmuth an dir, wenn das Lesen durch Besuch unterbrochen wird, und dadurch aufmerksam gemacht, wird entdeckt, daß dein kleines Köpfchen zu einem erhabenen Bildwerk der *Odyße* und *Ilias* geworden ist, ... (S.211f)

In dieser Passage stellt sich endgültig ein Mädchen-Körper vor, der Träger einer leistungsstarken Geste geworden ist. Sie kann nicht anders, als sich dem Gesetz der Signifikanten, wobei selbst das Lebendige zum Zeichen geworden ist, zu unterwerfen. Die Spuren der Arbeit, der gesellschaftliche Zwang, die fast orthopädisch zu nennende Formung und Ausrichtung des Körpers, kurz: alles, was in die Erziehung zur Kunstform der Attitüde eingegangen ist, ist hingegen getilgt. Die Machtausübung, die am Körper ansetzt, versucht den Körper willenlos zu machen, "Biegsamkeit" herzustellen, so daß er beliebig "Eindrücke annehmen" kann (wie Friedrich Schiller für die Anmut als weibliche Existenzweise definiert hat),⁴⁵ die ebenso schnell wieder verschwinden können. Es wird eine weibliche Seele konstruiert, die leer ist. Die Disziplinarmacht, die sich hier präsentiert, entwirft ein 'leeres' weibliches Begehren, das sich den Tod, den Prägstock, den "zwingenden Blick", die Beschriftung 'erwünscht'. In einer so verankerten Selbstausschöpfung, die ins Innere gezogen ist, wird die Seele als Effekt und Instrument von Herrschaft zum Gefängnis des Körpers.⁴⁶

2.1. 'Medialisierung' des weiblichen Körpers

In der Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder ist das Dramatische, die 'unerhörte' Handlungserfahrung, die sich in den Dramen der Autorinnen formuliert, ausgelöscht worden. Die Bewegung der 'Exkommunikation', die an den Monologen der Heldinnen zu beobachten ist, findet ihre Fortführung in der Ausstellung sprachloser Akteurinnen in bedeutungsvoll überladenen Posen. Zugleich hat die Kunst- und Kultform die äußere Erscheinungsform des weiblichen Körpers

neu ausgestaltet. Die Ausklammerung des 'Sprechens', der Effekt des Lichts, die scheinote Position, in der die Heldin verharrt, blendet die Tiefe dieser weiblichen Person aus, um die Oberflächenwirkung, den Zeichencharakter ins Spiel zu bringen. Das Interesse am Innenleben gilt - wie bereits ausgeführt - vordringlich der Zurichtung und Disziplinierung.

Ein weiterer Aspekt der Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder ist die Reproduzierbarkeit. Bei fast jeder Gelegenheit sollen die Darstellerinnen sinnträchtige Weiblichkeitsprofile ausstellen, die durch ihre Wiederholung reproduzierbar sind, wobei der Genuß der Zuschauer gerade auch im Wiedererkennen von schon bekannten Sujets liegt. Hierüber wird eine Wahrnehmungsweise hervorgebracht, die sich für das Gleichartige interessiert, das sie mittels der Reproduktion dem Einmaligen abgewinnt. Entsprechend wird durch die Ausbildung weiterer reproduktiver Techniken, hierzu gehört auch die die Attitüdenkunst begleitende Illustrationskunst,⁴⁷ die Anfang des 19. Jahrhunderts entsteht, und die Entstehung der Fotografie (mit Daguerres belichteten Silberplatten) eine neue Betrachtungsweise des Weiblichen eingeführt.

Es setzt eine Mediengeschichte ein, in der der weibliche Körper genossen, aber auch geformt und diszipliniert und technisch hergestellt wird.

Technische Medien, wie die Serienbelichtungskameras des Albert Londe, "zerhackten" schließlich in der Anstalt der Salpêtrière den "großen hysterischen Bogen" der sog. Hysterikerin.⁴⁸ Diese Medien begannen Ende des 19. Jahrhunderts - unter der Leitung Jean Martin Charcots - weibliche Krankheitsbilder zu speichern und zu reproduzieren und den Diskurs über die Hysterie zu begründen. Jedoch erst Sigmund Freud und Josef Breuer werden in der 'Hysterischen', ihrem 'unerhörten Körper', das literarische Zeichen, die Anwesenheit von Literatur, die sich im Körper, in der Symptomatik inszeniert, erneut entdecken.

V. Der 'unerhörte' Körper der Hysterischen

Das Besondere der Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder besteht darin, ein kulturelles Zeichen in eine Metapher des Körpers verwandelt zu haben, wobei der darstellende Körper aus der Sprache ausgeschlossen wird. Die Körperposen werden von äußeren Zeichen beschriftet und dienen dem Prozeß der Zurichtung, der Geometrisierung des weiblichen Körpers. Diese Kunstform findet ihre Fortführung in der Form des Gesellschaftsspiels.¹

An einem anderen Ort jedoch taucht dieser Diskurs, der für die Zeit um 1800 beschrieben wird, erneut auf: Ende des 19. Jahrhunderts ist es nicht mehr das Schauspielhaus, der Salon, das Wohnzimmer, in dem der weibliche Körper sich zur Schau stellt, sondern es ist die Anstalt, das Krankenhaus, in dem der weibliche Körper in seiner hysterischen Symptomatik interessant wird. In der Hysterie, der Krankheit des 19. Jahrhunderts, wird ein Körper in seinen Symptomen ausgestellt, dem Otto Weininger einen "proteusartigen Charakter" (1903) unterstellt.² Das erinnert an Goethe, der in der "Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin Henriette Hendel-Schütz" diese als "weiblichen Proteus" bezeichnet hat.³ Doch die Hysterie ist nicht allein mehr ein Sprechen mit dem Körper, denn so sehr dieser auch in Szene gesetzt wird, weiß er selber nichts mehr von seinen Darstellungen, beherrscht die Täuschungskunst nicht, obgleich er täuscht.

Es scheint vielmehr, daß die Dramen der Autorinnen um 1800, deren Politik der Selbstunterdrückung, Exkommunikation, Traumatisierung und schließlich Hysterisierung sowie das gesellschaftliche Ritual der lebenden Bilder und Attitüden sich zu einem "unerhörten Körper" vereinigen. Der weibliche Körper wird jetzt von der Gemeinschaft verworfen, exiliert und hospitalisiert. Sein Leiden, sein Agieren zeichnet ihn als einen einsamen Körper aus, dem nicht zugehört wird. Lucien Israël hat von der "unerhörten Botschaft der Hysterie" als einer Art Fremdsprache gesprochen, die es zu verstehen gilt, denn das hysterische Phänomen übernimmt die Funktion des Sprechens und insistiert darauf, gehört zu werden.⁴ Das "Unerhörte" ist aber auch hier mehrdeutig zu verstehen, bezeichnet es doch auch die Frechheit eines Körpers, sich

der Nützlichkeit zu entziehen, indem es sich aus Familie und Arbeitsprozeß mittels seiner Symptomatik herauskatapultiert.⁵

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlangt das Phänomen der Hysterie immer mehr Aufmerksamkeit und wird als solches in einem Diskurs über Hysterie bei Jean Martin Charcot (1825 - 1893), Sigmund Freud (1856 - 1939) und Josef Breuer (1842 - 1925) registriert. Im folgenden soll der Strukturäquivalenz zwischen lebenden Bildern und Attitüden um 1800 und dem Diskurs über Hysterie Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nachgegangen werden, da sich in diesem Verhältnis ein Schauplatz herauskristallisiert, in dem über weibliche ikonographische Kultur und gesellschaftliche Codes verhandelt wird. Dieser Zusammenhang soll auch den zeitlichen Sprung, der die unterschiedlichen gesellschaftlich-kulturellen Phänomene und Aussagesysteme in Beziehung setzt, rechtfertigen.

Ähnlich der Attitüdenkunst, die als weibliche Darstellungsform gilt, wird der weibliche Körper im Hysteriediskurs mit dem Krankheitsbild in eins gesetzt. Charcots große hysterische Darstellerinnen sind Frauen (vgl. Augustine und Blanche Wittmann),⁶ und Sigmund Freud spricht von der "größeren Affinität"⁷ der Frauen zu dieser Krankheit und stellt zusammen mit Josef Breuer in den "Studien über Hysterie" (1895) ausschließlich weibliche hysterische Helden auf die Bühne.⁸

Der Begriff und die Genese der Hysterie findet sich hingegen zum ersten Mal in den hippokratischen Schriften präsentiert, in der die Vorstellung vom umherwandernden Uterus sich ausformuliert. Ursula Link-Heer hat darauf verwiesen, daß die Etymologie (<griech.> hystera; <lat.> uterus; <franz.> matrice; <dt.> Gebärmutter etc.) nur deshalb überdauern konnte, weil sie der ideale Ausdruck "für die *imaginative kopplung* einer affektion an das weibliche geschlecht"⁹ war. Die hippokratische Vorstellung, daß Frauen hysterisch werden, weil in ihrem Körper ein Organ existiert, das die Eigenschaft hat, sich aufzufüllen, befriedigt zu werden, auf Wanderschaft zu gehen, durchläuft verschiedene Transformationen und gilt als Gebärmutterleiden, aber auch als Nerven- und Einbildungsleiden.

Der weibliche Körper erscheint in den zeitgenössischen Diskursen des 18. Jahrhunderts als ein moralisch poröser und sozial irritierbarer Körper - als der ideale Leib der Disziplinarmacht (vgl. auch das Frauenzimmer-Lexikon von 1755). Michel Foucault verweist auf die Zu-

schreibung der "sympathetischen Sensibilität" für den weiblichen Organismus, der die Frau zu jenen Nervenerkrankungen verurteilt, "die man *vapeurs* nennt".¹⁰ Hiermit ist eine Fähigkeit zum Mitleiden jeder Art gemeint, da alles in Mitleidenschaft gezogen werden kann. So können die sensiblen Nerven der Frauen allein schon durch lebhaft erzählte Erzählungen oder ein berauschendes Parfüm so gewaltsam erregt werden, daß diese in Ohnmacht fallen oder Konvulsionen erleiden.¹¹

1. Jean Martin Charcot: Schöpfer von lebendigen Kunstwerken

Der weibliche Körper, der als porös (durchlässig) gilt, ist für die Zur-Schau-Stellung geeignet; am Ende des 19. Jahrhunderts gilt er zudem als ideales Objekt für wissenschaftliche Experimente, wenn mit Jean Martin Charcot die Bemühung um eine exakt-naturwissenschaftliche Erforschung hysterischer Phänomene auftaucht. Es ist jetzt nicht allein mehr das Theater als moralische Anstalt, auch sind es nicht mehr die Salons, in denen dramatisch-ästhetische Aufführungen stattfinden, sondern psychologische Profile werden jetzt in der psychiatrischen Klinik inszeniert und ausgestellt.

Ausgerechnet in der Anstalt Salpêtrière, die, im Stil des 17. Jahrhunderts erbaut, eine eigene Welt für sich darstellt (mit 45 Gebäuden, Straßen, Plätzen, Gärten und einer Kirche) und Ort entscheidender historischer Ereignisse gewesen ist (u.a. hatte Pinel seine Reformen der Irrenanstalten durchgeführt), sollte mit Jean Martin Charcot die Rede über Hysterie an diesem Ort, in dem vier- oder fünftausend alte Frauen mit neurologischen Leiden untergebracht waren, ihren Höhepunkt erhalten.¹² Martin Charcot wird in der Literatur generell "als Wundertäter",¹³ "Zauberkünstler"¹⁴ oder als Schöpfer von lebendigen Kunstwerken¹⁵ bezeichnet, was den charismatischen Charakter dieses Arztes unterstreicht.

Und Henry F. Ellenberger berichtet, wie Charcot als einer der größten Anstaltsärzte der damaligen Zeit dem Publikum seine Protagonistinnen wie in Theateraufführungen in experimentellen Darstellungen präsentierte:

Der große Hörsaal war bis auf den letzten Platz mit Ärzten, Studenten, Schriftstellern und einer neugierigen Menge gefüllt, ... In einer Haltung, die an Napo-

leon oder Dante gemahnte, trat Charcot ... ein, oft von einem erlauchten Besucher aus dem Ausland und einer Gruppe von Assistenten begleitet, die in den ersten Reihen Platz nahmen. Während die Zuhörer absolutes Stillschweigen bewahrten, fing er mit tiefer Stimme an zu sprechen, allmählich erhob er die Stimme und gab nüchterne Erklärungen ... Mit angeborenem Schauspielertalent ahmte er das Verhalten, die Mimik, den Gang und die Stimme eines Patienten nach, der an der Krankheit litt, von der er gerade sprach. Danach wurde der Patient hereingebracht; oft war auch dessen Eintritt spektakulär. Wenn Charcot über verschiedene Formen des Tremors las, wurden drei oder vier Frauen heringeführt, die Hüte mit langen Federn trugen, an deren Zittern man die spezifischen Merkmale des Tremors bei verschiedenen Krankheiten zu unterscheiden vermochte. Die Befragung hatte die Form eines dramatischen Dialogs zwischen Charcot und dem Patienten. Besonders dramatisch waren seine Vorlesungen über Hysterie und Hypnotismus.¹⁶

In dieser theatralischen Inszenierung wird alles um die Figur des Arztes zentriert, in der die psychiatrische Über-Macht kulminiert. Bezeichnend in Ellenbergers Darstellung ist die Reihung, daß, bevor der Patient den Vorlesungssaal betrat, Charcot selber die zu erwartenden Symptome nachahmte. Er nahm die Bilder vorweg, die dann der Patient zu mimen hatte. Insofern kann man sagen, daß es gerade Charcot selber war, der die hysterische Krise produzierte, die er als Arzt beschrieb (vgl. Bildanhang, S.194–195).

Die Vorführung ist nichts weiter als eine Untersuchung künstlich provozierter Tatsachen, denn das spezifisch Neue im Verhältnis zu der Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder, bei denen das Kunstfertige im Vordergrund der Verwandlungskunst stand, wobei die Darstellerinnen sich in Statuen und Bilder einfroren, ist, daß es hier Symptome sind, die produziert werden, Lähmungen, die spontan auftreten und den weiblichen Körper als kranken kennzeichnen. Die 'orthopädische' Arbeit, die die Disziplinierung dieses Körpers betrieb, ist dabei nicht mehr zu erkennen, und so erscheint er als 'wahrer', 'authentischer' kranker Körper, der zugleich auch seiner Schauspielkunst beraubt ist.¹⁷

Wurde bisher der hysterische Körper als einer, der simuliert, betrachtet, kommt Charcot die Funktion zu, "dank seinem Wissen von der Krankheit die Wahrheit der Krankheit zu sagen" und "dank der Macht, die sein Wille über den Kranken ausübt, die Krankheit in ihrer Wahrheit"¹⁸ zu produzieren, wie Foucault den großen Anstaltsarzt, den "Wundertäter der Hysterie", charakterisiert hat. Die Hysterikerin ist die

perfekte Kranke, die alles wörtlich nimmt; ihre Symbolisierungen sind Materialisationen an ihrem Körper. So schreibt Foucault: "Sie transkribierte selbst die Effekte der medizinischen Macht in Formen, die der Arzt einem wissenschaftlich akzeptablen Diskurs gemäß beschreiben konnte".¹⁹ Das Machtverhältnis als solches, das diese Operation erst ermöglichte, war schon längst in den weiblichen Körper hineingetrieben worden, denn er hatte als höchste Tugend die Selbstkasteiung, die Fügsamkeit ohnegleichen, die in der Symptomatik schließlich unter krankhafter Suggestibilität auftaucht, ausgeprägt.

Um die Wahrheit des Körpers konstituieren zu können, galt es, allgemein zugängliche Techniken hervorzubringen, die dann in weiteren Versuchen und Experimenten von anderen Erkenntnissubjekten überprüft und nachvollzogen werden konnten. Für diese Produktion von 'Wahrheit' war es notwendig, das gesamte Spektakel um die Person des Arztes, des Herren, zu organisieren und die Bilder der Krankheiten voluminös auszugestalten, um daraus Schemata ableiten zu können. Unter Zuhilfenahme von Techniken und Prozeduren, wie Hypnose, Suggestion und Stimulierung wurden unbekannte Leidenschaften zur Darstellung gebracht. "Die Primadonna" Blanche Wittmann erreichte den Zustand der Hypnose in drei Schritten (und zwar "Lethargie", "Katalepsie" und "Somnambulismus").²⁰ Dies sind Schritte, die deutliche Symptome zeigen und von anderen Darstellerinnen in weiteren Experimenten reproduziert werden konnten.

Damit Krankheitsprofile gewonnen werden konnten, war es auch notwendig geworden, die Akteurinnen in ihren Bewegungen anzuhalten, bestimmte Posen zu fixieren, um eine eigene Ikonographie des hysterischen Zeichens entstehen zu lassen. So entstehen in der Anstalt von Charcot eingerichtete Photolabors, um in diesen Kammern das hysterische Krankheitsbild festzuhalten und schließlich reproduzierbar zu machen. Der Photograph stand mit seinem Apparat bereit und wartete auf die Anfälle der Hysterikerin. Oft genügte ein kurzes Ausschalten des Lichtes, um die gewünschten Effekte hervorzubringen.²¹ Die Patientin erstarrte für die Kamera in der erwünschten Pose. Zeugnis dafür ist die von 1875 - 1880 erschienene "Iconographie photographique de la Salpêtrière". Diese Fotos sollen dabei als "Dokumente eines echten Symptoms" und Ausdruck eines "wahren Körpers" durch ganz Europa zirkulieren.²² Mittels des Mediums der Photographie entstehen syste-

matische Typenreihen, in denen ästhetische und medizinische Vorstellungen sich überlagern und als allgemeine Zeichen reproduzierbar werden.

Die bekannteste Darstellerin der Hysterie-Theatralik Augustine stellte dabei regelrechte "tableaux vivants" dar und übersetzte - laut der "Iconographie de la Salpêtrière" - die Shakespearesche Dramatik in eine Bilderfolge.²³ Im Gegensatz zu der Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder, in der der weibliche Körper in seinen grazilen Bewegungen und seiner Schönheit ausgestellt wurde, wird der weibliche Körper hier in seiner Häßlichkeit gezeigt und als dämonisch bewertet, wenn er in seinen Zuckungen, Krämpfen, Grimassen, hysterischen Bögen gezeigt wird. Das 'fließende Phantasma', das die Zeitgenossen um 1800 begeisterte, ist ersetzt worden durch eine Symptomfolge, die den weiblichen Körper in seiner Zwiespältigkeit, der sich in seiner Verzerrtheit manifestiert, zum Leben erweckt. Doch auch hier gibt es Ordnungsprinzipien, die ähnlich wie in der Attitüdenkunst die Bewegungsabläufe nach dramatischen Gesichtspunkten strukturieren und homogenisieren.

Mit der "Hysterie major" stellte Charcot schließlich einen idealtypischen Handlungsverlauf der Anfälle auf, der in mehreren Phasen verlaufen sollte und außer in seiner ikonographischen Darstellung in dieser Form nirgendwo sonst reproduziert werden konnte. Der Anfall begann mit epileptoiden Zuckungen und tetanischer Unbeweglichkeit. In der zweiten Phase dann wechselten die "grands mouvements" mit einer eigentümlichen Starrheit, in der der Körper sich zum sog. "arc de cercle" aufbäumte. Die Phase der großen Bewegungen war durch die absonderlichsten Körperverrenkungen charakterisiert und wurde auch durch die Bezeichnung "Clownismus" beschrieben, da diese ungewöhnlich und für die Zuschauer belustigend aussah. Die dritte Phase, die der "attitudes passionelles", umfaßte die visionären Halluzinationen, Zustände der Verzückung und Ekstase, die sich in leidenschaftlichen Gebärden zeigten. Nach diesem Stadium des Höhepunktes wurde dann in der letzten Phase, der des Deliriums, halluziniert, zeitweise wurden sogar imaginäre Tiergestalten gesehen; danach fielen die Frauen in tiefe Erschöpfung und Schlaf.²⁴ Auch hier wird eine mögliche Heterogenität der Ausdrucksweisen in homogen gestalteten Krankheitsabläufen strukturiert, wobei ein Effekt der Regelmäßigkeit hervorgerufen wird.

Charcots Hysterikerinnen, deren Aufführungen und Phantasmen, können als die letzten großen "Dramen" der hysterischen Körpersprache gelten,²⁵ denn die hysterische Symptomatologie, wie man sie von der Ikonographie her kennt, wird später in dieser Form nicht mehr in Erscheinung treten und vor dem Hintergrund der technischen Reproduzierbarkeit dieses Zeichens verschwinden.²⁶ Dennoch gibt es in den Anstalten immer noch einen Reflex auf die großen Frauendramen, wenn sich Kranke als Amazonen, als Jungfrau von Orleans oder wie die heilige Maria - nach Phyllis Chesler - bis heute inszenieren.²⁷

2. Sigmund Freuds Entdeckung des 'unerhörten Moments' im hysterischen Körper

Im Gegensatz zu Charcot, der experimentell Hysterie erzeugte und sich lediglich für die ausgestellten Posen der Hysterikerin interessierte, gehen Sigmund Freud und Josef Breuer den Weg, der Hysterikerin zur Sprache zu verhelfen. Sie tauchen nicht mehr als Schöpfer von lebendigen Kunstwerken, als Dompteure des 'Hysterischen' auf, sondern übernehmen die Rolle der Regisseure, die ein Stück szenisch arrangieren. Doch auch Freud und Breuers Hysterikerinnen sind namenlos geworden; sie tragen keine Namen von Heldinnen, gehören keinem hohen Stand an und verfügen nicht mehr über die Bühne als Ort für ihre dramatischen Auftritte. Vielmehr sind es jetzt Patientinnen, deren Namen anonym bleiben und verschlüsselt werden.²⁸

Doch sowohl Freud als auch Breuer verweisen auf eine Oszillation zwischen dem Bereich des Theaters/der Literatur und dem hysterischen Zeichen, das Freud erst entdeckte und in seiner Logik beschrieb. Daß die Hysterie durch kulturelle Formen bestimmt ist und poesiegerecht erscheint, darauf hat die theatralische Inszenierungsweise Charcots, sein Vergleich der Hysterikerin mit der des Dornröschens, verwiesen.²⁹ Ähnlich ergeht es auch Freud und Breuer, die die Hysterie in ihrer Bildervielfalt, in ihrer Krankheit am Imaginären beschreiben. So scheint die Hysterikerin, die ihr Phantasiespiel, ihren Tagtraum unmittelbar dramatisiert, sich als Heldin und Opfer erlebt, Schauspielerin und Dichterin zugleich zu sein.³⁰ Hierzu gehören Breuers "Anna O." und ihr "Privattheater", in dem sie in den Therapiesitzungen "traurig

schöne Phantasmen" "selber poetisch dramatisierte". Aber auch Freuds "Frau Cäcilie M.", die "vollendet schöne Gedichte" vortrug.³¹ Überdies sind die Hysterikerinnen wunderbar begabt, literarische Zeichen unmittelbar in eine Metapher des Leibes zu verwandeln, wenn sie Worte, abstrakte Begriffe, aber auch literarische Themen in unzähligen Beispielen mit Hilfe des Körpers umsetzen und darstellen können (z.B. verwandeln sich Worte, wie "ein Schlag ins Gesicht" in eine hysterische halbseitige Lähmung, oder ein "Das muß ich herunterschlucken" materialisiert sich in einem hysterischen Halsschmerz).³²

Daß bei der Hysterie eine eigentümliche Wechselwirkung zwischen poetischen Zeichen und Krankengeschichte vorliegt, zeigt auch Freuds Bemerkung in den "Studien über Hysterie", daß seine Krankengeschichten wie Novellen zu lesen seien:

... und es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und daß sie sozusagen des ernstesten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muß mich damit trösten, daß für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe [gem. ist die naturwissenschaftliche Forschung, d.V.].³³

Damit sagt Freud zwar nicht, daß es sich bei seinen Krankengeschichten um Novellen handelt, aber daß sie wie solche "zu lesen sind", womit gemeint ist, daß Freud seinen eigenen Stil (hierauf hat Jutta Prasse verwiesen), seine Orientierung an den Novellenkennzeichen reflektiert.³⁴ Für diesen Umstand kommen zwei Betrachtungsweisen in Frage, eine gibt Freud selber an, ohne sie jedoch weiter auszuführen. Denn es ist für ihn die "Natur des Gegenstandes", die von einem Novellenkennzeichen geprägt zu sein scheint. Zum anderen gilt der Aspekt, daß er es ist, der die Krankengeschichte nach literarischen Kriterien, nach dem Novellenkennzeichen steuert und den 'unerhörten' Körper der Hysterie inszeniert. Auf diesen Aspekt haben in der Sekundärliteratur Marianne Schuller, Christa Karpenstein-Eßbach und Susan Winnet am Beispiel der "Krankengeschichte der Dora" und Freuds Ausrichtung an literarisch-hermeneutischen Prinzipien verwiesen.³⁵

Im folgenden möchte ich beide Betrachtungsweisen weiter verfolgen, wenn ich seine Krankengeschichte "Katharina" einer genaueren Untersuchung unterziehe. Dieser "Fall" bietet sich deshalb an, da in ihm zum einen der novellenhafte Charakter durch das begrenzte Figurenpan-

orama und der kurzen szenischen Darstellungen sehr ausgeprägt ist und der Name "Katharina" - dadurch, daß er nicht in Form eines Kürzels erscheint - zu einem Kunstnamen gerät.³⁶ Denn Katharina, so wird man sehen, spricht für die "kathartische" Wirkung,³⁷ die Freud als wesentliche therapeutische Intervention markieren wird. Zum anderen erscheint diese Krankengeschichte - darauf haben Gerhard Fichtner und Albrecht Hirschmüller verwiesen - am wenigsten konstruiert, da sie "in höchstem Maße mit den überprüfbaren historischen Bedingungen übereinstimmt".³⁸

Die Geschichte setzt ein mit dem Ich-Erzähler, der einen Ausflug in die Berge gemacht hat, "um für eine Weile die Medizin und besonders die Neurosen zu vergessen" (S.100). Nachdem er eines Tages einen hohen Berg bestiegen hat, ruht er sich aus und ist in "einer entzückenden Fernsicht versunken" (ebd.), als sich unmittelbar die Neurosen in Form des Mädchens Katharina einstellen. Dieses etwa achtzehnjährige Mädchen fragt ihn mit "mürrischer Miene" (ebd.), ob er ein Doktor sei, um gleich darauf von ihren "Neurosen" (ebd.) zu berichten: von ihrer Atemnot, "dem grauslichen Gesicht" (S.101) und den Angstanfällen. Der Erzähler läßt jetzt die an Halssymptomen Erkrankte sprechen.³⁹ Dem souveränen Erzähler der Geschichte gegenüber ist sie bereit, das hervorzubringen, was zur Lösung "des Falls" (S.107) beitragen kann. Wesentlich dabei ist, daß Katharina selber nicht ihre Geschichte zu erzählen vermag, sondern des auktorialen Erzählers bedarf. Katharina wird in diesem Text naiv dargestellt, wozu u.a. die Beibehaltung des Dialekts in der szenisch-dramatischen Darstellung beiträgt. Insofern muß der Erzähler ständig kommentierend eingreifen, um eine lückenlose Krankengeschichte hervorzubringen. Dabei steuert der Erzähler seine Interpretation nach literarischen Kriterien,⁴⁰ d.h. immer auf den Erfolg des Erzählbaren und des 'Wendepunktes' als kathartisches Ereignis hin:

Aber ich forderte sie auf, weiter zu erzählen, was ihr einfiel, in der sicheren Erwartung, es werde ihr gerade das einfallen, was ich zur Aufklärung des Falles brauchte. (S.104)

Zugleich ist es aber so, daß Katharina ihm in überraschender Weise das darbietet, sozusagen die Assoziationen bereithält, die für die Aufklärung des Falles sorgen. So hört er schließlich, was er hören will, wenn er

sie zum "Sprechen", zum "Gestehen" unter dem Gesichtspunkt des Begehrens auffordert.⁴¹ Er sagt Katharina, die ihm von ihren Anfällen vor zwei Jahren berichtet hatte, als sie mit der Tante auf dem Berg lebte, in direkter Rede auf den Kopf zu:

"Wenn Sie's nicht wissen, will ich Ihnen sagen, wovon ich denke, daß Sie ihre Anfälle bekommen haben. Sie haben einmal, damals vor zwei Jahren, etwas gesehen oder gehört, was Sie sehr geniert hat, was Sie lieber nicht möchten gesehen haben." (S.102)

Und genau an diesem Punkt scheint die sonst so träge und naiv gezeichnete Katharina sich zu beleben, sie erkennt, worauf er hinaus will, und gibt jetzt den Referenzpunkt an, um den sich alles drehen wird: "Jesses ja, ich hab' ja den Onkel bei dem Mädchel erwischt, bei der Franziska, meiner Cousine!" (ebd.).

Katharina markiert an dieser Stelle den 'unerhörten Moment', das traumatische Geschehen, einem Phantom begegnet zu sein, was sie später noch näher ausführen wird. Sie wird ihr Trauma noch deutlicher ausformulieren, so daß die Symptome, unter denen Katharina leidet, schließlich als Folgen von sexuellen Verführungs- und Vergewaltigungsversuchen des Onkels auftauchen. Diese unliebsamen Berührungen riefen - so der Erzähler-Arzt, der sagen wird, "das es *das* genau war"⁴² - einen Schrecken in ihr hervor, den sie sofort verdrängte, der sich jedoch in einer hysterischen Symptomatik erneut äußerte. Nach der durchlebten 'Kathartischen Kur' belebt sich Katharinas "mürrisch, leidendes Gesicht", "die Augen sehen frisch drein, sie ist erleichtert und gehoben" (S.105). Hier ist also "ein Fall" durch freie Assoziation aufgeklärt worden, das Mädchen ist von Reminiszenzen, die in ihr wirkten und die Symptome hervorriefen, gereinigt worden. Insofern kann Katharina als ein Modell gelten, an dem die kathartische Wirkung und ein Modell von Weiblichkeit, das seinen Platz in der hysterischen Typenreihe hat, demonstriert werden kann.

Doch in diesem Exempelcharakter erschöpft sich Freuds Text nicht. Er verweist in einem 1924 datierten Zusatz darauf, daß Katharina von ihrem eigenen Vater (nicht von ihrem Onkel) sexuell mißbraucht wurde.

Eine Entstellung wie die an diesem Fall von mir vorgenommene sollte in einer Krankengeschichte durchaus vermieden werden. Sie ist natürlich nicht so be-

langlos für das Verständnis wie etwa die Verlegung des Schauplatzes von einem Berge auf einen anderen. (S.108)

Eigentümlich ist, daß das Vorbildliche dieser Krankengeschichte durch diesen Zusatz unterlaufen wird. Der Sinnkern der Geschichte ist ironisiert, wenn nicht aufgehoben.⁴³ Das Trauma der Verführung durch den Vater, das hier als Ursache für die Krankheit für das gesamte Handlungsgefüge dieser Krankengeschichte spricht, ist das zentrale Ereignis. So wird Freud später den in dieser Erzählung aufgestellten Sinnkern selber dekonstruieren, und zwar, wenn er keine wirkliche traumatische Verführung durch die Eltern oder Erzieher als Ursprung des hysterischen Symptoms mehr annimmt, sondern vielmehr spätere Verführungswünsche oder Erlebnisse der Analysanden selber als Anlaß dafür nimmt, daß ihre Wünsche phantasmatisch auf einen Ursprung zurückprojiziert werden.⁴⁴ In einem Brief an Wilhelm Fließ spricht er 1897 davon, "daß es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann".⁴⁵ Das, was Freud also letztlich im hysterischen Körper entdeckt, ist ein fiktionales Zeichen. Es ist ein Phänomen, das auf Literatur verweist, wobei dem 'unerhörten Moment' im Körper der Hysterischen eine poetische Funktion zukommt.

Im Gegensatz zu Foucault, der die hysterische Symptomatik ausschließlich als Resultat der Zuschreibungen des ärztlichen Machtdiskurses versteht und das Problem einseitig darstellt, legt Freud Spuren frei, die auf das Unerhörte des hysterischen Diskurses verweisen. Vor diesem Hintergrund ließe sich Freuds Krankengeschichte "Katharina" auch als ein von Frauen geschriebenes Drama lesen. Denn Katharina kann - ebenso wie alle anderen Heldinnen - als zentrales Erlebnis ihrer Existenz, als das Phantasma, von dem sie getragen wird, das zur Signatur und zum "Chiffre-Zeichen"⁴⁶ ihres Subjekt-Seins wird, allein die 'unerhörte Begebenheit', das Trauma, anführen, von dem her sie sich bestimmt und womit sie selber das Novellenkennzeichen angibt, das später das Hysterische definieren wird. Das Novellenkennzeichen: "die sich ereignete unerhörte Begebenheit" (Goethe) findet sich im hysterischen Körper wieder.

Manfred Schneider hat darauf verwiesen, daß es eine "männliche Lektüropolitik"⁴⁷ war, die die Hysterisierung des weiblichen Körpers,

eine Oszillation zwischen Literatur und Leserinnenkörper bewirkte. Dieser eindeutigen Zuschreibung, die die Frau nur als Effekt einer fremden politischen Strategie versteht, muß aber widersprochen werden, denn es sind die Autorinnen der Dramen selber, die u.a. das Trauma als Handlungsgefüge herausbilden und dieses diskursivieren, d.h. auch unbewußt machen.

Die Logik des Phantasmas des Opfers, daß der Tod einen Sinn haben muß, durchzieht die Dramenliteratur der Autorinnen, aber auch die Geschichte der Hysterikerin. Die Heldinnen und Kranken kämpfen mit ihrem Handlungsanspruch, den Krisen und Stigmata ihres Körpers um etwas, von dem sie selbst nicht wissen, was es ist. Das Syndrom, das sich aus dem Wechselspiel von weiblicher Dramenliteratur, dem gesellschaftlichen Kunstritual der Goethezeit und der Hysterie ergibt, ist eine Feminität, die träumt, letztlich aber nicht als "ganz Andere" existiert.⁴⁸ Den Frauen, die auf der Bühne spielen, liegt keine andere "substantielle Wahrheit" zugrunde außer der, daß eine Opferung der Frauen, ihre Tötung, existiert. Insofern zeugt auch das Trauma als Handlungsgefüge von diesem frühen Nichtverstehen und diesem Mißbrauch, das die weibliche Existenz durchzieht und das immer wieder neu inszeniert wird. Es ist die imaginäre Ausschlußzone, die eine jede Kultur in sich trägt,⁴⁹ die von den Dramen der Autorinnen und den Hysterikerinnen formuliert und aufbewahrt wird.

Schlußbemerkung

Der Blick, der auf eine verdrängte und vergessene literarische Produktion schaut, bleibt in seiner Ungleichzeitigkeit befangen. Er sieht weniger ein homogenes, in sich abgerundetes Gebilde, als diskontinuierliche Elemente, die sich einer Linearität und Kausalität sperren.⁵⁰

Diese Perspektive, bzw. diese Arbeit wendet sich dabei gegen Formen einer weiblichen Traditionsbildung, die eine Kanonbildung betreibt, wenn sie die Geschichte der Frau als Gegengeschichte, als Gegenentwurf zum patriarchalen Machtdiskurs deklariert; aber auch dagegen, daß die Frau in der Geschichte nur als integriertes und unbedeutendes Moment der Geschichte des literarischen Dramas zu verstehen ist. Sie gibt dafür einen Blick frei, der Brüche und Ausschnitte einer Bewegung erfaßt, Facetten eines weiblichen Diskurses offenlegt, die in sich notwendig fragmentarisch und unabgeschlossen bleiben.

Die Arbeit hat die in den dramatischen Texten der Autorinnen sich formulierenden Ansprüche hörbar gemacht, zugleich aber auch die Strukturen, in denen sich die Ansprüche aussprechen, durch Strukturäquivalenzen, wie sie sich im gesellschaftlichen Kunstritual der lebenden Bilder und Attitüden und in dem Diskurs über Hysterie um 1900 wiederfinden lassen, verdeutlicht. Die Lektüre dieser verschiedenen Diskurse legt dabei Momente einer weiblichen Produktivität offen, einer Produktivität, die sich in Revolte und Diskursivität, in Befreiung und Zurichtung verdichtet.

Deutschsprachige Autorinnen um 1800 haben sich mit ihren literarischen Dramen eine Ersatzbühne für ihren Aufbruch geschaffen. In einer Zeit, in der es noch keine ausgeprägte psychologische Sprache gibt, schreiben sie ihre 'Wunschdramen' und bringen 'weibliche Phantasmen' vor dem Hintergrund einer männlich bestimmten Dramaturgie auf die Bühne. Sie inszenieren eine innere weibliche Dynamik, die sich an die Stelle einer äußeren Handlungsweise setzt. Diese Literatur erzählt etwas von den Hemmnissen, den körperlichen Fesseln, einer Selbstbegrenzung und Hysterisierung, aber sie erzählt auch etwas von 'unerhörten' Momenten und 'unerhörten' weiblichen Schicksalen. Das re-

bellische Moment dieser Dramenkonzeption erscheint dabei immer schon als eingeschlossenes und verhindertes Moment.

Zugleich aber findet die weibliche Dramenkonzeption ihre Fortführung im gesellschaftlichen Ritual der Attitüden, in der lebenden Bild-Erstarrung und in Strukturen, die Freud für die Hysterie beschrieben hat.

Die Spuren, die diese Arbeit zu sichern versucht hat, befinden sich jenseits einer linearen Zuordnung, sie vergegenwärtigen Konstellationen einer weiblichen literarischen Produktivität. Dabei gehen die Autorinnen in ihren Dramen über 'dramatische Empfindungen' hinaus, wenn sie das Drama des Weiblichen verdeutlichen.

Anmerkungen

Einleitung

- 1 Georg Simmel, Zur Philosophie der Kultur, in: Simmel, Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays, Berlin 1983, S.234.
- 2 Marieluise Fleisser, Das dramatische Empfinden bei den Frauen, in: Die Szene, Blätter für Bühnenkunst, Nr. 1, Berlin 1930, S.8.
- 3 Vgl. Simmel, Zur Philosophie der Kultur, S.218 u. 227.
- 4 Vgl. Heinrich Spiero, Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800, Leipzig 1913, S.123.
- 5 Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M. 1979, S.216. Bovenschens - nach wie vor vorbildliche - Arbeit beleuchtet v.a. die Spannung, die zwischen dem reichen Repertoire von Weiblichkeitsbildern und der Schattenexistenz der schreibenden Frauen besteht.
- 6 Vgl. ebd.
- 7 Vgl. zu diesem Komplex folgende Ansätze, die sich punktuell mit dem Gebiet Frau und Drama auseinandersetzen. Eine systematische Aufarbeitung steht jedoch noch aus. Grundsätzliches:
 - Renate Möhrmann, Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft?, in: Luise F. Pusch (Hg.), Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch, Frankfurt a.M. 1983, S.82-100.
 - Michaela Giesing, Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern, in: Renate Möhrmann/Hiltrud Gnüg (Hg.), Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1985, S.240-259.Vgl. weiterhin:
 - Schwerpunkt: Frauen am Theater, in: TheaterZeitSchrift Nr. 9, Herbst 1984 und Nr. 10, Winter 1984/85.
 - Dramaturgische Gesellschaft (Hg.), Frauen im Theater (FiT). Dokumentation 1984 und Dokumentation 1985, Berlin.
 - Fürs Theater schreiben, Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen, Schreiben 29/30, Bremen 1986.
- 8 Vgl. Barbara Becker-Cantarino, Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800), Stuttgart 1987. Mit dieser Studie liegt ein erster übergreifender Versuch vor, das Thema "Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800" auf dem Hintergrund breit gestreuter Quellen, der Methoden und Fragestellungen der Sozialgeschichte und der Frauenforschung zu behandeln. Hierbei

bezieht Becker-Cantarino sich ausschließlich auf Äußerungen von Frauen zu ihrer sozialen Situation, literarische Texte von Autorinnen klammert sie hingegen aus. Im Kapitel über Frauen und Theater (S.303ff.) bezieht sie sich ausschließlich auf die gesellschaftliche Rolle der Prinzipalin und Schauspielerin und gibt die bisher umfassendste Darstellung der wesentlichen Etappen der Integration der Frau im Theaterbereich: von der Prinzipalin Catarina Elisabeth Velten, Caroline Friedericke Neuber bis zu den Primadonnen.

- 9 Als wesentliche Vorläuferarbeiten, die zugleich die Etappen der Rezeption markieren, können gelten:
- A[malie] von Ende, Neunhundert Jahre Frauendrama, in: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, I.2., Berlin 1899, S.1105-1111.
 - Gisela Schwanbeck, Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte, Theater und Drama, Bd. 18, Berlin 1957.
 - Walter D. Wetzels, Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und die Memoiren der Schulze-Kummerfeld, in: Barbara Becker-Cantarino, Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte, Bonn 1980, S.195-216.
 - Inge Buck, Zur Situation der Frauen am Theater im 18. Jahrhundert am Beispiel von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815). Eine Theatergeschichte von unten oder: Ein Porträt am Rande der Lessingzeit, in: Lessing und die Toleranz, in Hamburg vom 27.-29. Juni 1985; Sonderbd. zum Lessing Yearbook, hg. v. Peter Freimark ..., München 1986, S.313-325.
 - Ursula Geitner (Hg.), Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne, Bielefeld 1988.

Wurden im Altertum in der griechischen Tragödie weibliche Rollen von Männern gespielt, verlängert sich diese Absonderung der Frauen bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Eine Ausnahme bildet lediglich die Dramenproduktion der Roswitha v. Gandersheim, deren Nonnen ihre Dramen aufführten. Von Ende hat auf dieses "literarische Unikum" verwiesen und das deutsche Frauendrama erst wieder mit Adelgunde Viktoria Gottsched im 18. Jahrhundert angesetzt. Entscheidend früher, und zwar für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, sind dagegen die Frauen als Darstellerinnen von Frauenrollen in Deutschland bei Wanderbühnen belegt. Schwanbeck unternimmt in ihrem Buch eine erste Einführung in das Leben und den Beruf der Schauspielerin. Sie setzt den Beginn dieser Kunst mit Katharina Elisabeth Velten und ihrer Schwester Sara v. Boxberg an, die unter der Leitung des Prinzipalen Johannes Velten Ende des 17. Jahrhunderts zum ersten Mal Frauenrollen als Frauen spielen. Dies ist zugleich auch das erste Mal, daß der Schauspielerinnenstand, der sich als solcher erst jetzt konstituierte, in Schriften öffentlich verteidigt wurde. Nachhaltiger als Velten konnte schließlich Anfang des 18. Jahrhunderts Caroline Friedericke Neuber wirken, die die Kluft zwischen Kunstdrama und Berufstheater durch ihre Zusammenarbeit mit Gottsched überwand. Sie selber sollte jedoch noch als recht- und ehrlose Komödiantin enden, während die Schauspielerinnengenerationen danach, auf

diese Grundlage aufbauend, versuchten, ihre Autonomie auszubauen. Erste Forschungen, z.B. zu den Memoiren der Schauspielerin Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815), setzen hier an (vgl. Inge Buck) und versuchen, die Rolle der Frau im Theaterbereich zu rekonstruieren.

- 10 Meines Wissens nach existiert zum 18. Jahrhundert keine systematische Aufarbeitung zum Autorinnen-Drama, für die Zeit um 1900 soll u.a. auf folgende Aufarbeitung verwiesen werden: Sigrid Gerda Scholtz Novak, *Images of Womanhood in the Works of German Female Dramatists: 1892-1918*, [Diss.] *Language and Literature*, Modern University Microfilms, Michigan 1973. Sie hat 50 Dramen von Schriftstellerinnen zwischen 1892 und 1918 untersucht.
- 11 Vgl. über Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, hinaus: Hannelore Schlaffer, *Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 21, Stuttgart 1977, S.274-296. Schlaffer vertritt die These, daß die Romantikerinnen die von den männlichen Schriftstellern formulierte Inkarnation ihrer Idee vom poetischen Leben waren. Daraus folgert sie, daß die schriftstellerische Produktion der Frauen allein aus dieser Zuschreibung resultiert. Vgl. aber auch ihren kurzen Aufsatz: Schlaffer, *Weibliche Geschichtsschreibung, ein Dilemma*, in: *Merkur*, 40. Jg., März 1986, S.256-260. Hier bezeichnet sie die weibliche Geschichtsschreibung als ein grundsätzliches Dilemma, da die literarischen Leistungen der Frauen als mittelmäßig und bedeutungslos beurteilt werden könnten: "Sie haben Auftritte im Stück der Männer, kaum je übernehmen sie die Hauptrolle und nie die Regie."
- 12 Auf eine Problematik der Literaturgeschichtsschreibung, die gekennzeichnet ist von Praktiken der Selektion und Klassifizierung, hat Sigrid Weigel verwiesen. Vgl. Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987, u.a. S.13.
- 13 Christa Wolf, *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderode - ein Entwurf*, in: *Karoline von Günderode, Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*, hg. v. Christa Wolf, Darmstadt und Neuwied 1979, S.33.
- 14 Vgl. u.a. Margarete Susman, *Frauen der Romantik*, Diss. Jena 1929 und Margarete Mattheis, *Die Guenderode. Gestalt, Leben und Wirken*, Diss. Berlin 1934. Aber auch neuere Aufarbeitungen vor dem Hintergrund einer 'weiblichen Traditionsbildung' Ende der 70er Jahre: Vgl. u.a. den von Katja Behrens herausgegebenen und mit einem Nachwort versehenen Sammelband *Frauenbriefe der Romantik*, Frankfurt a.M. 1981, S.11-13. Und Frederik Hetmann, *Drei Frauen zum Beispiel. Die Lebensgeschichte der Simone Weil, Isabel Burton und Karoline von Günderode*, Weinheim und Basel 1980, S.111-167. Eine Ausnahme bildet lediglich Annelore Naumann, *Caroline von Günderode*, Diss. Berlin 1957, da sie sich um eine Auseinandersetzung mit den Texten bemüht und darauf hinweist, "daß die Gestalt der Günderode zum Vorwand genommen wurde, um eigene Anschauungen zu verkünden" (S.26).
- 15 Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S.51.

- 16 Wolf, Nachbemerkung, in: Günderrode, *Der Schatten eines Traumes*, S.339.
- 17 Vgl. dazu die Rezeption der Romantikerinnen. Siehe auch Anm. 14. Eine kritische Diskussion dieses Rezeptionsgestus findet sich in *alternative* 143/144, Projektionsraum Romantik, April/Juni 1982.
- 18 Wilhelm Dilthey, George Sand, in: Dilthey, *Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Göttingen 1954, S.247.
- 19 Ebd.
- 20 Dieser Begriff findet sich bei Hélène Cixous, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1977, S.39. Hier entwickelt Cixous Kriterien für eine spezifisch weibliche Schreibweise.
- 21 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1983, S.592. - In diesem Fragment [N 9 a, 5] kritisiert Benjamin einen Historismus, dem "die Herstellung einer Kontinuität am Herzen liegt" und der dabei wesentliche Ungereimtheiten und Brüche übersieht. Hierfür entwickelt er das Bild der "Schroffen und Zacken".
Neben seinen Thesen "Über den Begriff der Geschichte" sind es gerade verschiedene Fragmente des *Passagen-Werkes*, die zum Hinterfragen historischer Linearität und sog. 'zeitloser Wahrheit' führen.
- 22 Eine Orientierung an den traditionellen Norm- und Wertesystemen ist problematisch. Gattungspoetik ist kein feststehendes Gebilde, sondern läßt sich historisieren, wie bei Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt a.M. ¹⁰1974, und vor dem Hintergrund der strukturalistischen Theorie, wie bei Jan Mukařovský, und Aloysius van Kesteren/Herta Schmid (Hg.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, relativieren. In neuerer Zeit sorgt die Theatersemiotik für eine weitere Betrachtungsweise. Siehe hierzu Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Tübingen 1983, die u.a. das Theater der Barockzeit und deren Zeichenwelt der Theaterkonvention der Aufklärung, des bürgerlichen Illusionstheaters gegenüberstellt. Dabei vermerkt Fischer-Lichte einen paradigmatischen Wechsel vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen (v.a. Bd. 2).
- 23 Die Phase der Recherche war von einer Überraschung gekennzeichnet, daß, obgleich es keine systematischen Findbegriffe für Frauenliteratur gab, eine Vielzahl (ca. 80 Titel) veröffentlichter dramatischer Literatur von Frauen für den Zeitraum Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (Goethezeit) bibliographiert werden konnte; jedoch ließen sich über die Hälfte der von mir bibliographierten Texte über das Fernleihsystem der Bibliotheken weder für die BRD noch für die DDR verifizieren. Bibliotheksbesuche hingegen, v.a. in Weimar und im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M., ermöglichten es mir, eine Reihe von dramatischen Texten zu eruieren.
Neben den einschlägigen Bibliographien, v.a. Goedeke, sei hier auf Reinhart Meyer, *Bibliographie dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie d. im ehemaligen dt. Reichsgebiet gedr. u. gespielten Dramen d. 18. Jh. u. ihrer*

- Rezeption bis in d. Gegenwart, Tübingen 1986, verwiesen. Bisher ist nur die 1. Abt.: Werkausgaben, Sammlungen und Reihen in 2 Bdn. erschienen. Diese Bände haben keine - für meine Arbeit relevanten - neuen Funde erbracht.
- 24 Vgl. dazu u.a. die Prinzipalinnen Caroline Neuber, Luise Adelgunde Gottsched und Margarete Klopstock.
- 25 Hierzu gehören u.a.: Helmina v. Chezy, Franul v. Weissenthurn, Karoline v. Pichler, Therese v. Artner, Gisela Grimm.
- 26 So klammere ich Helmina v. Chezys, Regina Frohbergs, Elise Bürgers, Annette v. Droste-Hülshoffs, Sophie Albrechts, Charlotte v. Steins etc. Lustspiele aus. Aber auch Sophie Bernhardt-Knorrings, Dramatische Fantasien. Drei romantische Schauspiele, Berlin 1804, in der sie Märchen und Fabelwesen auftreten läßt, wird in der Dramenanalyse nicht berücksichtigt.
- 27 Alle Autorinnen, auf die ich mich im weiteren stützen werde, sind in Elisabeth Friedrichs' umfangreichen und sorgfältig ausgearbeiteten "Lexikon über die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts", Stuttgart 1981, in der sie über 4000 Schriftstellerinnen erfaßt hat, vermerkt.
- 28 Vgl. zu Elise Bürger: Karl Schiefer, Elise Bürger. Ein Beitrag zur deutschen Literatur und Theatergeschichte, Diss. Frankfurt a.M. [1921], S.106-113. Und zu Sophie Albrecht: Eike Pies, Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufs-theaters vom 17. bis 19. Jahrhundert, Ratingen/Kastellann/Düsseldorf 1973, S.28f.
- 29 Vgl. hierzu Schiefer, Elise Bürger, S.49f. "Klara von Montablan" nach Mme. de Genlis' Roman "Die Belagerung von La Rochelle" wird allein in Mannheim 6x aufgeführt. Elise Bürger war eine Vielschreiberin und hat insgesamt 16 Dramen verfaßt, darunter viele Plagiate. In dieser Arbeit soll nur ein Drama von ihr berücksichtigt werden, auch um unnötige Redundanzen zu vermeiden.
- 30 Vgl. Wilhelm Bode, Amalie Herzogin von Weimar, Bd. 1, Berlin 1908, S.99. - Er berichtet von Leseabenden im Wittumspalais, in der Emilie von Berlepsch Stücke von Shakespeare, Lessing, Goethe vortrug.
- 31 Vgl. Henriette von Bissing, Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, Berlin 1889, S.317. Und Ruth Schirmer-Imhoff, Die Dichterin Amalia von Imhoff, in: Neue Zürcher Zeitung, II., 4. April 1964. Amalie v. Helvig trat schon in Weimar als Schauspielerin auf. Sie spielte Goethes "Iphigenie" (15. Mai 1802) im Hof-theater und verkörperte diese auch in den Räumen der Frau v. Stein. Außerdem spielte sie in einer Posse von Gotter, wobei sie sich auf der Bühne zu erschießen hatte, was ihr die Bemerkung Goethes von den "Greueln des Dilettantismus" eintrug. Die Rolle der Jungfrau v. Orleans konnte sie auswendig. Vgl. Ruth Schirmer-Imhoff, Die Dichterin Amalia von Imhoff, in: Neue Zürcher Zeitung, I., 29. März 1964.
- 32 Die Hofdame der Herzogin Anna Amalia, Charlotte von Stein (1742-1827), gehört ebenso zu diesem Weimarer Kreis. Auf ihr Trauerspiel "Dido" (1794) ist

aber verzichtet worden, da es sich in Anspielungen auf die Weimarer Gesellschaft erschöpft.

- 33 Dieses Stück wird im Verlauf der Analyse nicht weiter behandelt werden, da es mit seinen 279 Seiten eher als ein 'dramatisierter Roman' bezeichnet werden kann. In diesem Stück nichtet Wallenrodt - gegenüber ihrer literarischen Vorlage - das tragische Ende. Sie läßt alle im Schillerschen Stück vom Tod betroffenen Figuren erneut auferstehen und führt Karl Moor schließlich mit Amalie, ihrer Hauptakteurin, zusammen, wobei dem Kaiser die Funktion zukommt, Karl Moor von seiner Schuld freizusprechen und das Liebespaar zu segnen. Mit diesem 'happy-end' wird der ehemals revolutionäre Impetus des Schillerschen Stückes umgemünzt und durch einen staatsautoritären Zug ersetzt. Vgl. hierzu auch die Rezeption durch Marion Beaujean, *Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1969, S.137f. Bei Kindermann findet sich der Hinweis, daß dieses Stück 1802 in Zagreb von Adam, der zwei Spielzeiten das Zagreber Schauspielhaus übernahm, gespielt worden ist. Vgl. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, Salzburg 1962, S.660.
- 34 Vgl. Doris Hopp/Max Preitz, *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt*. III. *Karoline von Günderrodes Studienbuch*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen 1975, S.225.
- 35 Vgl. Clemens Heselhaus, *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*, Düsseldorf 1971, S.41.
- 36 Vgl. hierzu folgende Sekundärliteratur: Erich Regen, *Die Dramen Karolines von Günderrode*, Diss. Berlin 1910; Martin Kniepen, *Annetens von Droste-Hülshoff dramatische Tätigkeit*, Diss. Münster in Westfalen 1910, S.10f. und Anna Freund, *Annette von Droste-Hülshoff in ihren Beziehungen zu Goethe und Schiller und in der poetischen Eigenart ihrer gereiften Kunst*, Diss. München 1915, S.26ff. - Hier wird den Autorinnen eine Anlehnung an männlich dramatische Produktionen nachgewiesen. In neuerer Zeit werden vereinzelte Aspekte der dramatischen Produktivität Karoline von Günderrodes untersucht. Vgl. Helene Kastinger Riley, *Zwischen den Welten. Ambivalenz und Existenzialproblematik im Werk Caroline von Günderrodes*, in: *Kastinger, Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit*, Columbia, South Carolina 1986, S.91-121.
- 37 Vgl. Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S.21.
- 38 Vgl. ebd. die ausführliche Diskussion um den Begriff der Intertextualität, wobei Pfister selber methodisch engere, allein auf Texte bezogene Varianten der Intertextualität vorzieht. Vgl. darüber hinaus Julia Kristeva, *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Bruno Hillebrand (Hg.), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt 1978, S.388-407. Und Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt a.M. 1976.
- 39 Vgl. allg. dazu Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, Oxford 1982.

I. Das Drama - Männliches Territorium und Feld der Verheißung für Autorinnen

- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Die dramatische Poesie, in: Hegel, Ästhetik, hg. v. Friedrich Bassenge, Bd. 2, Berlin/Weimar 1965, S.512.
- 2 Vgl. dazu auch Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung, hg. v. Senta Metz u. Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt a.M. 1974, S.496.
- 3 Aristoteles, Poetik, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S.19. Vgl. hierzu auch Kap. 6 der "Poetik".
- 4 Peter Pütz, Die Leistung der Form. Lessings Dramen, Frankfurt a.M. 1986, S.24. Vgl. auch ebd., S.23.
- 5 Vgl. Wolfgang Schadewaldt, Furcht und Mitleid? Zur Dichtung des Aristotelischen Tragödiensatzes, in: Schadewaldt, Hellas und Hesperion. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur, Zürich/Stuttgart 1960, S.372-381.
- 6 Vgl. zu dieser grundsätzlichen Einschätzung Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977, S.18. Diese Einschätzung taucht in einer Reihe von Dramenpoetiken und Einführungen zur Dramenanalyse auf, die hier nicht weiter erwähnt werden sollen.
- 7 Hegel, Die dramatische Poesie, S.517.
- 8 Vgl. Marcello Pagnini, Versuch einer Semiotik des klassischen Theaters, in: Volker Kapp (Hg.), Aspekte objektiver Literaturwissenschaft, Heidelberg 1973, S.88.
- 9 Novalis, Das philosophisch-theoretische Werk, in: Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2, München/Wien 1978, S.765.
- 10 Ebd., S.752f.
- 11 Vgl. Susanne Asche, Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns, Königstein/Ts. 1985, S.27.
- 12 Vgl. Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, u.a. S.60. Ausführungen zur Polarisierung der Geschlechter finden sich auch bei Karin Hausen, Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Heidi Rosenbaum (Hg.), Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen, Frankfurt a.M. 1978, S.161-191.
- 13 Vgl. Jochen Schulte-Sasse, Drama, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, hg. v. Rolf Grimminger, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789, München 1980, S.423f.

- 14 Vgl. Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: Kant, Werke. Akademie-Textausgabe, Bd. 2, S.228f. u. S.231f.
- 15 Vgl. Friedrich Schiller, Über Anmuth und Würde, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. v. Benno v. Wiese, Bd. 20, Weimar 1962, S.289.
- 16 Ebd., S.297.
- 17 [Susanne Necker], Fragmente, Zwey Bändchen, Giesen 1804, Bd. 2, S.107f.
- 18 Denis Diderot, Lobrede auf Richardson, in: Diderot, Ästhetische Schriften, hg. v. Friedrich Bassenge, Frankfurt a.M. 1968, S.404.
- 19 Emilie von Berlepsch, Sammlung kleiner Schriften und Poesien. Erster Theil, Göttingen 1787, S.VII.
- 20 Ebd., S.VII.
- 21 Ebd., S.VIII.
- 22 Ebd., S.XXIII.
- 23 Louise Brachmann, Auserlesene Dichtungen, in 6 Bänden, Bd. 1, hg. u. m. e. Biographie u. Charakteristik der Dichterin begleitet v. Prof Schütz zu Halle, Leipzig 1824, S.IX. Brachmanns Drama "Eigensinn und Schicksal" (1826) soll wegen der zeitlichen Einschränkung dieser Arbeit nicht weiter behandelt werden. Es ähnelt in seiner Struktur den kürzeren Dramen im Teil III.3. dieser Arbeit.
- 24 Vgl. Friedrich Schlegel, Die Athenäums-Fragmente, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler, Bd. 2, München/Paderborn/Wien 1967, S.182.
- 25 Vgl. Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie II: Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik, hg. v. Wolfgang Fietken, Frankfurt a.M. 1974, S.114-131.
- 26 Vgl. Heselhaus, Annette v. Droste-Hülshoff ..., S.35.
- 27 Vgl. Doris Hopp/Max Preitz, K. v. Günderode in ihrer Umwelt ..., S.224.
- 28 Annette von Droste-Hülshoff, Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefe 1805-1813, hg. v. Winfried Woeseler, Bd. 8, 1, Tübingen 1987, S.6. - Hierin findet sich der an Anton Mathias Sprickmann in Breslau geschriebene Brief vom 20. Dez. 1814.
- 29 Günderode, Der Schatten eines Traumes, S.206.
- 30 Bettina von Arnim, Die Günderode, hg. v. Elisabeth Bronfen, München 1982, S.219.
- 31 Vgl. auch Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, S.87-101.
- 32 Vgl. zur Begrifflichkeit Gisela von Wysocki, Die Fröste der Freiheit. Aufbruchsphantasien, Frankfurt a.M. 1980, S.9. - Sie schreibt u.a. über Marieluise Fleißers

Dramenproduktion: "Der Blick auf eine lebende Verheißung ist der Rohstoff, ist das dramatische Objekt ihres Schreibens".

- 33 Vgl. Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren, in: Freud, Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich/ Angela Richards/James Strachey, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a.M. 1969, S.172.
- 34 Ebd., S.176.

II. Die 'Tötung' der Emilia Galotti

- 1 Friedrich Schlegel, Über Lessing, in: Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S.116.
- 2 Christine Träger, Lessing und das bürgerliche Trauerspiel, in: Lessing-Konferenz, Halle 1979, hg. v. Hans-Georg Werner, Bd. 2, Halle/Saale 1980, S.210.
- 3 Vgl. dazu Horst Steinmetz, Emilia Galotti, in: Interpretationen. Lessings Dramen, Stuttgart 1987, S.87. Steinmetz hat auf diese Fragestellung als ein "Zentrum der Interpretationsprobleme" hingewiesen.
- 4 Im Zusammenhang dieser Arbeit seien hier aber nur einige wenige Beispiele aus dem umfangreichen Repertoire der Interpretationsansätze erwähnt. Für den sozialgeschichtlich orientierten Interpretationsansatz ist es u.a. wesentlich, danach zu fragen, welcher sozialen Klasse der Prinz angehöre und ob in dem Drama eine bürgerliche Kritik am feudalen System enthalten sei. So entwickelt z.B. Jochen Schulte-Sasse den Prinzen als einen, der dem bürgerlich empfindsamen Bereich zuzuordnen wäre, der jedoch im Verlauf des Dramas in das Verständnis seines Standes zurückfällt (vgl. Jochen Schulte-Sasse, Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel "Emilia Galotti", Paderborn 1975, S.57). Klaus Scherpe hat diesen Widerspruch als eine Aufgeklärtheit des Prinzen gesehen, die schließlich im absolutistisch geprägten Despotentum endet (vgl. Klaus R. Scherpe, Historische Wahrheit auf Lessings Theater, besonders im Trauerspiel "Emilia Galotti", in: Lessing aus heutiger Sicht. Beiträge zur Internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati/Ohio 1976, hg. v. Edward P. Harris u. Richard E. Schade, Bremen und Wolfenbüttel 1977, S.269f.). Und Joachim Schmitt-Sasse versucht, den bisher in den Prinzen hineingelagerten Widerspruch dahingehend zu bereinigen, indem er ihn als Regelfall absolutistischer Herrschaft entlarvt. Dies tut er vor dem Hintergrund des 'Vorstellungskomplexes' "Einsamkeit des Fürsten", den er als Resultat der beiden 'Vorstellungskomplexe' "Fürstenmacht" und "Streben nach menschlichen Beziehungen" begreift (vgl. Joachim Schmitt-Sasse, Das Opfer der Tugend. Zu Lessings "Emilia Galotti" und einer Literaturgeschichte der "Vorstellungskomplexe" im 18. Jahrhundert, Bonn 1983, S.41ff.).
- 5 Auch hier seien nur exemplarisch zwei Positionen genannt: Norbert Haas hat diskursanalytisch die Repliken zwischen Mutter und Tochter, Vater und Tochter analysiert und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß Emilias Sprechen gefesselt ist, daß sie "durchfurcht" ist, daß das 'Andere' in ihr spricht. So eingebunden in die Rede der Mutter und des Vaters, definiert Haas Emilias Rede als hysterischen Diskurs, so wie er sich bei Lacan beschrieben findet (vgl. Norbert Haas, Lessings Emilia, in: Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 7, 1981, S.12-29). Peter Pütz hat demgegenüber die Leistung der Form herausgestellt und das Drama als Ausdruck der Herrschaft des bürgerlichen Zwanges, wie er sich in der Raumgestaltung, im Dialog, der Bildlichkeit, der Akt und Szenenfügung und der Konfiguration zeigt, erkannt. Emilias Kampf wird dabei

nicht als einer zwischen Tugend und Leben, Tugend und Adel, sondern zwischen Gewalt und Autonomie angesiedelt (vgl. Peter Pütz, *Die Leistung der Form*, S.152-203).

- 6 Mit Ulrike Prokops und Inge Stephans Interpretationen ist die Frage der Geschlechterbeziehung eingeführt und eine Zurichtung des Weiblichen im männlich codierten Kontext beschrieben worden. Ulrike Prokop verweist darauf, wie "die Ideen der aufgeklärten Ordnung" nur um den Preis der "Tötung des Lebens" (Emilias) funktionieren, und Inge Stephan entdeckt in den Weiblichkeitsvorstellungen des Prinzen und Odoardos den Grund dafür, daß "reale Frauen" verdrängt werden. Vgl. Inge Stephan, "So ist die Tugend ein Gespenst". Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller, in: Sonderband zum Lessing Yearbook, hg. v. Peter Freimark ..., München 1986, S.357-374, und Ulrike Prokop, "Emilia Galotti". Ein Drama über die Zerstörung der Wünsche, in: *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur*, hg. v. Alfred Lorenzer, Frankfurt a.M. 1986, S.163-289.
- 7 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/1, Frankfurt a.M. 1974, S.218. - In seiner "Erkenntnistheoretischen Vorrede" definiert Benjamin das Trauerspiel im Sinne der kunstphilosophischen Abhandlung als eine Idee. Der Kunstkritik kommt dabei die Funktion zu, die Selbstdarstellung der Idee, welche jede Kunstform ist, zum sprachlichen Aufleuchten zu bringen.
- 8 Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: Lessing, *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 2, München 1971, S.128. - Nach dieser Ausgabe wird im folgenden fortlaufend zitiert. Die Seitenzahlen werden nach den Zitaten in Klammern gesetzt.
- 9 Wolf Lepenies spricht dem deutschen Bürgertum Ende des 18. Jahrhunderts eine melancholische Grundhaltung zu, da der Machtverzicht den Bürger zur Reflexion und zur Innerlichkeit und damit zur Handlungshemmung zwingt. Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1972, S.197f. Vgl. dazu auch Gert Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968.
- 10 In der Münchner Kammerspielinszenierung von "Emilia Galotti", Regie: Thomas Langhoff, Dramaturgie: Michael Eberth (Premiere: 12.02.84), wird versucht, das Stück aus dem Gefühl der Leere heraus zu entwickeln. Im Textheft Nr. 5 dieser Spielzeit 1983/84 findet sich dieser Gedankengang in einem Essay von Michael Eberth ausformuliert: Der Umbruch der Werte führt dazu, daß nach neuen gesellschaftlichen Rollen gesucht wird. Den Augen der Liebe kommt dabei die Funktion zu, leerstehende Räume zu beseelen und zu besetzen. Außerdem befindet sich in diesem Programmheft ein Auszug aus Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984, S.128-135. Barthes schreibt der 'Figur' "Hingerissenheit", diese "schwärmerisch gepriesene Anfangsepisode, die

nachträglich rekonstruiert werden kann", zu, daß sich das liebende Subjekt vom Bild des Liebesobjektes 'hingerissen' fühlt.

Roland Barthes entwickelt diesen Gedanken bezeichnenderweise an Goethes "Werther", der Parallelen zu Emilia Galotti aufweist, natürlich auch die, daß der junge Werther es ist, der das Stück "Emilia Galotti" auf dem Pult zurückläßt.

- 11 Vgl. zu diesem Begriff Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd. 2, S.91 u. 131. Sie stellt der 'natürlichen Zeichenwelt' des bürgerlichen Trauerspiels die 'künstliche Zeichenwelt' des barocken Theaters gegenüber.
- 12 Vgl. Joachim Schmitt-Sasse, Das Opfer der Tugend, S.157-161. - Schmidt-Sasse hat hier am Beispiel der Bildbetrachtung zwei unterschiedliche Kunstauffassungen benannt: zum einen die 'absolutistische', zum anderen die 'bürgerliche'. Diese Gegenüberstellung erläutert er am Beispiel der Porträtmalerei. Hierbei konfrontiert er Bouchers Porträt der Madame Pompadour (1758) mit dem Porträt von Georg de Marées, der Eva König (Lessings spätere Frau) porträtierte. Bei dem Porträt der Madame Pompadour interessiert v.a. die Draperie, die Staffage, um ihre Repräsentationsfähigkeit und ihren Rang herauszustellen. Als Individuum hingegen ist der Mensch im höfischen Porträt zweitrangig, insofern kann die Exaktheit von Gestalt und Gesichtszügen vernachlässigt werden. Bei dem Bildnis der Eva König hingegen steht das Gesicht im Vordergrund. Das Gemälde braucht keine Accessoires, sondern lenkt das Interesse des Betrachters auf die Individualität, auf "Geist und Herz". Schmidt-Sasses Kriterium der "Individualität" wird im Verlauf der Arbeit durch ein anderes, nämlich der Gegenüberstellung von 'auratischer' und 'bürgerlich reproduzierbarer' Kunst ersetzt werden.
- 13 Helga Meise beschreibt für den deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts dieses stereotype Modell weiblicher Schönheit. Auch hier besteht die Schönheit der Heldinnen nicht in besonderen Merkmalen, sondern diese fungiert wie ein Zeichen, dessen Existenz allein von Bedeutung ist (Helga Meise, "Wer ist sie?" Zum Verhältnis von weiblicher Identität und literarischem Diskurs in Frauenromanen des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Geier/Harold Woetzel (Hg.), Das Subjekt des Diskurses, Berlin 1983, S.112).
- 14 Dieser Ansatz rekurriert auf Walter Benjamins eingeführte Unterscheidung zwischen dem Begriff der Aura, einem Kunstwert, der im Kult und Ritual eingebettet ist, und dem technisch zu reproduzierenden Kunstwerk, bei dem an die Stelle des Kultwertes der Ausstellungswert tritt. Hierbei stehen die 'einmaligen', 'kultischen' Kunstgegenstände, um die herum eine 'Aura' existiert, der bürgerlichen Kunstproduktion gegenüber, in der die Aura zertrümmert ist, dafür das Kunstwerk auf Wiederholbarkeit und Reproduzierbarkeit angelegt ist. Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I/2, S.475f. u. S.482-484.
- 15 Vgl. auch Marleen Stoessel, Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin, München/Wien 1983, S.15.

- 16 Nietzsche hat in der "Genealogie der Moral" der "Herrenmoral" eine "mächtige Wirklichkeit" zugesprochen, die darin besteht, sich Wirklichkeit direkt anzueignen, ohne einer besonderen Hemmung zu unterliegen. Als "aristokratische Werthgleichung" gibt er an: "(gut = vornehm = mächtig = schön = glücklich = gottgeliebt)". Für ihn beinhaltet diese Gleichung ein "starkes, freies frohgemuthes Handeln". Vgl. Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hg. v. Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, Bd. 5, München 1980 (¹1967-1977), S.266f.
- 17 Der Begriff 'bürgerliche Kultiviertheit', so wie ich ihn im Rahmen meiner Arbeit benutze, ist vor dem Hintergrund von Norbert Elias' Aussagen zur Soziogenese des Gegensatzes von 'Kultur' und 'Zivilisation' in Deutschland zu verstehen. Vgl. hierzu Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1, Frankfurt a.M. ⁷1980, v.a. S.1-10. - Elias hat auf das unterschiedliche Schicksal des französischen Bürgertums und der deutschen Entwicklung hingewiesen und an der Soziogenese zweier Begriffe diesen nationalen Gegensatz erklärt. Sowohl der französische Zivilisationsbegriff als auch der deutsche Kulturbegriff entstammen dabei einer Oppositionsbewegung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Über den Begriff "Zivilisation" interpretiert sich das französische und englische Bürgertum. Dieser weit gefaßte Begriff, der vom Stand der Technik, der Art der Manieren, der Entwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnis bis hin zu religiösen Ideen und Gebräuchen reicht, beschreibt den Prozeß und Fortschritt des Abendlandes und der Menschheit. Dieser Begriff umfaßt die Außenseite des Menschen bzw. die Oberfläche menschlichen Daseins. Die Deutschen hingegen interpretieren sich selbst durch den Begriff Kultur, indem sie Kulturwerte hervorbringen. Dieser eng gefaßte Begriff bezieht sich ausschließlich auf geistige, künstlerische und religiöse Fakten. Läßt sich der Begriff "Zivilisation" also auf Leistung und Haltung, "behavior", beziehen, verweist "Kultur" weniger auf das Verhalten, als auf den Wert und den Charakter bestimmter Kulturprodukte. Dementsprechend übernimmt das aufsteigende Bürgertum Frankreichs in seinem Verhalten und seiner Affektmodellierung in hohem Maß die höfische Tradition, auf der anderen Seite ist es politisch relativ aktiv und reformfreudig und in gewissen Teilen auch revolutionär. Die deutsche mittelständische Intelligenz hingegen ist politisch ohnmächtig, bildet jedoch die "Prägestätte einer eigenen, reinen bürgerlichen Tradition, die von der höfisch-aristokratischen Tradition und ihren Modellen weitgehend verschieden war" (Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd. 1, S.62). Insofern sollten sich auf der Bühne (und in der Kunst generell) neue Verhaltensmodelle profilieren und neue bürgerliche Werte etablieren. Das Theater bringt also nicht nur Kulturwerte hervor, sondern ihm kommt v.a. die Aufgabe zu, 'Kultiviertheit' zu erörtern. Das Wort "kultiviert", das dieser Arbeit zugrunde liegen soll, nimmt dabei eine Zwischenstellung zwischen dem Zivilisations- und Kulturbegriff ein. Elias weist darauf hin, daß es dem westlichen Zivilisationsbegriff nahe steht, da es gewissermaßen die höchste Form des "Zivilisiertseins" repräsentiert. "Kultiviertheit" bezieht sich auf die Form des Verhaltens oder Gebarens von Men-

schen (es bezeichnet ihr Wohnen, ihre Umgangsformen, ihre Sprache, ihre Kleidung) und steht damit im Gegensatz zu "kulturell". Das Moment 'Kultiviertheit' kann als ein Produktionsfaktor von bürgerlichen Verkehrsformen, wie sie sich im 18. Jahrhundert langsam herausbildeten, verstanden werden. Denn über die Aneignung von Territorien und die Verfügbarmachung von natürlichen Gütern hinaus müssen gerade auch die Beziehungen der Gesellschaftsmitglieder organisiert, geregelt und kontrolliert werden. Vgl. zu diesem Gedankengang auch Jan Mukařovský, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt a.M. ²1974, S.11-15 u. S.60f.

- 18 Auf diesen Zusammenhang verweist auch Haas, Lessings Emilia. S.22.
- 19 Vgl. hierzu auch Stephan, "So ist die Tugend ein Gespenst" ..., u.a. S.4, und Ulrike Prokop, "Emilia Galotti" ..., S.267.
- 20 Vgl. auch Pütz, Die Leistung der Form, S.158.
- 21 Vgl. dazu Haas, Lessings Emilia, S.18. - Haas hat verschiedene Dialogstellen zwischen Emilia und Claudia und zwischen Emilia und Odoardo rekonstruiert und die Stellung des Subjekts in der Rede analysiert. Auf die Frage "Wer spricht?" wird in dem Dialogteil mit der Mutter deutlich, daß Emilia einem fremden Wollen verpflichtet ist.
- 22 Jean Baudrillard beschreibt in: Die fatalen Strategien, München 1985, u.a. S.129, inwieweit im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert das Prinzip der Verführung (dual und duellhaft) durch das Prinzip Liebe (nach Harmonie und Einklang strebend) abgelöst wird. War die Verführung heidnisch, ist die Liebe christlich usw. Die Liebe ist dabei für ihn das Ende der Regel und der Anfang des Gesetzes. Hat diese restriktive Gegenüberstellung bei Baudrillard einen sehr schematischen und proklamativen Charakter, bezeichnet sie jedoch exakt den Bruch, der auf der Bühne stattfindet. Die Frau, die aristokratisch ist und sich in der Ära des ästhetischen und zeremoniellen Geschlechtsunterschiedes bewegt, wird durch die Tugendhafte, die Moralische und Pathetische ausgetauscht. Vgl. hierzu aber auch Emil Staiger, der in seinem Aufsatz "Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts" innerhalb der dramatischen Gattung diesen Umschlag bemerkt und beschrieben hat, wie die "leidenschaftlich erregten Frauen" im Theater auf Nebenschauplätze verwiesen werden, während die Mitte des Dramas die "rührende mitleiderregende Frauengestalt" einnimmt. Vgl. Emil Staiger, Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts, in: Staiger, Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit, Zürich/ Freiburg 1963, S.25-75.
- 23 Gotthold Ephraim Lessing, Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Lessing, Werke, Bd. 2, S.40.
- 24 Gegenüber der Figur der "Emilia", die Lessing nach der historischen Vorlage der Römerin "Virginia" des Titus Livius gestaltet hat, ist die Gräfin Orsina frei erfunden. Dieser Rollen-Zusatz ist dramentechnisch unentbehrlich. Sie muß hinzugefügt werden, da ihr kardinale Funktionen im Drama zugeschrieben werden. So beherrscht sie den IV. Akt, nach Gustav Freytags "Technik des Dramas" der Katalysator des dramatischen Geschehens. Außerdem verfügt sie über Rede und

wirkungsvolle Requisiten. Dennoch ist ihre Macht gebrochen, so kann sie nicht mehr entschlossen handeln und sich rächen. Sie darf den Dolch selber nicht mehr führen, denn diese Tat ist im bürgerlichen Trauerspiel den Männern überlassen. Frauen dürfen lediglich mit Gift töten (vgl. die Marwood in "Miss Sara Sampson"). Als rasende Figur ist die Gräfin Orsina der Gefahr ausgesetzt, für "verrückt" erklärt zu werden. Das Theater - als moralische Anstalt - übernimmt dabei den Blick der Psychiatrie, die sich im 18. Jahrhundert herausbildet, und erschüttert darüber heilsam den Zuschauer. Vgl. zur Psychiatrisierung von Frauen: Phyllis Chesler, *Frauen - das verrückte Geschlecht?*, Hamburg 1972.

- 25 Pütz, *Die Leistung der Form*, S.162.
- 26 Ivan Nagel hat darauf hingewiesen, daß in Emilias selbstgewollter Ermordung der Selbstmord zu erkennen ist, und er hat in diesem Zusammenhang auf die in diesem Stück anklingenden Modelle verwiesen. Vgl. Ivan Nagel, *Kein anderer Weg als das Sterben. Augustins Lucretia und Lessings Emilia*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. April 1981.
Vgl. zum Lucretia- und Virginia-Modell auch Hellmuth Petriconi, *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg 1953, S.14-31.
- 27 Hierauf verweist Ruth K. Angress, *The Generations in Emilia Galotti*, in: *The Germanic Review*, Vol. XLIII, 1968, S.22.
- 28 Julia Kristeva, *Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China*, München 1976, S.237.
- 29 Vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978, S.83.

III. Die Dramen der Autorinnen um 1800

- 1 Vgl. zur umfangreichen Rezeption Edward Dvoretzky, *Lessing: Dokumente zur Wirkungsgeschichte 1755-1968*, Teil 1 u. 2, Göttingen 1971/72.
- 2 Vgl. Schiefer, *Elise Bürger*, S.106-113. Demnach hat *Elise Bürger*, geb. Hahn, selber die Rolle der Emilia Galotti gespielt, so 1802 in Mannheim. Häufiger jedoch hat sie die Rolle der Orsina verkörpert, zwischen 1796 u. 1799 in Altona, zwischen 1802 u. 1807 in Dresden u. Leipzig, 1805 in Berlin, 1807 in Graz und 1808 in Stuttgart.
Bekannt geworden ist sie aber v.a. durch Gottfried August Bürgers Denunziation über seine Zeit der Ehe mit ihr, in der er sie als lasterhafte, frivole und untreue Gattin charakterisiert. Vgl. den Neudruck: *Bürgers Liebe. Dokumente zu Elise Hahns und G.A. Bürgers unglücklichen Versuch, eine Ehe zu führen*, hg. u. m. e. Nachw. v. Hermann Kinder, Frankfurt a.M. 1981 (vgl. außerdem die Schmähschrift: [anonym], *Schicksale einer theatralischen Abentheurerin bei der Hannoverschen Bühne*, [o.O.] 1881, und ihre Entgegnung: *Elise Bürger, Ueber meinen Aufenthalt in Hannover gegen den ungenannten Verfasser der Schicksale einer theatralischen Abentheurerin*, Altona 1801).
- 3 *Elise Bürger*, Prolog vor Lessing's *Emilia Galotti*, gesprochen in Graz als *Melpomene* (1807), in: E. Bürger, *Gedichte. Als erster Band ihrer Gedichte, Reiseblätter, Kunst- und Lebensansichten*, Hamburg 1812, S.126.
- 4 Vgl. hierzu auch die Gegenüberstellung des Apollinischen und Dionysischen bei Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzimo Montinari, München 1980, u.a. S.135-137. Während das Dionysische bei Nietzsche im Rausch, in der Musik, im Schrecken und Grauen des Tragischen erfahren wird, vergöttlicht Apollo (das Apollinische) das Individuationsprinzip, erzeugt den schönen Schein und das plastische Bild.
- 5 Lessing, *Emilia Galotti*, S.204.
- 6 Vgl. hierzu Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S.260f. Baudrillard spricht davon, daß nur der Künstlichkeit des Todes, dem "Phantasma des Opfers" Sinn zukommt, während der Tod als Gegenüber ausgegrenzt bleibt.
- 7 Vgl. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1977, S.445-448.
- 8 Vgl. dazu Pfister, *Das Drama*, S.90f. Und Robert Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle (Saale) 1945, S.108f.
- 9 Vgl. Herta Schmid, *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechows "Ivanov" und "Der Kirschgarten"*, Kronberg/Ts. 1973, S.54.
- 10 Ebd.

- 11 Vgl. zur Unterscheidung von Haupt- und Nebentext Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2. verb. u. erw. Aufl., m. e. Anh.: *Von den Funktionen der Sprache im Theater-Schauspiel*, Tübingen 1960, S.221. - *Der Nebentext im Drama* meint v.a. Regieanweisungen, Akt- und Szenenvorschriften etc.
- 12 Vgl. Schmid, *Strukturalistische Dramentheorie*, S.80.
- 13 Vgl. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Werke*, Bd. 10, S.174.
- 14 Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt a.M. ⁴1977 (1959), S.104.
- 15 Vgl. Elisabeth Lenk, *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*, München 1983, S.22.
- 16 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, S.111.
- 17 Vgl. dazu Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, S.351ff. - Mit der Herausbildung längerer "Handlungsketten" bei Hof und der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft schiebt sich zwischen Gedanken und Tat eine immer länger währende Reflexions- und Entschlußphase. Das vorzeitige Innehaben des Wohls der anderen, die Kalkulation der Folgen einer beabsichtigten Tat für sich und andere machen dabei die tugendhafte Tat aus. In dem Begriff der Tugend manifestiert sich die Verlagerung der sozialen Anforderungen aus äußerlichen Regeln in das "Innere", das Gewissen des Menschen. Der tugendhafte Bürger ist folglich in seinem Handeln gehemmt, wenn er mit der zugreifenden Handlungsfähigkeit des Lasters, bzw. mit der Macht der Aristokratie konfrontiert wird. Wenn hier vom 'Bürger' gesprochen werden soll, dann nur, um den für diese Untersuchung wesentlichen "Kulturwandel" zwischen höfisch-aristokratischen und neuen bürgerlichen Werten zu benennen. Es geht also nicht um eine sozialhistorische Größe, sondern darum, wie diese sich unter einem neuen Diskurs versammelnden 'Privatleute' Prestige erwerben können. Dies tun sie, indem sie sich gegen den 'Adeligen' und 'Aristokraten' wenden und dagegen das Bild des 'Bürgers' stellen, der durch 'bürgerliche Kultiviertheit' geprägt ist.
- 18 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin ⁵1958, S.103.
- 19 Vgl. Mario Erdheim, *Prestige und Kulturwandel. Eine Studie zum Verhältnis subjektiver und objektiver Faktoren des kulturellen Wandels zur Klassengesellschaft bei den Azteken*, Wiesbaden 1973, S.11-45, v.a. S.26ff.
- 20 Vgl. ebd., S.44.
- 21 Vgl. Helga Meise, *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*, Berlin/Marburg 1983, u.a. S.32. - Meise hat die 'Diskursivierung' der Tugend im 18. Jahrhundert am Beispiel von Frauenromanen genauer bestimmt und analysiert. Vgl. auch dazu die Kampagnen gegen den Theaterbesuch von Frauen. In: Johann Peter Frank, *System einer vollständigen medicinischen Polizey*, Frankenthal 1791-1794, S.176ff. Dieser Hinweis findet sich auch bei Jacques Donzelot, *Die Ordnung der Familie*, Frankfurt a.M. 1980, S.30ff.

- 22 Da die Geschlechter nach Jean-Jacques Rousseau sich 'von Natur aus' in dem Verhältnis der Ergänzung befinden, entsteht durch dieses neue Theorem eine Lücke, in die zahlreiche Abhandlungen über Frauen- und Mädchenerziehung fallen. Vgl. hierzu v.a. Helga Meise, *Die Unschuld und die Schrift*, S.12 ff, S.35ff. Aber auch Dagmar Grenz, *Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1981.
- 23 Vgl. zu Christian Felix Weiße u.a.:
- Lesen - Ein Handbuch. Lesestoff. Leser und Leseverhalten. Leseentwicklung. Leseerziehung. Lesekultur, hg. v. Alfred Baumgärtner, Hamburg 1973, S.213f.
 - Bettina Hurrelmann, *Jugendliteratur und Bürgerlichkeit. Soziale Erziehung in der Jugendliteratur der Aufklärung am Beispiel von Christian Felix Weißes "Kinderfreund" 1776-1782*, Paderborn 1974.
 - Carola Cardi, *Das Kinderschauspiel der Aufklärungszeit. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Kinderschauspiele von 1769-1800*, Frankfurt a.M./Bern/New York 1983, u.a. S.50ff.
 - Gunda Maibäurl, *Die Familie als Werkstatt der Erziehung. Rollenbilder des Kindertheaters und soziale Realität im späten 18. Jahrhundert*, München 1983.
- 24 Vgl. Frau Gräfinn von Genlis, *Erziehungstheater für junge Frauenzimmer* (aus dem Französischen) in vier Bänden, Bd. 4, Leipzig 1780-1782, S.2. Bei einer genauen Analyse ihrer Texte werde ich diese Ausgabe heranziehen und die Bandangabe sowie Seitenzahl in Klammern nach den Zitaten vermerken. Vgl. zu Mme. de Genlis: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, hg. v. Klaus Doderer, Bd. 1, Weinheim/Basel 1975, S.436-438.
- 25 Vgl. [Christiane Karoline Schlegel], *Düval und Charmille. Ein bürgerlich Trauerspiel in fünf Aufzügen (Von einem Frauenzimmer)*, Leipzig 1778. Die nach den Zitaten in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich im folgenden auf dieses Stück.
- 26 Vgl. dazu auch die *Allgemeine Deutsche Biographie*, hg. durch d. Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, Bd. 19, Berlin/W. 1967-1971 (¹1875-1912), S.352. Hier findet sich folgender Hinweis: Christiane Karoline Schlegel gestaltete "eine Weihnachten 1777 in Dresden geschehene Mordtat - ein Mädchen und ihr verhehlichter Galan hatten sich die Kehle durchschnitten - zu einem höchst ungeschickten und zimperlich abschwächenden fünftägigen Trauerspiel".
- 27 Vgl. Karl S.Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart ²1976, S.57. - Bei ihm findet sich ein kurzer Hinweis auf dieses Stück.
- 28 Vgl. zu dieser Topographie: Rose Götte, *Die Tochter im Familiendrama des 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1964, S.50.
- 29 Nietzsche, *Genealogie der Moral*, in: *Werke*, Bd. 5, S.270 u. S.352.

- 30 Vgl. Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1977, S.385.
- 31 Vgl. Peter Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister, hg. v. Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. 1979, S.68f. und Max Weber, Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1981, S.133ff. - Szondi hat sich in der "Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert" gefragt, inwieweit ein Konzept der innerweltlichen Askese, wie es für den Puritanismus kennzeichnend ist, einen dramatischen Konflikt verhindert, dafür die Rationalität einer bürgerlich-puritanischen Lebensführung (in Anlehnung an Max Webers "Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus") ermöglicht. Die Unterdrückung der Triebe kann dabei als Exempel für eine ideale 'gute' Lebensführung gelten.
- 32 An der "Justine" des Marquis de Sade, die unablässig vergewaltigt und ausgebeutet wird, kann man sehen, daß es das Laster ist, das die Tugend entstehen läßt, bzw. daß die Tugend ihren Triumph erst durch die Absichten der Peiniger erhält. Insofern scheint die Begierde immer die Kehrseite der Tugend, bzw. die Kehrseite der Vernunft zu sein. Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1969, S.85 u. S.79f.
- 33 Vgl. Carola Cardi, Das Kinderschauspiel der Aufklärungszeit, S.118.
- 34 Vgl. Nietzsche, Genealogie der Moral, S.272.
- 35 Mme. de Genlis, Neue Gespräche, Erzählungen, Gedanken und Maximen. Zum Gebrauch des ersten Unterrichts für Kinder. Mit einer Vorerinnerung von Georg Carl Claudius, Leipzig 1802, S.279.
- 36 Nietzsche, Genealogie der Moral, S.318.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., S.322.
- 39 Vgl. hierzu Sara Schächter, Moses in der deutschen Dichtung seit dem 18. Jahrhundert, Diss. Wien 1935. Schächter erwähnt eine Reihe literarischer Bearbeitungen des Moses-Stoffes; Katharina Gräfin zu Stolberg-Stolbergs Drama "Moses" ist jedoch nicht darunter.
- 40 Vgl. dazu u.a. Mme. de Staël, Tochter der Mme. Necker, von der im I. Kap. die Rede war, die diese Episode als idyllisches Monodrama ausgestaltete.
- 41 [Katharina Gräfin zu Stolberg], Moses. Ein kleines Drama, in: Deutsches Museum, Erster Band, Sechstes Stück, Leipzig Junius 1788, S.481f. - An diesem Zitat fällt die exotische Vereinnahmung auf: Die Ägypterin ist geschmückt mit Edelsteinen aus Indien. Räumliche Beschränkungen werden dabei aufgehoben, der Schmuck erscheint universell und nicht mehr spezifisch. Im folgenden zitiere ich im Text nach dieser Ausgabe und vermerke die Seitenzahl in Klammern.

- 42 Dem Requisit kommt u.a. im Drama die Aufgabe zu, emotionale Erschütterungen mitzuteilen. Das Requisit gibt Kunde von den Erschütterungen, wobei die Leidenschaften selber die Natur von Requisiten annehmen können. Das Wegfallen von Requisiten drückt hier die Tendenz zur Verinnerlichung aus.
- 43 Man sollte jedoch auch nicht die Möglichkeit außer acht lassen, daß der Autorin - gerade vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ägyptenmode - die Problematik, eine Ägypterin zu einer Christin umzustilisieren, nicht geläufig war.
- 44 Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, in: Nietzsche, Kritische Studienausgabe, Bd. 3, S.428.
- 45 Vgl. Jacques Derrida, Sporen - die Stile Nietzsches (Venedig 1976), [o. O. u. J.], S.14.
- 46 Nutzbares, galantes und curieuses Frauenzimmer-Lexicon, zwey Theile, dritte durchgesehene umgearbeitete Auflage, Leipzig 1773, S.939.
- 47 Vgl. dazu Giovanni Boccaccio, Das Dekameron, 5. Tag, 4. Geschichte, München 1952, S.419-432. - Diese Novelle gestaltet voller Lust das Liebesspiel der beiden Liebenden aus, wobei die Nachtigall eine besondere Rolle spielt.
- 48 Vgl. Emilie von Berlepsch, Eginhard und Emma, eine dramatische Skizze, in: E. v. Berlepsch, Sammlung kleiner Schriften und Poesien. Erster Theil, Göttingen 1787, S.159-212. Im folgenden zitiere ich im Text nach dieser Ausgabe und vermerke die Seitenzahlen in Klammern. Vgl. aber auch Heinrich May, Die Behandlungen der Sage von Eginhard und Emma, Berlin 1900, u.a. S.28f. u. S.118f. - Er stellt eine Vielzahl von literarischen Bearbeitungen vor, darunter ist Benedikte Nauberts Roman, aber auch das Drama von Helmine von Chézy, Eginhard und Emma. Ein Spiel mit Gesang, in: Urania, Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817, Leipzig und Altenburg. In diesem Drama orientiert sich Helmine von Chézy an einer anderen Fassung der Legende, der sog. Seligenstedter Fassung, in der es zu keinem Konflikt kommt und die beiden Liebenden sich in einer ländlichen Idylle befinden. Emilie von Berlepsch folgt jedoch der Tradition der Chronicon Laurishamensen. Auch in dieser Sekundärliteratur findet sich kein Hinweis auf die in dieser Arbeit behandelte Autorin mit ihrem Drama "Eginhard und Emma".
- 49 Vgl. dazu Heinz Schlaffer, Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche, Frankfurt a.M. 1981, S.105. - Er weist auf diesen Typus des Königs hin: "Stets ist er gütig, versöhnlich, einsichtig, aufgeklärt, vernünftig, auf Glück und Wohlstand seiner Untertanen bedacht - und aller Tragik abgeneigt".
- 50 Mario Erdheim, Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß, Frankfurt a.M. 1984, S.385. Erdheim hat beschrieben, inwiefern über dieses Phantasma das Unbewußte geregelt und gesellschaftliche Wirklichkeit verdrängt werden kann.

- 51 Vgl. hierzu die allgemeine Einschätzung zum Ritterdrama Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts:
- Markus Krause, *Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption*, Bonn 1982. Krause führt eine Reihe von Rührstücken und Ritterdramen auf und charakterisiert das typische Figuren- und Handlungsschema dieser Dramenkonstellation. Begrifflichen Fragestellungen geht er nicht nach. Die Ritterschauspiele der Autorinnen finden sich in seiner umfangreichen Sammlung nicht berücksichtigt.
- Vgl. auch:
- Otto Brahm, *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Studien über Joseph August v. Törring, seine Vorgänger und Nachfolger*, Straßburg 1880.
 - Horst Albert Glaser, *Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1969.
 - Thomas Lange, *Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Kronberg/Ts. 1976.
- 52 Vgl. dazu Andreas Huyssen, *Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland*, in: *Monatshefte*, Vol.69, No.2, 1977, S.167.
- 53 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1, S.379-421.
- 54 Auf die Problematik eines solchen Gemeinplatzes, in der lediglich die ungebrochene Individualität des Ritters Leitbild in der Forschungsliteratur ist, hat Rainer Nägele, *Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen*, in: *Interpretationen. Dramen des Sturm und Drang*, Stuttgart 1987, S.12 hingewiesen. Nägele interpretiert in seiner Abhandlung die Götz-Figur vielmehr als verstümmeltes Subjekt und eröffnet damit neue Interpretationswege.
- 55 Vgl. dazu auch Goethes Schilderung einer Lesung eines Ritterschauspiels in "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (Zweites Buch/Zehntes Kapitel):
- "Die deutschen Ritterstücke waren damals eben neu, und hatten die Aufmerksamkeit und Neigung des Publikums an sich gezogen. Der alte Polterer hatte eines dieser Art mitgebracht, und die Vorlesung war beschlossen worden. Man setzte sich nieder. Wilhelm bemächtigte sich des Exemplars und fing zu lesen an. Die geharnischten Ritter, die alten Burgen, die Treuherzigkeit, Redlichkeit und Redlichkeit, besonders aber die Unabhängigkeit der handelnden Personen wurden mit großen Beifall aufgenommen. Der Vorleser tat sein möglichstes, und die Gesellschaft kam außer sich. Zwischen dem zweiten und dem dritten Akt kam der Punsch in einem großen Napfe, und da in dem Stücke selbst sehr viel getrunken und angestoßen wurde, so war nichts natürlicher, als daß die Gesellschaft bei jedem solchen Falle sich lebhaft an den Platz der Helden versetzte, gleichfalls anklingte und die Günstlinge unter den handelnden Personen hoch leben ließ."

- Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, Bd. 7, Hamburg 1950, S.124f.
- 56 Vgl. Krause, Das Trivialdrama der Goethezeit, S.197.
- 57 *Eleonore Thon*, geb. Rödern, hat ihr Trauerspiel "Adelheit von Rastenberg" anonym in der "Deutschen Schaubühne", eine Sammlung für deutschsprachige Dramen, veröffentlicht.
Elise Bürger, geb. von Hahn, Verfasserin von 16 Dramen, hat mit ihrem Ritterschauspiel "Adelheit Gräfinn von Teck" Erfolg. Das Schauspiel wurde in Altona und Celle (1800) aufgeführt. Außerdem hat das Buch im Zeitraum von 11 Jahren 3 Nachdrucke erfahren und ist ins Holländische übersetzt worden. Vgl. dazu Schiefer, Elise Bürger, S.47.
Amalie von Helvig, geb. von Imhoff, hat ihr Drama "Die Schwestern auf Corcyra" als Gegenstück zu ihren "Schwestern auf Lesbos", einem größeren epischen Gedicht, geschrieben und als ein Stück für den Schwedischen Hof konzipiert. Dieses Drama wurde schließlich auf einem Hoffest von ihr selbst mit ihren Schwestern und Bekannten aufgeführt. Vgl. Ruth Schirmer-Imhoff, in: Neue Zürcher Zeitung, II, 1964.
- 58 [Eleonore Thon], Adelheit von Rastenberg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Deutsche Schaubühne, Bd.1, Augsburg 1788, S.267. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Stück.
- 59 Herbert Marcuse, Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Darmstadt und Neuwied ¹²1979 (1967), S.81.
- 60 Elise Bürger, Adelheit Gräfinn von Teck. Ritterschauspiele in fünf Aufzügen, Hamburg und Altona 1799, S.23. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Stück.
- 61 Vgl. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, S.71 u. 156. Und Krause, Das Trivialdrama der Goethezeit, S.213.
- 62 Vgl. Peter Szondi, Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing, in: Szondi, Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie, Frankfurt a.M. 1973, S.18.
- 63 Vgl. [Auguste von Goldstein], Auguste von Wallenheim [Pseud.], Klara von Launstein. Ein Schauspiel aus den Ritterzeiten nach Walafrid in fünf Aufzügen für die Bühne bearbeitet, in: Neueste deutsche Schaubühne für 1806, Bd.6, Frankfurt und Leipzig. - In diesem Stück soll Klara mit einem ungeliebten Mann verheiratet werden, sie widersetzt sich jedoch dem Befehl ihres Vaters:
 "Ich habe kein Herz, keine Hand mehr zu vergeben. Tödtet mich in Eurem Grimm, aber Gottfried vom Steine ist mein Gemahl." (S.39f.)
 Die Herzensentscheidung wird in diesem Stück durch institutionelle Faktoren gefestigt. Denn das Fehmegericht sowie edle Ritter unterstützen das "Gebot des Herzens", so daß in der Schlußzene das glückliche Paar Klara und Gottfried sich in der väterlichen Burg konstituieren kann.

- 64 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt a.M./ Berlin/Wien/München 1975, S.29. - Bachelard analysiert die "Bilder des glücklichen Raums" (die Besitzräume, den Schlupfwinkel, das Nest, die Muschel, das Haus u.v.m.).
- 65 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, S.939.
- 66 Amalie von Hellwig, *Die Schwestern auf Corcyra. Eine dramatische Idylle in zwey Abtheilungen*, Amsterdam und Leipzig 1812, S.11. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Stück.
- 67 Vgl. Renate Böschstein-Schäfer, *Idylle*, Stuttgart ²1978, S.2 u. S.97.
- 68 Vgl. Hans Neuenfels, *Das Trauerspiel als existentieller Tatort*, in: Neuenfels, *Die Familie oder Schroffenstein. Ein Film*, Schwäbisch-Hall 1984, S.6.
- 69 Lessing, *Emilia Galotti*, S.203.
- 70 Ebd., S.147.
- 71 Vgl. Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München 1984, S.20f. Und Hans Peter Herrmann, *Musikmeister Miller, Die Emanzipation der Töchter und der dritte Ort der Liebenden*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 28, Stuttgart 1984, S.232f. u. 236. Vgl. zu diesem Thema auch folgenden familienrechtlichen Hintergrund: Durch die Französische Revolution und den Gedanken des Naturrechts (J.G. Fichte) wird die Eheschließung zu einem Akt des weltlichen bürgerlichen Rechts. Die Eheschließung entspricht einem Rechtsvertrag zwischen zwei Individuen und beruht nicht mehr auf einem Kaufvertrag zwischen zwei Sippen. Diese rechtliche Form, die sich u.a. im "Allgemeinen Preußischen Landrecht" von 1794 niederschlägt (§38, II.1. ALR und § 119, II.2. ALR), ist Resultat der Auflösung des 'ganzen Hauses' als Wohn- und Arbeitseinheit. Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Frankfurt a.M. ⁵1979, S.98ff. Und Ute Gerhard, *Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert. Mit Dokumenten*, Frankfurt a.M. 1978, S.85f.
- 72 Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, S.90.
- 73 Vgl. Meise, *Die Unschuld und die Schrift*, S.106ff. (Hierin ist ein ganzes Kapitel zu "Kranken Heldinnen"). Außerdem zum Krankheitsbegriff: Ursula Geitner, *Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert*, in: *Frauen. Weiblichkeit. Schrift, Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984*, hg. v. Renate Berger, Monika Hengsbach, Maria Kublitz, Inge Stephan u. Sigrid Weigel, Berlin 1985, S.130-144.
Vgl. aber auch zur methodischen Fragestellung: Susan Sontag, *Krankheit als Metapher*, München/Wien 1978. Sontag beschreibt, wie in der Literatur und in dem Denken Krankheit als eine Metapher verwendet wird. Diesem metaphorischen Denken geht sie u.a. an den Krankheitsbildern Krebs und Tuberkulose nach.

- 74 Nutzbares, galantes und curieuses Frauenzimmer-Lexicon, S.1939. - Der Zweck dieses Frauenzimmerlexikons, hg. v. Gotthold Siegmund Corvinus, 1. Aufl. 1715, ist klar umrissen. Es sei für solche Frauenzimmer gedacht, "die ein gutes Buch mit Nutzen lesen und sich in müßigen Stunden, welche von ihren eigentlichen Berufsarbeiten übrig bleiben, mit Lesen einen lehrreichen Zeitvertreib machen können." Außerdem schreibt das Buch präzise vor, wie eine Frau sich bewegen soll, wie sie sich zu kleiden habe, wie sie sich zu verhalten habe etc. Vgl. dazu auch: Sabine Schumann, Das "Lesende Frauenzimmer". Frauenzeitschriften im 18. Jahrhundert, in: Barbara Becker-Cantarino (Hg.), Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte, Bonn 1980, S.141.
- 75 Vgl. hierzu Kap. V. dieser Arbeit und Anm. 73 dieses Kapitels.
- 76 Vgl. Sophie Albrecht, Theresgen. Ein Schauspiel mit Gesang in 5 Aufzügen, in: Albrecht, Gedichte und Schauspiele, Erfurt 1781, S.249-360. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Stück.
Sophie Albrecht, geb. Baumer, war selber Schauspielerin, Deklamatorin und Autorin zahlreicher Stücke, v.a. Lustspiele, aber auch Mitarbeiterin am Vossischen "Musenalmanach", Schillers "Thalia" und anderen Organen. Vgl. auch die Anm. 28 der Einleitung und Ludwig Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühnen im XIX. Jahrhundert, Leipzig 1903.
- 77 Friedrich Schiller, Kabale und Liebe, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 5, S.13.
- 78 Vgl. Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, Frankfurt a.M. 1968, S.279 u. S.295.
- 79 Schiller, Kabale und Liebe, S.86.
- 80 Vgl. Jan Mukařovský, Zwei Studien über den Dialog, in: Mukařovský, Kapitel aus der Poetik, Frankfurt a.M. 1967, S.144f. - Jan Mukařovský hat auf das dialogische Moment innerhalb des Monologs verwiesen. Hiernach setzt jede Sprachäußerung mindestens zwei Subjekte voraus, zwischen denen das sprachliche Zeichen vermittelt wird. Einmal das Subjekt, von dem das Sprachzeichen ausgeht (der Sprechende), und das Subjekt, an den sich dieses Zeichen wendet (der Zuhörer). Im Selbstgespräch nun ist die dramatische Figur "Träger beider für die Sprachäußerung notwendigen Subjekte, des aktiven und passiven" (S.129).
- 81 Vgl. [Karoline von Wolzogen], Der leukadische Fels, ein Schauspiel, in: Neue Thalia, hg. v. Schiller, Zweyter Band, welcher das vierte bis sechste Stück enthält, Leipzig 1792, S.241-266 u. S.275-297. Meines Wissens nach ist dieses Drama auch in keinem anderen Publikationsorgan der damaligen Zeit zu Ende geführt worden. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf diesen dramatischen Text.
Caroline Freifrau von Wolzogen, geb. v. Lengefeld, eine bekannte Schriftstellerin, ist v.a. bekannt geworden durch ihren autobiographischen Roman "Agnes von Lilien" (1796). Sie ist die Schwester von Schillers Frau Lotte.

Der Olms-Verlag plant, die Werke von Caroline von Wolzogen in 6 Bänden zum Sommer 1988 vorzulegen. Diese Ausgabe von Peter Boerner wird jedoch das hier bearbeitete Drama nicht enthalten.

Vgl. außerdem folgende Sekundärliteratur, die sich jedoch nicht auf die dramatische Produktion Wolzogens bezieht: Carmen Kahn-Wallerstein, *Die Frau im Schatten*. Schillers Schwägerin Karoline von Wolzogen, Bern und München 1970. Und Heinrich Bierbaum, *Karoline von Wolzogen aus ihren Werken und aus Briefen*, Greifswald 1809.

82 Pauly/Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893ff., Bd. I A, 2, S.2363.

83 Vgl. dazu Annette von Droste-Hülshoff, *Bertha oder die Alpen*. Trauerspiel in drei Aufzügen, in: Droste-Hülshoff, *Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*, hg. v. Winfried Woesler, Bd. 6, 1, bearb. v. Stephan Berning, Tübingen 1982, S.61-227. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf diese Droste-Ausgabe.

Annette von Droste-Hülshoff soll hier mit ihrem Dramenfragment von 1813/14 berücksichtigt werden, ihre eigentliche literarische Produktion setzt jedoch später ein. Der größere Teil ihres Gesamtwerkes blieb zu ihren Lebzeiten unveröffentlicht, wozu auch ihr Dramenfragment "Bertha oder die Alpen" gehörte. Dieser Teil ihrer Texte ist aus den Manuskripten im Nachlaß von der ersten gültigen kritischen Droste-Ausgabe (1925-30) konstituiert worden. Mit der neuen Historisch-kritischen Ausgabe von Winfried Woesler liegt eine neue Edition vor, die u.a. der Besonderheiten der Droste-Hülshoffschen Schreibweise gerecht wird. Denn die Droste schloß Texte im Manuskript oft nicht ab, sondern ließ alternative Möglichkeiten bestehen, ohne sich zu entscheiden. Dieser prinzipiellen Unabgeschlossenheit trägt die Historisch-kritische Ausgabe Rechnung und stellt damit eine Ausgabe vor, die der Benachteiligung weiblicher Autoren im Bereich der Editionen wenigstens in diesem Fall begegnet.

In dem Manuskript des Trauerspiels "Bertha oder die Alpen" befinden sich zwei Niederschriften: Ursprünglich sollte ausschließlich die unglückliche Liebe der Heldin zu Eduard Felsberg, einem reisenden Musiker, geschildert werden. Der Neuansatz der Handschrift verweist darauf, daß dieser Handlungsstrang durch eine politische Verschwörung erweitert werden sollte, da das Stück durch die Figuren des Grafen Reihersdorf und des Kammerdieners Marco Godewesi ergänzt wurde. In meiner Interpretation möchte ich mich ausschließlich auf den ersten Handlungsstrang stützen. Vgl. dazu auch: Annette von Droste-Hülshoff, *Sämtliche Werke* in zwei Bänden, hg. v. Günter Weydt u. Winfried Woesler, München 1978, Bd. 2, S.821.

Vgl. zu ihren dramatischen Werken (wobei "Perdu", das Lustspiel der Droste, nicht weiter berücksichtigt werden soll):

- Martin Kniepen, *Annettens von Droste-Hülshoff dramatische Tätigkeit*.
- Anna Freund, *Annette von Droste-Hülshoff in ihrer Beziehung zu Goethe und Schiller*.
- Ronald Schneider, *Annette von Droste-Hülshoff*, Stuttgart 1977, S.27f.

- Diese Literatur widmet sich ausschließlich der Beurteilung des Dramentextes der Droste und versucht entlang normativer Kriterien, das Stück zu diskreditieren. Vgl. hierzu die Anm. 36 der Einleitung.
- 84 An dieser Stelle ließe sich das Vorurteil, daß das Drama epigonenhaft und kitschig ist, worauf die Sekundärliteratur immer wieder verweist, anbringen. In meiner Arbeit geht es aber nicht um solche zweifelhaften Beurteilungen, sondern darum, den Prozeß der monologischen Repliken zu analysieren. Vgl. dazu auch außer Habermas: Alfred Lorenzer, Sprachzerstörung und Rekonstruktion, Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse, Frankfurt a.M. ³1985, S.113f. und S.120f.
- 85 Christine Westphalen, Gedichte, Hamburg 1835, Bd. 4, S.185.
- 86 Gängige Dramenanalysen, wie die von Petsch, Wesen und Formen des Dramas, S.361ff. oder Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart 1980, S.62ff., reichen nicht aus, um die Bedeutung des Monologs in diesen Autorinnendramen aufzuklären. Vgl. in diesem Zusammenhang aber auch Peter von Matt, Der Monolog, in: Werner Keller (Hg.), Beiträge zur Poetik des Dramas, Darmstadt 1976, S.71-90, der den Begriff der Exkommunikation auf den Monolog angewendet hat.
- 87 Vgl. dazu auch die Gedichte und die Dramen von Annette von Droste-Hülshoff, Sophie Albrecht, Christine Westphalen und Karoline Ludecus (auf die in Teil 6. eingegangen wird). Vgl. z.B. Sophie Albrecht, Anthologie, erwählt und hg. v. Fr. Clemens Geske, Altona 1841, S.83.
- 88 Vgl. Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen, München 1967, S.44-46. - Rosenberg hat auf die Genese des Todesengels verwiesen.
- 89 Benjamin, Das bürgerliche Trauerspiel, in: Benjamin, Gesammelte Werke, Bd. I. 1, S.354.
- 90 Vgl. dazu Goethes "Iphigenie auf Tauris" (I./1) und Schillers "Jungfrau von Orleans" (Prolog 4).
- 91 Caroline de la Motte-Fouqué, Geschichte der Moden, vom Jahre 1785-1829. Als Beytrag zur Geschichte der Zeit im Morgenblatt 1830 veröffentlicht, zit. nach Gerhard Sauder, Die Jungfrau von Orleans, in: Walter Hinderer (Hg.), Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1979, S.217.
Vgl. hierzu auch ihre Schrift: Caroline Baronin de la Motte-Fouqué, Briefe über die griechische Mythologie für Frauen, Berlin 1812.
- 92 Vgl. Wilhelm Kosch, Deutsches Theater-Lexikon, Klagenfurt/Wien 1953-60, Bd. 1.
Die von Kosch angegebenen Dramen verfolgen aber (bis auf Wieland) eine andere dramatische Konzeption, in der die Figur der Maria im Mittelpunkt des Dramas steht. Insofern sollen Bodmers und Deimlings Drama hier nicht näher besprochen werden.

- Vgl. aber auch den Hinweis bei Pauline Gräfin de Pange, August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, Hamburg 1941, S.120. Sie verweist darauf, daß Mme. de Staël mit 20 Jahren ein fünftaktiges Trauerspiel, und zwar "Jane Gray", in Versen geschrieben hat.
- 93 Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 11, Graz 1961 (Nachdruck von 1753), S.880.
- 94 Vgl. Walter Hinderer, Christoph Martin Wieland und das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 1984, S.125f. Vgl. aber auch L. John Parker, Christoph Martin Wielands dramatische Tätigkeit, Bern/München 1961, S.58f.
- 95 Christoph Martin Wieland, Lady Johanna Gray. Ein Trauer-Spiel, in: Wieland, Werke, hg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 3, München 1967, S.8.
- 96 Ebd., S.25.
- 97 Ebd., S.42.
- 98 Ebd., S.30.
- 99 [Karoline Ludacus], Amalie Berg [Pseud.], Johanne Gray. Trauerspiel in fünf Aufzügen, Berlin 1806, in: Theater der Deutschen. Eine Sammlung aller seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts für die deutsche Bühne herausgegebenen Werke, 106ter Theil, Bd. 2, S.9f. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Drama.
- 100 Vgl. Alfred Lorenzer, Sprachzerstörung und Rekonstruktion, S.124. Auf den Zusammenhang der Überführung von Symbolen in Klischees hat Alfred Lorenzer hingewiesen und damit einen Verdrängungsprozeß gemeint, der letztlich eine Ausklammerung aus der sprachlichen Kommunikation, eine Exkommunikation, meint.
- 101 Vgl. zu diesem Komplex: Rita Minor, Charlotte Corday in der deutschen Dichtung, Diss. [handschr.], Wien [o.J.] - Minor führt u.a. auch Christine Westphalens Drama an.
- 102 Vgl. Berlinerischer Damenkalender auf das Jahr 1804. Darin befindet sich ein Kupferbild von Charlotte Corday. Vgl. auch das Kupferbild in Christine Westphalens Tragödie "Charlotte Corday".
- 103 Vgl. dazu Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1983, S.129.
- 104 Jean Paul Fr. Richter, Der 17. Juli oder Charlotte Corday, in: Taschenbuch für 1801, hg. v. Friedrich Gentz, Jean Paul u. Johann Heinrich Voß, Braunschweig (Neudruck, m. Beitr. v. Hans Henning u. Erwin Kohlmann, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Leipzig 1981), S.142.

- 105 [Christine Westphalen], Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten. Mit Chören, Hamburg 1804, S.5. Folgende im Text enthaltene Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Stück.
Bei Minor, Charlotte Corday in der deutschen Dichtung, findet sich der Hinweis, daß Christine Westphalens Drama höchstwahrscheinlich auf keiner Bühne aufgeführt wurde, eine Leseaufführung dieses Stückes ist jedoch belegt.
- 106 Als entscheidender Antrieb, die Figur der Charlotte Corday dramatisch zu inszenieren, können auch Christine Westphalens Gespräche mit französischen Flüchtlingen gelten. *Engel Christine Westphalen*, geb. v. Axen, gehörte zum gelehrten Kreis der Hamburger Gesellschaft um 1800. In ihrem bedeutenden Hamburger Salon, den sie zusammen mit ihrem Mann Ernst Friedrich Johann Westphalen, Kaufmann und Senator, unterhielt, sprach sie u.a. mit Louis Philipp, dem späteren König Frankreichs, mit Dumouriez und mit dem Kronprinzen Bernadotte, dem späteren König Schwedens. Vgl. dazu Hans Schröder (u.a.), *Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart*, 8 Bde., Hamburg 1851-1883, Bd. 7, S.633ff. Vgl. auch: Walter Koch, Heinrich Christoph Albrecht und Christine Westphalen. Eine neuentdeckte Quelle über den norddeutschen Jakobiner, in: *Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte*, hg. u. eingel. v. Walter Grab, Bd. 11, Tel Aviv 1982, S.381ff.
- 107 Jules Michelet, *Die Frauen der Revolution*, hg. u. übers. von Gisela Etzel, München 1984, S.168.
- 108 Wie grundsätzlich anders ein Rollenspiel mit der Marat-Figur sein kann, ist am Schriftzug Heinrich Heines zu studieren. Vgl. dazu: Klaus Briegleb, *Opfer Heine? Versuche über die Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt a.M. 1986, S.185f. u. 192f.
- 109 Vgl. dazu Freiherr R. L. Chr. K. von Senckenberg, *Charlotte Corday oder Marats Ermordung (1797)*, Frankfurt a.M. 1849.
- 110 Vgl. [Karoline von Günderode], *Gedichte und Phantasien von Tian*, Hamburg und Frankfurt 1804. Darin befinden sich das kurze Drama "Mora" (S.83-94) und das Dramolett "Immortalita" (S.59-74). Außerdem: [Karoline von Günderode], *Poetische Fragmente von Tian*, Frankfurt a.M. 1805. Darin befindet sich das Drama "Hildgund" (S.1-30). Im folgenden werde ich nach diesen Texten zitieren und die Seitenzahlen in Klammern vermerken.
- 111 Vgl. dazu Heinrich von Kleists "Penthesilea" (1808), Clemens Brentanos "Die Gründung Prags" (1815) mit der Wanda-Figur und Zacharias Werners "Attila, König der Hunnen" (1808) mit der Hildgund-Figur. Vgl. außerdem zum Begriff "Jungfrau in Waffen": Helmut Kreuzer, *Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschichte von Schiller bis Sartre*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno v. Wiese*, hg. v. Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz, Hans-Joachim Schimpf, Berlin 1973, u.a. S.369. Vgl. aber auch: Pierre Samuel, *Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen*, München 1979, u.a. S.146. - Samuel hat in diesem Buch professionelle Kriegerinnen und Kraftfrauen dokumentiert. Und Karl Kerény, *Die Jungfrau und Mutter der grie-*

chischen Religion. Eine Studie über Pallas Athene, Zürich 1952. Hier gibt er als Kriterium für eine 'Kämpferin' "die Bewaffnung", "die Jungfräulichkeit" und den "männlichen Zug" an (S.25).

- 112 Vgl. Karoline von Günderrodes weitere Dramenproduktion: "Nikator. Eine dramatische Skizze in drei Akten", erschienen im "Taschenbuch für das Jahr 1806", das längere dramatische Fragment "Mahomed, der Prophet von Mekka", erschienen 1805 in den "Poetischen Fragmenten", und "Udohla, in zwei Acten" sowie "Magie und Schicksal. In drei Acten", 1805 in den von Carl Daub und Friedrich Creuzer herausgegebenen "Studien" herausgekommen. Die Untersuchung der zweiten Phase der dramatischen Produktion hätte für meine Untersuchung keine relevanten neuen Aspekte gebracht. Doch gäbe es auch hier interessante Aspekte zu befragen, z.B., inwieweit den männlichen Helden, wie Mahomed, androgyne Züge zugestellt werden könnten.
- 113 Vgl. dazu auch Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, I. Teil, Frankfurt a.M. 1982, S.18.
- 114 Vgl. hierzu ihr Studienbuch mit Notizen zum Hunnenkönig Attila: Hopp/Preitz, Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt ..., in: *JdFDH 1975*, S.289.
- 115 Von diesen Vorlagen übernimmt Günderrode teilweise ganze Textpassagen. Vgl. [Ignaz Aurelius] Fessler, *Attila. König der Hunnen*, Breslau 1794, S.10, 222 u. 279. Und [Fr. Molter], *Prinz Walther von Aquitanien. Ein Heldengedicht aus dem sechsten Jahrhundert*, Carlsruhe 1782, S.3 u. 5. - Gegenüber diesen Vorlagen wird aber deutlich, worin die eigentliche dramatische Konzeption Karoline v. Günderrodes begründet ist. Ihre besondere Schreibweise liegt v.a. in der Ausgestaltung der Monologe und der phantasmatisch erhöhten Stellung der Heldin.
- 116 Vgl. den Brief von Lisette Nees an Karoline von Günderrode (November 1805), der sich bei Max Preitz, *Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt*, II., in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, hg. v. Detlev Lüders, Tübingen 1964, S.275 findet.
- 117 Vgl. Regen, *Die Dramen Karoline von Günderrodes*. S.13. Siehe dazu auch Anm. 36 der Einleitung. Auch diese Sekundärliteratur versucht, K. von Günderrode ausschließlich poetologische Mängel nachzuweisen, und bemüht sich wenig darum, ihrer dramatischen Schreibweise nachzugehen.
- 118 Vgl. zur Bedeutung des Fragmentarischen im Drama: Steen Jansen, *Entwurf einer Theorie der dramatischen Form*, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, hg. v. Jens Ihwe, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1972, S.394-423.
- 119 Der Name "Immortalita" verweist aber auch auf die Unsterbliche.
- 120 Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 18, S.57.
- 121 Ebd., Kap. 7, S.25.
- 122 Vgl. ebd., Kap. 18, S.59.
- 123 Vgl. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 2, S.564.

- 124 Vgl. dazu August Wilhelm Schlegel und Theodor Storm in: *Novelle*, hg. v. Josef Kunz, Darmstadt 1968, S.47 u. S.72.
- 125 Vgl. Benno von Wiese, *Novelle*, 8., durchges. Aufl., Stuttgart 1982, S.5.
- 126 Vgl. Karl Konrad Pohlheim, *Gattungsproblematik*, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hg. v. Karl Konrad Pohlheim, Düsseldorf 1981, S.12.
- 127 Johann Wolfgang v. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, in: *Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe u. Gespräche*, hg. v. Ernst Beutler, Bd. 24, Zürich 1948, S.225.
- 128 Robert Musil, *Die Novelle als Problem*, in: *Novelle*, hg. v. Kunz, S.87.

IV. Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder

- 1 Friederike Brun, Über einige theatralische Darstellungen der Frau Baronesse Anna Germaine von Staël-Holstein, in: *Isis*, 4. Jg., Zürich Aug. 1806, S.83.
- 2 Soweit ich sehe, wird die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder der Goethezeit v.a. von folgenden beiden Autoren aufgearbeitet. Die kürzere Abhandlung ist von August Langen, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 12, Stuttgart 1968, S.194-258. Die ausführlichere monographische Studie stammt von Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Uppsala 1967.
 Weitere Beiträge, von denen ich an dieser Stelle einige exemplarisch nennen möchte, setzen sich v.a. mit dem trivialen Aspekt dieser Kunstform auseinander.
 - Norbert Miller, *Mutmaßungen über Lebende Bilder*, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Frankfurt a.M. 1972, S.106-130.
 - Ivan Nagel, *Moralisierung, Politisierung, Ästhetisierung des Augenblicks. Über Kunst und Theater 1760-1820*, in: *Norddeutschen Rundfunk III (Kulturelles Wort)*, am 27.12.1983, Manuskript 36 Seiten, und Ivan Nagel, *Emmas Kunst oder das Genie des Modells. Lebende Bilder und klassizistisches Theater. Der malerische Augenblick und die Einheit der Empfindung*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Sam. 12. Mai 1984.
 - Hannelore Schlaffer, *Erotik im lebenden Bild. Lady Hamilton und Henriette Hendel-Schütz. Zur Kunst der Attitüden-Darstellung*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 16.12.1978. Außerdem hat Hannelore Schlaffer in der Ausgabe *Epochen der deutschen Literatur in Bildern. Klassik und Romantik 1770-1830*, Stuttgart 1986, eine Abteilung (S.49-58) den Attitüden und lebenden Bildern gewidmet. Diese Abt. besteht v.a. aus Bildmaterial.
- 3 Vgl. Langen, Attitüde und Tableau der Goethezeit, S.194f.
- 4 Vgl. hier v.a. die ausführliche Darstellung von Kirsten Gram Holmström, die mit Ausnahme von Elise Bürger die Attitüden darstellerinnen Lady Hamilton, H. Hendel-Schütz und Ida Brun ausführlich behandelt. Vgl. im Hinblick auf Elise Bürgers mimisch-plastische Darstellungen Schiefer, Elise Bürger, S.29-33.
- 5 Vgl. hierzu Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz, hg. u. m. "Vorerinnerungen" vers. v. Fr. Karl Julius Schütz, Leipzig und Altenburg 1815. Vgl. außerdem: *Erinnerungen an Henriette Hendel-Schütz. Nach ihren hinterlassenen Aufzeichnungen und Mittheilungen von Zeitgenossen* hg., Darmstadt und Leipzig 1870.
- 6 Gustav Freiherr von Seckendorff [Pseud. Patrik Peale], *Vorlesungen über Deklamation und Mimik*, Bd. 1, Braunschweig 1816, S.5. - Gustav Freiherr von Seckendorff trat unter seinem Pseudonym Patrik Peale selber in mimisch-plastischen Vorführungen auf.

- 7 Vgl. u.a. folgende Kupferstiche, die zum Teil (wie die von Friedrich Rehberg) selber die Vorlagen für die mimisch-plastische Kunstausübung bildeten:
Kupferstiche zu Lady Hamilton:
 - Attitüden der Lady Hamilton, dargestellt auf 13 Kupfertafeln, gezeichnet von Friedrich Rehberg, gestochen nach Piroli von Schenck, Leipzig [1805].
Kupferstiche zu Henriette Hendel-Schütz:
 - Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel. Nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern hg. v. Joseph Nicolaus Peroux in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung v. d. Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt, Frankfurt a.M. [1810].
 - Vgl. auch die 12 Kupfer in: Urania, Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1813, Leipzig.
Kupferstiche zu Ida Brun:
 - Ida Brun in attitudes. Drawn by C. H. Kniep, From reproductions in L. Bobé, Ida Brun, Grerinde Bombelles, Copenhagen 1932 (Gefunden bei Kirsten Gram-Holmström, Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants, S.170f.).
- 8 Vgl. dazu: Langen, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, S.206.
- 9 Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, in deutsche Hexameter übertragen u. m. d. Text hg. v. Erich Rösch, München ⁹1980 (1952), S.373.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Irmgard Raffelsberger, Das Monodrama in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Diss. Wien 1954, v.a. S.188f. u. 197f. Vgl. auch in neuerer Zeit zum Monodrama: Sybille Demmer, Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas, Köln 1982.
- 12 Ivan Nagel, Emmas Kunst oder das Genie des Modells, in: FAZ, 12. Mai 1984.
- 13 Ebd. Vgl. außerdem Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 1980. - Ariès hat darauf hingewiesen, daß es gerade das 18. Jahrhundert ist, das seine Nähe zu der Nekrophilie hat (S.477).
- 14 Seckendorff, Vorlesungen über Deklamation u. Mimik, Bd. 1, S.29.
- 15 Friederike Brun, Idas ästhetische Entwicklung, in: Brun, Wahrheit aus Morgen träumen und Idas ästhetische Entwicklung, Aarau 1824, S.238.
- 16 Johannes Falk, Ueber die pantomimischen Darstellungen der Madame Hendel-Schütz, in: Urania, Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1813, Leipzig, S.XXXVI.
- 17 Vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1985, S.101.
- 18 Falk, Ueber die pantomimischen Darstellungen der Mme. Hendel-Schütz, S.XXXVI.
- 19 Brun, Idas ästhetische Entwicklung, S.222.

- 20 Johann Wolfgang v. Goethe, Italienische Reise, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 11, S.209f.
Vgl. auch Goethes "Wahlverwandschaften" (1809), in der die Figur der Ottilie lebende Bilder vorstellt und darin ihre Erfüllung findet:
"Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich um irgendetwas bewegen, er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. ... Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen, unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich unermeßlichen Glück, bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem sie ihre eigenen Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich um den machen konnte, was sie spielte."
(Johann Wolfgang von Goethe, Die Wahlverwandschaften, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S.404.)
- 21 Vgl. hierzu Pierre Klossowski/Pierre Zucca, Lebendes Geld, Bremen 1982, S.5f. - Klossowski spricht v.a. davon, wie die phantasmatischen Kräfte der Kunstwerke (Simulakren) in den Dienst der ökonomischen Produktion, der Industrie, genommen werden können. Vgl. aber auch Pierre Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft, Reinbek bei Hamburg 1978 (¹1966). Dieser Roman kreist um die faszinierenden "Simulakren" und die "Trägerin". Hierin befindet sich in Octaves Tagebuch folgende Eintragung zur Kunst- und Kultform der lebenden Bilder:
"Unter Mitwirkung der verschiedensten Personen, Laienspielern, machte man sich in den Salons ein Vergnügen daraus, mit der größten Genauigkeit Gesten, Posen, Beleuchtung, kurz den Effekt herauszuarbeiten, von dem man glaubte, er sei von diesem oder jenem Meister in sein Werk gelegt worden. Aber es ging dabei nicht einfach um Nachahmung der Kunst durch das Leben - das war nur ein Vorwand. Die gesuchte Gemütsbewegung war die des Lebens, das sich zu einem Schauspiel seiner selbst hergab; des Lebens, das in der Schweben verharrt." (S.18f.)
- 22 Walter Sichel, Emma Lady Hamilton. From New and Original Sources and Documents. Together with an Appendix of Notes and New Letters, London 1905, S.22.
- 23 Johannes Falk, Ueber die pantomimischen Darstellungen der Mme. Hendschütz, S.XXXVf.
- 24 Johann Wolfgang von Goethe, zit. n. Nagel, Emmas Kunst oder das Genie des Modells, in: FAZ 12.5.1984.
- 25 August Wilhelm Schlegel, An Ida Brun, in: A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, hg. v. Eduard Böcking, Leipzig 1846, Bd. 1, S.254.
- 26 Vgl. u.a. Langen, Attitüde und Tableau der Goethezeit, S.213. - Diese Einschätzung durchzieht die gesamte Sekundärliteratur, Langens Aufsatz mag hier richtungweisend gewesen sein.

Johanne Henriette Rosine Schütz, geb. Schüler (1772-1849): wurde unter dem Namen Henriette Hendel-Schütz als tragische Schauspielerin und größte mimische Künstlerin berühmt. Sie war u.a. mit Heinrich von Kleist befreundet. Meines Wissens nach fehlt eine wissenschaftliche Arbeit über sie, dagegen gibt es eine Reihe älterer Schriften oder Aufsätze und eine Fülle von Rezensionen über ihre Auftritte.

Vgl. über die angegebenen Besprechungen hinaus: Johann Gottfried Dyk, Henriette Hendel. Über die mimischen Darstellungen und Declamatorien derselben zu Leipzig, Nebst einem Gedicht: Die neue Pythia, Leipzig 1810. Und Album des Königlichen Schauspiels und der Königlichen Oper zu Berlin. Unter der Leitung von August Wilhelm Iffland, Karl Grafen von Brühl, Wilhelm Grafen von Redern u. Karl Theodor von Küstner. Für die Zeit von 1796-1851, Berlin 1858, S.21-23.

- 27 Vgl. Langen, Attitüde und Tableau der Goethezeit, S.223.
In neuerer Zeit sind es gerade Theater-Inszenierungen, die diesen Ansatz neu beleben: So stellt Jürgen Gosch in seiner Hamburger Inszenierung am Thalia Theater (1985/86) Tableaus und läßt die Figuren in Bewegungen erstarren. Hans-Jürgen Syberberg geht soweit, das ganze Stück von Edith Clever deklamieren und spielen zu lassen (Paris 1987).
- 28 Vgl. dazu das Schaubild in Herbert A. Frenzels, Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840, München 1979, S.355.
- 29 Vgl. Langen, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, S.213.
- 30 Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel. Nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern hg. v. Joseph Nicolaus Peroux ..., S.8.
- 31 Jugendlieben der Malerin Caroline Baruda. Nach einem Manuscript ihrer Schwester Wilhelmine Baruda, hg. v. Walter Schwarz, Breslau 1874, S.125.
- 32 Wilhelm von Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes 1802-1820. Nach dem Original-Manuscript mit reichem, zumeist noch unveröffentlichtem Bilderschmuck, hg. v. Prof. Dr. Johannes Werner, Leipzig 1924, S.166f.
- 33 Ebd., S.167.
- 34 Vgl. Hannelore Schlaffer, Erotik im lebenden Bilde. Lady Hamilton und Henriette Hendel-Schütz. Zur Kunst der Attitüden-Darstellung, in: St. Z. 16.12.1975.
- 35 Johann Gottfried Herder, zit. n. Nagel, Emmas Kunst oder das Genie des Modells, in: FAZ 12.5.1984.
- 36 Vgl. dazu Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, Erster Band: Der Wille zum Wissen, Frankfurt a.M. 1977, u.a. S.126. - Foucault hat beschrieben, inwieweit der Sex im 18. Jahrhundert in eine diskursive Existenz hineingetrieben wird, so daß in allen Bereichen unablässig von ihm gesprochen wird. Hierzu gehört auch, daß der weibliche Körper neu strukturiert wird. Foucault spricht in diesem Zusammenhang von der Hysterisierung des weiblichen Körpers als einem dreifachen Prozeß. Er wird zuerst als ein gänzlich von der Sexualität durchdrungener

Körper erkannt, qualifiziert und disqualifiziert, dann in die medizinischen Praktiken integriert und schließlich mit dem Gesellschaftskörper (Familie) in Verbindung gebracht. Dabei bilden sowohl das Ideal der "Mutter" als auch das Negativbild der "nervösen Frau" sichtbare Formen dieser Hysterisierung. Und genau diese beiden Extreme finden in der Attitudenkunst in der Gegenüberstellung ihre Entsprechung.

Vgl. aber auch: Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S.38. Lyotard gibt den Hinweis, daß es in Schweden eine Institution des sog. Posing gibt. Junge Frauen vermieten ihre Dienste an diese Häuser, die darauf spezialisiert sind, ihren männlichen Kunden gewünschte Posen mit oder ohne Kleidung von weiblichen Modellen zu präsentieren. Die Modelle werden dabei jedoch von den Kunden nicht berührt.

- 37 Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel. Nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern hg. v. Joseph Nicolaus Peroux ..., S.8.
- 38 Vgl. hierzu im weiteren Sinne auch Roland Barthes, *Die Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964, u.a. S.131. - Barthes hat in "Mythen des Alltags" die Entfernung des Sinns, die mit der Herausbildung des bürgerlichen Mythos verbunden ist, als eine Weise des "Ausblutens" begriffen. Dabei besteht das Besondere des bürgerlichen Mythos darin, daß der Sinn des Primärmaterials nicht aufgehoben, dafür parasitär entleert wird: "Man glaubt, der Sinn stirbt, aber es ist ein aufgeschobener Tod. Der Sinn verliert seinen Wert, aber er bleibt am Leben, und die Form des Mythos nährt sich davon".
- 39 Vgl. hierzu Rudolf zur Lippe, *Naturbeherrschung am Menschen*, Bd. 1: *Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals*, Frankfurt a.M. 1974, S.94. Zur Lippe hat am Beispiel der Texte von Tanzmeistern zur Zeit der Renaissance darauf hingewiesen, daß über den Tanz neue Körperbilder eingeübt werden. Er beobachtet, wie an den Renaissancehöfen die Figur der 'posa' (oder 'posata') eingeführt wird - selbst wenn sie hier noch eine untergeordnete Rolle zu spielen schien. Unter 'Posa' (das heißt Ruhe und Haltung, Pose und Pause) versteht man ein Verharren mitten in der Bewegung zwischen zwei Tanzfiguren. In diesen Momenten des Verharrens im Tanz wurde der Tanzende "seiner selbst gewahr", wenn er sich nach den Augen seiner Zeitgenossen zu formen begann.
- 40 Nagel, Emmas Kunst oder das Genie des Modells, in: FAZ 12.5.1984
- 41 Vgl. dazu Foucault, *Strafen und Überwachen*, S.173f. u. S.381f. - Dieser Kunstform kommt die Aufgabe zu, Erziehungsmethoden bereitzustellen, die einen "gelehrigen" Körper entstehen lassen, Individuen "verfertigen" (im Sinne von Foucaults Verständnis von der Disziplin). Auf den Zusammenhang der Macht, wie sie sich im 18. Jahrhundert herausbildet, und der Entstehung von Disziplinen hat Foucault verwiesen und dafür den Begriff der Disziplinarmacht geprägt. Vgl. zu Foucaults Theorie der Macht auch: Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978. Und die Diskussion in der BRD: Hinrich Fink-Eitel, *Michel Foucaults Analytik der Macht*, in: Friedrich A.

- Kittler (Hg.), *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1980, S.38-79. Sowie Gerhard Plumpe/Clemens Kammler, *Wissen ist Macht. Über die theoretische Arbeit Michel Foucaults*, in: *Philosophische Rundschau* 27, 1980, S.185- 218.
- 42 *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*, hg. v. K. Herloßsohn, H. Marggraff. Neue Ausgabe, Bd. 1, Altenburg und Leipzig 1846, S.156.
- 43 Vgl. grundsätzlich: Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, München 1978. Ariès hat in seiner "Geschichte der Kindheit" gezeigt, inwiefern bis zum 16. Jahrhundert die Kindheit als Vorstellungs- und Erfahrungsbereich, so wie wir ihn heute kennen, mit all seinen psychologischen Entwicklungsstufen und Sozialisationsmethoden, keine Rolle gespielt hat: Die Kinder waren Erwachsene, nur eben kleiner. Die Kindheit dagegen mit ihren Zyklen, den Zuordnungen und geschlechtsspezifischen Zuweisungen kann als eine Erfindung der bürgerlichen Gesellschaft gelten. Parallel zu dieser Entdeckung verläuft die Herausbildung der Rolle der Mutter, deren Beruf es jetzt wird, zu erziehen. Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Von der Erziehung*, kann dabei als paradigmatischer Text gelten, der die Kindheit zum "Ziehgarten künftiger Generationen" macht, das Geschlechterverhältnis und das Verhältnis Mutter-Tochter regelt. Im 5. Buch schreibt Rousseau:
- "Sogar der Zwang, den sie [die Mutter, d.V.] ihrer Tochter auferlegt, wird bei richtiger Anwendung diese Zuneigung nicht schwächen, sondern vergrößern, weil, da die Abhängigkeit ein den Frauen natürlicher Zustand ist, die Mädchen fühlen, daß sie zum Gehorchen geboren sind."
- (Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Von der Erziehung*, In der dtsh. Erstübertr. v. 1762, vollst. überarbeitet v. Siegfried Schmitz, München 1979, S.484.)
- 44 Friederike Brun, *Idas ästhetische Erziehung*, S.198f. - Vgl. auch Anm. 15 dieses Teils. Folgende Zitate beziehen sich auf diesen Text, die Seitenangaben sind in Klammern hinter dem Zitat vermerkt.
- Friederike Sophie Christiane Brun*, geb. Münter (1765-1835): Ihr Vater war der Liederdichter Balthasar Münter, der Hauptprediger an der deutschen St. Petri-Kirche in Kopenhagen. Sie war vielen Dichtern bekannt, u.a. Goethe, A. W. Schlegel, G. A. Bürger, Wieland, Schleiermacher. Bekannt wurde sie v.a. durch ihre Bildungsreisen: 1789 in Göttingen und Weimar, 1790 in Paris, außerdem unternahm sie zwei Romreisen, die sie auch in Texten beschrieb (vgl. Friederike Brun, *Tagebuch über Rom*, Zürich 1800 und Friederike Brun. *Prosaische Schriften*, Vier Bändchen, Zürich 1799-1801).
- Vgl. auch *Frauen zur Goethezeit. Ein Briefwechsel*. Caroline von Humboldt. Friederike Brun (Briefe aus dem Reichsarchiv Kopenhagen und dem Archiv Schloß Tegel Berlin), erstmalig hg. u. komment. v. Ilse Foerst-Crato, Düsseldorf 1975 (Hierin befindet sich u.a. das Mutter-Tochter-Verhältnis verherrlicht in Gemälden von J. L. Lund und Erik Paulsen).

Ida Brun wird mit ihren Darstellungen lediglich bei Gram-Holmström erwähnt, die andere Sekundärliteratur (Langen, Nagel, Miller etc.) verzichtet auf diese Attitudendarstellerin (vgl. Gram-Holmström, Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants, S.145ff.).

U.a. bei Germaine de Staël, Über Deutschland, hg. u. eingel. v. Sigrid Metken, Stuttgart 1980, finden sich Beschreibungen ihrer Vorführungen, z.B. folgende Passage zu Ida Brun:

"Sie hat von der Natur und ihrer Mutter ein unbegreifliches Talent für die Darstellung der rührendsten Gemälde und der schönsten Statuen empfangen. Ihr Tanz ist nichts anderes als eine Aufeinanderfolge vergänglicher Meisterwerke, von denen man jedes einzelne für immer fixieren möchte. Allerdings hat auch Idas Mutter alles mit der Phantasie erfaßt, was die Tochter den Blicken darzustellen weiß." (S.337)

- 45 Vgl. Schiller, Über Anmuth und Würde, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, S.274. Vgl. darüber hinaus Sigrid Schade, "Anmut": weder Natur noch Kunst. Zur Formation einer Körpersprache im 18. Jahrhundert, in: Anschlüsse. Versuche nach Foucault, hg. v. Gesa Dane/Wolfgang Eßbach/Christa Karpenstein-Eßbach/Michael Makropoulos, Tübingen 1985, S.69-80.

Und: Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie es uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Lacan, Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Olten 1973, S.61-71. - Lacan bricht mit der Vorstellung, das Modell vor das Abbild, die Identität vor die Differenz zu stellen. Für ihn stellt sich das Moment von Identität beim Subjekt durch die Imago, also das Bild, her. Es gibt den Spiegel, das Bild und das Abgebildete, und zwar in dieser Reihenfolge.

Immer dann, wenn sich ein Mensch identifiziert, setzt ein, was Lacan "Spiegelstadium" nennt, denn das 'Ich' entsteht erst durch den Anderen bzw. das Bild. Erst die Dauerhaftigkeit und Einheit, die dem Bild zugesprochen wird, kann schließlich für eine menschliche Identität konstituierend sein. Die Gefühle von Identität und Realität, die das so entstandene Subjekt kennzeichnen werden, sind insofern aber immer schon trügerisch - denn das 'Ich' ist von Anfang an in einer Dimension der 'Fiktion' befangen; Lacan spricht vom Imaginären, jenem fiktiven illusionären Bereich des Spiegelbildes.

- 46 Vgl. Foucault, Überwachen und Strafen, S.41f.

- 47 Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" auf die Tendenz hingewiesen, daß die Möglichkeit der technischen Reproduktion des Kunstwerkes etwas grundsätzlich Neues bedeutet. Die Technik ist dabei für Benjamin nicht nur ein Produktionsmittel, sondern vielmehr ein Medium und damit ein Beispiel neuer Sinnproduktion. Der erste Einschnitt, womit die Reproduktionstechnik für ihn eine neue Stufe erreicht, ist das Aufkommen der Lithographie. Erst 1796/97 hatte Senefelder die Lithographie entdeckt, die im 19. Jahrhundert ihre Verbreitung finden sollte. Mit der Lithographie wurde nicht nur eine massenweise Produktion (wie es mit dem Kupferstich auch schon vorher möglich war), sondern zum ersten Mal eine Variation in der Gestaltung möglich. Dadurch war die Graphik, laut Benjamin, in

die Lage versetzt, den Alltag illustrativ zu begleiten und, wie er sagt, Schritt mit dem Druck zu halten. Jedoch erst die Photographie wird es möglich machen, das Handwerkliche soweit zu entlasten und darüber auch zu entwerten, wie das ins Objektiv blickende Auge für den künstlerischen Ausdruck allein verantwortlich wird. Hiermit wird der Prozeß bildlicher Reproduktion beschleunigt, so daß dieser mit dem Sprechen mithalten kann. Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, S.474f.

48 Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin 1986, S.216f.

V. Der 'unerhörte' Körper der Hysterischen

- 1 Bis heute haben sich Momente dieser Kunstausübung bewahrt. Norbert Miller spricht in seinem Aufsatz "Mutmaßungen über lebende Bilder" vom verfestigten Klischee, das sich immer deutlicher manifestierte. Im 19. Jahrhundert geraten die Attitüden und lebenden Bilder zum Gesellschaftsspiel. Sophie Mayer (1778-1827) entwickelte neben stehenden Bildern dramatische Formen und Charaden, die zum geselligen Vergnügen für Privathäuser, "besonders auf dem Lande", geeignet waren. Dies soll hier als ein Beispiel in einer Reihe von Publikationen gelten. Attitüden und lebende Bilder wurden zu einem Bestandteil von Festen: seien es die Dürer-Feste (Auftakt bildete die 300. Jahresfeier in Nürnberg 1828), aber auch Familien- (Polterabend etc.) und schließlich Vereinsfeiern (Turners Marmorgruppen). Als ein aktuelles Ereignis der Massenkultur muß wohl auch das Art-Festival in Laguna Beach gesehen werden, wo - wie der "Stern" vom 27. Sept. 1984 berichtet - neben klassischen Themen wie Leonardo da Vincis Abendmahl ebenso Bilder vom American Football nachgestellt wurden. (Vgl. dazu u.a. Sophie Mayer, Thalia. Taschenbuch plastischer, dramatischer und lyrischer Darstellungen für das Jahr 1823, dem geselligen Vergnügen im häuslichen Kreise gewidmet, Berlin.)
- 2 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, München 1980, S.362.
- 3 Vgl. *Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin*, Frauen Henriette Hendel-Schütz, S.7.
- 4 Vgl. Lucien Israël, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, München 1983, u.a. S.20.
- 5 "Unerhört" bleibt der Körper: a) von der damaligen Wissenschaft, b) vom Subjekt, das diese Rede am Körper als Symptom nicht hört, c) von der Gesellschaft, die den Satz: "Ich will noch anders" nicht hört, d) im Sinne von einmalig - inkommensurabel - das, was aus der Ordnung fällt, e) als unerhörte Neuigkeit, die Freud und Breuer später ins Spiel bringen.
- 6 Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982. - Hierin befinden sich eine Reihe von Fotos von diesen Darstellerinnen. - Charcot hat auch auf männliche hysterische Fälle verwiesen. Vgl. auch: Jean-Martin Charcot/Paul Richter, *Die Besessenen in der Kunst*. Hg. u. m. e. Nachw. v. Manfred Schneider, Göttingen 1988 (1887).
- 7 Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, in: *Studienausgabe*, Bd. 6, S.283.
- 8 Vgl. das Inhaltsverzeichnis bei Sigmund Freud/Josef Breuer, *Studien über Hysterie*, Frankfurt a.M. 1970. Hierin finden sich folgende Heldinnen: Frl. Anna O., Frau Emmy v. N., Miß Lucy R., Katharina, Fräulein Elisabeth v. R.

- 9 Ursula Link-Heer, Männliche Hysterie, in: Kulturrevolution, Nr. 9, Zeitschrift für Angewandte Diskurstheorie, Bochum 1985, S.39.
- 10 Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M. 1973, S.302.
- 11 Vgl. ebd., S.301.
- 12 Vgl. Henry F. Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewußten, Bd. 2, Bern 1973, S.144 u. S.149.
- 13 Ebd., S.151.
- 14 Erdheim, Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit, S.77.
- 15 Vgl. Didi-Hubermann, Invention de l'hystérie ..., S.202.
- 16 Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewußten, Bd. 2, S.152f.
- 17 Vgl. dazu Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a.M. 1983, S.144f. u. S.363ff. - Sennett versteht die hysterische Symptomatik als Ausdruck für eine Kultur, in der die Unterscheidung zwischen öffentlicher Sphäre und Privatleben sowie die Stabilität dieser beiden Sphären in eine tiefe Krise geraten ist. Die Tendenz zur Intimität wird dabei als krankheitsstiftendes Moment markiert.
- 18 Michel Foucault, Macht-Wissen, in: Basaglia/Foucault/Castel/Wulff/Chomsley/Laing/Goffman u.a., Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen, hg. v. Franco Basaglia, Frankfurt a.M. 1980, S.73f.
- 19 Ebd., S.74.
- 20 Ellenberger, Die Entstehung des Unbewußten, Bd.2, S.156f. u. S.145.
- 21 Vgl. Didi-Hubermann, Invention de l'hystérie ..., S.205f.
- 22 Vgl. zu dem Zusammenhang der Medialisierung auch: Christina von Braun, Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt a.M. 1985, S.446.
- 23 Vgl. Didi Hubermann, Invention de l'hystérie ..., S.223.
- 24 Vgl. zu diesem Zusammenhang Regina Schaps, Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, Frankfurt a.M./New York 1982, S.58f.
- 25 Vgl. von Braun, Nicht-Ich ..., S.453.
- 26 Vgl. zu diesem Komplex:
- Von Braun, Nicht-Ich ...
 - Kittler, Grammophon. Film. Typewriter, S.216.
 - Manfred Schneider, Hysterie als Gesamt-Kunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Semiotik der Weiblichkeit, in: Merkur, H. 9/10, 39. Jg., Sept./Okt. 1985, S.879-895.
- 27 Vgl. Chesler, Frauen das verrückte Geschlecht, S.24ff.

- 28 Vgl. Sigmund Freud, Bruchstück einer Hysterie-Analyse, in: Freud, Studienausgabe, Bd. 6, S.88.
- 29 Vgl. Schaps, Hysterie und Weiblichkeit, S.61.
- 30 Vgl. ebd., S.104.
- 31 Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie, Frankfurt a.M. 1981, S.63.
- 32 Ebd., S.51.
- 33 Freud/Breuer, Studien über Hysterie, S.131 (vgl. die Anm. 8 dieses Kapitels). Die nach den Zitaten in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich im folgenden auf diese Ausgabe.
- 34 Vgl. Jutta Prasse, Der blöde Signifikant, in: Der Wunderblock, Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 9, Berlin 1982, S.12.
- 35 Vgl. zu dem Komplex Psychoanalyse, Weiblichkeit und narrative Strukturen: v.a. Marianne Schuller, "Weibliche Neurose" und Identität. Zur Diskussion der Hysterie um die Jahrhundertwende, in: Die Wiederkehr des Körpers, hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, S.180-192. Und Marianne Schuller, Literatur und Psychoanalyse: Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Sigmund Freud, in: Kulturrevolution, Nr. 9, Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie, Juni 1985, S.48-52. Vgl. aber auch Susan Winnett, Sich krank schreiben lassen. Dora und Otilie in den Handlungen der Meister, in: Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld von Juni 1984, hg. v. Renate Berger/Monika Hengsbach/Maria Kublitz/ Inge Stephan/Sigrid Weigel, Berlin 1985, S.35-51. Und Christa Karpenstein-Eßbach, Über weibliche Hysterie, in: Die schwarze Botin 28, Berlin/Paris/Wien 1985, S.19-25.
- 36 Der Name Katharina verweist auf Katharsis. In der Aristotelischen Tragödienkonzeption werden Leidenschaften und Affekte erregt und ausgeschieden, wie Jacob Bernays schon 1857 in "Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie" beschrieben hat. Die Tochter von Bernays war die Ehefrau Freuds.
- 37 Vgl. Breuer/Freud, Studien über Hysterie, S.11.
- 38 Vgl. Gerhard Fichtner/Albrecht Hirschmüller, Freuds "Katharina" - Hintergrund, Entstehungsgeschichte und Bedeutung einer frühen psychoanalytischen Krankengeschichte, in: Psyche, H. 3, Stuttgart 1985, S.233f.
- 39 Vgl. Israël, Die unerhörte Botschaft der Hysterie, S.246. Israël hat auf diese therapeutische Intervention Freuds verwiesen.
- 40 Vgl. hierzu analog Schullers Ausführungen zu Freuds Dora-Analyse: Schuller, Literatur und Psychoanalyse, Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Freud, S.48 u. S.50. Und Susan Winnett, Sich krank schreiben lassen ..., S.35f.

- 41 Vgl. dazu auch den Hinweis bei Schuller, *Literatur und Psychoanalyse: Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Sigmund Freud*, S.49, die sich auf Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, S.84, bezieht.
- 42 Karpenstein-Eßbach, *Über weibliche Hysterie*, S.23. Karpenstein-Eßbach hat auf dieses Reglement in der therapeutischen Intervention hingewiesen.
- 43 Vgl. Schuller, *Literatur und Psychoanalyse: Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Sigmund Freud*, S.51, die eine ähnliche Konstruktion für Freuds "Dora" rekonstruiert.
- 44 Vgl. zur Bedeutung des Traumas allgemein: Esther Fischer-Homberger, *Die traumatische Neurose. Vom somatischen zum sozialen Leiden*, Bern/Stuttgart/Wien 1975.
Alice Miller hingegen interpretiert die "Theatralik" der hysterischen Patientinnen als eine Neu-Inszenierung verdrängter Traumata, denen eine reale einstige Vergewaltigung/Demütigung/Mißhandlung zugrunde liegt. (Vgl. Alice Miller, *Du sollst nicht merken. Variationen über das Paradies-Thema*, Frankfurt a.M. 1981, u.a. S.45 u. 73 u. 143.)
- 45 Sigmund Freud, Brief an Wilhelm Fließ vom 21.9.1897, in: Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902*, Frankfurt a.M. 1962, S.187.
- 46 Vgl. Israël, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, S.250, der diese Begrifflichkeit eingeführt hat.
- 47 Vgl. Manfred Schneider, *Hysterie als Gesamtkunstwerk ...*, S.884 u. S.889.
- 48 Vgl. dazu die Diskussion der Französinnen, die in der neueren französischen philosophischen Tradition stehen. Die Französinnen gehen aus von Lacans "LA femme n'existe pas" ("*Die Frau existiert nicht*"). Diesen Ansatz unterziehen sie einer Kritik, wenn sie das ausgeschlossene weibliche Begehren, u.a. in dem hysterischen Diskurs, zu ergründen suchen.
- Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1980, u.a. S.74f.
 - Catherine Clément, *Hexe und Hysterikerin*, in: *alternative* 108/109, 19. Jg., Juni/Aug. 1976, S.148-155. In diesem Heft befinden sich noch weitere Aufsätze.
 - Hélène Cixous, *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, S.27f. - Cixous hat u.a. selber ein Dora-Stück geschrieben.
- 49 Vgl. Clément, *Hexe und Hysterikerin*, S.151.

Schlußbemerkung

- 1 Vgl. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, S.695 u. S.697f. In seiner V. geschichtsphilosophischen These führt Benjamin aus, daß das "wahre Bild der Vergangenheit" vorbei "huscht" und "nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt", "festzuhalten" ist (S.695). In These IX konstruiert er den Engel der Geschichte, der, schwebend zwischen Himmel und Erde, sein "Antlitz der Vergangenheit zuwendet". Er sieht, was einen Schock auslöst. Er sieht eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft (S.697). Dieser Engel der Geschichte vermag nicht das "Zerschlagene zusammenzufügen", Kontinuitäten herzustellen, Historismus zu erzeugen, das Fragment in eine Ordnung zu überführen.

Anhang: Abbildungen



Abb. 1: Titelvignette, Porträt der Lady Hamilton



Abb. 2: Sybille

Erste Figur. Sie sitzt quer auf einem Stuhle, den linken Ellenbogen gegen die Lehne, um das Haupt zu stützen. Ein Theil des Schleiers ist, gleich einem Turban, um das Haupt gewickelt, und fließt auf der Seite bis zur Erde hinab. Der linke Arm senkt sich nachlässig über den Schooß, eine halb geöffnete Rolle Papier in der Hand haltend. Das Gesicht, ganz en face, und die in die Höhe gerichteten Augen, bezeichnen eine Seherin, die hohe Dinge der Vergangenheit an die Zukunft knüpft. Man nennt diese Attitüde die Sybille.



Abb. 3: Maria Magdalena

Zweite Figur. Sie schreitet über einige Stufen herab, Kopf und Blick gegen die Erde geneigt, den nachlässig hängenden Schleier über das Haupt gezogen, unter ihm die langen vollen Haare zu beiden Seiten vorwärts herabwallend; die Vorderarme unter der Brust leicht über einander gelegt. Das Stilltragische, ausgedrückt im Profil, so wie im Gang der Figur, die sich von einem geliebten Gegenstand auf immer, - aber resigniert - zu trennen scheint, hat ihr den Namen einer Maria Magdalena beigelegt, welche an der Grabstätte des Heilands trauernd sich entfernt.



Abb. 4: Verliebte einsame Träumerin

Dritte Figur. Sie sitzt auf einem Stuhle, das rechte Bein auf einem Schemmel erhöht, ihr Körper vorwärts gewandt, mit der einen Hand das Haupt leicht stützend. - Ihre ganz nachlässige Attitüde, die Wendung des Gesichts, und die leicht über den Rücken herabwallenden Haare, geben ihr das Ansehen einer verliebten einsamen Träumerin.



Abb. 5: Sophonisbe

Vierte Figur. Sie hat die Stellung einer Sophonisbe, stehend, in der rechten die Giftschale ausgestreckt haltend, ihr Körper seitwärts gelehnt, und das Haupt - die Augen gegen Himmel - auf die linke Hand gegen eine Säule stützend. Alles drückt das Ringen mit dem Entschluß des Todes aus.



Abb. 6: Amymone

Fünfte Figur. Sie ruht auf der Erde ausgestreckt, aber plötzlich durch ein Geräusch gestört, richtet sie sich mit dem oberen Körper auf, und ergreift im nämlichen Moment einen neben ihr stehenden Wasserkrug. Man könnte sie eine vom Satyr aufgeschreckte Amymone nennen.



Abb. 7: Muse der Tanzkunst

Sechste Figur. Tanzend, das rechte Bein in der Luft, und nur mit der Zeh des rechten die Erde leicht streifend; mit den Händen - die eine auf die andere abwärts - den Schleier schwingend. Leicht hängt ein Kranz von Rosen in ihren zerstreuten Haaren. Es ist nicht der Tanz einer berauschten Bacchantin, noch das Hüpfen einer aufgeschürzten Flora - es ist vielmehr das leichte Schwingen der Muse der Tanzkunst selbst.



Abb. 8: Iphigenie

Siebente Figur. Sitzend, die Beine über einander geschlagen, mit beiden Händen sich über dem Knie anhaltend, den Schleier über dem Kopf, die Augen voll heisser Sehnsucht gegen den Himmel gerichtet - So sehnte sich nach dem süßen Vaterlande und den Ihrigen die nach Tauris versetzte Ifigenie.



Abb. 9: Nympe

Achte Figur. Eine auf den Zehen leicht schwebende Nymfe, mit wallenden Haaren, blos in eine Tunika gekleidet, mit beiden Händen eine Tamburine in die Höhe haltend. - Sie blickt abwärts gegen ein kleines Mädchen; welches mit aufwärts geregten Händchen das Trommelinstrument von der ältern Schwester verlangt. Eine Gruppe voll Naivität!



Abb. 10: Priesterin

Neunte Figur. Eine aufrecht stehende Priesterin, um das Haupt den Schleier, der von beiden Seiten zur Erde herabfließt; in der Linken die Patera, und in der Rechten das Ferkulum zum Opfer bereit haltend. Ihr Blick scheint zur Gottheit um eine günstige Aufnahme desselben zu flehen.



Abb. 11: Kleopatra

Zehnte Figur. Auf dem linken Bein kniend, den linken Arm auf den linken Schenkel stützend; den rechten Arm mit dem Schleier ausgestreckt, und mit empor geregtem Gesicht flehend. - So kniend flehte Kleopatra vor Octavianus Cäsar.



Abb. 12: Das Bild der heiligen Rosa

Elfte Figur. Gerade stehend, um's Haupt den Schleier, worin auch die ganze Figur gewickelt ist; unter demselben die aufgehobenen Hände über die Brust haltend. Ein Kranz von Rosen umgibt den Schleier des Hauptes - ihr Blick gen Himmel gerichtet. Man nennt diese Stellung das Bild der heiligen Rosa.



Abb. 13: Niobe

Zwölfte Figur. Mit Eile über einige Stufen herabschreitend, verzweiflungsvoll die linke Hand vor Stirn und Augen haltend, und ein todtstarres Mädchen mit hängendem Kopf, Händen und Beinen unter ihrem rechten Arme schleppend. - So irrte die von betäubenden Schmerz getriebene Niobe mit dem letzt erstarrten ihrer Kinder.



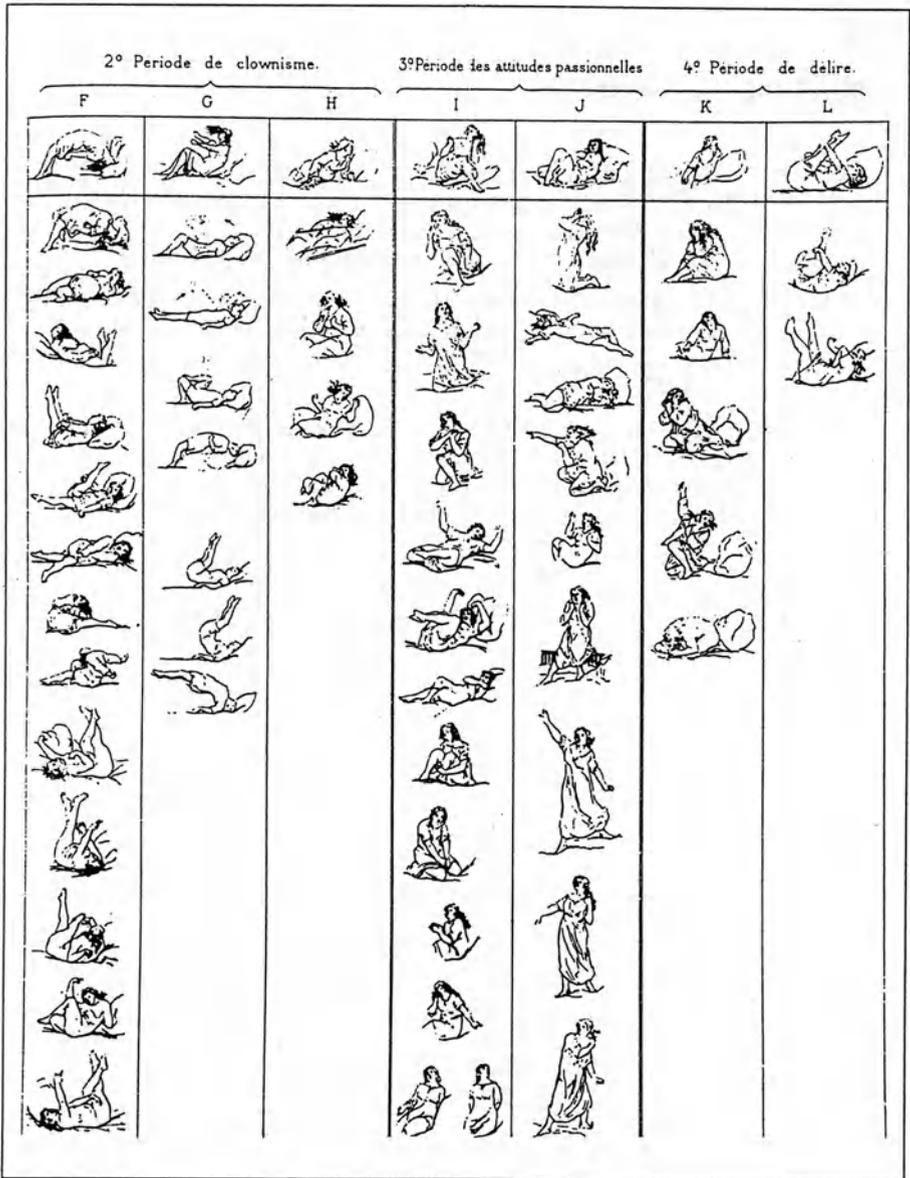
Abb. 14:

Phase der leidenschaftlichen Gebärden des großen hysterischen Anfalls.
Bitthaltung



Abb. 15:

Phase der leidenschaftlichen Gebärden des großen hysterischen Anfalls.
Haltung ekstatischer Erwartung



Abbildungsnachweise

- Abb. 1 - 13: Attitüden der Lady Hamilton, dargestellt auf 13 Kupfertafeln, gezeichnet von Rehberg, gestochen nach Piroli von Schenck. Leipzig im Industrie-Comptoir [1805]. Ausgabe Deutsch/Französisch. Abbildungen und Text sind dieser Ausgabe entnommen.
- Abb. 14 - 16: Jean Martin Charcot/Paul Richer: Die Besessenen in der Kunst. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Manfred Schneider. Göttingen: Steidl-Verlag 1988 (Nachdruck der Ausgabe von 1887), S.123, 124,153.

Der Verlag und die Autorin danken der Hamburger Theatersammlung für die freundliche Überlassung des Bildmaterials "Attitüden der Lady Hamilton, dargestellt auf 13 Kupfertafeln" aus ihren Beständen sowie dem Steidl-Verlag für die Genehmigung des Abdrucks der Abbildungen aus dem Band "Die Besessenen in der Kunst".

Literatur

1. Grundlagentexte

a) Dramen der Autorinnen um 1800

- Albrecht, Sophie: Theresgen. Ein Schauspiel mit Gesang in 5 Aufzügen. In: S. Albrecht, Gedichte und Schauspiele. Erfurt 1781, S.249-360.
- Berlepsch, Emilie von: Eginhard und Emma, eine dramat. Skizze. In: E. v. Berlepsch, Sammlung kleiner Schriften und Poesien. Erster Theil. Göttingen 1787, S.159-212.
- Bürger, Elise: Adelheit Gräfinn von Teck. Ritterschauspiele in fünf Aufzügen. Hamburg und Altona 1799. 141 S.
- Droste-Hülshoff, Annette von: Bertha oder die Alpen. Trauerspiel in drei Aufzügen. In: Droste-Hülshoff, Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Hg. v. Winfried Woesler. Bd. 6, 1, bearb. v. Stephan Berning. Tübingen 1982, S.61-227.
- Genlis, Frau Gräfinn von: Erziehungstheater für junge Frauenzimmer. Aus dem Französischen. Erster - Vierter Band. Leipzig 1780-82.
- [Goldstein, Auguste von], Auguste von Wallenheim [Pseud.]: Klara von Lauenstein. Ein Schauspiel aus den Ritterzeiten nach Walafrid in fünf Aufzügen für die Bühne bearbeitet. In: Neueste deutsche Schaubühne für 1806, Bd. 6. Frankfurt und Leipzig. 120 S.
- [Günderode, Karoline von]: Gedichte und Phantasien von Tian. Hamburg und Frankfurt 1804.
Darin: Mora, S.83-94.
Darin: Immortalita, S.59-74.
- [Günderode, Karoline von]: Poetische Fragmente von Tian. Frankfurt a.M. 1805.
Darin: Hildgund, S.1-30.
- Hellwig, Amalie von: Die Schwestern auf Corcyra. Eine dramatische Idylle in zwey Abtheilungen. Mit zwey Kupfern und Musik. Amsterdam und Leipzig 1812. 165 S.
- [Ludecus, Karoline], Amalie Berg [Pseud.]: Johanne Gray. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1806. In: Theater der Deutschen. Eine Sammlung aller seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts für die deutsche Bühne herausgegebenen Werke. 106ter Theil, Bd. 2. 141 S.
- [Schlegel, Christiane Karoline]: Düval und Charmille. Ein bürgerlich Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von einem Frauenzimmer. Leipzig 1778. 140 S.
- [Stolberg, Katharina Gräfin zu]: Moses. Ein kleines Drama. In: Deutsches Museum. Erster Band, Sechstes Stück. Leipzig Junius 1788, S.481-517.

- [Thon, Eleonore]: Adelheit von Rastenberg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Deutsche Schaubühne. Bd. 1. Augsburg 1788, S.252-318.
- Wallenrodt, [Johanna Isabella Elenore] von: Karl Moor und seine Genossen, nach der Abschiedsscene beim alten Thurm. Ein Gemälde erhabener Menschennatur als Seitenstück zum Rinaldo Rinaldini. Mainz und Hamburg 1801. 279 S.
- [Westphalen, Christine]: Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten. Mit Chören. Hamburg 1804. 235 S.
- [Wolzogen, Karoline von]: Der leukadische Fels, ein Schauspiel. In: Neue Thalia. Hg. v. Schiller. Zweyter Band, welcher das vierte bis sechste Stück enthält. Leipzig 1792, S.241-266 u. S.275-297.

b) Andere Texte

- Brun, Friederike: Idas ästhetische Entwicklung. In: Brun, Wahrheit aus Morgenträumen und Idas ästhetische Entwicklung. Aarau 1824, S.193-270.
- Freud, Sigmund/Breuer, Josef: Studien über Hysterie. Frankfurt a.M. 1970.
Darin: Katharina, S.100-108.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert u.a., 8 Bde. München 1970-79.
Darin: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, Bd. 2, S.127-204.

2. Nachschlagewerke, Handbücher und Lexika

- Allgemeine Deutsche Biographie. Hg. durch d. Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. 56 Bde. Berlin 1967-1971 (¹1875-1912).
- Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Hg. v. K. Herloßsohn, H. Marggraff. Neue Ausgabe. Altenburg und Leipzig 1846.
- Becker, Cantarino, Barbara (Hg.): Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte. Bonn 1980.
- Brinker-Gabler, Gisela/Ludwig, Karola/Wöffen, Angela: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945. München 1986.
- Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer hist. Poetik des Dramas in Deutschland. Hg. u. eingel. von Reinhold Grimm. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1971.
- Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. v. Horst Albert Glaser. Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang

- (1740-1786). Hg. v. Ralph-Rainer Wuthenow. Bd. 5: Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik (1786-1815). Hg. v. Horst Albert Glaser. Reinbek b. Hamburg 1980.
- Eisenberg, Ludwig: Großes biographisches Lexikon der Deutschen Bühnen im XIX. Jahrhundert. Leipzig 1903.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1983.
- Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840. München 1979.
- Friedrichs, Elisabeth: Lexikon über die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981.
- Groß, Heinrich: Deutsche Dichterinnen u. Schriftstellerinnen in Wort und Bild. 3 Bde. Berlin 1885.
- Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980.
- Handbuch der deutschen Erzählung. Hg. v. Karl Konrad Pohlheim. Düsseldorf 1981.
- Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. v. Rolf Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. München 1980.
- Kayser, Christian Gottlob: Deutsche Bücherkunde oder alphabetisches Verzeichnis der von 1750 bis Ende 1823 erschienenen Bücher, welche in Deutschland und in den durch Sprache und Literatur damit verwandten Ländern gedruckt worden sind. 2 Teile + Anh. Leipzig 1825-27.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Bd. 4-6. Salzburg 1962.
- Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. 2 Bde. Klagenfurt und Wien 1953-1960 (fortgeführt: 1965-71).
- Lesen - ein Handbuch. Lesestoff. Leser und Leseverhalten. Leseentwicklung. Leseerziehung. Lesekultur. Hg. v. Alfred Baumgärtner. Hamburg 1973.
- Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Klaus Doderer. 3 Bde. Weinheim/Basel 1975.
- Meyer, Reinhart: Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie d. im ehemaligen dt. Reichsgebiet gedr. u. gespielten Dramen d. 18. Jh. u. ihrer Rezeption bis in d. Gegenwart. 1. Abtheilung (in 2 Bdn.). Tübingen 1986 -.
- Nutzbares, galantes und curieuses Frauenzimmer-Lexicon. Zwey Theile. Dritte durchgesehene umgearbeitete Auflage. Leipzig 1773 [1715].
- Pauly/Wissowa: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart 1893-1972.
- Pies, Eike: Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert. Ratingen/Kastellaun/Düsseldorf 1973.

- Schindel, Carl von: Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. 3 Teile in 1 Bd. Hildesheim/New York 1978 (1823-1825).
- Schröder, Hans (u.a.): Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, 8 Bde. Hamburg 1851-1883.
- Spiero, Heinrich: Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Leipzig 1913.
- Zedler, Johann Heinrich: Großes vollständiges Universal-Lexicon. In 64 + 6 Bdn. Graz 1961 (Nachdruck von 1735).

3. Weitere Literatur

- alternative 143/144. Projektionsraum Romantik. April/Juni 1982.
- Angröss, Ruth K.: The Generations in Emilia Galotti. In: The Germanic Review, Vol. XLIII. 1968, S.15-23.
- Anthologie. Aus den Poesien von Sophie Albrecht. Erw. u. hg. v. Fr. Clemens Gerke. Altona 1841.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München 1978.
-, Geschichte des Todes. München 1980.
- Arnim, Bettina von: Die Gunderode. Hg. v. Elisabeth Bronfen. München 1982.
- Asche, Susanne: Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns. Königstein/Ts. 1985.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1980.
- Attitüden der Lady Hamilton. Dargestellt auf 13 Kupfer Tafeln, gezeichnet von Friedrich Rehberg, gestochen nach Piroli von Schenck. Leipzig [1805].
- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt a.M./Berlin/Wien/ München 1975.
- Barthes, Roland: Die Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964.
-, Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a.M. 1984.
-, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985.
-, S/Z. Frankfurt a. M. 1976.
- Jugendleben der Malerin Caroline Baruda. Nach einem Manuscript ihrer Schwester Wilhelmine Baruda. Hg. v. Walter Schwarz. Breslau 1874.
- Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München 1982.
-, Die fatalen Strategien. München 1985.

- Beaujean, Marion: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bonn 1969.
- Becker-Cantarino, Barbara: Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800). Stuttgart 1987.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1974.
- , Ursprung des deutschen Trauerspiels, Bd. I/1.
 - , Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Bd. I/2.
 - , Über den Begriff der Geschichte, Bd. 1/2.
 - , Das Passagenwerk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Erster und Zweiter Band. Frankfurt a.M. 1983. (Diese Ausgabe ist text- und seitenidentisch mit den Bänden V/1 und V/2 der "Gesammelten Schriften" Benjamins.)
- Berlepsch, Emilie von: Sammlung kleiner Schriften und Poesien. Erster Theil. Göttingen 1787.
- Berlinischer Damenkalender auf das Jahr 1804. Hg. v. Sophie Mereau.
- Bernays, Jacob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Breslau 1857.
- Bierbaum, Heinrich: Karoline von Wolzogen aus ihren Werken und aus Briefen. Greifswald 1809.
- Bissing, Henriette von: Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig. Berlin 1889.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. 3 Bde. Frankfurt a.M. ⁴1977 (1959).
- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. München 1952.
- Bode, Wilhelm: Amalie Herzogin von Weimar. 3 Bde. Berlin 1908.
- Böschstein-Schäfer, Renate. Idylle. Stuttgart ²1978.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979.
- Brachmann, Louise: Auserlesene Dichtungen von Louise Brachmann. Hg. u. mit einer Biographie u. Charakteristik der Dichterin begleitet, vom Prof. Schütz zu Halle. 1.-2. Bd.; dann hg. v. K. L. Methusalem Müller. 3.-6. Bd. Leipzig 1824-26.
- Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Studien über Joseph August v. Törring, seine Vorgänger und Nachfolger. Straßburg 1880.
- Braun, Christina von: Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido. Frankfurt a.M. 1985.
- Briegleb, Klaus: Opfer Heine? Versuche über die Schriftzüge der Revolution. Frankfurt a.M. 1986.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.

- Brun, Friederike, Prosaische Schriften. Vier Bändchen. Zürich 1799-1801.
- , Tagebuch über Rom. Zürich 1800.
 - , Über einige theatralische Darstellungen der Frau Baronesse Anna Germaine von Staël-Holstein. In: Isis, 4. Jg. Zürich Aug. 1806.
- Buck, Inge: Zur Situation der Frauen am Theater im 18. Jahrhundert am Beispiel von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815). Eine Theatergeschichte von unten oder: Ein Porträt am Rande der Lessingzeit. In: Lessing und die Toleranz, in Hamburg vom 27.-29. Juni 1985. Sonderband zum Lessing Yearbook. Hg. v. Peter Freimark ... München 1986. S.313-325.
- Bürger, Elise: Prolog vor Lessing's Emilia Galotti, gesprochen in Graz als Melpomene (1807). In: E. Bürger, Gedichte. Als erster Band ihrer Gedichte, Reise-Blätter, Kunst- und Lebens-Ansichten. Hamburg 1812, S.126-128.
- , Ueber meinen Aufenthalt in Hannover gegen den ungenannten Verfasser der Schicksale einer theatralischen Abentheurerin. Altona 1801.
- [Anon. über Elise Bürger] Schicksale einer theatralischen Abentheurerin bei der Hannoverischen Bühne. [o.O.] 1801.
- Cardi, Carola: Das Kinderschauspiel der Aufklärungszeit. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Kinderschauspiele von 1769-1800. Frankfurt a.M./Bern/New York 1983.
- Charcot, Jean-Martin/Richter, Paul: Die Besessenen in der Kunst. Hg. u. m. e. Nachw. v. Manfred Schneider. Göttingen 1988 (1887).
- Chesler, Phyllis: Frauen - das verrückte Geschlecht? Hamburg 1972.
- Chézy, Helmine von: Eginhard und Emma. Ein Spiel mit Gesang. In: Urania, Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817. Leipzig und Altenburg.
- Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin 1977.
- Clément, Catherine: Hexe und Hysterikerin. In: alternative 108/109, 19. Jg., Juni/Aug. 1976, S.148-155.
- Demmer, Sybille: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas. Köln 1982.
- Derrida, Jacques: Sporen - die Stile Nietzsches (Venedig 1976), [o. O. u. J.]
- Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Hg. v. Friedrich Bassenge. Frankfurt a.M. 1968.
- Didi-Hubermann, Georges: Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris 1982.
- Dilthey, Wilhelm: George Sand. In: Dilthey, Die grosse Phantasiedichtung und andere Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Göttingen 1954, S.247-253.
- Droste-Hülshoff, Annette von: Historisch-kritische Ausgabe. Briefe 1805-1838, Bd. 8. 1, bearbeitet v. Walter Gödden. Tübingen 1987.

- , Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hg. v. Günter Weydt u. Winfried Woesler. München 1978.
- Dvoretzky, Edward: Lessing. Dokumente zur Wirkungsgeschichte 1755-1968. Teil 1. u. 2. Göttingen 1971/72.
- Dyk, Johann Gottfried: Henriette Hendel. Über die mimischen Darstellungen und Declamatorien derselben zu Leipzig. Nebst einem Gedicht: Die neue Pythia. Leipzig 1810.
- Elias Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1980.
- Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten. 2 Bde. Bern 1973.
- Ende, A[malie] von: Neunhundert Jahre Frauendrama. In: Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst, I.2. Berlin 1899, S.1105-1111.
- Erdheim, Mario: Prestige und Kulturwandel. Eine Studie zum Verhältnis subjektiver und objektiver Faktoren des kulturellen Wandels zur Klassengesellschaft bei den Azteken. Wiesbaden 1973.
- , Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß. Frankfurt a.M. 1984.
- Falk, Johannes: Ueber die pantomimischen Darstellungen der Madame Hendel-Schütz. In: Urania, Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1813. Leipzig.
- Fessler, [Ignaz Aurelius]: Attila. König der Hunnen. Breslau 1794.
- Fichtner, Gerhard/Hirschmüller, Albrecht: Freuds "Katharina" - Hintergrund, Entstehungsgeschichte und Bedeutung einer frühen psychoanalytischen Krankengeschichte. In: Psyche, H. 3. Stuttgart 1985, S.220-240.
- Fink-Eitel, Hinrich: Michel Foucaults Analytik der Macht. In: Friedrich A. Kittler (Hg.), Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus. Paderborn/München/Wien/Zürich 1980, S.38-79.
- Fischer-Homberger, Esther: Die traumatische Neurose. Vom somatischen zum sozialen Leiden. Bern/Stuttgart/Wien 1975.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. 3 Bde. Tübingen 1983.
- Fleisser, Marieluise: Das dramatische Empfinden bei den Frauen. In: Die Szene. Blätter für Bühnenkunst. Nr. 1. Berlin 1930, S.8-9.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a.M. 1973.
- , Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M. 1977.
- , Sexualität und Wahrheit. Erster Band: Der Wille zum Wissen. Frankfurt a.M. 1977.
- , Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978.

- , Macht-Wissen. In: Basaglia/Foucault/Castel/Wulff/Chomsky/Laing/Goffman u.a., Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen. Hg. v. Franco Basaglia. Frankfurt a.M. 1980, S.63-80.
- Fouqué, Caroline Baronin de la Motte: Briefe über die griechische Mythologie, für Frauen. Mit 4 Tafeln. Berlin 1812.
- Frank, Johann Peter: System einer vollständigen medicinischen Polizey. Frankenthal 1791-1794.
- Frank, Manfred: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 1. Teil. Frankfurt a.M. 1982.
- Frauen zur Goethezeit. Ein Briefwechsel. Caroline von Humboldt. Friederike Brun (Briefe aus dem Reichsarchiv Kopenhagen und dem Archiv Schloß Tegel Berlin). Erstmalig hg. u. komment. v. Ilse Foerst-Crato. Düsseldorf 1975.
- Frauenbriefe der Romantik. Hg. u. m. e. Nachw. v. Katja Behrens. Frankfurt a.M. 1981.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. 10 Bde. Frankfurt a.M. 1969-1971.
- , Bruchstücke einer Hysterie-Analyse, Bd. 6.
 - , Hemmung, Symptom und Angst, Bd. 6.
 - , Der Dichter und das Phantasieren, Bd. 10.
 - , Brief an Wilhelm Fließ vom 21.9.1897. In: Freud, Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Frankfurt a.M. 1962.
- Freund, Anna: Annette von Droste-Hülshoff in ihren Beziehungen zu Goethe und Schiller und in der poetischen Eigenart ihrer gereiften Kunst. Diss. München 1915.
- Geitner, Ursula: Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert. In: Frauen. Weiblichkeit. Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984. Hg. v. Renate Berger, Monika Hengsbach, Marie Kublitz, Inge Stephan u. Sigrid Weigel. Berlin 1985, S.130-144.
- Geitner, Ursula (Hg.): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne. Bielefeld 1988.
- Genette, Gérard: Figures of Literary Discourse. Oxford 1982.
- Genlis, Mme de.: Neue Gespräche, Erzählungen, Gedanken und Maximen. Zum Gebrauch des ersten Unterrichts für Kinder. Mit einer Vorerinnerung von Georg Carl Claudius. Leipzig 1802.
- Gerhard, Ute: Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit. Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert. Mit Dokumenten. Frankfurt a.M. 1978.
- Giesing, Michaela: Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern. In: Renate Möhrmann/Hiltrud Gnüg (Hg.),

- Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1985, S.240-259.
- Glaser, Horst Albert: Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1969.
- Goethe, Johann Wolfgang von: in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948-1960.
- , Götz v. Berlichingen, Bd. 4.
 - , Die Wahlverwandtschaften, Bd. 6.
 - , Wilhelm Meisters Lehrjahre, Bd. 7.
 - , Italienische Reise, Bd. 11.
- in: Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe u. Gespräche. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948.
- , Gespräche mit Eckermann, Bd. 24.
- Götte, Rose: Die Tochter im Familiendrama des 18. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1964.
- Grenz, Dagmar: Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1981.
- Günderrode, Karoline von: Gesammelte Werke. Hg. v. Leopold Hirschberg. 3 Bde. Berlin-Wilmersdorf 1920. (Darin befinden sich sämtliche Dramen der Günderrode.)
- , Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Hg. v. Christa Wolf. Darmstadt und Neuwied 1979.
- Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart ²1976.
- Haas, Norbert: Lessings Emilia. In: Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 7. 1981, S.12-29.
- Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a.M. 1968.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Heidi Rosenbaum (Hg.), Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Frankfurt a.M. 1978, S.161-191.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Ästhetik. Hg. v. Friedrich Bassenge. 2 Bde. Berlin/Weimar 1965.
- Zu Hendel-Schütz, Henriette: Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz. Hg. u. m. "Vorerinnerungen" vers. v. Fr. Karl Julius Schütz. Leipzig und Altenburg 1815.
- Erinnerungen an Henriette Hendel-Schütz. Nach ihren hinterlassenen Aufzeichnungen und Mittheilungen von Zeitgenossen herausgegeben. Darmstadt und Leipzig 1870.
- Pantomimische Stellung von Henriette Hendel. Nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern hg. v. Joseph Nicolaus Peroux in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter.

- Nebst einer historischen Erläuterung v. d. Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt. Frankfurt a.M. [1810].
- Herrmann, Hans Peter: Musikmeister Miller. Die Emanzipation der Töchter und der dritte Ort der Liebenden. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 28. Stuttgart 1984, S.223-248.
- Heselhaus, Clemens: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf 1971.
- Hetmann, Frederik: Die Frauen zum Beispiel. Die Lebensgeschichte der Simone Weil, Isabel Burton und Karoline von Günderrode. Weinheim und Basel 1980.
- Hinderer, Walter: Christoph Martin Wieland und das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 28. Stuttgart 1984, S.117-143.
- Holmström, Kirsten Gram: Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815. Uppsala 1967.
- Hopp, Doris/Preitz, Max: Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. III. Karoline von Günderrodes Studienbuch. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen 1975, S.223-323.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M. 1969.
- Hurrelmann, Bettina: Jugendliteratur und Bürgerlichkeit. Soziale Erziehung in der Jugendliteratur der Aufklärung am Beispiel von Christian Felix Weißes "Kinderfreund" 1776-1782. Paderborn 1974.
- Huyssen, Andreas: Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland. In: Monatshefte, Vol.69, No. 2. 1977, S.159-173.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. 2. verb. u. erw. Aufl., m. e. Anh.: Von den Funktionen der Sprache im Theater-Schauspiel. Tübingen 1960.
- Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt a.M. 1980.
- Israël, Lucien: Die unerhörte Botschaft der Hysterie. München 1983.
- Jansen, Steen: Entwurf einer Theorie der dramatischen Form. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Hg. v. Jens Ihwe. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1972, S.394-423.
- Kahn-Wallerstein, Carmen: Die Frau im Schatten. Schillers Schwägerin Karoline von Wolzogen. Bern und München 1970.
- Kant, Immanuel: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. In: Kant, Werke. Akademie-Textausgabe. Bd. 2, S.202-256.
- Karpenstein-Eßbach, Christa: Über weibliche Hysterie. In: Die schwarze Botin 28. Berlin/Paris/Wien 1985, S.19-25.
- Kastinger Riley, Helene: Zwischen den Welten. Ambivalenz und Existenzialproblematik im Werk Caroline von Günderrodes. In: Kastinger, Die weibliche Muse. Sechs Es-

- says über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit. Columbia, South Carolina 1986, S.91-121.
- Kerény, Karl: Die Jungfrau und Mutter der griechischen Religion. Eine Studie über Pallas Athene. Zürich 1952.
- Kesteren, Aloysius van/Schmid, Herta (Hg.): Moderne Dramentheorie. Kronberg/Ts. 1975.
- Kittler, Friedrich: Grammophon. Film. Typewriter. Berlin 1986.
- Klossowski, Pierre: Die Gesetze der Gastfreundschaft. Reinbek bei Hamburg 1978 ('1966).
- Klossowski, Pierre/Zucca, Pierre: Lebendes Geld. Bremen 1982.
- Kniepen, Martin: Annettens von Droste-Hülshoff dramatische Tätigkeit. Diss. Münster in Westfalen 1910.
- Koch, Walter: Heinrich Christoph Albrecht und Christine Westphalen. Eine neuentdeckte Quelle über den norddeutschen Jakobiner. In: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte. Hg. u. eingel. v. Walter Grab. Bd. 11. Tel Aviv 1982, S.381-387.
- Krause, Markus: Das Trivialdrama der Goethezeit. 1780-1805. Produktion und Rezeption. Bonn 1982.
- Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschichte von Schiller bis Sartre. In: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Bruno v. Wiese. Hg. v. Vicent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz, Hans-Joachim Schimpf. Berlin 1973, S.363-385.
- Kristeva, Julia: Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. München 1976.
- , Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. 1978.
 - , Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Bruno Hillebrand (Hg.), Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978, S.388-407.
- Kügelgen, Wilhelm von: Jugenderinnerungen eines alten Mannes 1802-1920. Nach dem Original-Manuscript mit reichem, zumeist noch unveröffentlichten Bilderschmuck. Hg. v. Prof. Dr. Johannes Werner. Leipzig 1924.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie es uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Lacan, Schriften I. Hg. v. Norbert Haas. Olten 1973, S.61-71.
- Lange, Thomas: Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Kronberg/Ts. 1976.
- Langen, August: Attitüde und Tableau in der Goethezeit. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 12. Stuttgart 1968, S.194-258.
- Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München 1983.

- Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1972.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Hg. v. Herbert G. Göpfert u.a. 8 Bde. München 1970-79.
-, *Miss Sara Sampson*, Bd. 2.
- Link-Heer, Ursula: *Männliche Hysterie*. In: *Kulturrevolution*, Nr. 9, *Zeitschrift für Angewandte Diskurstheorie*. Bochum 1985, S.39-47.
- Lippe, Rudolf zur: *Naturbeherrschung am Menschen*, 2 Bde. Frankfurt a.M. 1974.
- Lorenzer, Alfred: *Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. ³1985.
- Lyotard, Jean-François: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982.
- Maibäurl, Gunda: *Die Familie als Werkstatt der Erziehung. Rollenbilder des Kindertheaters und soziale Realität im späten 18. Jahrhundert*. München 1983.
- Marcuse, Herbert: *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Darmstadt und Neuwied ¹²1979 (1967).
- Matt, Peter von: *Der Monolog*. In: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt 1976, S.71-90.
- Mattenkloft, Gert: *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Stuttgart 1968.
- Matheis, Margarete: *Die Guenderode. Gestalt, Leben und Wirkung*. Diss. Berlin 1934.
- May, Heinrich: *Die Behandlungen der Sage von Eginhard und Emma*. Berlin 1900.
- Mayer, Sophie: *Thalia. Taschenbuch plastischer, dramatischer und lyrischer Darstellungen für das Jahr 1823, dem geselligen Vergnügen im häuslichen Kreise gewidmet*. Berlin.
- Meise, Helga: *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. Berlin/Marburg 1983.
-, "Wer ist sie?" *Zum Verhältnis von weiblicher Identität und literarischem Diskurs in Frauenromanen des 18. Jahrhunderts*. In: Manfred Geier/Harold Woetzel (Hg.), *Das Subjekt des Diskurses*. Berlin 1983, S.108-122.
- Michelet, Jules: *Die Frauen der Revolution*. Hg. u. übers. von Gisela Etzel. München 1984.
- Miller, Alice: *Du sollst nicht merken. Variationen über das Paradies-Thema*. Frankfurt a.M. 1981.
- Miller, Norbert: *Mutmaßungen über Lebende Bilder*. In: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber. Frankfurt a.M. 1972, S.106-130.
- Minor, Rita: *Charlotte Corday in der deutschen Dichtung*. Diss. [handschr.] Wien [o.J.]

- Möhrmann, Renate: Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft? In: Luise F. Pusch (Hg.), *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M. 1983, S.82-100.
- [Molter, Fr.]: *Prinz Walther von Aquitanien. Ein Heldengedicht aus dem sechsten Jahrhundert*. Karlsruhe 1782.
- Mukařovský, Jan: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a.M.²1974.
-, *Zwei Studien über den Dialog*. In: Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt a.M. 1967, S.108-153.
- Nägele, Rainer: *Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen*. In: *Interpretationen. Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1987, S.7-33.
- Nagel, Ivan: *Kein anderer Weg als das Sterben. Augustins Lucretia und Lessings Emilia*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. April 1981.
-, *Emmas Kunst oder das Genie des Modells. Lebende Bilder und klassizistisches Theater. Der malerische Augenblick und die Einheit der Empfindung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Sam. 12. Mai 1984.
-, *Moralisierung, Politisierung, Ästhetisierung des Augenblicks. Über Kunst und Theater 1760-1820*. Im: *Norddeutschen Rundfunk III (Kulturelles Wort)*, am 27.12.1983, Manuskript 36 Seiten.
- Naumann, Annelore: *Caroline von Günderode*. Diss. Berlin 1957.
- [Necker, Susanne]: *Fragmente*. Zwey Bändchen. Giesen 1804.
- Neuenfels, Hans: *Das Trauerspiel als existentieller Tatort*. In: *Neuenfels, Die Familie oder Schroffenstein. Ein Film*. Schwäbisch-Hall 1984.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.* Hg. v. Giorgio Colli und Mazzimo Montinari. München 1980 (¹1967-1977).
-, *Die Geburt der Tragödie*, Bd. 1.
-, *Die fröhliche Wissenschaft*, Bd. 3.
-, *Zur Genealogie der Moral*, Bd. 5.
- Novak, Sigrid/Scholtz, Gerda, *Images of Womanhood in the Works of German Female Dramatists: 1892-1918*. Diss. Language and Literature. Modern University Microfilms. Michigan 1973.
- Novalis: *Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. 2 Bde. München/Wien 1978.
- Novelle. Hg. v. Josef Kunz. Darmstadt 1968.
- Ovid: *Metamorphosen*. In *deutsche Hexameter übertragen u. m. d. Text* hg. v. Erich Rösch. München ⁹1980 (¹1952).
- Pagnini, Marcello: *Versuch einer Semiotik des Theaters*. In: Volker Kapp (Hg.), *Aspekte objektiver Literaturwissenschaft*. Heidelberg 1973, S.84-100.

- Pange, Pauline Gräfin de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël. Eine schicksalhafte Begegnung. Nach unveröffentlichten Briefen erzählt v. Pauline Gräfin de Pange. Hamburg 1940.
- Parker, L. John: Christoph Martin Wielands dramatische Tätigkeit. Bern/München 1961.
- Paul, Jean: Der 17. Juli oder Charlotte Corday. In: Taschenbuch für 1801. Hg. v. Friedrich Gentz, Jean Paul u. Johann Heinrich Voß, Braunschweig (Neudruck, m. Beitr. v. Hans Henning u. Erwin Kohlmann, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Leipzig 1981).
- Petriconi, Hellmuth: Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema. Hamburg 1953.
- Petsch, Robert: Wesen und Formen des Dramas. Halle (Saale) 1945.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1977.
- Plumpe, Gerhard/Kammler, Clemens: Wissen ist Macht. Über die theoretische Arbeit Michel Foucaults. In: Philosophische Rundschau 27, 1980, S.185-218.
- Prasse, Jutta: Der blöde Signifikant. In: Der Wunderblock, Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 9. Berlin 1982, S.3-22.
- Pretz, Max: Karoline von Günderode in ihrer Umwelt, II. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Hg. v. Detlev Lüders. Tübingen 1964, S.158-236.
- Prokop, Ulrike: "Emilia Galotti". Ein Drama über die Zerstörung der Wünsche. In: Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur. Hg. v. Alfred Lorenzer. Frankfurt a.M., S.163-289.
- Pütz, Peter: Die Leistung der Form. Lessings Dramen. Frankfurt a.M. 1986.
- Raffelsberger, Irmgard: Das Monodrama in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Diss. Wien 1954.
- Regen, Erich: Die Dramen Karolines von Günderode. Diss. Berlin 1910.
- Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. München 1967.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Von der Erziehung. In der dtsh. Erstübers. v. 1762. Vollst. überarbeitet v. Siegfried Schmitz. München 1979.
- Samuel, Pierre: Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen. München 1979.
- Sauder, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans. In: Walter Hinderer (Hg.), Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1979, S.217-241.
- Schade, Sigrid: "Anmut": weder Natur noch Kunst. Zur Formation einer Körpersprache im 18. Jahrhundert. In: Anschlüsse. Versuche nach Foucault. Hg. v. Gesa Dane/Wolfgang Eßbach/Christa Karpenstein-Eßbach/Michael Makropoulos. Tübingen 1985, S.69-80.

- Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zur Dichtung des Aristotelischen Tragödienansatzes. In: Schadewaldt, Hellas und Hesperion. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur. Zürich/Stuttgart 1960, S.372-381.
- Schächter, Sara: Moses in der deutschen Dichtung seit dem 18. Jahrhundert. Diss. Wien 1935.
- Schaps, Regina: Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau. Frankfurt a.M./New York 1982.
- Scherpe, Klaus R.: Historische Wahrheit auf Lessings Theater, besonders im Trauerspiel "Emilia Galotti". In: Lessing aus heutiger Sicht. Beiträge zur Internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati/Ohio 1976. Hg. v. Edward P. Harris u. Richard E. Schade. Bremen und Wolfenbüttel 1977, S.259-279.
- Schiefer, Karl: Elise Bürger. Ein Beitrag zur deutschen Literatur und Theatergeschichte. Diss. Frankfurt a.M. [1921].
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. 42 Bde. Hg. v. Benno v. Wiese. Weimar 1943-1957.
 -, Kabale und Liebe, Bd. 5.
 -, Über Anmuth und Würde, Bd. 20.
 -, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Bd. 20.
- Schirmer-Imhoff, Ruth: Die Dichterin Amalia von Imhoff. In: Neue Zürcher Zeitung. I. 29. März 1964.
 -, Die Dichterin Amalia von Imhoff. In: Neue Zürcher Zeitung. II. 4. April 1964.
- Schlaffer, Hannelore: Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21. Stuttgart 1977, S.274-296.
 -, Erotik im lebenden Bild. Lady Hamilton und Henriette Hendel-Schütz. Zur Kunst der Attitüden-Darstellung. In: Stuttgarter Zeitung, 16.12.1978.
 -, Weibliche Geschichtsschreibung, ein Dilemma. In: Merkur. 40. Jg. März 1986, S.256-260.
 -, Epochen der deutschen Literatur in Bildern. Klassik und Romantik 1770-1830. Stuttgart 1986.
- Schlaffer, Heinz: Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche. Frankfurt a.M. 31981.
- Schlegel, August Wilhelm: An Ida Brun. In: A. W. Schlegel, Sämtliche Werke. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 1. Leipzig 1846, S.254-255.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Bd. 2. München/Paderborn/Wien 1967.
 -, Über Lessing, S.100-126.
 -, Die Athenäums-Fragmente, S.165- 256.
- Schlesier, Renate: Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt a.M. 1981.

- Schmid, Herta: *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechows "Ivanov" und "Der Kirschgarten"*. Kronberg/Ts. 1973.
- Schmidt-Sasse, Joachim: *Das Opfer der Tugend. Zu Lessing "Emilia Galotti" und einer Literaturgeschichte der "Vorstellungskomplexe" im 18. Jahrhundert*. Bonn 1983.
- Schneider, Manfred: *Hysterie als Gesamt-Kunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Semiotik der Weiblichkeit*. In: *Merkur*, H. 9/19, 39. Jg. Sept./Okt. 1985, S.879-895.
- Schneider, Ronald: *Annette von Droste-Hülshoff*. Diss. Stuttgart 1977.
- Schuller, Marianne: *"Weibliche Neurose" und Identität. Zur Diskussion der Hysterie um die Jahrhundertwende*. In: *Die Wiederkehr des Körpers*. Hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, S.180-192.
- , *Literatur und Psychoanalyse: Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Sigmund Freud*. In: *Kulturrevolution*, Nr. 9, Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie, Juni 1985, S.48-52.
- Schulte-Sasse, Jochen: *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel "Emilia Galotti"*. Paderborn 1975.
- Schwanbeck, Gisela: *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte. Theater und Drama*, Bd. 18. Berlin 1957.
- Seckendorff, Gustav Freiherr von [Pseud. Patrik Peale], *Vorlesungen über Deklamation und Mimik*. 2 Bde. Braunschweig 1816.
- Senckenberg, Freiherr L. L. Chr. K. von: *Charlotte Corday oder Marats Ermordung (1797)*. Frankfurt a.M. 1849.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M. 1983.
- Sichel, Walter: *Emma Lady Hamilton. From New and Original Sources and Documents. Together with an Appendix of Notes and New Letters*. London 1905.
- Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin ⁵1958.
- , *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort v. Jürgen Habermas*. Berlin 1983.
- Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*. München/Wien 1978.
- Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München 1984.
- Staël, Germaine de: *Über Deutschland*. Hg. u. eingel. v. Sigrid Metken, Stuttgart 1980.
- Staiger, Emil: *Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. In: *Staiger, Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich/Freiburg 1963, S.25-75.

- Steinmetz, Horst: Emilia Galotti. In: Interpretationen. Lessings Dramen. Stuttgart 1987, S.87-138.
- Stephan, Inge: "So ist die Tugend ein Gespenst". Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: Lessing und die Toleranz. Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society in Hamburg vom 27. bis 29. Juni 1985. Sonderband zum Lessing Yearbook. Hg. v. Peter Freimark ... München 1986, S.357-374.
- Stoessel, Marleen: Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München/Wien 1983.
- Susman, Margarete: Frauen der Romantik. Jena 1929.
- Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie. I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Hg. v. Senta Metz u. Hans Hagen Hildebrandt. Frankfurt a.M. 1974.
- , Poetik und Geschichtsphilosophie. II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik. Hg. v. Wolfgang Fietken. Frankfurt a.M. 1974.
 - , Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt a.M. ¹⁰1974 (1956).
 - , Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing. In: Szondi, Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie. Frankfurt a.M. 1973, S.13-47.
 - , Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Hg. v. Gert Mattenklott. Frankfurt a.M. 1979.
- Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen. Schreiben 29/30. Bremen 1986.
- TheaterZeitschrift 9, Schwerpunkt: Frauen am Theater. Herbst 1984.
- TheaterZeitschrift 10, Schwerpunkt: Frauen am Theater (2). Winter 1984/85.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1977.
- Träger, Christine: Lessing und das bürgerliche Trauerspiel. In: Lessing Konferenz Halle 1979. Hg. v. Hans-Georg Werner. Bd. 2. Halle/Saale 1980, S.210-220.
- Weber, Max: Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung. Hg. v. Johannes Winckelmann. Tübingen ⁶1981.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte. Frankfurt a.M. ⁵1979.
- Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel 1987.
- Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. München 1980.
- Westphalen, Christine: Gedichte, Hamburg. 4 Bde. Hamburg 1809-1835.

- Wetzels, Walter D.: Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und die Memoiren der Schulze-Kummerfeld. In: Becker-Cantarino, Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte. Bonn 1980, S.195-216.
- Wieland, Christoph Martin: Lady Johanna Gray. Ein Trauer-Spiel. In: Wieland, Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 3. München 1967.
- Wiese, Benno von: Novelle. 8., durchges. Aufl. Stuttgart 1982.
- Winnett, Susan: Sich krank schreiben lassen. Dora und Ottilie in den Handlungen der Meister. In: Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld von Juni 1984. Hg. v. Renate Berger/Monika Hengsbach/ Maria Kublitz/Inge Stephan/Sigrid Weigel. Berlin 1985, S.35-51.
- Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode - ein Entwurf. In: Karoline v. Günderrode, Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Hg. v. Christa Wolf. Darmstadt und Neuwied 1979, S.5-65.

Auswahlbibliographie

Deutschsprachige Dramatikerinnen im Zeitraum von 1780 bis 1815

Die besondere Lage, in der der Aktionsradius einer weiblichen Dramenliteratur um 1800 steht, führt zu einer Auswahl von Dramentexten von Schriftstellerinnen, die die Schriftspur der im Textteil analysierten Dramen komplementieren soll. Dabei tauchen neben dem neuen Quellenmaterial auch die schon von mir untersuchten Dramen mit Bibliotheksstandorten erneut auf. Die Bibliographie ist schon allein deshalb nicht vollständig, da der größte Teil der von mir bibliographierten Dramen von Autorinnen in den öffentlichen Bibliotheken der Bundesrepublik und der DDR nicht mehr auffindbar ist. Viele der Dramen von Autorinnen um 1800 müssen darum als verschollen gelten. Schon Elisabeth Friedrichs - deren Lexikon "Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts" (1981) mit seinen biographischen Angaben zu den Autorinnen Grundlage dieser Arbeit ist - geht von einer systematischen Verdrängung der von Frauen geschriebenen Werke aus. Friedrichs' Lexikon bietet darüber hinaus einen umfangreichen Fundus weiterer bibliographischer Angaben zu den Autorinnen. Reinhart Meyers "Bibliographia Dramatica et Dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im damaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts" (erscheint seit 1986) läßt weiteres Quellenmaterial für das 18. Jahrhundert erwarten.

Grundlage der vorliegenden Auswahlbibliographie sind also die noch auffindbaren Dramentexte von Autorinnen. Vielschreiberinnen, wie Johanna Franul von Weissen-thurn, Karoline Pichler (beide gehören zum Wiener Kreis), Friederike Sophie Lohmann u.a. bleiben unberücksichtigt; ebenso Annette von Droste-Hülshoff, die eher einer späteren Generation angehört. Nur in Ausnahmefällen habe ich die gesetzte Zeitspanne erweitert. Um die - bisher von einer traditionellen Literaturgeschichtsschreibung ausgegrenzten - Dramen von Autorinnen verfügbar zu machen, wurden neben der Bibliotheksangabe den Dramen Gattungsspezifika zugeordnet. Mehrfachnennungen sind dabei möglich. Es gelten folgende Siglen:

- TS*: Trauerspiel/Anlehnung an tragische Formen
- SS*: Schauspiel
- RS*: Ritterschauspiel
- LS*: Lustspiel/heiterer dramatischer Bereich
- RD*: Romantisches Drama
- SD*: Schicksalsdramatik
- F*: Fragment

* Pseudonyme sind vermerkt, wenn die Autorinnen ihre Dramen darunter veröffentlicht haben.

Albrecht, Sophie (1757-1840), geb. Baumer:

Theresgen. Ein Schauspiel mit Gesang in 5 Aufzügen. In: S. Albrecht, Gedichte und Schauspiele. Erfurt 1781, S.249-360. *TS*

Lauschen ist auch gut. Ein Schauspiel mit Gesang in zwey Aufzügen. In: S. Albrecht, Gedichte und Schauspiele, S.219-249. *LS*

(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)

Artner, Therese v. (1772-1829):

Die That. Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig 1817. *SD*

(Universitätsbibliothek Bremen)

Das Fest der Tugend. Ein Schäferspiel mit Chören in 1 Aufzug. Oedenburg 1789. (kann nicht nachgewiesen werden).

(Spätere Dramen von ihr bleiben unberücksichtigt)

Bandemer, Susanne v. (1751-1828), geb. v. Franklin (Pseud.: Susanne v. B.):

Sidney und Eduard oder Was vermag die Liebe? Ein Schauspiel in drey Aufzügen. In: Deutsche Schaubühne. Vierten Jahrgangs. Zehnter Band. Nach der Ordnung 46ster Band. Augsburg 1792, S.89-157. *LS*

(Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin)

Knapp Edmund oder die Wiedervergeltung. Schauspiel in vier Aufzügen. Frankfurt am Mayn 1800. *LS*

(Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a.M.)

Berlepsch, Emilie v. (1757-1830), geb. v. Oppeln, später verm. v. Harms:

Eginhard und Emma, eine dramatische Skizze. In: E. v. Berlepsch, Sammlung Kleiner Schriften und Poesien. Erster Theil. Göttingen 1787, S.159-212. *LS*

(Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar)

Brachmann, Louise (1777-1822):

Eigensinn und Schicksal. Dramatisches Gedicht in zwei Aufzügen. In: Huldigung den Frauen. Ein Taschenbuch von J. F. Castelli für das Jahr 1826. Vierter Jahrgang. Leipzig, S.296-330. (nach ihrem Freitod 1822 veröffentlicht) *LS*

(Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar)

Brentano (Mereau), Sophie (1770-1806), geb. Schubert:

Scenen aus einem Trauerspiele. In: S. Brentano, 1805, S.59-99. *TS/F*

(Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin)

Bültzingslöwen, Johanna (1770- Todesdatum unbekannt), geb. v. Gentzkow:

Die Vergeltung. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1820. *TS*

(Hessische Landesbibliothek Wiesbaden)

Bürger, Elise (1769-1833), geb. Hahn:

Adelheit, Gräfinn von Teck. Ritterschauspiel in fünf Aufzügen. Hamburg und Altona 1799. *RS*

(Hamburger Stadtbibliothek)

Die Überraschung. Familiengemälde in einem Acte. Als Prolog zum Geburtstage der Königin. Hannover den 18ten Januar 1801. *LS*
(Landesbibliothek Hannover)

Die antike Statue aus Florenz. Scherzspiel. Aus den im Besitze der Frankfurter Stadtbibliothek befindlichen unveröffentlichten Bürger Manuskripten. Frankfurt a.M. 1929. *LS*

(in verschiedenen Bibliotheken, Hamburg, Frankfurt a.M., Berlin u.a.)

Klara von Montablan. Drama in 5 Aufzügen. *SS*

(Existiert als Handschrift im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a.M.)

Chézy, Helmina v. (1783-1856), geb. v. Klenke (Pseud.: Enkelin der Karschin):

Die Silberglocke im Briefe. Ein Schauspiel in drey Acten, frey nach Calderon. In: Urania. Taschenbuch für Dramen auf das Jahr 1815. Leipzig und Altenburg, S.171-226. *LS*

(Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar)

Eginhard und Emma. Ein Spiel mit Gesang. In: Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817. Leipzig und Altenburg, S.113-166. *LS*

(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M.)

Fabricius, Cäcilie (1747-1820), geb. Ambrosius:

Heinrich der Vielgeliebte oder die Würde der Protestanten. Ein Schauspiel. Helmstädt 1802.

(Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel)

Frohberg, Regina:

Theater. Erstes Bändchen. Wiesbaden 1818. (eine Reihe von *Lustspielen*)

(Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen)

Goldstein, Auguste Freifrau v. (1764-1837), geb. v. Wallenrodt (Pseud.: Auguste von Wallenheim):

Klara von Lauenstein. Ein Schauspiel aus den Ritterzeiten nach Walafried in fünf Aufzügen für die Bühne bearbeitet. 1806. In: Neueste deutsche Schaubühne für 1806. Sechster Band. Frankfurt und Leipzig. *RS*

(Bayerische Staatsbibliothek München)

Günderrode, Karoline v. (1780-1806) (Pseud.: Tian/Ion):

Mora. In: Gedichte und Phantasien von Tian. Hamburg und Frankfurt 1804, S.83-94. *TS*

Immortalita. In: Gedichte und Phantasien ..., S.59-74. *RD*

Hildgund. In: Fragmente von Tian. Frankfurt a.M. 1805, S.1-30. *TS/F*

Mahomed, der Prophet von Mekka. In: Fragmente ..., S.45-221. *SS/F*

(alle Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)

Udohla, in zwey Acten und Magie und Schicksal, in drei Acten. In: Studien. Hg. von Carl Daub und Friedrich Creuzer. Professoren in Heidelberg. 1805, S.363-401 u. 403-461. *SD*

Nikator. Eine dramatische Skizze in drei Acten. In: Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet. Frankfurt am Mayn. S.85-121. *RD*
(beide Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M.)

Gesammelte Werke. Hg. Leopold Hirschberg, Bd. 1-3. Berlin-Wilmersdorf 1920.
(Darin befinden sich sämtliche Dramen. Eine kritische Günderrode-Ausgabe ist im Verlag Stroemfeld/Roter Stern zu erwarten)

Helvig, Amalie v. (1776-1831), geb. Freiin v. Imhof(f):

Die Schwestern auf Corcyra. Eine dramatische Idylle in zwey Abtheilungen. Mit zwey Kupfern und Musik. In: Taschenbuch für das Jahr 1812. Amsterdam und Leipzig. *RD/RS*

(Staatsbibliothek Göttingen)

Knorring, Sophie v. (1779-1833), geb. Tieck, gesch. Bernhardt:

Dramatische Fantasien. Berlin 1804. (Darin befinden sich verschiedene *romantische Dramen*)

(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)

Egido und Isabella. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. In: Dichter-Garten. Erster Gang. Hg. v. Rostorf. Faksimiledruck n. d. Ausg. v. 1807. Hg. u. m. e. Einf. v. Gerhard Schulz. Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1979, S.183-335. *TS/RD*

Ludecus, Karoline (1757-1827 (?)), geb. Kotzebue (Pseud.: Amalie v. Berg):

Johanne Gray. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1806. In: Theater der Deutschen. Eine Sammlung aller seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts für die deutsche Bühne herausgegebenen Werke. 106ter Theil. 2ter Band. Angefangen 1817. *TS*

(Landesbibliothek Hannover)

Müller, Elise:

Die Kostgängerin im Nonnenkloster. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. Gotha 1797. *LS*

(Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar)

Schlegel, Karoline (1739-1833), geb. Lucius:

Düval und Charmille. Ein bürgerlich Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von einem Frauenzimmer. Leipzig 1778. *TS*

(Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen)

Seyler, Friederike:

Hüon und Amanda. Ein Romantisches Singspiel in 5 Aufzügen, nach Wielands Oberon. Flensburg/Schleswig/Leipzig 1789. *RD*

(Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen)

Stein, Charlotte (1742-1827), geb. v. Schardt:

Dido. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1794). Neu herausgegeben von Alexander von Gleichen-Rußwurm. Berlin. Zweite und dritte Auflage der neuen Ausgabe 1920 (1865). *TS/SS*

(u.a. in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin)

Die zwey Emilien. Drama in 4 Aufzügen. Nach dem Engl. Tübingen 1803. *LS*
(Universitätsbibliothek Tübingen und Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.)

Stolberg-Stolberg, Katharina Gfn. zu (1751-1832):

Moses. Ein kleines Drama. In: Deutsches Museum. Erster Band. Jänner bis Junius 1788. Leipzig, S.481-517. *SS*
(Bayerische Staatsbibliothek München)

Thon, Eleonore (1753-1807), geb. Röder:

Adelheit von Rastenberg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Weimar 1788. *TS/RS*
(Universitätsbibliothek Kiel und Staats- und Universitätsbibliothek Augsburg)

Wallenrodt, Isabella (1740-1819), geb. v. Kopyy:

Karl Moor und seine Genossen, nach der Abschiedsscene beim alten Thurm. Ein Gemälde erhabener Menschennatur als Seitenstück zum Rinaldo Rinaldini. Mainz und Hamburg 1801. *RS/SS*
(Universitätsbibliothek Mannheim)

Westphalen, Christine (1758-1840), geb. v. Axen:

Charlotte Corday, Tragödie in fünf Akten. Mit Chören. Hamburg 1804. *TS*
Petrarca. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten. Von der Verfasserin der Charlotte Corday. Hamburg 1806. *SS*
(Beide Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)

Wolzogen, Caroline v. (1763-1847), geb. v. Lengefeld:

Der leukadische Fels, ein Schauspiel. In: Neue Thalia. Hg. von Schiller. Zweyter Band, welcher das vierte und sechste Stück enthält. Leipzig 1792. *SS* oder *TS/F*
(Universitätsbibliothek Kiel)

Woltmann, Karoline v. (1782-1847), geb. Stosch:

Orlando. Ein Trauerspiel. Prag und Leipzig 1815. *TS*
(Staatsbibliothek Hannover)

Zum Thema Literatur und Politik



Frank Dietrich Wagner

Bertolt Brecht

Kritik des Faschismus.

1989. 376 S. 15,5 x 22,6 cm. Kart.

Die Untersuchung entfaltet systematisch alle Aspekte der Faschismuskritik von Bertolt Brecht. Diese erweist sich als komplex, differenziert und im hohen Maße stringent. Die Rekonstruktion der Diskussionen mit Benjamin, Heinrich und Thomas Mann, Adorno, Feuchtwanger, Einstein u.a. ist dabei so wichtig wie der ständige Rekurs auf die Widersacher, etwa Arnolt Bronnen oder Ernst Jünger. Von der Struktur des Nationalsozialismus über die Strategien der ideologischen Arbeit und der Schaffung von Massenloyalität bis hin zur Rhetorik und Theatralik des Faschismus hat Brecht alle Felder bedacht, die zum Verständnis der Epoche der europäischen Faschismusbewegungen unerlässlich sind. Die Konsequenzen für Brechts literarische Praxis werden am Beispiel seiner Lyrik und Prosa analysiert, in Bereichen also, die im Unterschied zu Brechts Theaterarbeit bislang fast immer ausgespart wurden.



Alfons Söllner

PETER WEISS UND DIE DEUTSCHEN



DE ENTSTEHUNG EINER POLITISCHEN
ÄSTHETIK WIDER DIE VERDRÄNGUNG

Westdeutscher Verlag

Alfons Söllner

Peter Weiss und die Deutschen

Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung.

1988. 237 S. 15,5 x 22,6 cm. Kart.

Als engagierter Dramatiker wurde Peter Weiss in den 60er Jahren weltbekannt. Dieses Buch setzt einen neuen Akzent: Vor dem Hintergrund

der Vergangenheitsverdrängung in Deutschland bietet es u.a. die erste zusammenhängende Interpretation der surrealistischen Frühwerke des Autors. Die Identitätsproblematik des ‚Exils nach dem Exil‘ erweist sich als ein Medium der Erinnerung, das die esoterische, die scheinbar unpolitische Moderne in einem ganz spezifischen Sinne transformiert: Sie wird zu einem Politikum, indem sie den vom Vergessen bedrohten Opfern der Hitler-Diktatur die Stimme leiht.

Thomas Koebner,
Gert Sautermeister und
Sigrid Schneider (Hrsg.)

Deutschland nach Hitler

Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949.

1987. 379 S. 15,5 x 22,6 cm. Kart.

Die versammelten Studien präsentieren und kommentieren Zukunftspläne und Zeitanalysen von Schriftstellern, Publizisten, Historikern und Politikern über ein Deutschland frei von Nationalsozialismus, Obrigkeitssendenken und der Herrschaft alter Eliten.

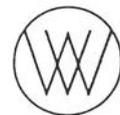


DEUTSCHLAND NACH HITLER



ZUKUNFTSPÄNE IM EXIL
UND AUS DER BESATZUNGSZEIT 1939-1949

Westdeutscher Verlag



WESTDEUTSCHER
VERLAG