1992

Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert

Susanne Kord

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_nonfict

Part of the [German Literature Commons](#)

BYU ScholarsArchive Citation

Kord, Susanne, "Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert" (1992). *Prose Nonfiction*. 235.

https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_nonfict/235

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Prose Nonfiction by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Ergebnisse
der
Frauen-
forschung

Susanne Kord

Ein Blick hinter die Kulissen

Deutschsprachige
Dramatikerinnen
im 18. und 19. Jahrhundert

Gedruckt mit Unterstützung der Freien Universität Berlin

„Es ist außerordentlich schwer, vergessene Stücke aus früherer Zeit wieder einzubürgern. Selten sind sie durch Zufall vergessen worden ...“

Heinrich Laube
(Das Wiener Stadttheater)

„For most of history, Anonymous was a woman.“

Virginia Woolf

„Alles vergibt euch die Welt, sei's Reichtum, Stand – ja selbst Laster,
Immer zur Nachsicht geneigt, findet sie Jugend und Reiz.
Für eines nur hofft ihr umsonst Vergebung im Leben und Tode:
Nimmer verzeihn wird die Welt Erfolge der dichtenden Frau.“

Charlotte Birch-Pfeiffer

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kord, Susanne:

Ein Blick hinter die Kulissen: deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert / Susanne Kord. – Stuttgart: Metzler, 1992.

(Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 27)

ISBN 3-476-00835-5

NE: GT

ISBN 3-476-00835-5

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

© 1992 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt, Stuttgart
Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen
Einband: Franz Wilhelm Held, Rottenburg

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

VORWORT	11
I. WER ZÄHLT DIE HÄUPTER, NENNT DIE NAMEN? ANSTELLE EINES FORSCHUNGSBERICHTS	13
II. DIE PFOSTEN SIND, DIE BRETTER AUFGESCHLAGEN: THEATERPRAXIS DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS	22
III. WIE ENG GEBUNDEN IST DES WEIBES GLÜCK ... KOMÖDIEN UND SCHAUSPIELE	42
A. Ende gut, alles miserabel: Ehegeschichten aus dem 18. Jahrhundert ...	42
1. „Sitzengeblieben“ und noch mal Glück gehabt: Luise Adelgunde Gottsched	44
2. Der „Lohn“ der Tugend: Rührstücke von Rupp, Reitzenstein, Teutscher, Seyler	48
3. Die Bekehrung des Tyrannen: Titzenhofer, Berlepsch, Bandemer ...	52
B. Gebildete Frauen und Kobolde: Ehegeschichten bis 1850	57
1. Nur eine Komödie: Johanna Franul von Weißenthurn	58
2. Was ist ein Mann gegen einen Brillantschmuck? Amalie von Sachsen	64
3. A la recherche du bonheur: Charlotte Birch-Pfeiffer	70
C. Wo ist der Posten der Frau? Komödien und Schauspiele nach 1850	76
1. Damenwahl: Ehekomödien nach 1850 Hillern, Cornelius, Young, Ebner-Eschenbach, Levi, von Schlichtkrull	77
2. Berufstätige Frauen	78
a. Künstlerinnen oder Dilettantinnen? Breden, Hoffmann, Günther..	78
b. Ärztinnen oder Quacksalber? Günther, Bernstein	82
c. Schriftstellerinnen oder Blaustrümpfe? Droste-Hülshoff, Günther, Bernstein	87

IV. GERECHTIGKEIT ERWARTET NICHT: TRAGÖDIEN	93
A. Tauber Himmel: Gottsched, Huber, Pernet	94
B. Blinde Leidenschaft: Schlegel, Thon	100
C. Himmlische versus irdische Seligkeit: Artner	105
D. Über die Abhängigkeit des Weibes: Günderrode, Droste-Hülshoff	109
V. VERGESSENHEIT, DAS IST DER WAHRE TOD! HISTORISCHE DRAMEN ZUR GESCHICHTE DER FRAU, MIT EINEM NACHWORT AUCH ZUR GESCHICHTE DES MANNES	122
A. Historische Tragödien	123
1. Revolutionärinnen	124
a. Westphalen	124
b. Ebner-Eschenbach	128
2. Opfer	132
a. Elisabeth von Rumänien und Kremnitz	132
b. Steinlein	134
c. Götze	138
B. Historische Dramen	143
1. Königinnen und solche, die es werden sollten	143
a. Birch-Pfeiffer	144
b. Müller	148
c. Wickenburg	153
C. Nachwort auch zur Geschichte des Mannes Pichler, Franul von Weißenthurn, Wesendonck, Schmidt	155
VI. PYGMALIONS ERBEN: DRAMEN ÜBER KÜNSTLER UND MUSEN	157
A. Schriftsteller: Westphalen, Schmidt	158
B. Maler: Birch-Pfeiffer, Pierson	168
C. Architekt: Elisabeth von Rumänien	174

VII. DIE EMANZIPATION VOM MYTHOS DER MACHTLOSIGKEIT: MYTHOLOGISCHE DRAMEN UND BIBELBEARBEITUNGEN	178
A. Mythologie: von Stein, Bernstein, Prellwitz, Wesendonck	180
B. Biblische Dramen: Kraft, delle Grazie	189
VIII. ES WAR EINMAL/EINMAL WIRD ES SOWEIT SEIN: MÄRCHEN UND ALLEGORISCHE UTOPIEN	196
A. Märchen von der Zaubermacht der Liebe: Seyler, Krones, Günther, Bernstein	196
B. Die Utopie von der Allmacht der Dichtkunst: Neuber, delle Grazie ..	209
IX. UND DIE MORAL VON DER GESCHICHT. KINDERTHEATER	217
A. Braun, Hölder, Hofmann, von Sydow, Franz	217
X. DURCH DIE HINTERTÜR: SCHLUSSWORT	226
ANHÄNGE	241
A. Kurze Biographien der behandelten Autorinnen	243
B. Liste der Autorinnen, Dramatischen Werke und Pseudonyme	323
SIGLENVERZEICHNIS	442
LITERATURVERZEICHNIS	468
DANK	506

VORWORT

Diese Arbeit, ursprünglich meine Dissertation, ist keine Literatur-„Geschichte“ im herkömmlichen Sinne. Sie stellt eine Auswahl aus der reichhaltigen dramatischen Produktion deutschsprachiger Autorinnen im 18. und 19. Jahrhundert vor. Da es sich hier um weitgehend unbekannte Texte handelt und Dramen weiblicher Autoren noch kaum in unser literarisches Bewußtsein gedrungen sind, ist „Vorstellen“ hier nicht gleichbedeutend mit „Analysieren“: diese Arbeit will lediglich die *Voraussetzung* für kritische Analysen liefern. Deshalb habe ich vor allem versucht, Interesse am Material zu wecken; dagegen hoffe ich, daß es mir gelungen ist, Wertungen jeder Art zu vermeiden. Solange diese Dramen noch nicht einem breiten Publikum zugänglich sind – eine Anthologie von einigen Stücken erschien 1991¹ –, fühlte ich mich weder berufen, diese oft recht eigenwilligen und seltsamen Texte in die uns bekannte Literaturgeschichte einzuordnen, noch berechtigt, sie nach Maßstäben der „hohen“ oder Trivial-Literatur zu bewerten. Bei meinen Interpretationen galt für mich vor allem ein Gesetz: das Material hat Vorrang vor der Interpretation.

Aus dieser Verfahrensweise ergibt sich ein Korpus von Material, der – zunächst? – außerhalb der Literaturgeschichte, wie wir sie kennen, steht. Schon allein diese Tatsache wirft Fragen an die Literaturgeschichte und an unser literarisches Bewußtsein auf: gibt es *eine* Literaturgeschichte (unsere) oder zwei (eine für Frauen und eine für Männer)? (Schlimmer noch: gibt es *eine* Geschichte oder zwei?) Wenn es nur eine Literaturgeschichte gibt, was fehlt in ihr? Was und wer (welche Gruppen) wurde nicht in sie aufgenommen? Warum nicht? Wenn es zwei gibt, kann und soll die weibliche Literaturgeschichte in die männliche integriert werden? Um diese Fragen herum sind inzwischen mehrere theoretische Ansätze entwickelt worden. Hier soll nicht versucht werden, sie zu beantworten. Daß sich dagegen solche Fragen beim Lesen dieser Arbeit aufdrängen werden, halte ich für einen Vorteil.

Die Suche nach verschollenen Autoren (weiblichen und männlichen) beginnt mit der Suche nach dem Namen. Bei weiblichen Autoren wird dieses Unternehmen erheblich erschwert durch die Vielzahl der Namen, die sich durch Scheidungen, Wiederverheiratungen, Namensänderungen und vor allem durch den Gebrauch von Pseudonymen ergibt. Ein großer Teil dieser Arbeit besteht daher aus der Basisinformation, die Voraussetzung für alles andere ist, aus Namen und Daten. Dieser (noch) unbekannte Hintergrund, vor dem meine Interpretationen stattfinden, findet sich in den Anhängen. *Anhang A* gibt kurze biographische Informationen über die fünfzig Autorinnen, deren Dramen hier mehr oder weniger ausführlich behandelt werden; sowie Angaben zu ihren nichtdramatischen Werken (eine Dramenliste findet sich in *Anhang B*) und weiterführende Literatur. *Anhang B* ist eine Liste aller Dramatikerinnen beider Jahrhunderte, soweit ermittelt, mit Namen (d. h.: Mädchennamen, sämtliche Ehenamen, Bühnennamen, Pseudonyme), Daten, Geburts- und Sterbeorten, dramatischen Werken und Standorten der Dramen, soweit ermittelt. Dieser Anhang wurde gegenüber der ursprünglichen Fassung in der Dissertation erheblich erweitert und um deutsche,

österreichische und Schweizer Standorte bereichert. Im Text selbst wurden die Lebensdaten der Autorinnen und die Entstehungsdaten der Dramen bei der ersten Erwähnung angegeben.

Bei Zitaten habe ich mich streng an die Orthographie der zitierten Texte gehalten, auch im Bezug auf Groß- oder Kleinschreibung. Ein Verzeichnis der zitierten Werke und weiterführender Literatur findet sich am Ende der Arbeit. Bei Angaben zu Dramen aus Gesamtwerken wurde im Literaturverzeichnis die Sammlung und danach ein Inhaltsverzeichnis nur der dramatischen Werke angegeben. Wo im Literaturverzeichnis Texte von Autorinnen angeführt werden, die unter einem Pseudonym (oder unter einem abgekürzten oder geänderten Namen) veröffentlicht wurden, wird außer dem vollen Namen der Verfasserin (in eckigen Klammern) das Pseudonym oder die Abkürzung des Namens bzw. Namensänderung wie im Originaltext angegeben. (Beispiel: [Götze, Auguste]. *Vittoria Accoramboni. Tragödie in fünf Aufzügen von A. Weimar* [Pseud.]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1890.) Ebenso wird verfahren, wo eine Autorin ihren Mädchennamen im Werktitel nennt; d. h. hier wird der Verfasserinnenname doppelt genannt. (Beispiel: Pichler, Caroline. *Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Von Caroline Pichler, gebornen von Greiner*. Leipzig: Fleischer, 1816.) Der Grund: mir schien wichtig, festzuhalten, wie Autorinnen aus diesem Zeitraum ihre Werke veröffentlichten. Sehr viele benutzten Pseudonyme oder veröffentlichten anonym; andere dagegen hatten, vielleicht als Reaktion auf diese (übliche) Veröffentlichungsmethode, mit Anonymität so wenig im Sinn, daß sie sich durch Nennung von Extra-Namen, so vorhanden, „über-“identifizierten. In den meisten Fällen ist die Weglassung bzw. Hinzufügung von Namen in Werktiteln durchaus aussagekräftig, und ich wollte diese Aussagen den Leserinnen und Lesern nicht vorenthalten.

KAPITEL I

WER ZÄHLT DIE HÄUPTER, NENNT DIE NAMEN?

ANSTELLE EINES FORSCHUNGSBERICHTS

Über Dramatikerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Werke gibt es bis heute nur einige wenige Studien über einzelne Autorinnen und drei umfassendere Arbeiten, die sich auf wenige Jahre beschränken: die Arbeiten von Wurst, Scholtz-Novak und von Hoffs *Dramen des Weiblichen*.² Eine bibliographische Zusammenstellung von Autorinnen und Dramen gibt es nicht. Wer sich also mit Dramenautorinnen in diesem Zeitraum beschäftigt, ist weitgehend auf allgemeine Werke und bibliographische Angaben zur Frauenliteratur angewiesen. Dabei stellen sich hauptsächlich zwei Probleme: erstens ist bei allgemeinen Werken oder Bibliographien zur Frauenliteratur nicht auf Anhieb feststellbar, in welchem Genre die behandelten Autorinnen schrieben, und zweitens sind biographische Daten über Schriftstellerinnen oft widersprüchlich.

Von den vielen Lexika, in denen man Angaben zu Autorinnen in diesem Zeitraum finden kann – Goedeke, Kosch, die *Allgemeine deutsche Biographie*, Pataky, Schindel, Brümmer, Meusel, Reden-Esbecks *Deutsches Bühnen-Lexikon*, Philipp Steins *Deutsche Schauspieler*, Richels *The German Stage*, die *Galerie von Deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen* u. v. a. – sind in der Regel diejenigen verlässlicher, die sich ausschließlich mit weiblichen Autoren beschäftigen. Pataky und Schindel bieten Kurzbiographien, Werkangaben und Angaben zu Pseudonymen, und sind im Bezug auf Lebensdaten wesentlich zuverlässiger als Goedeke. In Gisela Brinker-Gablers *Deutsche Dichterinnen* und ihrem *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen*, herausgegeben in Zusammenarbeit mit Karola Ludwig und Angela Wöffen, finden sich kurzgehaltene Lebensläufe der Autorinnen; im *Lexikon* außerdem ausführliche Bibliographien zur Primär- und Sekundärliteratur. Für Namen, Pseudonyme und Lebensdaten ist Elisabeth Friedrichs' *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen* absolut unentbehrlich; Friedrichs gibt außerdem Hinweise auf andere Werke, in denen die jeweilige Autorin behandelt wird. Da Angaben zu Namen und Daten, insbesondere in Lexika des 19. Jahrhunderts, zum Teil sehr voneinander abweichen, ist es bei der Suche nach biographischen Angaben anzuraten, in mehreren Lexika nachzuschlagen.

Allgemeine Literaturgeschichten zur Frauenliteratur aus diesem Zeitraum behandeln in der Regel lediglich eine Auswahl von Autorinnen und sind in biographischer Hinsicht oft noch unzuverlässiger als Lexika. Robinson, die unter dem Pseudonym „Talvj“ Autorinnen des 18. Jahrhunderts bespricht, biographiert teilweise ausführlich und bietet Werkanalysen. Heinrich Groß' *Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen*, nicht zu verwechseln mit seinem dreibändigen Werk *Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen*, in denen er außer Angaben zu Lebensdaten auch Werkauszüge liefert, ist eine Fundgrube für Namen und Werktitel; allerdings beschränkt er sich auf einige wenige Sätze pro Autorin und ist in seinen Angaben zu Lebensdaten oft recht ungenau.

Adalbert von Hanstein behandelt in *Die Frauen in der Geschichte des deutschen Geisteslebens* eine ausführliche Liste von Autorinnen, wobei er sich in der Regel um biographische Daten nicht kümmert und bei der literarischen Einordnung der Autorinnen, wo irgend möglich, männliche Bezugspunkte setzt (in seinen Anmerkungen zu Charlotte von Stein [II, 421-40] tritt Goethe wesentlich prominenter auf als sie selbst). In den meisten Allgemein-Literaturgeschichten über Frauen fallen die Informationen über die Autorinnen äußerst spärlich aus, so daß es auch hier hilft, so viele Quellen wie irgend möglich an der Hand zu haben. Da viele Dramatikerinnen auch in anderen Genres schrieben, lohnt es sich bei der Forschung über Dramenautorinnen durchaus, in Werken nachzuschlagen, die Romane oder Novellen von Frauen behandeln (Brausewetter; Touaillon).

Studien über einzelne Autorinnen sind noch seltener. Abgesehen von wenigen Büchern, Artikeln oder auch nur einleitenden Bemerkungen über Gottsched (Richels *Luise Gottsched*; Schlenther *Frau Gottsched*; Sanders, „Ein kleiner Umweg“), Neuber (Sasse; Reden-Esbecks *Caroline Neuber*), Ebner-Eschenbach (Alkemade), Birch-Pfeiffer (Hes), Günderröde (Kastinger Riley), Huber (Köpke), Krones (Rabenlechner) und Anneke (Wagner; Ruben; Gebhardt) herrscht Schweigen.

Mit Ausnahme der wenigen Einzelstudien beschränkt sich die Mehrzahl der angegebenen Werke auf das Nötigste: im günstigsten Falle kann die Leserin sich hier über Namen, Daten und Hauptwerke informieren; bei vielen Werken ist, wie gesagt, im Bezug auf die Korrektheit der Namen und Daten Mißtrauen angebracht. Wer sich dafür interessiert, wann, wo und wie oft Dramen von Frauen aufgeführt wurden, muß sich die Mühe machen und endlose Dramenlisten in zeitgenössischen Almanachen durchsehen, die, nach Jahr und Bühne geordnet, meistens nur den Dramentitel, nicht aber den Namen der Autorin oder des Autors angeben. Wer tiefergehende biographische Details benötigt, kann sich nur an eine der raren Einzelstudien halten. Oder man hat Glück und forscht einer Autorin nach, die Briefe, Tagebücher oder gar eine Autobiographie verfaßt hat (Berlepsch, von der Recke, Chézy, Pichler, Gottsched). Daß sich hier methodologische Probleme ergeben, muß nicht erst erwähnt werden.

Für Dramen von Frauen gilt dasselbe, was sich von fast allem von Frauen Geschriebenen in diesem Zeitraum behaupten läßt: sie sind wesentlich schwerer zugänglich als die Werke ihrer männlichen Kollegen. Die Dramenliste in *Anhang B* enthält bestenfalls einen Bruchteil der dramatischen Produktion weiblicher Autoren. Da es bis weit ins 19. Jahrhundert weder Copyright noch Aufführungsrechte gab, war es durchaus nicht immer im Interesse einer Autorin, die ihr Stück aufgeführt sehen wollte, es zu veröffentlichen. Daraus erklärt sich (nur) teilweise die geringe Anzahl gedruckter Stücke und die große Anzahl derer, die verlorengegangen sind. Noch seltener sind Gesamtausgaben: dazu gehörte entweder ungeheure Popularität (Birch-Pfeiffer), ein Schwager, der selbst Verleger war (Pichler), oder königliche Intervention (*Amalies Dramatische Werke* wurden – posthum – im Auftrag des Königs Johann von Sachsen herausgegeben).

Auch die Autorinnenliste in *Anhang B* ist aufgrund der unvollkommenen Forschungslage lediglich eine vorläufige. Die 315 angeführten Dramatikerinnen waren

fast ausnahmslos Angehörige des Adels und des Bürgertums: Frauen, die die Ausbildung, die Zeit, den Mut und die nötigen Finanzen besaßen, um für die Bühne oder den Druck zu schreiben. Obwohl die meisten dieser Autorinnen sozial und finanziell privilegiert waren, war ihre literarische Betätigung auch für sie ein Wagnis. Anonyme oder pseudonyme Veröffentlichungen waren wesentlich häufiger als Veröffentlichungen unter dem Namen der Verfasserin. Von 151 der 315 Autorinnen wurden die Pseudonyme ermittelt; die Zahl der Autorinnen, die unter einem Decknamen oder anonym veröffentlichten, liegt mit Sicherheit wesentlich höher. Von den insgesamt 265 ermittelten Decknamen sind fünf Pseudonyme geblieben: wer sich hinter Kreopola, Richa, Mara L. verbirgt, ist bis heute nicht geklärt, ebenso wenig wie die Identität der Verfasserin der *Ortinde* (1792) oder der Vorname der Frau von Mauritius (ihr Name? ihr Pseudonym?). Viele Frauen behielten ihr Pseudonym auch dann bei, wenn hinreichend bekannt war, wer sich dahinter verbarg: eine Schriftstellerin, die auf ihren Ruf hielt, erhielt den Schein der Anonymität aufrecht. Ein Pseudonym hatte oft die Nebenfunktion, dem Geschriebenen Glaubwürdigkeit zu verleihen: unerkannt zu bleiben, dabei aber bekannt zu werden, scheint das Ziel vieler Autorinnen gewesen zu sein. So nennen viele Frauen in ihren Pseudonymen gern bereits veröffentlichte Werke („Verfasserin der Philosophie eines Weibes“, „Verfasserin des Julchen Grünthal“, „Verfasserin der Charlotte Corday“), die sie unter Umständen auch fälschlich zu Übersetzungen degradieren („Miß Jennys Übersetzerin“). Andere definieren sich als Familienangehörige oder Freundinnen anderer literarischer Größen („Tochter der Karschin“, „Freundin Goethes und Schillers aus Heidelberg“) oder verweisen auf ihren sozialen Status („Adliches Frauenzimmer in Schlesien“). Im 18. Jahrhundert bestehen die Frauen trotz ihrer Anonymität darauf, als weiblich erkannt zu werden: sie nennen sich Jerta, Jenny, Glycere, Minna, Nina, Therese. Obwohl diese Tendenz bis ins 19. Jahrhundert weiterbesteht, steigt die Popularität männlicher Pseudonyme zwischen 1800 und 1900. Zwischen 1850 und 1900 überwiegen die männlichen Pseudonyme die weiblichen bei weitem, z. T. betont männliche wie Ernst Ritter, R. Edmund Hahn, Max Stein, Lork Alban, Willibert von Herrigau, Julius Willborn, Franz Fels, Werner Kraft, Josef Trieb. Während im 18. Jahrhundert der Zweck des Pseudonyms hauptsächlich der ist, die Identität zu verhüllen, liegt jetzt die Betonung auf der Verhüllung des Geschlechts der Autorin: die Erkenntnis macht sich breit, daß unter männlichem Pseudonym veröffentlichte Werke eher eine Chance haben, ernstgenommen zu werden.

Auch bei Pseudonymen, die Initialen verwenden, läßt sich eine Entwicklung zur Männlichkeit hin verzeichnen. Während im 18. Jahrhundert das Pseudonym meistens entweder ganz aus Initialen besteht (L. A. V. G., W. v. G., E. T. P. A.) oder der Nachname hinter einem Buchstaben verschwindet (Eleonore F., Susanne von B.), steigt im 19. Jahrhundert die Tendenz, den Vornamen abzukürzen: P. v. Husch, F. S. Koch, K. Ph. Zianitzka, C. Wedi, H. Sakkoraus, A. Freese. Autorinnen, die solche Pseudonyme benutzten, rechneten wahrscheinlich damit, daß der Durchschnittsleser hinter einem abgekürzten Vornamen einen männlichen Autor vermuten würde.

Viele Autorinnen hatten eine Reihe von Pseudonymen zur Hand, die sie nach Belieben (oder Genre) einsetzten. Katharina Zitz zum Beispiel schrieb unter mindestens

15 verschiedenen Pseudonymen, darunter Initialen, Männer- und Frauennamen – einmal legt sie sich sogar einen Dokortitel zu (Dr. Schmid). Teilweise definierte eine Autorin sich durch ihr Pseudonym als Komödienautorin (Amalie Heiter) oder Märchenautorin (Fittchersvogel, Allerlei Rauh).

Aus der weitverbreiteten Anonymität oder Pseudonymität weiblicher Autoren und der Flut von Namen, die sich aus dem häufigen Gebrauch von Pseudonymen, aus Verheiratungen, Scheidungen und Wiederverheiratungen ergeben, erklärt sich ein guter Teil der Schwierigkeiten bei der Forschung, wie auch die widersprüchlichen Angaben in Nachschlagewerken über Schriftstellerinnen. Von 74 der Autorinnen in *Anhang B* fehlen entweder Geburts- oder Todesdaten oder beides. Bei anderen finden sich widersprüchliche Angaben zu Lebensdaten, Geburtsorten und Schreibweise der Namen, wie z. B. im Falle Regina Froberg, geb. Salomo (Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Salomon), angenommener Name Saling (Goedeke: Saaling), verheiratete Friedländer, gestorben 1850 (Goedeke, Groß in *Deutschlands Dichterinnen*: nach 1858). Aus diesen Namen den „richtigen“ zu bestimmen – zur Auswahl stehen der Mädchenname, der Name des ersten Ehemannes, der Name des letzten Ehemannes, der Name, unter dem die Autorin am bekanntesten war, der Name, unter dem sie am häufigsten veröffentlichte –, scheint ein Ding der Unmöglichkeit. Eine Schriftstellerin beim „richtigen“ Namen zu nennen, war daher oft nur begrenzt möglich.³ Aus der Vielzahl der Namen für dieselbe Autorin entstand oft eine Verdoppelung, wenn nicht eine Vervielfachung der Autorin selbst, denn eine Autorin, die über eine Reihe von Jahren hinweg veröffentlichte, konnte durchaus bei jeder ihrer Publikationen den Namen wechseln. Oft vermuteten spätere Biographen hinter jedem dieser Ehenamen oder Pseudonyme verschiedene Autorinnen, und aus einer Autorin wurden zwei oder mehr.⁴ Erst wenn sich herausstellt, daß beide Autorinnen dasselbe ungewöhnliche Pseudonym benutzten, daß sich ihre Namen ähneln und beide in demselben Zeitraum lebten, erst dann beginnt man zu ahnen, daß es sich z. B. bei Christiane von Breden, geboren 1839, und Christine Bredow, geboren 1844, um ein- und dieselbe Autorin handelt (Pseudonym: Ada Christen). Zweifel kommen einem dagegen, wenn die Autorin Elisabeth Müller in zwei verschiedenen Werken mit um Jahrzehnte abweichenden Lebensdaten angegeben wird (Friedrichs: 1866-1932; National Union Catalog: 1827-1898). Einig sind sich beide allerdings über das Pseudonym der Autorin (E. Meruell), so daß die schon gefaßte Überzeugung, es handle sich um zwei verschiedene Autorinnen, letztendlich doch keine ist.

Ein Pseudonym war für viele Autorinnen mehr als nur ein falscher Name, der dazu diente, die Identität der Autorin zu verhüllen: es war vor allem ein Schutzmantel für den guten Ruf. Ich halte es für völlig verfehlt, anzunehmen, daß Schriftstellerinnen aus dieser Zeit unerkannt bleiben wollten: viele, wahrscheinlich die Mehrzahl, wollten durchaus (an)erkannt und bekannt werden. Die Vielzahl der recht offensichtlichen Pseudonyme (wie „Tochter der Karschin“) spricht dafür. Für viele war ein Deckname lediglich eine Konzession an die öffentliche Meinung. Laddey stellt noch 1873 fest, daß die Gesellschaft

einer Frau Alles leichter [vergißt], als daß sie versucht, die Feder zu führen. Für die größte Hälfte der Menschheit (nicht nur der Männer) ist eine schreibende Frau ein unbeschreiblich grauenvolles Etwas, ein Wesen, das zwischen Mann und Frau stehend betrachtet wird [...]. Dieses Vorurteil veranlaßt denn leider viele tüchtige Schriftstellerinnen sich einen Männernamen beizulegen, unter dessen Schutz sie ihr Werk dann ganz getrost und weit weniger ängstlich in die Welt hinaus senden können. Solches Verbergen aber, das Verleugnen des Frauennamens wird gerade bei diesen Talentvollen zum Unrecht an ihrem Geschlechte: wie soll man diesem je etwas zutrauen, wenn seine besten Leistungen den Männern zugeschrieben werden? (270 f).

Solange die gesellschaftliche Konvention die Frau in Küche und Schlafzimmer verbannte, begab sich eine Schriftstellerin auf soziales Glatteis und setzte sich der öffentlichen Kritik aus: Kritik nicht etwa an der Qualität des Geschriebenen, sondern allein an der Tatsache, daß sie schrieb – Kritik an ihrer sogenannten „Weiblichkeit“. „Öffentlich als Verfasserin aufzutreten, – dieser Schritt ist gewagt“, schreibt Franul von Weißenthurn in ihrer Vorrede zu ihren *Schauspielen* (I, III), und weiß, daß sie der kritischen Welt „ein Messer in die Hand“ gibt, „indem ich meine Stücke mit meinem Namen in die Welt schicke“ (v). Aber auch Frauen, die pseudonym veröffentlichten, fühlten sich hinter ihrem Decknamen keineswegs sicher: kaum eine Autorin, die nicht in ihrem Vorwort auf das zeitgenössische Vorurteil gegen weibliche Schriftstellerei einging oder darauf anspielt.

Auf diese Vorurteile reagierten viele Autorinnen mit Taktiken, die ich als „pseudonymes Verhalten“ bezeichnen würde. Pseudonymes Verhalten könnte man definieren als den Versuch einer Autorin, ihre Leserschaft trotz ihrer „unweiblichen“ Beschäftigung des Schreibens von ihrer Weiblichkeit zu überzeugen. Ein Deckname allein reichte dazu oft nicht aus: viele Autorinnen sahen sich außerdem genötigt, ihr Werk als Werk des Zufalls hinzustellen, die offensichtlichen Mängel des eigenen Werkes im Vorwort hervorzuheben (Seyler, *Die Entführung*, Vorbericht 3), um die Nachsicht der (männlichen) Kritiker zu bitten (Bürger, *Gedichte*, Vorrede xvii f; Titzenhofer, *Lausus und Lydie*, Nacherinnerung 91 f), oder zu versichern, sie könnten mit der Nadel viel besser umgehen als mit der Feder. Viele berufen sich auf eine subjektive inspiratorische Schreibweise, nach der das Werk „sich selbst“ geschrieben habe, und lehnen so die Verantwortung für das Geschriebene ab (Bürger, *Gedichte*, Vorrede xvii). Andere stellen von vornherein fest, sie hätten keine Kunstwerke im Sinn gehabt (Hofmann, Vorerinnerung 7), sondern lediglich „bescheidene Beiträge“ (Gerhard, Vorwort III). Oft artet die so demonstrierte weibliche Bescheidenheit in harte Selbstkritik aus (Titzenhofer spricht im Nachwort zu *Lausus und Lydie* von der „Mißgeburt meines Witzes“, 92), oder auch in demonstrative Anerkennung männlicher Überlegenheit: „Hätte ein Mann diese Blätter geschrieben, sie würden vorzüglicher seyn“ (Woltmann, *Ueber Natur, Bestimmung, Tugend und Bildung*, Vorrede v). Manche Autorinnen berufen sich gerade auf den unerwarteten Erfolg des Werkes und rechtfertigen dadurch eine Neuauflage (Arndts, Vorwort, unpag; Levi, *Durch die Intendanz*, Vorwort 3 f). Wieder andere

erklärten sich als Nur-Herausgeberinnen bzw. Übersetzerinnen ihrer eigenen Werke (Christiane Friederike Huber in *Cleveland*; von Rupp in *Marianne*). Bei der Vielzahl der ungenauen Angaben (typisch sind „nach dem Französischen“, „aus dem Englischen“, „bearbeitet nach Destouches“) ist oft nur schwer feststellbar, ob es sich tatsächlich um eine Übersetzung oder um eine Form pseudonymen Verhaltens handelt. Ich habe daher bei angeblichen Übersetzungen und Herausgaben angenommen, daß es sich nicht um Originalwerke handelt (obwohl das meiner Ansicht nach keineswegs überall anzunehmen ist), und sie nicht in diese Arbeit eingeschlossen.

Eine weitere sehr beliebte pseudonyme Taktik ist die (angebliche) Veröffentlichung gegen den Willen und ohne das Wissen der Autorin (Levi, *Durch die Intendanz*, Vorwort 3; Christiane Karoline Schlegel, Vorbericht des Herausgebers 3 f).⁵ Oft wurde das Werk angeblich nicht zum Zweck der Veröffentlichung oder Aufführung geschrieben (und das sollte bei einem Drama Mißtrauen erregen), sondern „bloß zum Vergnügen einiger Freunde“ (Titzenhofer, *Lausus und Lydie*, Nacherinnerung 93; ähnlich Franul von Weißenthurn, *Die Drusen*, Vorwort 207, und *Das Waisenhaus*, Vorrede 203). Die Debatte in Vor- und Nachworten über die Frage, ob die Autorin es wagen dürfe, das Werk drucken zu lassen, ist teilweise unglaublich ausführlich. Berlepsch beispielsweise schreibt darüber ein 28seitiges fiktives „Gespräch als Vorrede“ (zu ihrer *Sammlung kleiner Schriften*), in dem die fiktive Verfasserin Eugenie sich mit dem Gedanken quält, ob es gerechtfertigt sei, „die kleinen, einzelnen Schöpfungen meiner Phantasie [...] zu sammeln und sie der Welt vorzulegen“ (v) und von Philotas mühsam dazu überredet werden muß. Philotas, der als Mann wesentlich sicherer auftreten kann, hat zu Eugénies größtem Schrecken sogar mehrere Bände im Sinn (xxvi). Luise Gottsched schließlich läßt es bei ihrer Erstausgabe der *Pietisterei* nicht allein bei ihrer Anonymität bewenden, sondern rechtfertigt die Veröffentlichung des Stückes durch eine „Vorrede des Herausgebers“, der sie eine „Antwort des Verfassers [sic] an den Herausgeber“ folgen läßt. Der Herausgeber, der den Verfasser als „Hoch-Ehrwürdiger, Hochgelehrter Herr“ tituliert (*Die Lustspiele* I, 442), entschuldigt sich kniefälligst für den Druck des Werkes ohne Erlaubnis und Wissen des Verfassers. Er berichtet, er habe das Stück bei einer Gesellschaft vorgelesen, worauf es ihm von begeisterten Zuhörern aus den Händen gerissen worden sei, „und es war mir nicht möglich, dasselbe wiederum in meine Hand zu bekommen“ (444). Die „gescheidesten Köpfe“ besagter Gesellschaft faßten daraufhin nicht nur den spontanen Entschluß, das Werk umgehend zu veröffentlichen, sondern finanzierten auch den Druck. Alle Einwendungen des Herausgebers fruchteten nichts, und der Druck ging so schnell vor sich, daß er vollendet war, bevor der Herausgeber auch nur Zeit hatte, den Autor davon in Kenntnis zu setzen. Der Autor drückt in seinem Antwortschreiben seine äußerste Bestürzung über das Vorgefallene aus und versichert, er habe das Stück „bloß zu meiner eigenen Vergnügung, und höchstens zur Lust einiger vertrauten Freunde bey müßigen Stunden aufgesetzt“ (446). Da es allerdings „nicht mehr bey mir stehet, den Druck derselben zu hindern“ (448), ergibt er sich schließlich seufzend in sein Schicksal, unter der Bedingung, daß seine Anonymität gewahrt bleibt. Weiterhin besteht der Autor auf einer öffentlichen Erklärung des Herausgebers, daß der Autor weder am Druck beteiligt war noch seine Einwilligung dazu

gegeben hatte; und auf eine möglichst beschränkte Auflagenzahl (449). Daß beide Briefe von Luise Gottsched stammen und sowohl „der Autor“ als auch der Herausgeber fiktive Personen sind, ist stark anzunehmen. Abgesehen von einer geradezu aufdringlichen Wahrung der Anonymität der Verfasserin (und dem Verhüllen der Tatsache, daß es sich um eine Frau handelt, denn ihr fiktiver Anonymus ist eindeutig ein Mann) erfüllen diese Briefe einen weiteren Zweck: der Herausgeber sowie die begeisterte Gesellschaft, die an dem Malheur schuld ist, bürgen für die Qualität des Stückes und empfehlen es so gewissermaßen den Lesern weiter, während „der Autor“ sich weiterhin in bescheidene Anonymität hüllen darf und nicht in die peinliche Lage kommt, sein eigenes Stück loben zu müssen.

Nur sehr wenige Autorinnen waren angesichts der gängigen Vorurteile weiblichen Schriftstellern gegenüber selbstbewußt genug, ohne Pseudonyme, Anonymität, ständige Selbstverleugnungen, Selbstkritiken, Entschuldigungen und Bitten um Nachsicht auskommen zu wollen. Die, die es konnten, oder meinten, es zu können, kamen meist aus einem Stand, in dem man es sich erlauben konnte: entweder waren sie Schauspielerinnen und aufgrund dieser Tatsache in sozialer Hinsicht suspekt (Seyler, Neuber, Franul von Weißenthurn, Birch-Pfeiffer), oder sie waren Angehörige des Hochadels – obwohl auch Kaiserinnen und Königinnen oft nicht in den Ver-Ruf der Schriftstellerei kommen wollten. Katharina II. von Rußland veröffentlichte unter einem Kürzel, das offensichtlich genug war: „Von I[h]rer K[aiserlichen] M[ajestät] d[er] K[aiserin] a[ller] R[eußen]“; Prinzessin Amalie von Sachsen dagegen benutzte Pseudonyme (Amalie Heiter, A. Serena, Verfasserin von „Lüge und Wahrheit“); desgleichen Elisabeth, die Königin von Rumänien (Carmen Sylva, Dito, C. Wedi). Die Schauspielerinnen dagegen schrieben meist nicht nur unter ihrem eigenen Namen, sondern nahmen sich oft auch die Freiheit, die Situation weiblicher Schriftsteller zu kommentieren. Karoline Neuber läßt in ihrem Vorwort zu *Ein deutsches Vorspiel* keinen Zweifel daran, daß sie nicht daran denkt, sich für ihre Profession oder ihre Schriftstellerei in irgendeiner Weise zu entschuldigen. Mit herausforderndem Ton gibt sie ihren Lesern ihr Stück in die Hand:

Hier hast du was zu lesen. Nicht etwan von einem grossen gelehrten Manne; Nein! nur von einer Frau, deren Namen du aussen wirst gefunden haben, und deren Stand du unter den geringsten Leuten suchen mußt: Denn sie ist nichts, als eine Comödiantin [...]. Fragst du: Warum sie auch schreibt? So antwortet sie dir das, dem Frauenzimmer gewöhnliche, *Darum!* Fragt dich jemand: Wer ihr geholfen hat? So sprich: [...] Es könnte doch wohl seyn, daß sie es selbst gemacht hätte (3, Hervorhebung der Autorin).

Daß auch Karoline Neuber viele ihrer Stücke nicht drucken ließ, lag nicht an ihrer Angst vor dem Urteil der bürgerlichen Gesellschaft, sondern an ihrer Angst vor der Konkurrenz, die ihre Stücke, einmal gedruckt, ohne Erlaubnis der Verfasserin aufführen konnte (vgl. Kap. II). Allerdings können die zeitgenössischen Vorurteile während beider Jahrhunderte für den größten Teil der verlorengegangenen Werke und heute

vergessenen Autorinnen verantwortlich gemacht werden. Die meisten Autorinnen im Anhang sind heute unbekannt; viele waren es immer. Die Zahl der Schriftstellerinnen, die unbekannt bleiben werden, ist mit Sicherheit viel größer als die Zahl derer, die noch in mühsamer Kleinarbeit, unter Vergleich von zahllosen und meist widersprüchlichen Informationsschnipseln ausgegraben werden können. Die Zahl der Stücke, die endgültig verlorengegangen sind, ist wesentlich höher als die Zahl derer, die noch über Bibliotheken und Archive zugänglich sind – viele inzwischen die einzigen Kopien, viele in kaum noch lesbarem Zustand.

Diese Arbeit ist vor allem ein Versuch, das Interesse an einigen dieser Autorinnen und ihren Werken wieder zu wecken, und ihnen den Platz in der Literaturgeschichte zuzubilligen, der ihnen schon lange zusteht. Das bedeutet nicht, daß hier versucht wird, die Dramen weiblicher Autoren in die deutsche Literaturgeschichte einzuordnen; im Gegenteil werden Vergleiche zwischen Dramen männlicher und weiblicher Autoren vermieden. Die Geschichte weiblicher Dramatiker – und weitgehend die weiblicher Autoren überhaupt – muß zunächst einmal unabhängig von der uns bekannten männlichen Literaturgeschichte geschrieben werden; solange sie noch nicht geschrieben ist, wäre ein Vergleich zwischen Dramen weiblicher und männlicher Autoren m. E. verfrüht. Die Einteilung in verschiedene literarische und philosophische Epochen (Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Klassik, Romantik, Biedermeier und Vormärz, Realismus und Naturalismus) baut auf Werken männlicher Literaten und Philosophen auf. Eine glatte Einordnung der Literatur von Frauen in dieses Muster ist unmöglich. Schon in der Wahl des Genres zeigt sich eine Divergenz zwischen der Literatur von Frauen und der von Männern: wo das Drama als die höchste literarische Gattung galt (Klassik), finden sich nur wenige Dramen von Frauen. Die meisten Frauendramen entstanden während literarischer Epochen, in denen Roman und Novelle die vorherrschenden Genres waren (Biedermeier und Realismus). Die Diskrepanz zwischen Frauen- und Männerliteratur zeigt sich da am stärksten, wo die Sozialgeschichte der Frauen zu den literarischen und philosophischen Tendenzen und Bestrebungen der Männer in direktem Gegensatz steht. In literarischen Strömungen, die das unbedingte (männliche) Genie propagieren (Sturm und Drang), in denen die Kunst als Abbild der Weltordnung gilt (Klassik) oder Erlösung verheißt (Frühromantik), finden sich nur wenige Schriftstellerinnen; noch auffallender ist ihre Abwesenheit in betont politisch-tendenziöser Literatur (Vormärz und Junges Deutschland). Selbst Schriftstellerinnen, die enge Beziehungen zu Vertretern dieser Richtung unterhielten (wie Charlotte Birch-Pfeiffer zu Heinrich Laube), nahmen nicht selbst an dieser literarischen Tendenz teil. Weibliche Autoren, von politischer Tätigkeit ausgeschlossen, in ihrer künstlerischen Ausübung eingeschränkt, konnten den politischen und künstlerischen Erlösungsmodellen männlicher Literatur nur skeptisch gegenüberstehen. Wo dagegen das Gefühl zur Triebfeder der Handlung (Empfindsamkeit) und der Schoß der Familie zum Schauplatz wird (Biedermeier), sind Frauen sehr stark vertreten: auf dem Gebiet der Empfindungen und der Familie galten sie schon immer als Expertinnen, und diese Themen und die entsprechenden dramatischen Genres – Komödie und Schauspiel, vorwiegend das Familienstück – waren ihre hauptsächliche dramatische Domäne.

Aus diesen Gründen halte ich eine thematische Untersuchung der Dramen für angebrachter als beispielsweise eine historische oder literarhistorische, in der die uns bekannte männliche Literaturgeschichte zum Bezugspunkt für die weibliche würde. Für eine solche Studie wäre überdies eine strikt chronologische Einteilung der Dramen wesentlich zweckmäßiger, und die wird schon dadurch erschwert, daß die Entstehungs- oder Veröffentlichungsdaten vieler Dramen nicht mehr feststellbar sind. Vielmehr werden hier die Hauptthemen einzelner dramatischer Genres (Komödien und Schauspiele, Tragödien, historische Dramen, Künstlerdramen, mythologische Dramen und Bibelbearbeitungen, dramatische Märchen und Allegorien, Kindertheater) untersucht und die sich daraus abzeichnenden Entwicklungen aufgezeigt, und zwar unabhängig davon, ob sie sich von den Tendenzen des zeitgenössischen Dramas männlicher Autoren unterscheiden oder nicht. Innerhalb der Genres wird weitgehend chronologisch vorgegangen. Als Hintergrund und Bezugspunkt für die thematischen Untersuchungen wird über die Theaterpraxis beider Jahrhunderte berichtet. Als Forschungshilfe finden sich in den Anhängen biographische Informationen über die 50 Autorinnen, die hier ausführlicher behandelt werden (*Anhang A*) und eine umfassendere Liste der ermittelten Dramatikerinnen, in der Namen und Daten, Pseudonyme, Bühnen- und Mädchennamen, dramatische Werke und Standorte, soweit mir bekannt, wiedergegeben werden (*Anhang B*).

KAPITEL II

DIE PFOSTEN SIND, DIE BRETTEN AUFGESCHLAGEN:

THEATERPRAXIS DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

Ein Blick hinter die Kulissen des damaligen Theaters ist schon deshalb angebracht, weil viele der hier behandelten Dramatikerinnen auch Schauspielerinnen waren, und weil die dramatische Produktion vieler Autorinnen von der damaligen Theaterpraxis bestimmt war.

Theater im 18. und 19. Jahrhundert ist nicht gleich Theater. Zwischen Hof-, Stadt-, Unternehmer- und Wandertheatern bestanden finanzielle, soziale und bühnenpraktische Unterschiede, die eine veritable Hierarchie ausmachten. Diese Bühnenhierarchie reicht von den Hoftheatern über Stadt- und Unternehmertheater bis hinunter zu den Wanderbühnen. Die Hoftheater wurden von ihren adligen Gönnern enorm subventioniert; die fürstliche Unterstützung betrug oft bis zu 50% des Gesamtetats oder mehr. Die meisten Hoftheater hatten enorme Defizite, die nur mit Hilfe dieser Subventionen abgedeckt werden konnten. Küstner, Direktor der Theater in Leipzig, München, Berlin und Darmstadt, zieht dieses Fazit in jedem Jahr seiner Abrechnung: das Berliner Hoftheater, 1830 das am höchsten subventionierte Theater in Deutschland, wurde bei 170 000 Talern Einnahmen mit 230-240 000 Talern bezuschußt; der Ausgabenetat betrug 400 000 Taler (*Rückblick* 320).⁶ Stadt- und Unternehmertheater dagegen mußten ausschließlich von den Kasseneinnahmen überleben und hohe Abgaben an die Stadt zahlen, die sich von Konzession und Theaterpacht (Martersteig, *Das deutsche Theater* 378; Küstner, *Taschen- und Handbuch* 167) bis zu Benefizvorstellungen für die Armen erstreckten (Küstner, *Taschen- und Handbuch* 274-81). In Anbetracht der Tatsache, daß selbst die Hoftheater nur mit Hilfe von enormen Subventionen finanziell überleben konnten, war es kein Wunder, daß viele Stadttheater sich nur wenige Jahre hielten. Das Leipziger Stadttheater, 1817 eröffnet, machte 1827 während der zweimaligen Landestrauer, während der Spielverbot herrschte, 16 000 Taler Schulden und mußte im folgenden Jahr schließen (Küstner, *Rückblick* 298 f). Die Wandertheater schließlich waren finanziell am unsichersten, weil sie an jedem neuen Ort um Spielerlaubnis nachsuchten und dazu noch mit der Konkurrenz anderer Wanderbühnen oder lokaler stehender Theater kämpfen mußten. Allerdings hielten sich viele Wanderbühnen bis ins 19. Jahrhundert: um 1866-7 zählt Paldamus 67 reisende Gesellschaften, davon bezeichnet er 20 als finanziell abgesichert (99).

Während die reisenden Gesellschaften ständig den Spielort und damit das Publikum wechselten – die Neubersche Truppe spielte im Jahre 1730 in acht verschiedenen Städten (Hans Devrient, *Johann Friedrich Schönnemann* 303); – sahen sich die stehenden Bühnen, die am selben Ort ihr Publikum unterhalten wollten, gezwungen, ein abwechslungsreiches Repertoire aufzustellen. Küstner gab 1833-42 am Hoftheater München durchschnittlich 225 Vorstellungen im Jahr, davon 160 verschiedene Stücke

und 41 Neuaufführungen (*Vierunddreißig Jahre* 142); während seiner Berliner Direktion 1842-51 gab er 460-470 Vorstellungen pro Jahr in Berlin, Potsdam und Charlottenburg (*Vierunddreißig Jahre* 185). Auch Wandertheaterdirektoren, die irgendwo eine längerfristige Spielerlaubnis erhielten, sorgten für Abwechslung im Spielplan: Karoline Neuber gab vom 8. 4. bis zum 5. 12. 1735 in Hamburg insgesamt 203 Vorstellungen; von den aufgeführten Stücken wurden nur die erfolgreichen wiederholt (Reden-Esbeck, *Caroline Neuber* 107-10). Gespielt wurde also fast jeden Tag, jede Woche wurde ein neues Stück aufgeführt. Daß bei diesem hektischen Tempo nicht viel Zeit für Proben blieb, leuchtet ein. Karoline Schulze-Kummerfeld lernte 1758 bei Ackermann ihre Rollen, ohne den Rest der Stücke zu kennen, und mußte sich ihre Abgänge vom Souffleur andeuten lassen; wenn es sich um „alte“ Stücke handelte, wurde überhaupt nicht geprobt (Schulze-Kummerfeld I, 106 f). Daß Schauspieler oft bei der Aufführung von Stücken nur ihre Rollen kannten, war keineswegs ungewöhnlich: in der Regel ging unter den probenden Schauspielern eine Ausgabe des Stückes herum, aus der sie ihre Rollen abschrieben, ohne natürlich dabei den Rest des Stückes mitzukopieren (Laube, *Briefe* 56). In Schröders Hamburger Theater der 1770er Jahre fand lediglich eine Leseprobe und eine Probe statt, oft am Tag vor der Aufführung (Paul Hoffmann 265;⁷ Schulze-Kummerfeld II, 59; Röscher, *Dramaturgische Probleme* 33; Löhn-Siegel, *Vom Oldenburger Hoftheater* 36 f), „so daß die Schauspieler eine Stunde nach der Probe des einen Stückes das andere spielen mußten“ (Gerber 33). Die 1808 in Wien erlassenen „Gesetze für das deutsche Schauspiel“ schrieben zwei Lese- und zwei Gedächtnisproben, bei der der Souffleur Stichworte gab, vor (Kindermann, *Theatergeschichte* 499). Friedrich Ludwig Schmidt, Mitdirektor des Hamburger Stadttheaters, empfiehlt 1820 drei Proben und eine Leseprobe, wobei er impliziert, daß im Normalfall weniger geprobt wurde (*Dramaturgische Aphorismen* 109-14). Heinrich Laube, seit 1869 Direktor des Leipziger Theaters, probte vor jeder Aufführung immerhin fünf bis sieben Mal (*Das norddeutsche Theater* 148). Wenn ein Stück unerwarteter Weise zu kurz ausfiel, d. h. nicht „abendfüllend“ war, wurde nach der Vorstellung oft kurzerhand ein Nachspiel angesetzt, für das gar nicht geprobt wurde. Der Schauspieler Brandes berichtet von einer solchen kurzfristigen Zusatzvorstellung, bei der er auf die Bühne gestellt wurde, ohne zu wissen, welches Stück gespielt werden sollte, und auf seine Fragen von seinem Direktor Schuch die Antwort erhielt: „Schwatz der Herr nur von Liebe, das übrige wird der Herr schon erfahren“ (zit. Eloesser, *Aus der großen Zeit* 34). Selbst in Goethes Weimarer Theater wurde vor jeder Aufführung nur drei bis vier Mal geprobt; was Satori-Neumann für die Regel „bei [...] mittleren Truppen“ hält (272).

Was gespielt wurde, hing sowohl von den Finanzen als auch von den künstlerischen Ansprüchen der jeweiligen Theater ab, und auch hier gab es krasse Unterschiede zwischen Wanderbühnen und stehenden Theatern. Eduard Devrient sieht einen der großen Fortschritte des Theaters im 19. Jahrhundert darin, daß von der Hofbühne herab moralisch belehrt werden könne, während die Wandertheater sich nach Publikumswünschen richten mußten (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst* I, 479 f). Die Trennungslinie zwischen Unterhaltungstheater und der Bühne als moralische An-

stalt betrachtet ist also die zwischen Hoftheater und Wanderbühne. Aufgrund dieser Unterscheidung versuchten die meisten Stadt- und Unternehmertheater, sich den ästhetischen Ansprüchen des Hoftheaters anzugleichen, ohne dabei aber ihr Publikum zu verlieren. Ein Mittel dazu schien die Abgrenzung zur Wanderbühne. Wanderbühnen, mit Ausnahme der Neuberschen, galten als reine Unterhaltungstheater, die hauptsächlich sogenannte „Haupt- und Staatsaktionen“ im Repertoire führten (Prutz 188; Küstner, *Rückblick* 198), tatsächlich aber alle Genres spielten, von Trauerspiel, Lustspiel und Possen bis zur Oper, aus denen die publikumswirksamen ausgewählt wurden. „So sind es denn weit weniger die wirklich guten Trauerspiele, welche zur Auf-führung kommen, sondern die Stücke von Kotzebue, Babo, Auffenberg, Weißenthurn etc.“ (Paldamus 150). Auch Goethe- und Schilleraufführungen standen im Repertoire der Wanderbühnen, weil die Magistrate, die die Spielgenehmigungen erteilten, sich oft die Spielpläne vorlegen ließen, „da müssen denn auch ein paar klassische Stücke darauf stehen“ (Paldamus 150). Die „klassischen“ Vertreter auf dem Spielplan wurden popularisiert, sowohl inhaltlich als auch im Titel: so wurde aus Schillers *Räubern* „Die Räuber in den böhmischen Wäldern“, und *Kabale und Liebe* wurde umbenannt in „Kabale und Liebe oder die verhängnisvolle Limonade“ (Paldamus 151).

Die Stadt- und Unternehmertheater, die ausschließlich von ihren Kasseneinnahmen existierten, richteten sich bei der Aufstellung ihrer Spielpläne nach dem Geschmack des Publikums, die Hoftheater nach dem ihrer adligen Gönner. In Stadttheatern waren Komödien und Schauspiele die vorherrschenden Genres, in Hoftheatern die Komödie und die Oper. Der *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* (1845) führt für die Zeit vom 1. 10. 1843 bis zum 31. 3. 1844 27 in Berlin aufgeführte Lustspiele und nur sechs Tragödien an (538); Küstner führte zwischen 1817 und 1851 an den vier Theatern unter seiner Direktion dreimal so viele Lustspiele wie Tragödien auf (*Vierunddreißig Jahre* 327; *Rückblick* 240); Klingemann zählt 1822 mehr Lustspiele als andere Genres im Repertoire der deutschen Bühnen (*Allgemeiner deutscher Theater-Almanach* 132), und Laube stellt in jedem Jahr seiner Abrechnung fest, es werde „den Lustspielen stark gefröhnt“ (*Das Burgtheater* 239 und 389). Die Tragödie galt zwar als die höchste Form des Schauspiels, war aber keineswegs die publikumswirksamste, denn das Publikum will „mehr belustigt als erschüttert sein“ (Küstner, *Rückblick* 241; vgl. Laube, *Das Wiener Stadt-Theater* 64 f), und ein Theater, selbst ein Hoftheater, mußte vor allem überleben. Laube faßt das Überlebenspostulat des Theaters kurz: „Die Mehrzahl der Menschen will nicht belehrt werden, nein, sie will unterhalten sein. Sie hört auf den Hanswurst“ (*Erinnerungen* IX, 444). Dementsprechend suchte Laube vor allem nach Lustspielen – „neue Wendungen über das Duett von Hans und Grete“ (*Erinnerungen* IX, 423) –, klagte über „die geringe deutsche Produktion im deutschen Lustspiele“ (*Erinnerungen* IX, 423) und fragte sich „[...] besorgt, ob sich denn auch neue Dramatiker finden würden, welche imstande wären, Lustspiele zu schreiben“ (*Theaterkritiken* I, 177). Wie abhängig er sich von Lustspieldichtern fühlte, zeigt eine Bemerkung über Charlotte Birch-Pfeiffer: „Wäre die fleißige Fabrikantin in Berlin, die Birch-Pfeiffer nicht da, die für den Markt arbeitet, die Schauspielhäuser müßten geschlossen werden“ (*Theaterkritiken* I, 172).

Die Vorliebe des Publikums für die Komödie beeinflusste auch das Repertoire an Hoftheatern, obwohl die adligen Gönner teilweise die literarische bzw. moralisch-ästhetische Funktion des Theaters betont wissen wollten und den Spielplan dementsprechend festlegten. So z. B. Kaiser Joseph II. im Wiener Burgtheater der 1780er Jahre: „Unerschütterlich hält er daran fest, das höhere Schauspiel und Trauerspiel aufgeführt zu sehen [...]. Das Publicum theilte diese Vorliebe nicht“ (Laube, *Das Burgtheater* 68). Und den Ruin des Berliner Hoftheaters in den 1850er Jahren erklärt Laube ironisch damit, es sei „über die Marmorstufen der Klassik“ gefallen (*Das Burgtheater* 393).

Bei der Aufstellung des Spielplans konnte ein Theaterdirektor nicht nur über die Stufen der Klassik stolpern, sondern auch über die der Zensur. In dieser Beziehung waren Hoftheaterdirektoren bei der Aufstellung des Spielplans wesentlich abhängiger als die Direktoren von Stadt- oder Wanderbühnen, eine Abhängigkeit, die sich schon aus den hohen Subventionen der Hoftheater ergab. Ein Theaterdirektor an einem Stadt- oder Wandertheater, in der Regel der Unternehmer selbst, hatte weitreichende Befugnisse; er war verantwortlich für Einstellung und Entlassung des Ensembles und bestimmte die Bezahlung der Schauspieler, Stückewahl und Rollenverteilung und führte oft auch Regie. Bei Hoftheatern dagegen wurden die Kompetenzen der Direktion oft vom Hof beschnitten. Küstner, langjähriger Intendant von sowohl Hof- als auch Stadttheatern, spricht aus Erfahrung von den Nachteilen, „denen ein Hoftheaterintendant gegenüber einem selbständigen und unabhängigen Unternehmer ausgesetzt ist“, da „freie Bewegung [...] den Hoftheatervorständen selten oder nicht im nöthigen Umfange gewährt wird“ (*Vierunddreißig Jahre* 94 f). Am Burgtheater der 1850er Jahre lag die oberste Direktion in den Händen des Oberkämmerers Graf Lanckoronski, der auch sämtliche Verträge abschloß; Laube war lediglich künstlerischer Direktor ohne reale Befugnisse (Laube, *Erinnerungen* IX, 403 f) und wesentlich zensurabhängiger als der Direktor eines Stadttheaters.

Die frühesten Zensurbestimmungen richteten sich gegen die Wanderbühnen und deren improvisierte Schauspiele. In Wien gab es seit 1542 Verordnungen gegen „vagabundierende Künstler“ (von Weilen/Teuber I, 113). Herumziehende Schauspieler mußten sich anmelden, eine Spielerlaubnis vom Magistrat erhalten und Abgaben zahlen,⁸ „dabey aber bey Leib und Guts-Straff das Gotteslästern, Fluchen und Schwören, wie auch einige unzüchtige Reden, Gebärden und Vorstellungen nicht zugestatten“ (Kaiserliche Verordnung, 1665, zit. von Weilen/Teuber I, 114). Dieser Erlaß wurde 1671, 1716, 1724, 1731 und 1746 wiederholt (von Weilen/Teuber I, 114). Obwohl diese Zensur allgemeiner gehalten war als später die Zensur an Hoftheatern, stellte sie eine Bedrohung dar, die durchaus ernstgenommen wurde. Johann Carl Eckenberg, Inhaber des Privilegs für die Berliner Bühne ab 1732, fragte sicherheitshalber an Allerhöchster Stelle an, „wie ich mich, um alle Scandala zu evitiren, bei meinen Actionen aufführen solle“ (Brief an König Friedrich Wilhelm I. vom 24. 10. 1741 [sic]);⁹ zit. in *Almanach* 1848, 159).

Bei Stadt- und Hoftheatern wurde zunächst das Extemporieren zensiert. Daß besonders Hoftheater das Improvisieren auf der Bühne strikt untersagten, war nicht nur ein

Qualitätsmerkmal bzw. eine Abgrenzung zur Wanderbühne, sondern das Resultat einer praktischen Überlegung: auf der Bühne Improvisiertes war schwer zu zensieren, während geschriebene Stücke vor der Aufnahme in den Spielplan dem Zensor vorgelegt werden konnten, der über Aufnahme oder Ablehnung entschied (Laube, *Das Burgtheater* 11). 1752 verbot Maria Theresia in Wien jegliches Improvisieren auf der Bühne (Kindermann, *Theatergeschichte* 224); der erste Verstoß wurde mit Verweis, der zweite mit vierzehntägiger, der dritte und „schwere“ Verstöße (Grobheit oder Unsittlichkeit) mit lebenslänglicher Festungshaft geahndet (Martersteig, *Das deutsche Theater* 108; von Weilen/Teuber II, 60). Joseph II. wiederholte dieses Edikt, als er 1776 das Wiener Theater zum Hof- und Nationaltheater erklärte und kategorisch bestimmte, am Burgtheater solle „von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aufgeführt werden“ (Kindermann, *Theatergeschichte* 198). Das Improvisieren war damit erneut untersagt; strengere Zensurmaßnahmen folgten mit der Französischen Revolution (Kindermann, *Theatergeschichte* 202). Karl Hägelin, von 1770 bis 1805 Theaterzensor in Wien, stellte 1795 einen Leitfaden für die Theaterzensur in Ungarn zusammen, und zwar „mit Verwertung aller Grundsätze, die bis dahin für die Wiener Bühnen maßgebend waren“ (Lothar 40). Nach diesen Bestimmungen waren von der Darstellung oder Erwähnung auf der Bühne unter anderem ausgeschlossen: sämtliche Staatsinstitutionen, Königtum und Behörden, das Parlament, Gesetze oder Gesetzgebung eines Staates, Religion, die Konfessionen, das Militär, die Kreuzzüge, die Ehe, Moral, Vorgänge aus dem Leben oder Namensnennung von lebenden oder toten Angehörigen des Königshauses, Erwähnung von nichtmonarchischen Staatsformen, Hinrichtungen von Regenten, religiöse oder politische Vorurteile, biblische oder katechische Ausdrücke, unsittliche oder grobe Ausdrücke, alle Wörter, die ein geistliches Amt bezeichnen, die Darstellung einer wilden Ehe, und die Wörter „Sünde“, „heilig“, „Tyrann“, „Despotismus“, „Unterdrückung“, „Freiheit“, „Gleichheit“, „Aufklärung“, „Gott“, „Kirche“, „beten“ sowie Gleichnisreden aus der Bibel, wie z. B. „stumm wie ein Fisch“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 275; Lothar 40-43). Weiterhin hatte die Zensur „darauf zu sehen, daß nie zwey verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten“ (Karl Hägelin, „Grundsätze der Censur“, zit. Lothar 40-43). In Preußen wurden persönliche Beleidigungen, Aufforderungen zum Hochverrat, Beschimpfungen einer anerkannten Religionsgemeinschaft, unzuchtige Handlungen, Darstellungen von Mitgliedern des königlichen Hauses und Stoffe aus biblischen Geschichten zensiert (Martersteig, *Das deutsche Theater* 276). Die Liste der verbotenen Stücke war endlos; auch Goethe, Schiller und Shakespeare wurden nicht verschont.¹⁰ In Wien wurde 1815 die Aufführung von Caroline Pichlers *Ferdinand II.* untersagt (Winkler 88); 1836 folgten Friederike Lohmanns *Die Mühle an der Elbe*, Charlotte Birch-Pfeiffers *Die Günstlinge*, *Ferdinand Avello der Flüchtling*, *Die Flucht nach London*, *Die Engländer in Paris*, *Der Glöckner von Notre-Dame*, und Margarethe Bernbrunns *Der Reisewagen des Flüchtlings* (Mayer 18-29). Da im *Reisewagen* „die größten Szenen gemildert wurden“, wurde das Stück später „nachträglich zur Aufführung zugelassen“ (Mayer 29). 1830-38 waren in Wien 251 Stücke verboten (H. Devrient, *Archiv* I, 18 f).

Die Zensurbestimmungen in Deutschland waren so divers wie die Gesetzgebung der 39 Staaten: „Was in Preußen verboten wurde, blieb in Baden erlaubt; wer hier ausgewiesen wurde, flüchtete zum Nachbar“ (Laube, *Erinnerungen* VIII, 147). Im katholischen Wien war die Zensur zu Beginn des 19. Jahrhunderts strenger als im protestantischen Berlin (Weil 125); trotzdem mußte Iffland in Berlin „selbstverständlich alle etwas zu lebhaft geäußerten Gefühle für Freiheit und vor allem Wendungen gegen Feudalismus und Königtum tilgen“ (Weil 117). Fast überall wurde die Zensur zur Selbstzensur: der geschickte Theaterdirektor, der das Eingreifen der Zensur voraussah, strich selbst, wo nötig. Unter diesen Voraussetzungen wagte Laube es sogar, im katholischen Wien Albert Lindners *Die Bluthochzeit*, ein Stück über die Bartholomäusnacht, aufzuführen. Obwohl ihm Zweifel bezüglich der Zensur kamen, war er der Ansicht, „sie würde nicht Nein sagen, wenn ich hie und da an den mißlichsten Stellen den nackten Ausdruck einer Unthat ein wenig bekleidete, und nur den Sinn rettete“ (Laube, *Das Wiener Stadt-Theater* 108). Laube behielt Recht: das Stück kam durch. Da bei strikter Befolgung der Zensurbestimmungen ein Repertoire nicht leicht aufzustellen war, denn die Zensur verbot „so ziemlich alles, was wesentlich Stoff zum Drama ist“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 276), versuchten viele Theaterdirektoren, die Zensur zu umgehen. „[...] wir fügten uns immer nur dem unwiderstehlichen Drucke. Sobald sich nur ein Luftloch öffnete, waren wir auch augenblicklich wieder da mit unserem verbannten Kinde“ (Laube, *Das Burgtheater* 160). Laubes Taktik war allerdings nur begrenzt wirksam: Mitte des 19. Jahrhunderts wurden insgesamt drei Burgtheaterdirektoren wegen Schwierigkeiten mit dem Hof entlassen – Schreyvogel, Burckhard und Laube selbst (Lothar 48).

1848 wurde die Zensur am Burgtheater pro forma aufgehoben (Martersteig, *Das deutsche Theater* 368), aber damit war sie noch lange nicht vorbei. Als Laube ein Jahr später das Burgtheater übernahm, fand er „ein sehr langes Verzeichnis von Stücken, welche nie mehr gegeben werden sollten“ (Laube, *Das Burgtheater* 156). Nach der 1848er Revolution konzentrierte sich die Zensur vornehmlich auf Politisches: 1851 wurde ein Schauspieler wegen nicht näher bezeichneter „Ungebührlichkeit“ vorgeladen und ein anderer verklagt, weil er „politisch aufregende“ Verse zu überzeugend vorgetragen habe (E. Devrient, *Eduard Devrient* 566). In den 1860er Jahren wurde Marie von Ebner-Eschenbachs *Marie Roland* am Burgtheater abgelehnt, weil „die französische Revolution denn doch ein zu naheliegendes Ereignis sei und der Name der Königin in dem Stücke erwähnt werde“ (Lothar 132). Noch um 1880 berichtet Laube, das Kasseler Hoftheater unterliege „bis in die neueste Zeit [...] strengster Zensur. Die populärsten Stücke durften dort nicht gegeben werden, weil dieser oder jener unscheinbare Zug Serenissimo mißfallen könnte“ (*Erinnerungen* VIII, 75).

Während die Theaterdirektoren mit unzureichenden Etats und der Zensur zu kämpfen hatten, hatten die Schauspieler und Schauspieldichter andere Schwierigkeiten, vor allem mit den Direktionen ihrer Theater. Ein Vertrag zwischen Schauspieler und Theaterdirektor war darauf ausgerichtet, den Schauspieler möglichst abhängig vom Direktor zu machen. Die Theaterdirektion stellte nicht nur das Personal ein und bestimmte Repertoire und Rollenverteilung, sie hatte auch Disziplinargewalt über das

Personal (Paul Hoffmann 249) und legte die Bestimmungen in Theaterverträgen fest. Dementsprechend willkürlich waren oft die Verträge. Gerber klagt 1865 über die vertraglich festgelegte Ausnutzung der Schauspieler: „[...] ein Dienstbote hat's oft viel besser“ (29). Nach zeitgenössischen Angaben (Brachvogel, *Theatralische Studien* 117; Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 284-6) war der folgende Theatervertrag im 19. Jahrhundert nicht untypisch:

Contract.

Stempel reservirt.

Zwischen dem Theater-Director Herrn (Thespi zu U.)¹¹ und dem Schauspieler Herrn (Sylpho) ist heute folgender Contract verabredet und geschlossen.

§ 1.

Herr Director (Thespi) engagirt bei seinem Unternehmen, wo und wann er auch Vorstellungen zu geben für gut findet, Herrn (Sylpho) für die Zeit (vom 1. Juli 1862 bis 1. Juli 1863); jedoch steht dem Director (Thespi) das Recht zu, diesen Contract in allen seinen Theilen am (1. September 1862) durch eine vorherige (vier-) wöchentliche Kündigung wieder aufzulösen, falls wider Voraussetzung Herr (Sylpho) in seinen artistischen Leistungen den gehegten gerechten und billigen Erwartungen des Directors (Thespi) nicht entsprechen sollte.

§ 2.

Herr (Sylpho) verpflichtet sich zur Uebernahme aller Rollen im Fache (der ersten jugendlichen Helden), verspricht aber auch, alle anderen Rollen, welche seiner Individualität nicht zuwider sind, zu übernehmen und auszuführen, ganz wie solches die Direction im Interesse des Instituts für angemessen erachtet.

§ 3.

Herr Director (Thespi) zahlt an (Herrn Sylpho) eine monatliche Gage von (Fünfundzig Thalern) in halbmonatlichen Raten am 1. und 16. jedes Monats, postnumerando zahlbar.

§ 4.

Herr Director (Thespi) stellt für Herrn (Sylpho) alles Costüm, mit Ausnahme der modernen Französischen Garderobe, Tricots, Federn, Schmuck, Fußbekleidung und Handschuhe, die derselbe aus eigenen Mitteln herzustellen hat.

[Dieser Paragraph gilt nur für die männlichen Mitglieder des Theaters. Wenn Herr Thespi eine Frau Sylpha einstellt, lautet der Paragraph wie folgt:

§ 4.

Herr Director (Thespi) stellt für (Fräulein Sylpha) nur die männlichen Costüme, sobald sie solche zu ihren Rollen bedarf, alle übrigen Costüme hat sich dieselbe aus eigenen Mitteln anzuschaffen, soweit selbige nicht etwa im Garderobe-Inventarium vorhanden sind.]

§ 5.

Herr (Sylpho) unterwirft sich nachfolgenden Theatergesetzen und sieht sie als einen integrierenden Theil dieses Contractes an, entsagt auch ausdrücklich allen dagegen zu machenden Einwendungen.

§ 6.

In allen Streitigkeiten zwischen den beiden Contrahenten, welche die Entscheidung eines Gerichts erforderlich machen, unterwirft sich (Herr Sylpho) der Gerichtsbarkeit des Kgl. Stadt-, resp. Appellations-Gerichts zu X. und zwar so, daß (Herr Sylpho) bei diesen Gerichtshöfen sich auf die Klage einlassen, oder Contumazialverfahren gewärtigen muß, selbst wenn (er seinen) Wohnsitz anderswo im In- oder Auslande hat, oder nehmen sollte.

[§ 7.

legt die Kündigungsfrist des einjährigen Vertrages auf drei Monate fest.]

§ 8.

Tritt Brand des Schauspielhauses, Krieg, ansteckende Krankheit, Landestrauer, politische Umwälzung oder sonstige Calamität ein, die die Schließung des Theaters nöthig macht, so ist der Director (Thespi) berechtigt, diesen Contract sofort und ohne jede Entschädigung in allen seinen Theilen aufzulösen.

[§ 9.

bestimmt ein zur Monatsgage zusätzliches Spielhonorar, die sogenannten „Akzidentien“, auf die weiter unten eingegangen wird.]

§ 10.

Sollte Herr (Sylpho) diesen Contract brechen, nicht rechtzeitig antreten oder früher, als derselbe zu Ende gegangen ist, das Engagement verlassen, so verfällt (der-) selbe in eine sofort zu zahlende Conventionalstrafe von (900) Thlr.; jedoch hebt die Zahlung der Conventionalstrafe die Rechtsbeständigkeit dieses Contracts nicht auf, und behält sich Herr Dir. (Thespi) seine diesfälligen Rechtsansprüche auf Erfüllung des Contracts oder auf Schadenersatz nach seinem Ermessen vor, und begiebt sich (Herr Sylpho) des Einwandes, daß die stipulirte Conventionalstrafe das Doppelte des wirklichen Interesses übersteige.

[§ 11.

bestimmt das Herrn Sylpho gewährte Benefiz, d. h. eine Aufführung, deren Einnahmen an ihn gehen, auf die halbe Einnahme nach Abzug der Tageskosten.

§ 12.

enthält die Schlußformel ohne weitere Klausel.] (zit. in Brachvogel, *Theatralische Studien* 117-144).

Für neue Mitglieder an Herrn Thespi's Theater bedeutete das folgendes: zunächst wurden sie auf zweimonatige Probezeit angestellt, während der der Direktor eine beliebig festzusetzende Kündigungsfrist hatte; danach wurde ihr Vertrag auf weitere zehn

Monate verlängert, mit dreimonatiger Kündigungsfrist für die Direktion. Sie selbst konnten weder während der Probezeit noch während des Vertrags kündigen und durften sich nicht weigern, eine Rolle zu spielen. Frauen waren für ihre gesamte Garderobe selbst verantwortlich; Männer mußten sich nur einen Teil der Garderobe selbst anschaffen. Die „nachfolgenden Theatergesetze“, denen Sylpho sich in §5 unterwirft, bestehen an Herrn Thespis' Theater aus 50 Paragraphen, die die Schauspieler dazu anhalten, jede ihnen vorgelegte Rolle ohne Zusätze oder Änderungen zu spielen; ihnen die Änderung des Kostüms verbieten; sie zwingen, sich auch während ihrer Freizeit in der Nähe des Theaters aufzuhalten; ihnen untersagen, in öffentlichen oder Privatvereinen zu singen, deklamieren, demonstrieren oder Reden zu halten; Verordnungen für Krankheit, Versäumnis, Unpünktlichkeit bei Proben und Zeit zum Umkleiden treffen; und bei Verstößen mit Gehaltskürzung oder Entlassung drohen. In §47 verpflichten sich die Schauspieler im Voraus zur Beachtung aller noch künftig zu erlassenden Gesetze und Vorschriften (Brachvogel, *Theatralische Studien* 128-35). Laut §8 des Hauptvertrags konnten Schauspieler jederzeit fristlos entlassen werden.

So oder ähnlich sah ein Theatervertrag aus, „der heutige moderne Contract, wie er uns vorliegt und durchweg, mit wenigen Ausnahmen, geschlossen wird“ (Brachvogel, *Theatralische Studien* 117). Die von Vohs und Willms in Weimar erlassenen Theatergesetze vom 7. 3. 1793 treffen ähnliche Bestimmungen (Satori-Neumann 74 f). An den meisten Theatern wurden neue Schauspieler auf Probezeiten verpflichtet, nach denen die Direktion, nicht aber das Mitglied, den Vertrag lösen konnte; ein Direktor konnte z. B. durchaus 18 Mitglieder auf Probe engagieren und nach dem Probemonat 17 auf die Straße setzen (Martersteig, *Das deutsche Theater* 394 f; Löhn-Siegel, *Vom Oldenburger Hoftheater* 14). Eine unter §8 erwähnte „sonstige Calamität“ für den Schauspieler konnte auch ein Wechsel in der Theaterleitung sein: es gab keine Bestimmungen, die einen neuen Intendanten dazu anhielten, das Ensemble des alten zu übernehmen (Kilian 127-162). Bei Wanderbühnen waren die Verträge oft noch willkürlicher, die Kündigungszeiten lagen zwischen drei und sechs Wochen (Martersteig, *Das deutsche Theater* 155).

Trotz der finanziellen Unsicherheit und der Rechtlosigkeit der Schauspieler, die in derartigen Verträgen institutionalisiert wurde, hätte Frau Sylpha oder Herr Sylpho bei dem oben zitierten Vertrag noch Glück gehabt. Da neue Mitglieder meist über weite Entfernungen hinweg engagiert wurden, machten sich viele arbeitssuchende Schauspieler auf bloße Versprechungen hin auf den Weg zu einem weit entfernten Theater. Dort wurde ihnen nicht selten mitgeteilt, daß die „mißlichen Zeitverhältnisse“ und sonstige „unverschuldete Unglücksfälle“ eine Herabsetzung der Gage gebieten und die Direktion stellt ihnen die traurige Alternative, den Kontrakt zu verändern und sich mit einer weit geringeren Gage zu begnügen, oder die kostspielige Rückreise anzutreten“ (Gerber 32). Teilweise wurden auf diese Weise ganze Schauspielerfamilien engagiert, von denen dann den besten Schauspielern gleich zu Beginn des Engagements gekündigt wurde; die schlechteren Schauspieler in der Familie wurden behalten. Mit Rücksicht auf das Engagement der Familienmitglieder versuchten dann die entlassenen Schauspieler, bei dem Theater wieder anzukommen, und mußten oft froh sein, wenn sie mit halber

Gage wieder genommen wurden (Gerber 32). Teilweise wurden Schauspieler auch unter Geltendmachung irgendwelcher Vertragsklauseln ohne Gage angestellt (Gerber 33). Ein arbeitsloser Schauspieler ging also auf der Suche nach neuen Engagements erhebliche Risiken ein. Karoline Schulze-Kummerfeld reiste mit ihrer Familie 1751-2 aufgrund falscher Versprechungen von einem verschuldeten Prinzipal zum anderen und durchquerte in diesem Jahr auf Engagementssuche sieben Städte (Schulze-Kummerfeld I, 32-50). Dieses ständige Wanderdasein war auch für viele Schauspieler an stehenden Theatern eher die Regel als die Ausnahme: stehende Theater waren im Sommer geschlossen und gaben auch Vorstellungen in umliegenden Orten. Gastspiele von fest engagierten Schauspielern waren auch deshalb häufig, da sie in der Regel besser bezahlt waren als Festanstellungen und außerdem oft die einzige Möglichkeit boten, ein neues Engagement zu erhalten (Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 262).

Das Format der Theaterverträge und die miserablen Praktiken vieler Direktionen zwangen die Mehrzahl der Schauspieler in eine absolute Abhängigkeit. Vertragsbrüche waren an der Tagesordnung, obwohl sie mit Entlassung und teilweise auch mit Haft bestraft wurden (Kindermann, *Theatergeschichte* 499). Da auf Versäumen einer Vorstellung, egal aus welchen Gründen, dieselben Strafen standen, spielten viele Schauspieler auch unter extremen Bedingungen. Karoline Schulze-Kummerfeld spielte trotz Lungenentzündung die Sara Sampson (Schulze-Kummerfeld I, 166-171); ihre Mutter spielte noch im achten Monat ihrer Schwangerschaft und am Abend nach dem Tod ihres neugeborenen Sohnes (I, 21-5). Zu den natürlichen Krankheiten kamen die Berufskrankheiten des Schauspielers: „Empfindsamkeit der Nerven, Überanstrengung des Gedächtnisses, Auszehrung, Vergiftungserscheinungen infolge Gebrauchs schädlicher Schminkefarben, Erkältungen und Fieberanfälle“ (Satori-Neumann 188). Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts starben zwei Drittel aller Schauspieler vor ihrem 40. Lebensjahr „physisch (oder wenigstens artistisch)“ (Satori-Neumann 189).

Mit Ausnahme einiger weniger gutsubventionierter Hoftheater waren die Ensembles an den meisten Theatern sehr klein, um Schauspielergagen zu sparen, so daß die meisten Schauspieler an fast jeder Aufführung mitwirken mußten. Dazu wurden die Mitglieder des Ensembles oft vielseitig verwertet: bei Wandertheatern war ein Schauspieler oft gleichzeitig Maschinist, Zettelträger oder Dekorationsmaler (Paldamus 124; Röscher, *Dramaturgische Probleme* 33); an anderen Wanderbühnen und stehenden Theatern fungierte ein Schauspieler, je nach Begabung, zusätzlich als Tänzer, Opern- oder Chorsänger, Statist und Komparse; viele arbeiteten auch im technischen Personal mit oder verkauften Eintrittskarten (*Almanach* 1809, 125 f; Satori-Neumann 214; Küstner, *Rückblick* 26 f; Martersteig, *Das deutsche Theater* 154; Kindermann, *Theatergeschichte* 527 f; Laube, *Das norddeutsche Theater* 58 f).¹² Brandes war 1757 an der Schönnemannschen Truppe als Schauspieler engagiert, schrieb aber auch Rollen, soufflierte und figurierte in Rollen für ein minimales Gehalt (Eloesser, *Aus der großen Zeit* 30 f). Auch Karoline Schulze-Kummerfeld weiß von der Überbelastung der Schauspieler ein Lied zu singen: von den von März 1781 bis zum Februar 1782 in Innsbruck aufgeführten 172 Stücken spielte sie in 123 mit; von den insgesamt 84 Rollen, die sie in diesen elf Monaten spielte, waren 56 neu; außerdem tanzte sie widerwillig im Ballett

(II, 114) – das alles für 12 Taler pro Woche (II, 106). Da die meisten Schauspieler am Innsbrucker Theater gleichzeitig Tänzer waren, konnte sie nicht konkurrieren und wurde schließlich entlassen (II, 119).

Die Gagen der meisten Schauspieler, seltene Berühmtheiten ausgenommen, fielen recht ärmlich aus. Während die berühmte Sophie Schröder bei einem Gastspiel in Dresden 1817 100 Taler pro Rolle verlangen konnte (Schröder, *Briefe 1813-1868* 158 f), verdiente Karoline Schulze-Kummerfeld in ihrer jahrzehntelangen Schauspielerlaufbahn teilweise nicht mehr als sieben Gulden, nie mehr als 20 Gulden pro Woche; dafür spielte und tanzte sie und ihr Bruder tanzte (Schulze-Kummerfeld I, 236). Bei Wandertheatern mußten sich die Schauspieler „damit begnügen, wenn sie nur wirklich satt werden können“ (Paldamus 125 f); die Direktoren erwiesen sich in puncto Zahlung oft als unzuverlässig, und Profite wanderten in die Tasche des Direktors (Paldamus 125). Die Gehälter bewegten sich auf einer breiten Skala: 1786 war das höchste Schauspielergehalt in Döbbelins Truppe in Berlin 1040 Taler im Jahr, das niedrigste 104, der Durchschnitt lag zwischen 300 und 400 – Direktor Döbbelin selbst verdiente in diesem Jahr 1300 Gulden (Brachvogel, *Die Königl. Oper* 11-13). Karoline Neuber zahlte ihren Schauspielern 1727 zwei Gulden pro Woche für Anfänger, im Durchschnitt fünf Gulden und bis zu neun Gulden für ausgezeichnete Schauspieler (Reden-Esbeck, *Caroline Neuber* 57). 1733 verdienten Schauspieler in Eckenbergs Truppe monatlich zwischen acht und 34 Taler (Brachvogel, *Das alte Berliner Theater-Wesen* 78). 1754 lag die Höchstgage für Schauspieler um 44 Gulden pro Woche, das Niedrigstgehalt um 12. Um diese Zeit verdiente Prehauser, der berühmteste Hanswurst seiner Zeit, 40 Gulden pro Woche; Karoline Neuber verdiente trotz ihrer Doppelfunktion als Schauspielerin und Direktorin der Truppe 15, also genau drei Gulden über dem Niedrigstgehalt (von Weilen/Teuber I, 164). Die niedrigen Gehälter wurden teilweise durch Haushaltswaren aufge bessert: Ekhs Hofstgag in Hamburg bestand aus 600 Talern und einem Klafter Holz im Jahr (Martersteig, *Das deutsche Theater* 153); die Schauspieler der Neuberschen Truppe bekamen außer ihrem Gehalt freie Kost, die Schauspielerinnen Kost und Logis (Reden-Esbeck, *Caroline Neuber* 57). Am Burgtheater der 1780er Jahre, das „am stärksten dotierte und beste deutsche Theater in jener Zeit“, rangierten die Gehälter von 2550 Gulden (für Ludwig Schröder) bis 300 Gulden im Jahr und lagen im Schnitt um 1200-1400 (Laube, *Das Burgtheater* 60 f).

Ehepaare oder ganze Schauspielerfamilien wurden in der Regel en gros bezahlt, was meistens hieß: schlechter als einzelne Schauspieler. Goethe, Direktor des Weimarer Theaters der 1790er Jahre, der äußerst bescheidene Gehälter zahlte (Satori-Neumann 181; Laube, *Das norddeutsche Theater* 60), zahlte unverheirateten Schauspielern fünf bis acht Taler pro Woche, Ehepaaren acht bis zwölf, Anfängern fünf. Ein lediger Schauspieler an Goethes Theater verdiente demnach mindestens fünf Taler in der Woche und höchstens acht, ein verheirateter mindestens vier und höchstens sechs, einen Taler über dem Anfängergehalt. 1779 verdiente Seyler als Direktor des Mannheimer Theaters zusammen mit seiner Frau, einer berühmten und gefeierten Schauspielerin, 2000 Gulden (Iffland, *Briefe 1772-1814* 38). Bei gleicher Teilung verdienten also beide weniger als Direktor Döbbelin 1786. Eine gleiche Teilung ist übrigens keineswegs

anzunehmen: allein aus der Sitte, Ehepaare niedriger zu bezahlen als ledige Schauspieler, läßt sich schließen, daß die Gehälter für Frauen niedriger lagen. Teilweise, wie z. B. im Wiener Erlass von 1807, war die niedrigere Bezahlung von Frauen gesetzlich verankert. Eine Ausnahme, wenn nicht zur gemeinsamen Bezahlung von Ehepaaren, so doch zur niedrigeren Bezahlung von Frauen, bildet die Schauspielerin Sacco: sie bezog 1781 am Burgtheater 1965 Gulden pro Jahr und einen Gulden pro Tag als Lebensunterhalt für ihren Mann (von Weilen/Teuber II, 30).

Obwohl man von einem durchschnittlichen Schauspielergehalt kaum überleben konnte, waren viele Theaterdirektoren wegen der knappen Etats ständig bemüht, die Gagen zu senken, und suchten nach anderen Mitteln, das Ensemble am Theater zu halten. Ein Promemoria am Gothaer Hoftheater legte am 17. Juli 1775 Schauspielergagen auf höchstens 125 Taler in der Woche fest (Kindermann, *Theatergeschichte* 526 f); ein ähnlicher Erlass bestimmte 1807 in Wien das Maximalgehalt für Schauspieler als 2500 Gulden im Jahr für Männer und 2000 für Frauen (Martersteig, *Das deutsche Theater* 153 f). Um sich gegen die zahlreichen Vertragsbrüche von Seiten der Schauspieler abzusichern, verlegten die Direktoren einen Teil der Gehälter auf die Vorstellungen selbst. Das Burgtheater zahlte in den 1820er Jahren außer den üblichen Wochengagen Spielhonorare zwischen fünf und zwanzig Gulden pro Aufführung (Klingemann, *Kunst und Natur* II, 162). Teilweise waren diese Spielhonorare sogenannte „Akzidentien“, d. h. Bezahlung von „außergewöhnlichen Leistungen“ während der Aufführung, die bei Verhinderung wegfielen und zur Disziplinierung der Schauspieler gestrichen werden konnten (Martersteig, *Das deutsche Theater* 153). Eine „außergewöhnliche Leistung“ konnte alles sein von Gesangs- und Tanzeinlage bis zu Ohrfeigen erhalten und mit Wasser begossen werden (Martersteig, *Das deutsche Theater* 153); die Bezahlung richtete sich nach dem Grad der Mißhandlung, die der Schauspieler über sich ergehen lassen mußte. Eine Ohrfeige z. B. brachte Mitte des 18. Jahrhunderts einen Gulden ein, ein Sprung ins Wasser nur 30 Groschen (von Weilen/Teuber I, 164). Die Schauspieler, die aufgrund der niedrigen Gehälter ständig auf der Suche nach Nebenverdienst waren, nützten diese Zulagen natürlich weidlich aus. Karoline Bauer zitiert eine typische Schauspielerrechnung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts:

Diese Woche 6 Arien gesungen à 1 fl.	6 Fl.	– Kr. ¹³
Ein Mal in die Luft geflogen	1 Fl.	– Kr.
Ein Mal in's Wasser gesprungen	1 Fl.	– Kr.
Ein Mal begossen worden	– Fl.	34 Kr.
Ein Mal Prügel bekommen mit zwei blauen Flecken à 34 Kr.	– Fl.	68 Kr.
Zwei Ohrfeigen erhalten	1 Fl.	8 Kr.
Ein Fußtritt erhalten	– Fl.	34 Kr.
Drei Verkleidungen à 1 fl.	3 Fl.	– Kr.
Summa	13 Fl.	44 Kr.
worüber dankbarlichst quittire (Bauer, <i>Komödianten-Fahrten</i> 29).		

Die finanzielle Situation des Schauspielers bestimmte oft sowohl seine Spielweise als auch seinen sozialen Status. Der Schauspieler war teilweise nur wenige Schritte vom Hofnarren entfernt und wurde auch weitgehend als solcher angesehen. Obwohl der Schauspielerstand an sich als fragwürdig galt, wurden auch hier Unterschiede gemacht: die soziale Hierarchie verlief parallel zur finanziellen, von den Hofbühnen über Stadttheater bis zu reisenden Gesellschaften. Wanderbühnenkomödianten wurden mit Taschenspielern, Dieben und Vagabunden auf eine Stufe gestellt (Tieck II, 319), die Bürgersfrau „nahm die Wäsche von den Stricken [...], wenn die Komödianten kamen“ (Kindermann, *Theatergeschichte* 518). Mit der Stabilisierung des Theaters in Form von stehenden Bühnen wurde der soziale Stand des Schauspielers etwas „würdiger“ (Satori-Neumann 177), aber das allgemeine bürgerliche Vorurteil gegen den Stand war ein geschichtliches und nicht leicht zu beseitigen (Löhn-Siegel, *Vom Oldenburger Hoftheater* 90). Nach bürgerlichen Begriffen war ein Schauspieler eine öffentliche Persönlichkeit, der die Verstellung zu seinem Metier machte und sich zu diesem Zweck schminkte und kostümierte – der personifizierte Gegensatz zum bürgerlichen Ernst des Lebens (*Almanach* 1842, 42) und zur christlichen Doktrin der Jenseitigkeit (Mundt 56). Schauspieler, egal an welchem Theater, nahm man „für Unehrlüche“ oder „nicht für voll“, man hielt „jegliche persönliche Berührung mit den Schauspielern für sittlich gefährvoll und unter der Würde des Bürgers. Der Adel aber betrachtete sie als Spielzeug, Zeitvertreib, Schachfiguren“ (Kindermann, *Theatergeschichte* 518). Dazu kam, im Gegensatz zu anderen Künstlern, das völlige Fehlen einer formalen Ausbildung (Schebest) und das ständige Wanderdasein auch der Hofschauspieler (Kindermann, *Theatergeschichte* 519 und 533). Das Spiel als Gegensatz zur existierenden Wirklichkeit bot außerdem die Möglichkeit, eine (noch) nicht existente Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen. Nicht nur politisches Theater, sondern Theater überhaupt wurde daher oft als potentiell staatsgefährdend empfunden – laut Clemens von Alexandrien beginnen Volksempörungen oft auf dem Theater (Mundt 56).

Diesen Vorurteilen setzten Theaterdirektoren und Schauspieler den Versuch entgegen, ihren Stand „ehrwürdig“ zu machen. Beredter Beleg dafür ist die Vielzahl der meist kurzlebigen Schauspieler- und Bühnengesellschaften, die den Zusammenhang zwischen der finanziellen Unsicherheit und mangelnden Ausbildung des Schauspielers und seinem niedrigen sozialen Status deutlich erkannten und alle ein Ziel hatten: die soziale Hebung des Schauspielerstandes durch Versittlichung, Ausbildung und finanzielle Sicherung der Schauspieler. Diese Vereine bestanden meist aus in regelmäßigen Zeitabständen gewählten Ausschüssen, die die Schauspieler am sittlichen Gängelband hielten, aber auch versuchten, Schauspielschulen und Pensionsfonds zu gründen, die lebenslängliche Anstellung von Schauspielern durchzusetzen, die Anzahl der Proben vor jeder Aufführung zu vergrößern und dem Metier – der Schauspielkunst – einen theoretisch-wissenschaftlichen Unterbau zu geben. Löwen schlug 1767 eine Verbindung von Schauspielern vor, die „Vorlesungen, gemeinschaftliche Berathungen, Kunst-Kritik, innige Verbindung mit Gelehrten und Schriftstellern, ein besonderes Sittengericht“ einschließen sollte und in der auch eine Pensionskasse für Schauspieler vorgesehen war, wobei die Höhe der Rente nicht vom Gehalt, sondern vom Betragen

und Lebenswandel der Schauspieler abhängen sollte (*Vor und hinter den Coulissen* 361 f). Ähnliche Ziele hatten Ekhs Akademe für Schauspieler 1753, der 1782 in Dalbergs Mannheimer Theater gegründete Schauspielerverein, der „Löffel- Gabel- und Messer-Orden“ in Berlin, der Verein dramatischer Künstler in Berlin 1834, der 1845 von Küstner gegründete bundesweite Bühnengesellschaft und zahllose andere (*Vor und hinter den Coulissen* 349-79; H. Devrient, *Archiv* II, 95-150 und *Johann Friedrich Schönmann*, Anhang XXX, 336-40; Löwen 68-71; Brachvogel, *Das alte Berliner Theater-Wesen* 158; *Almanach* 1836, 133-9; 1848, 171-6; Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 230-44). Die meisten dieser Vereine gingen nach wenigen Jahren wieder ein; die angestrebten Ziele blieben in der Planung stecken; die Klagen über die mangelhafte Ausbildung der Schauspieler ziehen sich bis tief ins 19. Jahrhundert (Schebest; Gerber 36 f; Röscher, *Die Kunst* 12 f; Laube, *Das norddeutsche Theater* 252 f), und bis 1860 hatten nur sehr wenige Theater eine Pensionskasse für Schauspieler (E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* II, 385; H. Devrient, *Archiv* II, 132; Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 53-6, 75 f, 236 f, 354-63; *Taschen- und Handbuch* 28, 36 f, 41-3, 119, 141, 147, 158, 163, 169, 304, 315-18). Auch wo Pensionseinrichtungen existierten, waren sie ein gefährdetes Unternehmen. Bei Hoftheatern waren sie von der Allerhöchsten Gnade abhängig (Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 236 f); bei Stadttheatern waren Pensionen in der Regel eine theaterinterne Einrichtung und wurden daher aus der Theaterkasse gezahlt (Kindermann, *Theatergeschichte* 547). Wenn das Theater geschlossen werden mußte oder bankrott machte, ging die Rente für den Schauspieler verloren.

Besonderen Wert legten Vereine, Theatergesetze und Polizeierlasse auf die „Versittlichung“ der Schauspieler. Da herumziehende Schauspieler auf der untersten Stufe der bürgerlichen Achtung standen, entwickelte sich bei stehenden Theatern die Tendenz der Abgrenzung zu den Wanderbühnen. Der Schauspieler an einem stehenden Theater wurde als Schauspieler, der reisende Schauspieler als Komödiant bezeichnet, und die Bezeichnung „Komödiant“ wurde an stehenden Theatern zum Schimpfwort. „In die Klasse von Komödianten gehörten die Schauspieler, die weder von Ehre noch Pflicht noch bürgerlicher Ordnung wissen wollten“ und „nach der Gewohnheit fahrender Schauspielergesellschaften“ überall Schulden hinterließen und „moralitätswidrige Streiche“ machten. Der brave Schauspieler dagegen empfahl sich durch „gutes sittliches Betragen, Conduite“ (Goethe und Pasqué, zit. Satori-Neumann 178). E. Schütz, Hofschauspieler an der Herzoglichen Bühne in Braunschweig, warnte seine Kollegen vor der Beifallsucht, „denn so entstehen die naturwidrigen Subjecte, die man mit dem Schimpfnamen *Comödianten* bezeichnet“ (*Almanach* 1842, 37; Hervorhebung des Autors). Diese entschiedene Abgrenzung zu den Wanderbühnen hatte jedoch mehr Wirkung auf das Selbstbewußtsein der Schauspieler an stehenden Theatern als auf die Achtung der Bürger vor dem Stand. Iffland, 1785 Schauspieler in Mannheim, beklagt sich: „Man spricht gar nicht mit uns, sondern zu uns. Oft gar [...] zu uns herab“ (*Fragmente* 117). Goethe versuchte zwar, den Schauspielerstand zu heben, indem er „der Welt zeigte, daß ich sie eines gesellschaftlichen Verkehrs mit mir wert achtete“ (zit. Laube, *Erinnerungen* VIII, 199), aber auch seine Weimarer Hofschauspieler, die in

den „angesehensten Häusern“ verkehrten, blieben für die Dorfbewohner „die Bande“, vor der sie eiligst ihre Hühner versteckten (Satori-Neumann 187 f).

Da insbesondere aus der sittlichen und geistigen Hebung des Standes, oft irrtümlicherweise, die soziale abgeleitet wurde, hatten Schauspieler moralisch bewußter zu leben als jeder andere, und das möglichst sichtbar für die Augen der zweifelnden Bürger. Schon Karoline Neuber hielt bei ihrer Truppe auf strikte Trennung der männlichen von weiblichen Mitgliedern, duldeten keinerlei „zarte Beziehungen“ und nahm die unverheirateten Schauspielerinnen sicherheitshalber ins eigene Haus auf (Martersteig, *Das deutsche Theater* 148). In Bremen erschien zu Ackermanns Zeiten eine Polizeiverordnung, in der die Schauspieler ausdrücklich ermahnt wurden,

sich anständig zu benehmen und „geziemende Kleidung“ zu tragen, sich „alles familiären und verdächtigen Umganges mit jungen Leuten zu jeder Zeit sorgfältigst zu enthalten“, keinerlei öffentliche Lokale zu besuchen, ihre Wohnungen abends nach zehn Uhr nicht zu verlassen, und „sich überhaupt in keinerlei weitläufige Conversationen oder Ausschweifungen einzulassen, noch weniger dazu einige Anleitung zu geben“ (Kindermann, *Theatergeschichte* 532).

Diese Verordnung mußte von jedem Theatermitglied unterschrieben werden. Ähnlich die 1766 angekündigten „Vorläufige Nachrichten von den zu Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderungen des Hamburger Theaters“, die vom Schauspieler „die strengste, edelste und untadelhafteste Aufführung, die besten und liebenswürdigsten Sitten“ verlangten: „die erste Pflicht eines jeden Schauspielers“ sollte „die ungeheuchelte Gottesfurcht, der Abscheu an allen, der bürgerlichen Gesellschaft so gefährlichen Lastern, eine unverletzte, und von dem geringsten Verdacht befreite Lebensart“ sein (Löwen 87 f). In den Theatergesetzen der Hamburger Bühne zu Ludwig Schröders Zeiten finden sich sogar Absätze, die das Küssen auf der Bühne verbieten (Zimmermann, *Neue dramaturgische Blätter* I, 328).

Diese aufoktroierte moralische Korrektheit bezog sich vornehmlich auf Frauen. Für Frauen galten prinzipiell am Theater andere Gesetze als für Männer; so waren z. B. die Höchstgagen an vielen deutschen Theatern für Frauen wesentlich niedriger angesetzt als für Männer (Martersteig, *Das deutsche Theater* 150 und 153 f), und die vertraglichen Bestimmungen waren in der Regel härter für Schauspielerinnen (vgl. §4 des oben zitierten Vertrages). Selbst die Zensur traf Sonderregelungen für Frauen: „Personen männlichen Geschlechtes können der Tugend Schlingen legen, Versuche und sträfliche Anträge machen; allein ein Frauenzimmer kann nie, wäre es auch nur zum Scheine einwilligen“ (Hägelin, „Grundsätze der Zensur“, zit. Lothar 41). Kein Wunder also, daß Frauen von der „Versittlichung“ der Schauspieler besonders betroffen waren, insbesondere da sie für viele die Unmoral des Theaters versinnbildlichten. Kirche und Staat wurden „immer dann ausgesprochen theaterfeindlich, [...] wenn das Weib wieder auf der Bühne erschien“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 147). Als den Frauen im 16. Jahrhundert der Auftritt auf der Bühne gestattet wurde (H. Devrient, *Archiv* II, 8; Dawson, „Frauen und Theater“ 421 f), war dieser Schritt „begleitet [...] von einem

Sinken der Moral, weil die Frau auf dem Theater eben von Anfang an, und selbst vor dem Gesetz, als Dirne erschien“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 147). Die allgemeine Annahme war, „es müsse dem Weib, das sich berufsmäßig dazu hergibt, allabendlich erotische Regungen und Leidenschaften auf der Bühne vorzutauschen, auch ‚berufsmäßiges‘ Bedürfnis sein, zu lieben und geliebt zu werden“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 148). Das Bild der Schauspielerin als Prostituierte war gängige Münze (Löhn-Siegel, *Vom Oldenburger Hoftheater* 20-5). „Wenn die Primadonna der Hofoper in neun von zehn Fällen zugleich die Kurtisane des hohen Herrn gewesen war, so gab es sich als naturgemäß, in dem Weib auf der Bühne überhaupt ein Wesen von wohlfeiler Geschlechtsehre zu erblicken“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 124). Eine am Theater beschäftigte Frau mußte in Sachen „Sittenstrenge von den ersten Geistern“ sein (Martersteig, *Das deutsche Theater* 147); trotzdem gab es im 18. und 19. Jahrhundert wohl kaum einen Theaterskandal, -streit oder -konkurs, für den nicht direkt oder indirekt eine Frau verantwortlich gemacht wurde (E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* I, 482, 569; II, 322; Brachvogel, *Das alte Berliner Theater-Wesen* 200 f; Iffland/Seume 118 f; *Almanach* 1852, 98-101; Martersteig, *Das deutsche Theater* 294 f und 299).

Frauen auf der Bühne waren moralisch von vornherein suspekt; im Publikum dagegen repräsentierten sie den Bestandteil, der von Kunst nichts verstand und für die Fülle billiger Komödien oder sentimentaler Rührstücke verantwortlich zu machen war. Goethe berichtet in seinen Gesprächen mit Eckermann von Schillers Idee, ein Haus nur für Tragödien zu bauen, „auch jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben“, denn

was tun unsere jungen Mädchen im Theater? Sie gehören gar nicht hinein, sie gehören ins Kloster [...]. Mit den Männern der Weimarer Gesellschaft mochte es noch angehen, [...] schlimmer sah es mit den Frauen aus, die über den Geschmack der Zeit zum Sentimentalen nicht hinauszuziehen waren (zit. Martersteig, *Das deutsche Theater* 183-7).

Die Frauen waren allerdings aus dem Theaterpublikum des 18. und 19. Jahrhunderts nicht hinwegzudenken: das weibliche Publikum war in der Regel stärker vertreten als das männliche. Über die Aufführung des Schauspiels *Cordemann* schreibt Goethe 1798 an Kirms: „Wenn er den Frauen gefällt, bin ich schon zufrieden; die Frauen sind schon mehr als ein halbes Publicum“ (zit. Satori-Neumann 283). Auch Laube wußte, daß „die Theatererfolge bei den Frauen [...] die breitesten“ waren (*Das Burgtheater* 109), und spekulierte, daß ein Theater von einem rein männlichen Publikum nicht überleben könnte: „Das wäre der Untergang des Theaters in Deutschland, wenn die Frauen vom Theaterbesuche ausgeschlossen würden. Sie bilden ja das eigentliche Stammpublikum“ (Laube, *Erinnerungen* IX, 421).

Der große Anteil der Frauen im Publikum wurde in beiden Jahrhunderten häufig von Zeitgenossen für die künstlerische Anspruchslosigkeit des deutschen Theaters verantwortlich gemacht, mit der Begründung, daß die Direktionen dadurch veranlaßt

würden, weniger anspruchsvolle Stücke aufzuführen. Paldamus ist nicht allein, wenn er klagt, daß bei Wandertheatern eher Kotzebue, Babo, Auffenberg und Franul von Weißenthurn aufgeführt würden als „die wirklich guten Trauerspiele“ (150). Kotzebue und Babo waren auch an Stadt- und Hoftheatern wesentlich populärer als Goethe und Schiller, und am erschütterndsten für die Zeitgenossen war wohl, daß unter den erfolgreichsten Schauspieldichtern im 19. Jahrhundert Frauen waren: Charlotte Birch-Pfeiffer, Amalie von Sachsen, Johanna Franul von Weißenthurn. Ihre Stücke wurden bei jeder Gelegenheit kritisiert, verrissen und belächelt, aber vom Spielplan konnten sie nicht vertrieben werden – ich erinnere nur an Laubes Zitat über Birch-Pfeiffer, ohne die seiner Ansicht nach die Theater geschlossen werden müßten. Von ihr erschien zwischen 1830 und 1860 jedes Jahr mindestens ein Stück, das auf jedem deutschen Theater mit großem Erfolg gespielt und regelmäßig wiederholt wurde. Am Stadttheater Breslau war Börnstein 1846-7 der am häufigsten aufgeführte Schauspieldichter; seine Stücke wurden in diesem Jahr 22 Mal aufgeführt – von insgesamt 266 Vorstellungen in diesem Jahr. Es folgten Friedrich mit 17, Gutzkow mit 16, Birch-Pfeiffer, Feldmann und Schiller mit je 12, und Kotzebue und Benedix mit je 10 Aufführungen; Goethe wurde im selben Jahr nur drei Mal aufgeführt (*Almanach* 1848, 93). Für Schiller war das ein außergewöhnlich erfolgreiches Jahr: Stücke von Charlotte Birch-Pfeiffer und Amalie von Sachsen wurden bundesweit in den 1840er Jahren weit häufiger aufgeführt als die von Schiller oder Goethe. Dieses Fazit ist nicht ein Zeichen für die Abneigung des Theaters oder Publikums gegen „höhere“ Schauspiele und Trauerspiele, sondern einfach ein Ergebnis bühnenpraktischer Umstände: Birch-Pfeiffer und Kotzebue, die Dramen mit zahlreichen, aber kurzen Rollen schrieben, waren leichter aufführbar als Goethe und Schiller. Von einer Schauspielerin, die fast jeden Tag eine andere Rolle spielte, zu verlangen, sozusagen über Nacht und nach einer einzigen Probe die Maria Stuart auf die Bühne zu bringen, fiel nur wenigen Direktoren ein. Auch die Zensur bzw. das Improvisationsverbot spielte hier eine Rolle. Nach nur einer oder zwei Proben war es natürlich, daß die Schauspieler Leerstellen trotz Verbot aus dem Gedächtnis ergänzten, was bei Versdramen fast unmöglich war. Außerdem fiel bei bekannten Stücken jede Abweichung vom Text auf, und Schauspieler und Direktoren waren bei Goethe- oder Schilleraufführungen wesentlich anfälliger für das Eingreifen der Obrigkeit.

Die Schauspieldichter mußten sich beim Schreiben nach theaterspezifischen Bedingungen richten und alles in Betracht ziehen, was das Theater ausmachte: Budget, Zensur, die Beliebtheit der Komödie, die geringe Probenanzahl und die Zusammensetzung des Publikums. Daraus ergab sich in ihrer Produktion die große Anzahl der Lustspiele, die häufige politische Vorsichtigkeit besonders des Theaters der Restauration und nach 1848, die Konzentration vieler Schauspieldichter auf Familienstücke, und die Vielzahl und Kürze der Rollen. Dramenautoren schrieben Stücke für finanziell unsichere Theater, die ständig auf der Suche nach „Zugstücken“ waren, Rollen für überarbeitete Schauspieler, die kaum geprobt werden konnten, und Theater für ein vorwiegend weibliches Publikum. Vor allem schrieben sie direkt für das Theater, da sich an Aufführungen wesentlich mehr Geld verdienen ließ als an gedruckten Stücken: Lesedramen waren nicht rentabel und entsprechend selten.

Das Repertoire war für den Theaterdirektor die billigste Investition im ganzen Unternehmen, und das letzte, wofür er bereit war, Geld auszugeben. In finanzieller Hinsicht waren Schauspieldichter ebenso abhängig von der Direktion wie die Schauspieler: bis 1870 gab es kein Copyright für Theaterstücke in Deutschland, bis 1841 keine Aufführungsrechte (Martersteig, *Das deutsche Theater* 399 f; Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 287 und 296). Vor der gesetzlichen Einführung der Druckrechte 1870 wurde ein gedrucktes Stück als nationaler Besitz angesehen und konnte von jedem Theater aufgeführt werden, ohne daß man die Erlaubnis der Verfasser einholte oder sie in irgendeiner Weise entschädigte. Der Druck von Theaterstücken brachte wenig ein, da Theaterschriftsteller wie Romanautoren per Bogen, also nach Länge des Manuskripts, bezahlt wurden; die Honorare für Theaterstücke lagen daher wesentlich niedriger als die für Romane. Bei Aufführungen dagegen wurden lediglich ungedruckte Stücke bezahlt, und auch das nur spärlich: die Dichterhonorare stellten „häufig kaum mehr als eine Entschädigung der Kopierkosten dar“ (Martersteig, *Das deutsche Theater* 399). Der Autorenanteil an erfolgreichen und oft aufgeführten Stücken existierte seit Mitte des 18. Jahrhunderts, bürgerte sich aber erst um 1850 langsam ein (*Almanach* 1852, 114 f); bis dahin bekamen Autoren ein einmaliges Honorar für das Manuskript und hatten damit jedes Recht an ihr Werk verloren. Das hieß auch, daß ein Theaterdirektor ein Stück nach Belieben verändern oder umschreiben konnte, ohne daß die Autoren Einspruch erheben konnten (Schmidt, *Neue Hamburger Bühne*, Einleitung v).

Bühnenschriftsteller schickten ihre Stücke entweder direkt an die Theaterdirektion, die sie im Manuskript kaufte (Satori-Neumann 219), oder versuchten, ihre Dramen durch Vermittlung einer Theateragentur auf die Bühne zu bringen. Im 19. Jahrhundert gab es eine Vielzahl von Agenturen, die gegen einen Prozentsatz der Gage oder des Honorars Gastspiele, Engagements und Aufführungen neuer Stücke vermittelten (Anzeigenteil in *Almanach* 1848, 443-9; 1849, 354-7; 1851, 398-405; 1852, 489-501). Viele Theaterintendanten entwickelten den Grundsatz, nur gedruckte Stücke aufzuführen, denn die bekam man umsonst (Winkler 124-8; Satori-Neumann 219). Die Honorare für Theaterstücke hingen von der jeweiligen Theaterdirektion und der Länge des Stückes ab, lagen aber im Schnitt bis Mitte des 19. Jahrhunderts um 100 Gulden für ein „abendfüllendes“ Stück (von Weilen/Teuber II, 125; H. Devrient, *Archiv* II, 222; Lothar 93). Für Einakter, Vor- und Nachspiele bekamen Bühnenschriftsteller ein Drittel bis die Hälfte (Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 288-90). Bei Opern wurden nur Komponisten bezahlt, die die Librettisten nach eigenem Ermessen entlohnen sollten; Librettisten konnten keine Ansprüche an das Theater stellen (Küstner, *Vierunddreißig Jahre* 289). In Wien lagen die Honorare doppelt so hoch wie üblich, weil dort die Zensur so streng war, daß die Dichter ihre Stücke gar nicht erst einreichten (Martersteig, *Das deutsche Theater* 399). Nach 1850 bekamen Autoren eine Tantième, d. h. einen Anteil am Ertrag der Aufführungen. In der Regel bekamen Bühnenschriftsteller für ein abendfüllendes Stück zwischen zwei und zehn Prozent jeder Einnahme, für Vor- und Nachspiele entsprechend weniger, oder die Einnahme der achten, zehnten und danach jeder zehnten Aufführung (Martersteig, *Das deutsche Theater* 402-4). Ob ein Stück wiederholt wurde oder nicht, wurde meistens bei der dritten Aufführung entschieden;

über diese dritte Aufführung kamen nur sehr erfolgreiche Stücke hinaus. Die Bezahlung der Autoren hing also vor der Einführung der Tantième von der Aufführung eines Stückes, nach der Tantième von der Anzahl der Aufführungen, sprich: vom Erfolg des Stückes ab.

Um ein Stück also finanziell zu verwerten, versuchten die meisten Bühnenauctoren, es so oft wie möglich aufführen zu lassen, bevor es gedruckt wurde. Bei vielen der mir zugänglichen gedruckten Stücke von Frauen findet sich die Anmerkung: „Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt“ – d. h., das Stück wurde zwar gedruckt, aber das Aufführungsrecht behielt sich die Autorin vor. Für Autorinnen wie Karoline Neuber, die gleichzeitig Schauspieldirektorinnen waren, bestand die einzige Möglichkeit, sich die Aufführungsrechte ihrer Werke zu sichern, darin, sie gar nicht drucken zu lassen (Schmid, *Chronologie* 44); das ist einer der Gründe, warum von Karoline Neuber nur drei Stücke im Druck erschienen. Andere Autorinnen, die gleichzeitig Schauspielerinnen waren, wie Charlotte Birch-Pfeiffer, machten aus der Not eine Tugend und brachten auf Gastspielen ihre eigenen Stücke so oft wie möglich auf die Bretter: Gastschauspieler konnten in der Regel ihre Rollen selbst bestimmen (Schröder, *Briefe 1813-1868* 12; Lothar 136). In den Jahren 1842, 1844, 1848 und 1851 gab sie 13 Gastspiele an ebensoviele Bühnen und spielte fast ausnahmslos in ihren eigenen Stücken (Martersteig, *Das deutsche Theater* 508; *Almanach* 1842, 260 und 355; 1844, 46, 255, 304, 325, 340, 361 f und 424; 1848, 367 f; 1849, 137; 1851, 273).

Die Vielzahl weiblicher Dramatiker – siehe *Anhang B* – und die ungeheure Bekanntheit und Popularität der Birch-Pfeiffer, Franul von Weißenthurn, Amalie von Sachsen und vieler anderer paßt schlecht zu der vielzitierten „Traditionslosigkeit weiblicher Dramatiker“. Die Begründung dafür, daß sie heute relativ unbekannt sind, kann nicht einfach damit abgetan werden, daß sie für ein spezifisches Theater schrieben, das heute in dieser Form nicht mehr existiert – das taten auch Goethe und Schiller. Für Dramenautorinnen gilt in verstärktem Maße, was sich über Literatur von Frauen allgemein sagen läßt: geschrieben haben viele, in der Werkauswahl, die wir heute als „Literatur“ empfinden, erscheinen nur wenige. Dramen von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert sind schon deshalb heute nicht ein selbstverständlicher Teil unseres Literaturverständnisses, weil sie es auch damals nicht waren: indem sie schrieben, taten sie einen Schritt über die seit dem 18. Jahrhundert fest definierten Formen der Weiblichkeit hinaus, und in der Regel waren sie sich dieser Tatsache deutlich bewußt und taten ihr Bestes, um bekannt zu werden, dabei aber unerkannt zu bleiben. Kaum eine Frau, die nicht mehrere Pseudonyme zur Verfügung hatte, sich nicht hinter einer fiktiven Herausgeberfunktion versteckte oder die sich nicht angehalten fühlte, bei einer Veröffentlichung unter ihrem Namen zu beteuern, das Stück sei ohne ihr Wissen und gegen ihren Willen gedruckt worden. Kaum eine Schriftstellerin, die den Bruch des Weiblichkeitskodex nicht mit Beteuerungen zu mildern suchte, sie führe doch „die Nadel viel besser als die Feder“.

Bei Dramen weiblicher Autoren sind anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen wesentlich häufiger als bei Veröffentlichungen in anderen Genres. Die Verfasserinnen von Bildungstraktaten beispielsweise, die gerade als Frauen eine gewisse Berechtigung

besaßen, die zeitgenössische Frauenbildung zu kommentieren, setzten fast immer ihren vollen Namen unter ihre Werke. Einige dieser Verfasserinnen empfanden manche literarische Genres als „weiblicher“, d. h. subjektiver als andere, wie z. B. Gedichte, Briefe und Briefromane, Tagebücher, Autobiographien und Reisebeschreibungen. So z. B. Caroline de la Motte-Fouqué (1773-1831): „Poesie, solche, die elegisch oder idyllisch dem Herzen entströmt, gehört auch dem Herzen“, sie „ist der weichern klangreichen Frauennatur innerlich ebenso verwandt, als das Epos und das Trauerspiel ihr fremd bleiben“ (250 f). Gedichte statt Trauerspiele zu schreiben, wurde nicht nur als „weiblicher“ propagiert, sondern war aus eben diesem Grund weniger risikoreich: bei Gedichtveröffentlichungen konnte die Verfasserin immer vorschützen (und der Leser annehmen), sie seien ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt gewesen. Viele Dramatikerinnen behaupteten zwar dasselbe, aber bei Dramen klang diese Behauptung weitaus unglaubwürdiger. Eine Frau, die im stillen Kämmerlein nach der Hausarbeit nicht zur Veröffentlichung bestimmte Briefe oder Gedichte verfaßte, war allemal akzeptabler als eine, die sich schon durch die Wahl ihres Genres auf das Gebiet der Öffentlichkeit begab (Theater) oder sich zur Autorität auf einem von Männern besetzten Gebiet erklärte (wissenschaftliche Abhandlungen). Autorinnen, die in diesen Genres schrieben, gaben sich oft nicht mit der Benutzung eines Pseudonyms zufrieden; eine Art pseudonymes Verhalten – eine zumindest oberflächliche Anpassung an in der männlichen Literatur etablierte Traditionen, Themen und Vorstellungen – läßt sich häufig auch in ihren Texten selbst nachweisen. Die Vermutung liegt nahe, daß der Zwang zur Anpassung je nach Genre variierte, d. h. daß Frauen, die in tabuisierten Genres schrieben, das Korsett enger schnallen mußten als andere. Mit diesem Wissen oder zumindest mit diesem Verdacht sollten ihre Werke gelesen werden; der Versuch sollte gemacht werden, die Zugeständnisse an patriarchalische politische und soziale Zustände zumindest anzuzweifeln, und zu lesen, was trotzdem gesagt wird.

KAPITEL III

WIE ENG GEBUNDEN IST DES WEIBES GLÜCK ...

KOMÖDIEN UND SCHAUSPIELE

A. ENDE GUT, ALLES MISERABEL: EHEGESCHICHTEN AUS DEM 18. JAHRHUNDERT

In Komödien und Schauspielen ziehen viele Autorinnen sich auf dramatischer Ebene ins Haus zurück: die meisten Lust- und Schauspiele beider Jahrhunderte sind Familienstücke. Brisant sind diese Dramen durch die Darstellung der Machtverhältnisse auf privater Ebene und – darin impliziert – auch auf politischer. Denn bekanntlich wird auch im Haus Politik getrieben – durch die simple, aus Dramen von Männern sattem bekannte Analogie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, privater und öffentlicher Sphäre. In dieser Analogie symbolisiert der Vater den Staat bzw. das Staatsoberhaupt, Stellvertreter Gottes auf Erden; die Mutter fungiert als Untertanin des Vaters mit beschränkter Autorität über die Kinder; der Sohn als zeitweiliger Untertan und künftiger Herrscher bzw. Nachfolger des Vaters; die Tochter als permanente Untertanin erst des Vaters, dann des Ehemannes; die Familie als Staatsgefüge und Sinnbild der göttlichen Weltordnung; und die Ehe als Sicherung dieser Ordnung für die Zukunft. Da sich die Machtverhältnisse anhand der Beziehung zwischen Vater und Tochter am deutlichsten demonstrieren lassen, ist die Rollenkombination Vater-Tochter weitaus beliebter als beispielsweise die zwischen Vater und Sohn, Mutter und Sohn oder Mutter und Tochter. In der Komödie und im Schauspiel wird die göttliche Ordnung durch den Mikrokosmos Familie repräsentiert und durch die Ehe aufrechterhalten oder wiederhergestellt.

Die meisten Lust- und Schauspielautorinnen beider Jahrhunderte übernahmen dieses Modell fast unverändert und beendeten ihre Stücke mit dem philosophisch notwendigen Happy End (Ehe), das sie dem Zuschauer schuldeten und das das Genre erforderte. Die Gleichsetzung der Ehe mit Glück, die die Komödie unweigerlich vollzieht, entsprach allerdings wohl kaum der realen Erfahrung vieler Autorinnen oder der von Frauen überhaupt. Für bürgerliche Frauen, die nicht finanziell unabhängig waren, war eine Heirat oft die einzige Alternative zum Kloster oder zu schlechtbezahlten Gouvernantenstellen. In der Ehe selbst war die Frau rechtlich, sozial und finanziell ebenso vollkommen von ihrem Mann abhängig wie vorher von ihrem Vater, und das komödienhafte Eheglück der Frau hing realiter bestenfalls am dünnen Faden männlicher Toleranz.¹⁴

Daß das glückliche Ende der Komödie und des Schauspiels in Form einer Verlobung oder Eheschließung von vielen Dramatikerinnen relativiert wird, sollte also kaum überraschen, besonders nach einem Blick in die Biographie vieler Autorinnen. Ungefähr die Hälfte der in *Anhang B* angeführten Schriftstellerinnen blieb unverheiratet,

soweit ihnen ihre finanzielle Lage oder ihr sozialer Stand das erlaubte (Prinzessin Amalie von Sachsen), oder sie waren geschieden, teilweise mehrfach (Seyler). Die Mehrzahl von ihnen war berufstätig, als Berufsdramatikerinnen, die für die Bühne oder den Druck schrieben, teilweise auch als Schauspielerinnen. Schauspielerinnen waren bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Mitglieder eines verachteten Standes, und die berufsmäßige Produktion von Theaterstücken hing weitgehend von der Protektion der Theaterdirektoren ab: die Stücke mußten aufgeführt werden, wenn sie ihre Frau ernähren sollten, da sich vor der Einführung der Druckrechte mit gedruckten Stücken nichts verdienen ließ.

Obwohl sich bei Frauen, die einen so unsicheren Beruf ergriffen, ein gewisses Maß an Unabhängigkeit vermuten läßt, wurde diese selten in ihren Stücken offen proklamiert. So lehnten sie z. B. die Institution der Ehe in ihren Stücken nie ab und stellten auch keine „emanzipierten“ Frauen auf die Bühne, die sich etwa aus Gründen der persönlichen Unabhängigkeit weigern zu heiraten. Denn abgesehen von der ständigen Notwendigkeit, die Stücke beim Theater anzubringen und die Zensur zu umgehen, schrieben sie, wenn nicht innerhalb, so doch im Bezug auf eine bestimmte literarische Tradition und paßten sich ihr an. Daher läßt sich in Dramen von Frauen ein paradoxes Phänomen beobachten: die Zweifel werden versteckt hinter dem dicken Mantel ostentativer Anpassung; erst die überdeutliche Anpassung an die Komödien- oder Schauspieltradition ermöglicht die subversiven Untertöne. Oft ist das Thema Liebe lediglich Scheinthema des Stückes; das heißt, es wird im Titel oder in der Exposition in den Vordergrund geschoben, während es im Stück selbst um völlig andere Probleme geht: um die Misere erzwungener Ehen, das Fehlen jeglicher Alternativen, die Auseinandersetzung der Frau mit der männlichen Autorität (Vater) im Kampf um die Wahl des zukünftigen Besitzers (Ehemann), oder um Probleme innerhalb einer bereits geschlossenen Ehe. Der väterliche/männliche Status als Stellvertreter Gottes auf Erden und der korrespondierende weibliche als ewige Untertanin wird zwar aus der Tradition übernommen, aber nicht kritisch. Die väterliche Macht und die weibliche Tugend, die diese Macht aufrechterhält, werden konsequent bezweifelt.

Im 19. Jahrhundert taucht eine mögliche Alternative zu der sich tugendhaft der männlichen Autorität unterordnenden Frau auf – die gebildete Frau, die sich den künftigen Herrn und Gebieter selbst aussucht. Das von den Gesetzen der Komödie vorgeschriebene Happy End, die Verheiratung des Pärchens, wird oft relativiert, ironisiert, nur angedeutet oder fällt ganz weg. Bei alledem wird der Schein der Anpassung erfolgreich aufrechterhalten: die väterliche Autorität wird nur dann untergraben, wenn sie eine tyrannische ist, die Frau begehrt nur zu Zwecken der Selbsterhaltung gegen sie auf, und am Ende des Stückes wird nach wie vor geheiratet. Wo nicht, wird der Widerstand der Heldin gegen die Ehe oder die Verhinderung der Eheschließung auf eine dem Zuschauer akzeptable Weise erklärt, ohne daß der Unabhängigkeit der Frau direkt das Wort geredet wird. Wenn geheiratet wird, ist das Happy End oft alles andere als ein glückliches Ende, sondern erscheint so stark relativiert, daß es klar als das von der Tradition aufgesetzte Komödienende erkennbar ist: die Verlobung am Schluß bedeutet nicht das große Glück, oder sie wird durch Unwahrscheinlichkeiten und Zufälle

herbeigeführt, oder sie hat mit dem Stück selbst nichts zu tun und muß schnell eingeschoben werden, weil das Gesetz der Komödie es so will.

Wenn es eine Komödientradition von Frauen gibt, dann ist es diese Relativierung des traditionellen Happy Ends, mit allen damit verbundenen Zweifeln an der Ordnung, die in der Komödie dargestellt wird: der Lohn der Tugend, die Bestrafung des Lasters, die Gottgewolltheit der väterlichen Autorität und der weiblichen Unterwerfung. Es lohnt sich also, einige der vielen stilistischen und dramatischen Methoden zur Relativierung des Happy Ends zu untersuchen.

1. „SITZENGEBLIEBEN“ UND NOCHMAL GLÜCK GEHABT: LUISE ADELGUNDE GOTTSCHED

In den Lustspielen der Luise Adelgunde Gottsched (1713-1762) besteht das Happy End meist nicht in einer Verlobung, sondern in der Verhinderung einer Verlobung; die Ehe wird nicht als großes Glück, sondern als finanzielle Transaktion dargestellt. Gottsched¹⁵ schrieb „Verbesserungskomödien“ im Sinne der Frühaufklärung, in denen die Figuren in der Regel mit einem Fehler identifiziert werden. Aufgabe der Komödie ist es, diesen Fehler anzuprangern, die davon befallene Figur davon zu kurieren und den Zuschauer vor derartigen Verfehlungen zu warnen. Dieser traditionelle Teil der Themenwahl in ihren Stücken war sehr stark von ihrem Mann beeinflusst; abgesehen von der *Pietisterei im Fischbein-Rocke* (1736) besteht ihr gesamtes dramatisches Werk aus Auftragsarbeiten ihres Mannes für seine *Deutsche Schaubühne*. Sie hielt sich bei derartigen Auftragsarbeiten streng an die von ihm aufgestellten dramatischen Regeln (drei Einheiten, fünf Akte, möglichst wenige handelnde Personen), ließ sich verschiedentlich Themen von ihm aufoktroyieren (wie in der *Hausfranzösin*, 1744, und in der *Pietisterei*) und schlug für ihn Schlachten gegen seine Kritiker auf der Bühne (*Der Witzling*, 1745). Trotzdem sind viele ihrer Themen unverkennbar ihre eigenen.

Eins davon ist ihr Mißtrauen gegenüber der Ehe als traditionelles Happy End der Komödie, wie man von einer Frau erwarten könnte, die ihre eigene Heirat jahrelang hinausögerte (*Briefe* I, 12 f, 42 f, 53 f, 86 f, 97 f, 114 ff, 120 f). Die Vertreterinnen der Vernunft in ihren Stücken äußern meist den Entschluß, unverheiratet zu bleiben, und können der Stimme der Vernunft oft deshalb folgen, weil die Autoritätsfigur der Familie eine Person mit beschränkter Macht ist: die Mutter (*Die Pietisterei im Fischbein-Rocke*), die Tante (*Das Testament*, 1745), oder der Vormund (*Der Witzling*). In ihrem Erstlingswerk, der *Pietisterei*, wird Jungfer Luisgen durch die Ankunft ihres Vaters, der wahren Autoritätsperson, vor der von ihrer Mutter geplanten Zwangsehe gerettet, da der Vater glücklicherweise mit Luisgens Wahl des Herrn Liebmann einverstanden ist. Die Handlung des Stückes dreht sich, abgesehen von der Lächerlichmachung der Pietisten, weniger um die Verheiratung Luisgens mit Herrn Liebmann als um die Verhinderung der Ehe zwischen Luisgen und Herrn von Muckersdorff. Die Eheschließung selbst beschränkt sich auf wenige Zeilen, in denen der Geschäftskarakter der Transaktion betont wird: „Der Contract ist schon [...] fertig, wir dürfen ihn nur unterschreiben“ (*Die Lustspiele* I, 572).¹⁶ Luisgen kommentiert ihr Glück mit keinem Wort.

Wie willkürlich der Zusammenhang zwischen Liebe und Ehe dargestellt wird, äußert sich im väterlichen Versprechen an die ältere Tochter Dorgen, die um jeden Preis heiraten will, und der der Vater so bald wie möglich (irgend)einen Mann verspricht (573).

In Gottscheds nächstem Lustspiel, *Die ungleiche Heirath* (1744), ist das Ziel der Handlung die Verhinderung der bereits im Titel verpönten „ungleichen“ Heirat zwischen Fräulein Philippine von Ahnenstolz und dem bürgerlichen Herrn Wilibald. Während Philippine als Tochter des Hauses dem Willen ihrer Eltern nachgeben muß – und dieser Wille zwingt ihr den verachteten bürgerlichen Bräutigam auf –, hat Amalia, als Stiefschwester der Frau von Ahnenstolz, keinerlei Autorität über sich und kann es sich daher erlauben, die Handlung und die Personen zu kommentieren und ihren Einfluß zu benutzen, um die Hochzeit diskret zu hintertreiben. Aber auch die elterliche Autorität über Philippine ist begrenzt: Philippine ist zwar bereit, sich dem elterlichen Gebot zu beugen und Wilibald zu heiraten, will aber ihren derzeitigen Liebhaber, Herrn von Zierfeld, als ständigen Hausfreund beibehalten, im Vertrauen auf das Verständnis ihrer Eltern, die „ihrem Kinde [...] so gram nicht seyn [werden], daß sie ein Fräulein zwingen sollten, einem Bürgerlichen treu zu seyn“ (*Die Lustspiele* I, 31).

Ähnlich wie Amalia, vernünftig, ehrlich und mit allen bürgerlichen Tugenden ausgestattet, als charakterlicher Gegensatz zu Philipppines losen Moralvorstellungen und adliger Arroganz fungiert, sind die Anwärter auf Philipppines Hand einander entgegengesetzt. Wilibald ist der vernünftige Bürger, der durch Erbschaft und ehrliche Arbeit so wohlhabend geworden ist, daß die Familie von Ahnenstolz ihn für würdig erachtet, als Philipppines Ehemann ihre Schulden zu bezahlen. Herr von Zierfeld dagegen ist der adlige Geck, der keinerlei moralische oder intellektuelle Qualitäten aufzuweisen hat und nicht einmal vorgibt, Philippine zu lieben, obwohl er sie heiraten will. Daß eine Heirat keineswegs auf Zuneigung irgendwelcher Art basiert, wird im Stück zur Genüge hervorgehoben. Der Austausch zwischen Zierfeld und Philippine beschränkt sich auf vorformulierte Schmeicheleien seinerseits, auf die sie kaum reagiert und ihn dadurch wiederholt zu aufgebrachten Ausbrüchen veranlaßt: „Zum Henker! gnädiges Fräulein, bewundern Sie doch meine Artigkeit!“ (54 f) Wilibald dagegen besitzt zwar sämtliche bürgerlich-vernünftigen und moralischen Qualitäten, hat sich aber nach eigener Aussage „die Grille in den Kopf gesetzt [...], mich durch ein Fräulein über meines gleichen zu erheben“ (87).

Amalia betont die Tatsache, daß Geld bei Eheschließungen immer der ausschlaggebende Faktor ist (28); während Philippine Wilibald in aller Deutlichkeit mitteilt, daß sie ihn lediglich aus Eigennutz heiratet und diesen Beweggrund als einzig möglichen darstellt. „Ein jeder hat seine Ursachen warum er heirathet, und diese gründen sich immer auf den Eigennutz; er sey nun beschaffen wie er wolle“ (38). Im Bezug auf sämtliche Personen des Stückes hat sie zweifellos recht. Da der Eigennutz hier auf beiden Seiten ein finanzieller ist (Wilibald will sich durch die Heirat einen Adelstitel kaufen, während die Familie Ahnenstolz nur darauf aus ist, ihre Schulden zu bezahlen), wird die Ehe – und keineswegs nur diese Ehe – als Geschäft dargestellt, als eine Transaktion, bei der der Vater (derzeitiger Besitzer) dem Bräutigam (zukünftiger Besitzer) mehr oder weniger teuer eine Frau verkauft.

Diese Auffassung der Ehe scheint für alle handelnden Personen eine Selbstverständlichkeit. Das Problem, das es erforderlich macht, die ungleiche Heirat zwischen Philippine und dem vernünftigen Herrn Wilibald zu verhindern und ihr stattdessen den eitlen Zierfeld zuzuschancen, besteht lediglich darin, daß Herr Wilibald „sich für sein Geld ein immerwährendes Unglück an den Hals kauft“ (28). Amalias Befürchtung, daß Wilibald „sich die Braut gar zu theuer verkaufen“ läßt (54), bewahrheitet sich in der fünften Szene des dritten Aktes, in der Wilibald entsetzt feststellen muß, wie teuer die Braut tatsächlich ist (66-72). Als Amalia Wilibald sein künftiges Unglück ausmalt, impliziert sie, daß sogar eine standesgemäße Ehe unter Bürgerlichen keineswegs eine Liebesheirat wäre, sondern nichts weiter als ein vernünftiger Frauenkauf. Denn „für Ihr großes Vermögen“, mit dem Geld also, das er zum Ankauf Philipines anwendet, hätte er sich „unter Ihres gleichen, die vortrefflichste Person in und außer Landes [...] wählen können“ (52).

Wenn die Ehe in einem anderen Zusammenhang erwähnt wird als in dem der finanziellen Transaktion, wird sie als Machtkampf dargestellt, der sich in ewigen Zänkeereien äußert. Philippine verwarft sich gegen Wilibalds Beschuldigung ihrer Untreue mit dem Hinweis, er habe noch keine Autorität über sie: „Ich möchte doch wissen, was Sie sich über mich für Gewalt herausnehmen? Sind wir denn etwa schon verheirathet? Sie sind doch nichts mehr, als nur mein Bräutigam?“ (59) Sowohl Herr als auch Frau von Ahnenstolz sehen derartige Zwistigkeiten als typisches Merkmal der Ehe an sich. Frau von Ahnenstolz, die in diesen Streit hineinplatzt, bemerkt dazu: „Wie zankt Ihr euch so? Es ist nicht anders, als wenn Ihr schon verheirathet wäret“ (60); Herr von Ahnenstolz entsprechend: „Ihr guten Kinder fangt zu frühe an! Nach der Hochzeit habt Ihr noch Zeit genug zu Uneinigkeiten“ (62). Philippine äußert ihren festen Vorsatz, Herrn Wilibald in der Ehe mit hypochondrischen Anfällen zu terrorisieren, d. h. sie wird, wie Herr von Zierfeld es ausdrückt, „in Ihrer Mama Fußstapfen treten“ (107).

Daß Gottsched unter solchen Umständen die Ehe nicht zustandekommen läßt, überrascht nach dem Gesagten kaum: Amalia entlarvt das heimliche Verhältnis zwischen Zierfeld und Philippine und bringt Wilibald zur Vernunft, d. h. sie verhindert eine Ehe, die für ihn ein schlechtes Geschäft gewesen wäre. Die logische Konsequenz, nämlich die Heirat zwischen Philippine und Zierfeld, ist durchaus unsicher. Herr von Ahnenstolz, der halbherzig zustimmt, muß zunächst das Einverständnis seiner Frau einholen, und in dieser Hinsicht kann er am Ende des Stückes „noch nichts gewisses versprechen“ (122). Amalia dagegen muß noch einen Heiratsantrag von Seiten Herrn Wilibalds ablehnen, der trotz aller Erfahrungen mit adligen Fräuleins noch nicht kuriert ist. Selbst in dieser Szene zwischen den beiden Vertretern der Vernunft wird das Thema Ehe nicht ernsthaft angesprochen: Wilibald bezeichnet seinen Antrag als „den einzigen Dank, den ich gegen Eu. Gnaden fähig bin“ (123) – als Gegenleistung für einen Gefallen also. Amalia dagegen bemerkt dahinter sofort eine neue Äußerung seiner alten „Grille“, sich einen Adelstitel zu kaufen, lehnt den Antrag aus sozialen Paritätsgründen ab und gibt ihm gratis noch den guten Rat, er solle sich „den Appetit zu den Fräuleins vergehen“ lassen. Was er auch tut: er verläßt die Bühne mit einem herzerweichenden „So hole doch der Henker alle Fräuleins“ (124).

Ein Jahr später spricht Gottsched in *Das Testament* (1745) das Thema Ehe als Geschäft erneut an. Caroline und Amalie, die Heldinnen des Stückes, sind elternlos, d. h. ohne wirkliche Autorität, und in der Obhut ihrer reichen Tante Frau von Tiefenborn. Amalie will um jeden Preis heiraten; ähnlich wie bei Jungfer Dorgen in der *Pietisterei* wird ihre Heiratswut als negativer Charakterzug dargestellt. Sie versucht, mit Hilfe ihres verschwundungsstüchtigen Bruders, Herrn von Kaltenborn, ihre Tante in ihrer Hypochondrie zu bestärken, um dafür zu sorgen, daß sie möglichst bald ihr Testament macht. Gleichzeitig umschmeichelt sie sie in der Hoffnung, sie zu beerben. Caroline dagegen glaubt nicht an die fingierte Krankheit ihrer Tante, die diese in der Tat nur spielt, um den Charakter ihrer Zöglinge zu testen, und versichert Frau von Tiefenborn bei jeder Gelegenheit, sie sei völlig gesund und werde noch alle ihre Erben überleben. Für Amalie bedeutet die Erbschaft die finanzielle Möglichkeit, sich zu verheiraten; da sie die Erbschaft als das einzige Mittel zur Ehe und die Ehe als einzige Lebensmöglichkeit der Frau sieht, ist das Testament eine wahre Existenzfrage für sie. Sie wehrt sich gegen die finanzielle Abhängigkeit von ihrer Tante, bei der sie versorgt ist „wie ein Kind im Hause. Ich habe alles was mir gegeben wird, und was ich erbetteln muß“ (*Die Lustspiele* I, 323). Caroline dagegen ist damit zufrieden; sie will nichts vom Leben als „Wasser und Brod, und die edle Freyheit, daß ich einem jeden meine Meynung unverholen sagen darf“ (295). Von dieser Freiheit macht sie ausgiebig Gebrauch, sowohl ihren Geschwistern als auch ihrer Tante gegenüber. Sie vertritt die Stimme der Vernunft im Stück und ist mit ähnlichen Charakterzügen ausgestattet wie viele vernünftige Gottschedsche Frauenfiguren: sie ist ehrlich, spöttisch, und kommentiert mehr, als daß sie an der Handlung selbst teilnimmt. Caroline warnt Amalie wiederholt vor einer Heirat mit einem Mann, der sie nur wegen des Geldes nähme, und unterstellt dieses Motiv ihren beiden Freiern, dem Hauptmann von Wagehals und dem Herrn von Kreuzweg. Beide geben Amalie gegenüber unverblümt zu, daß sie sich nur ihrer Erbschaft wegen um sie bewerben, und machen sich nach Amalias Enterbung erwartungsgemäß davon. Daß Geld das einzige Motiv dieser Werbungen ist, wird erneut betont, als Kreuzweg um Caroline anhält, weil diese im Testament gut bedacht worden ist. Caroline lehnt selbstverständlich seinen Antrag ab und äußert außerdem den Entschluß, überhaupt nicht zu heiraten, solange ihre Tante lebt – von der sie, wie gesagt, hofft, daß sie ihre Erben überleben wird.

Die Tante selbst scheint auch keineswegs mit ihrem baldigen Ableben zu rechnen: sie ist die einzige, die sich tatsächlich verlobt. Auch sie ist sich bewußt, daß ihr Reichtum ein Heiratsmotiv ihres Verlobten ist. Die Schmeichelei, daß er sie für zwanzig Jahre jünger hält als sie ist, kommentiert sie ironisch: „ich habe ihn immer für einen Cavalier gehalten, der Verstand genug hat, die Aenderung einzusehen, die ein großes Vermögen in eines Menschen Verstand, Alter und Vorzügen machen kann“ (301). Was Amalie in allem Ernst behauptet – „Wer reich ist, der ist allein klug“ (262) –, ironisiert Frau von Tiefenborn hier in einer Weise, die anzeigt, daß sie sich diese überlegene Haltung sowohl ihrem Vermögen als auch ihrer Verlobung gegenüber erlauben kann. Denn mit ihrer Ehe gibt sie keineswegs ihre finanzielle Unabhängigkeit auf: ihr Zukünftiger wird lediglich als Erbe nach ihrem Tod eingesetzt – bis dahin aber bleibt sie

Herrin ihres Vermögens, mit ihren Worten: „Frau in meinem eigenen Hause“ (329). Sie folgt lediglich dem von Caroline in II, 1 vorweggenommenen Rat: „Wenn ich an ihrer Stelle wäre, ich heirathete noch einmal, und genösse mein Vermögen recht“ (271). Mit einem Wort: anders als Caroline oder Amalie, deren Mitgift in den Besitz des Zukünftigen übergegangen wäre, kann Frau von Tiefenborn sich die Ehe leisten.

2. DER „LOHN“ DER TUGEND:

RÜHRSTÜCKE VON RUPP, REITZENSTEIN, TEUTSCHER, SEYLER

Nach Gottscheds dramatischer Produktion herrscht zwanzig Jahre lang Schweigen: zwischen 1750 und 1770 sind nur wenige Dramen von Frauen ermittelt. In den darauf folgenden zwanzig Jahren melden sich mehrere Dramatikerinnen zu Worte, deren Lustspiele und Dramen in der Tradition und im Stil der Empfindsamkeit geschrieben sind. In vielen dieser Rührstücke sind Teile der Handlung direkt aus Richardsons Romanen entlehnt: In Friederike Sophie Seylers (1738-1789) *Die Familie auf dem Lande* (1770) und Victoria von Rupps (ca. 1755 bis ca. 1824) *Marianne, oder Der Sieg der Tugend* (1777) entführt ein wollüstiger Lord eine sozial unter ihm stehende Unschuld, die ihre Tugend dadurch unter Beweis stellen muß, daß sie ihn entrüstet abweist. In Sophie Mariane von Reitzensteins (1770-1823) *Die seltene Beständigkeit* (1792) und Marie Antonie Teutschers (1752-1784) *Fanny, oder Die glückliche Wiedervereinigung* (1773), die beide nach der Eheschließung zwischen dem (hier edlen, aber irregeleiteten) Lord und der tugendhaften Heldin angesetzt sind, wird die Ehe durch böswillige Verleumdungen auseinandergebracht. Ziel der Handlung ist es, die Liebenden durch gegenseitige Treuebeweise wieder zusammenzuführen. In von Rupps *Jenny, oder Die Uneigennützigkeit* (1777) geht es um die Hindernisse einer Ehe zwischen einem Lord und einem vermeintlichen Bauernmädchen, die glücklicherweise dadurch beseitigt werden können, daß das Bauernmädchen sich als Adlige entpuppt. Mit Ausnahme von Reitzensteins Stück spielen alle diese Stücke in England; alle spielen auf dem Land; in allen wird der Gegensatz zwischen Tugend und Laster weitgehend mit dem zwischen Land und Stadt gleichgesetzt. Die weiblichen Protagonisten werden bereits im Titel mit den Tugenden identifiziert, die sie im Stück unter Beweis stellen müssen: in von Reitzensteins Stück ist Elise die personifizierte seltene Beständigkeit, ebenso ist Jenny das Sinnbild der Uneigennützigkeit und Marianne das der Tugend. Bedroht sind die Tugenden, die durch diese Figuren versinnbildlicht werden, nicht allein durch Verleumdungen von außen oder Nachstellungen lüsterner Adliger, sondern auch nicht zuletzt durch das Fehlen oder die Inkompetenz einer familiären, oft männlichen Autorität (Vater), die imstande wäre, sie zu verteidigen: keines dieser Stücke hat ein vollständiges Elternhaus aufzuweisen. In Seylers Stück werden die Töchter von der verwitweten Mutter aufgezogen; bei Teutscher ist der Vater alt und krank und Fanny Alleinerhählerin der Familie; bei von Reitzenstein und von Rupp (*Marianne*) wird die weibliche Hauptperson lediglich in die Familie aufgenommen; von Rupps Jenny ist mutterlos.

Die Identifizierung der weiblichen Hauptpersonen mit einer „weiblichen“ Tugend zwingt sie in die Passivität: die bedrohte Tugend darf nicht selbst in das eigene Schick-

sal eingreifen. Daher müssen die Autorinnen die Herbeiführung des glücklichen Ausgangs – und das ist in diesen empfindsamen Stücken immer die Stiftung oder Rettung einer Ehe – den männlichen Protagonisten, dem Zufall oder der Vorsehung überlassen. Das in dieser Form aufgesetzte glückliche Ende erscheint oft dementsprechend unmotiviert und unüberzeugend: die Unglücksfälle, die in Verbindung mit einer geradezu unglaublichen Leichtgläubigkeit der handelnden Personen die Trennungen der Paare herbeiführen, sind um nichts glaubwürdiger als die Zufälle, die die bedrohten Ehen wieder kitten. Noch aufgesetzter erscheinen die Verlobungen am Ende der anderen Rührstücke. Die Autorinnen tun nichts, um die Unglaubwürdigkeit des vorformulierten Endes zu mildern: daß die weibliche Tugend am Ende doch noch belohnt wird, widerspricht aller Wahrscheinlichkeit und wird in ihren Stücken – m. E. bewußt – als unglaubwürdig dargestellt.

Darauf ist es wohl auch zurückzuführen, daß es meist offen bleibt, ob das so herbeigeführte Happy End in Form einer Heirat tatsächlich ein glückliches ist. In Seylers *Familie auf dem Lande* (1770), 1771 umgearbeitet und neu veröffentlicht unter dem Titel *Die Entführung, oder Die zärtliche Mutter*, wird die entlaufene Caroline in aller Form von ihrer Mutter, der Lady Danby, verstoßen. Ihr tränenreicher Kummer um ihre vom Pfad der Tugend abgewichene Tochter – „Gott! [...] verbirg dieses Kind auf immer vor meinen Augen, wenn ihr Herz von dem Laster befleckt worden ist!“ (17) – hindert sie allerdings nicht daran, umgehend Heiratspläne für ihre zweite Tochter Charlotte zu schmieden, die sie mit dem Grafen Drummond verheiraten will. Charlotte liebt Carl, den Adoptivsohn der Lady, der seinerseits ebenfalls in sie verliebt ist, aber in einem Anfall unbeherrschter Leidenschaft Caroline die Ehe versprochen hat. Da Caroline mit einem anderen Mann geflohen ist, glaubt er sich von seinem Versprechen entbunden und macht Charlotte den Hof. Es stellt sich allerdings heraus, daß Caroline keineswegs geflohen, sondern von Lord Ogilby entführt und derartig bedrängt worden ist, daß sie darüber den Verstand verloren hat. Carl wird in aller Form mit Charlotte verlobt und prompt wieder entlobt, weil Caroline, deren Geistesverwirrung diesen Verstoß gegen weibliche Zurückhaltung hinreichend entschuldigt, Ansprüche auf ihn stellt. Da Carl zudem noch in den Verdacht gerät, an der Entführung Carolines beteiligt gewesen zu sein, wird auch er von der Lady verstoßen. Außer diesen an der Handlung direkt beteiligten Figuren spielen zwei Männer eine tragende Rolle, die sich sozusagen den Part des nicht existenten Vaters und Familienoberhaupts teilen. Der vernünftige Graf Drummond, ein Freund der Familie, ist immer bemüht, zwischen Lady Danby und ihren Kindern zu vermitteln und Mißverständnisse aufzuklären. Der jähzornige Lord Hamilton, Bruder der Lady, führt das gesamte Unglück der Familie darauf zurück, daß die Kinder von weiblicher Obhut „verzärtelt“ werden, rät der Lady strenge Maßnahmen den Kindern gegenüber an (die Verstoßung Carls und Carolines und die Zwangsverheiratung Charlottes mit Lord Drummond) und enterbt die Töchter, weil Lady Danby sich seinen Anordnungen widersetzt.

Während das Stück auf der Oberfläche weibliche Tugenden propagiert, werden eben diese Tugenden konsequent bezweifelt und negiert. Die Haupttugend der Lady Danby, die Liebe zu ihren Kindern – in der späteren Bearbeitung, *Die Entführung oder*

Die zärtliche Mutter, wird diese Tugend zum Thema des Stückes –, scheint durchaus zweifelhaft, da die Lady ihre Liebe von der vermeintlichen Tugend/Untugend oder dem Zustand ihrer Kinder abhängig macht. Bereits in I, 3 stellt sie fest, daß sie Caroline tugendhaft oder gar nicht wiedersehen will (17), in III, 10 ist ihr eine verrückte Tochter lieber als eine lasterhafte (49), in III, 11 kann sie den Anblick ihrer geistig verwirrten Tochter nicht ertragen (51). Wenn der Graf in V, 1 bei der Lady für Carl eintritt und ihre Tugend mit den Worten definiert: „Ihre erhabene Tugend ist unfähig, jemanden zu verdammen, ohne ihn gehört zu haben“ (72), klingt das wie blanke Ironie, da die Lady sowohl Caroline als auch Carl verstoßen hat, ohne beiden auch nur die geringste Chance zu geben, sich zu rechtfertigen. Caroline muß ihre Tugend mit dem Verlust ihres Verstandes, Charlotte die ihre mit dem Verlust ihres Glücksanspruchs bezahlen. Denn am Ende des Stückes wird Charlotte mit dem Grafen verlobt (in der späteren Bearbeitung bittet sie sich Bedenkzeit aus, s. *Entführung*, 88); Caroline wird Carl versprochen, „sobald der Himmel ihre zerstörten Sinnen wieder geheilt hat“ (85). Im Klartext heißt das: Charlotte heiratet einen Mann, den sie nicht liebt, und verliert den Geliebten; Carl verliert die Frau, die er liebt, und verlobt sich mit einer Geistesgestörten; Caroline ist und bleibt geistig verwirrt. Der einzige, der hier auf Glück Anspruch machen darf, ist der Graf, der seine Freude folgendermaßen äußert: „O, Charlotte, sie machen mich zu dem glücklichsten Menschen“. Daß ausgerechnet die geistesgestörte Caroline aus dieser Äußerung auf Charlottes Glück schließt, ist bezeichnend: „So ist denn meine Schwester auch glücklich? Und ich auch?“ (86) Noch in ihrer geistigen Verwirrung bezweifelt sie das eigene Glück und muß es von der Mutter bestätigt bekommen. Deren Vorsehungsglaube – „Der Himmel, der uns genug geprüft hat, wird deine Vernunft zurücke bringen, und dann werden wir alle glücklich seyn“ (86) – wird im Stück selbst durch nichts unterstützt.

Ähnlich zweifelhaft scheint das Happy End in von Rupps Stücken. In *Marianne oder der Sieg der Tugend* (1777) sucht die elternlose Marianne Schutz vor ihrem adligen Verführer, dem Lord d'Ambri, bei der ihr völlig unbekannten Familie Worthi. Sie erregt dabei zunächst die Eifersucht der Frau Worthi, weil diese sich ihre Anwesenheit im Haus nicht erklären kann, und gerät in das Intrigennetz der Bedienten Sally, die von Lord d'Ambri dafür bezahlt wird, Mariannes Entführung zu arrangieren. Sämtliche männliche Beschützer des Stückes, Sir Worthi, Lord Welton, ein Freund der Familie, und der Obrist Beaumont, der tugendhafte Bruder des Verführers, sind unfähig, die Entführung zu verhindern. Mariannes Rettung gründet sich auf zwei Zufälle: in III, 4 unterbricht der unerwartet auftretende Sohn Worthi die Vergewaltigung Mariannes durch d'Ambri; in III, 15 wird Marianne von Lord Welton aus d'Ambri's Händen gerettet. Durch die Wahrung ihrer Tugend werden diese beiden Männer als diejenigen definiert, die Anspruch auf den Besitz Mariannes haben, zumal beide in sie verliebt sind. Lord Weltons Frage, „ob mich Marianne lieber zum Vater oder zum Gemahle haben mag“ (80), wird dadurch beantwortet, daß Marianne sich als seine verlorene Tochter herausstellt; Worthi junior wird in der letzten Szene ziemlich plötzlich mit Marianne verlobt.

Die Möglichkeit einer Verlobung wird zum ersten Mal in III, 10 angesprochen, sechs Szenen vor dem Ende des Stückes. Hier stellt Worthi junior seiner Schwester Henriette den Obristen Beaumont vor, der sich in ihr Bild verliebt hat, sie besucht, um „das Original zu sehen“ (70) und dem Original in den ersten an sie gerichteten Worten einen Antrag macht. Als Henriette Ausweichendes von Hochachtung und Freundschaft redet – verständlicherweise, denn sie sieht ihn hier zum ersten Mal –, reagiert ihr Bruder entrüstet: „Was, Schwester? nur Hochachtung und Freundschaft? Ja, heute erlaube ich dir noch, so zu reden; aber in einigen Tagen –“ (70). Auf diesen brüderlichen Verweis reagiert Henriette mit dem Hinweis, auch sie habe für den Bruder „gesorgt“, und er werde weniger als „Tage lang brauchen, um mehr für Mariannen als Freundschaft zu fühlen“ (71). Ihre Vermutung erweist sich als richtig: sechs Szenen vorher (III, 4) sieht Worthi Marianne zum ersten Mal, sechs Szenen später (III, 16) ist er mit ihr verlobt. Mariannes Jawort wird ebenso vorausgesetzt wie Henriettes: direkt nachdem Welton sich als Mariannes Vater entpuppt, übernimmt Worthi senior die väterliche Autorität über sie und verlobt sie mit seinem Sohn, wobei er das Einverständnis seines Sohnes, seiner Frau und Lord Weltons einholt (in dieser Reihenfolge). Worthi junior bejubelt sein Glück, bittet dann um Weltons Erlaubnis und erst dann um Mariannes, bzw. er setzt sie mehr voraus, als daß er darum bittet. Marianne kennt ihn nicht und ist offensichtlich nicht von der Liebe auf den ersten Blick befallen, die ihn für sie einnimmt; seiner Familie dagegen ist sie für den Schutz verbunden, den sie ihr gewährt. Mit dieser Verbundenheit begründet sie die Tatsache, daß sie seinen Antrag annimmt, das heißt: sie heiratet ihn nicht als Mann, sondern als Familienmitglied, sie heiratet im Grunde nicht ihn, sondern seine Familie. „Sie sind der Sohn dieser würdigen Eltern, der Bruder meiner Henriette, wie können Sie mir gleichgültig seyn?“ Ihr künftiges Eheglück ist kein ausschließlich auf ihn konzentriertes; im Gegenteil: die anderen Familienmitglieder treten darin ebenso prominent auf wie der künftige Ehemann. In ihren eigenen Worten will Marianne „in abwechselnden Umarmungen meiner Freunde [...] glücklich seyn“ (83). Daß Marianne ihn lediglich aufgrund seiner „würdigen“ Familie heiratet und ihm versteckt klarmacht, daß er sie mit dieser Familie teilen muß, relativiert das Happy End ebenso wie die plötzliche Entwicklung der Liebesgeschichte überhaupt.

Marianne, ein „rührendes Lustspiel in drey Aufzügen“, ist ein fast tragisches Stück um die Zweifel an und Gefährdung von Mariannes Tugend mit künstlich aufgesetztem Komödienende in Form einer Verlobung. Daß die Autorin dieses Ende dem Stück bewußt künstlich aufgesetzt hat, zeigt sich im Vergleich mit ihrem zweiaktigen Drama *Jenny* aus demselben Jahr. Jennys im Titel proklamierte Uneigennützigkeit besteht darin, daß sie zwar bereit ist, den armen Sir Henrich zu heiraten, sich aber weigert, als dieser sich als der reiche Milord d'Angby entpuppt, obwohl sie ihn liebt, und den Geliebten nur durch väterliche Vermittlung des Lord Arminster doch noch „kriegt“. D'Angbys Antrag an sie wird als Motiv des rührenden Lustspiels definiert, als er sich unter Vorspiegelung zweier falscher Tatsachen um sie bewirbt: unter einem falschen Namen und indem er ihr eine Antragsszene aus einem rührenden Lustspiel erzählt. Jenny ist ihm gegenüber im Nachteil, da sich für sie der Unterschied zwischen

Rührstück und Realität verwischt. Die Szene, die d'Angby erzählt, kann als Standard-Liebesszene der *Comédie larmoyante* gelten: der junge Mann erklärt dem Mädchen seine Liebe und seine Verzweiflung, das Mädchen schämt und ziert sich und verweist auf die Pflicht des väterlichen Gehorsams, er macht physische Annäherungsversuche (Ergreifen der Hand, Kuß), worauf sie ihn zurückstößt, er klagt sie der Grausamkeit an und droht mit Selbstmord, worauf sie ihm zart ihre Zuneigung andeutet, aber erneut auf die väterliche Autorität verweist. Beiderseitiges Erröten und Niederschlagen der Augen; der Liebhaber küßt ihr die Hand, die sie ihm überläßt. Bleibt noch übrig, den Vater zu fragen, der selbstverständlich in das junge Glück einwilligt (17-20). Genau dasselbe spielt sich in Telegrammkürze ab, als d'Angby der von seiner Erzählung gerührten Jenny gesteht, der Liebhaber stünde vor ihr: Jenny will fliehen, d'Angby klagt sie der Grausamkeit an, Jenny protestiert halb weinend, d'Angby macht ihr einen formellen Antrag, Jenny verweist weinend in abgehackten Satzketzen auf den Vater und flieht, woraus d'Angby schließt, daß sie seine Liebe erwidert (20 f).

Obwohl in diesem Drama, anders als in *Marianne*, die Liebesgeschichte Haupt-handlung des Stückes ist, wird sie hier mehr als deutlich als von den Gesetzen der Komödie vorgeschriebenes Pflichtthema ironisiert: in der Komödie wird geheiratet, und zwar auch dann, wenn – wie in *Marianne* – die Liebesgeschichte nichts mit dem Stück selbst zu tun hat und kurz vor Schluß noch schnell eingeschoben werden muß. Andererseits ist klar, daß die Heirat keineswegs mit dem Glück gleichzusetzen ist, das am Ende aller dieser Stücke als gerechter Lohn der Tugend beschworen wird: die Tugend, die an Marianne, Jenny und den anderen weiblichen Figuren demonstriert wird, heißt Standhaftigkeit im Unglück. Ob sie diese Standhaftigkeit in der Ehe weiter beweisen müssen, geht in der Regel aus dem Stück selbst nicht hervor.

3. DIE BEKEHRUNG DES TYRANNEN: TITZENHOFER, BERLEPSCH, BANDEMÉR

Parallel zu diesen empfindsamen Dramen, die sich auf die Darstellung weiblicher Tugend konzentrieren und in denen die Liebesgeschichte allenfalls nebenher läuft, existiert eine Schauspieltradition, die die Liebesgeschichte zur Haupthandlung und die Liebenden zu Titelheld/inn/en macht. Anders als in den empfindsamen Tugend- und Moralstücken stellen hier die Figuren, auch die weiblichen, Anspruch auf persönliches Glück: anstatt von den Eltern einfach zusammengegeben zu werden, wählen sie sich selbst ihre Partner, und zwar in der Regel gegen den Willen des Vaters. Der Vater ist hier die ausschließliche Autoritätsfigur – Mütter gibt es in diesen Stücken nicht – und meist mit doppelter Autorität ausgestattet: er ist gleichzeitig König, Kaiser oder Richter. Da die väterliche und königliche bzw. exekutive Gewalt mißbraucht wird, bewegen sich diese Dramen hart an der Grenze zur Tragödie. Die Tragödie wird in allen Fällen durch eine recht plötzliche Metamorphose abgewendet: der grausame, teilweise sogar sadistische Patriarch verwandelt sich unvermutet – und völlig unbegründet – in den gütigen Vater, der die Liebenden großmütig sammelt.

In Sophie Eleonore von Titzenhofers (1749-1823) *Lausus und Lydie*, einem Vers-

drama in drei Akten, 1776 anonym veröffentlicht, scheint dieser Gegensatz am krassen dargestellt. Lydie ist die Kriegsbeute des Königs Mezenz von Tyrhen. Sie liebt Lausus, den Sohn des Königs, und wird von ihm wiedergeliebt, allerdings zunächst heimlich, da Lydie richtig vermutet, daß Mezenz sie ebenfalls heiraten will. Als Palmer-nor, Mezenz' Vertrauter, dem König die Liebe zwischen Lydie und Lausus hinterbringt, beschließt Mezenz augenblicklich, seinen Sohn zu töten, und mildert das Urteil auf Anraten Palmer-nors in Verbannung. Mezenz schickt Lausus mit allen Anzeichen väterlicher Huld zu dem Heer, das die Landesgrenzen bewacht. Auf Anraten und mit Hilfe Phanors, seines Freundes und Vertrauten, versteckt sich der Prinz in der Nähe, während Phanor für ihn Kundschafterdienste übernimmt. Phanor wird von Palmer-nor erwischt, als er Lydie einen Brief von Lausus übergeben will, und zum Tode verurteilt. Mezenz' Tyrannei zeigt sich nicht nur an der Schnelligkeit und Gefühllosigkeit, mit der er Todesurteile fällt, sondern hier auch in einem Anfall von Sadismus: Phanors Hinrichtung, inszeniert als Arenakampf gegen einen Löwen in altrömischem Stil, soll an Mezenz' Hochzeitstag mit Lydie stattfinden und dem Volk zur Belustigung dienen. Lausus rettet Phanor, indem er sich in der Verkleidung eines Sklaven ins Gefängnis schleicht und Phanor überredet, mit ihm die Kleider zu tauschen, in der Hoffnung, daß Mezenz' Vatergefühle beim Anblick des eigenen Sohnes in der Arena erwachen würden. Obwohl diese Annahme nach allem Geschehenen sehr naiv scheint, läßt sich auch Phanor von dieser Hoffnung überreden. Unerwarteterweise erwacht die väterliche Huld tatsächlich, und zwar etappenweise: aus Rücksicht auf die Gefühle der Prinzessin zwingt Mezenz sie nicht, die Exekution mitanzusehen, und sieht auch selbst nicht zu – dieser Umstand dient gleichzeitig dazu, die Spannung zu erhöhen, da Lausus' Hoffnung auf die väterliche Begnadigung dadurch vereitelt wird. Als Mezenz von Phanor erfährt, daß Lausus in der Arena mit dem Löwen kämpft, ruft er in abgehackten Sätzen um Hilfe, die, wie sich herausstellt, unnötig ist, da Lausus allein mit dem Löwen fertig wird. In der letzten Szene begnadigt Mezenz seinen Sohn und Phanor und verheiratet Lausus und Lydie.

Während Lausus den aktiven Part zur Rettung seiner Liebe übernimmt, übt sich Lydie in passivem Widerstand. Sie ist eine Sklavin ohne den geringsten Einfluß auf ihr eigenes Schicksal und kann sich Mezenz nicht einmal widersetzen, da sie ihrem Vater Gehorsam schuldet – denn der bekommt durch diese Heirat die verlorenen Ländereien zurück. Andererseits besteht sie darauf, daß die anderen Figuren zugeben, daß ihr Zwang angetan wird. Ihre Sklaverei versteht sie nicht nur als ihre reale Gefangenschaft, sondern auch als die ihr aufgezwungene Ehe mit Mezenz, die sie wiederholt als „Fessel“ bezeichnet (34, 52). Demgegenüber stehen Palmer-nors Anspielungen, daß der Glanz der Krone sie bald mit ihrem Schicksal aussöhnen werde, und Mezenz' Versuche, sie mit der königlichen Macht zu ködern. In diesem Zusammenhang ergibt sich eine sehr interessante Szene zwischen Lydie und Mezenz: Mezenz legt ihr eine mystische Schein-macht (über sein Herz) bei – die einzige Macht, die der Frau allgemein zugestanden wird –; Lydie dagegen macht ihm unmißverständlich klar, daß diese Scheinmacht keine reale Macht darstellt und zu ihrer Unterdrückung beiträgt (45 f). Das heißt: Mezenz versucht, seine Gewalttaten ihr gegenüber dadurch zu mildern, daß er sie zur

mystischen Überwinderin stilisiert; Lydie dagegen besteht auf ihrem Sklavenstand, weil sie nur dadurch verdeutlichen kann, daß ihr Gewalt angetan wird. Daß ihr die politischen Machtverhältnisse klar sind, drückt sie allein durch ihre Benennung ihrer selbst und des Königs aus: ihre häufigste Umschreibung für sich selbst ist „Sklavin“ (6, 35, 45, 49, 54), Mezenz bezeichnet sie in der Regel als „Tyrann“ (32, 36, 53 f) bzw. „Barbar“ (53 f).

Die plötzliche Bekehrung des Tyrannen zum gütigen Landesvater am Ende hat ihre Begründung weniger in Mezenz' plötzlich erwachter Vaterliebe als in einem Umschwung politischer Macht. Denn Lausus' erfolgreicher Kampf mit dem Löwen macht ihn auch in Mezenz' Augen zum „Sieger“ (76); gleichzeitig verliert Mezenz an politischer Macht, da das Volk auf Lausus' Seite steht: wie Physokrates berichtet, „[...] wapnen Tausende zu Lausus Rettung sich“ (75). Lausus läßt Mezenz die Möglichkeit, die Rolle des gütigen Vaters zu spielen, indem er sich seinem Urteil unterwirft, d. h., er gesteht Mezenz eine Macht zu, die er tatsächlich bereits nicht mehr hat. Mezenz reagiert darauf mit Begnadigung, väterlichem Segen und Einsicht: sein Loblied der Tugend macht ihn erneut zum Vorbild der Kinder (Lausus und Lydie), die das Gesagte lediglich wiederholen und sich so als zukünftige (gütige) Landeseltern etablieren.

Emilie von Berlepsch (1755-1830) behandelt in *Eginhard und Emma* (1787) dasselbe Thema: Karl der Große will seine Tochter Emma an den von ihm besiegten Tassilo verheiraten, um die Versöhnung zu vervollkommen; Emma dagegen liebt Eginhard, Karls Schreiber. Da Emma, wie Lydie, nicht gefragt, sondern lediglich informiert wird, empfindet auch sie die Ehe als „Sklaverey [...] am Hochaltar“ (*Sammlung kleiner Schriften* 174). Anders als Lydie hält sie den Gehorsam dem Vater gegenüber nicht für eine Pflicht, sondern will Eginhard heimlich heiraten und schmiedet mit ihm Fluchtpläne, falls der Vater die Einwilligung nachträglich versagt. Vor die Alternative gestellt, „Entlaufene“ (185) oder „Sclavin“ (186) zu sein, entscheidet sie sich für die Flucht, und das ohne jedes Anzeichen von Reue. Emma hofft zwar auf die (nachträgliche) väterliche Vergebung, macht dem zweifelnden Eginhard allerdings klar, daß sie zu ihrem gemeinsamen Glück nicht eben nötig ist. Obwohl Emma auf Eginhards Schutz vor dem tyrannischen Vater baut („sey der Retter der Tochter, wenn er [der Vater, S. K.], von Stolz verblendet, ihr Mörder, ihr Tyrann seyn will“, 187), ist sie es, die im Notfall die rettende Idee hat. Als Eginhard Emmas Zimmer nicht unbemerkt verlassen kann, da gerade frischer Schnee gefallen ist, sieht er den Selbstmord als einzige Möglichkeit, Emmas „jungfräuliche Ehre“ zu retten (191). Sie dagegen, weniger um ihre Ehre besorgt als er und nicht geneigt, so leicht aufzugeben, trägt ihn auf ihrem Rücken über den Schloßhof, so daß nur ihre Fußspuren sichtbar sind.

Unglücklicherweise wird sie dabei von Karl beobachtet. Karl hält daraufhin einen langen Monolog, in dem er die verschiedenen Möglichkeiten als Vater und Landesvater, die im Falle Mezenz' ausgespielt werden, theoretisch durchexerziert. Zunächst seufzt er unter der Last der kaiserlichen Würde und verteidigt den Verkauf Emmas an Tassilo mit Gründen der Staatsraison. In zwei Sätzen sorgt er sich um Emmas Schicksal – „[...] wenn Emma ihn haßte? wenn dieses Bündniß die Pein ihres Lebens wäre –“ (195 f), schlägt sich aber derartige „Grillen und Sorgen“ (196) schnell aus dem Kopf.

An dieser Stelle entdeckt er Emma, die Eginhard über den Schloßhof trägt, und bedenkt seine Tochter mit sämtlichen Ausdrücken, die enttäuschte Väter, Liebhaber und Ehemänner den Frauen in solchen Fällen beizulegen pflegen: „[...] schändliche Heuchlerin! Verworfene! [...] Die Heilige, die Reine! das Mädchen mit dem Engblick!“ (197) Von da bis zum Beschluß, beide hinrichten zu lassen, ist nur ein kleiner Schritt (198). Glücklicherweise fällt direkt nach diesem Entschluß sein Blick auf das Kreuzifix, das ihn an seine Pflichten als Christ und Vater erinnert. Der Beschluß, die Liebenden zu begnadigen, folgt auf dem Fuße, zumal Karl sich an seine verstorbene Frau erinnert, die er ebenfalls gegen den Willen ihres Vaters entführen mußte (200).

Diese Begnadigung kann allerdings nicht über die Bühne gehen, ohne daß Karl den Kindern eine Lektion erteilt. Karl demonstriert seine Macht, indem er Eginhard vor die Wahl stellt, zu sterben oder eine Verschleierte zu heiraten; Eginhard weigert sich standhaft; Karl entschleiert die Unbekannte (Emma), und nimmt den überschwenglichen Dank der Kinder entgegen. Aber Karls Güte, die von den Kindern mit den entsprechenden Bildern belegt wird – Eginhard: „Edelster, großmütigster Mann! mein Fürst, mein Retter“; Emma: „O, mein Vater! [...] der Gottheit Bild auf Erden“ (210) –, ist ebensowenig wie Mezenz' Großmut ganz in seinem Charakter. Denn dieser großmütige Fürst war nach eigener Aussage nahe daran, zum Tyrannen zu werden, und verzeiht den Liebenden nur deshalb, weil er im Grunde – trotz aller Racheschwüre – mit Emmas Wahl einverstanden ist. „Ich schwur euch Tod und Verderben – [...] Dein Herz hat edel gewählt, meine Tochter. Hättest Du einem schwachherzigen Buben Dich hingegeben, nie hätte Dein Vater Dir verziehn“ (211). Im Grunde genommen geht es also nach wie vor nicht um Emmas Wahl, sondern um Karls, und die Liebenden haben bei dieser zufälligen Übereinstimmung lediglich Glück gehabt.

Susanne von Bandemers (1751-1828) Dreiakter *Sidney und Eduard, oder Was vermag die Liebe?* (1792) spielt auf sozial niedrigerer Ebene: der grausame Vater ist nicht König, sondern Friedensrichter in London; die Strafe für die ungehorsamen Kinder besteht nicht in der Todesstrafe, sondern in Verstoßung und Enterbung. Sir Georg Woodberry hat nicht nur seinen Sohn Eduard für die unerlaubte Heirat mit Sidney verstoßen, sondern will auch seine Tochter Fanny zwingen, den alten geizigen Sir Gilbon zu heiraten, obwohl sie in Sir Robert verliebt ist. Während Fanny und Sir Robert die Flucht und heimliche Heirat planen – denn auch hier ist die „Selbsterhaltung“ (14) eine stärkere Pflicht als Gehorsam dem Vater gegenüber –, leben Sidney und Eduard in größter Armut, „verstoßen von beiden Vätern“ (21). Sir Robert adressiert einen an Fanny gerichteten Liebesbrief an Sidney, um eine Entdeckung zu verhindern; der Brief fällt in Eduards Hände, und Eduard, von Sidneys Untreue überzeugt, faßt sofort den Entschluß, Sir Robert (im Duell) und Sidney (durch Gift) zu töten. Sir Robert wird im Duell nur verwundet; Sidney überlebt den Anschlag ihres Mannes, weil der Apotheker, den Eduard um Gift bittet, Verdacht schöpft, und ihm statt Gift ein harmloses Pulver verkauft. Eduard wird für seine Taten vor Gericht gestellt; der Richter ist sein Vater. Wie Mezenz und Karl wird auch Sir Woodberry in dem Augenblick schwach, als er das Todesurteil seines Kindes sprechen soll, und wandelt sich zum reuigen Vater, der ohne jede Überredungskunst seine Verirrungen zugibt (85 f), Sidney als Schwieger-

tochter akzeptiert und Fanny und Sir Robert zusammengibt (88 f), um künftig derartigen Katastrophen vorzubeugen. Die Reue Sir Woodberrys wird ausführlicher geschildert als die Mezenz' oder Karls – er bezeichnet sich selbst als „Tyrann Eurer aller Neigungen“ (90) und bittet seine Kinder wiederholt um Verzeihung. Gleichzeitig wird er fast ausschließlich durch diese Reue charakterisiert, da er als reuevoller Vater die Bühne betritt: seine vorherige Grausamkeit wird lediglich berichtet. Der Vater geht sogar soweit, den Ungehorsam der Kinder nachträglich zu rechtfertigen, denn „wenn ein Vater sich gegen sein eigenes Gefühl empöret, o dann ist es kein Wunder, wenn alle Welt sich gegen ihn verbindet“ (92). Das Stück schließt mit einer moralisierenden Warnung vor allzugroßer väterlicher Strenge – einem Appell an alle Tyrannen also.

Fanny und Sidney, die weiblichen Protagonisten, sind eine seltsame Mischung aus Gehorsam und Widerstand: der Widerstand richtet sich in beiden Fällen gegen den Vater, der Gehorsam gilt bei beiden dem Mann bzw. Verlobten. Fanny, die, wie gesagt, nach den Gesetzen der Selbsterhaltung handelt, plant mit Sir Robert die Flucht auf sein Betreiben hin; Sidneys Verhalten Eduard gegenüber ist von wahrhaft blindem Gehorsam gekennzeichnet: als Eduard ihr den vermeintlichen Giftbecher reicht, trinkt sie trotz ihres vagen Verdachtes, denn „Von der Hand meines Gatten ist mir alles süß“ (61). Während in den empfindsamen Schauspielen der weibliche Gehorsam dem Vater gegenüber strikt eingehalten werden muß, weil diese Unterwerfung unter das väterliche Gebot dem künftigen Ehemann eine folgsame Frau garantiert, basiert hier Gehorsam oder Widerstand auf dem eigenen Willen – wie Eduard feststellt, gehorcht man den Befehlen, die den eigenen Wünschen entsprechen, am liebsten (21 f). So kann sich Eduard während der Eifersuchtsszene mit Sidney auf den väterlichen Gehorsam berufen: sobald er glaubt, sich in ihr geirrt zu haben, vertauscht er seine Rolle als Ehemann mit der des gehorsamen Sohnes. „Weib! nicht dein Erwählter sprach: das, sondern Georg Woodberrys Sohn. – Fluch, dem Tage, an welchem ich durch meinen Ungehorsam aufhörte, seiner würdig zu seyn! – Nun bin ich ihm wieder gegeben“ (46 f). Ebenso führt Sidney Eduards ihr unerklärliches Verhalten auf den Fluch ihres Vaters zurück (47 f). Allerdings ist hier Sidney, die auf der Treue zu ihrem Mann und ergo im Ungehorsam beharrt, das Identifikationsmodell; und wie am Ende vom Vater selbst festgestellt wird, ist dieser Widerstand gegen die väterliche Gewalt durchaus vertretbar (92). Der Gehorsam, den ein Vater fordern darf, ist also – sehr im Gegensatz zu den empfindsamen Stücken – kein unbedingter, sondern kann in Extremfällen verweigert werden.

Diese neue Relativierung der unbedingten kindlichen Gehorsamspflicht bedeutet eine Einschränkung der väterlichen Macht, obwohl nach wie vor in keinem dieser Stücke das glückliche Ende ohne väterlichen Segen machbar ist. Der Tyrann, dessen Grausamkeit die Ursache für die (Fast-)Tragödie ist, muß bekehrt werden und verhält sich gegen Ende des Stückes unbegründeterweise äußerst großmütig, wofür er von den glücklichen Kindern vor allem mit der erneuten Anerkennung seiner väterlichen Autorität belohnt wird. Das künftige Eheglück muß nach wie vor durch Unwahrscheinlichkeiten und Zufälle herbeigeführt werden: daß sich die väterliche Autorität nach den Neigungen der Kinder richten muß, ist schon an sich wenig wahrscheinlich; die

Darstellung der plötzlichen väterlichen Großmut betont die Unglaubwürdigkeit eher, als daß sie sie kaschiert.

Von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende durchläuft die Behandlung des Themas Ehe und Liebe verschiedene Stadien: zunächst hat die Frau die Freiheit, nicht heiraten zu müssen; später muß sie ihre Tugend unter Beweis stellen und existiert praktisch nur noch als Sinnbild der Tugend, kann also auch widerspruchlos an den (nächst-)besten Freier vergeben werden; schließlich stellt sie Ansprüche auf freie Wahl des Partners. Wo die väterliche Autorität nicht existiert, kann das verschiedene Konsequenzen haben: Gottscheds weiblichen Figuren gibt ihre Vaterlosigkeit einen gewissen Handlungsspielraum; in den empfindsamen Stücken bedeutet die Vaterlosigkeit Schutzlosigkeit dem Verführer der Tugend gegenüber, und später wird die Vaterrolle häufig pro forma von einem der anwesenden Herren übernommen, damit die Tochter an einen Freier vergeben werden kann. Wo Väter auftreten, ist ihre Rolle überall dieselbe: der Vater ist der Zerstörer des Glückes seiner Kinder, bringt das Stück an den Rand der Katastrophe und gibt in der letzten Szene urplötzlich nach.

Allen Stücken gemeinsam ist das Thema der Zwangsehe oder Vergewaltigung in anderer Form (durch Entführung), das auch im 19. Jahrhundert eins der großen Themen der Komödie und des Schauspiels bleibt, und die teilweise offensichtliche Widersprüchlichkeit des glücklichen Endes, sooft es durch eine Heirat ausgedrückt wird. Gottsched steuert das Happy End via Heirat meist gar nicht erst an: im Gegenteil verhindert sie Ehen (*Die ungleiche Heirath*), verschafft ihren Figuren finanzielle Unabhängigkeit (*Das Testament*) oder gibt ihnen ausgiebigst Gelegenheit, sich über die Anwärter auf ihre Hand lustig zu machen (*Der Witzling*). In vielen empfindsamen Stücken hat das Heiratsmotiv mit dem Stück selbst nichts zu tun; die Möglichkeit einer Verlobung oder Eheschließung wird meistens erst in der letzten Szene des Stückes angesprochen und dient dazu, eine Tugend zu „belohnen“, die als Standhaftigkeit im Unglück definiert wird. Dementsprechend stellt die Personifizierung dieser Tugend auch in der letzten Szene keine Ansprüche und äußert sich kaum zu ihrem Glück: sie „erträgt“ es wie vorher alle Nachstellungen und Verleumdungen. Wo die Heirat tatsächlich das Happy End des Stückes ausmacht, erfolgt sie mit Hilfe einer Umkehrung der Weltordnung: der Wille der Liebenden richtet sich gegen den der väterlichen Gewalt, und der Stärkere gibt nach.

B. GEBILDETE FRAUEN UND KOBOLDE: EHEGESCHICHTEN BIS 1850

Im 18. Jahrhundert ist die dramatische Produktion von Frauen sehr verstreut: die Mehrzahl der Dramatikerinnen veröffentlichten nur wenige Stücke; wieviele sie schrieben, ist heute kaum noch feststellbar. Jedenfalls scheint es kaum einer Frau gelungen zu sein, aus ihrer dramatischen Produktion eine Profession zu machen. Das neunzehnte Jahrhundert dagegen hat drei Dramatikerinnen aufzuweisen, die nicht nur außerordentlich viel produziert haben, sondern deren Stücke auch enorm erfolgreich waren: Johanna Franul von Weißensturn, Amalie von Sachsen und Charlotte Birch-Pfeiffer.

Ihre Stücke beherrschten das Theaterrepertoire an den meisten Bühnen Deutschlands über Jahrzehnte hinweg; von allen gab es Gesamtausgaben noch zu Lebzeiten. Während Amalies soziale Stellung es ihr erlaubte, aus Liebhaberei zu schreiben, mußten Franul von Weißenthurn und Birch-Pfeiffer, die gleichzeitig Schauspielerinnen waren, von ihren Dramen leben, d. h. sie versuchten, ihre Stücke vor dem Druck so oft wie möglich aufführen zu lassen. Ihre umfangreiche dramatische Produktion (im Falle Franul von Weißenthurn ca. 60, im Falle Amalie 85, im Falle Birch-Pfeiffer um 100 Stücke) besteht daher hauptsächlich aus Komödien und Schauspielen – laut Laube die populärsten Genres auf dem Theater –, die alle deutlich mit dem Gedanken an die Aufführung geschrieben sind: sie verlangen wenig Ausstattung und Requisiten und im Falle Franul von Weißenthurn und Amalie wenige Darsteller. Die meisten ihrer Stücke sind Familienstücke, eins der großen Genres des Biedermeiertheaters.

Die Stücke dieser Autorinnen in eine literarische Richtung – Biedermeier oder Vormärz – „einordnen“ zu wollen, hat wenig Sinn: der Biedermeierkomödie, die „vernünftig“ die Weltordnung aufrechterhält und der lediglich „Einzelne satirische Ausfälle [...] erlaubt“ sind (Sengle, *Biedermeierzeit* II, 407), passen sie sich nur der Form nach an; politische Tendenz- und Oppositionsstücke gibt es von Frauen überhaupt nicht. Wenn man den formellen und thematischen Ähnlichkeiten dieser Stücke mit der Biedermeierkomödie nachgeht, stößt man auf Ungereimtheiten. Denn das „Biedermeier, das an eine väterliche Ordnung Gottes glaubt“, in dem „die glücklichen Wendungen des Lustspiels symbolisch die Liebesordnung [offenbaren], die der Welt zugrunde liegt und die [...] nur vorübergehend gestört werden darf“ (Sengle, *Biedermeierzeit* II, 406 f), existiert in Stücken von Frauen nicht widerspruchsfrei. Was ihre Stücke charakterisiert, ist mehr als vereinzelte satirische Ausfälle: hier steckt der Widerspruch oft bereits im Ansatz.

1. NUR EINE KOMÖDIE: JOHANNA FRANUL VON WEISSENTHURN

Bei Johanna Franul von Weißenthurn (1772-1847) scheint dieser Widerspruch besonders ausgeprägt, weil er sich durch ihr gesamtes Werk zieht. In Stücken, in denen sie die Figur eines Landesvaters direkt auf die Bühne bringt (*Künstler-Dank*, 1815; *Johann, Herzog von Finnland*, 1810; *Die Schweitzerhütte am Rheinfalle*, 1813; *Totila, König der Gothen*, 1804; *Unterthanenliebe*, o. J.; *Der Wald bey Herrmannstadt*, 1807), erhält sie die absolute Macht des Königs als Stellvertreter Gottes auf Erden geradezu ostentativ aufrecht. In ihren Familiendramen allerdings (*Das Nachspiel*, 1800; *Der Reukauf*, 1802; *Die Erben*, 1803; *Das Frühstück*, 1810; u. v. a.), in denen die „väterliche Ordnung Gottes“ durch den Familienvater charakterisiert wird, wird diese Autorität oft unterwandert – und zwar weder thematisch noch in der Charakterisierung der gütigen Vaterfigur, sondern in der Form. Anders als in den vorrevolutionären Stücken des 18. Jahrhunderts sind hier die Vaterfiguren präsent und wohlwollend; das Liebesglück des Paares am Ende ist vollkommen und muß weder erzwungen noch durch Unwahrscheinlichkeiten herbeizitiert werden. Im Gegenteil: oft brauchen die Liebenden den

gütigen Vater nur um ihr Glück zu bitten; das ganze Problem der Komödie besteht in dem mangelnden Vertrauen der Liebenden zum Vater. Aber davor, diese heile Welt der Komödie mit der Welt außerhalb des Theaters zu identifizieren, warnt sie, indem sie ihre Komödien unmißverständlich als Komödien definiert: innerhalb ihrer Stücke findet in der Regel eine Komödie statt, meist von der väterlichen Autorität inszeniert; und nur durch diese Komödie innerhalb des Lustspiels kann das glückliche Ende zustandekommen. Der gütige Vater in ihren Stücken ist selbst ein Komödiant, das glückliche Ende – die Aufrechterhaltung der Liebesordnung – ist nur gespielt; das Ganze ist letztendlich doch „nur“ eine Komödie.

Franul von Weißenthurns Einakter *Das Nachspiel* (1800) spielt in einem Schriftstellerhaushalt: Baron Berg schreibt regelmäßige Stücke nach Johann Christoph Gottscheds Regeln, seine Nichte Leonore – seiner Ansicht nach – schlechte Verse. Leonore ist in den Baron Willburg verliebt, der ebenfalls Theaterschriftsteller ist und dessen Stück am Abend aufgeführt wird. Während Berg die Aufführung besucht, unterhält sich Leonore mit dem Autor des Stückes am Fenster. Berg kommt sehr erregt zurück und sagt Mißverständliches, aus dem Leonore schließt, daß ihre Liebe entdeckt ist – bis sich herausstellt, daß Berg lediglich Willburgs Komödie beschreibt. Gleich darauf spielt Leonore ihrem Onkel eine vor, indem sie vorgibt, sich nicht an Willburg zu erinnern, bis sie feststellt, daß Berg eine hohe Meinung von Willburg hegt, und in dessen Lobeshymnen über ihn einstimmt. Bergs Mißtrauen über ihr plötzliches Erinnerungsvermögen verstärkt sich noch, als er einen Brief von Willburg erhält, in dem dieser ihn um eine Unterredung bittet, da sie beide an ähnlichen „Plänen“ arbeiten – unausgesprochen impliziert sind Pläne zu einer Komödie. Daß Willburg dabei von seinen Plänen im Bezug auf Leonore spricht, ist Berg vollkommen klar: „[...] kommen Sie nur, mein Herr Autor, weil Sie mich für einen Komödienonkel halten; ich will mitspielen – und Sie sollen erfahren, ob es eine so leichte Sache ist, mein Neffe zu werden“ (*Schauspiele* II, 188).

Der Onkel ist selbstverständlich der, der das nun folgende Stück inszeniert: er erzählt Willburg von seinem „Plan“ zu einem einaktigen Lustspiel, „nur ein Nachspiel“ (190), mit demselben Personenverzeichnis wie Franul von Weißenthurns *Nachspiel*: „Ein Vormund, seine Mündel und der Liebhaber der Mündel“ (191), und natürlich derselben Handlung: der Liebhaber „sucht Zutritt bey seiner Schönen – kömmt ins Haus“ (191). Zunächst werden die Entwicklungsmöglichkeiten des Stückes theoretisch diskutiert – Willburg ist „sehr für die geheime Unterredung“ zwischen Liebhaber und Mündel, Berg hält es für „besser, daß der junge Mensch unter den Augen des Vormunds handle“ (192); dann entschließt man sich, das Stück zu spielen. Leonore wird hinzugezogen; die Rollen werden verteilt und definiert: Willburg „scheint es ganz und gar nicht nöthig, daß das Fräulein viel spreche. Dieß überlassen wir dem Liebhaber“ (196). Leonore ist dementsprechend in der Aussprache mit dem Liebhaber ganz Sittsamkeit und gehorsame Nichte: sie weiß, wie sie ihre Rolle zu spielen hat. „Nicht wahr, lieber Onkel! ich muß schüchtern, verlegen seyn, und das ist, glaube ich, Alles, was meine Rolle fordert?“ (198) Das Stück läuft nach bekanntem Muster ab – Liebeserklärung, Entdeckung durch den Onkel – bis zu Willburgs Schluß, in dem das Paar die

Verzeihung des Onkels erhält und von ihm vereinigt wird. In Bergs Version dagegen fordert die „Moral“ des Stückes eine Standpauke des Onkels an die Liebenden, in der der Vormund perfekt die Rolle der hintergangenen väterlichen Autorität spielt. Leonore und Willburg wollen nach verschiedenen Seiten fliehen, in der festen Überzeugung, die Komödie sei vorbei, werden aber von Berg zurückgehalten: „Wartet! es folgt noch ein Auftritt. [...] Du mußt weinen, bitten. – Sie müssen verzweifeln; immer in den Hauptsituationen happerts bey euch“ (203). Nachdem das Paar auch diesen Tribut an die väterliche Autorität noch abgetragen hat, werden sie endlich von dem Onkel zusammengegeben.

Daß der Onkel in dieser Aufführung von Anfang bis Ende das Heft in der Hand hat, wird nirgends bezweifelt, denn als väterliche Autorität ist er der Autor des Stückes. Gleichzeitig ist der wohlwollende Vater seine Rolle, so wie auch Leonore eine Rolle spielt: die des schüchternen und verlegenen Fräuleins, das nicht viel zu sagen hat und sehr an die tugendhaften Frauenfiguren der Komödie des 18. Jahrhunderts erinnert. In „Wirklichkeit“ dagegen – in der Wirklichkeit der Rahmenkomödie – ist Leonore weder schüchtern noch verlegen, wie sich in der ersten Szene mit dem Onkel zeigt, in dem sie ihm ungefragt Ratschläge für sein Drama gibt. Während sie im Possenspiel des Onkels, eingedenk ihrer Rolle, kaum etwas sagt, kann sie sonst durchaus den Mund aufmachen: von der Unterhaltung zwischen ihr und Willburg am Fenster hört der Zuschauer ausschließlich ihren Part; was der Liebhaber, dem sie – in ihrer Rolle als schüchternes Fräulein – das Reden überlassen soll, sagt, kann man nur aus ihren Antworten schließen (181-3). Die Tugend, die sie in der Komödie ihres Onkels mimit, ist in der Rahmenkomödie ersetzt durch Verstand: wie ihr Onkel ist sie Schriftstellerin, ihre hauptsächliche Beschäftigung ist die mit Büchern und der Theaterbesuch (180 f). Der Onkel selbst hält die literarische Beschäftigung von Frauen für eine Tugend und ärgert sich noch, daß Leonore „so wenig Geschmack für alles Wissenschaftliche hat“ (175). Während Leonores Rolle in der Rahmenkomödie sich von der in der Komödie ihres Onkels beträchtlich unterscheidet, bleibt die Rolle des Onkels in beiden Fällen gleich – und selbstverständlich auch der glückliche Ausgang, der von der Komödie des Onkels in die Rahmenkomödie hinübergespielt wird.

In *Der Reukauf*, Lustspiel in zwei Akten (1802), soll Henriette von ihrem Vater an Baron Hügel zwangsverheiratet werden, obwohl sie Wallen, einen Freund der Familie, heimlich liebt. Der Vater, Baron Hochberg, baut dabei auf den Gehorsam seiner Tochter, da sie „immer ein gutes Kind“ war (*Schauspiele* I, 178). Sowohl Henriette als auch Wallen, der Henriette ebenfalls liebt, fühlen sich aus Pflichtgefühlen Hochberg gegenüber außerstande, ihm ihre Liebe zu gestehen oder die väterlichen Pläne in irgendeiner Weise zu hintertreiben. Amalie dagegen, die Nichte Hochbergs, als „kleiner Wildfang“ charakterisiert (179), ist von keinen derartigen Skrupeln geplagt; sie fädelt eine Komödie ein, in der die Heirat zwischen Henriette und Hügel verhindert werden und deren Ende die Liebesordnung wiederherstellen soll. Wie sie selbst dabei andeutet, usurpiert sie hier die väterliche Autorität: „Der Vater will, Henriette soll Hügels Frau werden, und meine Hoheit, sie soll Frau v. Wallen werden“ (190). Daher wird es für sie nötig, „die Intrigue zu leiten. Geschwind also die handelnden Personen aufgesucht! [...] da

kommt die Hauptperson mir entgegen“ (191). Dieser Hauptperson, Henriette, redet sie zu, aus der weiblichen Rolle zu fallen: Henriette soll Wallen ihre Liebe erklären. Da diese aber die „Achtung [...], die ich meinem Geschlecht schuldig bin“ (193), nur soweit vergessen kann, ihm ihre Liebe zart anzudeuten, besinnt auch Wallen sich auf seine „Pflicht“ (200) und entsagt. Als Henriette sich als letztes Mittel endlich ihrem Vater anvertraut, erklärt ihr dieser, sein Plan, sie mit Hügel zu verheiraten, sei nur eine Komödie – nicht ohne sie vier Seiten lang zappeln, bitten und flehen zu lassen (201-5).

Dieses „Possenspiel“ (205) hat er eingefädelt, um „dich und ihn zu zwingen, mich zu eurem Vertrauten zu machen“ (207) – ihr Vertrauen hat er nun, aber das Wallens muß noch erzwungen werden. Er legt Henriette also strengstes Stillschweigen auf und macht sie zu einer Figur in seinem Stück: sie soll die unglücklich Verlobte weiterspielen, bis Wallen sich endlich erklärt. Mittlerweile spielt Amalie, die von alledem natürlich nichts weiß, ihre eigene Komödie weiter: als Hügel auftaucht, spielt sie ihm verschleiert eine reiche Gräfin vor, die rasend in ihn verliebt ist und ihn zu sofortiger Flucht überreden will. Hügel, der auf eine reiche Partie aus ist, ist nicht abgeneigt; aber die Flucht wird durch das Auftreten Hochbergs, Wallens und Henriettes verhindert. Amalie kann aus Furcht, daß Hochberg ihre Stimme erkennen könnte, nicht laut sprechen, und sagt Hügel das Nötige vor, der ihr getreulich nachspricht. Die Schauspielerin Amalie fungiert hier also gleichzeitig als Souffleuse und als Autorin der Komödie, denn Amalies Worte in Hügels Mund bringen die Auflösung des Stückes: Hügel erklärt die Anwesenheit der unbekannten Dame, legt Wallen das langersehnte Liebesgeständnis in den Mund und entsagt seinen Ansprüchen auf Henriettes Hand. Alles, was Wallen zu tun bleibt, ist, seine Liebe zu Henriette nicht abzustreiten, und der Vater kann die beiden endlich miteinander verloben.

Falls die Zuschauerin trotz allem Spiel im Spiel vergessen hat, daß es sich bei diesem glücklichen Ende letztendlich doch nur um ein Komödienende handelt, wird sie in der letzten Szene daran erinnert: Hochberg und Amalie streiten sich um die Frage, wessen Komödie das gute Ende herbeigeführt hat – Amalies „Intrigue“ oder das väterliche „Possenspiel“. Amalies Behauptung: „[...] – ich hab' Ihr ganzes Project über den Haufen gestürzt“ wird von Hochberg zwar laut zugegeben, Amalie gegenüber aber abgestritten: „Es ist wahr. (leise) Du hast dich umsonst bemüht; denn es war nie mein Ernst, ihm meine Tochter zu geben“ (234). Dafür usurpiert Amalies „Hoheit“ wenig später erneut die väterliche Autorität: sie übernimmt die Rolle des Vaters, und zwar ausgerechnet in der Paradeszene des gütigen Vaters im Kreise der glücklichen Kinder. Denn Amalie, nicht der Vater, legt laut Bühnenanweisung „tragisch [sic!] Henriettes Hand in Wallens seine“ und übernimmt die dazugehörige väterliche Rede: „Kinder! der Himmel segne euch! seyd glücklich!“ (235)

Ähnlich wie Leonore können Henriette und Amalie als Auseinandersetzung mit den tugendhaften Frauengestalten der Komödien des 18. Jahrhunderts gesehen werden: Henriette ist „gebildeter als andere Mädchen in ihrem Alter, auch bey der sorgfältigsten Erziehung zu seyn pflegen“ (176); wie bei Leonore ersetzt hier also der Verstand die Tugend. Daß Henriette sich vieles von der tugendhaften Frauenrolle bewahrt hat – man erinnere sich an Leonores Definition im *Nachspiel*: Schüchternheit, Verlegenheit,

Schweigsamkeit –, würde sie um ihr Glück bringen, wenn ihr Vater der wäre, den er spielt. An der Stelle, in der das väterliche Possenspiel fast in eine Tragödie umschlägt, erfolgt bei ihr die entsprechende Einsicht, nämlich die, „daß ich selbst an meinem Unglück Schuld bin“ (203). Amalie wäre das eindeutig nicht passiert: während Henriette das Stück damit verbringt, zu gehorchen – erst der vermeintlichen Pflicht, dann dem Vater –, betätigt sich Amalie, wie der Vater, als Autorin, und übernimmt verschiedentlich seine Rolle. Das kann sie sich auch erlauben, denn obwohl sie und Hochberg verschiedene Stücke schreiben, ist das vorgesehene Happy End in beiden Fällen dasselbe – die Verlobung zwischen Henriette und Wallen. Die Autorität des Vaters als Autor der Komödie, die das Happy End ermöglicht, ist unbestritten, nicht deshalb, weil Amalies Intrige überflüssig ist, wie er behauptet, sondern deshalb, weil er auch in der Rahmenkomödie die väterliche Autorität spielt – die einzige Figur also, die das Happy End herbeiführen darf, auch wenn Amalie diese Rolle ebenfalls gern spielt.

Figuren wie Leonore, Amalie und Henriette leiten einen Trend ein, der sich durch das gesamte 19. Jahrhundert zieht: den Zweifel an der traditionellen Frauenrolle. Die Tugenden der Passivität und Nachgiebigkeit, die die Frauen der Komödie des 18. Jahrhunderts charakterisieren, werden hier als teilweise gefährlich dargestellt; die neuen Tugenden der Frau heißen Verstand, Wissen, Ausbildung. Julie, die Heldin in Franul von Weißenthurns *Die Erben* (1803), ist intelligent, gut erzogen, und widersetzt sich den väterlichen Plänen nachdrücklich. Nicht einmal Schönheit ist mehr eine unentbehrliche Qualität der Frau: August, der sich in Julie verliebt, schwärmt seinem Freund Withen gegenüber weder von ihrer Schönheit noch von ihrer Tugend, sondern von ihrem Verstand. Dabei benutzen beide genau dasselbe Vokabular, das die Helden des 18. Jahrhunderts für Schönheit und Tugend reservierten: was früher die Frau in ein halb mystisches Wesen verwandelte, das sich in höheren Sphären bewegte, verwandelt sich jetzt in direkte Anspielungen auf ihr Wissen.

- AUGUST. [...] Withen – war das eine Erscheinung, oder ein körperliches Wesen?
 WITHEN. Ich halte es für ein körperliches, aber doch dabey sehr geistiges Wesen.
 AUGUST. Withen – das Mädchen ist ein Engel!
 WITHEN. Das find ich auch, sie lebt in höheren Sphären.
 AUGUST. Bey so viel Weiblichkeit – so viel Verstand. [...] So viel Anmuth. – Sie ist eben keine Schönheit.
 WITHEN. Nein, das ist sie nicht.
 AUGUST. Aber sie ist so einnehmend – sie hat –
 WITHEN. Dich eingenommen (*Schauspiele* III, 58).

Diese verständigeren (und selbständigeren) Frauen unterwerfen sich der väterlichen Autorität nicht mehr unbedingt. Julie z. B. macht ihrem Vater klar, sie sei „bereit, in allen billigen Dingen den Befehlen meines Vaters zu folgen, mit Aufopferung zu folgen – aber diese Befehle müssen nicht ihn und mich erniedrigen“ (35). Wo die väterliche Autorität mißbraucht wird – thematisch heißt das meist: Zwang zur Heirat –, wird dieser Machtmißbrauch anders dargestellt als im 18. Jahrhundert: damals sprach die

Tochter von ihrer Pflicht (des Gehorsams), jetzt spricht der Vater von Zwang, in einer Weise, die auf den Zuschauer, und insbesondere auf die Zuschauerin, empörend wirken soll. So Julius Vater Henning: „[...] haben muß sie ihn, wenn er sie will – das ist der Haken, wenn er sie will; denn sie muß, so wahr ich Henning heiße“ (37).

So spricht kein gütiger (Landes-)Vater, mit dessen Figur sich die allgütige göttliche Ordnung demonstrieren ließe. Henning ist auch in der Tat ein Usurpator, der das ihm anvertraute gräfliche Gut eigennützig verwaltet und auch als Familienvater seine Macht mißbraucht. Der wahre (Landes-)Vater, Graf Bihlen, taucht in der Maske eines Pächters auf und stellt in einer Doppelkomödie die Ordnung wieder her: der vermeintliche Pächter wird von Henning dazu überredet, den Grafen zu spielen – der Graf spielt also einen Pächter, der seinerseits den Grafen darstellt; die Komödie des rechtmäßigen Besitzers findet innerhalb der des Usurpators statt. Selbstverständlich entthront der Landesvater am Ende den Usurpator und verheiratet dessen Tochter Julie an den Richtigen, d. h. er übernimmt auch seine Autorität als Familienvater.

Was die Väter als Vertreter der göttlichen Ordnung angeht, ist die politische Implikation die der Biedermeierkomödie, nämlich die, daß nur der gütige Landesvater von seinen Kindern bzw. Untertanen Gehorsam erwarten darf. Damit die göttliche Ordnung aufrechterhalten werden kann, muß der Vater also ein gütiger sein und darf den Tyrannen allenfalls spielen. Allerdings bleibt die Frage offen, wie ernst man die väterliche Ordnung Gottes als politische Aussage nehmen kann, wenn sie von einem Komödienonkel gespielt wird, und wie glaubhaft ein gespieltes Happy End, das unversehens zu dem des Stückes selbst wird, scheinen soll. Die Frauenfiguren dagegen müssen zwar wegen der letztendlich doch gütigen göttlichen Ordnung ihre neue Selbständigkeit noch nicht unter Beweis stellen und dürfen weiter gehorchen, aber sie fangen an, sich von den weiblichen Tugenden der Passivität und der unbedingten Gehorsamspflicht zu emanzipieren, und spielen diese Rolle nur noch, wo nötig – meist in der vom Vater inszenierten Komödie. In *diesen* Komödien bleibt natürlich alles beim Alten, da die Rollen vorgeschrieben sind: der Vater spielt den Gütigen oder den Grausamen, jedenfalls aber die unbeschränkte Autorität; die Tochter spielt die passiv-tugendhafte Heroine, die sie außerhalb des väterlichen Possenspiels längst nicht mehr ist – und diese Kombination aus Autorität und Gehorsam ermöglicht das vorgeschriebene Happy End, die Ehe.

Die Relativierung des Happy Ends (im 18. Jahrhundert durch bewußte Unwahrscheinlichkeiten, hier durch die unmißverständliche Definition als Komödienende) ist zu Franul von Weißenthurns Zeiten bereits ein altes Thema. Was bei Franul von Weißenthurn neu ist, ist die Darstellung der Bildung als neue Frauentugend, und zwar in direktem Gegensatz zu den aus dem 18. Jahrhundert überlieferten Frauentugenden des Gehorsams, der Pflichterfüllung und der Passivität. Die gebildete Frau wird auch für viele andere Autorinnen zum Ideal, und da diese Figur in Komödien und Schauspielen bis zur Jahrhundertmitte erstaunlich oft auftaucht, lohnt es sich, sie etwas eingehender zu beschreiben.

Was genau Bildung für Frauen bedeutet, ist oft nur angedeutet; in den meisten Fällen äußert sich die Bildung der Heldinnen in den zwei Faktoren, die auch Franul von

Weißenthurn anführt: Belesenheit und eine gewisse Entschlossenheit, Kontrolle über das eigene Schicksal – d. h. die Gattenwahl – auszuüben. Was gelesen wird, ist wichtig: Romane werden nach wie vor als *verbildend* dargestellt, da sie in der Leserin unrealistische Glückserwartungen erwecken. Wünschenswert dagegen ist die Kenntnis der griechischen Klassiker und einiger weniger anerkannter moderner Autoren (genannt wird in der Regel Goethe) verbunden mit einer Kenntnis von Fremdsprachen und Musik.¹⁷ Mit diesen neuen Ansprüchen an die Frauenfiguren der Komödie ändern sich selbstverständlich auch die Charakterzüge ihrer männlichen Mit- und Gegenspieler: die Kenntnisse einer Frau werden jetzt, wie im 18. Jahrhundert die Tugend der Pflichterfüllung, zum Heiratsgut für die positiven Helden; ein guter Vater ist der, der seiner Tochter eine gute Bildung zukommen läßt, ein tyrannischer Vater ist der, der sie von Büchern fernhält. Die Kenntnisse der Frau sollen teilweise nur dazu dienen, sie zu einer Gesprächspartnerin für den Zukünftigen zu erziehen; daß eine Frau sich durch ihre Bildung selbst ernähren könnte, statt sich von einem Mann versorgen zu lassen, wird noch nirgends behauptet.¹⁸ Dementsprechend erwirbt sie sich ihre Bildung nicht, sie empfängt sie aus väterlicher Hand: lesen darf sie zwar, aber nur unter männlicher Anleitung; sie ist zwar klug genug, um das Gelesene zu verstehen, aber nicht, um ihren Lesestoff selbst zu bestimmen. Daß die Kenntnisse der Frau oft lediglich als Mitgift gesehen werden, wird schon daraus deutlich, daß die Bildung der Frau selbstverständlich auch die Beherrschung sämtlicher häuslicher und wirtschaftlicher Tugenden einschließt. Aber immerhin bedeutet das Auftreten der belesenen Heldin das Ende der passiven Tugend; der Verstand der Frau äußert sich in vielen Stücken auch in anderer Weise als in literarischen Diskussionen: sie verlangt, und erhält, wesentlich mehr Selbstbestimmung, was das Heiraten betrifft. Teilweise ergibt sich aus der Situation, daß die Heldin nicht heiraten müßte, wenn sie nicht wollte. In diesem Sinne wird das neue Bildungsideal zum ersten Faktor in der Unabhängigkeit der Frau – zumindest in der Komödie.

2. WAS IST EIN MANN GEGEN EINEN BRILLANTSCHMUCK? AMALIE VON SACHSEN

Amalie von Sachsen (1794-1870) definiert diese relative Unabhängigkeit der Frau eindeutig: die Freiheiten, die ihre weiblichen Figuren demonstrieren, haben sie aufgrund ihrer Bildung und ihrer finanziellen Unabhängigkeit. Ihre finanzielle Unabhängigkeit enthebt sie der Notwendigkeit, aus Versorgungsgründen zu heiraten; aufgrund ihres Verstandes wehren sie sich dagegen, einfach über sich verfügen und sich vom Vater einen Mann bestimmen zu lassen. Amalie, selbst hochgebildet, finanziell unabhängig und zeitlebens unverheiratet, läßt ihre Heldinnen zwar nach wie vor heiraten, aber sie läßt sie nicht mehr verheiratet werden. Die Gefahr, unfreiwillig verheiratet zu werden, besteht nur für Frauen, die nicht genug Verstand haben, sich gegen diesen Eingriff in ihre Kompetenzen zu wehren – so z. B. für Sophie in *Die Unbelesene* (1838).

Sophie steht unter der Fuchtel ihres sechzigjährigen Vormundes, des Herrn von Pleißner, der sie bewußt in Unwissenheit gehalten hat und sie wegen ihres beträcht-

lichen Besitzes heiraten will. Um sie bewerben sich der Baron von Sommerfels, der sich zu diesem Zweck als Bedienter verkleidet hat, und der gelehrte Herr von Thurneck, der ihr Gut besucht, um die Bibliothek des Anwesens zu besichtigen. Sophies absolute Ahnungslosigkeit ist nicht mit Dummheit zu verwechseln – in dieser Hinsicht unterschätzen sie die meisten Figuren des Stückes –, sondern besteht aus zwei Aspekten: einerseits ist sie ein Resultat einer bewußt vernachlässigten Erziehung (Unbelesenheit), die jetzt dem Vormund dazu dienen soll, sie finanziell zu übervorteilen. Wie Madame Kurt, die Wirtschafterin, feststellt, ist „Das Mädchen [...] dumm genug, um auf seinen Antrag mit einem Knix und einem – ‚wie Sie befehlen‘ – zu antworten“ (*Original-Beiträge* V, 7). Während hier Sophies Unwissenheit als Gefahr erkannt wird, hält der Baron gerade das für eine weibliche Haupttugend: „Ein Mädchen [...] braucht nichts zu wissen. Ihr gefährlichster Reiz ist gutmüthige Beschränktheit, holde Naivetät“ (9).

Allerdings irren sich sowohl von Pleißner als auch der Baron in der Annahme, daß sie aufgrund von Sophies holder Naivität leichtes Spiel mit ihr haben würden, denn der zweite Aspekt ihrer Unwissenheit besteht in ihrer Ahnungslosigkeit im Bezug auf die Welt (der Männer), und gerade diese Ahnungslosigkeit macht es den Männern schwer, mit ihren Anträgen bei ihr anzukommen. Da sie sich in der Sprache der Männer nicht auskennt, nimmt sie schlicht alles wörtlich und macht dadurch die Antragsteller – und die traditionelle Liebeszene der Komödie – in höchstem Maße lächerlich. Die Liebesseufzer des Barons hält sie für Brustbeklemmungen und versucht sie mit Tropfen zu heilen; als der Baron feststellt, daß er mit zarten Anspielungen nicht weit bei ihr kommt, läßt er die Maske fallen, gibt sich als Baron zu erkennen und macht ihr einen Antrag, den Sophie ebenso wenig versteht wie seine Seufzer.

BARON. Sprechen Sie ein freundliches Wort, bewahren Sie mich vor Verzweiflung.

SOPHIE (zurückweichend). Ja, was soll ich denn sagen? (für sich) Er ist toll!

BARON. Daß sie mich nicht hassen –

SOPHIE (wie oben). Nun, ich hasse Sie nicht.

BARON. Daß ich hoffen darf –

SOPHIE (immer ängstlicher). Hoffen Sie in des Himmels Namen.

BARON (wirft sich auf die Knie). Reizendes Geschöpf – lassen Sie mich das noch einmal hören.

SOPHIE. Jetzt konnten Sie die Kniescheibe brechen (53 f).

In der Antragsszene des Vormunds stellt sich heraus, daß Sophie nicht einmal mit den elementarsten Gesetzen der Männerwelt vertraut ist, nämlich mit dem Umstand, daß Frauen – wohlgemerkt: in der Interpretation des Vormunds – nur mit Mann überlebensfähig sind. Der Vormund begründet die Notwendigkeit der Heirat unter anderem mit der Gefahr, daß Sophie „sitzen bleiben“ könnte – und da kann Sophie, mit Recht, nur staunen.

SOPHIE. Ist es denn ein Unglück, sitzen zu bleiben?

PLEISSNER. Das größte Unglück von der Welt. Ein Mädchen, das keinen Mann bekommt, ist über alle Maßen zu beklagen.

- SOPHIE. So?
- PLEISSNER. Wird nicht beachtet, nicht geliebt und nur von Jedermann betrogen und bestohlen.
- SOPHIE. Das hätte ich nicht gedacht.
- PLEISSNER. Und kann doch gar nicht anders sein, denn Ihr seid alle einfältig von Natur, und wenn ein Mann Euch nicht zur Seite steht, so wißt Ihr Euch weder zu rathen, noch zu helfen –
- SOPHIE. (blickt ihn erstaunt an) (28 f).

Während diese Unkenntnis männlicher Rhetorik ihr einen gewissen Schutz vor ihren Bewerbern verleiht, liefert die andere Seite ihrer Unwissenheit, ihre mangelnde Bildung, sie ihrem Vormund aus. Daß in der Ehe mit dem Vormund, der sie nur Rechnungen lesen lassen würde (32), ihre Unbelesenheit permanent werden würde, ist von Anfang an klar: der Vormund will Sophies Bibliothek an von Thurneck verkaufen. Sophie, die sich wegen ihrer mangelnden Bildung schämt und jeden Belesenen beneidet, stiehlt heimlich den Schlüssel zu ihrer eigenen Bibliothek und trifft dort auf von Thurneck, den sie bittet, ihr Lesematerial zu empfehlen. Schon hier wird also das Lehrer-Schülerin-Verhältnis in der künftigen Ehe festgelegt, denn von Thurneck ist immerhin soweit Patriarch, um festzustellen, ein Mädchen dürfe „nur lesen, was ihre Vorgesetzten ihr in die Hände geben“ (43), und hält sich für berufen, „den Geist des Mädchens auszubilden“ (44). Sophie dagegen bietet sich hier die Möglichkeit, zu wählen. Da sie reich ist, ist sie, von Thurnecks Ansichten entgegen, keineswegs gezwungen zu heiraten; dennoch macht sie das Geschäft mit ihm: „schlagen sie ein, Fräulein Sophie“ (111). Sie investiert sozusagen in ihre Ausbildung.

Die Ehe mit von Thurneck bedeutet für sie zwar immer noch die Abhängigkeit vom Mann, über die sie in der Szene mit von Pleißner so erstaunt war, aber auch das Ende der Unwissenheit, die sie nach eigener Aussage „so demüthigt“ (40). Der Patriarch, von dem Sophie in Zukunft abhängig sein wird, ist zumindest ein wohlwollender – sehr im Gegensatz zu den potentiellen Unterdrückern von Pleißner und Sommerfels, die ihr jede Möglichkeit zu einer Bildung absprechen und sie finanziell ausnutzen wollen. Denn von Thurneck ist zum Unterdrücker einfach nicht männlich genug, und zwar wegen seiner Bildung. Madame Kurt beschreibt ihn als „überstudiert [...] ein Weiberfeind und ein wahrer Bär“ (12); der Baron fürchtet ihn nicht als Nebenbuhler bei Sophie (112) und läßt sich ungestraft von ihm beleidigen, weil er als Gelehrter satisfaktionsunfähig ist (114). Die Bildung, so scheint es, ist von Thurnecks Männlichkeit abträglich; Sophie dagegen befreit sich aus der demütigenden Unwissenheit, die der Baron als Idealtugend der Frau sieht.

Was Amalie hier an einem negativen Beispiel darstellt, an einer Ungebildeten nämlich, wird an ihren gebildeten, wohlhabenden oder entschlossenen Frauenfiguren in anderen Stücken deutlicher: je gebildeter und/oder wohlhabender die Frau, desto unabhängiger wird sie; umgekehrt verlieren die männlichen Figuren jeweils an Entscheidungsfreiheit, was die weiblichen dazugewinnen. In einigen ihrer Stücke werden die weiblich-männlichen Charaktermerkmale aufgrund der Erziehung oder materiellen

Unabhängigkeit der Frau so weit verwischt, daß die sozialen Rollen der Geschlechter vertauscht werden: nicht die Frau wird aus materiellen Gründen zwangsverheiratet, sondern der Mann.

So z. B. in *Das Fräulein vom Lande* (1836), in dem der tiefverschuldete Ferdinand von seinem Freund Reinsperg dazu getrieben wird, um das Landpflänzchen Dorothea anzuhalten, obwohl er in die Gräfin Aurelie verliebt ist. Sowohl Dorothea als auch Aurelie sind hochintelligente Frauen mit eigenem Vermögen; Aurelie ist mit 22 Jahren verwitwet und hat daher völlig freie Hand, Dorothea hat einen zerstreuten Vater, der lieber die Sterne beobachtet, als seiner Tochter einen Mann zu verschaffen. Während Dorothea und ihr Vater Bragenau soeben aus der Provinz angekommen sind und sich daher, ebenso wenig wie Sophie, in der großen Welt (d. h.: in der Stadt) auskennen, ist Aurelie die grande dame des gesellschaftlichen Lebens, die sich von mehreren Männern umwerben läßt, ohne sich festzulegen. Weil nur eine schleunige Verlobung mit einer reichen Erbin Ferdinand vor dem Schuldturm retten kann, versucht er, von Aurelie das Jawort zu erhalten, bevor er sich um Dorothea bewerben muß – denn Reinsperg hat Dorothea und Bragenau eigens zu diesem Zweck in die Stadt gelotet. Aurelie allerdings verhält sich abweisend und gesteht ihm allenfalls, daß er der Mann sei, der „mich vor der Hand am meisten interessiert“ (*Original-Beiträge* IV, 301). Sie besteht darauf, daß Ferdinand seine Schulden bezahlt, bevor er sich um sie bewirbt, und zwar nicht aus Geiz, sondern aus Angst vor dem Verlust ihrer Unabhängigkeit – und aus Angst vor der alten Auffassung der Ehe als finanzielle Transaktion. „Ich habe Geld, das ist wahr, aber ich brauche es auch, und fühle mich nicht geneigt, meinen Brautstand mit Schuldenbezahlen anzufangen. Nehmen will ich Sie, Ferdinand, nehmen recht gern, aber kaufen nicht“ (300). Ferdinand macht darauf Dorothea einen Antrag, auf den sie ähnlich reagiert wie Sophie auf die ihrer Bewerber (323-7). Ferdinand stempelt sie aufgrund ihrer Unkenntnis männlicher Rhetorik zur dummen Landpflanze ab, muß aber später feststellen, daß dem nicht so ist: Dorothea ist nicht nur „eine ganze Landwirthin“, sondern auch „gelehrt dabei, gelehrt! Sie ließt Bücher und spricht französisch, auch den Flügel kann sie spielen“ und fungiert außerdem als Medikus der Landgemeinde (339). Dorotheas Bildung ist, zusammen mit ihrem Vermögen, ein Faktor ihrer Unabhängigkeit; ein weiterer besteht, wie in *Die Unbelesene*, in ihrer ablehnenden Haltung Männern gegenüber. Aurelies Freiheit beruht auf genau denselben Faktoren, nur daß Aurelie die etwas leichtfertigere Stadtversion desselben Phänomens darstellt. Dorothea ist voller Bewunderung für Goethes *Tasso* – „die schöne Dichtung“ –, während Aurelie ins Theater geht, um sich zu amüsieren – ein für Dorothea völlig fremdes Konzept (403). Aurelie hält ihre Liebhaber kurz und besteht auf ihrer Unabhängigkeit, während Dorothea von männlichen Anträgen nach eigener Aussage „nicht ein Wort“ versteht (324).

Der alte Tugendbegriff taucht hier in einem anderen Kontext auf: Tugend ist eine ländliche Eigenschaft und bedeutet hauptsächlich Bildung, Wohltätigkeit, und Naturverbundenheit. Abgesehen von der Liebe zum Landleben als Gegensatz zum Trubel der Stadt beruht Tugend also auch hier auf Verstand und finanziellem Vermögen (als Voraussetzung zur Wohltätigkeit). Deshalb spielt Ferdinand bei seiner Bewerbung um

Dorothea unter Reinspergs Anleitung den tugendhaften Jüngling, der gute Noten auf der Akademie bekommt und aus lauter Wohltätigkeit in Schulden geraten ist, und gewinnt Dorotheas Zuneigung tatsächlich. Gleichzeitig bekommt er bei diesem Spiel Gelegenheit, sich in Dorotheas gleichgeartete Tugenden zu verlieben. An diesem Punkt wird es für Aurelie ernst: Reinsperg, der sich ebenfalls für sie interessiert, macht ihr unmißverständlich klar, daß Ferdinand entweder verschuldet oder gar nicht zu haben ist. Reinspergs Vokabular degradiert Ferdinand zum käuflich erwerbbarer Besitz, zum Heiratsgut. „Wenn Sie ihn haben wollen, so zahlen Sie die dreitausend Thaler. Für dreitausend Thaler ist er zu erwerben, anders nicht“ (391). Und später: „Es kommt [...] nur darauf an, ob Sie den Ferdinand so hoch anschlagen wollen, oder nicht“ (392). Hier wird der Mann verhandelt wie sonst die Frauen, und diese (weibliche) Rolle wird Ferdinand auch später noch einmal beigelegt, diesmal von Dorothea. Denn als diese von Ferdinands gleichzeitigen Bewerbungen um sie und Aurelie erfährt, interpretiert sie seine Anträge an sie als die Selbstopferung, die im 18. Jahrhundert als weibliche Tugend bzw. Pflicht galt. „[...] Ihr Vater wünschte Sie von Aurelien getrennt, weil er Sie mit mir verbunden wünschte, und Ihrem Vater haben Sie sich opfern wollen“ (415).

Ferdinands Tugendschwindel und Doppelwerbung wird nicht von jedem so wohlwollend interpretiert wie von Dorothea, besonders als sich seine guten Noten auf der Akademie als Erfindung und seine Wohltätigkeit als Spielschulden herausstellen. Da Dorothea viel zu pragmatisch ist, um ihm die Leviten zu lesen, wird diese Aufgabe einer Dienerfigur übertragen: Veronica, Dorotheas Bediente, wirft Ferdinand lautstark seinen Heiratsschwindel vor und läßt sich nicht von ihm zum Schweigen bringen. „Nun will er mir gar noch das Reden verbieten? Das Reden, die einzige Waffe, die der Himmel den Unterdrückten gegeben hat. Aber das soll er nicht, das kann er nicht, das kann nicht einmal mein Mann“ (410). Dieselbe Veronica platzt noch einmal ins Spiel, als das Happy End schon fast seinen Lauf genommen hat: Dorothea hat inzwischen Ferdinand ohne dessen Wissen mit einem Brillantschmuck losgekauft, um ihm die Ehe mit Aurelie zu ermöglichen; Ferdinand dagegen wirft sich ihr (bekehrt und schuldenfrei) zu Füßen und bittet sie, „meine Schritte zu leiten“ (450). Während Dorothea noch überlegt und Vater Bragenau schwankt, tritt Veronica auf und meldet, daß der Brillantschmuck vermißt wird. Auf Vater Bragenaus Versuch, sie loszuwerden – „Wir sind eben mit wichtigen Dingen beschäftigt“ – reagiert sie, indem sie Prioritäten setzt: „Und wenn Sie die Verlobung des Fräuleins feierten, meine Angelegenheit ist wichtiger. Männer finden sich überall. Was ist ein Mann gegen einen Brillantschmuck?“ (454).

Veronicas Worte bringen die Alternative Ehe versus materielle Sicherheit zum letzten Mal aufs Theater. Das Happy End ist ein bedingtes, verständlicherweise, da nicht die Frauen, sondern die Männer heiraten wollen, die Frauen aber sich aufgrund ihrer finanziellen Unabhängigkeit entscheiden können. Aurelie lehnt Reinspergs Antrag im dritten Akt ab, und Reinsperg wettet mit sich selbst, daß er doch noch ihr Mann wird – damit verschwindet diese Affäre aus dem Stück. Dorothea kommentiert Ferdinands Antrag mit keinem Wort, ihr Vater gibt seufzend seinen Segen und stellt dabei klar,

daß Ferdinand lediglich zur Probe angenommen wird: „Ich sehe es ein, wie jetzt die Sachen stehen, so werden wir es wol mit Ihnen versuchen müssen“ (454). Im Endeffekt werden hier also die traditionellen Männer- und Frauenrollen vertauscht: Ferdinand muß heiraten, um versorgt zu sein, Dorothea und Aurelie müssen das keineswegs; Aurelie entscheidet sich gegen die Ehe, Dorothea übernimmt in ihrer Ehe die männliche Rolle, das heißt, sie macht sich die Mühe, Ferdinands Schritte zu leiten (450).

Der Rollentausch der Geschlechter, der hier durch eine finanzielle Überlegenheit der Frau ermöglicht wird, basiert in Amalies Vierakter *Der Unentschlossene* (1837) auf der geschlechtsuntypischen Erziehung des Titelhelden und der Protagonistin. Marianne ist die resolute Tochter eines verwitweten Offiziers, ihr Verlobter, der Assessor von Dahlen, ist der ewig zögernde Sohn einer Witwe. Während die Unentschlossenheit des Assessors ein Ergebnis seiner „heillose[n] Weibererziehung“ (*Original-Beiträge* III, 427) ist, hat der Oberst von Traunsfeld seine Tochter „so männlich erzogen, daß sie mir beinahe über den Kopf gewachsen ist“ (404). Da der Assessor sich nicht entschließen kann, Marianne endlich zu heiraten, inszeniert Marianne heimlich eine Verlobungszeremonie, um ihm die Entscheidung abzunehmen. Ihr ist klar, daß sie in der Ehe die Männerrolle übernehmen wird – und das ist für sie der Hauptgrund, ihn zu heiraten: sie will „für ihn denken, für ihn sorgen. – Ein Mann, wie so manche meiner Mitschwestern sich ihn wünschen, ein ganz sich selbst genügender Mann, der mir nichts zu schalten übrig gelassen, hätte für mich nicht getaugt“ (368). Der Assessor seinerseits scheint tatsächlich jemanden zu brauchen, der für ihn denkt: er hat keinerlei Kontrolle über seine Dienerschaft, in seinem Haus geht es drunter und drüber, und seine Entschlußkraft reicht nicht einmal soweit, daß er sich entscheiden kann, in welche Komödie er gehen will. Zur Ehe kann er sich noch weniger entschließen, denn obwohl er Marianne liebt, bedeutet die Ehe für ihn genau das, was sie traditionellerweise für Frauen bedeutet: das Ende seiner Herrschaft über sich selbst (381). Als er mitten in der Zeremonie ausreißt, schwört Marianne fürchterliche Rache – anstatt, wie man von einer Frau erwarten darf, in Tränen auszubrechen oder in Ohnmacht zu fallen. Zusammen mit dem Forstmeister von Fernau, einem Freund des Assessors, inszeniert sie eine zweite Verlobungsszene, in der sie sich zum Schein mit Fernau verlobt. Der Assessor wird selbstverständlich dazu eingeladen und zeigt sich hinreichend zerknirscht, worauf Marianne, resolut wie immer, die Versöhnung befiehlt.

Diese zweite Verlobungsszene wirft ein interessantes Licht auf die Ehe im allgemeinen und auf die Ehe zwischen Marianne und dem Assessor im besonderen: trotz aller Ängste, die der Assessor deswegen aussteht, ist die Verlobung sehr leicht rückgängig zu machen, denn angesichts seiner Reue will Marianne den bereits unterzeichneten Kontrakt einfach zerreißen. Es stellt sich heraus, daß das nicht nötig ist, da Fernau (absichtlich) als Zeuge und der Assessor (aus Versehen) als Bräutigam unterschrieben hat und so doch alles seine Richtigkeit hat. Wer hier also wen heiratet, ist reiner Zufall und nur abhängig von einer Unterschrift auf der richtigen oder falschen Linie. Da der Assessor zufälligerweise auf der richtigen Linie unterschrieben hat, ist er am Ende des Stückes „verheiratet, ohne die Mühe gehabt zu haben, deßhalb einen Entschluß zu

fassen“ (443) – eine ironische Beschreibung der üblichen Situation der Frau. Marianne dagegen gibt während der Verlobung eine Kostprobe ihres Entschlusses, in der Ehe für ihn zu denken, d. h. seine Rolle zu übernehmen: da er sich nicht dazu entschließen konnte, hat sie heimlich seine finanziellen Angelegenheiten übernommen und ihn um 20,000 Taler bereichert (440).

Nicht alle weiblichen Protagonisten in Komödien des 19. Jahrhunderts treten so forsch auf wie Marianne, und nicht alle erkämpfen sich dieselbe Machtstellung. Aber seit Verstand zu einer weiblichen Tugend geworden ist, hat sich die Stellung der Frau in der Komödie merklich verändert. Von Pflicht und Tugend ist nirgends mehr die Rede; weibliche Bildung wird auch von männlichen Protagonisten als positive Eigenschaft gewertet. Die Männer, die gegen die Bildung der Frau angehen, sind gleichzeitig die, die sie finanziell ausnutzen wollen. Bei Amalie gebrauchen Frauen ihren Verstand keineswegs nur, um eine bessere Gesprächspartnerin für den Mann abzugeben, sondern hauptsächlich, um ihr Vermögen zu verteidigen oder um sich den Mann auszusuchen, mit dem es sich am besten leben läßt. Der Zwang zur Ehe besteht für Frauen nicht mehr, sobald sie materiell abgesichert sind; in diesem Fall können sie es sich leisten, den Mann zu heiraten, der ihnen die meiste Bewegungsfreiheit (*Die Unbelesene*) oder gar die gesamte Kontrolle überläßt (*Das Fräulein vom Lande, Der Unentschlossene*). Je mehr „männliche“ Eigenschaften die Frauen besitzen – wie Bildung (Dorothea, Aurelie, Marianne), Reichtümer (Sophie, Dorothea, Aurelie) oder Entschlossenheit (Dorothea, Marianne) –, desto mehr übernehmen sie die männlichen Rollen. Die männlichen Heroen dagegen – satisfaktionsunfähige Gelehrte, leichtsinnige Spieler oder entschlußunfähige Juristen – verlieren an Männlichkeit und Kontrolle, was die Frauen dazugewinnen, und können beruhigt geheiratet werden, da sie sich nicht zum Ehetyrannen eignen.

3. A LA RECHERCHE DU BONHEUR: CHARLOTTE BIRCH-PFEIFFER

Bei Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868) ändert sich das Bild. Während alle bisher genannten Autorinnen sich mit der Ordnung des Dramas – und damit mit der politischen und sozialen Ordnung, die das Drama symbolisiert, auseinandersetzen, enthält sie sich scheinbar jeglichen Kommentars. Die Heldinnen ihrer Familienschauspiele sind entweder nach dem Muster des 18. Jahrhunderts geschneiderte Tugenden oder „natürliche Töchter“, die aufgrund ihrer Wildheit verfemt und mit entsprechenden Vorurteilen belegt werden (Hexe, Kobold, Grille), immer aber sind sie tugendhaft, gottesfürchtig und königstreu.¹⁹ Ihre männlichen Helden sind entsprechend musterhaft; ihre Bösewichter zerfallen in zwei Klassen: die edlen, aber irregeleiteten Verbrecher aus verlorenener Ehre oder verhärtete Bösewichter, die aus purer Lust am Bösen vor keiner Schandtat zurückschrecken.

Bei derart krasser Zeichnung der Charaktere könnte der Zuschauer Stücke erwarten, in denen das Gute mit dem Bösen in dramatischem Kampf liegt, wobei das Gute siegt und das Böse vernichtet wird. Diese Erwartung würde aber zumindest, was den letzten

Punkt betrifft, bitter enttäuscht. Denn bei Birch-Pfeiffer funktioniert die poetische Gerechtigkeit nur halb: wie extrem die Schandtaten der Bösewichter auch sind, am Ende des Stückes wird zwar durch irgendeinen enorm unglaublichen Zufall die Tugend bestätigt und durch die obligate Verlobung „belohnt“, aber das Laster läßt die Autorin, mit einer einzigen Ausnahme, ungeschoren davonkommen. In den ausführlichen Versöhnungsszenen, mit denen sie ihre Stücke schließt, geht der Groll gegen die Bösewichter in allgemeiner Zufriedenheit unter.

Hinter diesem halben guten Ende – das immer in der Verlobung der tugendhaften Charaktere besteht und durch hanebüchene dramatische Unglaublichkeiten herbeigetragen werden muß –, versteckt sich etwas mehr als das Phänomen des unglaublichen Happy Ends, das wir aus dem 18. Jahrhundert kennen. Denn um die Tugend belohnen zu können, ohne das Laster bestrafen zu müssen, schaltet Birch-Pfeiffer ein Element aus ihren Dramen völlig aus, und zwar *das* Merkmal des Dramas überhaupt – den dramatischen Konflikt. Das tut sie mit Vorliebe während ihrer Glanzzeit, in der politisch und literarisch keineswegs konfliktarmen Zeit zwischen 1840 und 1855. In ihrer gesamten dramatischen Produktion, ca. 100 Stücke, findet sich nur eine einzige Tragödie, und auch die trägt ihre Bezeichnung zu Unrecht (Hes 59 f), da ihr jeder tragische Konflikt fehlt. Obwohl Birch-Pfeiffer in jedem dramatischen Genre schrieb – romantische und historische Dramen, Lustspiele und Possen, Familiendramen und Ritterstücke –, verfaßte sie weitaus weniger Lustspiele als Schauspiele. Das könnte zu der Annahme verleiten, daß sie die Gegenüberstellung der Tugendheld/inn/en und der Bösewichter in extremeren Farben auf die Bühne stellen wollte, als die Komödie es zuließ, obwohl sie keineswegs vorhatte, daraus einen Konflikt zu machen oder ihn gar zu lösen. Ein weiterer Anhaltspunkt für ihre Vermeidung jeglichen dramatischen Konflikts ist ihre Wahl der Stoffe: Birch-Pfeiffer schrieb mit Vorliebe dramatische Romanadaptationen, und die Handlung dieser Stücke ist meist um nichts dramatischer als die der Romanvorlage. Der Ausgang ihrer Stücke allerdings ist immer ein guter, auch wenn der Roman tragisch endet und sie sich sonst so genau an die Vorlage hielt, daß der Autor einer ihrer Vorlagen sie des Plagiats beschuldigte und gerichtlich verklagte.²⁰

Wenn Birch-Pfeiffer in ihren Romandramatisierungen Änderungen dem Original gegenüber vornimmt, dann immer mit dem Blick auf das glückliche Ende, sprich Verlobung, am Schluß. Sämtliche Konflikte, die in ihren Vorlagen das Happy End erschweren oder verhindern, werden von ihr geschickt ausgeschaltet. Ihr romantisches Drama *Der Glückner von Notre-Dame* (1830) übernimmt die Handlung aus Victor Hugos Roman bis zu dem Punkt, an dem das glückliche Ende unmöglich wird. In ihrem Stück wird Esmeralda, wie im Roman, als Kind von Zigeunern entführt und taucht Jahre später als Straßentänzerin in Paris auf, wo sich der Priester Claude Frello in sie verliebt. Sie verliebt sich ihrerseits in Phöbus, der von dem vor Eifersucht wahnsinnigen Claude bei einem Stelldichein mit Esmeralda erstochen wird. Esmeralda, der der Mord angelastet wird, wird als Hexe zum Tode verurteilt und muß noch im Gefängnis Claudes Annäherungsversuche abwehren, der sie befreien will, wenn sie seine Liebe erwidert. Kurz vor der öffentlichen Hinrichtung wird sie von Quasimodo aus Dankbarkeit für ihr früheres Mitleid mit ihm in die Kirche Notre Dame gerettet,

deren Asyl unantastbar ist. Als die Zigeuner die Kirche stürmen, um Esmeralda zu befreien, wird sie von Claude entführt und erneut bedrängt. Soweit die Haupthandlung, die Birch-Pfeiffer unverändert von Hugo übernahm und die sowohl im Roman als auch im Drama den größten Teil der Handlung ausmacht. Das Ende ist denkbar unterschiedlich: bei Hugo folgt die Katastrophe, bei Birch-Pfeiffer der glatte Übergang ins große Glück.

Der Hauptumstand, der ihr diesen Umschwung ermöglicht, ist die Uminterpretation des Geliebten Phöbus, bei Hugo ein brutaler Wüstling mit adliger Verlobter, der Esmeralda nur benutzt. Bei Birch-Pfeiffer wird er zum ehrbar liebenden Jüngling, der Esmeralda heiraten will und bei jeder sich bietenden Gelegenheit sein Leben für sie riskiert. Diese Änderung einer einzigen Figur ermöglicht Birch-Pfeiffer die Auflösung des fast tragischen Stückes in Wonnewolken, ohne dabei die Handlung in mehr als Einzelpunkten ändern zu müssen. Phöbus überlebt Claudes Attentat sowohl bei Hugo als auch bei Birch-Pfeiffer. Bei Birch-Pfeiffer rettet er Esmeralda und flieht mit ihr und der wiedergefundenen Mutter in ein fernes Land, wo sie vor Hexenverfolgung sicher ist (nach Deutschland); bei Hugo heiratet er seine adlige Braut und sieht Esmeraldas Hinrichtung ungerührt mit an. Entsprechend verändert sich das Schicksal der anderen Figuren: im Roman stirbt Esmeraldas wiedergefundene Mutter aus Verzweiflung über den Tod ihrer Tochter, während sie im Stück am Glück ihrer Kinder teilnimmt und so für jahrelange Leiden entschädigt wird.

Während bei Hugo der tragische Ausgang unvermeidlich ist, wird bei Birch-Pfeiffer das schließliche Liebesglück im Stück selbst durch ein einziges Motiv erklärt: durch die Güte Gottes. „Gott ist groß!“ (84) lautet die Einsicht des Zigeunerchors in der letzten Szene, in der sie Esmeralda im Triumph von der Bühne tragen. Trotzdem lassen sich Zweifel an der göttlichen Güte nicht ganz vermeiden. Hier sind sie personifiziert in der Figur der Gervaise, Esmeraldas Mutter, deren Charakter aus zwei Bestandteilen zusammengesetzt ist: aus ihrem Haß auf die Zigeuner, die ihr Kind entführt haben, und aus ihrem Versuch, ihren früheren moralisch zweifelhaften Lebenswandel (Esmeralda ist ein „Sündenkind“, 6) in entbehrungsreichem Büsserleben zu sühnen. Direkt nach Esmeraldas Entführung aus Notre Dame schickt Gervaise ein zweiseitiges Gebet gen Himmel, in dem sie Gott anfleht, ihr ihre Tochter wiederzugeben. Ihre Anklagen – „[...] du hast mir mein Kind genommen!“ – weichen schließlich der Hoffnung auf die göttliche Güte: „Du bist ja unser aller Vater, und hat ein Vater nicht Erbarmen mit seinen Kindern?“ (73) Bei Birch-Pfeiffer hat er das: Gervaises Bitte wird prompt erhört. Denn kaum hat sie ihr Gebet beendet, tritt Claude mit Esmeralda auf und übergibt sie Gervaise zur Bewachung, bis er mit Häschern zurückkommt. Diese hält Esmeralda tatsächlich fest, in schierer Unkenntnis der göttlichen Fügung, bis sich die beiden endlich erkennen und Gervaise sie vor den Häschern zu verstecken versucht (hier erfolgreich, im Roman vergeblich). Die glückliche Auflösung erfolgt nach der Einsicht der göttlichen Güte Schlag auf Schlag: kurz hintereinander treten Phöbus und Zigeuner, Claude und Quasimodo auf. Phöbus und Esmeralda finden sich wieder und planen die Flucht; der Gaunerkönig Clopin, Oberhaupt der unterweltlichen Zigeunerbande, gelobt angesichts der rührenden Szene, ein ehrlicher Kerl zu werden.

Claude, der die Szene ebenfalls mitansieht, will fortschleichen, um die Häscher zu holen, wird aber von dem auf die Bühne stürzenden Quasimodo daran gehindert. Claude ersticht Quasimodo und wird von diesem noch kurz vor seinem Tod getötet. Esmeralda und Phöbus bedauern den treuen Quasimodo mit wenigen Worten, und das Stück endet mit dem erwähnten Triumphzug. Das Ganze nimmt nur ca. anderthalb Seiten in Anspruch.

Claude ist meines Wissens der einzige Birch-Pfeiffersche Bösewicht, der – wie im Roman – für seine Schurkereien büßen muß. In ihren späteren Romanadaptationen gehen ihre Schurken in der Regel frei aus. In *Nacht und Morgen* (1842), einer Bearbeitung von Edward Lytton Bulwers *Night and Morning*, sind die Bösewichter ebenso kraß gezeichnet wie Claude im *Glückener*; während die Vertreter der Tugend fünf Akte lang ihre grenzenlose Ausdauer im Leiden unter Beweis stellen. Lord Philipp Beaufort hat seine Ehe mit Katharina Morton zwanzig Jahre lang geheimgehalten, um sich eine Erbschaft zu sichern, und bricht sich ausgerechnet an dem Tag, an dem er sie vor aller Welt legitimieren will, den Hals. Da der Trauschein nirgends gefunden werden kann, verliert Katharina das Erbe und wird mit ihren Kindern Philipp und Sidonie ins Elend verstoßen. Die Schurken des Stückes sind Robert Beaufort, der Bruder des Toten, der die Familie aus Habgier aus dem Haus jagt, und Lilburne, der Robert aus purer Lust am Bösen dazu ermutigt. Philipp nimmt Dienste bei einem Buchhändler, während Mutter und Tochter sich kümmerlich von ihrer Hände Arbeit ernähren. Am Sterbebett der Mutter treffen sich Philipp, Robert und sein Sohn Arthur wieder. Arthur wußte nichts von Katharinas Elend und verspricht, für ihre Kinder zu sorgen; Philipp, der wiederum von dieser Szene keine Ahnung hat, verflucht sowohl Arthur als auch Robert und flieht nach Frankreich, da er des Diebstahls verdächtigt wird. Dort tut er sich mit dem edlen, aber irregeleiteten Falschmünzer Gawetry zusammen, der durch eine namenlose Schurkerei Lilburnes unverschuldet ins Unglück geraten und zum Verbrecher geworden ist. Durch Gawetrys rechtzeitigen Tod und durch Eugenie, die sich in ihn verliebt hat, wird Philipp aus dem Sumpf des Verbrechens gerettet. Mit Eugénies Hilfe kommt Philipp zu Stand und Ehren und in die Lage, verkleidet nach England zurückzukehren, um seine Schwester Sidonie zu suchen. Arthur hat sich inzwischen, seinem Versprechen gemäß, sowohl Sidonies als auch Katharinas (die nur scheinot war und im zweiten Akt wiederauferstanden ist) angenommen. Lilburne entführt Sidonie, um sie zu vergewaltigen, wird aber von Eugenie, die sich als seine alte Beschleißerin verkleidet hat, daran gehindert. Sidonie findet das Versteck des Trauscheins und legitimiert so Katharina als rechtmäßige Witwe und Erbin ihres verstorbenen Mannes.

An diesem Punkt werden sämtliche Hauptpersonen des Stückes zur glücklichen Auflösung auf die Bühne zitiert: Robert erscheint, weil er Philipp erkannt hat und sich bei Lilburne Rat holen will, Philipp, Arthur und Katharina treten kurz darauf auf, um Sidonie zu retten. Die glückliche Auflösung erfolgt ebenso schnell wie im *Glückener* (auf knapp zwei Seiten): die seit Jahren getrennte Familie wird wiedervereinigt, Eugenie gibt Philipp den Trauschein, der beide zu ehelichen Kindern und reichen Erben macht, Eugenie und Philipp, Arthur und Sidonie werden ein Paar, und den Schurken Robert und Lilburne wird keine andere Strafe zuteil, als all dieses Glück mitansetzen zu müssen.

Der glückliche Ausgang ist hier, wie in fast allen Stücken Birch-Pfeiffers, teils von unglaublichen Zufällen abhängig, teils von entsprechenden Änderungen des Originals. Bei Bulwer stirbt Katharina, Birch-Pfeiffer erweckt sie wieder zum Leben, um das Happy End durch ihre Gegenwart zu vervollkommen und sie, anders als Bulwer, schon zu Lebzeiten zu legitimieren. Der Tauschein wird im Stück durch einen Zufall gefunden – Sidonie zeigt Eugenie einen Mechanismus an einem Bild, an den sie sich aus ihrer Kindheit erinnert, und hinter diesem Bild findet Eugenie den Tauschein. Dieser Zufall wiederum wird durch einen weiteren Zufall ermöglicht, nämlich durch den, daß Sidonies und Philipps Elternhaus von Robert an Lilburne abgetreten wurde und daß es dieses Haus ist, in dem Lilburne die entführte Sidonie versteckt hält. Daß Eugenie Lilburne ein halbes Jahr lang mit ihrer Verkleidung als die alte Madame Claire, die Lilburne nach eigener Aussage sehr gut kennt, täuschen kann, ist reichlich unwahrscheinlich, aber notwendig, da Eugenie nur so Sidonie vor Lilburnes Nachstellungen retten kann.

Sidonie selbst existiert im Roman nicht – bei Bulwer hat Katharina zwei Söhne –, aber die Rolle ist zum Happy End unerlässlich, da die entzweiten Verwandten durch die Ehe zwischen Arthur und Sidonie versöhnt werden. Eugenie schließlich stirbt im Roman, im Stück heiratet sie Philipp. Diese so zwanghaft herbeigeführte Belohnung der Tugend – Katharinas Wiederauferstehung, ihre Legitimierung durch den endlich gefundenen Tauschein, und die Doppelverlobung – wird nicht durch eine Bestrafung der Bösewichter ergänzt. Robert bricht zusammen und wird von Arthur umsorgt; da er nur wortlos das Gesicht bedeckt, bleibt es dem Zuschauer überlassen, ob er diesen Zusammenbruch als Reue interpretieren will. Lilburne dagegen, der Erzschorke, der an dem jahrelangen Unglück der Familie schuld ist, sieht sich das Ganze ruhig an und wird nicht einmal aus dem Schoß der glücklichen Familie verwiesen. Dramatisch gesehen bleibt ihm das letzte Wort, denn das Stück endet mit der Bühnenanweisung: „Lilburne (lehnt an dem Diwan und betrachtet die Gruppe mit einem höhnischen Lächeln)“ (125). Das ist nicht eben die Pose eines Besiegten.

In ihrer erfolgreichsten Romanbearbeitung, *Die Waise aus Lowood* (1853), einer Bearbeitung von Charlotte Brontës *Jane Eyre*, kreiert Birch-Pfeiffer das Happy End mit ähnlichen Mitteln und merzt auch hier alles allzu Tragische erfolgreich aus, wie in den vorangegangenen Beispielen hauptsächlich durch Änderung einer Figur. Die Wahnsinnige im Turm ist nicht, wie im Roman, Rowlands²¹ Frau, sondern die Frau seines verstorbenen Bruders, für die er aufopferungsvoll sorgt. Mit dieser simplen Änderung erspart sich Birch-Pfeiffer alle Hindernisse, die der Verbindung zwischen Jane und Rowland im Wege stehen, ebenso wie alle tragischen Ereignisse im Roman, die es relativieren. Der Tod der Wahnsinnigen und Janes entbehrungsreiche Jahre in Lowood, bei Brontë ausführlich geschildert, fallen im Stück ganz weg, ebenso wie die Trennung zwischen Jane und Rochester und Rochesters Erblindung. Erstaunlicherweise tritt, nachdem die Autorin so vorsorglich alle Steine auf dem Weg zu Janes Glück aus dem Weg geräumt hat, doch noch ein Hindernis auf: Jane selbst kann sich plötzlich nicht zur Ehe entschließen. Rowlands Überredungskünste nehmen in der letzten Szene äußerst bedrohliche Töne an: das Vokabular, mit dem er sie bedrängt, läßt ihr eindeutig

nur die Wahl zwischen Tod und Gefangenschaft.

- JANE. [...] lassen Sie mich, ich habe meine Gesinnung ausgesprochen, nun kann ich gehen, wohin ich will!
- ROWLAND (sie fester an sich drückend). Das kannst du nicht mehr, Jane Eyre, das Netz schlug über dir zusammen, du bist gefangen.
- JANE (sich rasch von ihm losmachend). Ich zerreiße es! Ich bin ein *freies* Wesen mit unabhängigem Willen.
- ROWLAND. Und du glaubst, ich würde dich lassen, nachdem du so zu mir gesprochen? (Umfaßt sie plötzlich mit beiden Armen.) Weißt du, daß ich dich brechen kann wie Rohr, kleines Mädchen, ehe ich dich von mir gehen lasse? (85, Hervorhebung der Autorin).

Es folgt die Aufklärung vonseiten Rowlands, in der er Jane klarmacht, daß sogar die Komplikation seiner Fast-Verlobung mit Georgine nur eine Farce war, die Janes Starrsinn durch Eifersucht brechen sollte. Der Ehe steht nun nichts, aber auch wirklich nichts mehr im Wege – und trotzdem zögert Jane, bis Rowland sich zu einer neuen Drohung hinreißen läßt.

- ROWLAND. [...] Jane, nimm mich zum Gatten, nimm mich schnell, bedenke es nicht lange – sage: ‚Rowland, ich will dein Weib sein, Rowland, ich will dich lieben!‘ Sag’s schnell oder meine Fibern reißen, und etwas *Schreckliches* geschieht! (86, Hervorhebung der Autorin).²²

Solche Worte aus dem Munde des liebenden Helden sollten stutzig machen, besonders wenn man sich daran erinnert, daß Claude Esmeralda gegenüber ein ganz ähnliches Vokabular benutzt. Nachdem Birch-Pfeiffer sich solche Mühe gegeben hat, das Happy End zum perfekten zu machen – Rowland, der Erwählte, ist weder Bigamist noch blind –, stellt sie eine Szene auf die Bühne, in der der Erwählte die Ehe so unmißverständlich als Gefangenschaft definiert, daß er Jane zwingt, noch einmal verbal ihre Freiheit zu verteidigen, bevor sie sie unter dem Druck der Drohung schließlich aufgibt. Warum hier keine empfindsame Liebeszene mit Kniefall und Handkuß? Erinnern wir uns an ihre früheren Stücke: im *Glückner* ermöglicht sie das Happy End, indem sie eigens den perfekten Liebhaber für Esmeralda erfindet und diese durch Veränderung der Handlung vor der Hinrichtung rettet. Dann allerdings macht sie klar, daß man ihr dieses Ende nur mit einer gehörigen Portion Gottvertrauen abkaufen kann – und dieses Gottvertrauen wird kurz vor dem Ende in Gervaises Gebet ausgiebig bezweifelt. In der darauffolgenden Szene wird Esmeralda bei Hugo von den Häschern gefaßt, bei Birch-Pfeiffer lassen sie sich von Gervaise abwimmeln, und alles wird gut. In *Nacht und Morgen* wird das gute Ende durch eine ganze Serie von Zufällen ermöglicht, die so unglaublich und für den Zuschauer so durchsichtig sind, daß die Unwahrscheinlichkeit des Ganzen klar auf der Hand liegt. Der erfahrenen Dramatikerin hätte hier sicher etwas Besseres einfallen können, wenn sie ein Interesse daran gehabt hätte, das Ende

für den Zuschauer glaubwürdiger zu machen. Aber direkt nachdem sie alle diese Widersprüche ins Stück einführt, läßt sie sie kommentarlos wieder fallen, und das Happy End, die Versöhnung, Wiederfindung, Verlobung findet auf so eng gedrängtem Raum statt, daß der Zuschauer kaum Zeit hat, sich dieser Widersprüche bewußt zu werden.

Birch-Pfeiffers Neigung, den dramatischen Konflikt zu vermeiden, die Allmacht des Zufalls in vielen ihrer Stücke, die Unwahrscheinlichkeiten und ihre einseitige Einteilung der Figuren in Gute und Böse wurde von vielen, auch von Else Hes, als dramatischer Mangel empfunden: Birch-Pfeiffers Stücke wurden zeit ihres Lebens von Kritikern erbarmungslos verrissen. Das Publikum dagegen genoß ihre versöhnlichen Stücke und nahm für das glückliche Ende auch die größten Unglaubwürdigkeiten hin. Und um das gute Ende kam sie nicht herum: sie wußte sehr wohl, daß hauptsächlich davon die Popularität ihrer Stücke abhing (*Briefwechsel mit Heinrich Laube* 160). M. E. ist Birch-Pfeiffer der Höhepunkt der Tendenz dramatischer Autorinnen, das Happy End zu relativieren – denn sie experimentiert mit genau dieser Tradition. Das erklärte Ziel aller ihrer Stücke scheint es zu sein, ein solches Ende herbeizuführen; das Experiment besteht in dem Versuch, alle Konflikte, Hindernisse und Beeinträchtigungen des glücklichen Ausgangs von vornherein zu beseitigen. Ist der Konflikt nicht zu lösen, wird er einfach weggelassen. Trotzdem war sie nicht imstande, das so mühsam aufgebaute Glücksgebäude widerspruchsfrei stehenzulassen; das Happy End scheint in ihren Stücken verzerrter als bei vielen anderen Autorinnen.

C. WO IST DER POSTEN DER FRAU? KOMÖDIEN UND SCHAUSPIELE NACH 1850

Abgesehen von den neuen Bildungsansprüchen im 19. Jahrhundert bleibt die Komödien- und Schauspieltradition von Frauen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in etwa die gleiche: der Vater fungiert als Autoritätsfigur, die Tochter als Untertanin; die Ehe ist unweigerlich das bittere Ende der Komödie. Diese Gleichförmigkeit der Schauspieltradition erklärt sich zum Teil aus der politischen Ereignislosigkeit dieser anderthalb Jahrhunderte, denn die Revolutionen von 1789, 1830 und 1848 hatten auf die soziale Stellung der Frau kaum Einfluß. Auch während der liberalsten Bestrebungen für soziale Änderung blieb die Hauptforderung für Frauen eine bessere Ausbildung – zu Privat-, nicht zu Berufszwecken. Politische Gleichberechtigung für Frauen wurde nur vereinzelt – und erfolglos – angesprochen; eine berufliche Arbeit der Frau überhaupt nicht. Die Ehe blieb nach wie vor der einzige „Beruf“ der Frau. So blieb auch den Schauspielautorinnen nur übrig, dieses gesellschaftlich vorgeschriebene Komödienende aufzunehmen und daraus das Beste zu machen – oder auch nicht. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts fand zum ersten Mal eine Entwicklung statt, die sich auch auf die Rolle der Frau auswirkte: mit der Industrialisierung verlagerte sich die gesellschaftliche Vormachtstellung vom Feudaladel auf das Großbürgertum; man wurde nicht mehr in eine Stellung geboren, sondern hatte sie sich zu erringen; Macht wurde zum ersten Mal nicht als gegeben, sondern erwerbbar betrachtet.

Gleichzeitig wurde Frauenarbeit zum ersten Mal institutionalisiert. Die Frauen, die gezwungenermaßen in Fabriken dazuverdienten, waren keineswegs identisch mit denen, die finanziell sicher genug dastanden, um sich den schriftstellerischen Beruf erlauben zu können, aber das Phänomen Frauenarbeit wurde auch von ihnen beobachtet. Die Konsequenz, die daraus gezogen wurde, war einfach: wenn Frauen plötzlich arbeiten mußten, folgte daraus, daß sie arbeiten durften; wenn es der Frau überhaupt erlaubt war zu arbeiten, mußte es auch möglich sein, ihre Berufschancen zu verbessern. In den 1860er Jahren wurde die Frauenfrage zum erstenmal öffentlich gestellt; Hauptpunkt auf dem Programm der Frühfeministinnen war eine Ausbildung der Frau zu einigen wenigen ausgesprochen „weiblichen“ Berufen wie Krankenschwester und Lehrerin.²³ Obwohl auch die Frühfeministinnen nur Berufe im Auge hatten, die Frauen nicht in den Verdacht bringen konnten, mit Männern konkurrieren zu wollen, obwohl politische Gleichberechtigung nach wie vor außer Frage stand, bedeutete schon die Idee einer erwerbstätigen Frau, egal in welchem Beruf, einen wichtigen Einschnitt in ihrer Geschichte: die Ehe war nicht mehr der einzig mögliche Beruf für sie, denn bei entsprechender Ausbildung auf anderen Gebieten hatte sie die Möglichkeit, ledig zu bleiben.

In Dramen von Frauen zwischen Jahrhundertmitte und Jahrhundertwende läßt sich dementsprechend ein klarer Einschnitt feststellen. Seit der Jahrhundertmitte existiert eine doppelte Schauspieltradition, die deutlich die Frage reflektiert: Wo ist der Posten der Frau? Eine dieser Traditionen beschäftigt sich nach wie vor mit der Frau als künftige Ehefrau, die andere mit der *Möglichkeit* der berufstätigen oder kunstausübenden unverheirateten Frau. Die erste Tradition ist weitgehend eine Weiterführung des von Franul von Weißenthurn und Amalie angeschlagenen Themas der gebildeten, unabhängigeren Frau, die sich den von ihr bevorzugten Mann entgegen der väterlichen Wünsche erwählt oder erspielt. Sie soll daher nur kurz beschrieben werden.

1. DAMENWAHL: EHEKOMÖDIEN NACH 1850 HILLERN, CORNELIUS, YOUNG, EBNER-ESCHENBACH, LEVI, VON SCHLICHTKRULL

Während der 1870er Jahre existiert eine Lustspieltradition, die sich stark an Franul von Weißenthurns *Nachspiel* anlehnt: in diesen meist einaktigen Komödien führt eine Frau eine Komödie auf, um sich den Geliebten von der elterlichen Autorität zu erspielen. Die elterliche Autorität – in Wilhelmine von Hillerns (1836-1916) *Guten Abend* (1872) der Onkel und Adoptivvater, in Auguste Cornelius' (1826-1891) *Nur ein Held* (1877) vier Tanten – muß am Ende ihren Widerstand auf- und die Liebenden zusammengeben. Im Unterschied zu Franul von Weißenthurns *Nachspiel*, in dem der Onkel der Autor des Spiels im Spiel war und Leonore lediglich Figur in seinem Stück, werden diese Komödien von der Frau inszeniert; die Autoritätsfiguren spielen nur die von ihr vorgesehenen Rollen. In Betty Youngs (1832-1887) *Ein amerikanisches Duell* (1872) heilt Helene durch ein ähnliches Spiel ihren Mann von seiner rasenden Eifersucht. Der Frauentyp, der in den Komödien bevorzugt wird, ist der des kecken, unabhängigen,

etwas koboldhaften Mädchens (so in Marie von Ebner-Eschenbachs [1830-1916] *Das Waldfräulein*, 1873), meist kontrastiert mit dem traditionelleren sanft-nachgiebigen Frauentyp (so in Aline von Schlichtkrulls [1832-1863] *Wie ein Staat gerettet wird*, 1871 zuerst veröffentlicht; Elise Levis [1832-1892] *Durch die Intendanz*, 1878 und *Der Erbonkel*, 1887; und Marie von Ebner-Eschenbachs *Männertreue*, 1873). Die unkonventionelle Haltung dieser Figuren wird meistens durch einen Faktor entschuldigt bzw. erklärt: die Frauen sind entweder sehr jung (Hedwig in Levis *Durch die Intendanz*) oder außerhalb der Gesellschaft aufgewachsen (Sarah in Ebner-Eschenbachs *Waldfräulein* und Carry in Levis *Erbonkel*). Das ändert allerdings nichts an der Tatsache, daß gerade ihre Intelligenz und Unabhängigkeit ihre Hauptanziehungskraft darstellt: verschiedentlich sorgen sich die Mütter sogar um die Heiratschancen ihrer Töchter, da diese unabhängigeren Frauenfiguren eine gefährliche Konkurrenz für die sanfteren und daher langweiligeren Töchter darstellen (Levis *Erbonkel*). Geheiratet wird immer gemäß den Wünschen der Frau; die elterliche Autorität existiert nur noch im Bezug auf den sanften Frauentyp, der sich ihr unterwirft. Wo die nachgiebige Frau in Gefahr ist, ihren Wünschen entgegen zwangsverheiratet zu werden, wird ihr durch eine Intrige der unabhängigeren Frau der Weg zur Vereinigung mit dem Geliebten gebnet (Levis *Intendanz* und *Erbonkel*).

Ein weiteres Thema in Frauenkomödien dieser Jahre, vor 1850 äußerst ungewöhnlich, dreht sich um Probleme innerhalb einer bereits geschlossenen Ehe.²⁴ Während die meisten Komödien vor 1850 entweder mit der Eheschließung enden oder die Probleme innerhalb der Beziehung (meist in empfindsamen Komödien des 18. Jahrhunderts) durch Verleumdungen Außenstehender herbeigeführt werden, werden jetzt oft ernstere Probleme angesprochen, wie Untreue des Mannes (in Ebner-Eschenbachs *Männertreue*), Vernachlässigung der Frau durch den Mann (in Bertha Hoffmanns [1816-1892] *Ja, oder die Königin der Nacht*, 1892), oder unbegründete Eifersucht des Mannes (in Youngs *Ein amerikanisches Duell* und Louise von François' [1817-1893] *Der Posten der Frau*, 1881). In allen Fällen erwägen die Frauen, ihre Männer zu verlassen (bei Ebner und Hoffmann) oder tun es tatsächlich (bei Young und François). Da der Posten der Frau aber nach wie vor im Haus des Mannes ist, bleiben sie oder kehren zurück, nachdem sie ihre Männer entweder bekehrt (Ebner, Young) oder mit ihnen erträglichere Bedingungen ausgehandelt haben (Hoffmann, François).

2. BERUFSTÄTIGE FRAUEN

a. Künstlerinnen oder Dilettantinnen? Breden, Hoffmann, Günther.

In Schauspielen zwischen 1870 und 1900 setzt sich verstärkt eine Tradition durch, in der die Frau berufstätig ist: als Schauspielerin (Bertha Hoffmanns *Der Strohkrantz*, 1889), als Sängerin (Christiane von Bredens [1839-1901] *Faustina*, 1871), als Künstlerin (Maria Günthers [1854-1916?] *Dilettanten und Künstler*, 1892), als Schriftstellerin (Elsa Bernsteins [1866-1949] *Wir Drei*, 1891; und Günthers *Sammelfieber*, 1887), oder gar als Ärztin (Günthers *Die beiden Hausärzte*, 1889; und Bernsteins *Dämmern*, 1893). Wie unterschiedlich diese verschiedenen weiblichen Berufe von Frauen

gewertet werden, wirft ein interessantes Licht auf die Frage, welche Berufsmöglichkeiten für Frauen als akzeptabel dargestellt wurden und welche nicht.

Wo eine Frau künstlerische Ambitionen zeigt, handelt es sich nach wie vor um eine Verirrung, die furchtbar bestraft wird (Hoffmann, Breden), falls ihr nicht rechtzeitig Einhalt geboten wird (Günther). Christiane von Bredens fünftaktiges Drama *Faustina*, 1871 unter dem Pseudonym „Ada Christen“ veröffentlicht, ist eine Uminterpretation von Goethes *Faust*, komplett mit einem hier machtlosen Mephistopheles, der Faustina als Werkzeug dient (Capitaine von Norrent) und einer männlichen Gretchenfigur namens Heinrich. Faustina ist eine gefeierte Sängerin, schön und unnahbar; dazu wird sie noch „bestrickender“ (8) durch ihre für eine Frau ungewöhnliche Ausbildung: sie hat Chemie und Naturwissenschaften studiert (8). Wie sich am Ende des Stückes herausstellt, ist ihre glänzende Karriere jedoch keineswegs das Ergebnis künstlerischen Ehrgeizes, sondern das ihrer persönlichen Gretchentragödie: Faustina bekam in ihrer Jugend ein uneheliches Kind, wurde von dem Vater des Kindes verlassen und kehrt jetzt zurück, um sich an dem gewissenlosen Verführer zu rächen. Während sie glaubt, ihr Kind sei tot geboren worden, hat der Verführer, der angesehene Kaufherr Warren, das Kind großgezogen. Faustinas Rache besteht darin, Warren seinen Sohn Heinrich zu nehmen, indem sie ihn den väterlichen Plänen entzieht. Heinrich soll wie Wilhelm Meister Kaufmann werden und wird von Faustina betört, eine Karriere als Sänger in Angriff zu nehmen, obwohl er nicht das geringste Talent dazu aufweist.

Faustinas Rachepläne sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, da sie sich gegen ihr eigenes Kind richten und da zudem Warren den Sohn haßt und ihn nur widerwillig aufgezogen hat, weil er ihn an seine Jugendsünde erinnert. Faustinas diabolisches Rachebedürfnis wird am Ende des Dramas angemessen bestraft: Heinrich verliebt sich in Faustina und wird aus Scham über den von ihr inszenierten künstlerischen Mißerfolg wahnsinnig; Faustina stirbt an der Erkenntnis, daß Heinrich ihr Sohn ist, und aus Entsetzen über dessen inzestuöse Verliebtheit in sie; Warren überlebt. Da Faustinas ungewöhnliche Intelligenz und ihr Erfolg lediglich Ergebnis ihrer Rachepläne sind, bewertet sie ihre Qualitäten entsprechend: das Leben der Künstlerin empfindet sie als glänzendes Elend, ein Motiv, das noch verstärkt wird dadurch, daß sie es als angemessene Strafe für den Vater empfindet, den Sohn in dieses Elend hinabzuziehen. Ihre Frage, ob „*doch* des Weibes Geist zu schwach“ (50, Hervorhebung der Autorin) sei, bezieht sich nicht auf die mögliche Konkurrenz mit Männern auf geistigem Gebiet, sondern auf die Möglichkeit, sich an ihnen zu rächen.

Besonders sprechend sind in diesem Zusammenhang ihre Äußerungen über die Frauenemanzipation, die sie zu einem Zeitpunkt macht, bevor ihre Rachepläne dem Publikum unterbreitet werden. Im ersten Akt ist sie, nach dem Informationsstand der Zuschauerin, lediglich die schöne, tugendhaft-unnahbare, gebildete und ungeheuer gefeierte Sängerin, die durchaus als Identifikationsmodell für Frauen gelten kann, und als solche äußert sie sich wie folgt:

ach, wie viel von innerlichster Weiblichkeit, von weichem Fühlen, stillem Glück läßt jede Frau auf jenen Wegen fallen, die zu dem Ruhm, zur echten Kunst sie

führen. Ich lache jener Thörinnen, die für Gleichberechtigung der Frau fechten, denn es sind Unglückliche, die mit prahlenden Worten ihren Jammer zu verdecken suchen, Gescheiterte, an ihres Hauses Frieden Verzweifelnde, Einsame oder Abenteuerinnen oft der feinsten Sorte, Weiber, die die *Sitte* drückt, die nun für Freiheit keck plaidiren, weil unter Gleichberechtigung sie Zügellosigkeit verstehen. Glauben Sie mir *Eines*, jede Frau, die ihren engen Kreis verlassen, die herbes Schicksal, tolle Laune, heißes Fühlen, ein starker Geist aus ihren Grenzen trieb, [...] ist halb sich selbst entrissen, des Beifalls Sturm, der um sie tobt, kann sie betäuben, doch sie beglücken kann er nie und nimmer (25, Hervorhebungen der Autorin).

Faustina spricht aus Erfahrung; der starke Geist, der sie aus ihren Grenzen trieb, treibt sie folgerichtig in den Tod. Der Wissensdrang, der Faust verderblich wird, der von sich behauptet, „alle Schätze/ Des Menschegeists auf mich herbeigerafft“ zu haben (Goethe, *Werke* III, 60, meine Hervorhebung), besteht für Faustina einfach in dem Bedürfnis, *etwas* zu wissen oder zu sein. Ganz wie im 18. Jahrhundert, man erinnere sich an Orsina, Marwood und Lady Milford, wird weibliche Intelligenz zum sichersten Zeichen verfehlter Bestimmung.

Bertha Hoffmann (1816-1892) behandelt das Thema in ihrem vieraktigen Versdrama *Der Strohkrantz* (1889) auf ähnliche Weise. Hier stehen sich zwei professionelle Schauspielerinnen gegenüber, die sanfte unterwürfige Nancy und die entschlossene Intrigantin Anna. Als der König einen Preis für die beste Darstellung der Ophelia aussetzt, gerät Anna in eine haßerfüllte Konkurrenz zu Nancy. Ihr schauspielerischer Eifer hat allerdings, ähnlich wie im Falle Faustina, nichts mit professionellem Ehrgeiz zu tun, sondern mit weiblicher Eifersucht: Anna liebt Nancys Verlobten Henry und setzt alles daran, die beiden auseinanderzubringen. Sie nutzt ihre schauspielerischen Talente beiden gegenüber zu übelsten Zwecken und fälscht schließlich eine schriftliche Liebeserklärung Henrys an sie, die Nancy in die Themse treibt. Nancy wird gerettet und ins Irrenhaus Bedlam gebracht, wo Henry sie wiederfindet; sie erhält schließlich den Preis für ihre Ophelia, und Anna endet im Wahnsinn.

Nancy und Anna werden von anderen Figuren im Stück sowohl als Frauen als auch als Schauspielerinnen ununterbrochen einander entgegengesetzt, ein Vergleich, der sehr zu Ungunsten Annas ausfällt. Die üblich gebrauchten Gegensatzpaare für die Pole Anna-Nancy sind Unke und Nachtigall (4) oder Schlange und Taube (21, 42). Nancy hat hehre Vorstellungen vom Beruf einer Schauspielerin; für sie ist ihr Beruf eine Religion, ihr Zweck die ästhetische Erziehung des Menschen (7). Anna dagegen spielt ihre Rollen sowohl auf dem Theater als auch ihren verschiedenen Verehrern gegenüber und äußert sich entsprechend illusionslos über das Leben am Theater. Nancys entscheidender Vorteil Anna gegenüber ist die völlige Identifikation mit ihrer Rolle. Bereits in der zweiten Szene, in der Henry sie begeistert als Ophelia begrüßt und ihr bezeichnenderweise von der Selbstmordszene vorschwärmt, ist ihr, „als zögen mich die Fluthen tief –/ Als sähe ich – vor mir das *Grab*. – O, Hamlet,/ Ich *spiele* nicht, ich *bin* Ophelia“ (8, Hervorhebungen der Autorin). Genau in dieser Identifikation liegt die Aufgabe der

vollendeten Künstlerin, denn den Preis erhält die, die „jene Zartheit einer Liebenden/ Zum Leben zaubern kann, daß man das Spiel/ Vergißt“ (5).

Die Identifikation, die Nancy zu Ophelia macht, bezeugt die Echtheit ihrer Kunst, während Anna die Rolle nur spielt; die Aufgabe der vollendeten Schauspielerin ist nicht zu spielen, sondern zu sein. Auf persönlicher Ebene gilt selbstverständlich das gleiche: Anna intrigiert/spielt, um Nancy aus dem Weg zu räumen und Henry zu gewinnen, während Nancy ganz „ist“. „[...] was ist des Weibes/ Bestimmung? Linde Trösterin des Mann's/ Zu sein!“ (45) Nancy „ist“ Ophelia, indem sie deren Geschichte zu ihrer eigenen macht (durch ihren Selbstmordversuch in der Themse und ihre temporäre Geistesverwirrung in Bedlam), und darf in der letzten Szene die Rolle nicht mehr spielen, da sie durch ihr „Sein“ die Wahrheit bereits gesagt hat (72). Anna dagegen betritt die Bühne mit Ophelias Wahnsinnslied auf den Lippen und verfällt beim unerwarteten Anblick Nancys in echten Wahnsinn – in den der Lady Macbeth. Annas Ausruf bei Nancys Anblick – „– bist Du – Ophelia!!!?/ [...] Bin ich in sie gefahren, – sind wir zwei?“ (74) deutet auf die Teilung der Opheliarolle in Ergebung und Entsagung (Selbstmord) und Leidenschaft (Wahnsinn). Der der Frau angemessene Part ist selbstverständlich der entsagende, die „Zartheit einer Liebenden“, die den leidenschaftlichen Teil der Rolle völlig ausschließt. Diese Rollen werden am Ende des Stückes entsprechend verteilt, gemeinsam mit dem Lohn und der Strafe, der jeder Rolle angemessen ist. Während Anna Ophelias Strohkrantz (Wahnsinn) übernimmt, verwandelt sich der Strohkrantz für Nancy in Lorbeer (Ruhm), und, was wichtiger ist, Myrthe (Ehe), und die zart Liebende entkräftet den Fluch, den Henry Anna nachschickt, mit den versöhnlichen Worten: „Henry, sei sanft! Laß Liebe walten [...]. Ich hab' ja Dich, mein Alles, neu gefunden!“ (75)

Während in Schauspielen dieser Jahre häufig das schreckliche Schicksal dargestellt wird, das Frauen befällt, die „ein starker Geist aus ihren Grenzen trieb“, konzentrieren sich die Lustspiele mehr auf die Unvernunft der Ausbildung künstlerischer Ambitionen in Frauen. In Maria Günthers (1854-1916?) *Dilettanten und Künstler* (1892) werden Cäcilie und Editha von ihrer ehrgeizigen Mutter Hortense unfreiwillig zu Sängern ausgebildet; die Mutter selbst schreibt unter einem männlichen Pseudonym schlechte Romane. Diesen Dilettantinnen gegenüber stehen die echten Künstler, Regine, eine Malerin, und ihr Bruder Erich Hammer, Dirigent und Komponist, der sich als Musiklehrer sein Brot verdienen und sich täglich von Edithas und Cäcilies Gesang die Ohren beleidigen lassen muß. Die Handlung des Stückes dreht sich um die Verheiratung der Töchter und um ihre Bekehrung von ihrem Kunstdilettantismus zu wahren Hausfrauentum. Denn während künstlerische Betätigung beim Mann als positive Eigenschaft gilt, ist sie bei der Frau bestenfalls unschuldiger Dilettantismus, schlimmstenfalls Verstellung und vertreibt „den armen Mädchen höchstens die Freier, wird sie womöglich noch zu alten Jungfern machen“ (68).

Die Frau, um die ein Mann sich beruhigt bewerben kann, sieht anders aus: „Klein, unbedeutend, talentlos und unverdorben? Das gefällt mir! Nichts Schrecklicheres als eine talentvolle Frau! Ein Naturkind will ich haben, frisch und ungekünstelt, dem jede Lüge und Verstellung fernliegt“ (14). Obwohl das Stück auch eine weibliche

Künstlerin (Regine) und einen männlichen Dilettanten (Stembuleff) aufzuweisen hat, sind beide Nebenfiguren und an der Handlung, deren Akzent eindeutig auf der Bekehrung der Dilettantinnen liegt, kaum beteiligt. Regine und Stembuleff sind die Ausnahmen, die die Regel bestätigt: Kunst ist Männersache. Daß dem so sei, wird im Stück durch den sozialen Ab- bzw. Aufstieg der Dilettantinnen und Künstler demonstriert: Hammers künstlerische Begabung führt ihn zu Ruhm und Ehren, Hortenses Dilettantismus sie und ihre Familie in den finanziellen Ruin. Cäcilie und Editha befreien sich schließlich von den ihnen mütterlicherseits aufgedrungenen Ambitionen, entdecken ihr wahres Talent „Zur guten Hausfrau“ (70) und begeben sich in die der Frau vorgeschriebenen Grenzen zurück: Cäcilie „malt“ zwar immer noch – aber nur noch Kaffee; Editha singt weiter – aber nur noch Wiegenlieder (78). Die Künstlerin, der das Todesurteil gesprochen wird, erhebt sich als Haus- und Ehefrau des männlichen Künstlers wieder auf. „Für Dich allein will ich fortan leben, in Deinem Ruhm will ich mich sonnen! Um den Platz an Deinem Herzen gebe ich alle Triumphe, alle Huldigungen der Welt dahin!“ jubelt die bekehrte Editha (80).

b. *Ärztinnen oder Quacksalber?* Günther, Bernstein.

Ähnlich erfolglos verläuft in Schauspielen von Frauen die Karriere der Frau als Ärztin. Maria Günther erbringt in *Die beiden Hausärzte* (1889) den schlagenden Beweis dafür, daß Frauen zum Studium der Medizin denkbar ungeeignet sind. Das Stück spielt in Hermine von Langfelds Pension, in der mehrere Frauen vom Gifthauch der Emanzipation befallen sind. Allen voran steht das Schreckbild der Philologiestudentin Irma, die raucht, trinkt und in äußerst burschikoser Sprache für die Emanzipation der Frau eintritt, sich selbst dem wissenschaftlich unwiderlegbaren Argument verschließend, daß das Gehirn der Frau um 220 Kubikzentimeter kleiner sei als das männliche (3). Von ähnlichen Phantastereien genarrt, hat Hermine ihre Nichte Bianka zum Medizinstudium gezwungen, damit endlich der Beweis erbracht ist, daß Frauen befähigt sind, Ärztinnen zu werden. Unter den „Pensio-Närrinnen“ (22) findet sich außerdem die „halbe Gelehrte“ (24) Georgine, die zwar reich und schön ist, aber auch intelligent, und sich etwas darauf einbildet, sich nicht von einer Uniform beeindrucken zu lassen. Es scheint also, als ob einer ganzen Reihe von Damen hier eine gründliche Lektion erteilt werden müßte. Zu diesem Zweck finden sich mehrere vernünftige männliche Helden bereit: Major Krause, Hermines Bruder, der „die emanzipierten Frauenzimmer, Schriftstellerinnen, Malerinnen und Alles, was dahin gehört, nicht ausstehen“ kann (24); Doktor Schönhut, der gegen die Narrheit der Pensionärinnen kämpfen muß, um ihnen die Gesundheit zu erhalten; Lieutenant Oswald Freistedt, der Georgine von ihrem Antimilitarismus heilt und sie zur gebührenden Bewunderung uniformierter Helden bekehrt, und Hellmuth, Hermines Sohn, der auf dem Standpunkt steht, eine Frau solle höchstens die Hälfte von dem wissen, was der Mann weiß (14).

Ein guter Teil der Verwirrungen wird durch Hermines Regiment und ihren Einfluß auf andere Figuren angerichtet. So bringt sie z. B. ihren Sohn Hellmuth dazu, Georgine zu umwerben, weil diese reich ist, obwohl er sich vor deren Gelehrtheit fürchtet und in die weniger bedrohliche Alice verliebt ist. Ebenso verfehlt ist Hermines Plan, anhand

von Biankas Medizinstudium die wissenschaftliche Befähigung der Frau zu beweisen: Bianka hat bereits nach dem ersten Semester das Studium der Medizin aufgegeben und stattdessen Kunst und Photographie studiert, weil sie beim ersten Betreten des Sezierraums in Ohnmacht gefallen ist. Da Bianka sich nicht traut, ihrer Tante gegenüber ihre Unfähigkeit zum Arztberuf zuzugeben, nimmt das Schicksal unabänderlich seinen Lauf: Hermine entläßt Doktor Schönhut als Hausarzt der Pension und stellt stattdessen Bianka ein, obwohl diese beim Anblick von Blut in Ohnmacht fällt und den Medizin- gelegentlich mit dem Malkasten verwechselt. Der gewesene Hausarzt Schönhut, der überall wiedergutmachen muß, was Bianka verpfuscht, verliebt sich in sie, ist aber zu entsetzt über ihre anmaßende Berufswahl, um sich um sie zu bewerben. So muß Bianka zunächst von ihren Ambitionen – die nicht einmal eigene, sondern die Hermines sind – kuriert werden. Krause und Schönhut kurieren sie dadurch, daß sie die Gefahr jeder Krankheit ins Maßlose übertreiben und sie so in ständige Angstzustände versetzen. Schließlich zeigt sich Biankas Unfähigkeit in ihrem vollen Umfang, als sie ein harmloses Pülverchen mit Morphinum verwechselt und dadurch drei ihrer Patienten in tiefen Schlaf versenkt, der ihr gegenüber zur Lebensgefahr stilisiert wird. Bianka wird schließlich ab- und Schönhut in seine Rechte wieder eingesetzt; und damit ist der Moment gekommen, in dem er sich um ihre Hand bewerben kann – nicht ohne ihr die obligatorische Standpauke zu halten, mit der weibliches Streben belohnt wird.

SCHÖNHUT. Warum sind Sie aus den Schranken Ihrer holden Weiblichkeit herausgetreten?! Meinen Sie denn, daß es so leicht ist, Kranke zu kurieren? Dazu gehört die ganze Energie, die volle geistige Kraft des Mannes! [...] Gehen Sie in sich, entsagen Sie diesem Berufe, den Sie nie hätten erwählen sollen! [...] Kind, bedenken Sie, wenn Sie so fortfahren, sterben die Menschen unter Ihren Händen ja wie die Fliegen! (77)

Auf Biankas Frage, was sie stattdessen machen solle, erfolgt erwartungsgemäß die Antwort: „Heirathen Sie. Das ist Ihr wahrer Beruf. [...] Es wird sich schon Einer finden, sagen Sie nur nicht, daß Sie Arzt sind“ (78). Jetzt kann Bianka freudig zugeben, daß sie gar keiner ist, jetzt kann Schönhut sich übergücklich um ihre Hand bewerben, jetzt folgt die glückliche Auflösung mit Biankas Bekenntnis zu ihrem neuen „Beruf“ als „Deine Hausfrau“ (78).

In ganz ähnlicher Weise wird Georgine eine Lektion für ihren Hochmut – d. h. den Stolz auf ihre Intelligenz und ihre Verachtung für uniformiertes Heldentum – erteilt, bis sie sich in Oswald verliebt und sich dem Mann der deutschen Truppe „Auf Gnade und Ungnade“ ergibt (72). Die ausführlichen männlichen Standpauken, die ihren Triumph über die weibliche Widersetzlichkeit begleiten, sind im Grunde reichlich überflüssig, da das Unabhängigkeitsbestreben der Frauen meist genauso unecht ist wie Biankas medizinische Tätigkeit. Ebenso wie Bianka die Ärztin spielt, spielen die Pensionärinnen die Emanzipierten; tatsächlich aber befinden sich fast alle auf Männerfang. Sie ergehen sich in Eifersüchteleien, spielen die Kranken, um den Arzt einzufangen,

und streiten sich bei einer Männerparade um die besten Fensterplätze, von der aus sie ihre Helden mit Blumen und Kußhändchen überschütten (39 f). Selbst die emanzipierte Philologiestudentin Irma kommentiert die Verlobung zwischen Bianka und Schönhut in einer Weise, die deutlich macht, daß sie trotz aller emanzipatorischen Rhetorik nur ein Ziel verfolgt: sich selbst schnellstmöglich an den Mann zu bringen.

- IRMA. Ich begreife Sie nicht, Fräulein Doktor! Der Wissenschaft entsagen – eines Mannes wegen! Das würde ich nie thun!
- HABERSTROH (zu Bianka halblaut). Weil sie keiner will!
- BIANKA. Ich bin einmal nicht dafür geschaffen! (Zu Schönhut). Aber daß ich kein Arzt sein kann, ist noch kein Beweis, daß nicht *andere* Frauen die Befähigung besitzen, erfolgreich mit Euch zu konkurrieren!
- SCHÖNHUT. Dann heirathen wir eben unsere Rivalinnen! (Umarmt Bianka).
- KRAUSE (lachend). Die beste Art, sie unschädlich zu machen!
- IRMA (kokett). Wüßten Sie nicht vielleicht Jemand, der mich unschädlich macht? (78 f, Hervorhebungen der Autorin)

Diese kurze Passage ist vollgepackt mit Themen, die heute noch nicht überholt sind: die Alternative Beruf oder Ehe für die Frau, da beides unvereinbar scheint; die Vorstellung von der emanzipierten Frau als Jungfrau älteren Kalibers, die „keinen abgekriegt“ hat; die Konkurrenzängste vieler Männer, sobald Frauen sich in von ihnen besetzte Berufe wagen. Hier werden die meisten dieser Themen nur leise angesprochen; die Frage z. B., ob alle Frauen, wie Bianka, auf wissenschaftlichem Gebiet zum Versagen verurteilt sind, wird nur kurz angetippt und ertrinkt im Gelächter der männlichen Sieger.

Die Moral des Stückes ist relativ simpel: die Ehe ist, nach wie vor, der Hauptberuf der Frau – vgl. *Dilettanten und Künstler*. Die Frau darf sich allenfalls in einige wenige „weibliche“ Berufe versteigen: während Biankas gespielte Tätigkeit als Ärztin „ein Nonsens, ein Unding“ ist, ebenso wie die gesamte „sogenannte Frauenemancipation“ (14), scheint ihr Kunststudium weitaus akzeptabler. Vor allem aber bestätigt das Stück Hellmuths erklärte Ansicht: wenn eine Ehe glücklich sein soll, muß der Mann die Oberhand behalten, vor allem auf geistigem Gebiet. „Es ist gar nicht schön, wenn Frauen so gelehrt sind. Nur fähig müssen sie sein, *unserem* Gedankenfluge zu folgen; im Uebrigen sind und bleiben sie doch immer nur das *schwache* Geschlecht!“ (14, Hervorhebungen der Autorin) Deshalb bekommt Hellmuth die nachgiebige und nicht besonders helle Alice, die allenfalls klug genug ist, sich dümmer zu stellen, als sie ist, um dem Mann das Bewußtsein seiner Überlegenheit zu erhalten; deshalb bekommt Bianka, die immerhin, aber eben doch „nur“ Kunst studiert hat, einen Arzt; deshalb muß die intelligente Georgine vor ihrem Krieger Oswald in den Staub sinken: in allen Fällen kann der Zuschauer die beruhigende Versicherung mit nach Hause nehmen, daß *er* mit *ihr* fertig wird. In diesem Kontext läßt sich Biankas bißchen Hobbymalerei und -photographie allenfalls verkraften – ähnlich wie Hammer Editha erlaubt, „Ihre liebe Stimme in meinem Heim [...] ertönen [zu] lassen“ (*Dilettanten und Künstler* 80).

Irmas Philologiestudium, Georgines intelligenzbegründeter Hochmut und Hermines medizinische Ambitionen für Bianka dagegen werden als der Gipfel weiblicher Versteiegenheit und, da es sich um eine Komödie handelt, der Lächerlichkeit dargestellt. Die Frauen, die sich durch entsprechende Lektionen vom Sockel der Hochmut herunterholen lassen, werden durch die Ehe mit einem Anhänger des starken Geschlechts unschädlich gemacht; Irma dagegen, die wieder keinen „abkriegt“, bleibt zum einsamen Emanzentum verurteilt.

Eine ernsthaftere Darstellung einer berufstätigen Frau findet sich in Elsa Bernsteins (1866-1949) naturalistischem Drama *Dämmerung* (1893). Sabine ist eine äußerst fähige Augenärztin, die die Tochter des Komponisten Ritter behandelt und sich zunächst gegen seine Vorurteile gegen gebildete Frauen durchsetzen muß. Er hält das Studium der Frau für „moderne[s] Sauzeug“ (46) und die Frau für geistig minderbemittelt: „Wie kann denn so ein Unterrock Verstand haben. Fingerhutverstand – höchstens“ (29). Als sie ihm durch ihre kompetente Behandlung seiner Tochter Isolde das Gegenteil beweist, verliebt er sich in sie – und sie sich in ihn. Damit beginnt Sabines erstaunliche Verwandlung, denn auch Ritter hält nichts von allzu intelligenten Frauen – „Machen Sie doch nicht ein so weises Gesicht. Es steht Ihnen viel besser, wenn Sie ein bißchen erschreckt aussehen und dumm“ (109) –, und nährt heimlich die Hoffnung: „Vielleicht gewöhnen Sie sich's noch ab – das Kritische“ (109). Sabine nimmt bei ihm Gesangsstunden und läßt sich von ihm tyrannisieren, bis von ihrem ehemals kompetenten Auftreten wenig übrigbleibt. Als sie eine Forschungsstelle in Berlin erhält, macht er ihr einen Heiratsantrag – über den sie vor Freude in Ohnmacht fällt und den sie, nachdem er ihr versichert, sie sei „gut genug“ für ihn, „voll namenlosen Glücks“ annimmt (112). Mit dem namenlosen Glück befällt sie eine gewisse Lethargie – „Jetzt ist mir alles recht“ (112) –, die sie befähigt, ihren Beruf aufzugeben und sich in der Ehe zu ihrem Glück zwingen, unter Umständen auch prügeln zu lassen:

- RITTER. [...] Ist das nun nicht hunderttausendmal schöner als die ganze lumpige Medizinkomödie?
- SABINE (den Kopf an seine Schulter gelegt): Schöner – ist es.
- RITTER. Ich werde dich lehren glücklich sein. Schläge kriegst du, wenn du nicht glücklich bist. Und den Verstand treib' ich dir aus.
- SABINE. Ich will ganz dumm werden – ganz glücklich dumm (113 f).

Das wird sie auch müssen, denn Ritters Auffassung der Ehe erlaubt keinerlei Alternative. „Du wirst mir überhaupt folgen. Neumodische Mucken gib'ts nicht“ (112). Selbst das kurz zuvor gegebene Versprechen, sie „weiter doktern“ zu lassen, scheint er jetzt zurücknehmen zu wollen: „Meine Braut ist eine Dame, kein Doktor“ (115). Weiter bestehen bleibt dagegen ihre Rolle als seine Musikschülerin, denn in der Rolle des Maestro geht er geradezu auf. „Du hast noch viel zu lernen, mein Kind. Und nun Takt halten. Eins zwei – eins zwei“ (115).

Das Ehe-Glück, das Sabine droht, scheitert an Isoldes Eifersucht, die den Vater mit aller Gewalt für sich behalten will und ihn durch einen Selbstmordversuch und ihre

schließliche Erblindung völlig an sich fesselt. Am Tag vor Sabines Abreise nach Berlin unternimmt Sabine einen letzten Versuch, ihre Liebe zu retten: sie fleht Ritter an, sie als Pflegerin ins Haus zu nehmen, ohne sie zu heiraten. „Ich will meinen Beruf aufgeben. Ganz. Ich will mit dir gehen – und sie pflegen. Ich will gar nichts für mich brauchen. Ich will so sparsam sein. Ich will alles thun, was sie will. Nur daß ich bei dir bin. Nur daß ich bei dir bin“ (134 f). Aber Ritter kann dieses Opfer nicht annehmen, denn Isolde würde „sich verzehren und verzehren“ (135). Sabines Ausbruch – „Aber ich sterbe ja, ich sterbe ja –“ (136) – beantwortet er mit einem Vertrauen in ihre Standhaftigkeit, die sie längst verloren hat. Letztendlich lernt sie die Kunst der Ent-sagung von ihm: in einem Moment der Leidenschaft ist er kurz davor, ihr Opfer anzu-nehmen, und hält sich im letzten Moment zurück. „[...] wie darf ich denn dir so was thun. Dir!“ (137). Die Größe seiner Ent-sagung überwiegt die Tatsache, daß sie ihren Beruf und die Hoffnung auf eine Ehe mit ihm aufgeben wollte, bei weitem, denn Ent-sagung, für Frauen eine Selbstverständlichkeit, macht Männer zu Heiligen – und gibt den nur menschlichen Frauen den Mut, ihrem großen Beispiel zu folgen.

SABINE (aufschreiend): Heinrich! *Du heiliger Mensch* – (Wie ein Kind mit seitwärts geneigtem Kopf und verschlungenen Händen zu ihm aufsehend) Nun hab ich Frieden. Nun geh' ich (137, Hervorhebung der Autorin).

Obwohl die Fähigkeit der Frau zu beruflicher Tätigkeit hier nicht angezweifelt wird, wird doch eins unmißverständlich ausgedrückt: für die Frau ist der Beruf nicht der Weg zum Glück.

Zu Beginn des Stückes ist Sabine kompetent, anerkannt, offen oder widerwillig be-wundert, eine Kapazität auf ihrem Gebiet – aber glücklich ist sie nicht. Im Gegenteil empfindet sie ihren Beruf nicht als Quelle der Befriedigung, sondern als Ent-sagung, als Dienst an anderen. Daß das Glück für sie, nach ihrer eigenen Auffassung, in einer Ehe mit Ritter bestanden hätte, ist klar; ebenso daß sie in dieser Ehe ihren Beruf hätte auf-geben müssen, um „ganz glücklich dumm“ zu werden. Die Tragödie am Ende des Stückes für sie besteht in der erzwungenen Rückkehr zu ihrem Beruf, nachdem sie das „namenlose Glück“ kennengelernt hat.

„Glücklich dumm“ ist keineswegs eine Ironisierung der Autorin, sondern eine ob-jektiv gemeinte Umschreibung des weiblichen Dilemmas: eine Frau kann berufstätig sein *oder* verheiratet, intelligent *oder* glücklich, beides zusammen kann sie nicht. Mit etwas Phantasie kann man sich vorstellen, welchen Eindruck das tragische Ende des Stückes, das dieses Ultimatum formuliert, auf eine Zuschauerin gemacht hätte, die mit dem Gedanken spielte, ins Ausland zu gehen, um dort zu studieren (in Deutschland waren Frauen bis um die Jahrhundertwende vom Hochschulstudium ausgeschlossen). Weibliche Fähigkeiten werden bei Bernstein zwar nicht lächerlich gemacht – wie z. B. bei Günther –, aber als ebenso gefährlich dargestellt: bei Breden treiben das Talent und der Ehrgeiz der Frau sie in den Tod, bei Hoffmann in den Wahnsinn – hier führen sie in die Einsamkeit.

c. *Schriftstellerinnen oder Blaustrümpfe?* Droste-Hülshoff, Günther, Bernstein.

Die Frage, warum viele Frauen so vehement gegen eine künstlerische oder berufliche Tätigkeit der Frau eintraten, kann nur durch Spekulationen beantwortet werden. M. E. besteht Grund zu der Annahme, daß ein guter Teil dieser Vehemenz auf die Angst der Autorinnen zurückzuführen ist, als „Blaustrümpfe“ verfeimt zu werden, weil sie schriftstellerisch tätig waren. Daraus ergibt sich zweierlei: zum einen das Bedürfnis, die eigenen proklamierten Ansichten denen der Machtgruppe anzupassen (indem man beispielsweise die Frau ins Haus verweist), zum anderen das Bedürfnis, von der eigenen beruflichen Tätigkeit abzulenken – indem man *andere* Berufe als „unnatürlich“ bzw. „unweiblich“ darstellt.²⁵ In Stücken, in denen Schriftstellerinnen dargestellt werden, ändert sich der Ton: hier wird oft gegen das verbreitete Vorurteil angegangen, das eine Schriftstellerin zum „Blaustumpf“ erklärt. Teilweise demonstriert die dargestellte Au-torin ihre Weiblichkeit und Vernunft dadurch, daß sie die sogenannten „Emanzen“ in schärfsten Tönen verdammt. Daß der Beruf der Schriftstellerin nicht gegen die Weib-lichkeit der Frau verstößt, zeigt sich darin, daß die Schriftstellerin, anders als die Künstlerin oder Ärztin, oft sogar heiratet, ohne ihren Beruf aufgeben zu müssen.

Das gängige Vorurteil gegen schreibende Frauen behandelt schon Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) in ihrem Einakter *Perdu! oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe* (1840). Die Unterscheidung zwischen Dichter und Blaustumpf ist denk-bar einfach: ein Schriftsteller ist ein Dichter, eine Schriftstellerin ein Blaustumpf. Im Personenverzeichnis stehen drei Dichter (Sonderrath, Willibald und Seybold) und ebensoviele Blaustrümpfe: Frau von Thielen, „Blaustumpf von Stande“, Claudine Briesen, „naiv-gefühlvoller Blaustumpf“, und Johanna von Austen, „Blaustumpf DU BON VIEUX TEMPS“ (*Dramatische Versuche* 3, Großschreibung der Autorin). Über die schriftstellerischen Ambitionen von Frauen wird recht einmütig geurteilt: laut Verleger Speth sind Schriftstellerinnen „abgetakelte Fregatten“ (11), in der Be-schreibung seiner Frau sind sie alternde, häßliche, lächerliche Figuren, die liederlich herumlaufen.

Die Implikation ist in beiden Interpretationen die gleiche: ein Blaustumpf ist eine alternde Frau, unfreiwillig unverheiratet geblieben, und eine schlechte Hausfrau. Ähn-lich äußert sich Sonderrath über Briesen („Satan von einem Weibe“, 45) und von Austen („alte wacklige CARCASSE“, 46, Großschreibung der Autorin). Willibald hält wenig von „Weiberarbeit“, bei deren Anblick ihm „schon ganz miserabel“ wird, und hält dafür, die Frauen sollten „bei ihrem Strickstrumpfe bleiben“ (17). Verständlich, daß er sich ärgert, als Speths Tochter Ida ihm über seine Verse das Kompliment macht, sie seien weich und einfühlsam, „so als wenn sie allenfalls von einem Frauenzimmer herrühren könnten“ (22); kein Wunder, daß er sich beeilt, sie in die Schranken zu wei-sen: „ich glaube um die Gedichte so recht – ich meine so in tiefstem Grunde aufzufassen, muß man doch wohl – ein *Mann* seyn“ (22, Hervorhebung der Autorin). Zunächst scheint nichts dieses althergebrachte Vorurteil zu widerlegen: von Austen zitiert schau-dernd Grabeslyrik; Briesen beschreibt Landschaften in pathetisch-empfindsamer Spra-che, liest ihr jüngstes Werk halblaut, um sich zu profilieren, und läßt es von Willibald erbarmungslos zusammenstreichen, weil sie sich von ihm eine gute Rezension erhofft.

Die einzige Frau, die als ernstzunehmende Schriftstellerin in Frage kommt, ist Frau von Thielen, und die tritt nur ganz am Ende kurz auf und wird ansonsten von ihrem Bewunderer Seybold beschrieben. Seybold muß sich seinem Freund Sonderrath gegenüber die üblichen Vorurteile verbitten, die auch Männer angehen: denn wenn eine schreibende Frau ein Blaustrumpf ist, ist ein Mann, der ihr Talent anerkennt, logischerweise ein Pantoffelheld (48), der sich „einen Blaustrumpf angeschnallt“ hat (47). Nachdem das ausgestanden ist, versucht Seybold, von Thielen Gedichte bei Speth anzubringen. Der aber will sie nicht verlegen, obwohl er ihr „einiges Talent“ gar nicht abspricht (55), weil Gedichte, zumal von einer Frau, immer ein Verlustgeschäft sind. Seybold verpflichtet sich, ihm die Kosten der Veröffentlichung zu ersetzen, und so kommt das Geschäft doch noch zustande. Gleich darauf tritt die Autorin selbst auf: laut Bühnenanweisung „eine große schöne Frau, von sehr vornehmen Anstande, sie ist einfach aber reich gekleider“ (57). Das ist so deutlich gehalten, um das gängige Vorurteil zu widerlegen, das Schriftstellerinnen mit sitzengelassenen Vogelscheuchen identifiziert (schon vorher bezeichnet Seybold sie als eine „Juno, nur viel anmuthiger“, 48). Außerdem wird in dieser Beschreibung von vornherein klargestellt: wenn eine Frau von Thielen ihre Gedichte veröffentlicht, dann zu ihrem Vergnügen, finanziell hat sie's nicht nötig. Dementsprechend zieht sie die Veröffentlichung zurück, sobald sie errät, daß Speth ein Verlustgeschäft fürchtet, und verursacht damit einen neuen Ausbruch von seiten Speths: „hochmüthige CREATUR! – behalt deine Gedichte und ließ sie dir selber vor, dann hast du ein Publikum das dich anbethet!“ (59, Großschreibung der Autorin).²⁶

Was Droste-Hülshoff hier kurz gefaßt auf die Bühne bringt, ist das Dilemma der Schriftstellerin: sie kann entweder veröffentlichen, indem sie sich der Lächerlichkeit aussetzt, Verleger beknet und sich ihre Werke von männlichen Kollegen zusammenstreichen läßt (Briesen), oder sie kann der Schande entgehen, indem sie für die Schublade schreibt. Denn der Grund, aus dem Frau von Thielen sich gegen die Veröffentlichung ihrer Gedichte entscheidet, liegt weniger in ihrer Sorge um Speths geschäftliche Einnahmen als in der Angst vor der Mißachtung ihres Werkes, die in seinen Worten liegt und die durch eine Veröffentlichung allgemein würde.

- FRAU VON THIELEN. Sie fürchten Schaden bei dem Unternehmen?
 SPETH (ganz verwirrt). O der könnte doch nur gering sein! es ist ja nur ein kleines Bändchen, – gleichsam eine BAGATELLE –
 FRAU VON THIELEN (feuerroth). Darauf darf ich es doch nicht ankommen lassen. – Herr Seybold, wollen Sie die Güte haben sich das MANUSCRIPT wieder auszubitten? (58, Großschreibungen der Autorin)

Das ist in etwa die Wahl, die der Schriftstellerin 1840 gelassen wird: entweder sie schreibt unveröffentlichte Gedichte oder veröffentlichte Bagatellen. In der öffentlichen Meinung existiert sie entweder als „Blaustrumpf“ oder als „hochmüthige Creatur“, die selbst ihr einziges Publikum ist oder ihre Gedichte ihrer Kammerjungfer vorliest (wie Briesen und, in Speths Ausbruch, Frau von Thielen).

Ein halbes Jahrhundert später wurde verschiedentlich der Versuch gemacht, das Zwittergeschöpf Blaustrumpf in die Gesellschaft zu integrieren, indem man es zur guten Hausfrau und potentiellen Ehefrau erhob. In Maria Günthers *Sammelfieber* (1887) ist die Schriftstellerin Marianne Schmidt nur eine Nebenfigur; die Haupthandlung der Komödie dreht sich um die Heilung des Rentiers Ebersberg von seiner unseligen Sammeleidenschaft durch Frau und Schwiegermutter, und um die Bekehrung von Ebersbergs Schwester Leonore von der literarischen Schwärmerin zur genügsamen Haus- und Ehefrau. Leonore hat sich literarisch in einen Schriftsteller verliebt und will mit ihm einen Briefwechsel à la Goethe und von Stein anfangen. Das erregt schwere Sorgen bei ihrem Verlobten Otto: „Wieder am Schreibtisch? Werden Sie nur kein Blaustrumpf! (Für sich.) Damit es mir nicht geht wie Bruder Karl!“ (12) Bruder Karl war nämlich vor langen Jahren mit einer Schriftstellerin verlobt, die sich unglücklicherweise weigerte, ihren Beruf bei der Heirat aufzugeben, und mußte die Verlobung selbstverständlich lösen. Die Angst vor gleichem Schicksal verleitet Otto schließlich zu folgendem Ausbruch:

Vermehren Sie nicht die Zahl der überspannten Frauenzimmer, die – aus schlecht angebrachter Begeisterung für einen Talmidichter – schließlich selbst – o Graus! – anfangen zu schreiben! Auf solche Art entstehen die Blaustrümpfe, die die Welt mit schlechter Prosa und noch schlechteren Versen überschwemmen, anstatt als treue Gattinnen und Mütter die Fersen der Strümpfe ihrer Männer und Kinder zu stopfen! O Leonore! Stopfen Sie! Stricken Sie! (32 f).

Diese männliche Panik vor weiblicher Intelligenz klingt lächerlich – und soll auch so klingen –, obwohl Leonore am Ende des Stückes doch noch sein „liebes, liebes Bräutchen“ wird und ihm fest verspricht, alles zu unterlassen, „was Dir mißfällt“ (86). Denn eine Schriftstellerin kann durchaus auch eine „echte Frau“, sprich Haus- und Ehefrau, abgeben, zumindest nach Ansicht der meisten weiblichen Figuren im Stück. Die Diskussion um die Frage, ob Weiblichkeit und Schriftstellerei miteinander vereinbar sind, illustriert das physische Schreckbild des Blaustrumpfs recht deutlich: ein Blaustrumpf ist mehr Hexe als Frau – man erinnere sich an Droste-Hülshoffs „alte Carcasse“.

- LEONORE. [...] Nur fürchte ich, daß Sie sowohl Schönheit wie Liebenswürdigkeit bei *Blaustrümpfen* vergeblich suchen werden!
 THEKLA (kopfschüttelnd). Nicht jede Schriftstellerin *muß* ja zugleich auch ein Blaustrumpf sein, von erschreckender Magerkeit, mit kurz abgeschnittenen Haaren und einer Brille auf der, aus Wissensstolz möglichst hochgetragenen Nase!
 BERTHA. Ich behaupte sogar, daß sich echte Weiblichkeit mit dem Berufe der Schriftstellerin sehr wohl vereinigen läßt!
 RUDLOFF. Ah bah, die Hand, die gewohnt ist, die Feder zu führen, wird schwerlich mit der Nadel und dem Kochlöffel umzugehen verstehen!
 EBERSBERG. Ja, entweder Schriftstellerin oder Hausfrau! (40, Hervorhebungen der Autorin).

Nachdem einmal klargestellt ist, was genau ein Blaustrumpf ist – nämlich eine Reinkarnation der mittelalterlichen Hexe –, ist noch die Frage zu lösen: ist eine Schriftstellerin notwendigerweise ein Blaustrumpf? Und siehe da – das ist sie nicht. Denn Marianne ist jung, schön, liebenswürdig, anmutig und bescheiden, eine aufopfernde Christin und gute Wirtschafterin, die unsäglich unter dem Vorurteil leidet, „das einer schriftstellernden Frau die Befähigung abspricht, einen Garten glücklich zu machen“ (43). Ihre Weiblichkeit beweist sie, wie viele andere berufstätige Frauen in Stücken dieser Zeit, durch einen haßerfüllten Ausbruch gegen die wahren Blaustrümpfe, die Emanzen. Denn bei aller Unabhängigkeit „hasse ich selbst die falsche Emancipation, die es dem Manne gleichthun will, und [ich] habe die Häuslichkeit nie vernachlässigt, obwohl ich für mehrere große Zeitungen schreibe. Ich scheue mich vor keiner weiblichen Arbeit“ (43). Und sie hält Wort: die nächste Szene zeigt sie am Bügelbrett. Kein Wunder, daß ihr ehemals Verlobter schließlich einsieht, daß er sich in ihr geirrt hat, und sie doch noch heiratet.

Während Günther den Beweis antritt, daß Schriftstellerinnen auch Frauen, d. h. durchaus imstande sind, als treue Gattinnen und Mütter Strümpfe zu stopfen, endet die Autorin in Bernsteins *Wir Drei* (1891) ebensowenig im Hafen der Ehe wie ihre Augenärztin Sabine. Im Gegenteil muß sie ihrem Beruf das opfern, woran ihr am meisten liegt: ihre Freundschaft zu dem Ehepaar Agnes und Richard. Agnes ist das genaue Gegenteil von Sascha, ihrer schriftstellernden Freundin: sie ist sanft und nachgiebig, vergöttert ihren Mann und gehorcht ihm widerspruchslos in allem. Sascha dagegen ist ein Freigeist, beruflich erfolgreich, finanziell unabhängig, völlig unsentimental, und von ihrer eigenen Schriftstellerei unbeeindruckt: für sie ist Schreiben „etwas Jämmerliches“, und sie tut es nur deshalb, weil sie „das Schreiben so wenig lassen [kann] wie das Essen“ (37). Ihre Unabhängigkeit äußert sich in einer Zügellosigkeit, die ihre Freunde schockiert: für sie ist Vernunft gleichbedeutend mit Langeweile, Leben gleichbedeutend mit Extremen. „Lustig bin ich! Wie der dicke Falstaff! Das ist mein Ideal! Lügen, fressen, saufen und... Ein göttliches Schwein! Ich möcht' ihn heiraten!“ (35) Wie sie ihre eigene bzw. die weibliche Unabhängigkeit überhaupt definiert, läßt sich aus einer Frauenfigur in einem ihrer Werke schließen.

Schön ist sie. Eine schöne Dirne. Aber eine, die ihre Schmach trägt wie eine Krone. Denken Sie sich – so ein Geschöpf aus Weiß und Gold – eine glühende feuchte Nacktheit unter'm Nachthimmel – ganz Trunkenheit und ganz Ruhe – schön, schön – um das himmlische Sternenlicht zur Anbetung zu zwingen (58 f).

Eine Schriftstellerin ist demnach nicht mehr die abgemagerte alte Hexe, die keinen Mann erwischt hat, sondern im Gegenteil eine seltsame Mischung aus Hure und Göttin, für Männer äußerst attraktiv – und daher doppelt gefährlich. Der Mann, der dieser Frau verfällt, reagiert entsprechend: entweder mit Anbetung der Göttin oder mit Vergewaltigung und Ermordung der Hure. Im Stück verwandelt sich Richards Anbetung Saschas, die sich in Bewunderung ihrer literarischen Erfolge äußert, in eine im wahrsten Sinne des Wortes mörderische Leidenschaft zu dem „süße[n] Thier“ (60), in

der er völlig die Kontrolle verliert – auch über die Sprache. Er will „haben, dich haben... fassen... fühlen... dich – zerreißen“ (60), er will „dir wehthun, du, du, du!“ (61) Trotz Saschas Ablehnung verläßt Richard Agnes, obwohl sie – wovon weder Richard noch Sascha etwas wissen – schwanger ist. Monate später erfährt Sascha von Agnes' Schwangerschaft und nimmt sie zu sich, damit sie bei ihr das Kind bekommen kann – und so wird schließlich auch in Saschas Haushalt der Schreibtisch durch den Wickeltisch ersetzt (86).

Saschas Motive sind eine Mischung aus Schuldbewußtsein Agnes gegenüber und Liebe zu Richard, den sie wenigstens in Form seines Kindes um sich haben will; dabei wird ihr der Kontrast zwischen Agnes' leidvoller Entsagungsfähigkeit und ihrer eigenen selbststüchtigen Liebe schmerzlich bewußt.

Können – über sein Herz können – aber können – durch sein Herz – das ist mehr. Sie hat es gekonnt. Ueber ihr Herz gekonnt. Sie hat ihn gehn lassen. Armes Schneewittchen. Und ich kann es nicht einmal über dieses lumpige Herz. Da ist es – neben mir – rot und glänzend – und will Freude, Freude, Freude! (91)

In der Nacht, in der Agnes das Kind zur Welt bringt, kehrt Richard zurück und macht Sascha erneute Anträge, bis die Haushälterin Betty atemlos die Nachricht bringt, daß Agnes „soweit“ ist. Die Tatsache, daß er Vater, bzw. daß Agnes Mutter wird, bekehrt Richard schlagartig: in Sekundenschnelle schrumpft er zum Bilderbuchbeispiel des werdenden Vaters zusammen, der auf Händen und Knien an der Tür zum Geburtszimmer kauert, und Agnes ist wieder „Mein Weib! Mein Weib!“ (101) So einfach allerdings ist die Ehe nicht zu kitten: das Kind wird tot geboren, und Agnes wird darüber völlig apathisch. Ihr Schmerz äußert sich nicht, wie der Saschas es täte, in wahnsinnigen Leidenschaftsausbrüchen, sondern in einer Art „geduldige[m] Wahnsinn“ (106): Agnes antwortet nur in einsilbigen Wörtern oder wiederholt das Gesagte, will weder leben noch sterben, will nichts und denkt nichts und hat nur einen einzigen Wunsch: „Es soll sehr still sein“ (106). Aus dieser Apathie wird sie von Richard erweckt, der ihr ewige Liebe schwört, und die beiden können neu anfangen. Sascha dagegen schließt sich selbst aus der Gemeinsamkeit, dem „Wir drei“, aus, weil sie weiß, daß sie diese Gemeinsamkeit durch ihre Unabhängigkeit zerstören würde. „Zwei sollt ihr sein, eins sollt ihr sein. Ich bin zu stark, um jedem von euch nicht ein Stück Leben zu nehmen. [...] Ich gehe. Ich werde mir keine Freunde mehr suchen“ (112). Die Konsequenz ihrer Unabhängigkeit, ihrer Stärke, ist nicht nur die Aufgabe ihrer Liebe zu Richard, sondern auch die Aufgabe ihrer Freundschaft zu beiden und der Freundschaft überhaupt. Für Sascha bleibt nur die völlige Einsamkeit und der Neid auf Agnes und Richard.

Die Glücklichen! [...] preßt die Hände auf die Brust.) Weh thut's da – und wird immer weh thun. (Sie hat welke Blätter aufgehoben und läßt sie gedankenvoll wieder aus der Hand gleiten.) Das Blatt da – ob es nicht auch seine Tragödie hat? Ich will arbeiten – wenn mir etwas einfällt. (...) Ueberwältigt ausbrechend.) O Leid, Leid! (112)

Das einzige, was ihr in ihrer Einsamkeit bleibt, ist ihre Arbeit, wenn ihr etwas einfällt – eine Arbeit, die für sie kein Glück bedeutet, sondern eine Tragödie, ein welkes Blatt, ein „Leid, Leid“, die Antithese zur „Freude, Freude, Freude!“ der erfüllten Liebe mit Richard. Was Breden zwanzig Jahre vorher dem weiblichen Publikum durch Faustina mitteilen ließ, gilt noch immer: eine Frau, die „ein starker Geist aus ihren Grenzen trieb, [...] ist halb sich selbst entrissen, des Beifalls Sturm, der um sie tobt, kann sie betäuben, doch sie beglücken kann er nie und nimmer“.

Bei Bernstein wird zum erstenmal eine Erkenntnis ausgesprochen, die in Komödien und Schauspielen beider Jahrhunderte das Happy End der Ehe so effektiv unterminiert: des Weibes Grenzen sind zu eng gezogen. Denn daß die Ehe weder für Sabine noch für Sascha eine reine „Freude“ wäre, dringt zwar nicht ins Bewußtsein der Figuren selbst, wird aber in der Darstellung der Autorin mehr als deutlich. Gegen Ende des Jahrhunderts fällt das Happy End – nicht nur in dieser Form, sondern überhaupt – oft weg, und das „Schauspiel“, bis 1850 noch naher Verwandter der Komödie, wird häufig zu einem Pseudonym für die Tragödie (bei Breden und Bernstein). Die alte Glücksverheißung der Ehe ist so suspekt geworden, daß sie nicht einmal mehr in relativierter Form auf die Bühne gebracht werden kann; eine Alternative zur Ehe existiert noch kaum. In Dramen der 1890er Jahre ist Unabhängigkeit bzw. berufliche Arbeit schon deshalb kein Ersatz für das verlorengegangene Ehe-„Glück“, weil sie die Frau von jeder menschlichen Beziehung ausschließt, weil die Frau durch ihren Beruf ebenso ausschließlich definiert wird wie vorher durch die Ehe. Ebenso suspekt ist die bisher einzige legitime weibliche Alternative zum „Glück“ der Ehe, die Entsagung als „Ersatzglück“ der Frau. Die Frauen, die hier entsagen, finden keine mystische Befriedigung mehr in der Aufgabe des Glücksanspruchs, sondern wehren sich dagegen und scheinen „Entsagung“ durchaus als das zu verstehen, was das große Wort im 18. Jahrhundert bemäntelt: als völlig prosaisches Unglück. So werden die Versuche, das Glück auf die Bühne zu zwingen, allmählich aufgegeben. Statt der Lösung oder vergeblichen Lösungsversuchen steht jetzt das Dilemma selbst im Vordergrund des Dramas – eine Tradition, die im 20. Jahrhundert von Frauen (Fleißer) und Männern (Wedekind) weitergeführt wird.

KAPITEL IV

GERECHTIGKEIT ERWARTET NICHT: TRAGÖDIEN

Tragödien waren bei Frauen kein populäres Genre. Gegenüber ca. 1000 Komödien und Schauspielen konnten in beiden Jahrhunderten nur 86 Tragödien ausfindig gemacht werden. Davon sind 30 historische Tragödien, neun sind Bearbeitungen von Mythologien und Bibelgeschichten, acht verleugnen die Zugehörigkeit zum tragischen Genre unter der Bezeichnung „Drama“ oder „Schauspiel“ (wie Bredens *Faustina*). Von den 39 übriggebliebenen „reinen“ Tragödien gibt es kaum eine, die sich nicht in ein pseudo-historisches Gewand kleidet, sich auf mehr oder minder obskure Chroniken beruft, oder das Stück als Darstellung einer tatsächlichen Begebenheit bezeichnet. Mit sehr wenigen Ausnahmen spielen alle Tragödien in geographischer oder zeitlicher Hinsicht „weit weg“. Obwohl es also sehr wenige Trauerspiele von Frauen gibt und bei den wenigen, die es gibt, eindeutig der Versuch gemacht wurde, sie durch die Autorität historischer oder realer Begebenheiten zu legitimieren, scheinen Frauen durchaus Geschmack am Tragischen gefunden zu haben: viele Frauen (z. B. Amalie von Sachsen, Luise Gottsched, Elisabeth Kulmann, Catharina Link, Malwine Maltzan, Henriette Montenglaur, Karoline Paulus, Caroline Schlegel-Schelling und Katharina Zitz) übersetzten mit Vorliebe die Tragödien männlicher Dichter; bei einigen (Paulus, Zitz) machte diese Übersetzertätigkeit ihr dramatisches Gesamtwerk aus.

Für die scheinbare Unbeliebtheit der Tragödie gibt es verschiedene Gründe, von denen einige auch männliche Dramatiker betrafen. Am Theater, für das die meisten Tragödienautorinnen schrieben, war die Komödie nach wie vor die beliebteste Gattung; Lustspiele kamen beim Publikum besser an und waren leichter durch die Zensur zu bringen. Denn Johann Christoph Gottscheds Ansicht, daß die Tragödie „lauter vornehme Leute“, die Komödie dagegen „ordentliche Bürger, oder doch Leute von mäßigem Stande“ darstellen solle (*Critische Dichtkunst* 647 und 651), galt zwar nicht mehr als bindend, aber die Praxis der Klassentrennung im Genre hielt sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Zensur interessierte sich weit mehr für die Darstellung „vornehmer Leute“ – und die Bearbeitung von Geschichte – als für die in der Komödie dargestellten Liebesgeschichten der „Leute von mäßigem Stande“. Die Vorsicht dramatischer Autorinnen und Autoren der Zensur gegenüber ist wahrscheinlich auch der Grund dafür, daß viele ihrer Tragödien in der geschichtlichen oder fiktiven Vergangenheit oder am anderen Ende der Welt spielen. Oft war die Flucht in ein anderes historisches oder geographisches Klima der einzige Weg, „vornehme Personen“ überhaupt auf die Bühne zu bringen – man erinnere sich an das Wiener Zensurverbot, Angehörige des Königshauses im Theater darzustellen oder zu erwähnen.

Die Vergangenheit im historischen Gewande verlieh dem Ganzen eine Aura der Glaubwürdigkeit; unter dem Schutz dieser Glaubwürdigkeit und der Angabe: „Das Stück spielt im Jahre 1299“ konnte man gefahrloser auf die politische Gegenwart Bezug nehmen. Für Frauen kam noch ein Grund dazu, der vielleicht ihre außerordent-

liche Vorliebe für historische Tragödien erklärt: die Dramatisierung der Vergangenheit war für sie der einzige Weg, Frauen in politischen Machtpositionen zu zeigen, denn in ihrer Gegenwart waren Frauen von politischer Betätigung völlig ausgeschlossen.

Auch in nichthistorischen Tragödien von Frauen wird die Rolle des tragischen Helden oft von einer Frau übernommen, so z. B. in Gottscheds *Panthea* (1744); Luise Hedwig von Pernets (1742-1801) *Seline*, 1770; Eleonore Thons (1753-1807) *Adelheit von Rastenberg*, 1788; Droste-Hülshoffs *Bertha*, 1814; und Mathilde Wesendoncks (1828-1902) *Genovefa*, 1866. Oft spielt die Tragödie in der Vergangenheit (*Panthea*; *Adelheit von Rastenberg*; *Genovefa*), in geographisch weit entfernten Regionen (*Seline*; *Panthea*; Christiane Friederike Hubers [?-1799] *Cleveland*, 1756) oder versucht sich ein historisch-reales Ansehen zu geben (*Panthea*; *Cleveland*; Christiane Karoline Schlegels [1739-1833] *Düval und Charmille*, 1778). Tragödiendichterinnen hielten sich wesentlich genauer an die vorgegebene Tradition als Komödien- und Schauspielautorinnen: bis Mitte des 18. Jahrhunderts werden die drei Einheiten in ihren Tragödien streng beachtet, die Versform ist der Alexandriner; gegen Ende der 1770er bis Ende der 1780er Jahre folgen einige wenige Prosadramen; im 19. Jahrhundert wechseln Prosa mit Jambendramen.

Auch der philosophische Hintergrund ihrer Trauerspiele fällt zeitlich mit den philosophischen Konzepten zusammen, die in Dramen männlicher Autoren eine Tradition ausmachen. Während der Frühaufklärung waltet in Dramen von Frauen die Vorsehung unumschränkt; zur Zeit des Sturm und Drang ist die Macht der menschlichen Leidenschaft Thema der Tragödie. Im 19. Jahrhundert schließlich wird das historische Trauerspiel zur beliebtesten Tragödienform. Da die meisten Schriftstellerinnen persönliche Tragik anders darstellten und interpretierten als geschichtliche, sollen historische Tragödien hier gesondert behandelt werden (in Kapitel V).

A. TAUBER HIMMEL: GOTTSCHED, HUBER, PERNET

Parallel zur männlichen Dramentradition spielt in Tragödien von Autorinnen der Frühaufklärung die Vorsehung die Hauptrolle. Sehr im Kontrast zum vielbeschworenen Optimismus der Aufklärung allerdings versagt in ihren Tragödien die Vorsehung: der Glaube, daß der Himmel den vernünftigen und tugendhaften Heldinnen beisteht, wird hier gründlich widerlegt. Umso häufiger beschwören die Figuren der Tragödien die gütige Vorsehung, stets unter Hinweis auf die eigene Tugend und den ihr gebührenden Lohn.

In Gottscheds fünftaktigem Trauerspiel *Panthea* (1744), dessen Figuren und Handlung zum großen Teil aus Xenophons *Cyropaedia* übernommen sind (Richel, *Luise Gottsched* 96), zeigt sich der Kontrast zwischen dem menschlichen Vertrauen in die Vorsehung, das einen guten Teil der Definition der Tugend ausmacht, und dem Versagen der Vorsehung am deutlichsten. Cyrus, der tugendhafte König der Perser, hat Abradates, den König der Susianer, besiegt und ihn und dessen Frau Panthea gefangen genommen. Am Morgen vor der Schlacht gegen die Assyrier macht er Abradates zu

seinem Alliierten und gibt ihm Panthea zurück. Der persische Edelmann Araspes, der sich in Panthea verliebt hat, und der Feldherr Hystaspes, der sich durch Cyrus' Aufmerksamkeit für Abradates zurückgesetzt fühlt, fassen den Entschluß, Abradates in der Schlacht zu ermorden. Cyrus zieht mit Abradates in die Schlacht und läßt Panthea in Araspes' Obhut zurück; Abradates fällt in der Schlacht, Panthea ersticht sich. Nachdem der böse Plan des Araspes entdeckt ist und dieser ein Geständnis seiner Untaten abgelegt hat, begeht er ebenfalls Selbstmord – auf dieselbe Weise wie Panthea –; Hystaspes dagegen, der an dem Mordplan beteiligt war, geht frei aus.

In dieser Geschichte finden sich mehrere Ungereimtheiten. Zunächst verstößt Gottsched empfindlich gegen das von ihrem Mann rezipierte aristotelische Prinzip, ein tragischer Held solle weder vollkommen gut noch vollkommen böse sein (*Critische Dichtkunst* 606-8). Die Einteilung in die guten, vernünftigen, vorsehungsgläubigen (Panthea, Cyrus, Abradates, Gobrias, Nikothris) und die bösen, leidenschaftlichen, vorsehungsverachtenden Figuren (Araspes, Hystaspes) ist äußerst kraß; Panthea und Cyrus sind wahre Muster weiblicher bzw. männlicher Tugenden, Pantheas Haupttugend ist die unbedingte Treue zu ihrem Mann; Cyrus' Tugend äußert sich etwas vieldimensionaler in seiner Großmut, Tapferkeit, und in dem unbedingten Glauben an die gütige Vorsehung. Weitaus der größte Teil der Tragödie wird mit Lobeshymnen auf Pantheas und Cyrus' Tugenden ausgefüllt; immer wird dabei der berechtigten Hoffnung Ausdruck gegeben, daß der Himmel solche Tugend belohnen müsse.

Diese direkte Beziehung zwischen menschlicher Tugend und göttlichem Lohn wird zu Beginn der Tragödie als generelles Diktum, als philosophischer Rahmen des Stückes wiederholt angesprochen. Cyrus ist überzeugt, daß der Sieg nur von seiner und der Tugend seiner Soldaten abhinge (7, 41); in seinem Rat an Panthea spricht er dieselbe Überzeugung aus: „Sey ferner, wie du thust, der reinsten Tugend hold;/ Der Götter hohe Gunst ist ihr gewisser Sold“ (17). Panthea gibt diese Philosophie an Nikothris weiter: „Prinzeßinn, fahre fort/ Der Tugend treu zu seyn; sie lohnet hier und dort“ (52). In diesem Glauben vertraut sie den gütigen Göttern unbedenklich ihren Mann an, denn „da des Himmels Arm die Tugend nie verläßt;/ So wird er auch gewiß in allen andern Sachen,/ Für Abradates Wohl und für sein Siegen wachen./ Der Götter hohen Schutz trau ich mein Lebenlang“ (20).

Am häufigsten wird die gütige Vorsehung beschworen, kurz bevor das menschliche Vertrauen in sie enttäuscht wird. So befiehlt z. B. Abradates Panthea in der Abschiedsszene vor der Schlacht, in der er umkommt, nicht an dem glücklichen Ausgang der Schlacht zu zweifeln, denn „Wer nicht verderben will, der muß den Himmel trauen“ (45). Aber daß des Himmels Arm die Tugend nie verläßt, wird schon zu Beginn des Stückes als zweifelhaft dargestellt, unter anderem dadurch, daß die Vertreter des Lasters die göttliche Fügung teils auf ihrer Seite, teils auf der der Tugend vermuten. Hystaspes z. B. glaubt an Cyrus' Sieg, denn Cyrus „ist ein Sohn der Tugend;/ Und diese schützt stets des Himmels hoher Arm“ (23). Araspes dagegen nimmt den himmlischen Beistand für seine Rache an Panthea in Anspruch: „Der Himmel aber wird dein undankbares Hassen,/ Womit du mich verfolgt, nicht ungerächt lassen“ (61). Der Ausgang des Stückes scheint ihm recht zu geben: Panthea negiert ihren vorherigen

Vorsehungsglauben völlig durch ihren Selbstmord, der von den anderen Vertretern der Tugend als Heldentat gesehen wird.

Mit dem Glauben an die göttliche Güte wird der an die göttliche Gerechtigkeit negiert: im Falle Panthea und Abradates „gebricht/ Des Himmels Retterarm“ (67); von den beiden Bösewichtern, die die Katastrophe herbeiführen, wird nur Araspes bestraft – durch dasselbe Ende, das die tugendhafte Panthea ereilt. Daß Hystaspes' Beteiligung an dem Mordplan nicht entdeckt wird, widerspricht dem Glauben, daß der Himmel Lohn und Strafe gerecht verteilt (62), vollkommen – der Himmel versagt nicht nur im Bezug auf die Tugend, er macht sich im Bezug auf das Laster strafbar. „Die Gottheit, die wir kennen,/ [...] muß sich selber strafbar nennen,/ Wofern sein Arm hinfort solch eines Wüthrichs schont/ Und nicht der Frevelthat mit Fall und Unglück lohnt“, meint einer von Cyrus' Bundesgenossen (30). In der fehlenden Bestrafung des Bösewichts, mehr noch als in dem Tod der tugendhaften Heldin, liegt eine absolute Absage an den Vorsehungsglauben: während unbelohnte Tugend noch allenfalls als den Menschen unergründlicher göttlicher Zorn interpretiert werden kann (58, 66), ist unbestraftes Laster ein Vergehen des Himmels – und daher in Tragödien männlicher Autoren äußerst unüblich.²⁷ So endet das Stück mit Cyrus' Zweifel an der göttlichen Güte – „Wie reimt sich deine Huld mit so viel herben Wehe?“ (67) – und mit seinen relativ wirkungslosen Versuchen, an den Toten wiedergutzumachen, was die Vorsehung an den Lebenden verpfuscht hat, indem er an den Leichen Pantheas, Abradates' und Araspes' Lohn und Strafe verteilt.

Es werd indeß so gleich ein Ehrenmahl bestellt,
Das Pantheen und auch den Abradat umschliesse;
Damit dieß Paar die Ruh in einer Gruft genieße.
(Auf den Araspes zeigend):
Du Mörder aber, spür auch nach entwichnem Geist,
Daß jedes Lasters Schuld die Fürsten strafen heiß;
Und daß das strenge Recht von Cyrus Königsthron
Auch an der Leiche nicht des Lebens Boßheit schone (72).

Ebenso wirkungslos nimmt sich die Vorsehung in Christiane Friederike Hubers (?-1799) Alexandrinertragödie *Cleveland dritter Theil, oder: Die redliche Untreu* (1756) aus. Ähnlich wie *Panthea* macht das Stück Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit – es behandelt einen Abschnitt aus dem Leben des von Cromwell vertriebenen Philosophen Cleveland –; formell werden zwei der drei Einheiten beachtet (die Einheit des Ortes wird durch die Episode auf der Insel gebrochen). Cleveland leidet unter der unbegründeten Eifersucht seiner Frau Fanny, die seinen intellektuellen Umgang mit der gelehrteren Lallin falsch interpretiert, und versucht, sie durch den Umgang mit seinem Freund Gelin aufzuheitern. Gelin verliebt sich in Fanny und versucht, sie in ihrer Eifersucht zu bestärken und zur Flucht mit ihm zu überreden. Fanny gibt schließlich nach und läßt sich von Gelin auf eine Insel bringen; Cleveland verfällt durch ihre Flucht in solche Verzweiflung, daß er versucht, sich und seine beiden Söhne zu töten.

Da diese um ihr Leben bitten, gibt er den Plan auf; sein Bruder Bridge überredet ihn zur Verfolgung der Geflohenen. Auf einer Insel trifft Bridge auf Gelin und verlangt Fannys Freilassung. Als Gelin sich weigert, fordert Bridge ihn zu einem Zweikampf heraus, in dem Bridge tödlich verwundet wird, worauf sich der reuige Gelin ohne Gegenwehr von Clewards Dienern töten läßt. Bridge wird zu Cleveland gebracht, dieser will erneut Selbstmord begehen, wird aber von Bridge davon abgehalten. Bridge stirbt; der Plan, nach Fanny zu suchen, wird als zu gefährlich aufgegeben, und Cleveland flieht ziellos von der Insel.

Die Vorsehung wird hier als ebenso allmächtig empfunden wie in *Panthea*; ebenso wie in Gottscheds Stück herrscht hier die Auffassung, daß die Vorsehung den Menschen zur Tugend anhält. Daß die Vorsehung diese Tugend auch belohnt, ist allerdings nicht mehr die logische Konsequenz, sondern lediglich Hoffnung und Wunsch der Vertreter der Tugend. Oft nimmt die Vorsehung die Wünsche der tugendhaften Figuren zu wörtlich und verkehrt sie in der Erfüllung in ihr Gegenteil, wie z. B. Bridges Wunsch, den er zu Beginn des Stückes Cleveland gegenüber äußert: „Kann man durch Wünschen sich, was künftig ist, erwerben:/ So laß mich Gott einmal an deiner Seite sterben!“ (unpag.) Nur einmal erhält die Vorsehung ausdrücklich die Gelegenheit, das Unheil abzuwenden. Als Fanny letzte Anstalten zur Flucht trifft, befallen sie Zweifel an der Untreue ihres Mannes; gleichzeitig berichtet ihr ihre Kammerfrau Rem, Cleveland schlafe im Garten. Fanny macht darauf ihr Schicksal von einem Wink der Vorsehung abhängig: wenn Cleveland aufwacht, würde sie, dem Wink gehorchend, ihre Fluchtpläne aufgeben. „[Text fehlt] leicht kan Cleveland nicht aus dem Schlaf erwachen./ [Text fehlt] mich wird Unschuld stark! ihm Wollust trunken machen – – / [Text fehlt]zt, daß er erwacht; so will die Vorsicht nicht,/ [Text fehlt] ich entfliehen soll.“ Obwohl Rem sich ihren Bitten anschließt – „Gott! laß es nicht geschehen,/ [Text fehlt] meine Frau entflieht! durch deiner Vorsicht Hand,/ [Text fehlt]cke diesmal den armen Cleveland“ –, bleibt der Himmel taub. Cleveland erwacht pünktlich nach Fannys Abgang von der Bühne und interpretiert das Geschehene als Traum – „Im Schlafe sah ich sie sehr schnell von mir verschwinden“ –; er hält dann einen langen Monolog über seine Liebe zu ihr und endet ihn mit einer bereits abgeschlagenen Bitte an die Vorsehung: „[Text fehlt]rsicht tödte mich! nur Fanny nimm mir nicht.“

Clewards Verzweiflung bringt selbst den unbeirrbar Bridge dazu, an der himmlischen Güte zu zweifeln: „Ist Qual, und Tod der Lohn, den wahre Treu erwirbt?“ Cleveland hadert mit Gottes Grausamkeit und beschließt den Selbstmord, Gottes Einverständnis vorausgesetzt. „Ja Herr! du kannst gewiß den Vorsatz nicht verfluchen./ Mein Mord erzürnt dich nicht, sonst wärest du ein Tyrann.“ Im Gegenteil glaubt er sich von der Vorsehung zum Selbstmord und zum Mord an seinen Söhnen ermutigt, denn wenn die Vorsehung beim Vater versagt, tut sie es sicherlich auch bei den Kindern, und denen will er ein Leben in einer durch eine böswillige oder ohnmächtige Vorsehung regierten Welt ersparen. „Nähm sich die Vorsicht nicht bedrängter Eltern an,/ So wird das Unglück auch noch an den Kindern kleben.“ Clewards Entschluß scheitert an den Bitten seiner Söhne, und auch seine schnelle Sinneswandlung interpretiert er als „der Vorsicht Hand“, der er sich künftig unterwerfen will. Clewards Vorsehungsglaube negiert

sich hier selbst: daß er in seinen widersprüchlichen Entschlüssen (Sterben und Überleben) den göttlichen Willen sehen kann, wird ihm nur dadurch ermöglicht, daß die Vorsehung auf das Unglück der tugendhaften Helden in keiner Weise reagiert.

Von nun an ergibt sich das gleiche Muster wie in *Panthea*: die Vorsehung wird immer kurz vor der nächsten Katastrophe beschworen. Die Verfolgung Fannys und Gelins, die Cleveland noch mit allen Anzeichen des Gottvertrauens antritt – „Wenn Gott barmherzig ist, muß er uns Glück ertheilen“ –, endet mit Bridges Tod im Duell, und kurz bevor Bridge sterbend auf die Bühne getragen wird, gibt Cleveland zum letzten Mal seinem Vorsehungsglauben Ausdruck – der sich darauf gründet, daß ihm in allem Elend sein Bruder geblieben ist. „[...] ich habe noch im Elend Trost gefunden./ [Text fehlt]er Vorsicht strenger Rath gönnt mir noch einen Freund.“ Nach Bridges Tod bleibt ihm nur noch die Flucht, „wohin? das ist verborgen“. Daß das Stück trotz aller erwiesener Unfähigkeit oder Grausamkeit der Vorsehung mit einem Gebet Clevelands, in der Ambivalenz zwischen Verzweiflung und Hoffnung, endet, ist weniger im Stück selbst begründet als in den Plänen der Autorin zu einer Fortsetzung, in der sich das Schicksal Cleveland gewogener zeigen sollte: „[...] erhält dieses fremde Werk einen erwünschten Beyfall, so wird dieser berühmten Geschichte in Kurzen der vierte und letzte Theil ein vergnügtes Ende verschaffen“ (Vorbericht). Im dritten Teil findet sich allerdings kein Hinweis auf ein vergnügtes Ende; der vierte Teil ist meines Wissens nicht entstanden.

Luise von Pernets (1742-1801) *Seline, ein komisches Trauerspiel in Versen* (1770) ist eine Tragödie im Stil Gottscheds und Christiane Friederike Hubers (Alexandrinier, Wahrung der Einheit der Handlung, stete Anrufung der Tugend und der Vorsehung), „komisch“ ist daran nur das höchst unwahrscheinliche Happy End. Seline wird auf einer Reise nach Byzanz von ihrem Mann Jardin getrennt und dem tugendhaften Türken Talman als Sklavin verkauft. Auf ihre Bitten hin entschließt er sich, ihren Mann zu suchen, freizukaufen und mit Seline zusammenzubringen, obwohl er selbst Seline liebt. Loran, ein Christ und Vertrauter Talmans, verliebt sich ebenfalls in Seline und versucht, Talmans großmütige Pläne zu vereiteln: er gibt dem Renegaten Berset den Auftrag, Jardin zu töten, und überredet Seline zur Flucht ins Vaterland. Seline mißtraut Talman, weil dieser ein Türke ist, und flieht mit Loran und ihrer Vertrauten Elmiere. Talman verfolgt die Geflohenen und erfährt Lorans Verrat von Berset, der Jardin in die Sklaverei verkauft hat, weil er es nicht über sich bringen konnte, ihn zu töten. In einem echt heidnischen Grausamkeitsanfall erschlägt Talman Berset und wird dabei von Seline, Elmiere und Loran, die in einem Gebüsch versteckt sind, beobachtet. Seline, die Berset für Jardin hält, ist nun von Talmans Schurkerei und Lorans Ehrlichkeit fest überzeugt, bis Talman, der Jardin inzwischen freigekauft hat, sie am Hafen wiedersieht und sie eines Besseren belehrt. Ein letzter Versuch Lorans, Seline mit Hilfe des Sultans an sich zu bringen, scheitert an einer List Almets, eines Vertrauten Talmans, und sämtliche Vertreter der Tugend (Talman, Seline und Jardin, Elmiere und Almet) schiffen sich fröhlich ins Land der Christen ein.

Die Vorsehung spielt hier allenfalls eine Nebenrolle; wo die Götter angerufen werden, handelt es sich meist um Bitten, die dem guten Ausgang des Stückes abträglich

wären, wie Selines „Stärkt, Götter, Loran doch“ (*Versuch in Fabeln und Erzählungen* 106). Die weltlichere Verwandte der Vorsehung, das Glück, begünstigt laut Talman nur die Bösewichter: „O ungerechtes Glück! Du bist dem selten hold, der treu und redlich denket./ Der seine Absicht nur auf reine Tugend lenket“ (86). Auf die Vorsehung ist ebensowenig Verlaß wie auf das launische Glück; der Ausgang des Stückes hängt letztendlich, wie in vielen Komödien, von unglaublichen Zufällen ab. Denn nachdem Jardin gerettet ist und Talman mit Mühe Seline von seiner Tugend überzeugt hat, nachdem alle Mißverständnisse aufgeklärt sind und die Geretteten fröhlich Vorkehrungen zur Flucht treffen (V, 3), bricht die Tragödie noch einmal in die lustspielhafte Freude ein. Auf Betreiben Lorans fordert die Wache des Sultans Selines Herausgabe von Talman, und Talman, der permanente *deus ex machina* des Stückes, der bis dahin für den guten Ausgang des Stückes alleinverantwortlich ist, ist plötzlich außerstande, Seline zu schützen. Da er ihr wiederholt versprochen hat, ihre Ehre zu schützen, will er Seline, wie Odoardo Emilia, töten, ohne allerdings ihr Einverständnis abzuwarten. Im letzten Moment kommt Almet dazwischen, verhindert den Mord und klärt Talman darüber auf, daß die Wache, die Seline inzwischen fortgezerrt hat, von ihm bestochen wurde, sie nicht Loran auszuliefern, sondern sie zu Jardin zu bringen.

Daß im letzten Moment durch eine Unwahrscheinlichkeit das glückliche Ende gesichert bzw. das tragische Ende abgewendet wird, ist ganz im Sinne der Komödientradition. Die Tragödientradition dagegen, die Absage an den Vorsehungsglauben, wird wie in *Panthea* dadurch eingehalten, daß der Bösewicht entkommt. Ähnlich wie in Gottscheds Stück handelt es sich hier um einen bewußten Verstoß gegen die poetische Gerechtigkeit, denn Lorans Schicksal scheint im Vergleich mit dem seines Helfershelfers Berset doppelt ungerecht: während Loran die Intrige, die an der Fast-Tragödie schuld ist, eingefädelt hat, ist Berset nur sein durch die Aussicht auf die Freiheit verführtes Werkzeug. Zudem ermöglicht Berset das Happy End, indem er Jardin verschont und ihn in die Sklaverei verkauft, aus der Talman ihn schließlich befreit. Loran hat keinerlei Skrupel, Jardin zu töten, Berset dagegen schlägt das Gewissen. „Die Hoffnung ist auch groß, mich bald befreyt zu sehen;/ Allein, ich soll dafür ein Meichelmörder seyn?/ [...] Nein, dieses thu ich nicht“ (104). Während Loran am Ende ohne Strafe davonkommt, wird Berset von Talman auf grausamste Weise getötet. Weitere Widersprüche ergeben sich aus der Tatsache, daß Berset, nicht Loran, als „de[r] größte[...] Missethäter“ (117) bezeichnet wird, und daß sein Ende von allen anderen Figuren des Stückes als gerecht empfunden wird – auch von Loran (149).

Trotz dieser Verstöße gegen die poetische Gerechtigkeit, trotz der unglaublichen Zufälle, die schließlich das Happy End ermöglichen, machen die Vertreter der Tugend am Ende des Stückes die Vorsehung für den guten Ausgang verantwortlich – bzw. die eigene Tugend, die so von der Vorsehung belohnt wird. Elmiere belohnt Almets erfolgreiche Bestechung der Wache durch ihre Hand – „Es ist ein Lohn, den dir die Tugend heut verliehen“ (174) –; und Talman äußert mit derselben Logik die Ansicht, daß diese Tugend auch weiterhin zum Besten aller walten wird. „Die Tugend, die bisher uns stets beschützt hat,/ Füh uns auch noch durchs Meer in eure Vaters Stadt“ (174). Die

Tragödie, die im Versagen der Vorsehung besteht, wird im letzten Moment durch einen komödienhaften Zufall abgewendet, und das glückliche Ende der Vorsehung zugeschrieben, die – in der Komödie – die Tugend stets belohnt.

B. BLINDE LEIDENSCHAFT: SCHLEGEL, THON

Die Stücke von Frauen, die zeitlich parallel zum Sturm und Drang liegen, konzentrieren sich auf die Darstellung der Verderblichkeit der menschlichen Leidenschaft. Da diese Stücke sich in der Privatsphäre abspielen und daher keinen Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit machen können, rechtfertigen die Autorinnen das Dargestellte meist durch die Anmerkung, es handle sich um eine wahre Geschichte. Diese wahren Geschichten sind oft Lustspiele, die anders ausgegangen sind, d. h. die tragische Alternative, die im Lustspiel den guten Ausgang gefährdet – wie z. B. die Zwangsehe mit dem ungeliebten Mann –, wird hier durchgespielt, ohne daß der Frau ein glücklicher Zufall zu Hilfe kommt. Hauptthema der Tragödie ist die Frage, wie eine Frau sich männlicher Leidenschaft gegenüber zu verhalten hat, wenn aus dieser Leidenschaft keine Ehe werden kann. In mehreren Stücken sind entweder die Frau oder der Mann bereits verheiratet; der Mann ist in der Regel der, der auf der Erfüllung seiner Liebe besteht – die Frau weigert sich oder muß überredet werden.

Interessant sind diese Stücke vor allem deshalb, weil in der Regel eine zweite Frau in die Handlung verwickelt ist, die ebenfalls den Helden der Tragödie liebt. In den Beziehungen zwischen der geliebten und der ungeliebten Frau werden verschiedene Reaktionsmöglichkeiten durchgespielt: entweder wendet sich die ungeliebte Frau aus Eifersucht gegen die von ihrem Geliebten Bevorzugte und führt ihren Tod herbei, oder die beiden Frauen unternehmen Versuche, sich gegen den Mann zu verbünden. Nirgends allerdings findet sich die Konstellation, die aus Dramen von Männern bekannt ist: die Kombination unschuldig-tugendhaft-unselbständiges – und daher geliebtes – Mädchen (Sara Sampson, Luise Millerin, Emilia Galotti) und dämonisch-intelligent-selbständige – und daher ungeliebte – Frau (Marwood, Lady Milford, Gräfin Orsina). Die Frauen, die hier einander gegenüberstehen, sind in der Regel vom gleichen Stand und von derselben Schwäche befallen – der Liebe zu dem Mann –; teilweise finden sich nicht einmal bemerkenswerte Unterschiede in ihrem Charakter. Der einzige Unterschied zwischen beiden Frauen besteht oft in ihrer Reaktion auf die Zu- oder Abneigung des Mannes – und dieser Unterschied fällt kaum ins Gewicht: das Stück endet immer mit dem gewaltsamen Tod der vom Mann geliebten Frau, völlig gleichgültig, ob sie auf die verbotenen Anträge des Mannes nachgiebig oder tugendhaft reagiert.

Christiane Karoline Schlegels (1739-1833) bürgerliches Trauerspiel *Düval und Charmille* (1778), zu dem ihr „Eine sehr bekannte und leider! sehr wahre tragische Geschichte [...] den Stoff“ lieferte (Vorbericht, 3), stellt das Unglaubliche auf die Bühne: ein verheirateter Mann verliebt sich in eine andere Frau und unterhält das Verhältnis im eigenen Haus; seine Frau läßt es sich aus Liebe zu ihrem Mann und Freundschaft zu seiner Geliebten gefallen; die Geliebte ist hin- und hergerissen zwischen Liebe

zum Mann und Freundschaft zu der Frau. Düvals Frau Mariane findet sich vor allem deshalb mit seiner Liebe zu Amalie von Charmille ab, weil er durch den Umgang mit Amalie sanfter geworden ist und Mariane nicht mehr mißhandelt, seit er Amalie kennt. „Er ist nicht mehr derselbe. – Wie er sonst dräute, tobte, schäumte, schreckte!“ (14) Auch Düval sieht diesen wohlthätigen Einfluß Amalies als eine Rechtfertigung seiner Liebe. „Ist nicht schon mein Herz weicher und besserer Eindrücke fähig, seitdem ich dich liebe? Ist nicht Mariane [...] seitdem glücklicher und besser mit mir zufrieden?“ (24)

Schon in dieser Gleichheit der Interpretation wird klargestellt, worin die Tragödie eigentlich besteht: sowohl Frau als auch Mann gestehen dem Mann das uneingeschränkte Recht zu, die Frau auf alle erdenkliche Art zu mißhandeln, und rechtfertigen diese Mißhandlung, wo sie können. Aber von Seiten Marianes steht dahinter keineswegs die Blindheit der Liebe, sondern eine sehr realistische Einschätzung männlicher Macht und der eigenen Ohnmacht. Da der Mann legal uneingeschränkte Rechte über die Frau besitzt, ist Mariane sehr wohl bewußt, daß sein Verhältnis mit Amalie für sie schlimmere Folgen haben könnte. So wehrt Mariane die höheren Ortes unternommenen Versuche, Düvals außereheliches Verhältnis zu beenden, ab, und zwar mit Hinweis darauf, wie weit die Gewalt des Mannes über die Person und den Besitz der Frau tatsächlich gehen kann. „Ihr [Amalie, S. K.] hatte ich meine ruhigen, friedsamern Tage zu danken, die ich, seit sie ihn beherrschte, genossen. Durft' er nicht mich verlassen, hintergehen, mein Vermögen an andre verschwenden, mir hart begegnen? Niemand strafe ihn!“ (40) In ihren Worten wird deutlich, daß die Lösung, die verschiedene Figuren des Stückes anstreben – nämlich Düval zur Rückkehr zu seiner Frau zu bewegen –, für Mariane keine Lösung ist, da sie von ihm bestenfalls weitere Mißhandlungen zu erwarten hat. Im Bewußtsein dieser uneingeschränkten männlichen Macht gilt ihre Hauptsorge im Stück nicht Düval, obwohl sie ihn liebt, sondern Amalie, die sie wiederholt vor ihm warnt.

Armes, betrogenes Kind! – Dein süßer Traum – ach! er wiegte einst auch mich ein! Ich bin von ihm erwacht. Bereite dich auf dein Erwachen, daß es nicht zu schrecklich sey! 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! (19 f)

Amalie dagegen, die die Erfahrung, aus der Mariane spricht, noch nicht gemacht hat, sieht die Lösung in einer mystischen Vereinigung der beiden Frauen zum gemeinsamen Liebesobjekt des Mannes: „Laß unsre Herzen eins werden, darinnen er lebe!“ (39) Außerhalb von Düval existiert sie nicht als Person; sie hat, wie Düval befriedigt feststellt, keinen Anspruch, keine Leidenschaft, keinen Wunsch, als ihn zu lieben (67). Selbst ihre Freundschaft zu Mariane ist über ihn definiert, sie liebt sie „um seiner willen“ (17). So überrascht es nicht, daß ihre Äußerungen die Düvals reflektieren, wiederholen oder vorwegnehmen: die mystische Vereinigung der drei ist auch ein Traum Düvals. „Könnt' ich euch in Ein und mich mit euch zu Einem Wesen vereinigen!“ (80) Als

Düval Amalie schließlich zum Doppelselbstmord überredet, taucht dieser Gedanke wieder auf: Düval spielt mit dem Gedanken, Mariane einzuladen, in diesem Bund die Dritte zu sein – aber Franz, der gemeinsame Sohn, „braucht [...] eine Mutter“ (125). Mariane, die in ihrer Ehe die Brutalität des Mannes kennengelernt hat, wäre zu einer solchen Mystifizierung eines Mordes auch kaum imstande, und warnt Amalie vor dieser Brutalität, die sich unter beschönigenden Worten von der ewigen Vereinigung im Tode versteckt. „[...] hüten Sie Sich vor Düval! Er ist ein ungestümer, heftiger Mann, seiner Leidenschaft nie Meister – – ein Wütrich, wenn er ... St!“ (78) Da der Wütrich in diesem Moment die Bühne betritt, kann Mariane ihre Warnung nicht vollenden, und Amalie ist Düvals Überredungskünsten ausgeliefert.

In der längsten Szene des Stückes zieht Düval alle Register emotionaler Erpressung, um sie zum Selbstmord mit ihm zu überreden (114-124); endlich gibt sie nach – unter dem Gewicht eines ihr von Düval in den Mund gelegten Beweggrundes. „Du mußt nicht: aber du willst – ja du kannst mich nicht allein gehen lassen! Du liebst mich viel zu sehr – Amalie würde mich überleben wollen – können?“ (124) Sobald sie sich zurückzieht, um letzte Vorbereitungen zu treffen, zweifelt er an ihrem Todesmut, da er sich wohl bewußt ist, daß der Entschluß nicht von ihr, sondern von ihm stammt, und beschließt, sie zur Sicherheit vor seinem Selbstmord zu töten. Was sich dann auf der Bühne abspielt, ist keine mystische Vereinigung zweier Liebender, sondern ein äußerst prosaischer Mord: die Diener hören lautes, erregtes Reden im Kabinett – woraus die Zuschauerin schließen kann, daß Amalie sich zumindest jetzt zur Wehr setzt. Schließlich wankt Amalie sterbend auf die Bühne; ihre letzten Worte bestätigen nicht Düvals Selbstdefinition des Selbstmörders aus Leidenschaft, sondern Marianes Sicht Düvals als Mörder. Diese Interpretation wird von sämtlichen Figuren des Stückes wiederholt. Die Bedienten, die sich um Amalie bemühen, hören den Schuß, mit dem Düval sich umbringt, und interpretieren ihn als Mordversuch: „Himmel! Er schießt nach uns, weil wir ihr helfen“ (137). Franz befürchtet angesichts der längst fälligen Ohnmacht Marianes einen zweiten Mord des Vaters: „Ach Mama! Mama! Hat er Sie auch umgebracht?“ (138) Düvals Selbstmord schließlich wird als Mord rezipiert: „Düval – sein eigener Mörder!“ (139) Obwohl viele andere Stücke aus dieser Zeit die Leidenschaft des Mannes als tödlich für die Frau darstellen, findet sich nirgends eine deutlichere Entlarvung der mystisch-männlichen Leidenschaften als Mißhandlung und Ermordung der Frau.

Wie Schlegel betont Eleonore Thon (1753-1807) die Authentizität ihres Trauerspiels *Adelheit von Rastenberg* (1788) durch die Anmerkung „wahre Geschichte“: „Das Sujet dieses Trauerspiels ist eine wahre altdeutsche Familiengeschichte, woran nur die Namen geändert, und kleine Züge erdichtet sind“ (Vorbericht, 253). Anders als bei Schlegel widersteht hier die Frau den Anträgen des geliebten Mannes. Adelheit ist von ihrem Vater zur Ehe mit dem ungeliebten Robert von Rastenberg gezwungen worden, während ihr Geliebter, Adelbert von Hohenburg, sich auf einem Kreuzzug befand. Der kehrt nach Jahren zurück und fordert sie auf, mit ihm zu fliehen, da sie – seiner Ankeht nach – vor Gott mit ihm verheiratet ist (260). Adelheit weigert sich standhaft, willigt aber in ein Rendezvous in Gegenwart eines Einsiedlers ein. Inzwischen hat Bertha, die früher in Hohenburg verliebt war und von ihm wegen Adelheit zurückgewiesen

wurde, Rastenbergs Sohn Franz zum Werkzeug ihrer Rachepläne gemacht, und verspricht, ihn zu heiraten, wenn er Adelheit vergiftet. Franz aber ist von seiner Leidenschaft für Bertha nicht hinreichend geblendet, um einen Mord zu begehen, und will Adelheit zur Flucht verhelfen. Er informiert seinen Vater über das geplante Stelldichein der Liebenden; Adelheit und Hohenburg werden entdeckt, es kommt zum Duell zwischen Ehemann und Liebhaber, das beide durch „einen Wink der Vorsicht“ (282) überleben. Um Adelheit zur Flucht zu bewegen, erfindet Franz einen Mordplan Rastenbergs; Adelheit flieht, trifft vor dem Schloß auf Hohenburg, und wird von Bertha erstochen. Bertha begeht Selbstmord, und Rastenberg und Hohenburg versöhnen sich an Adelheits Leiche. Der Einsiedler entpuppt sich in den letzten Szenen als Rastenbergs ehemalige Frau Franziska, die ihn vor langen Jahren wegen eines Liebhabers verlassen hat, und stirbt nach vollzogener Versöhnung.

Die Moral von der Geschichte läßt sich schon aus dem Ausgang des Stückes entnehmen: die männlichen Figuren überleben ohne Ausnahme; die weiblichen sterben, mit einziger Ausnahme der Vertrauten Adelheits, die in keinerlei Liebeshandel verwickelt ist. Da die Gefahr der Leidenschaft im Stück weit häufiger von Männern kommentiert wird als von Frauen, scheint es fast, als sei diese Leidenschaft den männlichen Protagonisten weitaus gefährlicher. Diese Gefahr wird bereits in der ersten Szene von Wenzel, Hohenburgs Vertrautem, umrissen: „Ein schönes Weib ist [...] der Feinde gefährlichster“ (255). Das Thema wird kurz darauf wieder aufgenommen, als Rastenberg Franz die schaurige Geschichte von der untreuen Ehefrau Franziska erzählt. Besondere Betonung legt Rastenberg darauf, daß er zeitweise den Tücken der Liebe entkam – bis er durch Adelheit wieder in den Sumpf der Leidenschaft gezogen wurde. „Fünf Jahre lang floh ich das ganze weibliche Geschlecht – o, hät ich's ewig geflohn! aber ich sah Adelheit, sie riß mich unwiderstehlich hin“ (264). Als Franz von der Liebe zwischen Adelheit und Hohenburg erfährt, bedauert er seinen Vater, der „dazu bestimmt [scheint], das Spiel falscher Weiber zu seyn“ (273). Aufgrund seiner Erfahrung mit Bertha sieht er die Männer als völlig vom Einfluß der Frau abhängig, wodurch er sie implizit für sein Tun verantwortlich macht. „Weiber, Weiber, was könnt ihr aus uns machen! Wir sind edel oder grausam, je nachdem Eure Leidenschaften unsere Seelen stimmen“ (288).

Hier wird zum ersten Mal deutlich ausgesprochen, was jede männliche Figur des Stückes impliziert: die gefährliche Leidenschaft ist eine Eigenschaft der Frau; der Mann kann dem drohenden Verhängnis nur dadurch entgehen, daß er sich von Frauen fernhält. Darin besteht Rastenbergs Lehre an seinen Sohn nach Adelheits und Berthas Tod: „Laß mein Beyspiel und deine kurze traurige Geschichte mit Bertha dich lehren, die verführerischen Reize der Lieb und Wohllust zu fliehn. Ihre Becher schäumen von Süßigkeit; aber in der Neig ist Gift“ (310). Nur diese Einstellung macht die völlige Versöhnung der Todfeinde Rastenberg und Hohenburg verständlich – denn beide befanden sich in den Netzen der „Lieb und Wohllust“; beide sind durch Adelheits Tod dem nicht näher erläuterten Verhängnis entgangen und haben ihre Lehre daraus gezogen. Adelheit wird dadurch zu nichts weiter als einer Erfahrung, einer Lehre für beide Männer, die einander großmütig ihren Tod verzeihen:

- HOHENBURG. Du verzeihst mir also, daß ich dir Adelheit rauben wollte, daß meine unbesonnene Leidenschaft sie dem Tod entgegen führte?
- RASTENBERG. Verzeihst du mir, daß ich sie zuerst dir raubte?
- HOHENBURG. Von Herzen.
- RASTENBERG. Nun so sind wir versöhnt auf ewig.
- HOHENBURG (führt ihn Franz zu). Und nun vergiebst du deinem Sohn (309).

Die männliche Versöhnung ist allseits vollkommen, der Seufzer der Erleichterung ist fast hörbar. In diese Versammlung der erleichtert trauernden Männer bricht noch einmal die Leidenschaft in Form des Weibes, als der Einsiedler hereinstürmt, die Maske abwirft, sich als Rastensbergs ungetreue Frau zu erkennen gibt und um Vergebung und Wiederaufnahme fleht. Rastenberg vergibt, lehnt aber, weiser geworden, die erneute Verbindung mit einer Frau ab; Franziska stirbt, nachdem sie ihren Sohn umarmt hat. Die Gefahr der Leidenschaft wird am Ende des Stückes von allen Männern erfolgreich gebannt: Rastenberg zieht sich ins Kloster zurück; Hohenburg und Franz in den nächsten Kreuzzug.

Dieser männlichen Rhetorik der Gefährdung des Mannes durch die dämonische Leidenschaft des Weibes widerspricht nur eines: die Tatsache, daß, im Gegensatz zu den versöhnten Männern, die gesamte weibliche Besetzung des Stückes stirbt – und sterben muß, da das Stück ihnen keine Alternative läßt. Dabei hat ihr Tod nichts mit ihrer Reaktion auf die männliche Leidenschaft zu tun, sondern einfach mit der Tatsache, daß die Frau in sie verwickelt ist. Auf eine verbotene oder gescheiterte Liebe können Frauen zwar unterschiedlich reagieren, aber das für sie stets tödliche Ende scheint unabwendbar. Jede der möglichen Reaktionen wird hier personifiziert: Frauen können entweder dulden und sterben (Adelheit); sie können sich rächen und sterben (Bertha), oder sie können fehlen, bereuen und sterben (Franziska). Eine Überlebensmöglichkeit existiert nicht einmal vom technischen Aspekt des Stückes, denn Bertha kommt mit ihrem Selbstmord dem Schwert Hohensbergs lediglich zuvor (303). Ob das Weib, wie Adelheit, die „theure Märtyrin der zärtlichsten Liebe“ (302) ist, ob, wie Bertha, ein „Unnatürliches, abscheuliches Weib“ (303), oder ob sie, wie Franziska, etwas schlichter als „armes Weib“, „gutes Weib“ (314 f) auftritt – das Resultat ist für Frauen in jedem Fall dasselbe. Ähnlich wie bei Schlegel steht hier dieses Resultat in krassem Gegensatz zur männlichen Rhetorik: offensichtlich werden nur Frauen von der Katastrophe betroffen, die von sämtlichen männlichen Figuren des Stückes ununterbrochen beschworen wird, und zwar *alle* Frauen – egal, ob sie sich den männlichen Tugendvorstellungen des Weibes anpassen oder nicht.

Die Idee, daß die tugendhafte Frau dem Verhängnis entgeht und eventuell sogar Anspruch auf Glück stellen darf, wurde schon in Lustspielen von Frauen nur mißtrauisch rezipiert. In ihren Tragödien bricht dieses Konzept völlig zusammen – je nach literarischer Richtung auf unterschiedliche Weise. In den Stücken der Aufklärung appellieren Tugend und Vernunft vergeblich an die Vorsehung, oft vergeblicher als das Laster. In den Tragödien der 1770er und -80er Jahre wird, wie in vielen Stücken männlicher Dramatiker, die Leidenschaft der Vernunft gegenübergestellt und als

gefährlich, dämonisch, unbedingt dargestellt – nur daß es hier unwichtig ist, wie sich die Frau der Leidenschaft gegenüber verhält. Die aus männlicher Literatur bekannten Rettungsringe – gütige Vorsehung, Beherrschung der Leidenschaften, Entsagung, Bekämpfung des Schicksals – versagen in Tragödien von Frauen mit erstaunlicher Regelmäßigkeit. Da das Schicksal der Frau in Tragödien von Frauen als vorherbestimmt und durch nichts abwendbar interpretiert wird, fehlen hier die meisten Konzepte, die in Tragödien männlicher Dichter unentbehrlich sind: der positive Charakter mit einer Schwäche, die seinen Fall herbeiführt, die Entwicklung der Charaktere, die tragische/moralische Notwendigkeit, der Glücksumschlag. Während in Tragödien männlicher Dichter meist genau feststellbar ist, ab welchem Punkt die Tragödie unabwendbar ist, fehlen diese Anhaltspunkte bei Frauen völlig.

Der Grund für den Bruch dieser Tradition in Trauerspielen von Frauen ist derselbe wie der für den unausbleiblichen Tod der Frau, ob Hexe, Hetäre oder Heilige: er liegt einfach in der Tatsache, daß der Heldin aufgrund ihrer Abhängigkeit vom Mann oder von vom Mann geschaffenen Umständen keine Kontrolle über ihr Schicksal zugestanden wird. Daher gilt in Trauerspielen von Frauen die Freiheit, das eigene Schicksal oder auch das eigene Verhängnis zu schaffen, nur für männliche Charaktere, denn die Willensfreiheit der Frau ist durch die von Männern geschaffenen Umstände zu stark eingeschränkt, um ihr eigenes Verhängnis verdienen zu können (Gottsched, Thon, Schlegel). Damit entfallen die meisten Konzepte der Tragödiendition: der positive Charakter z. B., dessen Schwäche seinen Fall herbeiführt, hat immer eine Wahl; der Glücksumschlag ist in der Regel die Konsequenz der falsch ausgeübten Entscheidungskraft des Helden; die moralische Notwendigkeit besteht in der Katastrophe als Folge der falschen Entscheidung. Am deutlichsten zeigt sich die Unanwendbarkeit dieser Konzepte auf Frauen da, wo sie versuchsweise eingehalten werden, d. h. wo der tragische Held – nicht aber die tragische Heldin – sich sein Verhängnis selbst schafft und es durch fehlgeleitete Ausübung seiner Willensfreiheit verdient.

C. HIMMLISCHE VERSUS IRDISCHE SELIGKEIT: ARTNER

In der Vorrede zu ihrem fünftaktigen Trauerspiel *Die That* (1817) erklärt Therese von Artner (1772-1829), daß diese Willensfreiheit, die Möglichkeit, das eigene Schicksal zu beeinflussen, als Menschenrecht anzusehen sei. Ihr ist es wichtig, daß „dieses Stück eine in sich begründete moralische Nothwendigkeit habe, daß es, *ohne die Willensfreiheit zu beschränken, ein verdientes Verhängniß darstelle* – denn nur ein solches läßt die christliche Poesie gelten“ (Vorrede vii, Hervorhebung der Autorin). Dementsprechend versucht sie, in ihrem Stück, das die Vorgeschichte zu Adolph Müllners *Die Schuld* (1813) behandelt, Lohn und Strafe gerecht zu verteilen. Zu diesem Zweck muß sie sich den von Johann Christoph Gottsched und Gotthold Ephraim Lessing rezipierten aristotelischen Regeln anpassen, und die alten Konzepte der tragischen Notwendigkeit, des mittleren Charakters, des Glücksumschlags erstehen in ihrem Stück wieder auf.

Daß aber die Regeln des Trauerspiels, an die Artner sich erklärtermaßen so streng halten will, nur für Männer gelten, erweist sich an ihrer Teilung der handelnden Personen in diejenigen, die ihr Verhängnis durch verfehlte Ausübung ihrer Willensfreiheit verdienen, und diejenigen, die in dieses Verhängnis mit hineingezwungen werden, ohne ihre eigene Stimme dazu abgeben zu können. Auf der einen Seite stehen die Männer (die Brüder Carlos und Hugo) und eine Hexe (die Sibylle/Hexe Gorgo); auf der anderen die Frauen (Carlos' Frau Elvire und Gorgos Schwester Ruffina). Dreh- und Angelpunkt des Stückes ist die Sibylle Gorgo, gleichzeitig die einzige frei erfundene Figur des Stückes, über die die Autorin sich in der Vorrede nicht weiter äußert, da sie nicht „dem denkenden Leser mit der Entwicklung der Idee vorgreifen“ wollte, „die mich dabei leitete“ (ix).

Gorgos Mutter wurde vor langen Jahren unschuldig als Hexe verbrannt, von Donna Laura angezeigt, vom Einsiedler Jeronimo verurteilt. Gorgos Lebensziel ist es, ihren Tod an dem Einsiedler und an Lauras Söhnen Carlos und Hugo zu rächen. Dabei nimmt sie die poetische Gerechtigkeit in Anspruch, indem sie das Verbrechen der Hexerei, für das ihre Mutter verurteilt wurde, selbst begeht: sie lernt hexen und taucht an entscheidenden Stellen im Leben ihrer Opfer auf. Die Umstände, die die Tragödie herbeiführen, sind ausschließlich ihr Werk: Laura hat ihren zweiten Sohn Hugo weggegeben, weil Gorgo ihr weissagte, daß er am Tod ihres Erstgeborenen Carlos schuldig werden würde. Im Stück freunden sich Hugo und Carlos, die von ihrer Verwandtschaft nichts ahnen, miteinander an; Hugo und Carlos' Frau Elvire verlieben sich ineinander; Carlos verfällt in rasende Eifersucht. Hugos zeitweilig auftretender Entsagungswille wird von Gorgo systematisch unterminiert, indem sie Elvire weissagt, sie werde bald Witwe und in einer zweiten Ehe glücklich werden, und Hugo glauben macht, Elvire werde von Carlos mißhandelt. Während Elvire den einzigen Ausweg in Entsagung (Selbstmord oder Rückzug ins Kloster) sieht, faßt Hugo den Entschluß, Carlos zu ermorden. Als Carlos von dem nach Jahren zurückgekehrten Jeronimo erfährt, Hugo sei sein Bruder, versucht er, die Versöhnung einzuleiten, und lädt Hugo zu einem Fest ein. Diese Einladung nimmt Hugo als Beweis für Gorgos Behauptung, Carlos wolle ihn ermorden, und tötet Carlos auf der Jagd. Elvire geht ins Kloster, Gorgo wird direkt nach dem Mord von einem Blitz erschlagen.

Während die Willensfreiheit der männlichen Figuren sich in ihren Entscheidungen und Handlungen äußert, ist die der Frau ausschließlich moralischer Natur. Für sie geht es im Stück nur darum, ihre Seele zu retten oder zu verlieren; realen Einfluß auf ihr Schicksal im Diesseits hat sie nicht. Das wird zunächst an Elvires Dilemma demonstriert: Elvire wurde mit 13 Jahren an Carlos zwangsverheiratet. Carlos, wie sie vor vollendete Tatsachen gestellt, verliebt sich glücklicherweise in sie, denn „Geist und Liebenswürdigkeit,/ Güte, heit'rer Sinn und Tugend,/ Fanden glücklich hinterdrein/ Unbekannt sich selber ein“ (33); sie dagegen empfindet für ihn nur „Still'rer Neigung freundlich Regen“ (33). Elvire ist in ihrer Ehe nicht glücklich, denn sie leidet an einer Krankheit, die noch 1962 von Betty Friedan als Hausfrauenkrankheit diagnostiziert wurde: sie ist unausgefüllt und einsam und äußert ihre Einsamkeit in unerfüllbaren Wünschen mit starkem Symbolgehalt. Ihr erster Wunsch ist ein Paradiesvogel,

„Welcher nie an Zweigen hangt,/ Fußlos, nie den Grund berührt,/ Sondern ewig in der Luft/ Schwebt, genährt von Aetherduft“ (40). Carlos muß ihr darauf mitteilen, daß es solche Vögel nicht gibt, da er auf der Suche nach ihnen nur tote gefunden hat. Ihren Traum vom Paradiesvogel erklärt er zum Trick eines Betrügers: „ein Mann, der Glaubens werth,/ [...] Hat betheuernd mich belehrt,/ List'ge hätten uns betrogen/ Und dem Thierchen, schön geputzt,/ Todt die Füße abgestutzt“ (41); sein sententiöser Verweis an Elvire lautet: „Thorheit ist vergebnes Sehnen“ (41). Elvire, der so die Flügel gestutzt werden, nimmt Abschied von ihren Träumen überhaupt: „Ach! mit allen Paradiesen/ Hier mag's wohl ein Märchen seyn!“ (41). Der Paradiesvogel, der nie den Boden berührt, ist ein offensichtliches Symbol für Elvires Bewußtsein, daß die Ehe, die sie am Boden festhält, ihr nicht genügt. „In dem tiefsten Herzen hege/ Ich ein brennendes Verlangen/ Etwas, etwas zu erlangen,/ Was ich nicht zu nennen weiß,/ Und höchst schmerzlich doch vermisste“ (42).

In diesem Zustand befindet sie sich, seit ihr Sohn Otto zu alt ist, um ihr die ausschließliche Selbstdefinition als Mutter zu erlauben: sobald der Sohn sie nicht mehr völlig in Anspruch nimmt, stellt sich das Gefühl der Nutzlosigkeit ein, das diese Selbstdefinition als Traum entlarvt. Denn „nun ist's, als wär' ich wach;/ Leer der Platz an meinem Herzen/ Wo er einschlief unter Scherzen/ [...] Und nun möcht' ich was ersinnen,/ Was durch Neuheit mich erfreut“ (43, Hervorhebung der Autorin). Carlos versucht sie zu beruhigen, indem er ihre Verzweiflung zur Laune degradiert: „Laß, sie werden bald verrinnen,/ Diese Nebel, theures Weib“ (43). Da Elvire auf die Rolle der Hausfrau und Mutter beschränkt ist, ist Carlos' Meinung nach ihr „brennendes Verlangen/ Etwas, etwas zu erlangen“ nur innerhalb dieser Rolle erfüllbar – durch ein neues Baby, das ihr „für den Wildfang,/ Der nicht mehr beym Mütterlein/ Bleiben will, Ersatz gewähren“ wird (43). Die Darstellung von Elvires Eheunglück widerspricht ihrer späteren Ansicht, ihr Dilemma bestünde in ihrer Liebe zu Hugo; ihr irdisches Schicksal wurde bereits in ihrem 13. Lebensjahr entschieden. Das einzige, was ihr bleibt, ist für die ewige Seligkeit vorzusorgen, in der Hoffnung, daß sich diese nicht auch als Märchen entpuppt. So entsagt sie ihrer Liebe zu Hugo und zu ihrem Sohn, indem sie freiwillig ins Kloster geht. An ihrer Entsagung scheitert auch der letzte Verführungsversuch Gorgos, die an Elvire feststellt, was für alle Frauen des Stückes gilt: ihr Glücksanspruch, der Wunsch nach dem Paradies auf Erden, ist nicht nur ein Ding der Unmöglichkeit, sondern steht auch in direktem Gegensatz zur Hoffnung auf das Paradies im Himmel. „Fleuch zur Ruhstatt, müdes Reh!/ Du hast Kraft noch, wie ich seh',/ Bist auf Dornen jetzt gebettet,/ Doch die Seele ist gerettet“ (165, Hervorhebung der Autorin).

Für Gorgos Schwester Ruffina gilt Ähnliches: Ruffina hat dieselbe Geschichte wie Gorgo, hat aber irdischen Versuchungen (der Versuchung, den Tod der Mutter zu rächen), in der Hoffnung auf das ewige Leben entsagt. Ruffinas Auftritte beschränken sich auf Versuche, Gorgo zur Umkehr zu bewegen und ihre üblen Machenschaften zu entkräften. Ihre Seele schließlich rettet sie, indem sie Carlos gegenüber Elvires Unschuld am Ehebruch beweist und diesen so zu seinem letzten Versuch veranlaßt, die Katastrophe abzuwenden. Carlos will sie für die gute Nachricht reich belohnen, aber

sie lehnt ab: „Kein Geschenk von *Laurens* Sohne! Bess'rer Lohn wird mir zu Theil; Ich erwart' ihn erst dort Oben“ (180, Hervorhebung der Autorin).

Gorgo dagegen geht den umgekehrten Weg: für die Befriedigung ihres irdischen Rachebedürfnisses verkauft sie ihre Seele dem Teufel; ihr einziger Wunsch ist, die Opfer ihrer Rache mit sich in die Hölle zu ziehen. Dabei betrachtet sie sich keineswegs als autonome Schöpferin des Schicksals, sondern lediglich als dessen Werkzeug: „meine Hand/ Soll es vorlaut nicht entscheiden;/ Staunend leg' ich meine Rechte/ Zu den Füßen höh'rer Mächte“ (36). Gelingen oder Mißlingen ihrer Rache hängt letztendlich von der Willensfreiheit der männlichen Figuren ab; nur wenn deren Wille sie zur Katastrophe führt, ist Gorgo bereit nachzuhelfen. Gorgo übernimmt die Rolle des Chors, der das Handeln anderer Figuren kommentiert, und ist in diesem Sinne eine neutrale Figur: sie personifiziert die Versuchung, der die anderen unterliegen, und überläßt ihnen die Entscheidung, ob sie ihr nachgeben oder nicht. So kann sie sich sowohl als Dienerin des Himmels (36, 72) als auch der Hölle bezeichnen (208). Ihr Versuch, die anderen Figuren zur Aufgabe des Seelenheils zu bewegen, ist im Kontext des Stückes eine durchaus „weibliche“ Rache, denn auf Erden ist, wie sie aus der Geschichte ihrer unschuldig ermordeten Mutter weiß, nicht nur das Paradies, sondern auch die Gerechtigkeit ein Märchen. Im Himmel vermutet sie, wie andere Figuren des Stückes, sowohl das Paradies als auch eine Gerechtigkeit; auf Erden aber herrschen, zumindest für Frauen, genau umgekehrte Verhältnisse, die sie auf die knappe Formel zusammenfaßt, daß nur Unschuldige sterben. Der Tod ihrer Mutter z. B., auf der Oberfläche Bestrafung für ein Verbrechen, ist im Gegenteil eine direkte Folge ihrer Unschuld, denn als echte Hexe hätte sie sich helfen können. „Nimmer litt es unsre Mutter;/ Wär' sie *schuldlos* nicht gewesen“, klärt sie Ruffina auf (84, Hervorhebung der Autorin).

Im Bewußtsein dieser umgekehrten irdischen Gerechtigkeit nähert sie sich nur Figuren, die für ihre Rache anfällig sind, weil sie sich auf dem Weg zur Unschuld befinden. Der Einsiedler Jeronimo, der sein Verbrechen an Gorgos Mutter bereut, wird umgehend von Gorgo vergiftet; Carlos' Einsicht und Reue ermöglichen seinen Tod, da Gorgo seine Einladung an Hugo diesem gegenüber glaubwürdig als Mordplan darstellen kann. Je mehr die männlichen Figuren sich den von Carlos zitierten weiblichen Eigenschaften Elvires (Güte, Tugend) nähern, desto hilfloser und anfälliger werden sie für Gorgos Rache. Während allerdings die Unabhängigkeit des männlichen Willens auch von Gorgo häufig betont wird (z. B. 205), scheint diese Möglichkeit für Frauen nicht zu existieren. Gleichzeitig besteht für Frauen die Hoffnung auf das himmlische Paradies nur im Verzicht auf irdisches Glück, während bei Männern Unglück im Diesseits und im Jenseits durch ein und dieselbe Handlung hervorgerufen wird. Hugo z. B. verscherzt sich sowohl irdisches als auch himmlisches Glück durch falsche Ausübung seiner Willenskraft, denn sein Mord an Carlos kostet ihn die Seligkeit im Himmel und auf Erden – wie Gorgo weiß, muß er „lebend verzweifeln“ (208). Die Wahl zwischen irdischem und himmlischem Glück stellt sich nicht für Männer – Hugo tötet Carlos nicht in der Hoffnung auf irdisches Glück, sondern als Vergeltungsakt²⁸ –; Elvires irdischer Glücksanspruch aber, die Verbindung mit Hugo, kann nur durch Opferung der himmlischen Seligkeit erreicht werden.

Artners Idee, daß für Frauen irdischer Glücksanspruch mit himmlischer Seligkeit grundsätzlich unvereinbar ist, könnte vieles erklären, so z. B. den häufigen Tod der weiblichen Unschuld in Trauerspielen von Frauen und die Diabolisierung weiblicher Unabhängigkeitsbestrebungen. Die Versuche der Frau, ihr eigenes Schicksal zu beeinflussen, äussert sich meist in Rachebedürfnis (Gorgo), oft an einem untreuen Liebhaber (Thons Bertha in *Adelheit von Rastenberg*), und werden angemessen bestraft. Diese Strafe für das Übertreten weiblicher Schranken wird unter Umständen als so selbstverständlich und bar jeder Tragik dargestellt, daß das Stück nicht einmal mehr den Namen der Tragödie erhält – man erinnere sich an Christiane von Bredens „Drama“ *Faustina*. Aber hinter dieser Teilung des weiblichen Charakters steht überall das Bewußtsein der Abhängigkeit der Frau, der demnach nur die Wahl bleibt, sich gegen das Unausweichliche zu wehren – und folgerichtig unterzugehen – oder sich, wie Elvire, in ein Schicksal zu ergeben, über das sie keine Kontrolle hat.

D. ÜBER DIE ABHÄNGIGKEIT DES WEIBES: GÜNDERRODE, DROSTE-HÜLSHOFF

In einigen wenigen Stücken wird der Versuch gemacht, weibliche Unabhängigkeitsbedürfnisse nicht zu diabolisieren. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um nicht zur Aufführung bestimmte Lesedramen. Die meisten dieser Stücke sind Fragmente geblieben – ich nehme an: bewußt, da die fragmentarische Form in den Stücken selbst angelegt ist. Es handelt sich hier um Szenen, Ausschnitte, die tragisch enden müßten, wenn es mit rechten Dingen zuginge. Gerade gegen die Weltordnung aber, die bestimmt, was die „rechten Dinge“ sind, wenden sich die Autorinnen; sie bieten lediglich tragisches „Material“ – Bruder- oder Königsmord – und brechen das Stück an dem Punkt ab, an dem die Entscheidung zwischen menschlicher Autonomie und Unabwendbarkeit des Schicksals gefällt werden müßte.

Thema dieser Fragmente ist die Frage, ob der Mensch dem Schicksal gegenüber autonom ist, und ob – für Frauen eine logische Weiterführung der Frage – diese Autonomie, wenn sie für Männer existiert, auch für Frauen gilt. Karoline von Günderrode (1780-1806) scheint diese Frage für Männer und Frauen unterschiedlich zu beantworten: während den Männern der Zweifel des ungewissen Ausganges zugestanden wird, ist das Schicksal der Frauen an dem Punkt, an dem das Stück abbricht, meist entschieden, da ihr Schicksal nach wie vor von dem der Männer abhängt.²⁹ Dabei sind die Frauenfiguren ihrer Stücke oft selbständiger und entschlossener als die männlichen Heroen, deren Kampf mit dem Schicksal sich oft im Bruch sozialer und legaler Normen äußert.

In *Magie und Schicksal* (1805) wird der philosophische Konflikt, der sich durch das Stück zieht, zunächst an Vater und Sohn exemplifiziert: Unterwerfung unter das auch durch Magie unergründliche Schicksal (Alkmenes) steht gegen den menschlichen Willen, das eigene Schicksal „Von der Gestirne Einfluß unberührt“ (*Gesammelte Werke* II, 131) zu bestimmen (Ligares). Schon allein der Glaube an die Unabwendbarkeit des

Schicksals oder an menschliche Selbstbestimmung diktiert das Handeln der Figuren: Ligares wird von seiner geliebten Ladikä zugunsten seines Halbbruders Timandras abgelehnt und demonstriert seine Autonomie dem Schicksal gegenüber, indem er Timandras ermordet. Alkmenes' Glaube an die Unbeeinflussbarkeit des Schicksals durch den Menschen bestätigt sich in seiner Unfähigkeit, das vorausgesehene Unheil abzuwenden: Ligares findet das von ihm versteckte magische Szepter, das er, wie Alkmenes fürchtet, „Verderblich [...] mißbrauchen“ (151) würde, und benutzt es zum Mord an Timandras. Ligares' Versuch, das Schicksal auf seine Seite zu zwingen, besteht in einem Bruch sämtlicher sozialer und moralischer Normen: bevor er Timandras hinterrücks und mit magischen Mitteln ermordet, fällt er den Ahnungslosen, der bei ihm Obdach sucht, an (155 f).

Ligares versucht den Mord an Timandras weder zu entschuldigen noch zu beschönigen; im Gegenteil sieht er ihn als Abbild des Weltgeschehens (164) und ist von keinerlei Reue geplagt, da Reue eine Reaktion dessen ist, der an die Rache des Schicksals glaubt (165). In seinem Autonomieglauben vergiftet er allerdings, daß er zwar Einfluß auf das eigene Schicksal nehmen kann, nicht aber auf die Reaktion anderer. So erweist sich seine simplistisch gezogene Konsequenz im Bezug auf Ladikä – „Jetzt darf ich hoffen, ja, sie wird mich lieben“ (164) – als Trugschluß. Sein Glaube an die Möglichkeit der Selbstbestimmung wird dadurch zweifelhaft, daß sein Mittel (der Mord an Timandras) den Zweck (Ladikäs Liebe zu erringen) nicht erreicht; vor allem aber dadurch, daß er nicht nur versucht, das Schicksal zu zwingen, sondern auch Ladikä. Der Erfolg seines Autonomiebestrebens hängt letztendlich von der Negierung des ihren ab. Seine verfrühte Siegesgewißheit – „Erkämpft hab' ich sie, sie ist nun mein./ Auf Erden macht sie keiner mehr mir streitig“ (165) – wird von Ladikä gründlich gedämpft; an ihrer unbeirrten Ablehnung zerbröckelt sein Glaube an die eigene Unabhängigkeit, bis er schließlich auf derselben Ebene reagiert wie viele abgelehnte und ohnmächtige Liebhaber der Tragödie: er beschimpft und bedroht sie, klagt sie der Untreue an und bittet schließlich um Gnade (172-5). Sein Mord an Timandras ist jetzt nicht mehr Zeichen seiner Autonomie dem Schicksal gegenüber, sondern eine Tat, die er Ladikä gegenüber abstreiten oder damit rechtfertigen muß, sie habe durch ihre Weigerung, ihn zu lieben, „Schlimm'res noch an mir gethan“ (173). In seiner ersten und letzten Begegnung mit seiner Mutter Cassandra kann er die Tat ihr gegenüber ebensowenig zugeben, denn „Ein Ungeheuer würd' ich scheinen dir“ (181).

Von Beginn bis Ende des Stückes ändert sich seine Haltung dem Schicksal gegenüber merklich. In der Auseinandersetzung mit Alkmenes will er sich noch „selber fühlen als des Schicksals Herr“ (131), aber bereits vor der Mordszene interpretiert er das Schicksal nicht mehr als seinen Untergebenen, sondern als Kollaborateur, der ihm rechtzeitig das magische Szepter zuschanzt. „O Schicksal! Schicksal! ich verstehe dich./ Zu rechter Zeit spielst du mir in die Hände,/ Was Rache mir und Rettung noch verspricht“ (162). Nach der Szene mit Ladikä bezeichnet er sich als vom Schicksal abhängig, indem er dem Schicksal wieder die Macht zugesteht, seine Wünsche zu gewähren oder zu versagen. „Armseligkeit der reichen Schicksals-Mächte,/ Zu dürftig, eines Bettlers heißen Wunsch/ Mit einer Gabe göttlich zu erfüllen!“ (175) Am Ende des Stückes wird das Schicksal zur Triebfeder seiner Handlungen, er selbst nur zum ausführenden

Organ: „es hat mich zum Verbrechen/ Des Schicksals Wille deutlich selbst geführt,/ Und seine Winke hab' ich nur vollzogen:/ Drum denke, daß ichs nur gezwungen that“ (181).

Dieser Abgang Ligares', mit dem das Stück endet, scheint eher ein letzter Versuch der Rechtfertigung als „positiv und auf die noch zu bewältigende Zukunft gerichtet“ (Kastinger Riley 110); auch daß „von Ligares' weiterem Schicksal [...] nichts angedeutet“ (110) wird, scheint nur bedingt zutreffend. Denn Ladikäs Ablehnung, die seinen Mord sinnlos macht, führt zu einem inneren Tod Ligares', dessen Konsequenz ein realer Selbstmord sein könnte – zumindest spricht er diese Möglichkeit bereits in der Szene mit Ladikä an (174). In der Begegnung mit Cassandra ist er „wie Tödtet starr, wie Gräber kalt“ (179); die physischen Merkmale, deren Abwesenheit er schon bei Timandras als Todesursache diagnostiziert – „Das Triebwerk seines Herzens ist zerstört“ (164) –, fehlen auch bei ihm: „Es ist kein Herz in diesem Busen mehr“ (179). Sein Versuch der Selbstständigkeit bleibt auch für ihn in der legalen und gesellschaftlichen Interpretation verhaftet, ein Mord, „ein schrecklich Wort“ (180), das er seiner Mutter gegenüber nicht aussprechen kann und dessen Konsequenz vorgezeichnet scheint. „Begraben sey mit mir das Schreckenswort. –/ Leb wohl denn, Mutter! lebe wohl auf immer!/ Und was du ferner auch vernehmen magst,/ So denke, daß Verzweiflung mich getrieben,/ Und fluche mir nicht, was ich auch gethan“ (180). Ob er damit lediglich auf seine Tat an Timandras anspielt oder auf seine Absicht, sich „verzweiflend wüthend selbst“ (174) zu morden, bleibt offen; die sich häufenden ominösen Anspielungen gegen Ende des Stückes lassen den letzteren Schluß jedenfalls zu.

Für Frauen scheint Selbstständigkeit nur auf einer einzigen Ebene zu existieren, die allerdings auf gesellschaftlicher Ebene kaum wohlwollender interpretiert wird als der Mord beim Mann: in der Möglichkeit, einen ungeliebten Mann zu verlassen. Sowohl Cassandra als auch Ladikä haben diese Möglichkeit in Anspruch genommen und dadurch die Umstände mitgeschaffen, die den Brudermord ermöglichen: Ladikä erregt Ligares' Eifersucht, indem sie Ligares zugunsten Timandras' verläßt; daß Ligares unwissend den eigenen Bruder tötet, wird dadurch ermöglicht, daß Cassandra Alkmenes verlassen hat, als Ligares noch ein Säugling war. Während die männlichen Figuren des Stückes (Alkmenes, Ligares) ihr Selbst im Bezug auf das Schicksal definieren, definieren beide Frauen sich im Bezug auf die Männer. Cassandra lebt in ewiger Erinnerung an den „Tag, da ich den Gatten so verrieth,/ Da aller heil'gen Pflichten ich vergessend/ Mich in des fremden Mannes Arme warf“ (138); ihr Schuldbewußtsein macht ihr diesen Tag zur „Stunde des Entsetzens“ (138). Ladikä definiert sich völlig über Timandras und erinnert sich mit ebensolchem Schauer an ihre Verbindung mit Ligares, da sich ihr Selbst nicht über seine Liebe definieren ließ:

Mir schauert, denk' ich seiner Liebe nur.
Wohl mir! daß ich dem schlimmsten Traum erwachet,
In dem ich thöricht wähnend mich betrog,
Ich lieb' ihn. Nein! ich hab ihn nie geliebet;
Als ich es glaubte, war ich selbst mir fremd;
Doch in Timandras hab ich mich gefunden (159).

Da beider Selbst von einem Mann, in diesem Fall von Timandras, abhängt, gründet sich ihr Schicksalsglaube auf den unsicheren Besitz dieses Mannes. „Versöhnet sind die Götter, denn sie haben/ Timandras mir, den liebsten Sohn, geschenkt“ (142), meint Cassandra kurz vor der Szene, in der Ligares den Plan zum Mord an Timandras entwirft. Kurz nach Timandras' Tod erwartet Ladikā ihn sehnsüchtig: „Schön ist es zwar ersehnen, hoffen, träumen,/ Doch seliger ein ruhiger Besitz“ (169). Nachdem Timandras als Selbstdefinition Ladikās wegfällt, bleibt ihr nur noch, Ligares abzuweisen, da er ihr keine Möglichkeit der Neudefinition bietet; Cassandra erfährt bis zum Schluß nichts vom Tod ihres Sohnes und verliert auch den zweiten Sohn Ligares, ihre letzte Möglichkeit der Selbstdefinition als Mutter. Von beider Schicksal wird am Ende des Stückes tatsächlich nichts angedeutet, aber angesichts der Tatsache, daß Timandras als definierender Faktor beider nicht mehr existiert, scheint das relativ überflüssig.

Ein umgekehrter Prozeß, der von Abhängigkeit zur Selbstbestimmung, scheint sich in *Nikator* (1806) zu vollziehen. Nikator, der Feldherr des Königs Egestis, bezeichnet sich am Anfang des Stückes als Getriebener ohne eigene Kontrolle (*Gesammelte Werke* II, 186), der seine Siege nicht als eigenes Verdienst in Anspruch nimmt, sondern als Werk des Schicksals darstellt:

Das launenhafte Glück zeigt sich mir hold,
Der Zufall will sich mir gewogen stellen,
Und ich weiß selber nicht, wie mir geschieht;
Von Schlacht zu Schlachten werd' ich fortgezogen,
Das Schicksal treibt mich fort in seinen Kreisen
Und ihm befehlend dien' ich ihm als Knecht.
Wir möchten gern uns Herrn des Zufalls stellen,
Doch er gewinnt und er verliert die Schlacht.
Der Steuermann beherrscht nicht die Woge,
Sie reißt ihn fort in ihrem wilden Drang (188).

Die Möglichkeit, sich in dieser Weise weiter treiben zu lassen, wird ihm genommen, als der König ihm die geliebte Adonia verweigert, um sie selbst zu heiraten. An dieser Stelle bleiben Nikator zwei Möglichkeiten: die eine ist der völlige Rückzug, da nach dieser Ablehnung „nichts des kranken Herzens Wünsche mehr“ reizt (191) – was gleichzeitig bedeutet, die Weltgeschichte unbeeinflusst ihren „ersten Schritt“ weitergehen zu lassen: „Ich greife nicht in ihres Rades Speichen,/ Und meine Thaten dring' ich ihr nicht auf“ (192). Die andere Möglichkeit ist die, das Schicksal nicht als unabwendbar zu betrachten, sondern zu versuchen, es selbst zu steuern. Diese Möglichkeit wird zunächst im König dargestellt, dessen Tyrannei darin besteht, daß er sich unbekümmert über Sitte, Gesetz und öffentliche Meinung hinwegsetzt, um sein Ziel zu erreichen (194) und sich zum Herrn der Schöpfung aufwirft: „was mir angehört,/ Das reiße ich fort in meiner eignen Bahn;/ Ich spende Glück und Gunst nach Wohlgefallen,/ Denn mein Geschöpf ist alles um mich her“ (194).

In diesem Sinne ist er wahrhaft autonom und kann „Gehorsam [...] im ganzen Sinn“ (195) verlangen – und gerade dieses Selbstbewußtsein, dieser Wille, das eigene Schicksal zu formen, erweckt in Nikator dieselbe Seite. Denn als das königliche Machtbewußtsein ihm von Esla in Form des unwiderruflichen Befehls überbracht wird, Adonia auszuliefern, erwacht sein Widerspruchsgeist: „Unwiderruflich! wenn es mir beliebt./ Geb' ich sie nicht, was bleibt ihm dann zu thun?“ (195) In einer Nachahmung des königlichen Selbstbewußtseins setzt er nun Laune gegen Laune, Welle gegen Fels (196); seines „Busens heiliges Gebot“, dem er nun gehorcht, ist der Widerstand gegen eben die königliche Gewalt, deren Imitation sie ist. „Eh mag ich Königen die Treue brechen,/ Als der Natur, die mir im Herzen spricht“ (200). Auch der König empfindet diese Usurpation seiner Majestät: „er hat den Tod verdient;/ Verhöhnet hat er meine Majestät“ (206). Diese Usurpation ist um so gefährlicher, als sie sich auf reale Macht gründet, denn das Heer ist auf Nikators Seite. „Dum glaubt' er des Gehorsams sich entlassen,/ Und thuet stets, was ihm, nicht mir, gefällt“ (206), vermutet Egestis.

Nikators und Egestis' beiderseitiger Haß gründet sich auf das Wissen, daß beide eigenständig handeln und sich nicht vom anderen beeinflussen lassen; mehr noch als der Besitz Adonias ist daher beider Ziel, den anderen zu besiegen. In der Auseinandersetzung zwischen Nikator und Egestis führt dementsprechend jeder das an, was die eigene Autonomie gegenüber der des anderen rechtfertigt: der König die Pflicht des Gehorsams, die Nikator an ihn bindet, Nikator den Rat des eigenen Herzens, der ihn von diesem Gehorsam entbindet (208). Als der König seine Machtstellung durch das Todesurteil Nikators demonstriert, ersticht Nikator ihn. Damit ist sein Ziel, sich gegenüber der Macht Egestis' zu behaupten, erreicht: „Ich bin bereit zu sterben,/ Denn was ich wollte, hab' ich nun erreicht“ (211). Das Ende des Stückes bleibt offen, weil alle anderen Ziele, die man Nikator unterstellen könnte – der Besitz Adonias oder auch nur zu überleben – seiner Unabhängigkeitsdemonstration gegenüber vergleichsweise nebensächlich sind. Aus den Worten der Soldaten, mit denen das Stück schließt, das Überleben Nikators zu lesen (Kastinger Riley 116), ist begründet, aber m. E. optimistisch; sein Leben ist nach ihrer Aussage sowohl zeitlich begrenzt – „bis wir ihn vernommen haben“ – als auch von ihrem Urteil abhängig: „wenn er sich rechtfertigen kann“ (211).

Sowohl Adonia als auch die Königin versuchen gleichfalls, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, haben dabei aber mit einer Schwierigkeit zu kämpfen, der Nikator nicht unterliegt: mit ihrer Abhängigkeit vom Mann, die sich im Verlust ihrer realen Macht (Besitz) äußert. Die Königin, deren Macht an ihren Mann gebunden ist, sinkt durch die Verbannung „vom Thron zur Niedrigkeit“ (204); in Adonias Liebeserklärung an Nikator steht der Verlust ihres Herzens in seltsamer Nachbarschaft mit dem ihrer Macht.

Das Diadem entwand'st Du meinem Haupte,
Und meinem Busen raubtest du das Herz.
Der Purpur fiel herab von meinen Schultern,
Der Hoheit Glanz zerrann, wie Morgenthau;

Da badet' ich die Brust in Lieblingsträumen,
 Und unverwundbar ward sie dem Geschick.
 Ich stieg vom Thron' und hab es nicht empfunden;
 Denn in dem Schauen war der Sinn entrückt (198 f).

Nach dem Verlust ihrer realen Macht definiert sie sich völlig durch ihre Liebe – „Denn ich bin ewig meine Liebe selbst“ (199) –, und Nikator kann mit Recht behaupten: „sie ist mein, sie hat sich mir gegeben“ (199).

Da die Frauen sich über die männlichen Figuren definieren, folgt daraus, daß beide versuchen, ihr Schicksal durch Beeinflussung der Männer in die Hand zu nehmen. Adonia verhindert die Auseinandersetzung zwischen Nikator und dem König zunächst, indem sie sich eine Aussprache mit dem König vorbehält.

Die Liebe siege, nicht die blut'ge Macht.
 Ich dulde nicht, daß Du mich so behauptest,
 Denn hassenswerth soll unser Bund nicht seyn.
 Ich geh' zum König, was das Schicksal sinne;
 Ich bleibe Dein, vertraue meinem Muth
 Und meiner Liebe; viele sind's der Pfade,
 Die alle führen zum gewissen Ziel,
 Und einen find' ich (200 f).

Aber weit entfernt, einen dieser Pfade suchen zu können, geschweige denn zu finden, verbringt Adonia das gesamte Gespräch mit dem König damit, sich gegen dessen „wilde Gluth“ (202) zu wehren – und reagiert schließlich, wie Ladikā, mit der einzigen Möglichkeit, die ihr bleibt: der unbedingten Ablehnung (203). Während Adonia vergeblich versucht, Nikator vom König zu erhalten, versucht die Königin, mit Nikators Hilfe die Ehe zwischen Egestis und Adonia und dadurch ihre Verbannung zu verhindern. Im Bewußtsein ihrer Hilflosigkeit ohne männliche Unterstützung machen beide Frauen die Männer zu ihren Handlungsträgern. Nach dem Versuch der Einflußnahme auf die handelnden Männer verschwinden beide Frauen aus dem Stück – denn da Adonia ihre „Liebe selbst“ ist, ist ihr Schicksal von dem Nikators abhängig, und die beiden Möglichkeiten der Königin – mit ihrem Mann zu fallen oder selbst die Macht zu übernehmen – werden nicht weiter erörtert.

Obwohl bei Günderröde die Möglichkeit, das eigene Schicksal zu bestimmen, nur für Männer zu existieren scheint, sind die Frauen keineswegs passiv. Aber ihre Handlungsmöglichkeiten sind eingeschränkt durch ihre Situation, die Abhängigkeit der Frauen allgemein, die Günderröde selbst tief empfunden hat (Kastinger Riley 93 f; Frederiksen, „Die Frau als Autorin“, 103 und 107), und in der Darstellung dieser Abhängigkeit liegt das Revolutionäre ihrer Stücke. Solange diese Abhängigkeit (die Cassandras und Ladikās von Timandras, die Adonias und der Königin vom König) und die entsprechende Selbstdefinition (die Cassandras und Ladikās über Timandras, die Adonias über Nikator, die der Königin über den König) bestehen bleibt, handeln

Frauen nicht nur durch Männer, sondern bleiben auch in ihrem negativen Handlungsspielraum gefangen. Dieses Muster – positive Handlung des Mannes, negative Handlung der Frau – zieht sich durch viele Stücke Günderrödes: während die Männer ihre Kraft daran wenden, etwas zu *erreichen*, versuchen die Frauen meist, etwas zu *verhindern*.

Sowohl Ladikā als auch Adonia sind der Knochen, um den sich zwei Männer streiten; während Ligares, Nikator und Egestis um den Besitz der Frau kämpfen und ihre Besitzphantasien oft in mörderischen und kannibalistischem Vokabular äußern (*Magie und Schicksal* 172, *Nikator* 202), wenden die Frauen alles daran, nicht besessen zu werden – daher besteht der Höhepunkt ihrer Unabhängigkeit in ihrer entschiedenen Abweisung der Männer. Die einzige Frau bei Günderröde, die dieses Muster umkehrt, ist Hildgund in dem gleichnamigen Fragment (o. J.), die ihr Ziel, den Mord an Attila, dadurch zu erreichen versucht, daß sie ihn zum Schein heiratet (*Gesammelte Werke* I, 102 und 105). Aber auch hier bleibt der Erfolg des Unternehmens zweifelhaft; das Fragment endet nicht, wie *Magie und Schicksal* und *Nikator*, nach vollbrachter Tat, sondern mit Hildgunds Entschluß (108). In *Mahomed, der Prophet von Mekka* (o. J.), dem einzigen offensichtlich vollendeten Stück Günderrödes, sind die weiblichen Figuren nur Nebenrollen und vom Mann abhängiger denn je: am Ende des Stückes erreicht Mahomed sein Ziel; von den beiden Frauenfiguren, die beide kein Ziel und keine Definition außerhalb des männlichen Heros haben, stirbt eine; die andere wird von Mahomed dazu verurteilt, im Andenken eines ungeliebten Liebhabers zu leben (*Gesammelte Werke* I, 225) – sie wird also in eine Art inneres Kloster geschickt. Daß es Frauen möglich sei, ihr eigenes Schicksal zu beeinflussen, deutet Günderröde nur in *Hildgund* an, und auch hier hängt der Erfolg der weiblichen Pläne von einer zumindest scheinbaren Unterwerfung unter den männlichen Willen ab.

Diese Abhängigkeit der Frau vom Mann stellt Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Trauerspielfragment *Bertha oder die Alpen* (1814) als anerzogen dar. Das Stück ist ca. zur Hälfte vollendet und enthält keine Handlung; die ersten anderthalb Akte, völlig ohne Interpunktion geschrieben, bestehen in einer Charakterisierung der Figuren durch Erörterung der gesellschaftlich vorgeschriebenen weiblichen und männlichen Rollen. Einander gegenüber stehen sich zwei Familien: Reichsgraf und Reichsgräfin mit ihren Töchtern Bertha und Cordelia und ihrem Sohn Ferdinand; der Minister, Bruder des Reichsgrafen, und die Ministerin mit ihrer Tochter Laurette; sowie die entsprechenden Bewerber um die Hand der einen oder anderen Tochter – Edward Felsberg, ein reisender Musiker, der sich in Bertha verliebt; Graf Reihersdorf, aufgrund politischer Motive Anwärter auf Berthas Hand; und Graf Hellbronn, Cordelias Verlobter. Außer diesen Figuren, die insgesamt die Familiensphäre des Stückes ausmachen, existiert nur noch eine wichtige Figur aus der politisch-höfischen Sphäre, Marco Godowesi, der gemeinsam mit dem Reichsgrafen und dem Grafen Reihersdorf einen politischen Umsturz plant. Die Figurenkonstellation des Stückes könnte man folgendermaßen schematisieren:

Tabelle 1. Figureschema zu Droste-Hülshoffs Bertha.

POLITIK	FAMILIE	KUNST
<i>Familie 1:</i> Reichsgraf	Reichsgräfin Cordelia Ferdinand	Bertha
<i>Familie 2:</i> Minister	Ministerin Laurette	
<i>Heiratskandidaten:</i> Graf Reihersdorf	Graf Hellbronn	Edward Felsberg
<i>Randfigur:</i> Marco Godowesi		

Jeder Charakter ist einem Bereich zugeordnet – Familie, Politik, oder Kunst –; Probleme ergeben sich da, wo eine Figur versucht, sich in zwei Bereichen zu bewegen. So z. B. beim Minister, der von den umstürzlerischen Plänen seines Bruders zwar nichts ahnt, aber dessen Machtgier mißtraut, und dessen politische Überzeugungen in Widerspruch zu seinen privaten Empfindungen geraten; bei Bertha, die als Frau auf die Familiensphäre eingeschränkt ist, andererseits den Musiker Edward liebt und sich selbst im Bereich der Kunst bewegt; und bei dem Künstler Edward selbst, der sich durch seine unglückliche Liebe zu Bertha zur Familiensphäre hingezogen fühlt. Diese drei Figuren sind die einzigen in dieser Weise „geteilten“ Figuren des Stückes – und genau in dieser Teilung besteht ihr Unglück. Alle anderen Figuren entgehen diesem Unglück, indem sie sich erfolgreich auf einen Bereich konzentrieren: sowohl für den Reichsgrafen als auch für den Grafen Reihersdorf zählen nur politische Pläne; Graf Hellbronn hat außer seiner Liebe zu Cordelia keine Funktion und anscheinend auch keine Aufgabe und gehört somit ausschließlich in die Familiensphäre.

Von den geteilten Figuren steht Bertha im Mittelpunkt, da ihre Zweiteilung nicht, wie die Edwards und des Ministers, durch die Umstände bedingt ist, sondern durch das unausbleibliche Dilemma der intelligenten Frau.³⁰ Das Stück dreht sich hauptsächlich um Berthas Zwiespalt zwischen ihrer im Stück oft zitierten Intelligenz (*Dramatische Versuche* 148), ihrem Geist (68, 118), ihrem Verlangen zu denken (67), und ihrem Bewußtsein, daß die gesellschaftliche Doktrin der Weiblichkeit ihr verbietet, ihre Gaben in irgendeiner Weise zu nutzen. Bereits in der ersten Szene wird verdeutlicht, daß Berthas Unglück nicht in ihrer unglücklichen Liebe zu Edward besteht, sondern in der Teilung zwischen zwei Bereichen: Cordelia stickt fröhlich an einem Rahmen, Bertha spielt melancholisch auf ihrer Harfe. Cordelia erklärt Berthas Zerrissenheit mit Hilfe ihres eigenen Glücks der ungeteilten Weiblichkeit: „nimmer war so heiter dein Gemüth/ Wie meins das keine bange Sorge kennt/ Und nur im Kreise holder Häuslichkeit/ Für sich und seine stillen Pflichten lebt“ (66). Daß Cordelias „stilles muntres

Wesen“, im Gegensatz zu Berthas „hohem ernsten Geist“, das Glück ausmacht, ist auch Bertha bewußt, die die Ungeteiltheit der Schwester beneidet, aber nicht in diese Kindlichkeit zurückkehren kann. „O Theure oft seh ich dein ruhiges Leben/ Dein frommes unschuldsvolles stilles Wandeln/ Mit trüben Blicken an und möchte gerne/ Dir gleichthun aber ach ich kann es nimmer/ Mein Geist ist unstät und hinweggezogen/ Wird er gewaltsam wie von Meereswogen“ (68). Cordelia legt schließlich den Finger auf Berthas Wunde: Bertha ist eine Frau mit Männerwünschen, die unter der Unerfüllbarkeit ihrer Wünsche leidet.

Zu männlich ist dein Geist strebt viel zu hoch
Hinauf wo dir kein Weiberauge folgt
Das ists was ängstlich dir den Busen engt
Und dir die jugentliche Wange bleicht
Wenn Weiber über ihre Sphäre steigen
Entfliehn sie ihrem eignen bessern [Lücke im Ms.]st
Sie möchten aufwärts sich zur Sonne schwingen
Und mit dem Aar durch duftge Wolken dringen
Und stehn allein im nebelichten Thal
Wenn Weiber wollen sich mit Männern messen
So sind sie Zwitter und nicht Weiber mehr
Zwar bist du Bertha klüger viel wie ich
Denkst tiefer bist viel älter auch an Jahren
Doch glaube diesesmahl nur meinen Worten
Das gute Weib ist Weiblich aller Orten (68).

Berthas Bestreben, sich mit Männern zu messen, das sie zu einem Zwitterwesen macht, wird hier durch ihre Beschäftigung mit der Harfe (Kunst) statt mit der Nadel (Häuslichkeit) symbolisiert. Dementsprechend zielen Cordelias Rat („Laß deine Hand die feine Nadel führen“, 69) und Warnung („O deine Harfe o die mordet dich“, 70) darauf ab, Bertha in die holde Häuslichkeit zurückzulocken. Der Unterschied zwischen Bertha und Cordelia ist hauptsächlich erziehungsbedingt, denn Cordelia lernte „Im Kloster zu Trient wo ich erzogen“ die Kunst des Stickens (77), während Bertha zuhause von ihrer Mutter erzogen wurde, die ihr „das Reich der Töne“ (78) zugänglich machte. Wie wichtig angemessene Indoktrination durch Erziehung ist, zeigt sich nicht nur am symbolischen Unterschied zwischen Nadel und Harfe, sondern auch an Cordelias in klösterlicher Stille erlernter Fähigkeit, die grosse Welt der Männer durch ihre selbstgebaute kleine Welt zu ersetzen: da die Frau nicht an dieser Welt teilnehmen kann, besteht die einzige Möglichkeit des Seelenfriedens für sie in freiwilligem Selbstausschluß aus dieser Welt.

Muth und edle Freyheit zielt den Mann
Allein dem Weibe ziemet Sittsamkeit
So sagte oftmahls die hochwürdige Frau [die Äbtissin, S. K.]

[...]

Da baut ich meine eigne kleine Welt
In meinem Zimmer achtend nicht den Sturm
Der draußen brauste wenns nur ruhig war
In meinem Reiche ich bey meinem Rahmen
Und so erhielt ich meine Seelenruh (92 f).

Daß Bertha andererseits diese Fähigkeit völlig abgeht, zeigt sich an verschiedenen Diskussionen im Familienkreise, so z. B., als Ferdinand symbolisch durch die Gabe eines Schwertes und Pferdes zum Mann erklärt wird. Auf die Aussicht, daß ihr Bruder demnächst hinaus ins feindliche Leben muß, reagiert Cordelia mit Angst, Bertha mit neidvoller Begeisterung (111-3). Dieses Leben allerdings ist Frauen verschlossen, da ihnen zwar die Fähigkeit gegeben ist, es sich zu wünschen (Herz, Phantasie, Leidenschaft, Begeisterung), nicht aber die Fähigkeit, sich darin auch zu bewegen (Geist, Vernunft, Verstand). Während der Mann beides besitzt und in dieser Weise natürlicherweise „geteilt“ ist, ist der Frau nur die emotionelle Seite gegeben, die in sinnenerstörende Leidenschaft ausartet, wenn sie sie nicht in der von Cordelia beschriebenen Weise unterdrückt. Das alles wird Bertha von der Reichsgräfin erklärt, die damit den unwiderleglichen Beweis liefert, daß nur der Mann – aufgrund seiner „natürlichen“ Zweiteilung in Herz und Geist – imstande sei, in beiden Welten zu leben.

Zu der verzehrend wilden Flame die
Am innern Mark des Lebens zehret wächst
Die sanfte Wärme die das Herz belebt
Wenn nicht ein starker Geist sie treu bewacht
In ernste Schranken zwingend ihre Macht
Sie wirkt verschönernd in des Mannes Hand
Und wirkend bringt das Große sie hervor
Denn sich nicht zu vergleichen ist dem Sinn
Des zarten Weibes wohl des Mannes Geist
Der zwiefach in sich selbst geteilt so auch
Im Lauf der Dinge herrschend zwiefach wirkt
Ein innrer Drang treibt mächtig ihn und heiß
Zu großen Thaten, zu der Helden Preis
Wie zu des Bildes Glanz des Liedes Kraft
Indeß ein ernster Genius ihn stark
Zurückreißt droht dem Schwindelnden Gefahr
Und eisig einschließt seine Flammenglut (122 f).³¹

Allerdings hat selbst die Reichsgräfin, die Bertha in wohlgesetzter Rede in die weiblichen Schranken der Machtlosigkeit zurückweist, ihre Zweifel an der institutionalisierten Abhängigkeit der Frau. Denn sie ist im Begriff, Bertha zu informieren, daß sie mit dem Grafen Reihersdorf verheiratet werden soll, vor dem ihr selbst graut. Sie wird

durch diese geplante Zwangsehe an ihre eigene erinnert, zu der ihre Eltern, die meinten, „Nur in des Glückes Arme mich zu führen“ (129), sie ebenfalls gezwungen hatten. „Zum wütigen Tiger habt ihr mich gesellt/ Ihr die ich Eltern nannte kein Erbarmen/ In eurer Brust endloser Marter gabt/ Ihr kalt mich hin“ (129). Mit dieser Einschätzung der Ehe als „endlose[...] Marter“ ist die letzte Lebensmöglichkeit der Frau erschöpft – auch das Kloster wurde in einem vorangegangenen Gespräch zwischen Bertha, Cordelia und Laurette als Gefängnis interpretiert (92) –, und die Fiktion der weiblichen Glücksmöglichkeit als ungeteiltes, da nur halb lebendes Wesen bricht zusammen. Denn dieses „Glück“ ist kein wahres Glück, sondern lediglich Abwesenheit von Leid, die nur durch Enthumanisierung der Frau erreichbar ist – durch den Tod oder durch die Reduktion der Frau zum ewigen Kind. Bertha spricht diese Erkenntnis aus, als ihre Amme Katherine ihr ihr Leid um ihren früh verstorbenen Sohn klagt: „Sey/ nicht traurig gute Mutter vielem Schmerz/ Ist er entgangen und eine karge Lust/ O ruhte in der Gruft ich oder auch/ An deiner Brust ein zart unmündig Kind/ Des eignen Thuns mir unbewußt da wär/ Ich vielem Leid entflohn“ (135 f).

Diese Verkindlichung der Frau, die ihren Ehrgeiz im Zaum hält, wird an Cordelia exemplifiziert, als sie sich mit dem Grafen Hellmann verlobt: von da ab existiert sie im Stück nur noch im Diminutiv („Cordchen“, „Bräutchen“, 162). Da die weibliche Abhängigkeit in der Ehe endgültig wird, hat sich weiblicher Ehrgeiz darauf zu beschränken, eine möglichst vorteilhafte Ehe zu schließen. In diesem Zusammenhang spricht der Reichsgraf häufig von Berthas „erhabnen Geist“ (155, 199, 201); „eher schaut/ Nach Königskronen wie nach niedern Heerd/ Ihr glühendes Verlangen“ (155). Wo sich weiblicher Ehrgeiz in anderer Form äußert, wird er von den Männern als „Eitelkeit und Hochmuth“ rezipiert (154), als Eigenschaften, die jeder Frau eigen sind, die aber glücklicherweise nicht viel Unheil in der Welt anrichten können, denn dazu fehlt ihnen – siehe Reichsgräfin – der Verstand. In diesem Sinne äußern sich mehrere männliche Figuren des Stückes, am deutlichsten Marco Godowes: „ja so sind die Weiber/ Voll Lug und Trug die schlimmsten Männer sind/ Nur die Kopie von ihrer Falschheit hätte/ Der Himmel ihnen mehr Verstand verliehen/ Sie kehrten um das Weltall“ (154).

Bertha oder die Alpen (die Alpen sind Edwards Heimat und stehen symbolisch für Berthas Traum von Höhe, Weite, Freiheit) ist ein Trauerspiel ohne Ende, da das Ende für Frauen vorgegeben ist. Denn da die Männer, in Godowesis brutalem Klartext, ihre Vormachtstellung dadurch erhalten, daß sie die Frau in die Abhängigkeit zwingen, bleiben der Frau nur drei Lebensmöglichkeiten: das Kloster, ein „Kerker“, des „Gitters enge Räume“ (92); die „endlose[...] Marter“ der Ehe (129); oder Cordelias Lösung der Selbstreduktion zum Kleinkind, das, „Des eignen Thuns mir unbewußt“ (136), zwar nicht glücklich, aber zumindest „vielem Leid entflohn“ (136) ist. Das Problem, das in anderen Trauerspielen von Frauen durch den Tod der Frau „gelöst“ wird, wird hier auf philosophischer Ebene durchgespielt. Gegenüber anderen Dramatikerinnen geht Droste-Hülshoff einen wichtigen Schritt weiter: während in früheren Stücken von Frauen die gefährliche Leidenschaft des Weibes ihr „Problem“ war – so zumindest die männlichen Protagonisten –, ist es jetzt ihr Verstand. Während in früheren Stücken das „Problem“

der Frau mitsamt der Frau selbst durch ihren Tod beseitigt wurde, wird sie hier nicht mit dem physischen Tod, sondern mit dem Entzug jeglicher Lebensmöglichkeit bestraft. Berthas Tragik besteht in ihrem Wissen, daß die Alpen ihr unerreichbar bleiben werden, und in der Tatsache, daß es ihr unmöglich ist, sich soweit zum unbewußt/unwissenden Kind zu reduzieren, daß sie die von Cordelia ergriffene Möglichkeit der Flucht in den Kerker (Kloster) oder ins Elend (Ehe) nachleben könnte. In der von Droste-Hülshoff geschilderten Situation dient ihr Verstand nur dazu, ihr ihr Elend bewußt zu machen. Wenige Dramatikerinnen haben das Dilemma der Frau so klar gesehen wie Droste-Hülshoff. Aber da die Autorin ähnlichen gesellschaftlichen Zwängen unterlag wie ihre Heldin, ist die Aufdeckung dieses Zwanges, die Erläuterung der Hintergründe des Dilemmas, eine Eigenschaft des Lesedramas – ähnlich wie bei Günderröde.

In den späteren zur Aufführung bestimmten Dramen von Frauen wird das Problem meist wieder auf der simplifizierten Ebene der Tragödien des 18. Jahrhunderts behandelt; diese Tradition, in der die Heldin des Trauerspiels ihre Unabhängigkeitsbestrebungen – oder auch nur männliche Pläne – mit dem Leben bezahlen muß, setzt sich durch das 19. Jahrhundert fast unverändert fort. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bleibt der Tod der weiblichen Unschuld das häufigste Thema in Trauerspielen von Frauen – die extremsten Fälle finden sich in Mathilde Wesendoncks *Genovefa* und Elsa Bernsteins *Milost Pan* (1894). Wo eine Frau auf ihrer Willensfreiheit besteht, d. h. sich weigert, in der von Männern inszenierten Tragödie „mitzusterben“, teilt sich die Tragödien tradition: teilweise entsteht aus dieser Idee ein Lesedrama, in dem gerade die Tatsache, daß der Frau ihre Willensfreiheit vorenthalten wird, als tragisch dargestellt wird (Günderröde, Droste-Hülshoff). In zur Aufführung bestimmten Dramen wird das Thema anders behandelt: hier wendet sich weibliches Unabhängigkeitsbestreben meist ins Diabolische (Thon, Breden). Häufigste Todesursache der Frau sind die Pläne der Männer (bei Schlegel, Thon, Gottsched, Wesendonck, Bernstein); selten sterben sie an den Folgen eigener Taten, die immer schon im Voraus zum Scheitern verurteilt sind (bei Breden). Vor diesem Schicksal rettet sie weder die Vorsehung (Gottsched, Huber) noch die eigene Tugend: die Idee, daß Frauen, ob Hexen oder Heilige, zum Tode verurteilt sind und ihr Schicksal weder durch Tugend noch Laster abwenden können, findet sich häufig (z. B. bei Schlegel und Thon). Dafür gibt es letztendlich nur eine Erklärung, die in einigen Tragödien von Frauen genannt wird: nämlich die, daß Frauen in ihrer Abhängigkeit vom Mann prinzipiell keinen Einfluß auf ihr Schicksal haben (Günderröde, Droste-Hülshoff). Oft wird die weibliche Abhängigkeit vom Mann auf die Idee der weiblichen Abhängigkeit von der Welt der Männer erweitert (Artner, Droste-Hülshoff). Dementsprechend bricht das Konzept dieser Welt für Frauen häufig zusammen: die Gesetze der Männerwelt scheinen für Frauen nicht zu gelten. Daraus erklärt sich die häufige Umkehrung der dramatischen Weltordnung, wie das Versagen der Vorsehung (Gottsched, Huber) und die gleichmäßige Bestrafung von Tugend und Laster (Gottsched, Schlegel, Thon).

Allen nicht geschichtlichen Trauerspielen von Frauen sind zwei Aspekte gemeinsam: das Bewußtsein der Abhängigkeit der Frau und die Abwesenheit von Lösungsvorschlägen.

Denn alle Lösungsvorschläge, ob philosophischer (Friedrich Schiller) oder politischer (Georg Büchner, Gerhart Hauptmann) Natur, basieren auf der Vorstellung einer Welt, die im Prinzip funktioniert und an der nur einiges verbessert werden muß. In Trauerspielen von Frauen, und das scheint der Hauptpunkt ihrer Tragödien zu sein, existiert diese Welt nicht oder nur für männliche Charaktere, da die Möglichkeit der Einflußnahme auf diese Welt auf Männer beschränkt ist.

Daß es wesentlich mehr historische als nicht historische Trauerspiele gibt, überrascht nach dem Gesagten kaum: der größte Teil der historischen Tragödien von Frauen beschäftigt sich mit Frauen, die Geschichte machten oder es versuchten.

KAPITEL V

VERGESSENHEIT, DAS IST DER WAHRE TOD!

HISTORISCHE DRAMEN ZUR GESCHICHTE DER FRAU, MIT EINEM NACHWORT AUCH ZUR GESCHICHTE DES MANNES

Von den historischen Stücken von Frauen des 19. Jahrhunderts – im 18. Jahrhundert sind keine ermittelt – gehören die historischen Trauerspiele auf einen besonderen Platz, schon allein wegen der Thematik, die sie von Geschichtsdramen unterscheidet. In historischen Stücken geht es meist um Männer – um Rudolph von Habsburg und Ferdinand II. (Caroline Pichler, 1769-1843: *Rudolph von Habsburg*, o. J., und *Ferdinand der Zweyte*, 1816); Mazarin und Peter von Szápár (in Birch-Pfeiffers gleichnamigen Dramen, 1849 und 1831); Hermann den Cherusker und Johann von Finnland (Franz von Weißenthurn: *Hermann*, 1813; *Johann, Herzog von Finnland*, 1810); Friedrich den Großen (Mathilde Wesendonck, 1828-1902: *Friedrich der Große*, 1871); Kaiser Karl V. (Laura Steinleins [1826-1901] gleichnamiges Drama, 1857); und Heinrich I. (Luise Zeller, 1823-1889: *Heinrich des I. Söhne*, 1873) –; seltener um weibliche historische Figuren wie Elisabeth I. oder Anna von Österreich (Birch-Pfeiffers *Elisabeth*, 1841; und *Anna von Oestreich*, 1845); Anna von Cleves (Elisabeth Müller, 1827-1898: *Anna von Cleve*, 1881); Königin Radegundis (Wilhelmine von Wickenburg, 1845-1890: *Radegundis*, 1879); oder Maria Theresia (Amalie von Liebhaber, 1779-1845, in ihrem gleichnamigen Drama, o. J.). Dagegen konzentrieren sich historische Trauerspiele weiblicher Autoren auf Frauen. Behandelt wurden u. a. Charlotte Corday (bei Engel Christine Westphalen, 1758-1840; und Elisabeth vom Berge, 1839-1909, in den gleichnamigen Tragödien, 1804 und o. J.); Marie Roland (Ebner-Eschenbachs gleichnamiges Trauerspiel, 1867); Marie Antoinette (in vom Berges *Marie Antoinette*, o. J.); Maria Stuart (Ebner-Eschenbach, *Maria Stuart in Schottland*, 1860); Anna Boleyn (Elisabeth von Rumänien [1843-1916] und Marie von Kremnitz [1852-1916]: *Anna Boleyn*, 1886); Johanna Gray (Karoline Ludecus, 1757-1827, in *Johanne Gray*, 1806; und Rosalie Schönfließ, 1799-1845, *Johanna Gray*, 1839); Vittoria Accoramboni (Auguste Götze, 1840-1908, in ihrem gleichnamigen Trauerspiel, 1890); Beatrice Cenci (Steinleins *Das Haus Cenci*, 1861; und bei Johanna Holthausen, 1812-1875, in *Beatrice di Cenci*, o. J.); Berenice von Palästina (Friederike Kempner, 1836-1904: *Berenice*, 1865); Beatrice von Schwaben (Henriette Strauss, 1845 – nach 1882: *Beatrice*, o. J.); und Christine von Schweden (vom Berges gleichnamige Tragödie, 1873). Die Behandlung männlicher historischer Figuren ist dagegen in historischen Trauerspielen von Frauen relativ selten. Beispiele: Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen*, 1813; Elise Schmidts (1824-?) *Macchiavelli* und *Peter der Große*, beide o. J.; Kempners *Antigonos*, 1880, und *Rudolf der Zweite*, 1896; Birch-Pfeiffers *Ulrich Zwinglis Tod*, 1837; und von Liebhabers *Octavianus Augustus*, o. J.

Schon aus dieser Zuordnung männlicher Figuren in die Geschichte und weiblicher ins historische Trauerspiel läßt sich auf die Geschichtsauffassung der Verfasserinnen

spekulieren: der Eingriff in die Geschichte wird für Frauen häufiger zur Tragödie als für Männer. Zwischen geschichtlichen Dramen über männliche bzw. über weibliche Figuren findet sich ein weiterer wichtiger Unterschied: die Dramen über Frauen aus der Geschichte behandeln häufig relativ unbekannte historische Frauenfiguren. Während die Biographie einer Elisabeth I. oder Maria Stuart z. B. besser dokumentiert ist als die anderer Hauptpersonen historischer Dramen (Anna Boleyn, Charlotte Corday, Marie Roland), ist über viele andere so gut wie nichts bekannt, wie z. B. über Vittoria Accoramboni, Beatrice Cenci, Beatrice von Schwaben, Anna von Cleves und Königin Radegundis. Daher ist das Ziel historischer Dramen über weibliche Helden oft ein anderes als das von Geschichtsdramen, in denen Männer behandelt werden: im Bezug auf weibliche Protagonisten geht es oft darum, eine historische Lücke zu füllen. Die Fakten und Daten, an die sich die Autorinnen meist streng halten, sind aus der männlichen Geschichtsschreibung übernommen und befassen sich häufig nur mit dem historischen Umfeld oder den männlichen Helden dieser Geschichte; die Geschichte der Frau dagegen ist oft nur im Mythos überliefert und muß ergänzt werden. Viele dieser Trauerspiele und einige der Historien können nur dem Namen nach als historisch gelten, da sie sich auf die weitgehend unbekannte Geschichte der Frau konzentrieren.

Dieses Kapitel beschäftigt sich hauptsächlich mit historischen Stücken von Frauen, in denen versucht wird, diese unbekannte Geschichte der Frau aufzuarbeiten, nachzuerzählen oder nachzuerfinden. Denn wo die Autorinnen historischer Stücke sich mit der Geschichte männlicher Figuren beschäftigen, behandeln sie sie ähnlich wie ihre männlichen Zeitgenossen: entweder wird die Geschichte des Helden zu patriotischen Zwecken glorifiziert (wie in den Stücken Franz von Weißenthurns, Pichlers und Wesendoncks), oder der Held opfert sein privates Glück zum Wohle des Volkes (bei Elise Schmidt). Dagegen steht hinter der Behandlung historischer Frauenfiguren meist eine andere Motivation der Autorin, nämlich die, sie vor der Vergessenheit zu bewahren, oder das von der Geschichtsschreibung verzerrte Bild der Heldin zu korrigieren.

A. HISTORISCHE TRAGÖDIEN

Beides wurde verschiedentlich auch in geschichtlichen Traktaten von Frauen versucht, u. a. von Ida Klokow, Louise Otto-Peters und Ida von Düringsfeld. Ihre Versuche, historische Frauen vor Vergessenheit zu bewahren, beschränken sich meist auf die Aufarbeitung biographischer Fakten und bewegen sich in demselben nebulösen Niemandsland zwischen Geschichte und Sage wie die der Dramatikerinnen. Wie diese füllen die Geschichtsschreiberinnen die Lücken in den wenigen Quellen, die ihnen zur Verfügung standen, mit populärgeschichtlichen Vermutungen aus, z. B. mit der Beschreibung der äußeren Erscheinung und Kleidung der historischen Heldin oder Spekulationen bezüglich ihrer Motive. Aber gerade diese Spekulationen sind das Wichtigste an ihrer Geschichte, denn ihnen liegt daran,

mit unserer weiblichen Hand und Auffassung diese Lebensbilder zu entwerfen, weil die Männer gerade *die* Frauen am wenigsten richtig beurtheilen und ihnen mindestens nicht nachempfinden können, die von der Sehnsucht geleitet wurden aus dem beschränkten Familienkreis heraus zu treten, in den man mit Gewalt sie bannen wollte. [...] daher kommt es denn, daß sie den Frauen für ihre Handlungen ganz andere Motive unterschieben als diejenigen sind, welche sie wirklich haben. Einmal ganz von der Annahme beherrscht, daß die Frauen nur eine Naturaufgabe hätten, eine Culturaufgabe aber ihnen nur mittelbar zu theil geworden, durch die Macht ihres Einflusses auf den Mann, schieben dann jene Männer als Historiker selbst *den* Frauen, welche auf irgend einem Gebiet, sei es auf dem des Wissens oder der That etwas Außerordentliches leisteten auch meist ganz falsche Motive unter. Eine Jungfrau von Orleans wird da entweder ganz gelehrt oder zu einem Werkzeug der Pfaffen gestempelt, eine Charlotte Cordais soll sich nur deshalb für die französische Republik geopfert haben, weil sie einen Girondisten geliebt und was dergleichen absichtliche oder absichtslose Geschichtsfälschungen mehr sind (Otto-Peters, *Einflußreiche Frauen* 11 f, Hervorhebungen der Autorin).

Worum es also geht, auch in vielen Geschichtstragödien von Frauen, ist die Darstellung der Handlungsweise der historischen Heldin als unabhängig, als ihr Versuch, unabhängig von der ihr aufoktroierten oder unterstellten „weiblichen Bestimmung auch der allgemein menschlichen Bestimmung gerecht zu werden“ (Otto-Peters, *Einflußreiche Frauen* 12). In historischen Tragödien von Frauen handelt die Heldin immer aus edlen Motiven. Wo sie politisch aktiv wird, treibt sie ihr politischer Idealismus (in Westphalens *Charlotte Corday*, Ebner-Eschenbachs *Marie Roland*, Kempners *Berenizé*). Einige Tragödien behandeln die Frau als Opfer der Geschichte (Elisabeths von Rumänien und Krenitzs *Anna Boleyn*, Strauss' *Beatrice*); in diesem Fall werden ihre Motive auf die Privatebene verlegt, sind aber nicht minder edel (in *Anna Boleyn* heiratet Anna Heinrich nicht aus Herrschsucht, sondern aus Liebe). Wo die Geschichte berühmter Mörderinnen wiedererzählt wird, ist die Angeklagte unschuldig, auch wenn ihre Unschuld in der Geschichtsschreibung nicht eindeutig erwiesen ist (Götzes *Vittoria Accoramboni*, Steinleins *Das Haus Cenci*). Daß die Autorinnen meist historische Figuren wählen, deren Geschichte mit ihrer Ermordung (Vittoria Accoramboni, Beatrice von Schwaben) oder auf dem Block endet (Beatrice Cenci, Anna Boleyn, Charlotte Corday, Marie Roland, Maria Stuart), verstärkt nur noch den Eindruck des Nachrufs, der hier entsteht: versucht wird nicht, den weiblichen Eingriff in die Geschichte als erfolgreich darzustellen, sondern ihn durch Erläuterung ihrer Motive zu erklären oder zu rechtfertigen.

1. REVOLUTIONÄRINNEN

a. Westphalen.

Engel Christine Westphalen (1758-1840) übernimmt in *Charlotte Corday* (1804) aus ungenannten Quellen dieselben Aspekte wie später Klokow, Düringsfeld und Otto-

Peters; insbesondere die Charakterisierung Charlottes als politische Schwärmerin, Charlottes fingierte Flucht nach England, die Mordszene, die Gerichtsszene (die sich in den späteren historischen Biographien fast wörtlich wiederfindet), und die Beschreibung ihrer Hinrichtung. Die Autorin ändert die geschichtlichen Umstände in zwei wichtigen Punkten: Charlottes Verbindung zu Barbaroux und dem girondistischen Abgeordneten Duperret entfallen, so daß Charlottes Plan nicht in den Verdacht der Beeinflussung durch andere geraten kann. Zum andern ist bei Westphalen Charlottes Mutter noch am Leben,³² so daß Charlotte zwei Vorbilder vor Augen hat: der Mutter schwermütige und des Vaters mutige Ergebenheit in ein Schicksal, das Charlotte zu ändern versucht. Während der Vater glaubt, sie durch Zerstreuung, durch Beschäftigung mit „weiblichen“ Dingen (Natur, Mode, Pracht des englischen Hofes) von den politischen Geschehnissen ablenken zu können (20, 51, 55 f), kennt die Mutter sie besser, denn sie sah „immer,/ Wie nur ihr [Charlottes, S. K.] Sinn nach grossen Bildern strebte,/ Den stets das Gröste, Edle an sich zog,/ Mit durstender Begier es selbst zu üben“ (10). Der Vater hält ihre politische „Schwärmerei“ deshalb für heilbar, weil er sie als Auswuchs einer überhitzten Mädchenphantasie interpretiert, die „Das Schauderhafte grässlicher und wilder“ (19) malt, als es tatsächlich ist; echten Heroismus hält er bei der Frau für unnatürlich (84). Die Mutter dagegen akzeptiert das Entsetzliche der politischen Realität, aber hält Frauen für weniger befähigt, es zu ertragen, als „Ein Männerherz, vertrauter mit der Stärke“ (25). Was sie hier versteckt ausspricht, ist, daß gerade Charlottes „weibliche“ Qualitäten (Weichherzigkeit und Mitleid, 9) sie anfälliger für diese Realität machen, als die meisten Männer es wären – und zugleich unfähiger, dieser Realität zu steuern. „Nur ist das Grösste nicht für unsern Sinn [den der Frauen, S. K.]/ Das Ungeheure können wir nicht fassen./ Es schreckt uns, gleich Phantomen. – So ergriffen/ Fühlt sich Charlotte“ (25).

Diese Diagnose stellt die Mutter zu einem Zeitpunkt, an dem Charlotte, weit entfernt, vor dem Ungeheuren zu kapitulieren, ihren Entschluß, Marat zu töten, bereits gefaßt hat. Was Charlotte von ihren Eltern und von ihrem Bruder Antoine trennt, ist ihre unterschiedliche Auffassung von menschlichem Willen versus dem des Schicksals. Für Eltern und Bruder steht der Wille des Menschen gegen, für Charlotte im Einklang mit dem des Schicksals. Während also für ihre Familie der einzige Weg, der Vorsehung zu gehorchen, in untätiger Ergebung in ihr Los besteht, hält Charlotte umgekehrt ihre eigenen Pläne für den Ausdruck des göttlichen Willens. Ihrer Auffassung nach schwingt sich der Mensch dadurch zur Größe auf, daß er „seine Kraft dem Schicksal“ (36) leiht. Diese Größe aber steht in direktem Widerspruch zu der der Frau angewiesenen Sphäre und kann nur durch Aufgabe dieser Abhängigkeit errungen werden. „Willst du aus deines Daseyns engem Kreise,/ Dem stillen Wirken leichterfüllter Pflichten,/ Hinaus dich wagen in das Weite – Freie?“ (38), lautet Charlottes beklommene Frage an sich selbst; die sie gleich darauf selbst beantwortet: „Dem Größern fügt das Klein're willig sich –/ Dem Höhern weicht scheu das Niedere“ (38); der Vaterlandsiebe weicht die zur Familie (42). Daß Charlottes Entschluß nicht nur eine irriige Verwechslung des eigenen Willens mit dem Gottes ist, sondern Erfüllung der „ewigen Gesetze“ (158), bestätigt der Chor, der jeden Akt kommentierend

schließt: „Ausgerüstet hat ein Gott mit Stärke,/ Wen er schuf, ihr Wollen zu vollbringen“ (159).

Die philosophische Auseinandersetzung zwischen Charlotte und ihrer Familie, die sich durch die ersten anderthalb Akte zieht, wird später zwischen Lagarde und Luchs wieder aufgenommen. Wie Charlottes Eltern und Bruder hält Lagarde die Vorsehung für allmächtig und menschliche Einmischung für Übertretung ihrer Gesetze (101), während Luchs der Ansicht ist, die Vorsehung brauche einen Menschen, der ihre Pläne ins Werk setzt (102). Wie Charlotte hat auch Luchs den Entschluß gefaßt, Marat zu töten, da er, wie sie, Marat für den Hauptschuldigen, an den Morden der Revolution hält. Marat wird im Stück als unerbittlicher Henker dargestellt, der die anderen Revolutionäre nur als Trittbrett auf dem Weg zur Diktatur benutzt (118-20). Des Chors ominöse Worte („Schrecklich hauset das Laster“, 121) beziehen sich eindeutig auf Marat, den „Verbrecher“, (123), der „die Reiche der Erde verschlingen“ (122) möchte. Aber bereits in der nächsten Szene (III, 1) wird Marats postulierte Schreckensherrschaft verhindert. In ihrem ersten Auftritt seit ihrem Abschied von den Eltern und ihrem endgültigen Entschluß, Marat zu töten, führt Charlotte ihr Vorhaben hinter der Szene aus. Erst nach der Tat kommen ihr zum ersten Mal Bedenken, denn „im Widerspruch/ Erscheint mein *Ich* mit meinem innern *Selbst*“ (129, Hervorhebungen der Autorin). Die Tat, die ihr *Ich* ausmacht, widerspricht dem innerem Selbst (Mitleid, Weichherzigkeit) der Charlotte, die „Mitleidig oft ein zartes Leben schützte,/ Nicht einmal einen Wurm zu töten wagte“ (129). Dieser Widerspruch zwischen ihrer Tat und ihrem Charakter ist nur durch ihre Abhängigkeit vom göttlichen Willen erklärbar, und in der Erkenntnis ihrer Rolle als Werkzeug des Schicksals spricht sie sich selbst von der Anklage des Mordes frei: „O, ew'ge Güte! ja, es war *Dein* Werk“ (129, Hervorhebung der Autorin).

Ob eine Frau einer solchen Tat fähig ist, ist Thema eines großen Teils der darauffolgenden Diskussion. Weil Luchs sich als Frau verkleiden wollte, um leichter an Marat heranzukommen, glaubt er dem Gerücht, ein Mann in Frauenkleidung hätte Marat ermordet (148). Als er schließlich erfährt, daß Charlotte die Täterin ist, weigert er sich, das Ungeheure zu glauben – weil er Charlotte und ihre „weiblichen“ Qualitäten kennt: „Charlotte? – Corday? – Nein! unmöglich! nein!/ Die holde Sanftmuth! – diese Himmelsgüte!“ (153) Das Erstaunen der männlichen Figuren bezieht sich allerdings nicht auf die Grausamkeit der Tat, sondern auf ihre Größe; die Bewunderung ihrer Größe bringt Luchs zu dem Entschluß, Charlotte zu befreien, Lagarde zu dem, sie vor Gericht zu verteidigen. Vor Gericht³³ gesteht sie die Tat sofort, nennt als Motiv ihre Vaterlandsliebe (167, 169, 170 f) und zeigt sich empört über den Verdacht, sie sei eine gedungene Meuchelmörderin (173). Ebenso empörend wie der Vorwurf des gemeinen Mordes ist für sie die Annahme, sie sei lediglich ausführender Arm einer Verschwörung gewesen – die Unabhängigkeit ihrer Tat ist ihr ebenso wichtig wie die Reinheit ihrer Motive. Darüber belehrt sie den Vorsitzenden der Verhandlung: „Am Gängelband des fremden Willens, glaubst Du,/ Sei ich, geleitet, – gleich dem Kind' – mechanisch?/ (Mit Hoheit:) Du kennst Dich auf des Menschen Willen schlecht!/ Schlecht auf die Kraft, die in sich selbst die Stütze/ Zu jedem grossen Unternehmen findet!“ (172) Nur

diese zwei Faktoren – Reinheit ihrer Motive und absolute Eigenständigkeit – machen ihre Tat nicht zum Mord, sondern zum heroischen Versuch, „Dem Vaterlande Frieden neu zu geben“ (171).

Aus dieser Philosophie erklärt sich Charlottes Zufriedenheit mit Lagardes Verteidigungsrede, in der sie – oberflächlich gelesen – keineswegs positiv erscheint. Lagarde sucht ihre Rechtfertigung gerade in ihrem Geständnis und in ihrer Weigerung, sich zu entschuldigen – d. h. er bestätigt ihre Eigenständigkeit – und schließt seine Rede mit einem Plädoyer auf Unzurechnungsfähigkeit: „Nicht diese hohe Ruh' ist ihr natürlich,/ [...] Nicht ist natürlich die erhabene/ Verläugnung ihrer selbst [...] Der Fanatismus falscher Politik,/ Er war es, der den blut'gen Dolch ihr lieh“ (174). Seine These von Charlottes „Unnatur“ (und das heißt auch: von der postulierten „Natur“ der Frau abweichend) bestätigt ihre Auffassung ihrer selbst als Werkzeug des Schicksals. Indem er ihren politischen „Fanatismus“ anspricht, bestätigt er ihre eigene Rechtfertigung des Mordes durch ihre Vaterlandsliebe, ihren politischen Idealismus. Mit Hilfe dieser Motive begründet schließlich auch Lagarde seine Auffassung von Charlottes Unschuld und Größe. „O warum konnt' ich nicht die Unschuld retten? Ein Opfer nur der Tyrannei entziehn?“ klagt er nach gefällttem Urteil, und fährt fort: „Die That ist strafbar; doch die grosse Absicht/ Verdient den Lorber, nicht das Blutgerüst“ (177).

Von da an ist das Stück eine Apotheose auf Charlottes Größe. Als Luchs ins Gefängnis eindringt und Charlotte anfleht, mit ihm die Kleider zu tauschen und zu fliehen, lehnt Charlotte ab, denn „die Charlotte,/ Die Sie vorhin so gross, so göttlich nannten“ (188), „Die nehmliche Charlotte kann das nicht“ (189). Luchs interpretiert ihre Weigerung – „schön [...], so herrlich, gross und göttlich“ – als Weigerung, von dieser Größe etwas abzugeben: „Ihr grosses Herz – es will von seiner Grösse/ Auch nicht den Schimmer mit dem Freunde theilen“ (189). Als Luchs versucht, sie an ihrer menschlich-weiblichen Seite zu packen, indem er sie an ihre Familie erinnert, antwortet sie entsprechend: „Wo hoher Zweck den Busen stärker hebt,/ Zu Götter-Kraft der Seele Willen steigert;/ Da muss das Einzelne dem Ganzen weichen,/ [...] Unwichtig scheint unser Dasein, arm;/ Bedeutend wird es, wo es wirken kann“ (190).

Charlottes „Götter-Kraft“ setzt sich auch über die letzten irdischen Bedenken hinweg („So weiht' ich mich und jenes zarte Band/ Dem Vaterland zum unbedingten Opfer“, 190) und zwingt schließlich auch Luchs zur Anbetung. „Wer wagt' es noch sie weiter zu bestürmen? –/ Wer, dieser Grösse Schranken zu bezeichnen?/ Verbrechen schelt' ich – Wahnsinn – mein Bestreben,/ Aus jenen Regionen Dich zu locken“ (196). So stirbt Charlotte, der „Engel“ (196, 217, 218, 219, 220, 221), die „Heilige“ (217, 221, 231), die „Göttin“ (196, 217, 221, 232), die dem Vaterland „Die Wunden heilen wird, ihm Ruhe bringt“ (221), „den Heldentod der Grösse“ (209). Luchs faßt den Entschluß, zu besingen, „Was nie ein Mund besang, [...] Mit starken Tönen, einzig ihrer würdig“ (231), kann ihn jedoch nicht ausführen,³⁴ denn kurz nach Charlottes Heldentod werden er und Charlottes Bruder Antoine verhaftet. Mit dieser Verhaftung endet das Stück, und aus gutem Grund. Denn durch die Verhaftung ihrer einzigen Freunde, die direkt nach Luchs' Entschluß, ihre Geschichte zu erzählen, erfolgt, wird Charlottes große Tat der Vergessenheit oder dem verzerrenden Urteil der

Nachwelt preisgegeben – und dieser Vergessenheit entgegenzuwirken, ist ein Ziel des Stückes.

Ob Charlottes Tat den gewünschten Erfolg hat (dieser Erfolg wird vom Chor am Ende des vierten Aktes prophezeit, 201), ist letztendlich unwichtiger als die Reinheit ihrer Motive, die der Genius der Wahrheit am Ende des Stückes verkündet: „Sie fiel, ein Opfer ihrer hohen Tugend,/ Der Menschheit Glück war ihr erhab'nes Ziel!“ (234) Diese Motive heiligen nicht nur den Mord, sondern auch – und das ist im Kontext des Stückes ebenso wichtig – ihr Sich-Hinwegsetzen über den weiblichen Handlungsspielraum, ihre Negierung weiblicher Pflichten. Denn „Ihr edles Herz, es kämpfte, gross im Stillen,/ Den Kampf der Pflichten mit des Schicksals Willen“ (234), und die Pflichten unterliegen. Wofür hier letztendlich plädiert wird, ist das Recht der Frau, „dem innern bessern Rath“ zu gehorchen (235); ihr Recht, sich nicht, wie Charlottes Eltern und Antoine, in das Unabwendbare zu ergeben, sondern das eigene Schicksal – und unter Umständen auch die Geschichte – selbst zu steuern. Denn das Dasein auch der Frau wird nur da „bedeutend“, „wo es wirken kann“, und aus dieser Philosophie erklärt sich Charlottes Apotheose: nicht *wie* sie handelt, sondern *daß* sie handelt, macht Charlotte zur Heldin und ihr Leben nacherzählenswert.

b. Ebner-Eschenbach.

Ebner-Eschenbachs *Marie Roland* (1867)³⁵ ist mit ähnlichen Attributen ausgestattet wie Westphalens Corday: ihr Handlungswille und ihre unbedingte Hingabe an die große Aufgabe ermöglichen ihre schließliche Apotheose im Tod. Marie regiert die girondistische Partei konkurrenzlos durch ihren Mann, den Innenminister Roland. Ihre Vormachtstellung als der Kopf der Partei wird zu Beginn des Stückes wiederholt hervorgehoben: nach ihr wird zuerst gefragt (3), wo sie gemeinsam mit ihrem Mann auftritt, wird sie zuerst begrüßt (4), ihr werden sämtliche Entscheidungen überlassen – wie Gensonné lakonisch feststellt, schreibt sie für ihren Mann, „Und spricht für ihn, und handelt wohl für ihn“ (3). Die bedrohliche Macht der Jakobiner wird von den Girondisten mit Resignation beantwortet, die sich bei Roland bis zur Lebensmüdigkeit steigert: „O nähm' ein End' dies Zagen und dies Bangen/ Um uns und Alles, was uns theuer ist!/ Ich bin der Müh' zu ringen um mein Leben/ So herzlich satt!“ (5) Marie dagegen ruft die Girondisten mit Hinweis auf ihre politischen Ziele ins Leben zurück.

Wer spricht von Sterben, eh' sein Werk vollbracht?
Galt's nur allein das Unrecht zu vernichten,
Als Ihr den Bau der Monarchie gestürzt? –
Es galt wohl mehr! es galt das Recht zu gründen,
Ein neu Gesetz im neuerstand'nen Reich.
Die große Arbeit ist noch ungethan;
Sie fordert Euch (5).

Wie immer stimmen die Mitglieder der Partei ihr sofort begeistert zu. Vergniaud, der darauf ein Bündnis mit Danton vorschlägt, überläßt Marie die Entscheidung:

„Entscheide Du [...] Du bist die Seele der Gironde, und stets/ Erschien Dein Wunsch ihr ein Gesetz“ (5). Maries Ablehnung dieses Vorschlags bestimmt die der Partei (6); als gleich darauf Lodoïska, Louvets Geliebte, die Versammlung unterrichtet, sie sollten auf Befehl Marats im Konvent ermordet werden, ist es wieder Marie, die sie zur Flucht bewegt und einen kompletten Schlachtplan entwirft. Die Zustimmung der anderen setzt sie voraus: „Ihr seid doch einverstanden?“ (8)

Maries unwidersprochene Machtstellung beruht auf einem Selbstbewußtsein, das den männlichen Mitgliedern der Partei fehlt, auf dem Wissen, daß der Mensch über sich selbst hinauswachsen kann. „Erhebt Euch über Euer eig'nes Selbst –/ Das kann der Mensch in großen Augenblicken,/ O traut Euch's zu!“ (8) Wie Westphalens Corday handelt sie aus politischem Idealismus: „Geht hin, – erkämpft dem Volk/ Wonach es fiebernd und vergeblich ringt:/ Den Frieden in der Freiheit!“ (8) Ihr Idealismus und das Bewußtsein der eigenen Größe erzwingt die Zustimmung der anderen, die sich bis zur Anbetung steigert: „Du Herrliche, vor deren Geist auf Knieen/ Der meine liegt, nimm ihn in Dienst und Pflicht!“ (8) fleht Barbaroux stellvertretend für alle.

Aber das Bild Maries als Herrscherin über die Gironde ist gebrochen: zum einen durch die Tatsache, daß auch sie irren kann – sie bestimmt Lanthenas, der sich später als Verräter entpuppt, zum Führer des entscheidenden Schlages gegen die Jakobiner³⁶ –; zum anderen durch ihre Konflikte auf privatem Gebiet. Sie liebt Buzot und hat Roland nur geheiratet, um sich politischen Einfluß zu verschaffen. Gegen ihre Liebe zu Buzot muß sie ankämpfen, weil sie, die Vorkämpferin des Scheidungsrechts für Frauen in Frankreich,³⁷ dieses Recht nicht für sich in Anspruch nehmen kann, denn dadurch würden ihre politischen Motive in Zweifel gezogen. Ihre Verachtung für Lodoïska erklärt sich aus ihrer eigenen krampfhaften Entsagung: Lodoïska hat ihren Mann für Louvet verlassen und lebt mit Louvet ohne kirchlichen Segen. Während Marie Lodoïska beneidet und ihren Neid mit ihrer moralischen Überlegenheit bemäntelt, sieht Lodoïska zu Maries Tugend in ähnlicher Anbetung auf wie die Girondisten zu ihrer Entschlossenheit. Um sich ihre Verehrung für sie zu erhalten, muß Lodoïska der Atheistin Marie einen Glauben unterstellen, denn vor Maries gottloser Selbständigkeit graut ihr. „Sie sagten doch: Ihr glaubtet nicht an Gott;/ Auf Eurer stolzen Höhe stündet Ihr/ Durch eig'ne Kraft allein; da schaudert' ich. –/ [...] Nun aber – ach – nun seh' ich's klar: Ihr glaubt –/ Lebend'ger, frömmer, stärker nur als ich“ (12). In diesem Glauben sieht Lodoïska den Grund für Maries Tugend und ihr Glück, denn in dieser Welt, so meint sie, „Sind glücklich nur, die edel sind wie Du“ (12). Lodoïskas Irrtum ruft bei Marie die ersten Zweifel an ihrer eigenen Stärke hervor; denn diese Stärke beruht nicht nur auf ihrer Ablehnung eines Glaubens, sondern auch auf der Unterdrückung aller menschlichen Gefühle. Für Marie Antoinette kann sie kein Mitleid empfinden; im Gegenteil fühlt sie beim Anblick ihres Unglücks nur „Bewunderung der ewig waltenden/ Und ewig siegenden Gerechtigkeit“ (14, Hervorhebung der Autorin). Ihr ganzes Gefühl konzentriert sich auf die Mitglieder der Gironde, die versuchen, ihre politischen Ideale zu verwirklichen. „Ihnen/ Gehört jedwedes liebende Gefühl,/ Das meine vielbestürmte Seele sich/ Im harten Kampfe dieser Zeit bewahrt./ Ich habe keines für die Andern mehr“ (14). Marie kann sich ihre politische Handlungsfähigkeit nur durch

diese Unterdrückung ihrer „weiblichen“ Gefühle erhalten; gleichzeitig hängt ihr Glaube an die Ehrlichkeit ihrer Motive davon ab, daß sie ihren eigenen Glücksanspruch aufgibt: die Gesetze, denen sie das Handeln anderer unterwirft, gelten auch für sie.

Danton, in diesem Stück der kaltblütigste Revolutionär, sieht gerade die postulierte weibliche Unfähigkeit, ihre Leidenschaften ihrer Vernunft zu unterwerfen, als Beweis für ihre politische Unfähigkeit. Die Gironde sieht er als „Immer heißblütig und enthusiastisch wie die Frau, die Euch inspiriert“; Marie selbst nicht als politische Aktivistin, sondern als Sirene, die die Männer ins Verderben lockt. „Warum wählt Ihr keinen Mann zu Eurem Führer? Diese Frau richtet Euch zu Grunde – sie ist die Circe der Revolution“ (18). Ähnlich äußert er sich in seiner Szene mit Marie, in der er versucht, sie – und damit die Gironde – zum Bündnis mit ihm zu bewegen. Denn das allgemeine Beste braucht einen Führer, und zwar „einen Mann/ Zum mindesten! ... Kein Weib und keinen Träumer“ (22). Danton überzeugt sie fast, indem er sie bei ihrer „weiblichen“ Seite packt – bei ihrer Angst um die Girondisten. Kurz darauf läßt Danton die Maske des Republikaners fallen und erklärt seine Absicht, eine Diktatur zu errichten, und Marie lehnt das Bündnis entsetzt ab.

Auf diese Ablehnung reagiert Danton, indem er versucht, Maries politischen Idealismus zu zerstören – und ihre Überzeugung, daß dieser Idealismus ihre Handlungsweise rechtfertigt. Was „sie zerfließen macht,/ All' Deine Herrlichkeit“ (23), ist die Tatsache, daß Maries Einfluß sie für die Taten der Mitglieder ihrer Partei verantwortlich macht. In diesem Sinne lastet Danton Marie sowohl die Gefahr, in der die Girondisten schweben, als auch den Tod des Königspaares an, für dessen Verurteilung die Gironde stimmte. Hinter seinem Vorwurf steht die Auffassung, daß nicht die Absicht, sondern der Ausgang über die Berechtigung politischen Handelns entscheidet, und dieser Logik kann sich Marie nicht entziehen. Die Verantwortung für das Schicksal ihrer Genossen nimmt sie an – „Ich bin verflucht! – bin Eure Mörderin!“ (26) –, aber das bedeutet keineswegs, daß sie ihre Stellung als Feldherrin der Gironde aufgibt. Vielmehr befiehlt sie den Girondisten, zu fliehen und in den Provinzen Heere anzuwerben. Obwohl sie sich darüber im klaren ist, daß sie damit einen Bürgerkrieg einleitet, sieht sie ihre Handlungsweise nach wie vor durch das politische Ziel gerechtfertigt – und darin sieht sie den Unterschied zwischen sich und Danton: „Wir *haben* recht gethan, wir *thuen* recht!.../ Unwürdig'ger Zweifel, Höllenqual der Reue,/ Wie Staub aus meinen Locken schüttl' ich Euch/ Und Euer Gift aus meiner reinen Seele!“ (27, Hervorhebungen der Autorin)

Aber der von Danton erweckte Zweifel bleibt; ihre frühere Selbstaufgabe für das politische Ziel wird ersetzt durch ihr privates Rachebedürfnis, durch ihren Wunsch, es Danton „zu zeigen“ (27). Sie träumt davon, durch ihre Hinrichtung das Volk zum Aufruhr gegen die Jakobiner zu bewegen, aber ihr Traum scheitert an Rolands Entschluß, an ihrem Todestag Selbstmord zu begehen. Roland bringt sie dadurch in den Kreis weiblicher Pflichten zurück; sie fühlt sich „Gebunden! fest geschmiedet ewig an/ Die Pflicht! ... Ohnmächtig Weib!“ (28) – und damit endet ihre Rolle als politischer Kopf der Partei. Wie in *Charlotte Corday* wird ihre Rolle als politisch Handelnde abgelöst durch die der verklärten Leidenden: in der nächsten Szene wird sie verhaftet, es folgt

eine rührende Abschiedsszene von Tochter und Gesinde, und in der darauffolgenden Szene ist sie bereits verurteilt. Auf das Todesurteil reagiert sie ähnlich wie Westphalens Corday, sie empfindet es als Apotheose. „Sie selber drücken – sie mit eig'nen Händen/ Den Siegeskranz verklärend auf mein Haupt!“ (32)

Bevor sie allerdings ihren Siegeszug antreten kann, muß sie von verschiedenen Illusionen Abschied nehmen. Lodoïska berichtet von der Niederlage der Girondisten und von der Opposition des Volkes gegen sie, und bietet ihr, ähnlich wie Luchs in *Charlotte Corday*, die Möglichkeit, durch Kleidertausch mit ihr zu entfliehen.³⁸ Marie lehnt ab – allerdings aus anderen Gründen als Charlotte. In Lodoïskas gottesgläubiger Aufopferung erkennt sie ihre eigene Selbstherrlichkeit, sie erkennt ihren Allmachtswahn, der jedes menschliche Gefühl in ihr auslöschte. Ihre gesamte politische Aktivität erscheint ihr plötzlich in einem anderen Licht:

Wie anders bin ich, als ich mir erschien! –
Ich hab' gehaßt, und nicht das Schlechte nur,
Das Gute auch, sobald es mich bekämpfte.
In meinem Stolz unbeugsam, rücksichtslos,
Ließ neben mir und Denen, die ich liebte,
Ich keine Größe gelten, kein Verdienst,
Der Thorheit Wahn, das Wanken zager Schwäche,
Galt mir für Schuld, im Blute nur zu sühnen!
Verachtungswerth war mir der Irrende,
Und ein Verbrecher jeglicher Bethörte!
So trug ich bei zum Sturze der Monarchen,
Und kein Gefühl des Mitleids rührte mich,
Als sie schon lagen unter uns'ren Füßen... (35).

Was Marie hier verdammt, ist nicht ihre politische Aktivität, sondern ihre private Unerbittlichkeit und Gefühllosigkeit, die sie zur Ausführung ihrer politischen Pläne für unerlässlich hielt. Wenn der Royalist Beugnot ihr diese Mitleidslosigkeit verzeiht, in der Annahme, sie ginge „beklagend Euer Werk“ in den Tod, irrt er: „[...] nicht unser Werk! – nur uns're Schuld./ Das Werk ist göttlich – Menschen führen's aus“ (36). Die Erziehung ihrer Tochter, die sie Lodoïska anvertraut, soll dieser sowohl die entschlossene Seite, die zum Handeln befähigt, als auch die gefühlvolle, die ihr die moralische Grundlage zum Handeln gibt, vermitteln. „Sie werde klug, entschlossen, klar und fest,/ Vor Allem aber – wohlwollend und gut!“ (36)³⁹ Da ihr selbst diese Seite fehlt, hält sie ihren Tod für „Versöhnung, denn er ist gerecht“ (36). Aber an ihre politischen Ideale glaubt sie nach wie vor: „[...] dieser Kampf, [...] Ihn hat entflammt ein heiliges Gefühl:/ Der Durst nach Recht in Millionen Herzen“ (36). So kann für Marie am Ende des Stückes eine ähnliche Apotheose erfolgen wie für Westphalens Charlotte: „Ihr Irrthum stirbt mit ihrem Menschendasein,/ Was ewig von ihr lebt, ist ihre Größe“ (36).

2. OPFER

a. Elisabeth von Rumänien und Kremnitz.

Außer der politisch aktiven Heldin, deren Größe verherrlicht wird, spielt die Frau in historischen Tragödien von Frauen eine weitere wichtige Rolle: den des Opfers der Geschichte. Die Heldinnen dieser Trauerspiele haben weder politischen Einfluß noch machen sie Anspruch darauf; viele erhalten ihre Position in der Geschichte durch ihre Verbindung mit dem Mann, dem sie schließlich zum Opfer fallen. Statt auf der Selbständigkeit der Frau und der Rechtfertigung ihrer Handlungen liegt hier die Betonung auf ihrer Unschuld. Was diese geschichtlichen Frauenfiguren (Anna Boleyn, Vittoria Accoramboni) von den Heldinnen nicht historischer Tragödien unterscheidet, ist ihre anfängliche Charakterisierung als selbständig Handelnde; ihr Fall wird meist darauf zurückgeführt, daß sie diese Selbständigkeit aufgeben. Ein solcher Fall ist *Anna Boleyn*⁴⁰ (1886) von Elisabeth von Rumänien (1843-1916) und Marie von Kremnitz (1852-1916). Annas entscheidender Fehler ist die Tatsache, daß sie in der Ehe mit Heinrich die Unabhängigkeit aufgibt, die dieser an ihr respektiert. Heinrichs Verhältnis zu Frauen ist im Stück durch die Angst vor unabhängigen Frauen und durch das Bedürfnis, diese Selbständigkeit zu vernichten, charakterisiert. Gegenüber seiner ersten Frau, Katharina von Aragon, heuchelt er Achtung, weil sie sich seinen Plänen widersetzt (5-9) und betrauert sie nach ihrem Tod in den höchsten Tönen der Verzweiflung (86 f). An Anna ist er interessiert, solange sie sich ihm gegenüber ablehnend oder kritisch verhält. Die „Löwin“ (22) Anna erweckt in ihm gleichermaßen den Wunsch, sie zu besitzen – „Mein muß sie werden, sollten Welten bersten“ (22) – und den, sie zu vernichten: „Zerpressen möcht ich ihren spröden Leib,/ Das goldne Haar zerreißen, ihre Brust/ Aufschlitzen, wälzen mich in ihrem Blute./ Todt soll sie sein, o wär' sie nie gewesen!“ (15) Die Unabhängigkeit, die diese Mordgelüste in ihm erweckt und die Anna gleichzeitig vor ihm retten könnte, gibt sie auf, indem sie „sein“ wird: „Der Mann,/ Dem ich mich schenke, sei mein Herr, mein Meister“ (40).

Diese Herrschaft des Mannes über die Frau sieht sie als so unbedingt, daß sie, analog zu Heinrichs kannibalischer Vision, dem Mann gegebenenfalls das Recht zugesteht, die Frau zu vernichten. „Wär' ich auch/ Nur eine Stunde ihm zum Glück gewesen,/ Wie gerne stürb' ich bitterm Tod dafür“ (41). Wie die Frau für den Mann stirbt, lebt sie auch ausschließlich durch ihn; sie „will die schwere Last ihm nur erleichtern,/ Will selig sein, so lang' ich ihn nur stütze“ (41). Was Wyatt als den Weg „zur Schlachtbank“ erkennt (41), sieht Anna als Erwählung durch ein gütiges Geschick (38, 41) zur Größe (42). Ihre Selbstaufgabe bestätigt sie im Gespräch mit Heinrich, das zu neun Zehnteln von ihr beherrscht wird und in dem sie ihm ihre frühere ablehnende Haltung als „Stolz“ erklärt, der „erst/ Gebrochen werden“ mußte (42 f). Jetzt aber ist sie „ganz besiegt“, sie gibt sich „Gefangen hin in Eure liebe Hand,/ Will sie mir gnädig sein?“ (42) Wo der „Göttergleiche“ um die „Magd“ (43) freit, kann keine Gleichheit in der Ehe herrschen; was Anna als „Trauung unsrer Seelen“ (42) bezeichnet, besteht schlicht in ihrem Entschluß, sich von ihm vereinnahmen zu lassen. „Ich kenne keinen Willen mehr als Euren,/ Kein Leben außer Eurem theuren Sein,/ Ja, keinen Gott, als

den Ihr nennt den Euren“ (43). Heinrichs Antwort ist bezeichnend: ihre Selbstaufgabe bedeutet für ihn einen Sieg auf privater Ebene, den er auf die politische ausdehnen will, indem er sein Land auf ähnliche Weise unterwirft wie sie. „Hätt' ich Euch nie geliebt, wähl' ich doch Euch/ Zur Königin, zur Mutter meiner Erben,/ Weil nie ein Weib an diese Größe reichte./ Ein Licht, von Euch erstrahlend, wird mein Land/ Erhellen“ (43).

Erste Zweifel an ihrer selbstgewählten Abhängigkeit kommen Anna, als Mary, Katharinas und Heinrichs Tochter, sie auf dem Weg von der Kirche öffentlich verflucht. Aus Heinrichs Worten an Mary geht auch für Anna deutlich hervor, wovon ihr neuer Status als Königin abhängt: nämlich von dem als Mutter seines männlichen Erben. Heinrichs Gewißheit, daß sie „Den Erben Englands/ [...] jetzt unterm Herzen“ trage (55), führt zu ihrer Angst, „nur“ eine Tochter zur Welt zu bringen. Dazu gesellt sich bereits in der nächsten Szene die Angst vor Heinrich, denn mittlerweile hat sie ihren naiven „Glauben an des Königs Heiligkeit“ (60) angesichts seiner politischen Morde verloren. Da sie gegen die einmal erkannte Realität, das „entsetzlich Loos [...] Der Königin“ (59) nicht mehr angehen kann, bleibt ihr nur, sich in die frühere „sel'ge Blindheit“ (60) zurückzuwünschen. Heinrich dagegen verachtet sie für ihre Abhängigkeit, für ihre Metamorphose von der „Löwin“ zum Weib. „Ein Weib bleibt doch ein Weib! Seitdem sie mein,/ Da zittert sie, die unerschrocken sonst/ Mit Wort und That gekämpft“ (61). Als Heinrich schließlich den Justizmord in die Wege leitet, indem er falsche Zeugen besticht, die Annas Untreue bezeugen sollen, bringt Annas Rolle als Weib sie aufs Schafott. Ihr Bruder George versucht, Anna zur Flucht zu bewegen, sie aber lehnt diesen Plan unter Hinweis auf ihre weibliche Aufgabe ab: „[...] ich bin nur/ Die Königin, der künft'gen Erben Mutter,/ Ich stehe fest, wo Gott mich hingestellt“ (89). Um ihrer weiblichen Rolle gerecht zu werden, versucht Anna, Heinrich zu rechtfertigen, indem sie seine Schuld übernimmt:

Er ist seit zarter Jugend König, ist
Gewohnt, Verantwortung für was ihn reut
Auf Andere zu werfen; darum bin
Ich ja sein Weib, um auch das Böse, wie
Das Gute treu mit ihm, dem Herrn, zu theilen.
Ich fühl' es schon, daß eigentlich nur ich
Im Unrecht war; seit vielen Jahren habe
Ich Alles stets mit ihm getragen, feig
Hab' ich gehandelt, als ich ihn verließ,
Ich reizte ihn, ja, ich bin schuld an Allem (90).

Auf privater Ebene ist diese Schuldübertragung von Heinrich auf Anna für sie nicht aufrechtzuerhalten; nach außen hin werden ihre Worte Wirklichkeit: Anna erwischt ihren Gatten in flagranti mit Jane Seymour, er klagt sie des Ehebruchs an, um seinen eigenen zu vertuschen, und Anna erkennt, daß sie „Für meines Gatten Sünden büßen“ muß (92). Obwohl Annas Widerstandsgeist kurz vor ihrem Tod wiedererwacht – im

Tower lehnt sie Heinrichs Angebot, sich durch ein falsches Geständnis vom Todesurteil loszukaufen, ab –, wird ihr Tod durch keinerlei Verklärung verschönert. Am Ende des Stückes steht eine letzte bittere Auseinandersetzung mit Heinrich, in der ihr Lebenswille endgültig gebrochen wird; ihr Widerstand gegen ihn ist nutzlos geworden. Seine durchaus ernstzunehmende Drohung, ihre Tochter Elisabeth zu ermorden, beantwortet sie mit der ohnmächtigen Drohung, ihn zu töten; das Bewußtsein ihrer Machtlosigkeit führt zu ihrem völligen Zusammenbruch. „Ist/ Das Leben denn noch nicht veronnen? Herr,/ Befreie mich; ich kann die Bürde nicht/ Mehr tragen; Hab Erbarmen!“ Die Glocken, die zur Hinrichtung läuten, begrüßt sie erleichtert: „Dem großen Gott sei Dank, ich bin erlöst!“ (111) Aber Anna sieht hier nicht den Himmel offen stehen, sondern sich nur von einem Leben befreit, das sie nicht länger ertragen kann; am Ende ihres Lebens steht keine Apotheose, sondern schiere Lebensmüdigkeit.

Die mögliche Inspiration für dieses Stück legen die Autorinnen Anna in den Mund: „Ich seh die Jahre fliehen, [...] Und nur die harten Facten bleiben stehn,/ Die grause That, daß ich den Tod erlitten;/ Wird jemand glauben, daß ich keines Fehls/ Je schuldig? Und was macht es mir, wenn ich/ Vermodert bin, ob nach Jahrhunderten/ Gerecht mir wird die Welt?“ (104 f) Ähnliche Zitate finden sich in historischen Tragödien von Frauen häufig; aus diesen Bemerkungen und aus der Tatsache, daß die Unschuld der weiblichen Opfer der Geschichte sich immer am Ende des Stückes erweist, könnte man auf eine Motivation vieler Autorinnen schließen: die Rechtfertigung historischer Frauenfiguren vor der Nachwelt.

b. Steinlein.

Ein beliebtes Thema historischer Tragödien ist z. B. die Behandlung berühmter Mordverdächtiger. In diesen Tragödien geht es um Frauen, die wegen Mordes zum Tode verurteilt wurden und deren Geschichte so lückenhaft überliefert ist, daß die Autorinnen nur wenige Daten und Fakten zur Hand hatten. Um diese Lücken zu füllen, waren sie meist gezwungen, die Geschichte ihrer Heldin mit Hilfe der wenigen Daten und der reichhaltigen Spekulationen quasi nachzuerfinden. Die auffallendste Übereinstimmung dieser Stücke liegt in dem Faktor der Rechtfertigung: egal, ob die Geschichtsschreibung auf Schuld oder Unschuld der Angeklagten erkennt – auf der Bühne ist sie immer unschuldig.

So behandelte Laura Steinlein (1826-1901?) 1861 in ihrer Tragödie *Das Haus Cenci* die Geschichte der Beatrice Cenci,⁴¹ von der die Geschichtsschreibung nur wenig zu berichten weiß: sie wurde von ihrem Vater gefangengehalten und mißhandelt und des Mordes an ihm verdächtigt, als er von zwei bezahlten Attentätern im Bett ermordet wurde. Für diese Tat wurde sie 1599 von Papst Clemens VIII. zum Tode verurteilt und hingerichtet. Einige Berichterstatter nehmen eine Vergewaltigung Beatrices durch ihren Vater an (Klokow 182), andere nicht (Durant/Durant 252 f). Einig ist sich die Geschichtsschreibung, mit Ausnahme von Klokow, der einzigen weiblichen Berichterstatterin, im Bezug auf Beatrices Schuld: in allen anderen Quellen hat Beatrice ein Verhältnis mit Olimpio Calvetti (Durant/Durant 253, Ricci 128-30) oder

mit dem Monsignore Guerra (*Remarkable Women* 7 f; „Relation“ 95-9; Beyle 206) und stiftet ihren Liebhaber zum Mord an. Klokow dagegen hält es für „ziemlich sicher erwiesen [...], daß dieselben [Beatrice und ihre Geschwister, S. K.] durch ränkevolle Verleumdungen die Opfer eines Justizmordes geworden sind“ (182). Bei Klokow schließlich wird Beatrice gemeinsam mit ihrem Bruder und einer älteren Schwester hingerichtet (182), in allen anderen Quellen mit ihrem Bruder und ihrer Stiefmutter Lucrezia.

Aus dieser mythologisch-spekulativen Historie übernahm Steinlein nur die von Anna erwähnten „harten Facten“, d. h. die wenigen Punkte in Beatrices Geschichte, die durch verschiedene gleichlautende Überlieferungen als einigermaßen erwiesen gelten können: die Gefangenschaft Beatrices und ihrer Geschwister, den Mord und die Hinrichtung. Bei Steinlein hat Beatrices Vater, Francesco Cenci, im Verein mit seiner langjährigen Geliebten Marghitta seine erste Frau Angela ermordet (sowohl die Geliebte als auch der Mord an Angela sind Steinleins Erfindung) und mißhandelt seine Kinder, weil sie ihn an sie erinnern. Aus Beatrices Liebschaft mit Calvetti oder Guerra wird ihre Liebe zu Guido Reni, der sie malt und bei dem sie Unterricht nimmt; aus der möglichen Mordgehilfin Lucrezia wird die liebevolle Stiefmutter, die unter der Zerrissenheit der Familie leidet und Vater und Kinder miteinander aussöhnen will. Der Mord an Cenci wird der Geliebten Marghitta angelastet, die sich so für den Verrat Cencis an ihr rächt. Beatrice, durch die ungeheure Grausamkeit und die inzestuösen Anträge ihres Vaters reichhaltig gerechtfertigt, will sich und ihre Geschwister zwar ebenfalls befreien, indem sie ihren Vater tötet, findet aber nicht die Kraft dazu und will stattdessen Selbstmord begehen. Sie wird mit dem Giftbecher überrascht, ihr Vater tot gefunden; Marghitta beeilt sich darauf, ihr den Mord anzulasten, und Beatrice und ihr Bruder werden des Mordes angeklagt und überführt.

Ähnlich wie Anna Boleyn leistet Beatrice ihrem Vater keinerlei Widerstand. Francescos Plan, sie durch den erzwungenen Malunterricht bei Reni „zur Demuth [zu] führen“, „den Übermuth zu brechen“ (26), ist reichlich überflüssig: im Gegensatz zur Wut ihres Bruders Giacomo reagiert Beatrice auf die Grausamkeit ihres Vaters mit einer Angst und Passivität, in der sie ihren einzigen Schutz vor weiterer Mißhandlung sieht. „Wenn Du des Vaters Grausamkeit erkennst,/ Und je gefühlt, wie er zu strafen weiß –/ Du dächtest nie an Rache“, erklärt sie Giacomo (16). Ihrem Bruder ist ihre Ergebnislosigkeit unbegreiflich: „Beatrice!/ Ist's möglich? regt in Deinem Busen kein/ Gefühl sich, das, von aller Schmach getroffen,/ Dein Blut empört und auf zu wildem Haß/ Die Seele reizt? Das nicht allmächtig drängt/ Die grauenhafte Fessel abzustreifen?“ (16). Sie aber kann sich ohne männliche Unterstützung nicht zu der Energie, die der wilde Haß erfordert, aufraffen: „Doch... doch... wärest du mir nah und er... mein Freund...“ (16). Diesem Freund, Guido Reni, gegenüber, definiert sie sich selbst als „ein Nichts“ (32), findet aber durch seine Liebe ins Leben zurück (33). Diese Neudefinition als „Deine Beatrice“ (33) gibt ihr die zeitweilige Kraft zum Widerstand gegen ihren Vater; ihr neues Selbstverständnis als „sein... Reni's ...“ (33) widerspricht ihrem früheren als Besitz des Vaters, den dieser beliebig mißhandeln kann. Diese Änderung zeigt sich deutlich in dem folgenden Austausch zwischen Beatrice und dem Grafen Cenci.

GRAF. Auf, Püppchen, komm! ich habe Lust zu spielen...
(er zerrt Beatrice, die sich eben im Hintergrund vom Boden erheben wollte, in den Vordergrund.)
Und tanzen sollst Du... tanzen...

BEATRICE (springt auf, ihm sich entwindend.) Meint Graf Cenci
Ich *lasse* mit mir spielen? – O, die Zeit
Reift jede Frucht. – Hier ist es aufgegangen
Das selige Bewußtsein *eigen* Werths,
Und das Bewußtsein heil'ger Menschenrechte.
Seht eine Römerin und... Jungfrau... Graf.

GRAF. Ist das das schwache, demuthsvolle Kind?

BEATRICE. Hier hat ein neues All sich mir erschlossen,
Hier hat urew'ger Liebe Himmelsstrahl
Das schon vom Sturm zerpeitschte, schwanke Rohr
Zu neuem Dasein aufgerichtet (51, Hervorhebungen der Autorin).

Dem Grafen scheint dieser plötzliche Widerstand unvereinbar mit dem Charakter des schwachen, demuthsvollen Kindes, das er kennt; er löst das Identitätsproblem dadurch, daß er in Beatrice seine verstorbene Frau Angela sieht. „Was schwirrt vor meinen Augen ... Beatrice?/ Nein!... Beatrice nicht... sie ist es – sie –/ Ist Angela in ihrer ganzen Hoheit/ Und Würde“ (52). Obwohl sein schließlicher Ausruf „Mein Kind!“ (52) auch Angela gelten könnte, glaubt Beatrice sich wiedererkannt und fliegt ihm in die Arme. Durch diese Aussöhnung mit dem Vater erhält sie Rang und Namen, gewissermaßen ihr Selbst zurück; aber da sie sich weiterhin als Renis Beatrice empfindet, kann sie sich nicht mehr mit diesem Selbst identifizieren. „ich kenne/ Mich selbst nicht mehr. Wie soll ich an den Wechsel,/ Der von des Elends tiefster Stufe mich/ Zu irdischer Glückseligkeit erhoben,/ Auch glauben? – Bin ich's? – Bin ich's nicht, Reni?“ (67) Auch Reni kann die glückselige Beatrice nicht als „seine“ erkennen. „RENI. Ihr seid Contessa Beatrice Cenci./ BEATRICE. Nicht *Dein*, Reni? Nicht *Deine* Beatrice?“ (67, Hervorhebungen der Autorin) Da sie begreift, daß ihre Rolle als Renis Beatrice von ihrer Hilflosigkeit abhängt, verspricht sie ihm, diese Abhängigkeit baldmöglichst wiederherzustellen – nachdem sie ihrem Vater zuliebe die glückliche Contessa gespielt hat.

[...] sollte ich den ersten, ersten Wunsch
Ihm weigern? Nein! – Ist er erfüllt, Reni,
Fort mit dem Prunk, den Edelsteinen. – Dir
Will ich ja leben, Dir allein. Von Dir
Empfang' ich das Gewand, das Dir gefällt,
Und meines Hauptes funkelnder Juwel,
[...] ist Deine Liebe,
Dein Glück – vor ihm fällt aller Tand der Welt
In Staub. Bist du zufrieden? (68)

Was Beatrice hier versucht, ist, zwei Herren zu dienen, von denen sich jeder ein anderes Bild von ihr macht – das Bild der Herrscherin (Vater) steht gegen Renis Heiligenbild (70 f). Dieser Versuch bricht erst dann zusammen, als sie begreift, daß der Graf ihr eine Rolle aufdrängt, die sie nicht spielen kann: die ihrer Mutter Angela. Wie Anna Boleyn verinnerlicht Beatrice seine Schuld und verliert damit die Möglichkeit der Selbstidentifizierung als (unschuldig) mißhandelte Tochter; ebensowenig kann sie nun Renis Heiligenbild entsprechen.

Der Widerspruch zwischen den ihr aufgezwungenen Rollen – Heilige und Herrscherin/ Angela, Renis Beatrice und Francescos Tochter – ist ein Ergebnis ihrer Freiheit, denn während ihrer Gefangenschaft war sie ungeteilt, sie war Francescos grundlos mißhandelte Tochter; an ihrer Unschuld war kein Zweifel möglich. Für Beatrice bedeutet ihre frühere Unfreiheit Unschuld, Reinheit, Identität; ihre jetzige Freiheit sieht sie als gleichbedeutend mit Zerrissenheit, Zweifel, Schuld. Ihre Sehnsucht nach dem Ende der Zerrissenheit äußert sich dementsprechend in der nach dem Gefängnis, die sie ihrem ehemaligen Gefangenwärter Pietro gegenüber ausspricht.

[...] als Du mich gefangen hieltest, da
Warst Du ein Mensch... ein Mensch? Nein, nein, Pietro,
Du warst ein Engel, mir herabgesandt,
Du warst ein Gott der Liebe, des Erbarmens.
Seitdem Du aber mein Gefängniß mir
Erschlossen hast, mich in die Welt gestoßen,
Und ich, ein harmlos Kind, der langentbehrten,
Der süßen Freiheit in die Arme sank –
Du, ungewarnt, den heißen Durst zu stillen,
Des Daseins goldig flimmernden Pokal
Mich an die unentweihete Lippe setzen,
Den Höllentrunk mich kosten ließest – bist...
Ich kann nicht sagen *was* Du bist (74 f, Hervorhebung der Autorin).

Nur in der Gefangenschaft kann Beatrice gleichzeitig vor dem väterlichen Verführer Schutz finden, die Zweifel an ihrer eigenen Identität vermeiden und sich selbst als unentweihet empfinden. In der Freiheit aber bringt sie das Bewußtsein der eigenen Unschuld nicht auf. Der Unterschied zwischen ihrem Plan, den Vater zu töten, und dem ihres Bruders Giacomo beruht darauf, daß ihr sein Selbstbewußtsein, seine eigenständige Identität fehlt: anders als sie ist er sich bewußt, daß er im Recht ist und aus Selbstverteidigung handelt. Giacomo plant die Tat, um sich selbst zu retten (78), Beatrice zur Rettung anderer (89); für Giacomo sind Mord und Selbstmord Alternativen – er will sich töten, wenn sein Plan fehlschlägt –, für Beatrice dagegen ist der Selbstmord eine unausweichliche Konsequenz des Mordes am Vater (81). Während Giacomo an der Tat nur dadurch gehindert wird, daß Marghitta ihm zuvorkommt, ändert Beatrice ihren Vorsatz: nachdem sie den Giftbecher gefüllt hat, belauscht sie ein Gebet ihrer Stiefmutter für sie und fühlt sich durch die Vorsehung an der Ausführung

ihrer Planes zurückgehalten. In rapider Aufeinanderfolge versucht sie nun zwei Neudefinitionen ihrer selbst: die Rückkehr in die Rolle der unschuldig Mißhandelten durch Selbstmord und die Rückkehr in den Besitz Renis durch Flucht. Aber dieser Weg ist ihr „verschlossen“, sie bleibt „Gefangen“ (91) und wird von ihrer Familie ohnmächtig gefunden. Das „erklärend Wort“ (95), zu dem sie wiederholt aufgefordert wird, bringt sie nicht heraus; ihren Tod versteht sie als ihre letzte Möglichkeit, „das unbefleckte Kleid/ Der heil'gen Unschuld wieder zu erringen“ (106).

Das Motiv der Rechtfertigung der historischen Heldin vor der Nachwelt ist hier wesentlich stärker ausgeprägt als bei Westphalen, Ebner-Eschenbach und Elisabeth/Kremnitz: Beatrice bringt Reni von seinem Entschluß, mit ihr zu sterben, durch eine hypothetische Frage ab, hinter der sich ein Auftrag verbirgt. „Wenn Reni/ Vom Schicksal auserlesen, uns're Schmach/ Und unsern Tod zu sühnen? Wenn durch ihn/ Verkündung kommenden Geschlechtern würde,/ Sie – vor der Welt entehrt, in Schmach gerichtet,/ Sie wären schuldlos?“ (110) Und Reni nimmt den Auftrag an, er verspricht ihr Rechtfertigung durch ein Bild, einer Botschaft an die Zukunft. In diesem Bild, verspricht er,

soll für Nachwelt, kommende Geschlechter
Und für Jahrhunderte in Flammenschrift
Das Zeugniß stehn – sie: *Beatrice Cenci*,
War nimmermehr Verbrecherin! – Ich schaue:
Licht wird's vor meinem Seelenaue, licht –
Ich seh' Dein Volk, Nationen fern und nah,
In Scharen dicht gedrängt, in Andacht wallen
Hin zu dem Bilde einer Heiligen.
Ich seh' sie Weihrauch streu'n, Dir huldigen,
Ich seh' ihr Aug' von Thränen überfluthet,
Für die Dir angethane Schmach Erhebung
Fordern – und für Dein ungemess'nes Leid
Abbitte thun (110 f, Hervorhebung der Autorin).

Die Annahme, daß Steinleins Stück von ähnlichen Motiven inspiriert wurde, liegt nahe.

c. Götze.

Während Beatrice als Sinnbild der mißhandelten mädchenhaften Unschuld dargestellt wird, ist die Heldin in Auguste Götzes (1840-1908) *Vittoria Accoramboni*⁴² (1890) durch das hartnäckige Bestehen auf ihrer Unabhängigkeit teilweise für ihr tragisches Schicksal mit verantwortlich. Im Bezug auf Vittorias Leben ist die Geschichtsschreibung ebenso lückenhaft wie im Falle Beatrice Cenci: nach der Ermordung ihres ersten Mannes, Francesco Peretti, heiratete sie Paolo Orsini, den Duce von Bracciano, der zusammen mit ihrem Bruder Marcello den Mord begangen haben soll, um diese Heirat zu ermöglichen (Beyle 158; Martinengo Cesaresco 138; Bax 48-50). John Symonds

und Bax nehmen eine Komplizität Vittorias bei der Tat an (John Symonds 161; Bax 115). Weder Vittoria noch Orsini wurden gerichtlich belangt, da der Kardinal Montalto, der Onkel des Ermordeten, eine gerichtliche Untersuchung verhinderte. Trotz eines päpstlichen Dekrets, das Vittoria eine zweite Eheschließung verbot, heirateten Vittoria und Orsini mehrfach (Boklund 17; Bax 67 und 99; Martinengo Cesaresco 142; John Symonds 165). Nach dem Tod des Duce wurde Vittoria von ihrem Schwager Lodovico Orsini ermordet, da dieser vergeblich gegen die unstandesgemäße Heirat seines Bruders Einwände erhoben hatte und Vittorias beträchtliche Erbschaft in die Familie zurückbringen wollte (Bax 160 f; Martinengo Cesaresco 148 f; John Symonds 167).

In Götzes Stück verliebt sich Vittoria in den Kardinal Montalto, später Papst Sixtus V.; aber ihre ehrgeizige Mutter Tarquinia will ihr durch die Ehe mit Orsini, dem Herzog von Bracciano, die Herzogskrone aufsetzen. Vittoria setzt ihren ganzen Stolz darin, den Herzog vor den Augen Montaltos und der Welt abzulehnen, wird aber daran durch den Widerstand der Noblen von Rom gehindert, die ihre Verbindung mit dem Herzog aus Standesgründen ablehnen und seinem Antrag durch ein päpstliches Dekret zuvorkommen. So um ihren Triumph gebracht und öffentlich bloßgestellt, schwört Vittoria Luigi Orsini, dem Sprecher der Noblen, Rache. Sie verspricht Montaltos Neffen Francesco Peretti die Ehe, wenn er ihr Luigis Verbannung erwirkt; dieser tut es durch den Einfluß seines mächtigen Onkels, und Vittoria heiratet ihn zwar widerwillig, aber durch ihr Wort gezwungen. Vittoria liebt Montalto weiter, ohne von seiner Gegenliebe zu wissen, und leidet unter den kleinlichen Eifersüchteleien ihres Mannes, der ihr sogar den Umgang mit Künstlern verübelt. Unterdessen schmiedet Tarquinia mit Hilfe ihres älteren Sohnes Marcello und Orsinis, der Vittoria nach wie vor in seinen Besitz bringen will, weiter an ihren ehrgeizigen Plänen für Vittoria. Marcello bringt Vittoria bei Francesco in den Verdacht der Untreue und lockt ihn in eine Falle. Francesco wird ermordet, der Verdacht fällt auf Vittoria. Vittoria gibt jeden Rechtfertigungsversuch auf, als auch Montalto sie für schuldig hält; sie flieht und ist von da an völlig in der Hand ihrer Mutter. Tarquinia und Orsini entführen sie auf Orsinis Schloß und zwingen sie zur Ehe mit Orsini. Montalto rechtfertigt Orsini öffentlich, um Vittoria zu schützen, obwohl er von beider Schuld überzeugt ist. Als er zum Papst gewählt wird, verurteilt er Orsini zum Tode; Vittoria wird von ihrem Mann zu ihm geschickt, um seine Begnadigung zu erwirken. Die Szene zwischen Vittoria und Montalto ist die Aufklärungs- und Aussöhnungsszene des Stückes: Vittoria überzeugt Montalto von ihrer Unschuld; beide gestehen sich ihre Liebe und entsagen. Montalto begnadigt Orsini auf Vittorias Bitten hin, aber bevor Vittoria mit der Freudenbotschaft zurückkehrt, stirbt Orsini. Am Ende des Stückes wird Vittoria von Luigi, dem durch ihre Schuld Verbannten, der sich aus Verzweiflung einer Räuberbande angeschlossen hat, ermordet.

Wie Steinlein rechtfertigt Götze ihre Heldin nicht nur durch faktische Änderungen und Uminterpretationen der bekannten Geschichte (frei erfunden sind die Luigi-Handlung, Vittorias unglückliche Liebe zu Montalto, und ihre erzwungene Ehe mit Orsini), sondern vor allem durch die Charakterisierung ihrer Heldin. Anders als Steinleins Beatrice ist Vittoria hochbegabt, intelligent und ehrgeizig, wenn auch in anderem Sinne als ihre Mutter. Während deren Ehrgeiz auf Macht abzielt, liegt Vittoria an einer

Demonstration ihrer persönlichen Unabhängigkeit. Sie läßt sich weder von ihrer Mutter in die Ehe zwingen – „Ich bin die freie Herrin meiner Hand/ Und meines Herzens, Mutter, merke es wohl“ (17) –, noch von ihrem besorgten Bruder Flaminio überreden, eine Frau brauche den Schutz des Mannes (17 f). Ihre Freiheit versteht sie als die Unabhängigkeit vom Mann; den Ausdruck ihrer Freiheit sieht sie in der Anbetung der Männer, die sie zu nichts verpflichtet.

[...] laßt mir meine Freiheit,
Und laßt mich sorgenlos und voll genießen
Dies schöne Leben unbegrenzter Macht.
Vittoria kann alles, was sie will!
[...]
Ich sehe sie so gern zu meinen Füßen,
Die Großen Roms, Herzoge und Barone
[...]
Das ist mir Leben und Genuß des Lebens;
Nicht aber das, mein eigen Selbst zu opfern
Und eines Gatten folgsam Weib zu sein (19).

In ihrem ersten Gespräch mit Montalto versucht er, ihr genau diese Folgsamkeit aufzuzwingen: „Ihr sollt des holden Reichthums,/ Mit dem Natur verschwenderisch Euch schmückte,/ Euch nur bewußt sein, um damit den Einen,/ Um Euren Gatten weiblich zu beglücken“ (21); bis dahin aber soll sie „den holden Schatz/ Von anmuthvoller Frauenschöne“ (22) sorgfältig verstecken, statt ihn auf Festen zur Schau zu tragen. Mit diesem Argument versucht Montalto, Vittoria dazu zu bewegen, das Fest zu verlassen und auf ihren Triumph, den Antrag Orsinis, zu verzichten, denn „Was auch vielleicht an glänzendem Triumph/ Des Festes Königin verliert, das wird/ Das sittig holde Weib dabei gewinnen“ (22). Aber seine Bevormundung erweckt Vittorias Stolz, sie glaubt an ihre unbegrenzte Macht über sein „schwach Geschlecht“ (23) und hält an ihren Plänen fest. Montaltos Einfluß aber macht sich in ihrem folgenden Monolog bemerkbar: vor ihrem Gespräch mit Montalto ging es ihr um eine öffentliche Demonstration ihrer Unabhängigkeit, jetzt liegt ihr zusätzlich daran, daß Montalto Zeuge ihrer Entschlossenheit wird. Daß ihr dieser Triumph genommen wird, bedeutet für sie eine öffentliche Blamage, eine Negierung ihrer Freiheit; um sich zu rächen, verkauft sie sich „nur von Rachegefühl durchglüht, ohne Besinnen und Schwanken“ (Bühnenanweisung, 34) an Francesco. Dessen Schwäche – sie bezeichnet ihn wiederholt als „Knaben“ (40) – äußert sich in seiner lächerlichen Besitzerpose und kleinlichen Eifersucht. „Sobald Du mein, will ich mein Kleinod wahren,/ Vor aller Andern Blicken es verschließen!“ (41). Vittoria scheint trotz ihres Ehrenworts unwillig, sich in dieser Form einschließen zu lassen – aber wieder werden ihre letzten Zweifel von Montalto beseitigt. Sein Dank dafür, „Daß Ihr dem Rath gefolgt und Euch vermählt“ (53), gibt den Ausschlag: Vittoria fügt sich in ein System, in dem die Frau ohnmächtig ist und der Mann, gemäß Flaminios Annahme, als ihr Beschützer fungiert. Auf dem Weg zur Kirche reicht sie

Montalto „wie ein Kind folgsam und willenlos ihre Hand“; sie „schwankt einen Augenblick, so daß sie sich auf ihn stützen muß“ (Bühnenanweisung 53). Montalto begrüßt diese physischen Symptome ihrer Unfreiheit mit Jubel: „So recht, stützt Euch auf mich, Vittoria,/ Und wie in dieser Stunde thut es immer!“ (54) Damit ist Vittorias Metamorphose vom unabhängigen Mannweib zum machtlosen Weibchen vollzogen.

Wie vollkommen diese Umwandlung ist, zeigt sich in ihrem Gespräch mit dem Maler Zuccari, der sich noch an die unverehelichte Vittoria aus dem vorigen Jahr erinnert.

ZUCCARI. Damals erschien ihr meinem Auge stolzer –
VITTORIA (leise für sich). Und glücklicher!
ZUCCARI (in seiner Rede fortfahrend).
Doch nicht so schön, als heut';
Noch fehlte Eurem Antlitz das, was oft
Das häßlichste verschönt; der Zug der milden
Und sanften Weiblichkeit; jetzt, da Ihr liebt – – (56).

Bei dieser Metamorphose gewinnt das „sittig holde Weib“, gemäß Montaltos Vorhersage im ersten Akt, und zwar auf Kosten ihres Glücks. Da Vittoria die „Aufgabe“ der Frau in der Ehe – „Dich zu beglücken und mein ganzes Sein/ Dem Deinen anzuschließen“ (61) – Francesco gegenüber nicht erfüllen kann, überträgt sie einen Teil ihrer ehelichen Pflichten auf Montalto. „[...] seinen großen Plänen wurdet Ihr/ Verständnißvoll Gefährtin. – [...] auch sonst/ Noch folgt ihm Eurer Seele kühner Flug“ (57), lautet die Einschätzung des Baumeisters Fontana. Da Vittoria weder in der Ehe noch in der Welt einen Handlungsspielraum hat, lebt sie „still hier nur mit ihren Büchern“ (67). Montalto dagegen reagiert auf seine unglückliche Liebe mit verstärktem politischem Ehrgeiz: als Anwärter auf die Tiara greift er „mit *reiner* Hand/ Nach jener Frucht der unumschränkten Macht“ (68, Hervorhebung der Autorin). Für Vittoria, die in der Ehe gezwungen wird, sich auf die von Zuccari zitierten Weiblichkeitsattribute einzuschränken, wird derartige Ehrgeiz zur Sünde. Montalto gegenüber beichtet sie ihr Unabhängigkeitsbedürfnis, als handele es sich um eine Todsünde: „Du würdest schauern, sähest Du dies Herz/ [...] Entsetzensvolle Dinge stehen drin./ [...] Da steht der Ehrgeiz, brennend, unzufrieden/ Mit meinem stillen Loos in Deinem Haus,/ Ergeht er sich in sünd'gen Hoheitsträumen“ (73).

Vittorias Verhängnis, die Flucht, die sie am Mord Francescos schuldig erscheinen läßt, ist das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen ihrer früheren Unabhängigkeit und ihren jetzigen Versuchen, diese Freiheitswünsche zu unterdrücken: ihre „weibliche“ Seite, ihre Abhängigkeit von Montaltos Ansichten, nimmt ihr jede Möglichkeit, sich ihm gegenüber zu verteidigen, als er sie des Mordes beschuldigt (85). Andererseits macht gerade ihre frühere Selbständigkeit sie zur Hauptverdächtigen – in den Augen der männlichen Protagonisten. „Das sieht ihr ähnlich!“, heißt es da unter anderem, „Dies Weib ist stets den eig'nen Weg gegangen!“ (87) Nach Vittorias einmütiger Verurteilung durch die öffentliche Meinung und ihrer Entführung durch Orsini und Tarquinia

gehen ihre und Montaltos Wege zunehmend auseinander: Montalto steigt zum Papst auf, Vittoria versinkt in völlige Apathie. „Die Kraft der starken Seele war gebrochen./ So schleppte man sie hin zum Traualtar“ (98).

Aus dieser Apathie erwacht sie erst, als sich ihr die Möglichkeit bietet, sich Montalto gegenüber zu rechtfertigen. Orsini, von Montalto zum Tode verurteilt, schickt sie zu Montalto, um bei ihm seine Begnadigung zu erflehen, und gesteht ihr seinen Anschlag auf Francescos Leben und die Tatsache, daß er selbst sie in einem Brief an Montalto des Verbrechens beschuldigte. Vittoria sieht Montaltos Verhalten durch diesen Brief als völlig gerechtfertigt; ihre eigene Unfähigkeit, sich ihm gegenüber zu verteidigen, interpretiert sie als Trotzreaktion, die sie jetzt durch Demut wiedergutmachen will (115). So sehen sich Vittoria und Montalto als Bittstellerin und Papst wieder, er auf der Höhe der Macht, sie in der tiefsten Machtlosigkeit: „Nicht hoch – nicht hehr – ein stündig schwaches Weib/ Erscheine' ich hier“ (122). Daß Montalto angesichts dieser endlich unterwürfigen Vittoria in Versuchung gerät, ist verständlich; aber gerade ihre nun verinnerlichte weibliche Rolle diktiert ihr Verhalten: sie entsagt mit dem Hinweis auf seine große Zukunft, seine Aufgabe in der Welt. Denn was für die Frau ein Lebensinhalt ist, die Liebe zum Mann, ist für den Mann lediglich „dieser Stunde Rausch“ (128), aus dem er erwachen muß, um seine Bestimmung zu erfüllen. „Wenn Du erwachst – und Du wirst bald erwachen,/ Denn Liebe füllt des Mannes Sein nicht aus –/ Wirst Du mit starker und mit reiner Hand/ Das Werk, zu dem Dich Gott beruft, beginnen“ (128). Damit verweist sie Montalto auf seine „glanzerhellte[n] Bahnen“, seine „heil'ge Sendung“ (131).

Vittorias Aufgabe dagegen – die Pflicht, den Mann zu seiner zurtückzuführen –, ist damit erfüllt: „Das Höchste, was das Leben bieten kann,/ Genöß ich in dem sel'gen Augenblick!“ (129, Hervorhebung der Autorin) Da die Liebe, wie hier deutlich impliziert, das Sein der Frau ausfüllt, bleibt Vittoria nach ihrer Entsagung weder Wunsch noch Aufgabe übrig; ihr einziger Wunsch ist der nach Vernichtung – „Wär' dieser Tag, nach welchem mir die Welt/ Nichts, nichts mehr bieten kann, mein letzter auch!“ (138) – und Vergessenheit: „daß meine Spur verwehe“ (137). Ihre Ermordung durch Luigi, für sie die Sühne für ihre Schuld ihm gegenüber (141), wird für Montalto zum Anstoß für weitere politische Pläne, die ihm außerdem Befriedigung seiner privaten Gefühle versprechen. „Der Papst hält morgen fürchterlich Gericht!/ In Kurzem sei von der Briganten Horden/ Das Land gesäubert; Keiner darf mehr leben!/ So räch' ich Deinen Tod, Vittorial!“ (147) Durch Vittorias Tod wird der Riß in Montalto, der Zwiespalt zwischen privatem Glücksanspruch und politischem Ehrgeiz, geheilt; seine Privatrache wird zur Sache Roms; Montaltos Liebe zu Vittoria geht in dem Entschluß des Papstes, „in ihrem Geist [zu] regieren“ (148), auf.

Anders als Steinlein, Elisabeth von Rumänien und Kremnitz, die sich auf die Rechtfertigung ihrer Heldinnen durch Darstellung ihrer Unschuld konzentrieren, spricht Götzes Tragödie einen weiteren Aspekt an: die Tatsache, daß der Frau historisch die Möglichkeit der Verbindung von privatem Glück und öffentlicher Wirksamkeit nicht gegeben war, selbst wenn sie, wie Vittoria, sowohl den Willen als auch die Fähigkeit dazu besitzt. In allen historischen Tragödien sind der private und der öffentliche

Bereich für die Frau einander direkt entgegengesetzt und schließen sich gegenseitig aus. Wo die Frau in historischen Tragödien von Frauen auf Selbständigkeit Anspruch macht, bezahlt sie sie mit dem Verlust ihres privaten Glücksanspruchs (*Vittoria Accoramboni*) oder ihres Gefühlslebens (*Marie Roland*). Wo dagegen ihre geschichtliche Rolle mit ihrer „weiblichen“ (als Frau, Tochter, Untertanin) übereinstimmt, ist sie auf politisch-öffentlichem Gebiet machtlos (*Das Haus Cenci*, *Anna Boleyn*). Die Idee, daß eine Frau imstande ist, ihre „weibliche Bestimmung“ zugunsten ihrer politischen Handlungsfreiheit oder privaten Unabhängigkeit zu opfern, wird verschiedentlich auf die Bühne gebracht, oft mit mildernden Zusätzen, die diesen Entschluß vertretbar erscheinen lassen oder ins Nachhinein „berichtigen“: Vittoria erkennt ihre Unabhängigkeitsbestrebungen als unverzeihlichen Stolz; Ebner-Eschenbachs Marie Roland urteilt ähnlich über ihre unweibliche Härte; Westphalens Corday wird zur Auserwählten bzw. zum Werkzeug des Schicksals – ähnlich wie Schillers Jungfrau von Orleans.

Hinter dieser Verfahrensweise – die Darstellung selbständiger Heldinnen unter Anführung mildernder Umstände – könnte man ein taktisches Manöver vermuten, dem nicht unähnlich, das die Autorinnen von Bildungstraktaten gebrauchten. Denn wo die Sympathien der Autorinnen liegen, ist eindeutig: wo die Heldin der Tragödie in der privaten Ebene verhaftet bleibt, stirbt sie als beklagenswertes Opfer der Geschichte (Beatrice Cenci, Vittoria Accoramboni, Anna Boleyn, Beatrice von Schwaben in Henriette Strauss' *Beatrice*). Wo sie dagegen die Folgen ihrer politischen Handlungen mit dem Leben bezahlt, erfolgt ihre Apotheose, die Verherrlichung ihrer Größe (Charlotte Corday, Marie Roland). Worin die Tragödie der Figur besteht, ist ebenso davon abhängig, ob sie als Heldin oder Opfer auftritt: in Westphalens *Charlotte Corday* und Ebner-Eschenbachs *Marie Roland* besteht die Tragödie der Heldin in ihrem Ende, das ebenso wie ihre politischen Taten das Ergebnis ihrer eigenen Entscheidung ist, denn sowohl Charlotte als auch Marie wird noch im Gefängnis die Möglichkeit der Flucht geboten. In den Tragödien, in denen die Heldin der Geschichte geopfert wird, besteht ihre Tragödie in der vorgegebenen oder selbstgewählten Ausweglosigkeit ihrer Situation, in der Tatsache, daß sie die Möglichkeit der Handlungsfreiheit entweder nicht haben (*Das Haus Cenci*, *Beatrice*) oder zugunsten des Privatbereichs aufgeben (*Vittoria Accoramboni*, *Anna Boleyn*).

B. HISTORISCHE DRAMEN

1. KÖNIGINNEN UND SOLCHE, DIE ES WERDEN SOLLTEN

Die Idee, daß Frauen nur unter Ausschluß der Privatsphäre Geschichte machen können – sowohl ihre eigene als auch Weltgeschichte –, zieht sich auch durch historische Stücke von Frauen: ähnlich wie in *Charlotte Corday* und *Marie Roland* wird hier die Entscheidungsfreiheit der Frau durch Ausschaltung des Privatbereichs gesichert. Anders als historische Tragödien über Frauen, die meist einen guten Teil der Lebensgeschichte der Heldin zeigen oder nacherzählen, wird hier nur ein kurzer Ausschnitt

behandelt: die Heldin steht am Kreuzweg zwischen privater Abhängigkeit und öffentlicher Wirksamkeit; gezeigt wird nur ihre Entscheidung – der Rest ist Geschichte.

a. *Birch-Pfeiffer*.

Charlotte Birch-Pfeiffers *Elisabeth* (1841) behandelt die Geschichte Elisabeths von England vor ihrer Thronbesteigung; bis zur letzten Szene spielt das Stück zur Zeit der Regierung Mary Tudors. Die Autorin hält sich dabei genau an die historischen Gegebenheiten und erfindet zwei wichtige Faktoren: Elisabeths Liebe zu Eduard Courtney und die zeitliche Übereinstimmung zwischen Courtneys Tod und Elisabeths Thronbesteigung.⁴³

Maria steht völlig unter dem Einfluß des Bischofs und Staatskanzlers Gardiner, der der katholischen Kirche ihre ehemalige Vormachtstellung in England wiederverschaffen will. Gardiner intrigiert gegen Elisabeth, weil er in ihr eine mögliche künftige Regentin sieht, die sich weder von der katholischen Kirche noch von ihm regieren lassen würde. Maria dagegen haßt Elisabeth, weil sie ihr die Liebe des Volkes und die Eduard Courtneys, den sie kürzlich von jahrelanger Haft im Tower begnadigt hat, entzieht. Maria läßt Eduard durch Gardiner ihre Hand und Krone antragen; dieser lehnt ab, und Maria schwört sowohl ihm als auch Elisabeth Rache. Beide werden verhaftet und in den Tower gebracht; unterdessen suchen Gardiner und Maria eifrig nach Möglichkeiten, Elisabeth und Eduard pro forma des Hochverrats zu überführen, um ihre Hinrichtung vor dem Volk rechtfertigen zu können. Denn das Volk befindet sich im Aufruhr gegen Maria, die inzwischen Philipp von Spanien geheiratet und die Inquisition in England eingeführt hat.

Im Tower kommt es zu einem ersten Gespräch zwischen Elisabeth und Eduard, in dem Eduard ihr seine Liebe gesteht. Unter dem Druck der öffentlichen Meinung wird es schließlich unumgänglich, beide aus dem Tower zu befreien; Gardiner setzt daraufhin den nächsten Plan ins Werk: er versucht, Elisabeth zu bewegen, ihr Erbrecht auf Englands Thron aufzugeben und den König von Frankreich zu heiraten. Eduard dagegen soll ihm, durch die Freiheit verführt, durch echte Rebellion den Vorwand liefern, den er braucht. Elisabeth lehnt Gardiners Angebot ab und wird auf Schloß Ricot gebracht; dort sieht sie Eduard wieder, der sich entschlossen hat, England zu verlassen, und von ihr Abschied nimmt. Mit dieser Abschiedsszene endet das Stück; die Folgen des Abschieds zeigt Birch-Pfeiffer im Nachspiel: die Thronbesteigung Elisabeths, der nach dem Tode Gardiners, Marias und Eduards nichts mehr im Wege steht.

Elisabeth wird zu Beginn des Stückes als eine Frau dargestellt, die sowohl Anlagen zur „Frau“ als auch zur Herrscherin besitzt: ihr Todfeind Gardiner beschreibt sie eher als Weib mit Geist – „ein seltner Bund/ Von Geist und Körperreiz, von Witz und Laune“ (*Gesammelte dramatische Schriften* I, 172) –; Sussex dagegen legt die Betonung auf Elisabeths Intelligenz und Gelehrsamkeit und erwähnt nebenher, sie sei trotz allem „Weib“ geblieben. In seiner Darstellung ist sie:

Gereift in Allem, was den Geist erhebt
Zur höchsten Stufe menschlicher Vollendung.

Tief eingedrungen in des Wissens Schacht
Ist ihre nimmer ruh'nde Lernbegier;
Die toten Sprachen, wie die lebenden
Spricht sie, beschämend ihre eignen Lehrer,
Und keiner Zierde, die das ächte Weib
Soll schmücken, hat sie sich entäußert, um
Sich der Gelehrsamkeit streng zu befleißigen.
Ich kenne keine Frau, in der sich so
Die schönen Künste und das tiefste Wissen
Vereinigen mit der keuschen Züchtigkeit,
Der holden Schaam, der makellosen Sitte (173).

Was Sussex über Elisabeth sagt, wird im Stück Punkt für Punkt bestätigt: ihre Perfektion im Bezug auf die schönen Künste stellt sie unter Beweis, indem sie Marias Hof durch Gesang verschönert; der Gelehrsamkeit befleißigt sie sich auf ihrem Schloß – dort liest sie Sophokles. Die Zierden des „ächten Weibes“ (Züchtigkeit, Scham, Sitte) demonstriert sie dagegen keineswegs in einem wie immer gearteten Verhältnis zu einem Mann, sondern in ihrer Bescheidenheit (192) und Mäßigkeit bei Hofe, wo sie in schlichtem Weiß erscheint (183) und allen Lobeshymnen auf ihren Gesang mit ihrer Selbsteinschätzung als „Stümperin“ und „Krähe“ begegnet (184 f). Ihre „weiblichen“ Eigenschaften bestimmen außerdem ihre politische Haltung Maria gegenüber: obwohl Maria sie auf alle nur erdenkliche Art herabsetzt, erkennt sie sie als Königin an, der sie unbedingten Gehorsam schuldet. Maria erscheint als das genaue Gegenteil Elisabeths: kalt und finster, überladen mit Samt, Seide und Schmuck, schwenkt sie demonstrativ den Rosenkranz und verwendet im Gespräch mit jedem außer Gardiner den Pluralis Majestatis (189). Maria, obwohl Herrscherin, existiert im Stück nur als „Frau“; ihre Motive sind die der eifersüchtigen Frau, ihre Handlungen zielen auf Befriedigung eines privaten Rachebedürfnisses ab. Auf politischem Gebiet ist sie vollkommen von Gardiner beherrscht und unfähig, selbständig zu regieren. Diese Unfähigkeit bestätigt sie erneut durch ihre Ehe mit Philipp II., in der sie effektiv ihre politische Funktion aufgibt: ein Untertan spricht im vierten Akt von „Philipps Thron“ (300), nicht etwa dem Marias.

Marias wichtigste Funktion im Stück ist die, zu demonstrieren, daß gerade ihre Unterwürfigkeit Gardiner gegenüber die Schreckensherrschaft der Inquisition ermöglicht, und daß gerade ihre Abhängigkeit von ihrer „weiblichen“ Rolle, exemplifiziert in ihrem Antrag an Eduard, Gardiners Herrschaft über sie befestigt. Da Maria in ihren privaten Gefühlen – Liebe, Eifersucht, Rachebedürfnis – verhaftet bleibt, sieht sie nur die Wahl zwischen selbstgewählter Abhängigkeit (von Eduard) und widerwilliger (nach außen hin von Philipp, tatsächlich von Gardiner). Auf eine kurze Formel gebracht, verhindert ihre Abhängigkeit von Männern ihre politische Entscheidungsfreiheit; indem die Königin sich dem Mann unterwirft, setzt sie ihr Land der Tyrannei aus. Ihr Beispiel vor Augen, kann Gardiner die politische Unfähigkeit der Frau verallgemeinern: „Die Frauen – selbst die Königinnen – bleiben/ Doch immer Frauen“ (176).

Elisabeth dagegen ist zur fähigen Herrscherin prädestiniert, denn für sie gibt es „keinen Maaßstab, der/ Den andern Weibern paßt“ (219). Die Unabhängigkeit, die sie zur geborenen Herrscherin macht, wird durch drei Elemente im Stück gefährdet: auf politischer Ebene durch Gardiners und Marias Pläne, sie entweder hinzurichten oder zu verheiraten; auf privater Ebene durch Elisabeths Liebe zu Eduard. Im Gegensatz zu Maria hat sie aber in Liebesdingen „früh sich schon beherrschen lernen“ (218), so daß es nicht einmal ihrer Erzieherin und Vertrauten Ashley gelingt, sie im Bezug auf Eduard auszuhorchen. Obwohl sie Eduard liebt, beurteilt sie ihn weitgehend im Bezug auf sein politisches Handeln (288-93; 361-3). In der Gefängniszene weicht sie ihm aus, solange sie vermutet, daß er sie zu einem Liebesgeständnis drängen will – bis er sie beruhigt: „Nichts verlang' ich von der Jungfrau,/ Das ihre keusche Brust, ihr *Herz* enthülle;/ Nicht frag' ich, ob Du *liebst*. Frag' ich die Gottheit;/ Wenn im Gebet zu ihr empor ich blicke,/ Ob sie mit Liebe die Anbetung lohnt?“ (290 f, Hervorhebungen der Autorin) Was er dagegen von ihr verlangt, ist den Glauben an seine Untertanentreue, und nachdem Elisabeth ihm diesen Glauben bestätigt hat, zieht Eduard sich ohne weitere Ansprüche in den Tower zurück (291). Gardiners Versuch, sie zur Ehe mit dem König von Frankreich zu bewegen, erkennt sie als seinen Plan, „der Vergessenheit mich [zu] überliefern –/ Mein Erbrecht – meinen Kronanspruch [zu] vernichten“ (314). Daß dieser Machtverlust, diese Vergessenheit ihrem Tod gleichkäme, ist ihr ebenso bewußt wie ihrem Widersacher Gardiner und dessen Werkzeug Beddingfield. Beddingfield vermutet, wenn man sie nur erst nach Frankreich schaffen könne, „So wird vergessen sie und *ungefährlich*“; Gardiner erkennt: „Vergessenheit, das ist der wahre Tod!“ (301, Hervorhebung der Autorin)

Die Angst vor der Vergessenheit überfällt Elisabeth in der Regel dann, wenn sie vermutet, daß ihre Hinrichtung kurz bevorsteht; in einer solchen Szene hadert sie mit Gott, den sie anklagt, „Daß Du mich jetzt [...] Ruhmlos und schnell vergessen, aus der Bahn/ Die Du mir in der Wiege vorgezeichnet,/ Hinwegnimmst [...] gleich dem Veilchen,/ Das unbemerkt ein roher Fuß zertritt“ (332). Denn der ihr „bestimmte[...] Zweck“ ist keineswegs, unbemerkt zertreten zu werden, sondern „Erhabenes zu schaffen“:

Dies *Auge* – das mit scharfen Adlerblicken
Des Völkerschicksals Gang, die Weltgeschichte
Geprüft, belauscht, und sich vermessen schon,
Der fernsten Zukunft Früchte zu erkennen,
[...]

Dies Auge sollte jetzt im Tod sich schließen,
Bevor sein Wink *ein* Werk hervorgerufen,
Auf dem es, brechend, noch mit Stolz verweilt? (332 f,
Hervorhebungen der Autorin)

Da aber nach ihrem Glauben „nichts Erschaff'nes zwischen Erd' und Himmel/ Sich zwecklos in der eig'nen Bahn bewegt“ (332), hält sie eine solche Verschwendung ihrer

Fähigkeit zum Erhabenen für unmöglich. Was Beddingfield in ominösem Ton auf ihre Ablehnung des Heiratsplans erwidert – „So nehmt denn Euer Loos; Ihr habt's gestaltet“ (337) –, wird wahr: in der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Eduard entsagen beide ihrer Liebe, um Elisabeths künftige Größe zu ermöglichen. Wie Elisabeth weiß Eduard, daß die Verbindung mit dem Mann, das alltägliche Schicksal der Frau, sie von allem Außerordentlichen ausschließt: „Geschlechtslos ist der Geist, der in Dir wohnt;/ Er darf dem Alltagsloose nicht verfallen,/ Das sich an der Geschlechter Schwäche knüpft“ (348). Elisabeth gibt ihm recht: „Das Dasein ist nicht werth, durchlebt zu werden,/ Wenn großen Geistern es zum mächt'gen *Wollen*/ Nicht auch die Vollmacht zum *Vollbringen* bietet./ Die Vollmacht aber – was kann anders sie,/ Als Kron' und Szepter sein?“ (349, Hervorhebungen der Autorin) Das Alltagslos der Frau ist mit dieser Aufgabe nicht nur unvereinbar, sondern steht im Gegensatz dazu: „Verloren wäre England, würd' ich Dein!“ (351)

Letztendlich ist es Eduard, der in dieser Szene die Rolle des traditionellen „Weibes“ übernimmt: wie Vittoria Accoramboni entsagt er heroisch, weil er es nicht über sich bringt, „Die Tochter Englands aus den lichten Höhen/ Herab zu mir in's enge Thal zu zieh'n“ (348), weil der „Sonnenaufgang Deiner Größe“ (351) nur durch seine Entsagung Wirklichkeit werden kann. Wie Vittoria Accoramboni stirbt er, weil seine Aufgabe damit erfüllt ist – genauer: weil er sich ebenso über Elisabeth definiert wie Vittoria über Montalto. Eduard stirbt, weil er nur in ihr leben kann; bei seinem Abschied von Elisabeth trennt er sich

Vom Licht der Sonne – von jedwedem Hoffen,
Vom Athemzug, vom Pulsschlag [m]eines Lebens,
Von *Dir*, Elisabeth – denn Licht und Hoffen
Und Athemzug und Pulsschlag bist Du mir!
Ich werde leben – doch der Pflanze Sein!
Wenn ich Von Dir in ew'ge Nacht nun gehe,
Bin sterbend ich – ob auch der Leib bestehe! (347, Hervorhebung der Autorin)

Elisabeth dagegen überlebt als Herrscherin, in ihr stirbt nur die Frau. Die von Eduard übernommene weibliche Rolle gibt sie auf, weil sie mit ihren Plänen nicht vereinbar ist. „Was zu dem Mann das Weib allmächtig zieht,/ In mir ist's todt!“ (352) Was Eduard gegenüber als ewiger Treueschwur geäußert wird, ist gleichzeitig eine politische Entscheidung, ein Zeichen, daß sie die von Maria gelernte Lektion verstanden hat: „Als *Jungfrau* steigt Elisabeth in's Grab!“ (352, Hervorhebung der Autorin)

Eduards Pflanzendasein wird kurz vor ihrer Thronbesteigung im Nachspiel beendet. Im Kontext des Stückes ist sein Tod notwendig, damit, in Cecils Worten an Elisabeth, „ein neues Leben Dir beginne,/ Damit kein Traumbild – nicht ein Schatten mehr/ Sich dränge zwischen Dich und Deine Größe“ (368). Elisabeth, nun endgültig gezwungen, „stärker, als ihr ganz Geschlecht“ (371) zu sein, erleidet bei der Todesnachricht einen kurzen Rückfall in die Weiblichkeit: „Die Größe ist ein Götterbild – von *Stein*! (In Thränen ausbrechend): Nur einmal – einmal laßt noch *Weib* mich sein!“ (371,

Hervorhebungen der Autorin) Aber ihre Verzweiflung ist von kurzer Dauer; direkt darauf kündigt ihr das Glockengeläute den Tod Marias an. Elisabeths „Züge verklären sich allmählig in begeisternder Ahnung“ (Bühnenanweisung 372), noch bevor der Zug der Noblen eintritt, um ihr die Krone anzubieten. Nun hat sie die Gelegenheit, „Ein Blatt der Weltgeschichte“ zu beschreiben (373). Ihre Pose am Ende des Stückes bestätigt die Richtigkeit ihrer Entscheidung: „Sie steht hoch aufgerichtet, mit stolzem Selbstbewußtsein, und hält die Krone empor“ (Bühnenanweisung 374), als der Vorhang fällt.

Was Birch-Pfeiffer hier aufs Theater bringt, ist in Dramen männlicher und zum großen Teil auch weiblicher Autoren unerhört: eine Frau, die ihre „Weiblichkeit“ zugunsten ihrer politischen Handlungsfreiheit aufgibt, die dafür nicht einmal mit dem Tod bestraft wird und die am Ende des Stückes auch nicht die Spur von Reue zeigt. In Dramen von Frauen ist, wie wir gesehen haben, die Unvereinbarkeit von weiblichem Privatglück, die nur durch Abhängigkeit zu erkaufen ist, und öffentlicher Handlungsfreiheit ein ständiges Thema. In Dramen von Männern wird dieses Thema leicht abgewandelt: hier geht es meist um die Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Macht überhaupt, woraus häufig der Schluß gezogen wird, daß Frauen zur Ausübung politischer Macht nicht befähigt sind. Wo Frauen in Dramen männlicher Autoren ihre „Weiblichkeit“ zugunsten ihrer Handlungsfreiheit aufgeben, handelt es sich oft um monströse Zwitterwesen, die die Unnatürlichkeit solchen Tuns klar zu Tage legen – man erinnere sich nur an Schillers wenig schmeichelhafte Darstellung von Elisabeths Geschlechtslosigkeit in *Maria Stuart*. In Dramen von Frauen wird die Machtübernahme oder Unabhängigkeit von Frauen als problematisch – nie als unnatürlich – dargestellt. Beispiele, in denen die Entscheidung der Frau zugunsten ihrer Unabhängigkeit – und das heißt auch hier: Geschlechtslosigkeit durch Aufgabe der „weiblichen“ Rolle – in dieser Weise gefeiert wird, finden sich auch bei ihnen selten. Birch-Pfeiffer beschreibt das Unerhörte anhand von Elisabeths Beispiel und kann es sich erlauben, denn die Geschichte, die einzige Institution, deren Urteil sich auch ihre Heldin unterwirft – „Die Nachwelt ist's, die über Kön'ge richtet!“ (374) – bestätigt Elisabeths Entscheidung. Letztendlich läßt sich Schillers Idee von der Unnatürlichkeit weiblicher Macht in seinem Stück nur dadurch aufrechterhalten, daß er seine Elisabeth mit all den negativen Charaktereigenschaften ausstattet, die Birch-Pfeiffer ihrer Maria Tudor zuschreibt. Birch-Pfeiffer dagegen kann Elisabeths Entscheidung, Erhabenes zu schaffen, schon deshalb so positiv darstellen, weil sie auf das – historisch gut dokumentierte – goldene Zeitalter unter Elisabeth I. nur hinzuweisen braucht.

b. Müller.

In historischen Dramen anderer Autorinnen steigen die Heldinnen nicht zu Elisabeths Größe auf, aber sie erhalten sich ihre persönliche Unabhängigkeit, indem sie eine ähnliche Entscheidung fällen wie sie. Ihnen wird in der Regel dieselbe Falle gestellt wie Anna Boleyn; aber indem sie an der entsprechenden Stelle den Antrag des Mannes ablehnen, entgehen sie Boleyns Verhängnis. Elisabeth Müllers (1827-1898)⁴⁴ *Anna von Cleve oder Die Gürtelmagd der Königin* (1881) ist die Gegengeschichte zu Elisabeths

von Rumänien und Kremnitz' *Anna Boleyn*, und zwar durch eine Verdrehung geschichtlicher Tatsachen: die historische Anna von Cleve soll von Heinrich VIII. nach England bestellt worden sein, weil er sich in ihr Bild verliebte; sie wurde kurz darauf verstoßen, weil sie diesem Bild nicht entsprach.⁴⁵ Bei Müller versucht Anna selbst, mit allen Mitteln der Ehe mit dem mittlerweile berüchtigten König zu entgehen. Zu diesem Zweck heckt sie mit ihrer Amme Gertrud einen Plan aus: statt ihrer soll die Näherin Walburg, die Anna täuschend ähnlich sieht, die Rolle der Braut übernehmen; Anna selbst soll ihre Zofe spielen. Walburg, die uneheliche und nicht anerkannte Tochter des Herzogs von Cleve und der Gürtelmagd der Herzogin, ist mit diesem Plan einverstanden, weil sie mit ihrem Stand unzufrieden ist und sich in Machträumen wiegt. Heinrich ist von der wenig anmutigen und ungebildeten Walburg tief enttäuscht und macht sofort Pläne, sie wieder loszuwerden; Anna dagegen findet an Heinrichs Hof einen Freund wieder: Hans Holbein, der das Bild malte, das an Heinrichs Heiratsplänen schuld ist, und der sich bei dieser Gelegenheit in Anna verliebte. Als Heinrich die Ehe mit Walburg löst und sie auf ein Schloß verbannt, folgt Anna ihr als ihre Gürtelmagd. Schließlich flieht Walburg, unwillig, ihre Rolle länger zu spielen, und Anna muß die Rolle der verstoßenen Königin übernehmen.

Der gesamte erste Aufzug dient dazu, Heinrich als genau das darzustellen, was Anna in ihm vermutet: ein „Ungeheuer – ja, das ist er! Der seine Frauen mordet, sie verstößt, Nach seiner Willkür“ (22). Ihren Bruder, den Herzog Wilhelm, fleht sie an, ihn nicht zu dieser Ehe zu zwingen; er aber verkauft sie aus Gründen der Staatsraison: er braucht ein Bündnis mit Heinrich, um seine politischen Händel zu schlichten. Gegen diesen Zwang, das „Beweinenswerthe[...] Loos der Fürstentöchter“ (27) lehnt Anna sich auf:

Ein Seelenhandel ist's –, im besten Fall
Gibt man sie einem Fürsten, herzensfremd;
Und einem Mann, den nie ihr Auge schaute,
Muß reichen sie zum ew'gen Bund die Hand.

[...]

Sie hat das Recht nicht, Herz und Hand zu schenken
Dem, den sie liebt, aus eig'ner freier Wahl.
Ja, selber ihre Freiheit zu bewahren,
Ist nicht erlaubt ihr; niemand fragt danach,
Ob würdig, ob unwürdig der Gemahl.

[...]

Ein willenloses Wesen, – ein Artikel

Ist sie, mit der die Staatskunst Handel treibt (27, Hervorhebung der Autorin).

Nach einer langen Debatte, in der Wilhelm versucht, Heinrichs Justizmorde, die Anna als „plumpe Heuchelei“ (23) durchschaut, zu rechtfertigen, beendet Wilhelm das Gespräch durch simplen Zwang: „Wenn ich befehle, hast Du zu gehorchen“ (26). Da er, als Mann, meint, die Wirklichkeit besser beurteilen zu können als sein grillenhaftes, da

weibliches Gegenüber, bleibt ihm nichts anderes übrig, als das Machtwort zu sprechen, das sie zu ihrem Glück zwingt.

Genug des Unsinn's jetzt, der Ueberspanntheit!
Willst auf vernünft'ge Gründe Du nicht hören,
So muß ein Machtwort enden allen Streit. –
So sind die Weiber! Zwingen muß man sie
Zu ihrem eig'nen Glück; doch ist's gescheh'n,
Und nicht zu ändern mehr die schlimme Sache,
Sind mit dem Schicksal sie meist wohlzufrieden.
Drum wirst auch Du Dich fügen, *Anna* Traun,
Es wird am brit'schen Hof Dir schon gefallen (28, Hervorhebung der Autorin).

Anna allerdings weiß es besser und ist nicht gewillt, sich als Artikel der Staatskunst verschachern zu lassen. Gertruds Plan scheint ihr der einzige Ausweg, da sie auch von ihrer Mutter keine Unterstützung zu erwarten hat:

[...] ihres Sohnes Größe
Geht über Alles ihr; für *seine* Wohlfahrt
Scheint ihr kein Opfer allzuschwer zu sein,
[...]
So fordert sie ein Gleiches auch von mir;
Und scheltet störrisch mich und eigensinnig,
Da ich die Sache anders sehe an.
[...]
Von *Mutterliebe* schwillt das Herz ihr nur,
Wenn sich's um *Wilhelm*, meinen Bruder handelt
(31, Hervorhebungen der Autorin).

Annas Entschluß, nicht zu heiraten, ist in ihrer Angst vor dem Ungeheuer Heinrich und in ihrem Willen, unabhängig zu bleiben, begründet, nicht in ihrer Liebe zu einem anderen. Ihr Kontakt mit Männern beschränkt sich auf eine Anzahl abgewiesener Bewerber (33), auf kindliche Träume vom Märchenprinzen (32) und auf einen Tanz mit einem echten Prinzen, der ihrem Traumbild entspricht (32). Aber diese Träume vom Märchenprinzen verwechselt sie nicht mit ihrer Realität; auf Gertruds Vermutung, sie würde lieber diesen Prinzen heiraten als den „finstern engländ'schen König“ (33), antwortet sie kühl: „Der Prinz begehrt nicht mein,/ Er hätte anders längst um mich geworben“ (33). Anstatt auf Rettung durch diesen imaginären Märchenprinzen zu hoffen – der nach dieser Szene nicht wieder erwähnt wird –, besteht Anna auf der Freiheit der eigenen Wahl und auf ihrer Weigerung, sich als willenloses Wesen zwangsverheiraten zu lassen. Gertrud begründet im Gespräch mit Walburg Annas Verzicht auf die Königswürde damit, „Daß keinem Andern sie gehören will,/ Als dem Geliebten, den ihr Herz erkoren,/ Wo nicht, sie will entsagen lebenslang/ Jedwedem Ehebunde“ (44).

Um der Zwangsehe zu entgehen, ist Anna durchaus bereit, „irgendwo verborgen“ zu leben, „Zwar nicht im Fürstenglanz, so doch in Ruh“ (37), und sich von ihrer Hände Arbeit zu ernähren: das „Scepter reizt mich nicht,/ Und gern vertausch' ich es um meine Freiheit,/ Sei's auch die Freiheit nur der Löhnerin“ (38).

Der Löhnerin Walburg scheint der Tausch ebenso vorteilhaft: sie fühlt sich vom Schicksal übervorteilt, denn auch sie ist „eine Herzogstochter nach dem *Blute*“ (40, Hervorhebung der Autorin). Anders als Anna verliert Walburg sich in ihren Träumen; ihre Vorstellung vom Leben der Prinzessin könnte aus Grimms Märchen stammen. „Das wär' ein Leben voller Lust und Wonne:/ In Glanz und Freude schwelgen jeden Tag;/ In Sammt und Seide geh'n, Juwelen tragen,/ Und Leckerbissen, statt der mageren Suppe –/ Was Alles ich nur wünsch' und haben mag –/ [...] Und keine Noth und – Langeweile mehr!“ (40) In diese Märchenträume mischt sich eine sehr reale Machtgier: „Und dann vor Allem – herrschen! – herrschen!/ Ein Höflingstroß, zu jedem Dienst bereit,/ Sich beugend vor mir, nach den Augen sehend,/ Bei meinem Stürnerunzeln schon zerknirscht –/ Und eine Dienerschaar, des Winks gewärtig, –“ (40).

Aber Walburgs Träume erweisen sich nach ihrer Ehe mit Heinrich auf beiden Ebenen als Märchen: reale politische Macht hat sie nicht; und das Leben voller Lust und Wonne verkehrt sich in Walburgs Sklaverei unter den Regeln einer Etikette, die sie nicht versteht. Ihre anfängliche Naivität – „Kann ich nicht thun und lassen was ich will,/ Wofür dann bin ich Königin?“ (59) – verwandelt sich allmählich in die Erkenntnis dessen, was sie mit ihrem früheren Leben verloren hat: „Mein Leben dort [in Cleve, S. K.] war heiter und war frei“ (60). Walburg wird von ihren Hoffartsträumen so gründlich kuriert, daß sie schließlich ihre frühere Dürftigkeit als Glück erkennt (71). Als Heinrich sie verstößt, ist sie so weit, „Daß ich mich glücklich schätze, noch so wohlfeil/ Mich loszukaufen wieder von dem Joch,/ Das mich erdrückte unter gold'nen Fesseln“ (69). Aber auch in der Verbannung wird sie „auf Tritt und Schritt bewacht [...] Wie eine Staatsgefäng'ne“ (70); sie will wieder „heim, nach Cleve, kehren,/ In meine Hütte! Arm zwar, aber frei“ (68). Anna versucht, sie daran zu hindern; ihrer Ansicht nach sind sie beide gleich schuldig. „Denn die Versuchung, die Dir nahte, fand/ Nur allzu williges Gehör. – Bekennen/ Laß' drum uns ehrlich, frei: Wir fehlten *beide*,/ Und *beide* müssen sühnen wir die Schuld“ (71 f, Hervorhebungen der Autorin). Walburg aber ist anderer Meinung: sie schiebt Anna die Schuld zu, weil diese sie in ihren Illusionen belassen hat. Walburgs Ansicht nach hat Anna sie in eine Ehe geschickt, vor der ihr selbst graute, ohne einen Versuch zu machen, ihr die Schrecken dieser Ehe zu schildern. „Was wußte ich von König *Heinrich* denn,/ Als *Gertrud* mich zu diesem Schritt beschwatzte?/ *Mir* sagt' man nur, er sei ein mächt'ger Fürst;/ Daß er ein Wüth'rich sei, verschwieg man weislich./ *Ihr* aber wußtet's, – leugnet es nur nicht!“ (72, Hervorhebungen der Autorin) Dieses Argument ist auch für Anna nicht von der Hand zu weisen: das Recht, das sie für sich selbst in Anspruch nimmt, das Recht der freien Wahl, ist Walburg vorenthalten worden, da diese ihre Wahl unter Voraussetzung falscher Tatsachen getroffen hat. Ihre Entscheidung, sich gegen die Zwangsehe zu wehren, kann Anna nach wie vor vertreten; was sie schuldig macht, ist „Nicht, daß ich überhaupt mein Recht vertrat,/ Die üble Wahl des Gatten zu verwerfen,/ Nein, daß

ich selber wählte *üble Mittel*,/ Mich zu entziehen dem verhaßten Bund./ Die *Mittel* waren's" (80, Hervorhebungen der Autorin). Denn diese Mittel bestanden darin, die Ehe, die Unfreiheit, der sie entgehen wollte, auf dem Rücken einer anderen Frau abzuladen. Deshalb akzeptiert sie Walburgs Urteil, das die Verhältnisse umkehrt: Walburg erhält ihre Freiheit zurück, Anna trägt die Gefangenschaft für beide.

Während Anna ihre Schuld an Walburg zugibt und ihre Gefangenschaft als Sühne dafür ansieht, ist ihr Bruder zu solcher Einsicht völlig unfähig. Als sie ihm kurz vor Ende des Stückes das ganze Komplott gesteht, versucht sie gleichzeitig, ihm klarzumachen, daß sein Plan, sie zu ihrem „Glück“ zu zwingen, die Ursache allen Übels ist:

Denn Deine Härte war das kleine Korn,
Aus dem der Baum des Unheil's üppig aufschöß;
[...]
Und seine Früchte – wirst Du mit mir theilen,
Wie Du auch theilst die Schuld, die ich beging.
Selbststüchtig, wie Du bist, in Deinem Trotz,
Schiebst Du auf mich allein die ganze Fehle (78).

Das tut er, indem er sie verstößt – auf der Oberfläche, weil er ihren Betrug als Schandfleck auf dem Wappen der Clever sieht (77 f), tatsächlich, weil Annas Verhalten ihn politisch lächerlich gemacht hat: denn inzwischen hat er den Kaiser und sämtliche deutschen Fürsten zusammengerufen, um sich an Heinrich für die Verstoßung seiner Schwester zu rächen. Seine Hauptsorge ist die um seinen guten Ruf: „Was wird der Kaiser, was die Fürsten all'/ Vom Clever denken, dem sie sich verbanden/ Zu Schutz und Trutz, wenn heim er kehrt, ein Lämmlein,/ Dem unterwegs die Wolle ward geschoren!“ (70)

Annas „Sühne“, ihre Gefangenschaft für Walburg und der brüderliche Fluch, haben beide eine Kehrseite. In ihrem Verhältnis zu ihrem Bruder hat sich durch den Fluch objektiv nichts geändert, denn durch ihre Flucht „sagt' ich selbst mich los/ Von allen Banden“; damals „Schien mir's nicht schwer, das Vaterhaus zu meiden,/ Wo man so kalt und lieblos mir gesinnt“ (79). Wilhelms Fluch nimmt ihm die Autorität, sie beliebig weiterzuverheiraten und entbindet sie offiziell von der Pflicht des Gehorsams ihm gegenüber. Auch wenn Anna ihre Gefangenschaft mit allen Anzeichen der Reue antritt, ist dieses Gefängnis der Ehe mit Heinrich zweifellos vorzuziehen, denn „nicht groß ist die Gefahr“, wie Walburg erklärt, und Besuche Heinrichs hat sie nicht zu fürchten (73). Auch wenn sie am Ende des Stückes ihre Handlungsweise verdammt – „Die Schuld erlöset nicht“ (80) – objektiv gesehen war sie durchaus effektiv: die Ehe mit Heinrich hat sie ihr erspart. In der letzten Szene wird angedeutet, daß Annas Gefangenschaft nur eine temporäre sein könnte: Holbein ermutigt sie mit der Hoffnung, „daß schön're Tage Euch noch blüh'n:/ Nach finstern Wolken, heit're Sonnenblicke“; und Anna nimmt diesen ihr von Gott gesandten Freund als „Zeichen [...] seiner Huld,/ Die der Verlaß'nen gnädig sich erbarmet“ (82). Ob Gott sich erbarmt oder nicht, läßt das Stück offen; immerhin wird hier eine Hoffnung ausgedrückt, die in der

Ehe mit Heinrich vergeblich wäre. Was Anna bleibt, ist die Möglichkeit der Befreiung, eine Möglichkeit, die am Ende des Stückes nähergerückt scheint als am Anfang.

c. Wickenburg.

Eine ähnliche Momentaufnahme im Leben einer historischen Figur zeigt Wilhelmine von Wickenburg (1845-1890) in ihrem Einakter *Radegundis* (1879). Der Entscheidungsmoment zwischen Ehe und Unabhängigkeit wird in ihrem Stück wesentlich dramatisiert, wieder durch eine Änderung der Geschichte. Radegundis (520?-587) war eine Nonne, die im Gallien des sechsten Jahrhunderts als Heilige verehrt wurde und deren Leben von zwei zeitgenössischen Biographen, Schwester Baudovinia und dem Dichter Venantius Fortunatus (ca. 536-600), beschrieben wurde. Diesen Chroniken zufolge heiratete sie 538 n. Chr. gezwungenermaßen den fränkischen König Clothar – Radegundis war seine fünfte Frau – und verließ ihn 552 unter dem Schutz des Bischofs Medardus, um ins Kloster zu gehen.⁴⁶ Wickenburg unterschlägt Radegundis' vierzehnjährige Ehe; bei ihr ist die Eheschließung und Radegundis' Entschluß das Werk eines Tages. Wickenburgs Clothar ist ein ähnlich brutaler Tyrann wie Heinrich VIII. in der Darstellung Elisabeths, Kremnitz' und Müllers. Wie in der Chronik wird Radegundis zur Ehe mit ihm gezwungen („Vita S. Radegundis Reginae“ 498 f). An Clothars Hof muß sie sich nicht nur gegen die Brutalität des Königs wehren, sondern auch gegen die Intrigen der verlassenen Ingundis (so hieß Clothars dritte Frau). Sie lernt Venantius Fortunatus kennen; beide verlieben sich ineinander (Fortunatus' Bericht zufolge lernte er sie erst im Kloster kennen). Ihre Liebe zu Fortunatus ist der Grund, mit dem sie Medardus überzeugt, die Ehe zu lösen; Clothar läßt sich von Ingundis überreden, sie gehen zu lassen. Fortunatus schließlich entsagt seiner Liebe und weihet ihr ein „Erinnern/ Begehrlos und wie ein Gebet so rein“ (66).

Durch ihre Entscheidung emanzipiert sich Radegundis von der Ergebung in ihr Schicksal, die ihr reihum gepredigt wird – unter anderem von der Äbtissin, die sie Clothar ausliefert, und von Medardus. Obwohl Radegundis von der Ermordung früherer Königinnen durch Clothars verlassene Frauen gehört hat, hofft die Äbtissin, ihre Schönheit und Güte würden sie vor gleichem Schicksal bewahren. Andernfalls, so tröstet sie die Äbtissin, sei es sinnlos, sich gegen das ihr bestimmte Schicksal aufzulehnen; im Gegenteil: „der Weiseste ist *der*,/ Der ohne Furcht, geduldig es erwartet“ (4, Hervorhebung der Autorin). Auch Medardus predigt ihr eine wenig anziehende Lebensphilosophie: ihr Hochzeitstag – „Der heiligste im Leben eines Weibes“ – ist der, „Wo Du zum Opfer bringst des Magdthums Freiheit/ Und nach der Schrift, dem Manne unterthänig,/ Ihm Treue und Gehorsam schwören willst“ (23 f). Radegundis' Verhängnis scheint doppelt unentrinnbar, weil sie, wie Anna Boleyn, „Dein ganzes Leben einem Manne weihst,/ Der doppelt Dein Gebieter ist: Als Gatte/ Und König!“ (25) Dieser künftige Gebieter poltert auf die Bühne, beleidigt die Äbtissin, droht, seine Hunde auf sie zu hetzen, versichert Radegundis, sie könne ihm nicht entkommen, stellt ihr Venantius vor und überläßt diesem die weitere Werbung (6-12). Bis nach der Hochzeit tritt Clothar nicht mehr in Erscheinung, danach besteht ein Großteil seiner Beschäftigung mit ihr darin, daß er versucht, sie zum Trinken zu zwingen (40 f, 55).

Was Clothar vor allem von ihr verlangt, ist blinden Gehorsam und Anpassung an seine Lebensart.

Das Weib, das ich zur Gattin mir erkoren,
Zu leben lern' es auch nach meiner Art!
Ich brauch' ein Weib, das in den Wald mir folgt,
Das in dem Sattel besser sich behagt,
Als auf dem Betstuhl zwischen Kirchenwänden,
Das mir die Sonne von der Stirne scheucht
Und nach der Heimkehr mir die Tafelfreuden
Mit Lachen und mit frohem Plaudern würzt (43).

Zu alledem ist Radegundis denkbar ungeeignet; Radegundis' weibliche Qualitäten, von Venantius unverhohlen bewundert – „diese holde Scheu“, „der höchste Reiz des Weibes“, der „Zauber/ Der Schüchternheit“ (10) –, gehen Clothar auf die Nerven: er hört nur „Gewimmer“ (6) und hat es schnell satt, „Hier diesen beiden scheuen blauen Augen/ Durch meine Nähe Thränen zu erpressen“ (11).

Gegenüber den Zwängen, denen Radegundis ausgesetzt ist – symbolisiert durch Clothar, sanktioniert von Medardus und der Äbtissin – ist Venantius der einzige, der ihr eine andere Lebensphilosophie als die der Ergebung in das Unabwendbare zu bieten hat, nämlich den „süße[n] Glaube[n] an des Lebens Pracht“ (22). Diesen Glauben hat Radegundis verloren, denn der Frühling ihres Lebens geht direkt in den Herbst über: bereits als Kind wurde sie Clothars Kriegsbeute, fand kurze Zuflucht im Kloster und wird jetzt ausgeliefert, da Clothar sie heiraten will.⁴⁷ Für sie ist das Kloster die einzige Möglichkeit, der Außenwelt und ihren mörderischen Kriegen zu entkommen; ihr „Frühling“, der Beginn ihres Lebens, besteht in der Erinnerung an den Krieg; die Ehe mit Clothar sieht sie als den „Herbst“, das Ende ihres Lebens.

Der Lenz ist Anfang und der Herbst ist Ende,
Doch blütenarm ist einer, wie der andre;
Der sagt: ‚Noch nicht!‘ und jener sagt: ‚Nicht mehr!‘
Und mir, mir rief das Leben zu: ‚Nicht mehr!‘
Eh' das ‚Noch nicht!‘ verklungen war und ehe
Noch mit der Lerche fröhlichem Geschmetter
Es an mein trunknes Ohr geklungen: ‚Jetzt!‘ (20 f)

Venantius denkt anders, weil er nicht an die unbedingte Ergebung in das Unabwendbare glaubt. „Und kann dies ‚Jetzt!‘ nicht tausendmal noch kommen?/ Verschlossen sind noch ungezählte Knospen/ An Eures Lebens reichem Blütenstrauch!/ Laßt doch den Glauben Euer Herz erfüllen/ An einen Sonnenstrahl, der sie erschließt!“ (21) Damit rät er ihr keineswegs zur Rückkehr ins Kloster, denn „auch die Erde fordert ihre Rechte/ Und will, daß ihre Kinder glauben sollen/ An eine Seligkeit in ihrem Herzen“ (21). Dieses „Jetzt“ aber ist für Radegundis nicht realisierbar; für sie existiert nur der

Unterschied zwischen Krieg (Außenwelt) und Frieden (Kloster) (41). Nicht das Kloster, sondern das Leben außerhalb ihrer Zelle, die Ehe mit Clothar, ist für sie gleichbedeutend mit der ihr von Medardus und der Äbtissin anbefohlenen Ergebung.

Das Leben im Kloster bedeutet für sie nicht Entsagung, sondern die Flucht vor dem Zwang, der ihr in der Ehe angetan würde – gegen die ihr angebotene Stellung der Königin hat sie nichts einzuwenden, nur gegen den Mann, durch den sie diese Stellung erhält. In einer Welt, von Menschen wie Venantius bevölkert, könnte es ihr durchaus „gefallen,/ Die Stirne mit der Krone mir zu schmücken,/ Zu heißen dieses Landes Königin“ (14). So aber beherrscht sie „Die Sehnsucht [...] nach meiner Klosterzelle“ (15). Was Venantius' ihr von des Lebens Blütenpracht vorschwärmt, bringt ihr ihre Version dieses Traumes, den Frieden, wieder zu Bewußtsein: „Nach Frieden trachtet meine arme Seele/ Und Liebe ist das Ende alles Friedens“ (56). Radegundis ist weder imstande, Venantius' blütenreichem Weg zu folgen – da er ihr keinen Frieden verspricht –, noch kann sie sich Clothar „ergeben“ (57); was bleibt, ist ihre eigene Alternative, zu der sie Medardus schließlich überredet. Sowohl ihre Entscheidung als auch ihr Weg sind ihre eigenen; was sie Venantius verdankt, ist, daß er ihr die Alternative bewußt machte – indem er Medardus' und der Äbtissin unbedingter Ergebungsphilosophie ein Leben entgegensetzte, wie es sein könnte. „Du hast den Blick in's Leben mir erschlossen,/ Nimm meinen Dank, daß Du's bei Zeiten thatst!“ (66)

Der Frieden, den sie findet, ist wahrscheinlich ein bedingter. Clothar entläßt sie mit einer Drohung: „Auch die Klostermauern/ Sind einem guten Schwert nicht undurchdringlich!“ (65 f) Diese Drohung ist historisch untermauert: nach den Chroniken versuchte Clothar mehrere Male vergeblich, Radegundis aus dem Kloster zurückzuholen; ihr Kloster wurde schließlich 587 n. Chr. (nach Radegundis' Tod) von fränkischen Truppen zerstört. Aber wie in den meisten historischen Stücken über Frauen geht es hier nicht um den Ausgang, sondern um den Moment der Entscheidung zwischen privater Abhängigkeit und öffentlicher Wirksamkeit. Alles andere wird dem Urteil der Nachwelt überlassen – und die historische Radegundis war eine der berühmtesten Heiligen ihrer Zeit.

C. NACHWORT AUCH ZUR GESCHICHTE DES MANNES PICHLER, FRANUL VON WEISSENTHURN, WESENDONCK, SCHMIDT

Geschichtliche Dramen und Tragödien über männliche Figuren sind grundsätzlich von anderen Motiven beherrscht. Zunächst besteht bei Männern wie Peter dem Großen, Macchiavelli, Ulrich Zwingli und Hermann dem Cherusker weniger die Notwendigkeit, sie vor Vergessenheit zu bewahren. Viele historische Stücke von Frauen über Männer entstanden in den Jahren nach Napoleons Abzug, zwischen 1813 und 1817, und sind von patriotischen Themen geprägt: meist geht es um die Beschwörung versunkener deutscher (d. h. hier: deutsch-österreichischer) Größe; der Charakter dieser Stücke ist oft ein direkter Appell an die deutsch-österreichische Nation, sich dieser Größe wieder bewußt zu werden. Beispiele sind Caroline Pichlers (1769-1843)

Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen (1813), Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen (1816), Germanicus (1813) und Rudolph von Habsburg (o. J., zuerst veröffentlicht 1818) und Johanna Franul von Weißenthurns Johann, Herzog von Finnland (1810) und Hermann (1813). Wo diese Helden untergehen, sterben sie durch Verrat und Meuchelmord (Heinrich von Hohenstaufen und Germanicus); alle anderen werden als Repräsentanten eines verlorengegangenen goldenen Zeitalters auf die Bühne beschworen. Zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges taucht dieses Phänomen wieder auf, so z. B. in Wesendoncks *Friedrich der Große* (1871). Um die Jahrhundertmitte entstanden einige wenige historische Tragödien, die sich nicht mit deutschen oder germanischen Helden beschäftigen (Elise Schmidts (1824-?) *Peter der Große und sein Sohn* und *Macchiavelli*, beide o. J.). In diesen Dramen wird die Macht der männlichen Potentaten ebenso wenig angetastet; dargestellt wird, welche Opfer sie fordert. Ähnlich wie Götzes Montalto sind Peter der Große und Macchiavelli gezwungen, ihrer politischen Handlungsfreiheit ihr Privatglück zu opfern: Peter läßt seinen Sohn wegen Hochverrats hinrichten; Macchiavelli kompromittiert seine politischen Überzeugungen, um sich seine Handlungsfreiheit zu erhalten. Aber in beiden Fällen wird der Held des Dramas durch die Umstände zu seinem Opfer gezwungen; der prinzipielle Widerspruch zwischen Politischem und Privatem, der die Entscheidung der historischen Helden bestimmt, existiert hier nicht.

Daß diese aus der männlichen Dramentradition bekannte Behandlung männlicher Geschichte als weitaus harmloser empfunden wurde als die Bearbeitung der unterdrückten oder verfälschten Geschichte der Frau, zeigt ein Blick auf die Pseudonyme der Autorinnen. Sämtliche mir zugänglichen historischen Dramen über Männer wurden unter dem vollen Namen der Autorin veröffentlicht; dagegen benutzten Autorinnen von Dramen, die sich mit der Geschichte einer Frau befassen, weitaus häufiger Pseudonyme. Unter ihrem Namen veröffentlichten meines Wissens nur Birch-Pfeiffer, Ebner-Eschenbach, Kempner und Wickenburg. Hinter einem neutralen Pseudonym verbargen sich Elisabeth von Rumänien und Marie Kremnitz (Dito und Idem), Auguste Götze (A. Weimar) und Elisabeth Müller (E. Meruell); Engel Christine Westphalen veröffentlichte ihre Apotheose der Charlotte Corday anonym. Auch männliche Pseudonyme finden sich (Arthur Freese für Laura Steinlein und Franz Siking für Henriette Strauss). Darin liegt vielleicht ein Paradox, vielleicht auch nur ein Ausdruck des Geschichtsbewußtseins der Verfasserinnen, das ihre Stücke inspirierte: gerade Autorinnen, deren Hauptinteresse es war, die unterdrückte Geschichte anderer Frauen aus der Versenkung zu holen, begaben sich selbst in die Anonymität.

KAPITEL VI

PYGMALIONS ERBEN: DRAMEN ÜBER KÜNSTLER UND MUSEN

Wie historische Stücke sind Künstlerdramen ein Genre des 19. Jahrhunderts; ebenso wie in historischen Stücken behielten sich die Autorinnen das Recht vor, die Geschichte des Künstlers oft recht frei nachzuerzählen. Während die Frau in der dramatisierten Geschichte eine wichtige, wenn auch meist tragische Rolle spielt, fehlt sie in der Kunstgeschichte fast völlig: von 14 ermittelten Künstlerdramen zwischen 1806 und ca. 1890 behandelt nur ein einziges – mir nicht zugängliches – eine Künstlerin: Emilie von Binzers (1801-1891) *Karoline Neuber*, 1847 veröffentlicht unter dem Pseudonym „Ernst Ritter“. Mit dieser einzigen Ausnahme geht es in Künstlerdramen von Frauen um männliche Künstler: um Petrarca (in Westphalens gleichnamigem Stück, 1806); Fra Bartolomeo (Birch-Pfeiffer, *Fra Bartolomeo der Maler, oder Das Stift zu Worms*, 1829); Rembrandt (Caroline Bernsteins [1797-1838] *Rembrandts Meisterstück*, 1834); Gutenberg und Rubens (Birch-Pfeiffer, *Johannes Gutenberg*, 1834; und *Rubens in Madrid*, 1836); Dürer (Caroline Piersons [1811-1899] *Meister Albrecht Dürer*, 1840); Michelangelo (Gisela Grimms [1827-1889] *Trost in Thränen*, 1857); Byron (Schmidt, *Der Genius und die Gesellschaft*, o. J.); Platen und Molière (Auguste Cornelius' [1826-1891] *Platen in Venedig*, 1865; und *König und Dichter*, 1865); Mozart (Maria Arndts' [1823-1882] *Mozart als Ehestifter*, 1869); Schiller (Ebner-Eschenbach, *Doctor Ritter*, 1869); Goethe (Levi, *Aus Goethes lustigen Tagen*, 1876); und Pietro Manolo (Elisabeth von Rumänien, *Meister Manole*, 1892).

Warum selbst künstlerisch tätige Frauen sich augenscheinlich nur für männliche Künstler interessierten, ergibt sich aus ihrer Behandlung der Künstler und aus ihrer Darstellung der Entstehung männlicher Kunst: wie sich herausstellt, hatten die Autorinnen mehr Interesse an der Muse des Künstlers als an diesem selbst. Diese Muse aber ist, wie ihre neun griechischen Vorgängerinnen, *per definitionem* weiblich; durch den Musenkult verschafft die Frau dem Manne – und nicht umgekehrt – die nötige Inspiration. Die Darstellungen der Musen und Künstler gleichen sich in ihren Dramen erstaunlich, denn dieses Verhältnis erlaubt nur wenige Möglichkeiten. Der Künstler ist fast überall ein leidender (einzige Ausnahme ist Mozart in Maria Arndts' Lustspiel *Mozart als Ehestifter*). Sein Leiden besteht überall sonst in einer unglücklichen Liebe; teilweise ist er zusätzlich mit einer Ehefrau, einer verständnislosen Anti-Muse, geplagt (Piersons Dürer, Schmidts Byron, Birch-Pfeiffers Gutenberg). Der Künstler entsagt seiner Liebe zugunsten seiner Kunst (Cornelius, *Platen in Venedig*; Birch-Pfeiffer, *Johannes Gutenberg* und *Rubens in Madrid*; Ebner-Eschenbach, *Doctor Ritter*; Pierson, *Meister Albrecht Dürer*; Schmidt, *Der Genius und die Gesellschaft*; Westphalen, *Petrarca*; Elisabeth von Rumänien, *Meister Manole*). Entsagen muß er, da seine Liebe meist schon anderweitig vergeben ist (Westphalen, Schmidt, Pierson, Birch-Pfeiffers *Rubens*, Cornelius' *Platen*). Der Künstler löst das Problem, indem er seine Liebe zu der Frau auf die Kunst überträgt (Westphalen, Ebner-Eschenbach, Birch-Pfeiffers *Rubens*, Cornelius'

Platen); aus seiner Geliebten wird seine Muse (Westphalen, Birch-Pfeiffers *Rubens*, Cornelius' *Platen*, Pierson). Die Rolle der Frau als Muse des Künstlers aber schließt meist ihre reale Existenz als Frau und Mensch aus, denn die Muse ist nichts anderes als das Bild des Künstlers – im wörtlichen oder übertragenen Sinne.

Dieses Bild hat nichts mit dem Original selbst zu tun: wie Pygmalion macht sich der Künstler ein Bild der Frau, verliebt sich in seine eigene Schöpfung und belebt sie nach Gutdünken. Um sich dieses Bild erhalten zu können, d. h. um sicherzugehen, daß sein Bild (Muse) von der Realität (Frau, Mensch) unbeeinträchtigt bleibt, muß die Muse für den Künstler unerreichbar bleiben. Während ihr Bild in seiner Kunst weiter „lebt“, kostet der realen Frau ihre Transformation zur Muse meist das Leben: sie stirbt (bei Westphalen, Schmidt, Elisabeth von Rumänien), verschwindet spurlos (in Birch-Pfeiffers *Rubens*), oder geht ins Kloster (Pierson); oder das Ende des Stückes garantiert die Unerreichbarkeit der Muse für den Künstler auf weniger brutale Weise (Ebner-Eschenbach, Cornelius' *Platen*).

A. SCHRIFTSTELLER: WESTPHALEN, SCHMIDT

Viele Künstlerdramen von Frauen nehmen diesen Prozeß erstaunlich wörtlich: dargestellt wird die Vollendung des männlichen Kunstwerks/Künstlers durch Abbildung bzw. Verbildlichung der Frau. In Engel Christine Westphalens *Petrarca* (1806)⁴⁸ sieht Petrarca Laura zum ersten Mal in der Kirche: er betrachtet, von Andacht hingerissen, das Bild der Madonna; gleich darauf fällt sein Blick auf Laura, die er wie die Muttergottes als Bild, als „Engel“ sieht und seinem Freund Francesco gegenüber mit ähnlichen Begriffen beschreibt (9-12). Dieses Bild ist sein „süßer Traum“ (12), der, „in mir verschlossen,/ In Liedern sich ergießt“ (14); und hat, wie Petrarca selbst gesteht, mit der realen Laura weniger zu tun als mit seinem Bild: wenn seine Lieder göttlich sind, hat „Die Liebe, dieser Göttlichkeit, allein,/ Die Seele der Empfindung angehaucht!“ (14). Francesco, im Glauben, Petrarca rede von einer menschlichen Liebe, sieht darin eine gewisse Gefahr für die verheiratete Laura. „Du denkst nur dich“, wirft er Petrarca vor, „doch nicht ein and'res Herz,/ Das, ruhig itzt, einst schuldbewusster, schlägt,/ Durch deiner Flamme rasche Gluth entzündet“ (15). Aber Petrarca sieht nur sein Bild, und dieses Bild ist das der göttlichen Muse, die selbstverständlich über solche irdischen Anwandlungen erhaben ist.

Den Geist, der dieser Lichtgebornen ward,
Hat, frevelhaft, ein Schatte nie verdunkelt!
Der angeborenen Grösse nahet keiner! –
Den zarten Sinn beschützt sein eignes Wesen! –
[...]
Sie zeigt die Harmonie der ew'gen Schönheit,
Die nie ein fremder Mißlaut unterbricht (16 f).

Laura, die Muse, ist Sinnbild der ewigen Harmonie, die in den Liedern des Dichters Petrarca wiederkehrt; für diese Inspiration opfert der Dichter die irdische Realität gern. „Zu wahrer Göttlichkeit wird immer mehr/ In ihrer Nähe mein Gemüth geläutert./ Und wenn, was irdisch ist, die klare Flamme/ – Im Kämpfen mit der Neigung, mit der Pflicht –/ Zerstört, es sei!“ (17) Was Petrarca bei der Vergöttlichung seiner Dichtung im Wege steht, ist Lauras reale Existenz als Frau: noch sind diese Kämpfe zu bestehen, noch finden sich irdische Elemente in seiner Verehrung für sie.

Die irdischen Elemente seiner Liebe, d. h. der Teil seiner Verehrung, der sich auf die Frau bezieht, werden auch für Laura zum Problem. Laura versteht sich als Petrarcas Muse, aber in anderem Sinne als der Dichter. Sie sieht ihre Aufgabe darin, Petrarca zum Dichter zu erziehen, sein „Genius“ zu sein (33); für sie bedeutet die Muse nicht etwa einen Gegenstand, der in seinen Gedichten verklärt wird, sondern die Erzieherin des Schwärmers zum Dichter. Petrarcas Leidenschaft, die sie in seinen Gedichten wiederfindet, hindert ihn an der dichterischen Vollendung – sie sieht ihn, mit Colonnas Worten, „aus hohen Regionen,/ Wo frei sich nur der freie Geist bewegt,/ Durch Leidenschaft gelenkt herniedersinken,/ Ihr ew'ger Sklave“ (193). Gleichzeitig hindert seine Leidenschaft sie daran, die erzieherische Aufgabe der Muse zu erfüllen, weil sie sie auf ihr eigenes Bild beschränkt und dieses Bild in seine Dichtung bannt. Petrarcas Gefühle empfindet sie als „Schwärmerei“ (27), als „Krankheit“, aber dieses „Feuer“ wird, so glaubt Laura, „bald verglimmen./ Nicht göttlicher Natur muß es verlodern“ (28). Die Dichtung, die aus diesem irdischen Feuer entsteht, beurteilt sie fast mitleidig: „ich nenn' es Laune,/ Wenn mich die Wahl der schönen Lieder trifft./ Den Dichter reißt ein Gegenstand dahin;/ Rasch fühlt er sich gelaunt, ihn zu besingen:/ [...] So wird die Sterbliche durch ihn zum Engel“ (34). Die dichterische Vollendung in Petrarca ist ihrer Ansicht nach nur durch eine Liebe möglich, die „dem Geistigen allein“ gehört (29); nur eine solche Liebe kann „Begeistern sein Gefühl zur höchsten Höhe,/ Das Sittlich-Schöne zur Vollkommenheit“ (33). Mit anderen Worten sieht Laura Petrarcas Werdegang als Dichter darin, daß er seine Leidenschaft für sie als Frau überwindet und sie als Muse – in ihrem Sinne – erkennt. In diesem erzieherischen Einfluß auf Petrarca liegt ihre Hoffnung auf Unsterblichkeit; sie will lieber als sein Genius verewigt werden als als Engel, dessen Bild sich durch seine Dichtung zieht. „Und wenn die Nachwelt ihn, bewundernd, ehrt;/ Wenn, spät, die Dankbarkeit aus Marmor spricht:/ So nenne sie den Namen seiner Laura/ Als Genius, dem Glücklichen geboren!“ (33)

Im ersten Akt führt die Verlesung eines Gedichts Petrarcas „An Laura“ (35 f)⁴⁹ zu einer Diskussion zwischen Laura, ihrem Mann Fernando und ihrer Freundin Rosa über die Aufgabe der Dichtkunst. Während Laura an dem Bild, das Petrarca von ihr malt (Engel, besungener Gegenstand) kein Interesse zeigt, findet Fernando das Bild unvollkommen: „Die äussre Charis malt der Dichter gern;/ Die innre [...] Sieht er mit seinen tausend Augen seltner“ (39). Während seine Kritik an Petrarcas Gedicht darauf abzielt, daß Petrarca nicht die ganze Wahrheit sagt, sieht Lauras Freundin Rosa gerade in der halben Wahrheit die Anziehungskraft der Dichtung: für sie ist Dichtkunst eine angenehme Täuschung, die Darstellung einer Welt, in der alle negativen Züge ausgespart sind.

Ich horche gern dem Rauschen eines Bachs –
 Ich horch' ihm geist'ger aus des Dichters Munde.
 Mir winkt ein reiches Feld, ein dunkler Wald –
 An seiner Seite sind die Schatten kühler.
 Denn keine Sonne brennt auf meinen Scheitel,
 Und keine Schlange naht sich meiner Ferse.
 Er sondert fein (40).

Diese Ästhetisierung der Realität ist nach Lauras Auffassung die gleiche subtile Unwahrheit wie die, durch die die Sterbliche zum Engel wird, und diese Unwahrheit wirft sie Petrarca in der folgenden Szene vor. „Wo du mit geist'gen Worten Wahrheit nennst;/ – [...] nicht, schmeichlerisch und kühn,/ Durch glühend Lob den festen Sinn erschütterst –/ Hat dich, bewundernd, gern mein Ohr gehört“ (47). Was Laura als Wahrheit, als „reine[...] Göttlichkeit“ (50) empfindet, meint Petrarca lediglich durch die dichterische Übertreibung ihrer Reize erreichen zu können (52-5). Für ihn ist seine Dichtung der Versuch, Lauras Anerkennung zu erhalten, Lauras Stilisierung zum Engel, und ein emotionelles Ventil, weil er mit der Realität, in der Laura durch ihre Ehe für ihn unerreichbar ist, nichts anfangen kann.

Zu grausam, Laura, trübst du mir mein Glück!
 Du störest einer süßen Täuschung Frieden,
 [...] Kann ich der Wahrheit huld'gen, den das Schicksal,
 Im Zauberspiel beglückter Phantasien,
 Ans bitter-süße Leben einzig fesselt,
 Ein Unrecht zu vergüten, das ihm ward? – (lebhaft):
 Könnt' ich in Liedern nicht Gefühl verströmen,
 So wäre dieser Busen längst zersprungen! (56)

Durch Lauras Weigerung, der Gegenstand seiner beglückten Phantasien zu sein, bleibt ihm nur ein Weg, sich diese Täuschung zu erhalten: die Trennung von der realen Laura. Er weigert sich, den Abend mit ihr zu verbringen, und streift allein im Wald umher. Seine Einsamkeit ermöglicht ihm, sich die Erfüllung seiner Liebe (65 f) und ihre Gesellschaft (66) herbeizuphantasieren; seine Träume sind ihrer Gesellschaft vorzuziehen, da die wirkliche Laura ihnen nicht widersprechen kann. Solange er von ihr phantasiert, „Seh' ich sie, mich selbst vergessend;/ Fühle so der Liebe Nähe,/ Dass die Seele mit dem Irrthum,/ Den sie selbst im Wahn geschaffen,/ Innigst sich zufrieden findet“ (67). Aus dem Tagtraum wird eine Vision – ihr Bild erscheint Petrarca in einem Bach, in einem Baum, und auf einer Wolke (68) – und schließlich ein Alptraum, in dem Laura stirbt (86-9). In diesem Traum gibt Petrarca sein Bild der Frau zugunsten der Muse auf: während er vorher die Erfüllung seiner Liebe durch die Frau herbeiphantasierte, träumt er jetzt ihren Tod, die Beseitigung der Frau, die seinem Bild der Muse im Wege steht. Durch ihren Traumtod wird Laura zur Muse, der Traum wird

zum Gedicht, das Petrarca Francesco vorsingt: „In Melodien schwebt er um mein Ohr,/ Die Trauer-Töne mit den freud'gen mischen“ (86). Da dieses Bild der Muse auf der Abwesenheit (Tod) der Frau beruht, flieht Petrarca, als Francesco ihm erklärt, Laura befinde sich in der Nähe, mit dem Schwur, sie nicht wiederzusehen (92 f). Aus dem Gespräch mit Francesco, insbesondere aus den Bühnenanweisungen, wird deutlich, daß Petrarca von nun an mit der lebendigen und lebenslustigen Laura nichts mehr anfangen kann – was er für seine Dichtung braucht, ist die sterbende.

FRANCESCO. Bald ist sie hier – [...]
 PETRARCA (erschrocken). Wie? Laura?
 FRANCESCO. Ja! Fernando mit ihr, Rosa!
 Sie wollen hier der kühleren Luft genießen.
 PETRARCA (seufzend). So muss ich fliehn! – Du maltest sie so reizend,
 (furchtsam forschend) Ist ihre Wange nicht ein wenig blass?
 FRANCESCO (zuversichtlich). Nein! ich betheur' es dir, so blühend sah
 Ich niemals sie als eben diese Tage!
 PETRARCA (trauernd). Nicht blass? – Trübt nicht ihr Aug' ein kleines Wölkchen?
 FRANCESCO (wie vorhin). Es ist noch heißer als des Himmels Blüthe.
 PETRARCA (kalt). So will ich sie nicht sehn (91-3).

Um sie nicht mehr sehen zu müssen, faßt Petrarca den Entschluß, nach Verona zu gehen, um dort seine dichterische Begabung dem Vaterland zur Verfügung zu stellen; jetzt empfindet er Laura als Fessel, die die Ausführung dieses längst gefaßten Planes verhinderte (101). Daß dieser Sieg der neugefundenen Pflicht über seine Liebe (104) lediglich eine weitere Phantasie ist, wird an der Rolle deutlich, die er jetzt Laura zuschreibt – nämlich die der verlassenen Frau, die ihn nach seinem Tod beweint und ihre Härtherzigkeit bereut. Laura erscheint hier im Bild eines männlichen Freundes, der ähnlich trauert:

Mit nassem Blick – ja, mit der Sehnsucht Wünschen,
 Der hier den Busen kalt für uns verschloss;
 Ach! nicht zu schätzen schien, was er besass:
 Ein Herz voll kindlich reiner, edler Liebe,
 Das für ihn schlug – das nun im Grab verstummt;
 Das keine Reue aus der Asche weckt.
 So wird auch einmal Laura mich beweinen (102 f).

Solange Petrarca sich mit der echten Laura befaßt, besteht die Gefahr, daß sie seinen Phantasien über sie nicht entspricht. Als Laura kurz darauf die Bühne betritt, flieht Petrarca eilig (106); bei einem Fest im päpstlichen Palast beschwört er den Kardinal Colonna, ihn nach Verona zu senden, bzw. ihn von Laura zu entfernen: „Ich muss sie fliehn, um meine Qual zu enden“ (123).

Während Petrarca Anstalten trifft, sein Bild von Laura vor negativer Beeinflussung durch das Original zu retten, muß Laura sich auf demselben Fest gegen weitere Ver-

bildlichen wehren. Prinz Carl von Luxemburg hat Gefallen an ihr gefunden und rühmt ihre Schönheit als „Meisterwerk“ (133); Laura unterstellt ihm denselben Geistesflug wie früher Petrarca: „Was dir, mein edler Prinz, für Wahrheit gilt,/ Das ist das Werk der eig'nen Phantasie“ (133). Als der Prinz sie gegen ihren Willen küßt, setzt er sie dem Klatsch des Hofes aus (133-5); aber erstaunlicherweise finden sowohl Fernando als auch Petrarca sein Verhalten vertretbar: Fernando sieht Laura, ganz wie der Prinz, als Meisterwerk, als Bild. Zu einer Szene, die Laura den Annäherungen eines Mannes und dem allgemeinen Tratsch aussetzt, bemerkt Fernando „(freudig). Man applaudierte fast. – Der ganze Saal/ Gerieth in Aufruhr [...]/ Der Scene konnte man den Blick nicht wehren./ Als du die Augen sittsam niederschlugst,/ Sie zürnend halb, und halb beschämt erhobst,/ Da hätte dich Siena malen sollen“ (136). Für Petrarca ist es ebenso verständlich, daß der Prinz sich im Anschauen dieses Bildes verliert: „Der Prinz ist zu entschuld'gen. Sage, Laura,/ Kann man der Macht der Augen widerstehn?“ (137) In dieser kurzen Szene wird Petrarcas Verbildlichung Lauras verallgemeinert: wichtig sind nicht die Gefühle der real existierenden Laura, sondern lediglich, was der Prinz sieht.

In Petrarcas Abschiedsszene von Laura versucht er zum letzten Mal, Laura in sein Bild zu zwingen: in seinem Gedicht „An Vaclusens Quelle“⁵⁰ beklagt sie, wie in seiner früheren Phantasie, seinen Tod und bereut ihre Hartherzigkeit (156 f); wie in seinem Alptraum stirbt sie für ihn bzw. mit ihm. „Laura darf nicht säumen“, wenn er stirbt, denn „ohne sie, würd', in dem Land der Seelen,/ Von meinem Selbst die bess're Hälfte fehlen!“ (157) Im Elysium strahlt sie „ätherischer“ (158); ihr Tod gibt dem gequälten Dichter endlich Frieden, da er die ungestörte Perfektion seines Bildes garantiert: „So such' ich Frieden, fand ich Wohlgefallen“ (159). Laura ist begreiflicherweise entsetzt über diese ästhetische Mordphantasie und sieht seine Entfernung als das einzige Mittel, ihn von seiner Krankheit zu heilen. Diese Gelegenheit bietet sich, als Petrarca von Rom, Neapel und Paris die Dichterkronen angeboten werden: die Annahme dieser Ehrung bedeutet für Laura gleichzeitig die Trennung von Petrarca und die offizielle Anerkennung Petrarcas als Dichter – die Erfüllung ihrer Aufgabe als Muse nach ihrer Definition. Obwohl Petrarca schließlich auf ihre Bitten hin die Ehrung annimmt, existiert die Muse Laura für ihn nach wie vor nur als Bild. Laura wird schließlich für Petrarca durch ein physisches Bild ersetzt, das Fernando Petrarca beim Abschied überreicht. Wie sein Traum im Wald ist dieses Bild dem Original vorzuziehen, denn es kann von ihm nach Gutdünken „beseelt“ werden, ohne Einspruch erheben zu können. Zugunsten des Bildes schließt er die Realität völlig aus: die echte Laura steht neben ihm und erhebt wiederholt Einspruch gegen ihre Verbildlichung, ohne daß er sie auch nur hört.

PETRARCA [...] (mit Entzücken). O theures, schönes Bild!
(Er drückt es an die Lippen). O nie gefühlte hohe Götterwonne!
(Er drückt es an die Brust). Dich will ich wie Pygmalion beseelen!
(Er betrachtet es unverrückt). Ihr Augen sollt mir seel'ge Liebe lächeln,
Den glücklichsten Unsterblichen begeistern!

Ihr sollt mir traurig blicken! – Ich will wähen,
Ein Seufzer hebe diesen schönen Busen,
Ein Sehnsuchts-Seufzer um den fernen Freund.

LAURA (zürnend). Petrark!
ROSA (zu Laura). Du zürnst umsonst! Er hört dich nicht.
(bittend). Er hört dich nicht! Du zürnst ihm doch vergebens!
PETRARCA (wie vorhin). Dich süßen Ton, das Ohr berauschend, sollt
Ihr frischen Lippen mir, entzückend, nennen!
LAURA (wie vorhin). Petrark! Petrark!
ROSA (wie vorhin). O stille, Laura! still.
PETRARCA (wie vorhin). Du seid'nes Haar, du sollst mir schwellend schweben,
Von meiner Seufzer leisem Hauch bewegt!
Ihr Züge sollt von Ihr das Leben leihn,
Und um den Sieg mit ihr im Kampfe streiten! – (199-201)

Gegen ihr eigenes Bild kommt Laura nicht mehr an. Über dem Bild vergißt der Dichter sowohl das Original als auch sämtliche anderen Anwesenden: als Francesco ihn zum Aufbruch mahnt, läuft er ohne Gruß und Abschied zur Tür und kommt gleich darauf, Entschuldigungen stammelnd, zurück (201).

Nach der Trennung zwischen Muse und Dichter bleibt nur, diese Trennung zur permanenten zu machen. Laura verfällt nach Petrarcas Abschied in Schwermut und gibt sich Todesahnungen hin (219-21). Ihr Verfall wird auf der Oberfläche durch Petrarcas große Aufgabe gerechtfertigt, durch seine Bestimmung, Italien zur ehemaligen Größe zurückzuführen (240 f). Petrarca ist auf dem Weg vom Schwärmer zum Dichter. Colonna beschreibt ihn als ewig melancholischen Poeten, der im Bewußtsein seiner Bestimmung eine Dichterkrone trägt, die „Ihn selbst gewiss am wenigsten beglückt“ (241), und der seiner Aufgabe sein Lebensglück opfert: „Er wird ein Opfer! wird es uns zum Wohl“ (241). Genau dieses Konzept drückt Petrarca in seinem Gedicht „An Laura“⁵¹ aus (251). Mit Petrarcas Erkenntnis seiner Bestimmung zum Dichter verliert Laura ihre Funktion als erzieherische Muse und stirbt nach der Verlesung des Gedichts (251 f).

Für Petrarca, der sich während dieser Szene in Rom auf die Dichterkrönung vorbereitet, hat eine Änderung in seinem Bild stattgefunden: das physische Bild ersetzt Laura nicht mehr, es ist nur ein „kaltes Bild, das ich beseelen wollte“, ein „schlechtes Conterfei der schönsten Züge“ (262). Seine Phantasieen über Laura empfindet er als tyrannisch, weil er keine Kontrolle mehr über sie hat: die Phantasie „spielt gebieterrisch/ Den Meister über mich! – In stillen Nächten/ Heisst sie mir Laura tausendmal erscheinen,/ Und immer sind die Scenen melancholisch,/ Die sie zu ihren Traumgebilden wählt“ (263). Laura ist nicht mehr die ausschließliche Inspiration seiner Dichtung; nach ihrem Tod gewinnt Petrarca zusätzliche Anstöße, die den wahren Dichter vom Schwärmer unterscheiden: das Bewußtsein der Möglichkeiten und der Aufgabe der Dichtung. Die Möglichkeiten werden ihm von einem Blinden demonstriert, der durch seine Lieder seine Blindheit vergißt (268-272); die Aufgabe konstatiert Petrarca selbst

in seiner Dankrede bei der Krönung. Durch die Dichtkunst, so Petrarca in seiner Rede, wird Italien wieder zum Land der Größe (279), das sich ihm in einer Vision als Paradies auf Erden zeigt (281 f).

Während der Feier hat Petrarca ein neues Traumgesicht, das ihm Lauras Tod anzeigt und gleichzeitig die Notwendigkeit ihres Todes für ihre Verewigung als Muse verdeutlicht. In seinem Traum stirbt Laura einen ästhetischen Tod unter Blütenduft und Äolsklängen: der Genius senkt seine Fackel, Laura entschläft lächelnd.⁵²

Abbildung 1. Petrarca's Laura. Aus: Westphalen, *Petrarca*, 254

Angesichts dieses Traum-Bildes bleibt kein Platz für die Trauer um den Menschen, das Original des Bildes; vielmehr fühlt Petrarca sich vergeistigt: „Mir war nicht weh – mir war so wohl – so leicht!“ (295) In seiner Phantasie bestätigt die Muse ihm diese dichterische Interpretation des Todes, indem sie ihm als Psyche erscheint und ihm ihre Liebe gesteht (301 f). Da der Dichter durch ihren Tod gezwungen ist, diese Liebe zu vergeistigen, wird Lauras Bild endlich zur wahren Dichtung und Petrarca zum Dichter: „Mit sel'gem Lächeln flog die Liebe, freier, / Mit dir, zur höhern Göttlichkeit erlesen“ (305).

In Elise Schmidts (1824-?) *Der Genius und die Gesellschaft* (o. J.) zerbricht der Dichter Byron an der Tatsache, daß ihm eine derartige Inspiration fehlt. Byron ist ein Misanthrop, implizit künstlerisch untätig (erst der fünfte Akt zeigt ihn beim Schreiben). Von seiner Weltverachtung durchdrungen, hat er weder Interesse an Künstlerruhm noch daran, Englands Größe durch seine eigene wiederaufstehen zu lassen (52). Seine Frau Arabella dagegen ist ganz Gesellschaftsdame und zeigt keinerlei

Verständnis für seine Dichtung.⁵³ Indirekt macht Byron seine verständnislose Anti-Muse Arabella sowohl für seine fehlende Inspiration als auch für die Oberflächlichkeit der Gesellschaft verantwortlich.

Eine Ehe wie die meinige ist ein jämmerlicher Zustand! Hemmt und dämmt mir alle Gefühle und Gedanken! – Ach, die Weiber, die Weiber verderben die Gesellschaft! Sie sollten sich gar nicht in die Societät hineinmengen. Sie sollten sich nur um ihr Hauswesen kümmern und sich gut herausfüttern und kleiden (15).

Für Byron ist sein putzsüchtiger Hausteufel nicht nur die Quelle allen persönlichen Unglücks, sondern auch der Stein auf seinem Weg zum Künstlertum. Denn der Künstler muß zwar hinaus ins feindliche Leben, aber „nach allem Sturmgeläufe kommt doch ein Jeder zurück, wie ich, *und sucht ein Herz*“ (15, Hervorhebung der Autorin) – er sucht „Linderung durch weibliche Sanftmuth“ (16). Für Byron sind persönliches Glück und Künstlerruhm nicht unvereinbar – darin unterscheidet sich das Stück von der allgemeinen Darstellung der Künstlerproblematik –, sondern vielmehr zwei Seiten derselben Medaille. Sowohl Privatglück als auch Künstlertum ist dem Manne nur zugänglich durch Inspiration durch das Weib. Der unglückliche Ehemann ist demnach auch auf künstlerischer Ebene in einer trostlosen Situation.

Man könnte ihm raten und sagen: Stürze dich in die Geschäfte! Ersäue dich in Arbeit! Nach *einer* Größe ringt der Mensch. Kannst du nicht glücklich in deinem Hause sein, so werde groß in deinem Volke, ein Sulla, oder ein Washington! Gleichviel! Aber – aber! Der häusliche Fluch hängt sich an und schleppt uns nach. Der Fluch des Zurückgestoßen-, des Unverständenseins! O Weiber! Weiber! die Größe der Welt liegt in euren Herzen! Ich sag' euch, *bildet eure Herzen aus!* (16, Hervorhebungen der Autorin)

Was Byron hier anzudeuten scheint, ist einfach, daß jeder Mann ein potentieller Künstler ist – und jede Frau, zumindest idealiter, die ihn ergänzende Muse. Byrons Muse besteht in der Erinnerung an seine unglückliche Liebe Mary;⁵⁴ er lebt „mit dem unvergeßlichen Bilde meiner ersten Liebe noch im Kopf und Herzen“, physisch repräsentiert durch ein Medaillon (16). Als die Schauspielerin Clara⁵⁵ ihn besucht, um seine Protektion zu erbitten, überträgt er diese Funktion auf sie, weil sie Marys Bild sprechend ähnlich sieht: er verliebt sich augenblicklich in ihr Bild und fühlt sich durch dieses Bild zum ersten Mal seit langem inspiriert.

Sie sind ein *Genius*, das fühle ich! Ihr Wesen gießt eine Milde, eine Klarheit aus über mein Wesen. Mir ist wohl in Ihrer Nähe. Meine Jünglingsjahre steigen vor mir herauf mit ihren herrlichsten Träumen. Ich sehe Annesly-Hall, Newstead-Abbey. – Ich schreibe wieder an dem schönen Gedichte, über dem später mein Herz verblutet ist (19, Hervorhebung der Autorin).

Aber Byron muß der Versuchung widerstehen, weil er der Gesellschaft nicht die Gelegenheit geben will, ihn des Ehebruchs zu bezichtigen. So erklärt er Clara, er könne sie

nicht wiedersehen, und verschließt auch Marys Bild – da er beide Bilder mittlerweile miteinander identifiziert – in ein Kästchen. Unglücklicherweise zwingt ihn Arabella, Claras Darstellung der Ophelia beizuwohnen; teils aus gesellschaftlichen Rücksichten, teils aufgrund einer geschmacklosen Wette. Brummel, seines Zeichens Modekönig von London und Arabellas ständiger Besucher, hat mit ihr gewettet, daß es ihm gelingen würde, Ophelia ihren Strohkranz abzuschmeicheln; Arabella hält eine solche Sittenlosigkeit selbst bei einer Schauspielerin für unmöglich (21-3). Byron rettet Clara vor Brummels Avancen, wofür er denselben Preis verlangt und erhält (24), und wird bei seiner Liebeserklärung von Brummel überrascht.

In dieser Szene erweist sich Clara eindeutig als die Stärkere und widerlegt damit das Bild, daß Byron sich von seiner Muse macht: ihre Entschlossenheit steht in deutlichem Gegensatz zu seiner Vorstellung von weiblicher Sanftmut. Byron bestürmt sie mit Liebeshymnen, verwechselt sie verschiedentlich mit Ophelia (24) und fordert Geständnisse von ihr; Clara liebt Byron ebenfalls, ohne sich ein Geständnis abpressen zu lassen, und entschließt sich später zur Entsagung, weil sie der Welt beweisen will, daß auch Schauspielerinnen ehrbare Frauen sein können (28). Byron verliert bei Brummels Auftritt völlig die Nerven, er wettet und tobt und fordert Brummel zum Duell; Clara dagegen erklärt Brummel den Sachverhalt, verwahrt sich gegen seine Andeutungen und schickt beide aus dem Zimmer.

Die schließliche Vergeltung für Byrons Zuneigung – von Seiten Arabellas und, von ihr inszeniert, auch von Seiten der Öffentlichkeit – richtet sich nicht gegen ihn, sondern gegen Clara. Als Arabella von Claras Rettung durch Byron erfährt, schließt sie sofort auf ein Verhältnis. Ihren Verdacht bestätigt eine rasche Haussuchung bei ihrem Mann: in einem Kästchen findet sie Marys Bild und Claras Strohkranz. Ihre Rache setzt sie mit Brummels Hilfe ins Werk, denn der ist „der Mann dazu, einige Menschen elend machen zu helfen, ohne Haß, bloß zum Zeitvertreib“ (37). Durch Brummels in der Gesellschaft tonangebenden Einfluß wird Clara bei ihrem nächsten Auftritt ausgezischt; als Byron für sie eintritt, trifft ihn dasselbe gesellschaftliche Verdammungsurteil (53 f). Aus diesen Vorgängen und aus dem Schicksal seines Freundes, des Schriftstellers Sheridan, der inzwischen zum Alkoholiker verkommen ist, schließt Byron erneut auf die Undankbarkeit der Gesellschaft ihren großen Künstlern gegenüber. Seine Lösung besteht darin, die Gesellschaft und ihre Sitten und Gesetze zu negieren und mit Clara das Land zu verlassen; Clara dagegen sieht darin eine Bestätigung des gesellschaftlichen Urteils. Byron meint, durch vergangenes Unglück alles folgende Unrecht im voraus gestühnt und jetzt seinen Himmel verdient zu haben (62); Clara dagegen läßt sich auch durch seine emotionalen Erpressungsversuche nicht zum Nachgeben zwingen (63). Byron gibt sie schließlich auf; kurz nach seinem Abgang tritt Arabella auf, und auf die öffentliche Verurteilung Claras folgt die private. Arabella wirft ihr in harten Worten die Verführung Byrons vor und läßt ihr keine Möglichkeit der Verteidigung; Clara verliert schließlich den Verstand (66 f).

Indem Clara sich hier, entsprechend Byrons früherer Verwechslung der Schauspielerin mit ihrer Rolle, mit Ophelia identifiziert, entspricht sie zum ersten Mal Byrons Vorstellung von seiner Muse; durch den Verlust ihres Verstandes wird sie „so schuldlos

und unverfälscht wie der erste Schöpfungstag“ (68). Das Bild, das sich hier bietet, ist ein anderes als das der intelligenten, mutigen und lebendigen Clara von früher: das der „Byronic Heroine“ – schwach-sinnig, sanft-mütig, sterbend.

Angesichts dieses Bildes kann Byron Arabella darüber aufklären, daß er nicht die Frau geliebt habe, sondern das Bild. „Ich liebte dieses Mädchen, wie man ein Heiligenbild liebt, ein Ideal, eine Erinnerung – [...] *Keine irdische Beziehung war zwischen uns!*“ (69, Hervorhebung der Autorin) Arabella bereut ihre Tat und straft sich selbst durch ewige Trennung von ihrem Mann.

Abbildung 2. Richard Westall: „The Byronic Heroine“. Wasserfarbe.
Aus: Symonds/Quennell, „To Lord Byron“. Titelbild.

Der gesamte fünfte Akt spielt teils an der englischen Küste, teils in Griechenland, und behandelt Byrons Leben nach seiner Trennung von der Muse. Ein guter Teil des Aktes ist angefüllt mit Selbstmordgedanken und bittersten Ausbrüchen gegen die grausame Gesellschaft (70-9); immerhin inspiriert der Gedanke an Clara ihn zu zwei Gedichten, eins an jede Frau (80 f). Als schließlich ein Schiff nach Griechenland anlegt, fühlt sich Byron von einer plötzlichen Sehnsucht nach Hellas und von dem unwiderstehlichen Bedürfnis ergriffen, für die Freiheit des Griechenvolkes zu fechten (82), und wird „bei dem ersten Versuche ein Held zu sein“ (84), tödlich verwundet.⁵⁶

Kurz vor seinem Tod erhält Byron die Nachricht von der Genesung seiner Muse. Ob die Nachricht ihm unwillkommen ist oder nicht, ist aus der Szene schwer feststellbar – jedenfalls stellt diese Wendung eine Umkehrung des üblichen Verhältnisses zwischen Künstler und Muse dar: der Künstler stirbt, die Muse überlebt. Die Gesundung der Muse findet nach ihrer Trennung vom Künstler statt und scheint mit dem Tod des Künstlers in Verbindung zu stehen: der Diener, der die Nachricht überbringt, stellt diesen Zusammenhang zumindest zeitlich her.

- DIENER [...] Herr, ach! – An demselben Tage, wo Ihr – ach!
Erreicht Euch die Kunde einer theuren –
- BYRON. Wie?
- DIENER. Genesung von Miß Clara.
- BYRON (wendet sich um). Still! Stör' mich nicht! (84)

Byrons Tod wird durch seine Vision einer ganzen Armee von astartischen Schönheiten verstüßt: die Jungfrauen des Dorfes, die sich vergeblich um ihn bemühen, belegt er mit verschiedenen mythischen Namen, meist Namen von Figuren aus seiner eigenen Dichtung (Braut von Abydos, Donna Julia, Mirra, Gulnare, Angiolina, Astarte, Haide und Olympia). Aber auch diese Vision verfliegt; seine letzte Schlußfolgerung zieht er „plötzlich mit klarem Blick“ (85): „der Tod – das ist die einzige Konsequenz“ (86). Anders als für Petrarca versagt die Muse für Byron; hier endet die Laufbahn und das Leben des Dichters mit seiner Absage an seine Traumwelt, die der an die reale Welt folgt.

B. MALER: BIRCH-PFEIFFER, PIERSON

Die Identifikation der Frau als Muse mit einem geistigen und physischen Bild wird noch deutlicher in Künstlerdramen, in denen Maler behandelt werden. In Birch-Pfeiffers *Rubens in Madrid* (1836) ist Rubens von dem Gedanken besessen, Ellenas Bild zu malen.⁵⁷ Ellenas Ehemann Enrico haßt Rubens, weil Ellena ihre Bewunderung für den Künstler offen zugibt, und weil Rubens bei König Philipp in höherer Gunst steht. Als Rubens eine diplomatische Sendung angetragen wird, um die Enrico sich bewirbt, faßt dieser den Entschluß, den Künstler in Mißkredit zu bringen. Er läßt Rubens' Lehrmeister, Adam van Oort [sic], bitten, nach Madrid zu kommen und dort Ellenas Bild

zu malen. Auf öffentlicher Ebene soll dadurch Rubens' Kunst durch die größere des Lehrers verdunkelt werden; auf privater Ebene will Enrico Rubens dadurch zur Verzweiflung bringen, daß ein anderer statt seiner Ellenas Bild malt. Rubens erfährt von Enricos Plan, besticht van Oort, auf halbem Weg umzukehren, und malt Ellena in der Maske seines ehemaligen Lehrers. Ellena, die ihm nur widerwillig das Modell liefert, erkennt Rubens schließlich an seinem Werk und weigert sie sich von da an, ihm Modell zu stehen. Enrico wird von seinem Freund Garzia von van Oorts Umkehr benachrichtigt; Rubens wird entdeckt und flieht mit dem fast vollendeten Bild. Enrico kann den Gedanken nicht ertragen, Ellenas Bild in den Händen eines anderen zu wissen, und befiehlt Ellena, ihr Bild von Rubens zurückzufordern. Auf Ellenas Bitten fordert die Königin die Herausgabe des Bildes; als Rubens sich weigert, trägt Ellena selbst dem Maler ihre Bitte vor, und Rubens gibt ihr schließlich das Bild. In der letzten Szene muß Rubens den Zorn des Königs besänftigen, der sich hintergangen fühlt – Rubens hat auch ihm den Adam van Oort vorgespielt –; aber gerade die Schlaueit und Selbstbeherrschung, die Rubens in seiner Intrige demonstriert, beeindrucken den König mehr als Enricos rasende Eifersucht. Rubens erhält die von Enrico begehrte Diplomatentele in England, Enrico wird von Ellena verlassen, von der Majestät persönlich daran gehindert, Rubens zu ermorden, und mit einer minder begehrenswerten Sendung nach Rom abgespeist.

Daß Ellenas Bild für beide Männer wichtiger ist als das Original, zeigt sich zu Beginn des Stückes: Enrico würde sie eher töten, als sie von Rubens malen zu lassen (*Gesammelte dramatische Schriften* II, 12 und 23); für Rubens ist sie „ein Gemälde,/ Wie es die mäch't'ge Meisterin Natur/ Allein zu schaffen wagen durfte“ (21). Wie Petrarca wird Rubens von seinem Freund Gomez vor den Folgen seiner Leidenschaft gewarnt; aber Rubens' Ideal bezieht sich nicht auf die Person Ellena: im Gegenteil zerstört die Erinnerung daran, daß es sich hier um eine Person handelt, die Perfektion seiner Vision.

- Sie ist mein Ideal! Hoch schwebt sie mir
Ob der Region gemeiner, ird'scher Wünsche!
Ich will auch nicht daran erinnert sein,
Daß, staubgeboren, sie das Loos des Staubes,
Begehrend und begehrt, soll theilen – nein –
So tief will ich aus meinen Himmeln nicht
Zur schmutz'gen Erde niederstürzen! (22)

Um dieses Bild malen zu können, würde er alles opfern (24); der Gedanke, daß ein anderer ihr Bild malt, versetzt ihn in Raserei (26 f), bis ihm der rettende Gedanke kommt, van Oort das Bild abzukaufen (28). Seine eigene Besessenheit erklärt Rubens mit seiner ewigen Unzufriedenheit mit seiner eigenen Kunst, mit der ständigen Diskrepanz zwischen Gedanke und Ausführung. Wie den Bildern seiner Schüler fehlt seinen eigenen Werken der Sinn des Höheren, das überirdische Element, das den Unterschied zwischen Stümperei und Kunst ausmacht (31-4). Rubens verallgemeinert den

Unterschied zu dem zwischen niederländischer und italienischer Kunst und zu dem zwischen Hausbackenheit und Leidenschaft. „Der Mutter leuchtend Aug', des Vaters Züge,/ Der Schwester Lächeln – das sind die Gestirne“, die dem niederländischen Maler leuchten (38); in Italien dagegen wird der Künstler von anderen Liebesblick geinspiriert: „Hätt' in *Italien* ich das Licht erblickt,/ Hätt' ich den ersten Liebesblick gewechselt,/ Den ersten Kuß mit einem *röm'schen* Weibe –/ [...] dann wär' die Welt mein eigen!“ (38, Hervorhebungen der Autorin)

Im Vergleich zwischen sich selbst und dem größten italienischen Maler, Raphael, zeigt sich das Manko in Rubens' Kunst: was Rubens fehlt, ist die Muse. „Ja, *Raphael* – der war des Himmels Meister,/ Er fand ihn in dem Aug' der Fornarina./ (Plötzlich glühend): Ich kenn' auch solch ein Auge, das vermöchte,/ Den Niederländer wohl mir auszutreiben“ (38 f, Hervorhebung der Autorin). Rubens wagt das lebensgefährliche Spiel willig (46), um seine Kunst zu vervollkommen; die Muse, die ihn zur Vollkommenheit inspirieren soll, ist „Das Ideal, dem ich abgöttisch huld'ge“ (59). In Rubens' Vorstellung wird Ellena dadurch gewissermaßen zweigeteilt: für seine Zwecke ist sie nicht menschlich, sondern überirdisch; jede Erinnerung an ihre Menschlichkeit stört. „Nicht Händedruck, nicht Kuß, nicht Liebesseufzer/ Ersehne ich – ihr himmelklares Bild/ Allein ist's, was ich ihr entreißen will“ (59). Das himmelklare Bild der Muse Ellena kann nur durch die Frau Ellena zerstört werden – wenn es der Frau beispielsweise einfiele, sich in ihn zu verlieben. Denn „Wenn sie vergäße, was sie selbst sich schuldet,/ Dann sänke sie von meinem Ideal/ Zum Alltagsweib herab; und keine Kraft/ Bedürft' ich mehr, mich vor mir selbst zu schützen!“ (60)

Durch diese Entmenslichung wird Ellena sowohl von Rubens als auch von Enrico zum Werkzeug erniedrigt: Rubens benutzt sie zur Vervollkommenung seiner Kunst; Enrico, um sich an Rubens zu rächen, indem er sie zwingt, dem vermeintlichen van Oort Modell zu stehen. Ellena empfindet ihre Rolle als Spielball der männlichen Pläne schmerzlich und läßt sich nur durch eine Erpressung Enricos dazu bewegen, in dieser Weise über sich verfügen zu lassen; die einzige Freiheit, die ihr bleibt, ist die, ihr eigenes Bild nicht sehen zu müssen (84). Der Künstler allerdings zeigt kein Interesse an ihrem Urteil – „Was kümmert's mich, ob ihr mein Bild gefällt“ (85) –: wichtig ist nicht ihr, sondern sein Endurteil über das Bild.

Rubens' Inspiration wird schließlich durch die Entdeckung gefährdet, daß Ellena ihn heimlich liebt: seine Zweiteilung Ellenas kann nur bedingt aufrechterhalten werden, denn „Ein Seraph auch kann seine Schwingen senken,/ Kann niederschweben zu der blüh'nden Erde“; und mit der sinkenden Muse gerät auch der Künstler in Gefahr, „schmählich der Materie [zu] verfallen“ (92). Während der Sitzungen wird dem Maler immer deutlicher, daß sein Modell keine passive Muse ist, sondern im Gegenteil eine Frau mit eigenem Kunstverstand, die spricht, als wäre sie „vom Fach“ (97). Mit diesem Kunstverstand erkennt sie schließlich Rubens in seinem Werk; was sie nicht wieder-erkennt, ist sich selbst. „*Ich* soll das sein? – O nimmer! Es ist ähnlich,/ Ich fühl' es, ähnlich, dennoch bin *ich's* nicht“ (102, Hervorhebungen der Autorin). In dieser Szene erfährt das Verhältnis zwischen Muse und Künstler eine merkliche Änderung. Ellenas Bewunderung für den Künstler Rubens (für ihr Bild) weicht der Enttäuschung über

den Menschen, der imstande ist, sie in dieser Weise zu benutzen und zu kompromittieren; der Maler dagegen muß erkennen, daß seine Muse ein Mensch ist, der durch seine Handlungen gefährdet wurde (104).

Als der falsche van Oort kurz darauf an den Hof zitiert wird, glauben beide, die Maskerade sei entdeckt; aber Rubens folgt dem Befehl, weil seine Flucht Ellena kompromittieren würde (106). Ellena weigert sich zwar, Rubens weiter zu sitzen, bevor seine Identität entdeckt wird, kann sich aber vor Enricos späteren Beschuldigungen der Komplizität mit Rubens nur dadurch retten, daß sie sich bereiterklärt, von diesem das Bild zurückzufordern. Während Ellena ihre menschliche Würde nur dadurch erhalten kann, daß sie ihr Bild von Rubens zurückerhält, geht es Enrico nach wie vor nur um das Bild, darum, „Daß er [Rubens, S. K.] im Anschau'n dieser Reize schwelgt,/ Die ich vor jeden Sonnenstrahls Berühren/ Verbergen möchte“ (132). Auch Rubens, entdeckt und beim König in Ungnade, nimmt die Folgen leicht: „sieh' hier mein Bild“, triumphiert er Velasquez gegenüber, „Gerettet hab' ich's, weiter wollt' ich nichts!“ (136)

An die möglichen Konsequenzen für Ellena wird er zwar erinnert, setzt sich aber relativ leichtfertig darüber hinweg, denn „Auf dieses Weibes/ Erhab'ner Stirn, in diesem reinen Auge/ Ruht solch ein Glanz der fleckenlosen Unschuld,/ Daß selbst Enrique ihr willenlos gehorcht“ (138). In dem angesichts von Enricos Brutalität naiven Glauben, Ellena werde „sich selbst zu schützen wissen“ (138), verweigert er der Königin die Herausgabe des Bildes. Als Ellena selbst auftritt, um ihm dieselbe Bitte vorzutragen, erklärt Rubens ihr den veränderten Wert, den das Bild inzwischen für ihn erhalten hat. Zu Beginn des Stückes war das Bild für ihn lediglich die Möglichkeit, seine Kunst zu perfektionieren, indem er sie zum Engel stilisierte. Inzwischen aber ist der Maler durch seine Leidenschaft zu der Frau Ellena in Versuchung geführt worden und hat diese irdische Liebe heroisch überwunden – und das Bild ist die Dokumentation seines Sieges über sich selbst, der Beweis, daß er sich vom Menschen zum Künstler aufgeschwungen hat. Dafür, daß Ellena ihm dieses Bild abverlangen kann, gibt es nach Ansicht des Künstlers nur eine mögliche Erklärung: mangelndes Verständnis der Muse. Diese Vermutung äußert er ihr gegenüber in anklagendem Ton:

Begreift das Opfer Ihr, das ich gebracht?
Habt Ihr bedacht, welch eine Riesenkraft
Der Leidenschaft, anbetender Abgöt'trung
Mir Stärke gab in diesem heißen Kampf?
Ihr habt es *nicht*, sonst wär't Ihr nicht gekommen,
Den Preis des schwersten Siegs mir zu entreißen!
(151, Hervorhebung der Autorin)

Aber Ellena besteht auf ihrer Forderung, und Rubens ergeht sich in den bittersten Ausbrüchen des unverständenen Genies: „Verstanden glaubt' ich mich, erfüllt, empfunden./ O, bitt're Täuschung, allzu kühner Wahn! (Er verhüllt das Gesicht)“ (153). Als Ellena ihn darüber aufklärt, daß Enrico das Bild als Beweis ihrer Unschuld fordert – daß der Besitz des Bildes also ihre einzige Überlebensmöglichkeit darstellt –, reagiert

Rubens mit einer kleinlichen Eifersucht, die der Enricos gleichkommt: er kann den Gedanken nicht ertragen, daß der verhaßte Gegner Ellenas Bild besitzen soll (153). Ellena bleibt schließlich nur eine Möglichkeit, das Bild zu erhalten: der Rückfall in ihre Musenrolle. Sie spielt sie, indem sie Rubens auf seine glänzende Laufbahn verweist und sie mit der eigenen freudelosen Zukunft vergleicht; das Bild fordert sie jetzt als Erinnerungsstück an seine Liebe. So kann Rubens ihr das Bild schließlich geben, denn ihm bleibt „das Bewußtsein, daß sie liebend selbst/ Ein heil'ges, unentweihetes Götterbild“ ist (157).

So verinnerlicht Rubens Ellenas Bild; Ellena wird zu seiner ewigen Muse. Ellena verschwindet damit aus dem Stück; der Rest des Stückes behandelt den Beginn der von Ellena prophezeiten glänzenden Laufbahn des Diplomaten und Künstlers, und Rubens' Spiel ist „Gewonnen“ (175). Daß Rubens sich selbst keineswegs mehr als „Sohn des Glücks“ (174) empfindet, daß ihm sein Glück jetzt zu teuer erkaufte scheint, ist nicht mehr als eine Begleiterscheinung seiner Vollendung als Künstler: wie wir gesehen haben, betritt der echte Künstler seine glänzende Laufbahn nicht triumphierend, sondern melancholisch.

Caroline Piersons (1811-1899) *Meister Albrecht Dürer* (1840) hat viele Elemente mit Birch-Pfeiffers und Schmidts Stücken gemeinsam. Wie Rubens ist Dürer mit seiner Kunst ewig unzufrieden; was er auf die Leinwand bringt, ist „Ein schwacher Abglanz nur von dem Gebilde,/ Das ich seit langer Zeit im Geiste trug“ (3). Was ihm fehlt, ist die Verklärung der „Maler-Kunst“ durch „Maler-Poesie“ (5), die er in Italien beobachten konnte. Wie Birch-Pfeiffers Rubens identifiziert Dürer Italien mit Leidenschaft (dort „wandeln hohe, schöne Frauen,/ Aus deren Augen Leidenschaften sprühen“) und Deutschland mit holder Häuslichkeit („Indeß, die blauen Augen hold gesenkt,/ Die deutsche Frau die goldne Spindel dreht“) (7). Wie Schmidts Byron ist Dürer von einer häuslichen Anti-Muse geplagt: seine Frau Agnes ist eine treue deutsche Hausfrau mit weinerlicher Stimme und ewigen Geldsorgen, der jedes Verständnis für die Kunst abgeht – für sie ist Malerei lediglich eine Frage der Gewandfarbe (11) –, und die während des Stückes ununterbrochen aus dem Zimmer oder zum Schweigen verwiesen wird. Wie Arabella in Schmidts Stück ist Agnes die Frau in Dürers Leben, die „die holde Muse/ Mit ihren ew'gen Fragen“ verscheucht (12); wie Byron kann Dürer sie nicht lieben, weil sein „Herz/ Noch immer treu ein schönes Bild bewahrt“ (14).

Dieses Bild ist das seiner ehemaligen Geliebten, auch hier namens Clara,⁵⁸ die Dürer zu seinen schönsten Madonnenbildern inspiriert (14 f). Eins dieser Madonnenbilder schickt er zu einem von Kaiser Maximilian ausgesetzten Malerwettbewerb in Nürnberg; in der Madonna dieses Bildes – nach der Beschreibung der Autorin das nebenstehende⁵⁹ – erkennt Clara sich wieder (25). Wie Byron ist Dürer in Versuchung, sein Lebensglück durch Scheidung und Neuverheiratung zu erringen; aber Clara lehnt diesen Vorschlag ab, weil sie sich selbst als Muse seiner Kunst sieht: „Soll ich nicht mehr [...] Der erste, helle Morgenstern Euch sein?“ (27) Diese Funktion würde sie als Dürers Frau verlieren: „könntet Ihr den hellen Stern,/ Wie Ihr mich nennt, herab zur Erde ziehen?“ (28) Clara weicht willig seiner „höher'n schöner'n Liebe“ (28) zur Kunst, und Dürer entsagt, weil er weiß, daß nur die reine bzw. vergeistigte Liebe der

Abbildung 3. Albrecht Dürer: Christi Geburt. Mittelbild des Paumgartnerschen Altars. Öl auf Holz. Alte Pinakothek München

Entsagung seine Werke angemessen inspirieren kann. „Die Lieb' allein, die echte, reine Liebe,/ Ist Leitstern [...], und je herrlicher,/ Je reiner Liebe lebt im Künstlerherzen,/ Je klarer werden seine Werke sein!“ (29 f) Clara beschließt ihr Leben im Kloster (30), Dürer dagegen setzt alles daran, für seine Künsterlehre und zu Deutschlands Ruhm die Malerkrone des Wettbewerbs zu erringen (31).

Dieses Vorhaben wird ihm durch die Eifersucht des italienischen Malers Guglielmo erschwert, der in Dürer neidisch den größeren Maler erkennt, weil seine Bilder von einem „reine[n] Geist [...] verklärt“ sind, während Guglielmo selbst nur imstande ist, „Erdenlust“ zu malen (36). Guglielmo versucht, Dürers Bild zu vernichten, indem er das Gesicht der Madonna entstellt, denn die Verklärung ist im Gesicht der Madonna, identisch mit dem der Muse, ausgedrückt. Die Zerstörung dieser Verklärung (der „reinen“ bzw. „höher'n schöner'n Liebe“) kann nur auf eine einzige Art und Weise stattfinden: indem die Madonna wieder zur Frau wird, indem der Stern zur Erde herabgezogen wird. Guglielmo versucht daher, die Madonna zu versinnlichen; was er ihr hinzufügen will, ist „Die Glut der Sinne diesen sanften Augen,/ Hohn und Verachtung um den milden Mund“ (36). Vor dieser Entstellung wird das Bild vom Original selbst gerettet: Clara unterbricht Guglielmo kurz vor der Ausführung des bösen Plans, hüllt das Bild in ihren Schleier – „damit kein Staub der Erde es berühre“ – und läßt es auf die Burg bringen (38).

Guglielmos zweite Attacke auf Dürer richtet sich gegen den Maler selbst. Er überascht Dürer tief in Gedanken – Dürer plant ein neues Bild, gedenkt seiner ersten Liebe und befindet sich nach eigener Aussage im Gespräch „Mit meiner Muse“ (59) – und verwundet ihn mit einem Messer. Dürer weigert sich, ihn anzuerkennen, und zwingt Guglielmo so, seine menschliche Größe ebenso anzuerkennen wie seine künstlerische Vollkommenheit (69-72).

Bevor Clara in ihre Klosterzelle heimkehrt, wird das Verhältnis zwischen Muse und Künstler verewigt: Dürer schwört seiner Muse ewige Treue. „Ihr war't die holde Muse meines Lebens,/ Ihr *bleibet* sie!“ (74, Hervorhebung der Autorin) In dieser Treue zu seiner Muse sieht Dürer die einzige Möglichkeit der Vollendung seiner Kunst: „alle meine Bilder, hehr und rein,/ Sind *Deines* holden Bildes Widerschein./ Getreu die Muse jedem Künstler bliebe,/ Blieb' er getreu der ersten, reinen Liebe“ (75, Hervorhebung der Autorin). Nach ihrem Abschied führt Dürer die Notwendigkeit der Trennung auf die bekannte Künstlerproblematik zurück, nämlich auf die Unvereinbarkeit von Ruhm und Glück – auch hier ist der leidende Künstler der vollendete. „Vielleicht ist mir aus meines Herzens Leid/ Der Stern der Kunst hellstralend aufgegangen,/ *Zwei* Kränze werden keinem dargereicht:/ Es will der Ruhm nicht bei der Liebe prangen./ Dir, heil'ge Kunst, will ich mich ganz ergeben“ (77 f, Hervorhebung der Autorin). Die Richtigkeit dieses Entschlusses wird sofort bestätigt: im Traum erscheint Dürer „Clara, als Muse gekleider“, und bekränzt das von den anderen neun Musen umgebene Dürerstandbild in Nürnberg (79); direkt darauf folgt die Bekränzung Dürers durch Kaiser Maximilian (80 f), begleitet von der unumgänglichen Apotheose des Künstlers aus Allerhöchstem Munde (81).

C. ARCHITEKT: ELISABETH VON RUMÄNIEN

Wie das Verhältnis zwischen Muse und Künstler aussieht, wo es nicht künstlerisch verklärt wird, zeigt sich in Elisabeths von Rumänien *Meister Manole* (1892).⁶⁰ In Elisa-

beths Stück soll Pietro Manolo, ein italienischer Baumeister, im Auftrag von Neagoie Bassarab, dem Fürsten von Muntenia, eine Kirche bauen. Für den König bedeutet dieser Bau die Absolution vergangener Schuld; für Manole wird der Bau selbst zum Fluch: die Mauer der Kirche stürzt jedesmal ein, sobald sie vollendet ist. Durch diesen ständigen Rückschlag verliert er die Gunst seines Fürsten und die Kontrolle über seine überdies schlechtbezahlten Arbeiter, die glauben, er stünde mit dem Teufel im Bunde. Dimitri, ein Ratgeber des Fürsten, versucht, Manole zu vernichten, weil er sich vergeblich um Manoles Frau Maria Giannetta beworben hat, und weil er sich beim Fürsten zugunsten Manoles zurückgesetzt sieht. Daher verbreitet er unter den Arbeitern den Aberglauben, die Mauer würde stehen, wenn ein Mensch hineingemauert würde. Gleichzeitig erzählt er Giannetta, der König habe ihren Mann zum Tode verurteilt, und bringt sie dazu, beim König für Manole zu bitten. Von diesem Bittgang unterrichtet er wiederum Manole und macht ihn glauben, Giannetta habe sich für seine Begnadigung dem Fürsten, der tatsächlich versucht, Giannetta zu verführen, verkauft. Im Zweifel an der Treue seiner Frau und unter dem Druck der Arbeiter mauert Manole seine Frau lebendig in die Mauer ein; nach der Vollendung der Kirche verfällt er in Wahnsinn und stirbt.

Giannetta wird von Anfang an von den Beteiligten indirekt für den Mißerfolg des Unternehmens verantwortlich gemacht: die Maurer werfen Manole vor, er veruntreue das zu ihrer Bezahlung bestimmte Geld, um seine Frau herauszuputzen (6); Dimitri flößt dem Fürsten denselben Verdacht ein (14). Für Manole besteht eine noch direktere Beziehung zwischen Giannetta und dem Bau: Giannetta versucht wiederholt, ihn zum Abbruch der Arbeit oder zum Glauben an die eigene Größe zu bewegen. Manole dagegen ist ein „Mann, der länger nicht/ Mehr tragen will, daß er der Kunst geweiht“ (28). Aber ebenso wenig kann er den Bau unvollendet lassen, denn „Ich bin an diesen Ort gebannt, o Fluch/ Dem Ehrgeiz, Fluch dem kühnen Schauen!“ (26) Während Manole seine Kunst als Fluch empfindet, betrachtet er seine Frau als Kunstwerk, das er vor aller Augen verstecken will. „Gleich einem Kirchenschatz will ich dich hüten,/ Wenn sie dich nennen, ist mir's schon ein Fluch./ Wenn sie dich sehen, möcht' ich sie vergiften“ (31). Schon bevor er von Dimitris Plan erfährt, spricht er Giannetta gegenüber davon, seinen Schatz in die Kirche einzumauern: „reiß' es aus/ Der Brust das Herz, und wirf's hinunter in/ Den Schutt, den Schlamm der Fundamente, wo/ Zu Stein es wird, zertreten wird, zermalmt“ (26). In Manoles Gespräch mit dem Hirten Busuioc wird Giannetta implizit mit der Mauer identifiziert. Busuioc bewacht die Baustelle, „Weil bald die Mauer fällt“ (30); von da kommt das Gespräch auf Giannetta; Manole versucht vergeblich, herauszubekommen, wer seinen Schatz durch Klatsch entheiligt hat, und spricht beiseite den Verdacht aus: „Hat man als Netz den Knaben hergestellt,/ Darein sie fallen soll?“ Busuioc beantwortet die Vermutung mit dem Ausruf: „Ja, fallen, fallen!“ Bei seinen Worten stürzt „Die Mauer im Hintergrunde [...] mit lautem, lang anhaltendem Donnergetöse ein“ (31).

Busuioc ist, ohne es zu wissen, tatsächlich das Netz, in das Giannetta fallen soll, denn vor dieser Szene hat Dimitri ihm eingeschärft, Manole auszurichten, die Mauer hielte, wenn „Was Lebendiges, das spricht“ hineingemauert würde (32). „Was

Lebendiges, das spricht“ bedeutet keineswegs einfach ein menschliches Wesen, sondern konkreter eine Frau, denn männliche Kunst, so lautet das Musenprinzip, kann nur durch Opferung einer Frau belebt werden. Manole soll „schwören, jene einzumauern, Die dort [an der Baustelle, S. K.] zuerst zur Mittagszeit erscheint./ Von euren Frauen, euren Kindern, Schwestern“ (44). Auf der Baustelle wird Manole der Plan in ähnlichen Worten unterbreitet; jetzt geht es um die erste von den „Frauen, Schwestern, Töchtern“ (71). Dieser Mordplan artet in eine Art Hexenjagd aus: „Wir sind vielleicht betrogen“, mutmaßt einer der Arbeiter, „und wir hoffen,/ Ein Jeder, sich zu rächen an dem Weib,/ Das ihn betrog“ (72). Manole interpretiert: „Ihr glaubt, der Himmel wird in Gnaden euch/ Ein strafbedürftig Weib als Erste senden?“ (73) Die Arbeiter „glauben’s“ in der Hoffnung auf Gottes Beistand „Beim frommen Werk“ (73). Nach geleistetem Schwur tauchen mehrere Personen – glücklicherweise Männer, die nicht behelligt werden dürfen – auf der Baustelle auf (75); die erste Frau, die Manole in der Ferne auftauchen sieht, ist seine eigene.

Manole fleht zu Gott, ihr Hindernisse in den Weg zu legen (ein Gewitter und eine Überschwemmung); aber Giannetta langt bei ihm an, obwohl seine Gebete erhört werden (79 f). Nun geht Manole daran, seinen Schwur zu erfüllen. Zunächst versucht er, Giannetta durch Täuschung dazu zu bewegen, in die Mauer hinabzusteigen; als das fehlschlägt, begründet er sein Verlangen mit zwei Motiven: sein Werk zu vollenden und sie vor dem König zu schützen. Für sein Werk ist ihm kein Opfer zu groß (84); Giannetta dagegen will er vor dem Fürsten „erretten, [...] beschützen, so/ Verbergen, daß er nie dich mehr erreicht“ (85). Seine Liebe, vor der Giannetta inzwischen graut, ist eine besitzerische. Sie will „dich ganz verhüllen [...], daß/ Kein Sonnenstrahl dich mehr verräth, nicht/ Windessäuseln deiner Stimme Laut,/ Den süßen Wohlklang weiterträgt, daß nicht/ Ein Auge mehr geblendet wird/ Von meines Weibes Schönheit“ (85 f). Jetzt befällt Giannetta die Angst, denn in der vorigen Nacht – in derselben, in der die Mauer einstürzte – wurde sie von einem „wüste[n] Traum“ gewarnt. „Ich sah Manole lachen wie im Wahnsinn,/ Und Steine, immer Steine um mich häufen,/ Bis selbst ich nicht mehr rufen konnte“ (40). Sie fleht Manole an, sie lieber zu töten, als sie lebendig einzumauern; Manole verlegt sich aufs Leugnen (87). Schließlich steigt Giannetta freiwillig in die Mauer, um ihren ehelichen Gehorsam zu demonstrieren. „Sie sollen Alle seh’n, daß ich, Manole,/ Um dein geliebtes Leben, deinen Ruhm/ Mein banges Herz bezwinde und gehorche,/ Mein Herr, mein Hort, mein Hüter!“ (88) Manole mauert Giannetta daraufhin ein, begleitet von ihren ununterbrochenen Bitten und Hilferufen; schließlich fordert er seine Arbeiter zum Reden, Singen und Schreien auf, um ihre Stimme zu übertönen (91-4).

Anhand von Giannettas Schicksal kehrt die Autorin das Prinzip des Verhältnisses zwischen Muse und Künstler um: anstatt zum Bild zu erstarren – das Bild steht hier stellvertretend für die Muse, den Kirchenschatz, den Manole vor aller Augen verbergen kann –, wird Giannetta zur Stimme der protestierenden Frau. Anders als in Giannettas Angsttraum, in dem sie auch ihre Stimme verliert, meldet sich diese Stimme von da an ununterbrochen zu Wort; sie begleitet Manole durch den Rest des Stückes und treibt ihn schließlich in den Wahnsinn: er findet nirgends „Stille vor dem Ton“ (95), er kann

weder leben noch sterben mit ihrem „Ruf/ In meinem Ohr“ (96 f). Sein Werk hält er für eine „Stümperei“: „Es ist Staub,/ Ein Haufen Steine ward’s und etwas Gold,/ Damit die Kinder meinen, daß es glänze“ (98). Da Giannetta sich weigerte und sich auch nach ihrem Tod noch weigert, die stumme Muse seiner Kunst zu sein, wird ihr Bild für Manole schließlich zum Gegensatz zu dem seiner Kunst. Manole stirbt unter diesen gegensätzlichen Visionen: die „glückliche[...] Vision“ (108) der Kirche, die er bauen will, beschreibt er „in vollkommenem Selbstvergessen und künstlerischer Freude“ (104), mit „kindlichem Eifer und Entzücken“ (105); seine Vision von Giannetta dagegen ist für ihn das „höchste[...] Entsetzen“ (105), eine „Hölle in der Brust“ (109).

Elisabeth nimmt hier den Prozeß, der in vielen Künstlerdramen von Frauen beschrieben wird, lediglich etwas wörtlicher: die Frau opfert sich der Kunst des Maestro oder wird von diesem geopfert; sie gibt gezwungen oder freiwillig zugunsten ihrer Scheinexistenz als Muse, meist repräsentiert durch ein Bild, ihre reale Existenz als Frau auf. In vielen Künstlerdramen wird die Verbildlichung der Muse für und durch die Kunst des Maestro mit den für die Verklärung dieser Kunst notwendigen ästhetischen Verzerrungen versehen; bei Elisabeth entfällt die Ästhetisierung der Kunst. Statt in Stanzen oder auf die Leinwand wird die Muse in eine Mauer verbannt. Was bleibt, ist eine deutlichere Darstellung dessen, was sich in den bereits behandelten Dramen oft hinter dem Glorienschein der Kunst versteckt: der Mord an der Muse. Die zur Muse verbildete Frau stirbt (Westphalen, Elisabeth), sie geht ins Kloster (Pierson) oder verschwindet im Olivenwald (Birch-Pfeiffer); wo die Muse als Frau überlebt – sei es auch nur in der Einbildung des Maestro –, stirbt der Künstler. Auf die eine oder andere Art wird die Frau, die das Vorbild zum ästhetischen Bild des Künstlers liefert, aus dem Wege geräumt, um seine durch dieses Bild inspirierte Kunst nicht zu gefährden. Dieser Pygmalionkomplex ist den meisten in Dramen von Frauen dargestellten Künstlern gemeinsam, egal, ob die Autorin ihren Künstler als geteilte oder als ideale Figur darstellt (wie Pierson ihren Dürer): der Weg des männlichen Künstlers zur künstlerischen Vollendung geht immer über die Leiche einer Frau.

KAPITEL VII

DIE EMANZIPATION VOM MYTHOS DER MACHTLOSIGKEIT:

MYTHOLOGISCHE DRAMEN UND BIBELBEARBEITUNGEN

Dramatische Bearbeitungen mythologischer und biblischer Stoffe sind bei weiblichen Autoren relativ selten. Da von diesen Bearbeitungen nur noch wenige erhältlich sind, fällt es hier schwerer, Zusammenhänge zu rekonstruieren: was bleibt, sind vereinzelte Erscheinungen eines Phänomens, die die Geschichte weiblicher Dramatiker allenfalls ergänzen.

Zeitlich beschränkt sich dieses Phänomen weitgehend auf zwei Zeiträume: auf die Jahre zwischen 1792 und 1812, ein Zeitpunkt, der in etwa mit dem Höhepunkt der Klassik übereinstimmt, und auf die Jahre zwischen dem Deutsch-Französischen Krieg und dem ersten Weltkrieg (1870-1910). Die Stoffe der Mythologiebearbeitungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert entstammen ausschließlich der griechischen und römischen Mythologie; die späteren behandeln Themen aus der griechischen, römischen und germanischen.⁶¹ Während in der früheren Tradition verschiedentlich auch versucht wird, klassische Mythen stilistisch zu rekonstruieren (so z. B. in Caroline von Wolzogens [1763-1847] *Der leukadische Fels*, 1792; und Amalie von Helvigs [1776-1831] *Die Schwestern auf Corcyra* und ihrer Zyklusdichtung *Die Tageszeiten*, beide 1812 veröffentlicht), konzentriert sich die spätere fast ausschließlich auf die Behandlung einzelner Figuren aus bekannten Mythen. Behandelt wurden Dido von Karthago (bei Charlotte von Stein, 1742-1827, in *Dido*, 1796, und Johanna Holthausen, 1812-1875, in ihrem gleichnamigen Stück, 1874); Romulus und Remus (Johanna Sedelmayer, 1811-1853, in ihrem gleichnamigen Drama, 1837); Odysseus (Maria Anna Löhn-Siegel, 1830-1902, in *Odysseus auf Ogygia*, 1845; Wesendonck, *Odysseus*, 1878; und Bernstein, *Nausikaa*, 1906); Hippolyta (bei Pauline von Harder, vor 1867 – nach 1899, in ihrem gleichnamigen Stück, 187-?); Demetrius (Holthausen, *Demetrius*, o. J.); Antigonos (Friederike Kempner, 1836-1904, *Antigonos*, 1880); Oedipus (Gertrud Prellwitz, 1869-1942, *Oedipus oder das Rätsel des Lebens*, 1896); und Achill (Elsa Bernstein, *Achill*, 1910).

Aus der germanischen Mythologie wurden hauptsächlich die Hauptfiguren der Heldenepik dramatisch bearbeitet: Kriemhild und Siegfried (Amalie von Liebhaber, 1779-1845, *Chriemhild und Siegfried*, beide o. J.); und Gudrun (Wesendonck, *Gudrun*, 1868).⁶²

Dramatische Bearbeitungen von biblischen Stoffen existieren fast ausschließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; auch hier konzentrieren sich die Autorinnen oft auf die Nacherzählung der Geschichte einer einzelnen biblischen Figur. Beispiele sind Henriette von Stolbergs (1751-1832) *Moses* (1788); Friederike Schmidts (Daten nicht ermittelt) *Dramatische Bearbeitung einiger Theile der heiligen Geschichte* (1827); Friederike Ellmenreichs (1777-1845) *Moses* (1828); Elise Schmidts *Judas Ischariot*

(1848); Henriette Reuschs (1834-1902) *Das Rosenwunder* (1863), und *Die Errettung des Moses* (1867); Emilie Ringseis' (1831-1895) Märtyrertragödie *Sebastian* (1868); Emilie von Binzers (1801-1891) *Ruth* (1868); Luise von Plönnies' (1803-1872) *Maria Magdalena* (1871); und *David* (zuerst veröffentlicht 1874); Katharina Diez' (1809-1882) *Jephthas Opfer* (1875); Marie Eugénie delle Grazie (1864-1931) *Saul* (1885); Elsa Bernsteins *Mutter Maria* (1900); Louise Gutbiers (1834-1904) *Eleazar* (o. J.); und Anna Krafts (1863 bis nach 1913) *Saul* (o. J.).

Dieses Kapitel soll einige Dramen vorstellen, die weitgehend bekannte mythologische und biblische Stoffe behandeln, und die Motivation der Autorinnen bei der Wahl des Stoffes untersuchen. Denn Mythologie – hier ist der in der Bibel überlieferte Mythos mitgemeint – unterscheidet sich von anderen Stoffen durch ihr Alter, die häufige Abwesenheit eines Autors, und durch die ehrwürdige Behandlung, die ihr zuteil wird. Bei Mythologie handelt es sich um sogenannte „Timeless Legends“ (Hamilton, Titelblatt), die selbst die Grundlage für einen großen Teil der westlichen Literatur bieten. Aber die Überlieferung von Mythen ist keineswegs nur eine literarische; ein einzelnes Beispiel dafür ist ihre Manifestation in der Umgangssprache, auch in der des 18. und 19. Jahrhunderts (Sisyphus- oder Herkulesarbeit, Achillesferse, Damoklesschwert, Sirenengesang, Prokrustesbett, spartanische Kost, Tantalusqual, Gordischer Knoten). Mythologie, nicht nur die biblische, hat religiöse Untertöne; sie erklärt die Entstehung der Welt und etabliert sich solchermassen als die erste Literatur, als Ursprung der Literatur. Dieser Status der Mythologie als Ur-Literatur führt häufig zu einer unterschiedlichen Haltung des Lesers der Mythologie gegenüber; Mythologie erhält einen Status, den andere Literatur nicht hat. Der Mythos ist „zeitlos“, „ewig“; er steht an der Quelle sowohl der Literatur als auch der Religion, er ist relativ unangreifbar und vor allem einzigartig; man spricht nicht von verschiedenen Mythologien eines Volkes, sondern von der Mythologie bzw. dem Mythos.

Ein hervorstechendes Merkmal vieler Mythen – z. B. des griechischen, römischen, germanischen und alttestamentarischen – ist die Unerbittlichkeit des Schicksals und die Machtlosigkeit des Menschen gegenüber dem Willen Gottes oder der Götter. Dazu nur einige Beispiele. Im *Nibelungenlied* ist die Unausweichlichkeit des furchtbaren Endes das Motiv, das sich durch das gesamte Epos zieht; die Anspielungen auf die schließliche Katastrophe beginnen mit der ersten Strophe und reißen nicht mehr ab. Durch diese ständigen Wiederholungen wird auf die Katastrophe in einer Weise vorbereitet, die – ähnlich wie in Homers *Ilias* – vermuten läßt, diese Katastrophe sei der Höhepunkt oder sogar die Basis des gesamten Epos. Dabei wird zwar oft erklärt, welches spezifische Element die Katastrophe herbeiführt, aber nicht, warum. Dieses Element kann eine Handlung, ein Gedanke oder die Existenz einer Person sein:

Ez wuohs in Búrgónden ein vil édel magedîn
daz in allen landen niht schoeners mohte sîn,
Kriemhilt geheizen: si wart ein scène wîp.
dar umbe muosen degene vil verliesen den lîp (2).

Für die Schrecken am Ende gibt es letztendlich keinen realen Grund. In Sophokles' *König Oedipus* erfüllt Oedipus das furchtbare Orakel gerade dadurch, daß er alles daransetzt, es zu verhindern: gewarnt, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, verläßt er sein Zuhause und die Menschen, die er für seine Eltern hält; unterwegs gerät er an seinen Vater und tötet ihn in einem Zornanfall, ohne ihn zu erkennen; später heiratet er ebenso unwissentlich seine Mutter. Oedipus, vom Orakel schuldig gewollt, wird schuldig gemacht, und zwar gerade dadurch, daß er versucht, unschuldig zu bleiben. Für dieses Motiv gibt es in der griechischen Mythologie unzählige Beispiele, u. a. das des Orestes, der von einem Gott zur Rache an seiner Mutter angehalten und von anderen furchtbar für dieselbe Tat bestraft wird (Aeschylos, *The Libation Bearers* 269-277; 1048-1063; und *The Eumenides*). Von dem Gott des Alten Testaments werden Lohn und Strafe auf oft ebenso uneinsichtige Art und Weise verteilt: Jehovah ist, ähnlich wie die Götter Griechenlands, eine dem Menschen nicht durchschaubare und daher, nach menschlichem Ermessen, willkürliche Mischung aus Erbarmen und Strafe. Hauptsächlich aber ist er, wie die Bewohner des Olymp, ein „eifernder Gott“ (II. Mose 20, 5), der oft auch da straft, wo das Vergehen nach unserem moralischen Empfinden vertretbar scheint (Sauls Schonung der Amalekiter). Fest steht zweierlei, und das gilt für alle genannten mythologischen Richtungen: was Gott bzw. ein Gott als ein todeswürdiges Vergehen empfindet, hat mit menschlicher Moral nicht viel zu tun – und wem die Götter zürnen, der hat verspielt.

A. MYTHOLOGIE: VON STEIN, BERNSTEIN, PRELLWITZ, WESENDONCK

Gegen diesen Aspekt der Mythologie wenden sich viele Autorinnen in ihren Bearbeitungen, indem sie entweder das furchtbare Ende des Mythos in ein erträglicheres abwandeln, einen moralischen Aspekt einschieben, der im Original nicht existiert, oder indem sie dem Menschen in ihrem Drama eine größere Eigenständigkeit zugestehen als das Original. In der ersten Richtung werden Geschichten aus der Mythologie in enger Anlehnung an das Original nacherzählt und lediglich die tragischen Aspekte des Originals etwas gemildert. Ein Beispiel ist Mathilde Wesendoncks *Gudrun* (1868), eine Bearbeitung des gleichnamigen Heldenepos: der Tod der verräterischen Hergart ist gestrichen, die brutale Ermordung der bösen Königin Gerhild aus dem Original wird in einen Selbstmord umgewandelt; dagegen stirbt hier der Entführer Hartmut, der im Original überlebt und mit Gudruns Freundin und Leidensgenossin Hildburg verheiratet wird, in der Schlacht (187, 191, 204). Gertrud Prellwitz' (1869-1942) *Oedipus oder das Rätsel des Lebens* (1896) gibt die Geschichte des Oedipus mit wenigen Abweichungen wieder; die wichtigste Änderung in ihrem Stück gegenüber Sophokles' Original findet sich am Ende: bei Sophokles blendet Oedipus sich zur Sühne für sein unwissentlich begangenes Verbrechen, übergibt Kreon die Regierung über Theben und verläßt die Stadt, geführt von seinen Töchtern Ismene und Antigone (*Oedipus the King* 1297-1530). Bei Prellwitz ruft Oedipus seine Untertanen zum Kampf gegen das unerbittliche Schicksal auf und wird vom Gott Apollo, in lichte Schleier gehüllt, zum

Olymp erhoben (139).⁶³ Schon allein die Tatsache, daß der Oedipus dieser Bearbeitung zwar fällt, aber sich nicht (in sein vorgezeichnetes Schicksal) ergibt und in dieser Auflehnung von Apoll bestätigt wird, verweist auf ein wichtiges Merkmal einiger mythologischer Bearbeitungen: auf die Unabhängigkeitsbewegung des Menschen in dieser „neuen“ Mythologie.

Teilweise werden dabei Varianten alter Mythen, in denen der Mensch seine Unabhängigkeit von göttlichem Willen oder äußeren Zwängen unter Beweis stellt, wiederaufgearbeitet, wie in Charlotte von Steins (1742-1827) fünftaktigem Trauerspiel *Dido* (1796). Interessanterweise sind diese Varianten nicht mehr die, die wir heute kennen: in der Reverenz vor dem Mythos geht häufig die Tatsache unter, daß es teilweise verschiedene Mythologien – unterschiedliche Varianten desselben Stoffes – gibt, und daß es die Rezeption des Lesers ist, die entscheidet, welche Variante zur vorherrschenden wird. Der Stoff der Dido von Karthago z. B. ist in zwei Varianten überliefert: in einer mittlerweile verschollenen Quelle und in Vergils *Aeneis*. Nach der ersten Variante erscheint Dido, von ihrem Bruder aus ihrem Königreich Tyrus vertrieben, bei König Hjarbas und bittet ihn um soviel Land, wie sie mit einer Ochsenhaut umspannen könne. Der sagt zu, da er meint, ein so kleines Stück Land gut entbehren zu können. Daraufhin zerschneidet Dido die Haut in dünne Streifen, verlängert die Streifen durch Einweichen in Wasser und umspannt damit ein riesiges Stück Land, das sie vom König beansprucht und erhält. Auf diesem Land baut sie ihre Stadt Karthago. Nach langer erfolgreicher Regierungszeit begeht sie Selbstmord, weil sie sich vor den Nachstellungen des Königs Hjarbas, der sie zur Ehe mit ihm zwingen will, nicht mehr schützen kann, und weil sie ihre Herrschaft nicht mit ihm teilen will (Meyer). Bei Vergil spielt sich die Geschichte anders ab: Aeneas, der Held seiner Geschichte, landet nach seiner Flucht aus Troja in Karthago. Unter dem Einfluß der Venus, Aeneas' Mutter, verliebt Dido sich in Aeneas und tut alles, um ihn bei sich zu halten. Aber Aeneas ist von Jupiter dazu bestimmt, ein neues Königreich in Latium (später Rom) zu gründen, und setzt seine Reise auf dessen zornige Vorhaltungen fort. Bei Aeneas' Abreise ersticht sich Dido und verbrennt sich auf einem eigens dafür errichteten Scheiterhaufen (*Aeneis*).

Von Stein, deren Stück auf der ersten Variante des Mythos aufbaut,⁶⁴ geht damit gegen die von Vergil überlieferte Version an, die meist mit dem Dido-Mythos identifiziert wird. In ihrem Stück droht der machtgierige König Jarbes Dido mit einem Feldzug, wenn sie sich weigert, ihn zu heiraten. Da Didos Ratgeber keinen Ausweg aus dem Dilemma sehen und das Volk nach ihrer Aussage das Opfer von seiner Königin verlangt, entschließt sich Dido, zugunsten ihres Bruders abzutanken. Dido verläßt Karthago und zieht sich zu einem Einsiedler ins Gebirge zurück; sie zieht dabei nur ihre Freundin Elissa und ihren Vertrauten und Priester Albicerio ins Vertrauen. Mittlerweile marschiert Jarbes in Karthago ein und versucht, Elissa und Albicerio zu zwingen, Didos Aufenthaltsort zu verraten. Albicerio weigert sich und wird zum Tode verurteilt; in der führerlos gewordenen Stadt bricht revolutionsartiges Chaos aus. Dido erfährt von der Bedrängnis ihres Volkes und ihrer Freunde, kehrt zurück und begeht öffentlich Selbstmord – in der bei Vergil beschriebenen Weise.

Hinweise auf die Motivation des Stückes und zur Beantwortung der Frage, inwiefern der mythologische Stoff diese Motivation unterstützt, finden sich in zwei Faktoren im Stück: in der Darstellung der politischen Vorgänge und in der Zweiteilung der mythologischen Dido in die Figuren Dido und Elissa. Elissa, in der Sage lediglich ein anderer Name für Dido, wird im Stück zu Didos bester Freundin. Sie ist Didos alter ego, der Königin treu ergeben und die einzige Figur außer Albicerio, der Dido unbedingt vertraut. Während aus verschiedenen Anspielungen deutlich wird, daß z. B. Albicerios Ergebenheit Dido gegenüber auf seiner heimlichen Liebe zu ihr beruht, hat Elissa, anders als alle anderen Figuren des Stückes, keine Vorgeschichte; ihre Verbindung zu Dido wird nirgends erläutert. Ihre Rolle ist vor allem die, nach Didos Flucht in Karthago zurückzubleiben, um die Flucht der Königin zu decken, denn von ihrer Anwesenheit schließen sämtliche anderen Figuren des Stückes wie selbstverständlich auf die Didos (511). In Karthago widersteht Elissa allen Versuchungen, denen Dido selbst ausgesetzt wäre. Elissa wird durch das gesamte Stück hindurch mit Dido identifiziert; sie ist der Teil Didos, der am Ende des Stückes überlebt. Sie vertritt das Prinzip der Treue, vor allem – durch ihre Identifizierung mit Dido – das Prinzip der Treue sich selbst gegenüber. Wie sich herausstellt, ist das eine der Eigenschaften, die Dido als Herrscherin legitimiert.

Auf politischer Ebene wird Didos Reich als eine Art antikes Paradies dargestellt. Zu Beginn des Stückes zieht die Königin selbst eine Art Resumé über ihre Regierungszeit:

Es blühet alles um mich herum, alles ist im Wohlstand, mein Volk, meine Seemacht, alle Handthierungen; es dringt keine Stimme des Mangels mehr zu meinem Ohr! Anbieten muß ich meine Hülfe, es ist nirgends eine dringende Noth, auch Künste und Wissenschaften aus meinem geliebten phönizischen Vaterland, schlagen hier Wurzel, ohne wie dort im übermüthigen Tyrus, auszuarten. Es ist alles glücklich (491).

Dido selbst wird als vorausschauende und entschlußkräftige, aber gütige Herrscherin dargestellt, die ihren Beratern zwar eine Stimme zugesteht, aber notfalls durchaus imstande ist, selbständige Entscheidungen zu treffen (494). Jarbes dagegen, der selbst erklärte Anwärter auf ihre Hand und damit auf die Herrschaft über Karthago, ist ein korrupter Monarch, in dessen Reich es keineswegs so paradiesisch zugeht wie in Didos – im Gegenteil ist er einer der Fürsten, dem Dido ihre Hilfe anbieten mußte (492). Jarbes glaubt weder an die Tugend noch an die Götter, will sich Didos Reichtümer gewaltsam aneignen und bezeichnet sich auf persönlicher Ebene als liebesunfähig (497). Im politischen Kontext des Stückes sind solche Aussagen durchaus ernstzunehmen, denn persönliches Verhalten ist immer ein Anzeiger für das politische. Weil Dido fähig ist, ihr privates Glück dem ihres Volkes unterzuordnen (491), ist sie auch imstande, die politische Macht zum Besten ihres Volkes aufzugeben; Jarbes' Gefühle dagegen beschränken sich auf Herrschsucht – sowohl auf privater als auch auf politischer Ebene. Die Liebe, die Dido ihrem Volk und ihrem ermordeten Mann entgegenbringt, kennt Jarbes nicht: „Dieses glücklich gepriesene Gefühl des Herzens haben mir die Götter

versagt, Sklavinnen sind alles, was ich begehre, und in der Liebe sind meine schönen afrikanischen Pferde mir die nächsten am Herzen“ (497). Seine Werbung um Dido ist ein Feldzug: „ich falle ins Land ein mit Gewalt, und sie, oder auch nicht sie, ihre Schätze, die ich haben will, sind mein“ (497); das Ziel des Feldzuges ist die Unterwerfung der Königin: „Zu meinen Füßen will ich die stolze Frau liegen sehen“ (516). Auf politischer Ebene ist sein Verhalten analog: er fällt in das Land ein, versucht, verschiedene von Didos Getreuen zu bestechen, verleitet die Bestechlichen zum Verrat und verurteilt die Unbestechlichen zum Tode.

Wie das Regiment des Jarbes – in krassem Kontrast zu dem Didos – aussähe, wird im Stück mehr als deutlich gemacht; trotzdem wird wiederholt erklärt, das Volk verlange von Dido das Opfer der Ehe mit Jarbes (493). Erstaunlicherweise wird weder vor noch nach Jarbes' Einmarsch das oft zitierte von Dido abgefallene „Volk“, die Einwohner Karthagos, die „sich von dem Jetulischen Barbaren, dem Goldsüchtigen Jarbes befehlen lassen“ (523), auf der Bühne gezeigt. Im Gegenteil: wo Angehörige des Volkes auf der Bühne erscheinen, tun sie es mit Treuebezeugungen für die Königin, und zwar Mitglieder sämtlicher Stände: der Rat (509), Albicerio, der im Stück die kirchliche Institution vertritt (505), die Bürger (518 f), die Sklaven (521), die Kaufleute (523) und die Wache bzw. das Militär (527 f). Selbst ein Feldherr des Jarbes läßt sich von Didos Tugend und Jarbes' Laster überzeugen und fällt von Jarbes ab (517 f).

Einzige Ausnahme in diesem Bild der Volkstreue sind die drei Gelehrten Ogon, Dodus und Aratus. Diese drei stehen stellvertretend für die *Intelligentia* des Landes (Ogon ist Poet, Dodus Philosoph und Aratus Geschichtsschreiber); sie sind gleichzeitig die einzigen, die Jarbes' Bestechungsversuchen unterliegen. Ogon hält die Gelehrten für die Vollendung der Menschheit und alle anderen für „das Gewürme, das un bemerkt zertreten wird“ (495) und hat seine ehemaligen Ideale zugunsten der Völlerei aufgegeben (495 f). Dodus propagiert heimlich die Revolution (496)⁶⁵ und ist der erste, der seinem neuen Herrn Jarbes zur Gewaltanwendung rät (524). Aratus versucht, Elissa auf Jarbes' Seite zu ziehen, indem er ihr schmeichelt (505 f) und wirft sich später zum Sprachrohr des Volkes auf (527 und 531). Wogegen die Gelehrten sich besonders wehren, ist das Regiment einer Frau. Die Rhetorik, mit der sie ihre Gründe vortragen, dient einmal mehr dazu, sie lächerlich zu machen.

DODUS. Lange genug haben wir das Pfund unsers Genies, das uns die Götter zum Wohl der Völker verliehen, unter dieses Frauen-Regiment vergraben müssen [...].

JARBES. Ein Mann weiß scharfsinniger zu unterscheiden.

OGON. Gewiß! Denn auch der mittelmäßigste Dichter findet ein Weib, das ihm huldigt, ob ich mich gleich von der Königin dieses nicht rühmen kann. [...] ich gestehe, daß ich mich gern loben höre, es mag von Güte, Schmeichelei oder Albernheit herrühren, ich sehe nicht gern hinter den Vorhang (502 f).

Bei aller Lächerlichkeit stellen doch die Gelehrten die ernstzunehmendste Gefahr für das Land dar, da es ihnen, wie im Stück impliziert wird, gelingt, einige Bürger zum

Abfall von Dido zu überreden (527). Didos letzte Amtshandlung vor ihrem Selbstmord ist demgemäß die Verbannung der drei Gelehrten (531).

Die politischen Vorgänge sind ein deutlicher Kommentar der Autorin zur Französischen Revolution: das Volk ist zwar unter dem alten Regime glücklich, wird aber von den Ereignissen überrannt; die einzigen Anhänger der Revolution sind die Gelehrten. Letztendlich macht das Volk bei diesem Umsturz einen schlechten Tausch; es ersetzt eine gütige und kompetente Herrscherin durch einen machtgierigen und unfähigen Potentaten. Von Stein scheint es zum einen darum zu gehen, die negativen Auswirkungen des Umsturzes darzustellen; andererseits aber macht sie den Unterschied zwischen Dido und Jarbes eindeutig an Geschlechtscharakteristika fest. Die Wichtigkeit persönlicher Charaktereigenschaften wurde schon oben hervorgehoben; daß diese charakterlichen Gegensätze keineswegs nur zwischen Dido und Jarbes bestehen, sondern allgemeiner verstanden werden sollen, wird im Stück wiederholt betont. So bricht Elissa bei der Nachricht, daß Jarbes mit Heeresmacht anrückt, in eine Anklagerede aus, die sich nicht an Jarbes richtet, sondern an das gesamte männliche Geschlecht.

O zerstörendes Geschlecht! ohne euch wär uns die Kriegslust unbekannt. Warum gabst du Natur! den Männern dieses Treiben, diese Thatensucht, um den ruhigen Gang nach einem besseren Ziele, wozu deine Ewigkeiten dir genug Zeit lassen, widrig zu stören? (502)

Elissas Worte können als Kurzformel für das ganze Stück stehen: der ruhige Gang nach einem besseren Ziele, den Dido in ihrer Regierungszeit angetreten hat, wird von Jarbes widrig gestört. Gleichzeitig verlagern Elissas Worte die Geschehnisse des Stückes auf die allgemeine Ebene: das Volk hat es unter einem Weiberregiment letztendlich besser.

Die Frage nach der Wahl des Stoffes scheint sich hier selbst zu beantworten. Warum die Autorin auf einen mythologischen Stoff verfiel, braucht hier nicht erläutert zu werden – das taten viele Autorinnen und Autoren der Klassik. Aber der Dido-Stoff ist insofern ein besonderer, als sich hier gegensätzliche Varianten desselben Mythos gegenüberstehen: auf der einen Seite steht die Geschichte einer Frau, die lieber Herrschaft und Leben aufgibt als ihre persönliche Unabhängigkeit, auf der anderen Seite der Mythos von der Frau, die sich nicht einmal aus eigenem Antrieb, sondern unter dem Einfluß der Venus in einen Mann verliebt und sich tötet, als ihr Geliebter sie verläßt. Für von Steins Geschichte – die persönliche und die politische – erwies sich der ursprüngliche und heute fast unbekannte Dido-Mythos als wesentlich geeigneter als die bekanntere Dido aus der *Aeneis*.

Eines der Themen, die von Stein in ihrem Stück anschnidet, ist ein wiederkehrendes Motiv in vielen Mythologiebearbeitungen, nämlich die Fähigkeit zu lieben als moralisches Maß des menschlichen Charakters. In der Mythologie dagegen werden die handelnden Figuren eher mit einer Charaktereigenschaft, Fähigkeit oder äußerem Merkmal identifiziert (Achill = Kraft; Helena = Schönheit; Odysseus = List und Geduld; Philoktetes = Neid); ethisch-moralische Werte sind in diesem Kontext relativ unwichtig. Um so krasser sind die Veränderungen, die sich gegenüber dem Original

ergeben, wenn dieser Aspekt zum vorherrschenden gemacht wird – selbst wenn der Original-Mythos inhaltlich fast genau beibehalten wird.

Eine der interessantesten mythologischen Bearbeitungen dieser Art ist Mathilde Wesendoncks *Odysseus* (1878), die zwei Episoden aus Homers *Odyssee* behandelt, Odysseus' Abenteuer auf Kalypsos Insel und das nachfolgende bei den Phäakern. Die *Odyssee* berichtet von der zehnjährigen Irrfahrt des Odysseus nach Beendigung des Trojanischen Krieges, die Odysseus erdulden muß, weil er sich die Feindschaft des Meergottes Poseidon zugezogen hat und dieser ihn an der Heimfahrt hindert. Während dieser Irrfahrt landet Odysseus u. a. auf der Insel der Nymphe Kalypso, die sich, wie früher Circe, in ihn verliebt und versucht, ihn bei sich zu behalten. Odysseus wird schließlich mit Hilfe seiner Beschützerin Athene aus seiner Gefangenschaft befreit: auf Athenes Betreiben hin schickt Zeus Hermes zu Kalypso mit dem Befehl, Odysseus zu entlassen (Homer, *Odyssee* V, 1-270). Die Episode bei den Phäakern ist die letzte vor Odysseus' Heimkehr: Odysseus wird an der Küste des Phäakerlandes schiffbrüchig und dort von der Königstochter Nausikaa, der Athene im Traum den Gedanken eingegeben hat, zum Strand zu gehen, aufgefunden. Sie kleidet ihn soweit ein, daß er sich ihren Eltern mit der Bitte um Hilfe zu Füßen werfen kann. Am Hof wird Odysseus freundlich aufgenommen, ohne daß er sich zu erkennen gibt; bei einem Festgelage wird er erkannt und erzählt daraufhin dem Königspaar ausführlich seine Abenteuer (bei Homer umfaßt diese Erzählung vier Gesänge von insgesamt 24). Die Phäaker schicken ihn mit einem mit Geschenken beladenen Schiff nach Hause, müssen aber dafür die Rache des unversöhnlichen Poseidon in Kauf nehmen, der das Schiff auf der Rückfahrt in einen Felsen verwandelt (VI, 1 bis XIII, 187).

Beide Episoden werden von der Autorin fast unverändert übernommen – mit zwei nur scheinbar geringfügigen Abweichungen: in der Kalypso-Episode verlegt sie den Akzent auf Kalypsos selbststüchtige Liebe und baut ein moralisches Lernerlebnis für die Göttin ein; in der Episode bei den Phäakern verlieben sich Nausikaa und Odysseus ineinander. Dem Bild der unbeirrbaren Treue, das Homer von Odysseus zeichnet – er umschreibt seinen Helden mit Vorliebe als den „herrlichen Dulder“ –, fügt Wesendonck einen weiteren Aspekt hinzu: Odysseus wird in ihrem Stück zum moralischen Lehrmeister der weiblichen Figuren.

Was Kalypso von Odysseus lernt, ist die Fähigkeit zu entsagen. Zu Beginn des Stückes erwartet sie Erwidrerung ihrer Liebe aus Dankbarkeit, als ihr schuldigen Tribut also, kann aber Odysseus weder mit Hinweis auf diese Dankbarkeitspflicht überreden noch mit der Unsterblichkeit verlocken. Denn Odysseus hat an dem Himmel, den sie ihm bietet, weniger Interesse als an irdischer Liebe; die einschüchternde Schönheit und Macht der Göttin erinnern ihn nur stärker an die Eigenschaften, die er mit Penelope verbindet, nämlich „Weiblichkeit und treue Liebe“ (23). Anders als bei Homer läßt Kalypso Odysseus schließlich deshalb ziehen, weil sie gegen seine Willensstärke nicht ankommt: letztendlich ist es „nicht Zeus' Gebot, das ich erfülle,/ Wenn ich Odysseus auf das Meer entsende,/ Es ist des Mannes unbeugsamer Wille,/ Der hier die Göttin zwingt“ (32). Dieser Machtdemonstration des Mannes der Frau gegenüber folgt ein weiteres Stadium in der moralischen Entwicklung der Göttin: während sie ihren

Geliebten in der *Odyssee* nur widerwillig entläßt, begreift sie bei Wesendonck ihre Entsagung als Liebeshandlung. Nur dadurch, daß sie ihre Liebe aufgibt, kann sie Odysseus ihre Liebe beweisen; da Liebe hier mit Entsagung identifiziert wird, lernt Kalypso durch Odysseus und die Entsagung, die er von ihr verlangt, lieben. Kalypso bestätigt ihre Umwandlung von der hehren Göttin zum liebenden Weib:

Ich kannte nur ein *Ich* – ein göttlich *Ich* –
Bedürfnislos und wunschlos wie mich selbst!
Du kamst – und ich erkannt in Dir ein *Du*
Und dieses *Du* erhöhte mir mein *Ich*,
Ach mehr! Ich mußte es allzubald erkennen,
Daß keine Seligkeit des eignen *Ich*
Den Wunsch aufwiegt im heißgeliebten *Du*! (37, Hervorhebungen der Autorin)

Während die mächtige Göttin Kalypso im Vorspiel von Odysseus zu dem Ideal der „Weiblichkeit und treuen Liebe“ bekehrt wird („Die Liebe lehrte mich das Heilgebot der Pflicht!“, 38), gerät in dem dreiaktigen Hauptteil des Stückes, *Nausikaa*, Odysseus' eigene Treue ins Wanken, weil er eben diesem Ideal in Nausikaa wiederbegegnet. Nausikaa ist Homer treu nachgezeichnet: sie ist ein sehr junges Mädchen, die ihre Zeit mit Wäschewaschen und Ballspielen verbringt, aber im Vergleich mit ihren Altersgenossinnen erstaunliche Intelligenz und Geistesgegenwart beweist. Bis auf die erfundene Liebesgeschichte zwischen Nausikaa und Odysseus verläuft Odysseus' Aufenthalt bei den Phäakern genau wie im Original. Wie im Vorspiel ist auch diese Liebesgeschichte eine Entsagungsgeschichte: Nausikaa verliebt sich auf den ersten Blick (58), danach wird auf ihre Gefühle nicht weiter eingegangen.

Odysseus dagegen gerät erst beim Abschied zum ersten Mal – und relativ unvermutet – in Versuchung. Bis zum letzten Akt wird seine Liebe mit keinem Wort erwähnt, und auch jetzt kommt diese Entwicklung für den Zuschauer einigermaßen überraschend. Am Tage seiner Abreise beschreibt Odysseus in einem dreiseitigen Monolog den Tagesanbruch, wobei er, ganz nach dem griechischen Vorbild, die Natur personifiziert: „Getragen von der Morgenröte Flügeln,/ Schwebt' Eos goldgelockt zu mir heran“ (97). Auf die ausführliche Beschreibung der Morgenröte folgt die des Sonnenaufgangs seiner personifizierten Schöpfung: „Dann wirbt der Tag, ein jugendlicher Freier/ Mit Flammenblicken um die keusche Erde,/ Die abgewendet halb, nach Jungfrau'n Art,/ Erröthet und verhüllt die lieblichste Geberde!“ (98) Von der Naturbeschreibung verfällt Odysseus auf eine Beschreibung der Stadt, ihrer Bewohner, Einrichtungen, und dem Treiben der Einwohner (99), geht über zu Dankbarkeitsbezeugungen seinen Gastgebern gegenüber und erwähnt die ihm erwiesenen Wohltaten (99 f), worauf er die Bitterkeit des Abschieds beklagt (100). Je länger er bleibt, das fühlt er, desto schwerer wird der Abschied; schließlich sieht er sich gezwungen, zu „Entflieh'n, bevor die holde Lichtgestalt/ Von Himmelsschöne und von Erdengüte,/ Mich fest zur Stelle bannt, – Nausikaa!“ (100) Nach dieser etwas epischen Einleitung fällt hier zum ersten Mal ihr Name; andererseits ist dieses Gefühl, von dem der Zuschauer erst jetzt in Kenntnis

gesetzt wird, stark genug, um das Endziel der Odyssee – die Heimkehr des Odysseus – in Frage zu stellen. Denn auf den Gedanken an Penelope ist Odysseus erstaunlicherweise noch nicht gekommen, und das Verlangen nach Ithaka, das ihn der mächtigen Kalypso gegenüber zu beharrlichem Widerstand inspirierte, ist plötzlich verschwunden:

Mein Ithaka! Wie machte sonst Dein Name
Die Brust erbeben mir in brünst'ger Sehnsucht!
Wo sind die Schwingen die mich heimwärts tragen?
Wie ist gehemmt der Fuß, die Seele voller Zagen,
Und auf den Lippen Laute, wie von Klage? (100)

Als Nausikaa direkt darauf die Bühne betritt, verfällt Odysseus der Versuchung der „Weiblichkeit“. Nausikaa deutet etwas weniger beredt als die herrschere Kalypso ihre Liebe an, und Odysseus erklärt sich durch „der süßen Lippen Stammeln“ (103) überwunden:

[...] Ließ Götterreiz mich kalt,
Mocht' ich Kalypso's Lockung widersteh'n,
Und Kirke's schlimmem Zauber mich entwinden,
Mocht' ich Seirene's süßem Sang entgeh'n,
Der grausen Skylla Schreckniß überdauern,
Wo lebt der Mann, den nicht der Lenz bezwingt,
Wenn ihm Dein Auge, wie die Mainacht tief,
Mit wehmutsfeuchtem Pfeil die Brust durchdringt,
Daß er vergeht vor Wonn- und Weheschauern? (104)

Die Gegensätze zur holden „Weiblichkeit“, vor der Odysseus vergeht, sind die weiblichen Schreckbilder des Mythos: eine Nymphe (Kalypso), zwei Zauberinnen, die ihre Künste vornehmlich dazu anwenden, Männer ins Verderben zu locken (Circe und die Sirene), und ein Seeungeheuer weiblichen Geschlechts mit sechs Hundeköpfen, das in einer Meerenge nichtsahnenden Seefahrern auflauert und sie verschlingt (Skylla). Aber all diese Gefahren sind nun überwunden; Odysseus und Nausikaa erklären einander ihre Liebe und schwelgen kurz in dem neuen Gefühl, bis die Ernüchterung folgt: Odysseus „besinnt sich plötzlich“ (106) auf Penelope und erklärt Nausikaa, er sei bereits verheiratet (107).

Die darauffolgende Entsagung hat auf Nausikaa dieselbe Wirkung wie früher auf Kalypso: die der Läuterung zu Höherem. Nach kurzem Verzweiflungsausbruch erklärt sie sich als „gereift an dieser schwersten Stunde/ Und von der Kindheit Traum emporgetragen/ Durch Deine Liebe zu der Menschheit Höh'n!“ (109, Hervorhebung der Autorin) Wie im Falle Kalypso ist Entsagung gleichbedeutend mit Liebe und daher mit Glück; für Nausikaa wiegt „dieser Augenblick voll hoher Liebe/ Zu dir [...] Ewigkeiten auf von Erdenglück“ (110). So kann Odysseus zwar schmerz erfüllt, doch mit beruhigtem Gewissen scheiden: „Erinnen wandeln sich in Eumeniden“ (111).⁶⁶ Was

er Nausikaa zurückläßt, ist „*Der Männerwürde hohes Ideal*“ (112, Hervorhebung der Autorin), ähnlich wie seine Standhaftigkeit Kalypso zu einer neuen Achtung vor dem Menschengeschlecht bekehrt: „ahnungsvoll gesteht's der Götterbusen: / *Ein Großes muß es um die Menschheit sein!*“ (38, Hervorhebung der Autorin)

Obwohl sich hier, diesmal eingehüllt in eine Toga, einmal mehr das aus unzähligen Stücken bekannte Bild der Frau als hold und widerspruchslos entsagende Weiblichkeit präsentiert, scheint es wichtig, eins festzuhalten: das Große, das um die Menschheit ist, ist keineswegs ein Großes, sondern ein Ethisch-Moralisches, nämlich eben die Liebesfähigkeit auf privater Ebene, die schon von Stein auf die Bühne brachte. Interessanterweise ist diese menschliche Qualität im Vorspiel der einzige Faktor, der Odysseus vor der Göttin rettet: ihre spätere Menschlichkeit (Entsagung, Liebe) steht im Gegensatz zu ihrem göttlichen Machtbewußtsein, mit dem sie Odysseus zwingen könnte. Die Göttin als Göttin wäre genau das, was sie in der Mythologie ist: das unentrinnbare Schicksal des Menschen. Durch Liebe vermenschlicht, ist Kalypso ungefährlich geworden und bietet Odysseus seine einzige Chance, dem Verhängnis zu entkommen.

In späteren Mythologiebearbeitungen gehen die beiden genannten Themen (Unabhängigkeit des Menschen dem Schicksal gegenüber und die Einführung ethisch-moralischer Faktoren) ineinander über: oft werden die sogenannten „menschlichen“ Faktoren zum Ausdruck der menschlichen Unabhängigkeitsbestrebungen. Was die Menschen den Göttern, die sie beschützen und bedrohen, entgegenhalten, ist das, was sie von ihnen unterscheidet (Liebe, Moral, Ethik, Glücksansprüche).

Ein Beispiel ist das oben bereits genannte Schauspiel *Oedipus oder das Rätsel des Lebens* von Gertrud Prellwitz: hier steht die Befreiung Thebens von der Sphinx als stellvertretend für den menschlichen Glücksanspruch überhaupt. Oedipus befindet sich, wie vorher sein Vater Laios, auf der Suche nach dem „Glück“ (37); das ständige Gegensatzpaar des Stückes ist das Licht (symbolisiert durch Apoll, den Gott des Lichts) und die Nacht (symbolisiert durch die Sphinx). Das Licht steht gleichzeitig für die Eigenständigkeit des Menschen und die Nacht für die Unentrinnbarkeit des Schicksals; das im Titel angesprochene Rätsel des Lebens, das Oedipus zu lösen versucht, ist eine direkte Auseinandersetzung mit dem mythologischen Prinzip der absoluten Souveränität des Schicksals. Denn die in der Mythologie vorgesehene Lösung des Rätsels schließt jede menschliche Kontrolle über das eigene Schicksal aus.

Ist das die Lösung? – „Tückischen Mächten unentrinnbar verfallen, wehrlos verfallen“, – ist das die Lösung? – Grauen und Entsetzen die Wahrheit der Welt! [...] Ist das die Lösung? „Der Mensch mit dem Streben nach Gottheit frevler Mächte ein Spielball“ –? mir graut – mir graut vor der Wahrheit der Nacht! [...] Schicksal –! (38, Hervorhebungen der Autorin)

Während bei Sophokles das Schicksal selbstverständlich souverän regiert, sieht Oedipus hier am Ende des Stückes „das Licht! Was durch die Nacht geht, Freunde, das dunkle Schicksal, das ist ja verhüllt der Gott des Lichts!“ (138) Bei Prellwitz kann die Nacht besiegt werden, und zwar durch eigenständiges menschliches Handeln, wie

Oedipus' Aufruf am Ende des Stückes andeutet: „Meine Brüder, kämpft! Ringt euch hinan! Dringt durch die Hüllen, dringt zu dem Licht!“ (139)

B. BIBLISCHE DRAMEN: KRAFT, DELLE GRAZIE

Der menschliche Glücksanspruch im Gegensatz zu oder unabhängig vom göttlichen Willen ist ein Thema, das auch in Bearbeitungen biblischer Geschichten auftaucht – und dort ist es wesentlich brisanter als in Bearbeitungen griechischer Mythologie. Von den oben angeführten biblischen Dramen waren mir nur zwei zugänglich, Anna Krafts (1863-nach 1913) *Saul* (o. J.) und Maria Eugenie delle Grazie (1864-1931) *Saul* (1885). Diese gegensätzlichen Bearbeitungen desselben Stoffes sind eine weitere Auseinandersetzung mit dem Mythos von der Unkontrollierbarkeit des Schicksals. Diejenige der beiden Bearbeitungen, in der das menschliche Schicksal, vom Menschen selbst nicht beeinflussbar, von Gott bestimmt wird, hält sich relativ genau an die im 1. Buch Samuel erzählte Geschichte; dagegen verlangt die Version, die für menschliche Autonomie plädiert, eine radikale Änderung des Originals.

Im 1. Buch Samuel verlangt das Volk Israel in Auflehnung gegen die Führung Jehovas einen menschlichen König, worauf der Prophet Samuel den Erwählten Gottes, Saul, zum König salbt. Saul führt mehrere erfolgreiche Kriegszüge; auf dem Feldzug gegen die Amalekiter bricht er Gottes Gebot, das ihn dazu anhält, das Volk Amalek völlig zu vernichten: „verschone sie nicht, sondern töte Mann und Frau, Kinder und Säuglinge, Rinder und Schafe, Kamele und Esel“ (I. Samuel 15, 3). Saul dagegen verschont den König Agag und die besten Rinder und Schafe, um die Tiere Gott zu opfern. Daraufhin wendet sich Gott von Saul ab und läßt ihm durch Samuel, der in Erfüllung des göttlichen Gebots Agag eigenhändig tötet, seine Absetzung ankündigen. Von da ab ist Saul von einem vom Herrn geschickten bösen Geist besessen (16, 14). Zur Besänftigung dieses bösen Geistes läßt Saul David zu sich kommen, damit ihn dieser mit seinem Harfenspiel beruhigt. David stellt sich gegen Sauls Willen dem Kampf mit Goliath und besiegt ihn, wofür er, gemäß Sauls früherem Versprechen, Sauls Tochter Michal zur Frau erhält, nicht ohne vorher einen Brautpreis von 200 philistinischen Vorhäuten zu erlegen (18, 25-27). Sauls Eifersucht auf Davids Macht und Popularität im Volk wächst; er versucht vergeblich, seinen Sohn Jonathan zum Mord an David anzustiften und zwingt David schließlich zur Flucht. Auf der Verfolgung Davids gerät Saul zwei Mal in Davids Hände; David schont ihn beide Male; jedes Mal bereut Saul und erklärt David zu seinem Nachfolger (24, 5-22 und 26, 7-22). In einem neuen Krieg der Philister gegen Israel werden Sauls Söhne getötet; er selbst begeht Selbstmord. Sein Waffenträger überbringt David die Krone und erkennt ihn als König Israels an, wofür ihn dieser im Schmerz um Saul und seine Söhne töten läßt (II. Samuel 1, 7-26).

Die Geschichte von Saul und David ist nicht nur die Geschichte menschlicher Auflehnung und göttlicher Strafe, sondern auch eine Machtdemonstration des rächenden Gottes, der „die Missetat der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied an den

Kindern derer, die mich hassen“ (II. Mose 20, 5). Von Sauls einstiger Macht bleibt nichts übrig, nichts davon geht auf seine Angehörigen über. Seine (David ergebene) Tochter Michal, die David durch eine List vor Sauls Nachstellungen rettet, wird nach Davids Flucht mit einem anderen Mann verheiratet und hat daher keinen Anteil an Davids Königtum; David selbst heiratet auf seinen Feldzügen zwei Mal (I. Samuel 25, 39-44). Sauls Söhne fallen allesamt in der Schlacht, auch der treue Jonathan, der mit David befreundet ist und alles tut, um ihn vor Saul zu schützen (20, 1-23). Sauls prominentester Höfling Doeg, früher ausführendes Organ seiner grausamsten und ungerechtesten Befehle (die Tötung Achimelechs und der Priester von Nob, 22, 7-22), verschwindet nach Davids Machtübernahme aus der Geschichte. Ob die Figuren nach moralischen Grundsätzen handeln (Michal, Jonathan, Achimelech) oder nicht (Saul, Doeg), hat letztendlich keinerlei Einfluß auf ihr Schicksal: wer zu Sauls Geschlecht gehört, geht unter, gemäß demselben göttlichen Gesetz, das die Tötung der „Kinder und Säuglinge“ der Amalekiter anordnet. Daß Saul nicht wegen seiner Missetaten, sondern wegen seiner Übertretung des göttlichen Gebots gerichtet wird, macht sein Besuch bei dem Weib von Endor klar: sie beschwört den Geist des Propheten Samuel herauf, der ihm sein Ende ankündigt – nicht etwa wegen seiner wiederholten Mordversuche an David, sondern „Weil du der Stimme des *Herrn* nicht gehorcht und seinen grimmigen Zorn nicht an Amalek vollstreckt hast“ (28, 18; Hervorhebung im Text).

Anna Krafts Bearbeitung dieser Geschichte hat eine im Prolog erklärte religiöse Motivation: Saul ist für sie ein von Gott statuiertes Exempel, „der Welt ein ernstes Mahnen“ (Prolog, unpag.). Sauls Beispiel verdeutlicht die Folgen menschlicher Auflehnung gegen den Gott, dem die Autorin im Prolog folgendes in den Mund legt: „Ich bin der Herr, dein Gott,/ Und Abfall ist dein ewiges Verderben:/ Wer Mich verwirft, der muß des Todes sterben!“ Angesichts dieses Schicksals bleibt dem Menschen nur die Unterwerfung unter den göttlichen Willen und die Rückkehr zur Herde; dementsprechend ist das erklärte Ziel des Stückes ein missionarisches: „Und dieses möchte ich vor Augen führen/ Euch allen, die ihr achtet auf dies Wort:/ Mög' euch ein Strahl aus Gott das Herz berühren,/ Daß ihr aufs neue Ihn erwählt zum Hort!“

Zu diesem Zweck erzählt die Autorin die Geschichte originalgetreu, teilweise wortgetreu, nach, unter Auslassung einiger weniger Details, die dem moralischen Empfinden der zeitgenössischen Zuschauer zu sehr widersprochen hätten: David erhält Michals Hand, ohne daß er 200 Vorhänge als Brautpreis beibringen muß, und seine späteren Mehrfachhehen werden nicht ins Stück übernommen. Michal verschwindet nach ihrer aus dem Buch Samuel übernommenen Rettungsaktion aus dem Stück. Das Motiv der menschlichen Eigenmächtigkeit als Todsünde ist, entsprechend der Ankündigung im Prolog, das vorherrschende des Stückes. Wie Samuel zu Beginn des Stückes hervorhebt, salbt er Saul nicht zum Herrscher über Israel, sondern lediglich zum weltlichen Stellvertreter Gottes. „Er ziehet aus dem Staube dich empor/ Und setzet dich zu seines Volkes Fürsten./ Doch nie vergiß, daß Er der König ist,/ Des ewiges Gesetz bleibt über dir/ Und deinem Regimente“ (7). Als die Philister Israel den Krieg erklären, kann Saul weder den Angriff beginnen noch die ausbrechende Panik in seinem

Heer beruhigen, weil er sieben Tage lang auf das Zeichen des Herrn warten muß, denn nur Gott darf das Zeichen zum Beginn des Kampfes geben (19-23).

Saul übertritt das Gebot und verteidigt sich Samuel gegenüber mit der Sorge eines souveränen Monarchen um sein Volk, d. h. er handelt in der irrigen Annahme, er hätte tatsächlich die Verantwortung für das Volk. „Nicht gerne überschreit' ich das Gebot,/ Doch greift ans Herz mir meines Volkes Jammer“ (24). Samuel dagegen belehrt ihn in einer rhetorischen Frage über seine wahre Rolle: „ist/ Denn Saul ein Heidenfürst? [...]/ Ist Glaube nicht, Gehorsam dein Beruf?“ (25) Saul, weit entfernt, sein Vergehen zu erkennen und zu bereuen, reagiert mit weiterer Auflehnung: „Hab' ich so übel denn gethan, da mich/ Die Sorge fraß um mein geängstet Volk?/ Hart ist dein Wort, ein Gott des Zorns Jehovah,/ So Er durch dich mich also straft“ (25). Sauls zweite Eigenmächtigkeit, die Schonung Agags und der Rinder, wird ebenfalls durch unter ethischen Gesichtspunkten verständliche Motive gemildert: anstatt Agag, wie befohlen, hinzurichten, macht er ihn zum Sklaven (39 f); die Rinder dagegen will er Gott opfern (40). Aber unter Samuels scharfen Augen entpuppt sich beides als fehlgeleitete Güte: bei Sauls Opferfreudigkeit handelt es sich um schlichte Raubgier, „Denn nur, was alt und schwach und schnöde war,/ Hast du verbannt; was fette Beute war,/ Hast du behalten“ (41). Auch die Schonung Agags war fehl am Platze, denn Agag ist, wie Samuel weiß, König eines Volkes, das sich den Zauberkünsten der Hölle verschrieben hat. Mit dieser Begründung⁶⁷ rechtfertigt Samuel nicht nur den Mord an Agag, den er (hinter der Kulisse) tötet (43), sondern auch die völlige Vernichtung der Amalekiter: nur durch Vollziehung des Banns (d. h. Tötung der Männer und Frauen, Kinder und Säuglinge) kann der Herr das Volk Amalek retten – in jener Welt.

O Saul, wie ist dein Sinn verkehrt! So spricht
Der abgefall'ne König; weißt du nicht,
Daß Amalek, von Zaubergreueln trunken,
In finst'res Teufelswesen ist versunken?
Wie, ist es grausam, daß des Herrn Gericht
Einhält der Sünde Flut und unterbricht
Den Lauf zum ewigen Verderben? Güte
Und Gnade ist's, daß Amaleks Er hüte,
In jener Welt es rette. Das sei fern,
Daß es verloren sei! denn was *dem Herrn*
Verbannt ist, kehrt zurück in Seine Hand,
Und wird der Bann zu ew'gem Heil dem Land! (42, Hervorhebung der Autorin)

Da Saul weder dieser dem Menschen nicht recht einsichtlichen Logik widersprechen noch sein eigenes Tun entschuldigen kann, entschließt er sich zum Abfall von Gott – und das heißt hier: zu eigenmächtigem Handeln. „– *wer soll/ Das Volk regieren?* – Einer nur kann's sein,/ Und *Saul* ist König! *Saul* soll herrschen, *Saul*! Kann thun, was ihm gefällt!“ (43 f, Hervorhebungen der Autorin) Von da ab verkommt Saul zu dem im Buch Samuel dargestellten machtbesessenen, eifersüchtigen und halb wahnsinnigen

Tyrannen. Er unternimmt mehrere Mordanschläge auf David, läßt die gesamte Priesterschaft von Nob töten, weil der Priester Achimelech David auf der Flucht geholfen hat, und bedroht schließlich sogar seinen Sohn Jonathan, weil dieser David verteidigt; auch das Ende Sauls und seiner Söhne ist direkt aus dem *AT* übernommen. Eine einzige dramatisch notwendige Änderung, wieder ein Zugeständnis an das moralische Empfinden des Publikums, findet sich am Schluß: die Rolle des Waffenträgers, der im *AT* David die Krone bringt und von diesem hingerichtet wird, wird im Stück Sauls mordlustigem Höfling Doeg übertragen (111), so daß auch diesen Bösewicht am Ende die verdiente Strafe ereilt.

Da die Autorin ihrer eigenen Aussage nach die Intention des Originals übernahm, behielt sie die im *AT* beschriebenen Charaktere und Ereignisse weitgehend bei. Die einzigen Änderungen, die sie vornahm, dienen dazu, den göttlichen Ratschluß den zeitgenössischen Moralvorstellungen anzugleichen. Zu diesem Zweck milderte sie verschiedene Episoden (Samuel tötet Agag nicht auf der Bühne), ließ andere weg (die Tötung der 200 Philister und Verwendung ihrer Vorhäute als Brautpreis, die Scheidung und Wiederverheiratung Michals, Davids polygamistische Eheschließungen) und erfand wieder andere dazu (die Darstellung der Amalekiter als dem Teufel verfallen, die Hinrichtung Doegs am Ende). Wenn Kraft mit ihrem *Saul* eine Art literarische Bekehrungsarbeit unternehmen wollte, zielt delle Grazies Bearbeitung desselben Stoffes eher auf das Gegenteil ab – und hat dementsprechend wenig mit dem Original gemein. Das gesamte Stück ist ein einziges Plädoyer für die Autonomie des Menschen; die Autorin übernahm einige Figuren und Teile der Handlung aus dem *AT* und erfand den Rest der nichts weniger als blasphemischen Geschichte dazu.

Eine der wichtigsten Abweichungen vom Buch Samuel ist die Liebesgeschichte zwischen Saul und Melitta, der Tochter des besiegten Amalekiterkönigs Agag. Mit Melitta – die Figur ist ebenfalls eine Erfindung der Autorin – will Saul ein Reich der Liebe gründen, in betontem Gegensatz zu dem finsternen Reich Jehovahs, des Rachegottes. Das Stück setzt nach Sauls Sieg über die Amalekiter ein; nach dem Feldzug also, auf dem Saul Melitta kennenlernte, sich in sie verliebte und sie heiratete. Aus diesem Grund wird Saul von Samuel verflucht; nach Samuels Bericht ist Sauls Liebe auch für Jehovah der Stein des Anstoßes. „Zieh' hin, geliebter Priester', sprach Jehovah,/ 'Zieh' hin und reiße meinen Diener Saul/ Erbarmungslos vom Herzen jener Heidin,/ Die ihn durch freche Buhlerkünste fesselt“ (6). Jene Heidin, die bei der ersten Begegnung von Samuel und Achimelech ununterbrochen beleidigt wird („Metze“, 9, 11, 16, 18; „Dirne“, 10, 11, 14; „Buhlerin“, 11, 12), reagiert auf alle Anfechtungen als Modellfall der Standhaftigkeit, sie versucht Samuels Zorn zu besänftigen und bietet ihm abwechselnd ihr Leben (11) und ihre Bekehrung zum Gott Israels (17) an. Agag benimmt sich bescheiden, wie es sich in seinem Stand als Besiegter gehört, und ist ansonsten ganz der besorgte Vater. Aber Samuels und Achimelechs Fanatismus ist so unerbittlich, daß Agag den Schluß ziehen muß: „Im Herzen dieser Priester wohnt der Haß,/ Und von den Höhen dieses Himmels blickt/ Ein finst'rer Gott, der keine Liebe kennt!“ (12) Als Saul kurz darauf die Bühne betritt, stellt der erregte Samuel ihn vor die Wahl, die „Heidenbrut“ (14) zu töten oder die Krone zu verlieren. Saul aber empfindet keine

Gehorsamspflicht mehr dem finsternen Gott gegenüber, der keine Liebe kennt, umso weniger, als er selbst einmal gläubig auf seine Liebe vertraute.

Ich träumte von der Liebe eines Gottes,
Die alle Menschen väterlich umschließt
Und alle gramzerfress'nen Herzen tröstet.
Da bebte ich vor Wonne: mein Gemüt
Erstarkte im Gefühle dieser Hoffnung
Und meine thränenfeuchten Augen blickten
Vertrauensvoll zum Vater Israel's.
Doch als ich eure finst'ren Lehren hörte,
Erkannt' ich, daß der Lenker dieses Volkes
Ein Gott der Rache und des Hasses sei,
Der nur das Kriechen feiler Sklaven liebt
Und alle Menschen schafft, um sie zu quälen (15 f).

Die Liebe, die Saul vergeblich bei diesem Gott suchte, findet er bei einem Menschen; die Konsequenz ist nicht nur sein Abfall von Gott, sondern eine direkte Kampfansage: Saul setzt sein Reich der Liebe gegen das finstere Reich des Sklavengottes.

[...] als ich in das Land der Feinde zog
Und dieses Weib erblickte, als mein Herz,
Befreit vom Dunkel eines bösen Wahnes,
Im Licht der Freiheit und der Liebe schwelgte,
Erst da erkannt' ich, daß mein Geist berufen,
Die Ketten eurer finst'ren Macht zu lösen
Und eurem wilden Schreckensgott zu trotzen! (16)

Auf diese Herausforderung reagiert Samuel, indem er „Den blutbefleckten Rachedolch Jehovah's“ (16) gebraucht: er ersticht Agag, anders als bei Kraft, auf der Bühne (19). Saul, vom Volk daran gehindert, sich an Samuel zu vergreifen, muß sich mit einer erneuten Kampfansage begnügen. Den unvermeidlichen Konflikt interpretiert er als den zwischen Liebe und Haß, aber auch als den zwischen Selbständigkeit und blindem Gehorsam. „An eurer Seite steht die finst're Rache,/ Der blinde Aberglaube eines Volkes,/ Das durch Jahrhunderte geknechtet ward,/ Doch über meinem stolzen Haupte schwebt/ Die Liebe mit dem gold'nen Freiheitsbanner!“ (20)

Daß die Sympathien der Autorin auf Sauls Seite stehen, beweist die Uminterpretation sämtlicher aus dem *AT* übernommener Figuren. Samuel, im *AT* der gläubige Prophet Gottes, wird hier zum religiösen Fanatiker, der ununterbrochen Gottes rächende Blitze im Munde führt; Doeg, im Buch Samuel Sauls Untergebener, der nicht zögert, die grausamsten Befehle auszuführen, ist bei delle Grazie der treue Diener, der fest zu Saul hält und alles Übel von ihm und Michol fernzuhalten versucht. David, ursprünglich der unschuldige gottgläubige Hirtenknabe, entpuppt sich hier als Machtbesessener, der mit seinem Hirtendasein unzufrieden ist und dem jedes Mittel recht ist, sich die

Krone aufzusetzen. Achimelech ist im Original (und bei Kraft) eher eine Nebenfigur; er ist einer der wenigen Priester, die versuchen, Saul auf den Pfad des Rechts zurückzuführen, und wird von Doeg für seine Hilfeleistung David gegenüber ermordet. Hier wird er zum Gegenspieler Sauls aus persönlichen Motiven und zur Hauptfigur des Stückes. Er haßt Saul, weil er sich um seine Tochter Michol beworben hatte und abgelehnt wurde (8). Achimelechs Rachsucht macht ihn zum Mephistopheles des Stückes: sowohl Samuel als auch David stehen völlig unter seinem Einfluß; er setzt sämtliche handelnden Figuren gegen Saul ein und pervertiert ihre Gefühle – mit Vorliebe die positiven – für seine Zwecke. Da Achimelech als einziger nicht von moralischen Eingebungen oder Gefühlen behindert ist (wie Samuel durch seinen Glauben, David durch seine Liebe zu Michol, Michol durch ihre Liebe zu Saul und David und durch ihre Treue zu ihrer Mutter), ist er dazu durchaus imstande; umgekehrt sind die anderen Figuren gerade aufgrund ihrer moralischen Vorstellungen für Achimelechs Versuchungen anfällig. Achimelech, der nur seinem Haß und seiner Rache lebt, identifiziert sich in dieser Hinsicht mit Gott: „O Adonai, gewalt'ger Schreckensgott,/ Ich bin dein treuer Diener: *meine* Blitze/ Zerschmettern wie die deinen, und auch mich/ Beglücken alle Qualen meiner Feinde!“ (47, Hervorhebung der Autorin)

Wie die Charakterisierung der Figuren weicht auch die Handlung des Stückes von der im *AT* erzählten Version beträchtlich ab: Achimelech hetzt Samuel und David gegen Saul auf und macht auch Michol, zu Beginn des Stückes eine liebende Tochter, zu seinem Werkzeug. Achimelech benutzt ihre Liebe zu David, ihre Treue ihrer verstorbenen Mutter gegenüber und ihre Eifersucht auf Melitta geschickt, um sie auf seine Seite zu ziehen. Sauls Eifersucht auf David, im *AT* real, wird ihm hier von Achimelech lediglich unterstellt; Michol gegenüber behauptet er, Saul plane unter dem üblen Einfluß der bösen Heidin einen Mordanschlag auf Davids Leben (59 f). So – und indem er ihr die Tat als „Wunsch Jehovahs“ (61 f) verkauft – überredet Achimelech Michol dazu, Melitta zu ermorden. Mittlerweile ist David mit Unterstützung philistinischer Streitkräfte ins Land einmarschiert, um sich nach der Salbung durch Samuel Sauls Krone mit Gewalt zu erobern. Samuel, durch die Ereignisse gezwungen, erklärt David öffentlich zum König über Israel. In diese Zeremonie platzt Saul hinein; es kommt zur Auseinandersetzung zwischen Saul und David, Samuel und Achimelech, in der sich das Volk auf die Seite Davids und der Priester schlägt (98 f). Um das Volk von seiner abergläubischen Furcht vor der göttlichen Rache zu heilen, begeht Saul die größte denkbare Blasphemie: er zerreißt den Vorhang vor der Bundeslade und zeigt das Heiligtum dem Volk (103). Noch während alles auf den göttlichen Blitz wartet, der Saul niederstrecken soll, bringt Doeg Melittas blutüberströmte Leiche auf die Bühne, ein Anblick, der von Samuel mit den feierlichen Worten begrüßt wird: „Großer Gott,/ Du hast gesiegt!“ (106) Nachdem Saul von Doeg erfährt, daß seine Tochter seine Geliebte ermordet hat, erkennt auch er die Allmacht Gottes an: diese Art der Quälerei war von dem Rachegott eher zu erwarten als der simple Blitz, denn sie entspricht den sadistischen Tendenzen, die Gott sowohl von Saul als auch von Samuel und Achimelech (s. o.) unterstellt werden. „Die Glut des Schmerzes sollte mich verzehren/ Und meine Jammerrufe sollten dich/ Wie tausend Huldigungen süß erfreuen!“ (107)

Mit Melittas Tod ist Sauls Reich der Liebe zu Ende; Saul kapituliert vor dem Gott des Zorns und verliert damit jede Funktion im Stück: er ist „Verlassen auf der Welt – allein – allein!“ (109) Die einzige Alternative ist die, die ihm sein treuer Doeg vorschlägt. „[...] ermanne dich!/ Das Schwert spricht besser als die reichsten Thränen!/ Vernichte deine schadenfrohen Feinde/ Und pflanze auf das frühe Grab Melittas/ Das schwarze, blutbefleckte Rachebanner!“ (108 f) Aber diese Alternative stammt aus der anderen Welt, aus dem Reich des rächenden Gottes, gegen das Saul anzugehen versucht. Bereits die nächste Szene zeigt ihn als Sterbenden: Saul stirbt, nachdem er Michol verziehen hat, mit dem Wunsch nach dem „Reich der *Liebe*“ bzw. dem „Gott der *Liebe*“ auf den Lippen (124, Hervorhebungen der Autorin).

Sauls Reich bleibt eine Utopie, auch für die anderen Figuren des Stückes. Nach Sauls Tod umwirbt David Michol; Achimelech aber tritt zwischen sie und beansprucht Michol für sich bzw. für sein Reich der Rache. „Dies Weib gehört der Nacht, die sie umfängen,/ Gehört dem Wahnsinn, der ihr Haupt geküßt [...]/ Sie ist mein schönstes Opfer – hörst du? Ist/ Die reichste Krone meines ganzen Sieges,/ Ein Kleinod, das du nie besitzen wirst!“ (128) Als Achimelech seinen Triumph in die Welt hinausposaunen will, ersticht David ihn (129). David, der neue Herrscher von Israel, wird aus beiden Reichen verbannt, aus dem der Liebe von Michol (126), aus dem Gottes von Samuel, da David mit Hilfe der Philister das Land eroberte (130 f). So ist auch David am Ende des Stückes „allein – allein [...] Die Liebe/ Hat mich verlassen“ (132).

Sauls Kampf gegen den alttestamentarischen Gott ist ein weiteres Beispiel für die Tendenz, die sich in mythologischen Bearbeitungen verschiedener Autorinnen abzeichnet: der Kampf gegen die in der Mythologie überlieferte Vorstellung der menschlichen Machtlosigkeit. Von Steins Dido wehrt sich gegen ihr Schicksal in Form der ihr aufgezwungenen Ehe mit Jarbes und der Entthronung – und nicht zuletzt gegen Vergils Dido-Mythos. Oedipus, bei Sophokles das Paradebeispiel für die menschliche Hilflosigkeit dem eigenen Schicksal gegenüber, kämpft bei Prellwitz gegen die vorgegebene Lösung des Rätsels. Bei Wesendonck entkommt Odysseus der Göttin Kalypso – und nicht mit Hilfe göttlicher Intervention –; die Versuchung, der er später ausgesetzt ist, ist eine selbstgewählte, über die er die Kontrolle behält. Während andere Autorinnen (Kraft und Wesendonck in *Gudrun*) sich darauf beschränken, die grausamsten Elemente der Originalmythen zu mildern oder auszusparen, geht es bei von Stein, Prellwitz, delle Grazie und in Wesendoncks *Odysseus* um die Behandlung des Mythos an sich. Ähnlich wie sich die Autorinnen historischer Stücke oft um eine Richtigstellung oder Ergänzung der bekannten Geschichte bemühen, versuchen sie, den Mythos – oder die damit verbundenen Vorstellungen – zu „berichtigen“. Dem Mythos vom Menschen als Spielball Gottes, des Schicksals oder der Götter wird hier eine Utopie entgegengesetzt, in der der Mensch versucht, die Kontrolle über sein Schicksal zu übernehmen und dazu notfalls auch den Kampf mit den Göttern aufnimmt.

KAPITEL VIII

ES WAR EINMAL/EINMAL WIRD ES SOWEIT SEIN:

MÄRCHEN UND ALLEGORISCHE UTOPIEN

Zwischen Märchen und allegorischen Utopien gibt es im Bezug auf Arbeitsweise und Zielsetzung verschiedene Parallelen. In beiden Fällen soll durch die dargestellten Figuren und Vorgänge eine Moral vermittelt werden, und in beiden Fällen wird eine Art poetischer Gerechtigkeit geübt. Die (positive) Utopie ist die literarische Suche nach Gerechtigkeit schlechthin; das Märchen vollzieht diese Gerechtigkeit am Ende – symbolisiert in der systematischen Verteilung von Lohn und Strafe. Beide spielen im U-Topos, im literarischen Niemandsland. Beide arbeiten mit dem Gegensatz zwischen U-Topos und der bekannten Welt; erst durch diesen Vergleich erhält U-Topos seinen Status als goldenes Zeitalter. Sowohl im Märchen als auch in der Utopie gibt es ein Element, das diesen Unterschied herbeiführt: infolge einer Entscheidung, Probe oder Tat *wird* aus einer fehlerhaften Welt das poetische Ideal. Dieses rettende Element in dramatischen Märchen ist die Liebe – die, man erinnere sich, im Lustspiel keineswegs diese Rolle spielt –; in Utopien ist es – überraschenderweise – die Dichtkunst.

A. MÄRCHEN VON DER ZAUBERMACHT DER LIEBE: SEYLER, KRONES, GÜNTHER, BERNSTEIN

Dramatisierte Märchen und Zauberspiele treten vereinzelt in beiden Jahrhunderten auf, sind aber hauptsächlich ein Genre des 19. Jahrhunderts. Das einzige mir bekannte Drama dieser Art im 18. Jahrhundert ist Friederike Seylers (1738-1789) *Oberon, oder König der Elfen* (zuerst erschienen 1792). Nachdem in der Spätromantik das Interesse an Märchen wiedererwacht war, treten auch dramatische Märchenbearbeitungen häufiger auf. Beispiele sind Therese Krones' (1801-1830) musikalische Zauberspiele *Sylphide, das See-Fräulein* (1828) und *Der Nebelgeist und der Branntweinbrenner* (1829); Auguste Ribics' (1808-?) musikalische Romanze *Finnette Aschenbrödel, oder: Rose und Schub* (1830); Margarethe Bernbrunns (1788-1861) *Der Bergkönig oder: Hopsa, der Retter aus Zauberverbanden*, ein romantisches Zaubermärchen mit Musik (1832); und Katharina Horschelts (Daten nicht ermittelt) Zauberballett *Der Berggeist* (o. J.). Diese und einige wenige andere (Ebner-Eschenbachs *Die Prinzessin von Banalien*, 1872; Bernsteins *Königskinder*, 1894; und die Festspiele der Elisabeth Krukenberg, 1867-1954, wie *Märchenbilder* und *Prinz Frühling und Prinzessin Rose*, beide o. J.) sind Originalmärchen.

Daneben finden sich Adaptationen bereits vorhandener Märchenstoffe, so z. B. Amalie von Liebhabers (1779-1845) *Harun al Raschid* (o. J.) nach *1001 Nacht*; Sophie Krickebergs (1770-1842) *Klein Rothkäppchen* (1819, nach Théaulon); Henriette Kühnes (1822-1894) *Dramatisierte Märchen* (1877), eine Sammlung von zehn Märchen nach Jakob und Wilhelm Grimm; Emilie von Ringseis' (1831-1895) Märchenspiel

Schneewittchen (1866) nach J. und W. Grimm; Dora Dunckers (1855-1916) *Die Schneekönigin* (1910) nach Hans Christian Andersen; Maria Günthers Märchenadaptationen der Grimmschen Märchen (*Schneeweissen und Rosenroth*, 1888; *Goldmarie und Pechmarie*, 1893; und *Tischlein deck dich, Esel streck dich, Knüppel aus dem Sack*, 1893); und die Originalmärchen derselben Autorin (*Die kleinen Musikanten*, 1896, und *Der Kleinen Osterfahrt*, 1900).

Von den genannten dramatisierten Märchen sind ca. die Hälfte Singspiele im Stil der *Zauberflöte* (Seylers *Oberon*, Krones' *Sylphide* und *Nebelgeist*, Ribics' *Finnette Aschenbrödel*, Bernbrunns *Bergkönig*, Horschelts *Berggeist*, Krickebergs *Klein Rothkäppchen* und Günthers *Schneeweissen und Rosenroth*); andere wurden später vertont (wie Bernsteins *Königskinder* von Engelbert Humperdinck). Bezeichnungen wie „Romantisches Singspiel“ (Seyler), „Romantisches Zaubermärchen“ (Bernbrunn), „Romantisches komisches Zauberspiel mit Gesang“ (Krones), „Zauberballett“ (Horschelt), „Feenoper“ (Krickeberg), „Zauberspiel mit Gesang“ (Ribics) sind häufig. Was an diesen gleichlautenden Bezeichnungen auffällt, ist die Verbindung zwischen Märchen, Musik und dem Begriff „romantisch“, den viele Autorinnen durch die Bezeichnung ihrer Stücke herstellen. Der Begriff „romantisch“ hat hier, trotz des Stoffes, nichts mit der literarischen Epoche zu tun, sondern wird von den Autorinnen umgangssprachlich gebraucht; was das Wort auf dem Theaterzettel ankündigt, ist die Einfügung einer Liebesgeschichte. Obwohl der komische Aspekt seltener betont wird, wie in Krones' Bezeichnung ihrer Stücke als „komische Zauberspiele“, sind die meisten dramatischen Märchen Komödien: die einzigen Tragödien unter den obengenannten Märchendramen sind Liebhabers *Harun al Raschid* und Bernsteins *Königskinder*. Ein Grund für die Tatsache, daß viele Autorinnen sich bemühen, eine Verbindung zwischen dem Märchen, der Komödie und der Oper herzustellen, ist die überwiegende Beliebtheit der Komödie und der Oper beim Publikum, über die die Liebhaber und Autoren von Tragödien und „ernsthafteren“ Stücken sich in beiden Jahrhunderten bitter beschwerten. Wer die Verbindung zwischen Komödie, Gesang und bühnentechnischen Effekten herstellte, d. h. Stücke schrieb wie die, die Paldamus etwas abfällig als „Dekorations- und Maschinen-dichtung“ (275) bezeichnete, hatte einen Kassenschlager. Bei den meisten dieser Märchen handelt es sich tatsächlich um Stücke, die mit einem Auge auf die Bühnenwirksamkeit geschrieben sind: sie sind Singspiele, die das komödienhafte Element betonen und vor allem die Möglichkeiten der Dekoration und der Bühnenmaschinerie weidlich ausnutzen.

Die meisten dramatischen Märchen übernehmen Elemente aus dem Volksmärchen; wie aus der obenstehenden Liste ersichtlich ist, sind viele Adaptationen der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen*. Ein kurzer Vergleich zwischen Volksmärchen und dramatischen Märchen lohnt sich schon deshalb, weil viele Autorinnen dramatischer Märchen zwar vieles aus dem Volksmärchen übernehmen, thematisch aber oft von diesen Mustern abweichen. Im Volksmärchen – bei Grimm z. B. – zieht der Prinz oft aus, um die (gefangene, schlafende, anderweitig passive) Prinzessin zu befreien. Nicht so im Märchendrama: hier bestehen Prinzessin und Prinz, à la *Zauberflöte*, gemeinsam verschiedene Proben (Seyler, *Oberon*), die Prinzessinnen befreien ihre Prinzen (Günther,

Schneeweißchen und Rosenroth), oder die Schwester des Prinzen befreit die Prinzessin (Krones, *Sylphide*). Die böse Stiefmutter, bei Grimm geradezu unentbehrlich – sie versetzt die Prinzessin in den Schlaf, aus dem der Prinz sie wachküßt –, entfällt im Märchendrama. Stattdessen sind die (immer männlichen) Widersacher böse Könige (Seyler), Zauberer (Krones) oder einfach komische Figuren, wie die unbequemen Freier bei Günther. Im Prosamärchen dient Magie meist dazu, dem Prinzen, Jüngling oder Dummling im entscheidenden Moment weiterzuhelfen (Muster: wenn der Prinz sich im Wald verirrt, erscheint eine alte Frau oder ein kleines Männchen aus dem Nichts und gewährt ihm drei Wünsche). Im dramatischen Märchen dagegen ist die Welt der Magie häufig bedroht oder zumindest in Unordnung geraten; das einzige, was die Ordnung wiederherstellen kann, ist eine bestimmte Entwicklung in der Welt der Menschen. Unglücklicherweise sind die gerade selbst in Schwierigkeiten, und – an diesem Punkt beginnt meist das Märchen – deshalb schließen Vertreter der magischen Welt mit Vertretern der Menschen einen Pakt. Dieser Pakt besagt meist zweierlei: die Elfen (Seyler, Günther) oder Seejungfrauen (Krones) versprechen den Menschen ihre Hilfe bei der Lösung ihrer Schwierigkeiten, machen dafür aber bestimmte Auflagen bzw. stellen die Menschen gleichzeitig auf die Probe. Wenn die Menschen diese Probe bestehen, folgt die Wiederherstellung der Ordnung sowohl in der menschlichen als auch in der magischen Welt. Das im Märchendrama auftretende Paar ist keineswegs nur dazu auf der Bühne, um zu heiraten und bis an ihr seliges Ende zu leben, sondern übernimmt eine weit wichtigere Rolle: während die hilfreichen Geister, Elfen und Männlein des Volksmärchens dazu da sind, dem Menschen zu Hilfe zu kommen, ist es hier genau umgekehrt.

Ein Aspekt, den die Autorinnen dramatischer Märchen oft aus dem Volksmärchen übernehmen, ist das gute Ende und die darin enthaltene Utopie. Das Ziel des Volksmärchens ist identisch mit dem Ziel der Hauptfigur(en): „da wurde die Hochzeit [...] in aller Pracht gefeiert, und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende“ (J. und W. Grimm, *Dornröschen*, KHM I, 291). Aber hinter der Hochzeit zwischen Prinz und Prinzessin verbirgt sich mehr, denn der Prinz erbt meistens auch das Königreich des Vaters (oder das des Schwiegervaters bzw. der nicht erbberechtigten Prinzessin). „[...] nach des Königs Tod erbte der Dummling das Reich und lebte lange Zeit vergnügt mit seiner Gemahlin“ (*Die goldene Gans*, KHM II, 27). Dabei spielt es keine Rolle, ob der Prinz tatsächlich ein Prinz ist oder nicht: mangelnder Stand des künftigen Herrschers kann durchaus durch ethische Eigenschaften ersetzt werden. Damit sowohl in der Ehe als auch im Reich das Glück gewährleistet ist, wird von der Prinzessin dasselbe erwartet. Die Güte des künftigen Königs (Naivität, gutes Herz) erweist sich im Verlauf der Geschichte; die der Prinzessin in ihrer Bereitschaft, ihn zu heiraten, selbst wenn er nicht von Stand ist. So z. B. in dem folgenden Märchenende:

Es war aber ein alter König im Land, vor dem mußte er [Hans, S. K.] spielen, und der geriet darüber in solche Freude, daß er dem Hans seine älteste Tochter zur Frau versprach. Als die aber hörte, daß sie so einen gemeinen Kerl im weißen Kittel heiraten sollte, sprach sie: „eh! ich das tät', wollt' ich lieber ins tiefste Wasser gehen.“

Da gab ihm der König die jüngste, die wollt's ihrem Vater zuliebe gerne tun; und also bekam des Teufels rußiger Bruder [d. i. Hans, S. K.] die Königstochter und, als der alte König gestorben war, auch das ganze Reich (*Des Teufels rußiger Bruder*, KHM II, 193).

Die Botschaft dieses kurzen Abschnitts ist klar: nur mit der jüngsten Prinzessin kann Hans „lange Zeit vergnügt“ leben. Das Reich bekäme er zwar auch durch eine Ehe mit der älteren, aber es wäre nicht das Märchenreich, das auf folgenden Elementen basiert: die moralischen Eigenschaften des Paares (Hans' gutes Herz, der Gehorsam der jüngsten Tochter) garantieren eine glückliche Ehe; die Ordnung im Haus wiederum garantiert die im Reich. Mit der Hochzeit zwischen Prinz und Prinzessin beginnt im Märchen ein goldenes Zeitalter auf politischer Ebene. Deshalb beenden Prinz und Prinzessin bei ihrer Heirat und Machtübernahme oft eine Tyrannei – die der bösen Stiefmutter (*Schneewittchen*, *Aschenputtel*), des Zauberers (*Die Kristallkugel*) oder des hinterlistigen Königs (*Das tapfere Schneiderlein*). Was folgt, ist das goldene Zeitalter, in dem das Glück des Herrscherpaares das der Untertanen garantiert. In der Hochzeit zwischen Prinz und Prinzessin ist immer eine (vergangene) politische Utopie impliziert.

Um genau diese Utopie, die Suche nach dem gütigen, weil glücklichen, Herrscherpaar, geht es in dramatischen Märchen. Dabei wird der real-politische Aspekt (Machtübernahme, Untertanen) genauso ausgespart wie im Volksmärchen; dargestellt wird nur die Liebesgeschichte zwischen Prinz und Prinzessin. Allein die Macht der Liebe, exemplifiziert am glücklichen Paar, ist der Garant für das goldene Zeitalter.

In vielen dramatischen Märchen führt das Versagen der Liebe im menschlichen Bereich zur Unordnung im Reich der Magie, so z. B. in Friederike Seylers *Oberon, oder König der Elfen* (1792). Das Stück ist eine Neubearbeitung ihres romantischen Singspiels *Hüon und Amande* (erschienen 1789) nach Wielands *Oberon*. In Seylers Märchen führt ein Zerwürfnis zwischen einem menschlichen Paar zum Zwist zwischen einem Elfenpaar. Oberon und Titania, die, ähnlich wie die olympischen Götter, das Leben der Menschen beobachten und gegebenenfalls eingreifen, geraten in eine Meinungsverschiedenheit über die Rolle der Frau in der Ehe. Titania wird von Oberon verstoßen, weil er, sehr im Gegensatz zu ihr, die Tugend der Frau als die Bereitschaft versteht, sich endlos mißhandeln zu lassen. Aus Titantias Bericht:

Ein alter reicher Thor hatte sich ein junges Weib zum Opfer gewählt. Lange ließ sie sich von ihm quälen, ohne auf Rache zu denken; (denn sie war tugendhaft) aber diese Tugend wankte, sie wählte sich einen jungen Liebhaber; und gab (meiner Meynung nach) dem alten Thoren seinen verdienten Lohn. Aber mein Gemahl dachte nicht so; er wollte sie bestrafen (148).

Weil Titania die Frau vor Oberons Rache schützte, verstößt Oberon sie mit dem Schwur, sie nicht eher wiederzusehen, als bis ein menschliches Paar die Existenz wahrer Liebe, Treue und Tugend durch ausreichende Proben beweist, „Entschlossen eh den Tod in Flammen zu erwählen,/ Als Ungetreu zu seyn“ (150).

Das erwähnte Paar ist Hüon, ein vom Hof Kaiser Karls verstoßener Prinz, und Amande, Tochter des Sultans von Bagdad. Hüon erhält von dem halb verrückten Kaiser einen seltsamen Auftrag: er soll ihm vier Backenzähne und Barthaare des Sultans von Bagdad bringen und dessen Tochter Amande, die ihr grausamer und jähzorniger Vater zur Ehe mit einem ungeliebten Mann zwingen will, zu seiner Braut erklären. Oberon zeigt beiden das Bild des anderen im Traum und sorgt dafür, daß sie sich ineinander verlieben. Unterwegs nach Bagdad entdeckt Hüon im Wald einen Diener (Scherasmin), der als komisch-ängstlicher Antiheros (Prioritäten: Essen, Wein, Weibchen), aber treuer Diener charakterisiert wird. Beiden erscheint Oberon, verspricht seine Hilfe bei dem Unternehmen, und verteilt magische Geschenke sowie standesgemäße Ermahnungen. Hüon nimmt er das Versprechen ab, immer der Tugend treu zu bleiben; Scherasmin rügt er, der König der Elfen, für seinen Glauben an „Kindermären“ (163). Unter Oberons wohlthätiger Aufsicht gelingt das Wagnis problemlos: Amande sinkt in Hüons Arme, die magischen Geschenke des Elfenkönigs versetzen jeden möglichen Gegner in zeitweilige Paralyse, und Oberon erscheint schließlich persönlich, um seinem Schützling ein Kästchen zu überreichen, das die verlangten Zähne und Barthaare des Sultans enthält.

Oberon schickt beide Paare (Amandes treue Dienerin Fatime hat sich inzwischen zu Scherasmin gesellt) mit seinem Segen nach Hause und stellt dabei nur eine Bedingung an Hüon und Amande: „eh der Priester Amen spricht,/ Erlaubt euch Hymens Freude nicht!“ (184) Das Paar bricht den Schwur bereits auf der Heimfahrt und erleidet prompt Schiffbruch. In Tunis, an dessen Küste alle vier Beteiligten angeschwemmt werden, wird Amande von dem Bassa Allmansor bedrängt, der um ihretwillen sogar seine Sultanin Allmansaris verstößt. Die wiederum verliebt sich auf den ersten Blick in Hüon, den Scherasmin als Gärtner in den Palast schmuggelt. Sowohl der Bassa als auch die Sultanin sind von der standhaften Ablehnung Hüons und Amandes erbost genug, beide zum Feuertod zu verurteilen. Glücklicherweise erscheint in der letzten Sekunde – die Liebenden befinden sich bereits auf dem Scheiterhaufen – Oberon und macht dem Spuk ein Ende. Das Paar wird befreit und für die bewiesene Standhaftigkeit mit dem ewigen Glück belohnt, das auch das Volksmärchen verspricht: Titania überreicht Amande Rosen, die nie verwelken, die „Ewig, so wie euer Glück, [...] blühen“ (218). Weil das menschliche Paar die Liebesordnung auf der Erde wiederhergestellt hat, darf Oberon sich nun endlich mit Titania wiedervereinigen, „von der ein übereilter Schwur auf ewig mich getrennt sonst hätte“ (218).

Hüon und Amande übernehmen kein irdisches Königreich, denn Machtansprüche haben sie als Teil der Prüfung aufgegeben. Aber wie im Volksmärchen, in dem das Regime der bösen Königin durch das Reich von Prinz und Prinzessin ersetzt wird, kann das Reich der Liebe, in dem Hüon und Amande regieren, als Gegensatz zu den von korrupten Machthabern regierten irdischen Reichen gesehen werden. Alle irdischen Machthaber des Stückes reagieren auf die geringste Opposition mit Racheschwüren und Hinrichtungsbefehlen. Zu Beginn des Stückes berichtet Hüon Scherasmin, der Sohn des Kaisers habe ihn ermorden wollen, worauf er ihn im Zweikampf getötet habe. Daraufhin habe Kaiser Karl ihm den Auftrag gegeben, den Sultan um Barthaare,

Backenzähne und Tochter zu erleichtern – natürlich in der Hoffnung, Hüon werde die Fahrt nicht überleben. Scherasmins Kommentar: „Wenns der Kayser nicht wäre, – so würde ich fragen, obs im Oberstübchen bey ihm spuckte“ (143). Im Reich des Sultans von Bagdad geht es kaum humaner zu. Dort tauschen der Sultan und sein erwählter Schwiegersohn Babekan im Konversationston Neuigkeiten von der letzten Christenverbrennung aus, und Babekan wünscht sich vom Sultan als Festspiel zur Hochzeit „ein[en] Scheiterhaufen, worauf du eine Kuppel solcher Christen-Sclaven braten läßt“ (179). Allmansor und Allmansaris schließlich, die Beherrscher von Tunis, reagieren auf Hüons und Amandes Weigerung, sie zu heiraten, analog, nämlich indem sie das Paar zum Scheiterhaufen verurteilen. Gegenüber diesen korrupten Potentaten repräsentieren Hüon und Amande die Utopie des gütigen Herrscherpaares. Angesichts dieser Tatsache kann das Reich, das ihnen zusteht, durch das Reich der Liebe ersetzt werden: das ewige Glück der tugendhaft Gebliebenen impliziert gleichzeitig das aller anderen Tugendhaften – das von Hüons imaginären Untertanen.

Für das thematische Schema, nach dem das von Menschen gegründete Liebesreich die Ordnung im Geisterreich wiederherstellt, lassen sich noch mehrere Beispiele anführen. Eines davon ist Maria Günthers Singspiel *Schneeweißchen und Rosenroth* (1888), eine freie Adaptation des gleichnamigen Grimmschen Märchens. Hier befinden sich die roten und weißen Rosenelfen, angeführt von ihren Königinnen Rosa und Blanka und deren Dienern Flink und Flott, in einer Art Kleinkrieg. Dieser Streit soll durch die Frage entschieden werden, welche der beiden Elfenschützlinge (Schneeweißchen als Protegé der weißen, Rosenroth als Schützling der roten Elfen) sich als tugendhafter erweist.

Die Tugendprobe besteht darin, die in einen Zwerg und einen Bären verzauberten Prinzen Heinz und Alberich durch „Lieb' und Treu' [zu] erlösen“ (7). Beide Schwestern verlassen ihr Zuhause, weil ihre Mutter sie zu Ehen mit den lächerlichen Freiern Hannes Taps und Roland Raps zwingen will, und werden von den Rosenelfen verschiedenen Versuchungen ausgesetzt. Schneeweißchen und Rosenroth beweisen ihre Tugenden, indem sie widerspruchslos jahrelang bei den mißgestalteten (und sie mißhandelnden) Prinzen dienen. Der Höhepunkt ihres Opfermuts, d. h. der verlangten „Lieb' und Treu'“, erfolgt in der Schlußszene, in der Schneeweißchen sich bereiterklärt, den häßlichen Zwerg zu heiraten (wie die jüngste Königstochter in *Des Teufels rufziger Bruder*), und Rosenroth für ihren Bären gar ihr Leben wagt. Es folgt das traditionelle Märchenende (Donnerschlag und Verwandlung, Hochzeit, Apotheose) – und die Wiederherstellung des Friedens im Reich der Elfen:

FLOTT. Wir aber, die so lang' im Streit gelegen,
Wir rothen Elfen –

FLINK. Und wir ander'n, weißen –

FLOTT. Umarmen uns versöhnt – (Allseitige Umarmung)

FLINK. Freunde uns heißen (44).

Wie bei Seyler ist die Abfolge der Geschehnisse eine Wechselwirkung: die Liebe der Mädchen bewirkt die Versöhnung im Geisterreich, die Elfen lohnen es ihnen mit „Heil

und Segen“ (44). Impliziert in der Hochzeit der prinziplichen Paare ist das Glück ihrer (auch hier imaginären) Untertanen: das Unrecht (symbolisiert durch den bösen Zauber) endet mit der Gründung des Liebesreiches (symbolisiert durch die Doppelhochzeit).

Nur in Märchen, die sich mehr auf die komischen Aspekte konzentrieren, wie in Therese Krones' (1801-1830) musikalischem Zauberspiel *Sylphide, das See-Fräulein* (1828), betreten die Untertanen die Bühne. Gleichzeitig aber verliert hier die magische Sphäre an Wichtigkeit: die magische Welt ist in keiner Weise bedroht, und Sylphide, nach außen hin die Retterin der Bedrückten, spielt im Vergleich zu der wahren Retterin Nettchen nur eine Nebenrolle.

Das Unrecht, das Sylphide berichtigen will, ist folgendes: ein böser Magier hat den jungen Gutsherrn August und seine Schwester Nettchen auf eine einsame Insel verbannt, sich in Augusts Schloß eingenistet und seine Braut Jetta entführt. Während August und Nettchen auf der Insel schmachten, hält der Magier Jetta auf dem Schloß gefangen und versucht, sie zur Ehe mit ihm zu zwingen. Sylphide befreit Nettchen und August, beschenkt sie mit ähnlichen magischen Gaben wie Oberon seine Schützlinge, und setzt sie in ihrem Heimatdorf ab. Dort verdingt sich Nettchen unerkannt als Köchin bei dem Gutsverwalter Eustachius Wolferl und seiner Schwester Anastasia und kundschaftet die Lage aus. Sie erfährt von einem Aufruf an August, sich innerhalb von drei Tagen zu melden; andernfalls würde das Gut an den Magier verkauft, der gleichzeitig seine bevorstehende Heirat mit Jetta bekanntgibt. August gibt sich daraufhin schleunigst zu erkennen und nimmt den Dörflern das Versprechen ab, ihm bei der Befreiung seiner Braut zu helfen. August bestürmt mit den Bauern erfolglos das Schloß; nur das rechtzeitige Erscheinen Sylphides verhindert das Schlimmste.

Jetzt greift Nettchen ein: zusammen mit Eustachius Wolferl, ihrem erwählten Ritter, will sie als Wandermusikanten verkleidet aufs Schloß ziehen und dort Jetta von der bevorstehenden Rettungsaktion unterrichten. Auf der Burg angelangt, verständigt sie Jetta und bringt August heimlich ins Schloß. Ähnlich wie in der Schlussszene des *Don Giovanni* treffen August und der Magier aufeinander, Wolferl erschießt den Magier und August zerbricht seinen Zauberstab, worauf die Furien den Magier in die Tiefe ziehen. Das Stück endet mit Sylphides Abschiedsrede, bei der sie auch Wolferl und Nettchen mit einem Gut bedenkt – eine Abwandlung des geerbten Königreiches –, und der obligatorischen Doppelhochzeit zwischen den Paaren Jetta/August und Nettchen/Wolferl.

Der komische Aspekt des Stückes, bei Seyler und Günther nur eingeschoben – bei Seyler durch den komischen Diener Scherasmin, bei Günther durch die lächerlichen Freier Taps und Raps und durch die mutwilligen Streiche der Elfen – ist hier wesentlich ausgeprägter. Den komischen Dorfszenen wird weit mehr Platz eingeräumt als der fast tragischen, weil gefährdeten Liebesgeschichte zwischen Jetta und August. Sylphide, die im Verlauf des Stückes nur selten in Erscheinung tritt, bewegt sich auf beiden Ebenen. Dreimal erscheint sie als magische Retterin (bei der Befreiung der Geschwister, bei der Schlacht gegen den Magier und bei ihrer Abschiedsrede), zweimal als komische Figur: in einer Szene wird ihr von zwei Dörflern der Hof gemacht, das andere Mal bewahrt sie Nettchen und August davor, von Anastasia eingesperrt zu werden.

In dieser Szene wird deutlich, daß Sylphide keineswegs als magisch-mächtiges Wesen à la Oberon gemeint ist, sondern eher als komische Figur mit übernatürlichen Fähigkeiten, die ab und zu nachhilft, wo die Menschen allein nicht weiterkommen. Sie tritt als italienische Bildhändlerin auf, liefert in geradebrechten Deutsch-Italienisch eine äußerst komische Beschreibung von Anastasia und dem Gerichtsdieners Cyprian und verscheucht die beiden schließlich mit Hilfe von acht aus dem Boden gestampften „Salamimännern“ (40). Sylphide schafft im Grunde nur die Voraussetzung zur Befreiung Jettas (durch die Befreiung Nettchens und Augusts); der größte Teil der Rettungsarbeit selbst wird von Nettchen – nicht August – übernommen. Nach Augusts gescheitertem Angriff auf die Burg planen die Männer sofort den nächsten, Nettchen aber widerspricht und übernimmt das Kommando. „Ich habe mir etwas anders ausspintiert, schlägt das fehl, so können wir immer noch grob werden“ (55). Was Nettchen sich ausspintiert, hat immer Erfolg; dagegen scheint August, der Held der Geschichte, bei aller männlichen Entschlossenheit völlig unfähig, den Gang der Dinge zu beeinflussen. Im Vergleich zu allen anderen Figuren des Stückes scheint August eine Figur aus einer anderen Welt.

Das ist durchaus beabsichtigt: August ist eine Tragödienfigur, die sich in die Komödie verirrt hat. Der Unterschied zwischen August als Tragödienfigur und Nettchen als Komödienfigur ist schon allein an der Sprache erkennbar. Nettchen spricht im Komödienton und im Wiener Dialekt, August die Sprache der Tragödie und Hochdeutsch. Nur eine Szene zur Illustration: während Nettchen sich ausführlich über die Dummheit der Männer lustig macht, betritt August mit allen Anzeichen tragischer Verzweiflung die Bühne.

NETTCHEN. Aha! Da ist auch so ein Herr der Schöpfung! Gestern hat er alles zusammenreißen wollen und heut' geht er herum wie ein Hendl, das den Nipf hat. (Laut.) Nun, wie hast du geschlafen auf dein verunglücktes Abenteuer?

AUGUST. Ach liebe Schwester, ich konnte kein Auge schließen; der Unmut und der Durst nach Rache verscheuchten allen Schlaf. O verzweiflungsvolle Lage! (55 f)

Jetta ist Augusts weibliches Gegenstück: ihre Rolle beschränkt sich darauf, ihre Tugend gegen den Magier zu verteidigen und dem abwesenden August ihre Treue zu schwören. Im Stück wird die Liebesgeschichte der Tragödienfiguren August und Jetta schnellstmöglich abgehandelt und so oft wie möglich von der Komödie unterbrochen. Der August-Jetta-Handlung stehen z. B. zwei komische Liebesgeschichten gegenüber, der von Nettchen, die recht forsch Eustachius Wolferl zu ihrem Ritter erkürt, und der von Wolferls Schwester Anastasia, im Volksmund die „Gestrenge Frau“, die den Schulmeister Cajetan Schippelberger umwirbt. Daneben gibt es zahlreiche Dorfszenen, in denen der Schulmeister seinen Schülern das Einmaleins einprügelt, die Richterstochter Röschen ihren Peter heiratet, oder Nettchen von verschiedenen Dörflern umworben wird.

Der gesamte Ton des Stückes ist auf Wortwitz angelegt: der Schulmeister beobachtet die Sterne und behauptet stolz von sich, er sei „alle Tage sternhagelvoll“ (12); Anastasia fragt bei ihrer Ankunft als erstes nach ihren Gänsen und wird unterrichtet, ihr Bruder habe „befohlen, wir sollen keine einzige Gans schlachten, damit, wenn die gestrenge Frau wieder zurückkommt, *alle* Gäns beisammen seyn“ (21, Hervorhebung der Autorin). Die Werbung zwischen Anastasia und ihrem Schulmeister ist eine Parodie auf die Liebesszene der Tragödie, von seinen poetischen Blumenvergleichen („Sooft ich an einem Gänseblümchen oder an einer Klatschrose vorbeiging, fielen Sie mir immer ein“, 27 f) bis zu ihrer Reaktion („O! Wie die holde Schamröte meine Wangen umflattert“, 27). Quasi als Warnung davor, die August-Jetta-Handlung zu ernst zu nehmen, schiebt die Autorin zwischen den ersten Angriff auf die Burg und die endgültige Befreiung eine Szene ein, in der der Schulmeister seine Zöglinge abfragt. Wie in allen komischen Szenen des Stückes wird hier an Wortspielen nicht gespart. Auf die Frage, wie die vier Elemente heißen, antwortet der Prüfling Steffel: „Mordelement! Kreuzelement! Giftelement! Sternelement!“ (64) Noch peinlicher wird die Sache, als Anastasia auftritt und der Schulmeister versucht, sie mit dem Wissen seiner Zöglinge zu beeindrucken. „[...] ich versichere, es ist zum Staunen, wie brav die Kinder sind. Z. B. der Große ist in der Mathematik äußerst geschickt, werden es gleich selbst hören. He, Seppe! Aus der Mathematik, von der Analyse der vorkommenden Gegenstände. Was ist eine Analyse?“ Antwort: „Die Annaliese ist unsern Richter sein erstes Kuhmensch, mit der der Herr Schulmeister immer so freundlich ist, wenn's ihm die saure Milch bringt“ (64 f).

Die Befreiungsgeschichte bzw. das magische Element und die Dorfgeschichte bzw. das komische Element werden bei Krones am Ende des Stückes auf ähnliche Weise verbunden wie in anderen Märchen: durch die Vereinigung der Liebespaare und die Gründung des Reiches der Liebe. Weil die Untertanen in Krones' Stück mindestens eine ebenso prominente Rolle spielen wie das bedrohte Liebespaar, muß die Autorin am Ende des Stückes klarstellen, was andere Autorinnen – in absentia der Untertanen – unausgesprochen lassen können, nämlich daß das Volk vom Liebesglück des Herrscherpaares profitiert. Daher die Versprechungen des wieder in seine Rechte eingesetzten Gutsherrn August und des frischgebackenen Gutsherrn Wolferl am Ende des Stückes.

ALLE. Wir gratulieren! Wir gratulieren!
 AUGUST. Ich danke euch! Ich erlasse euch alle Abgaben auf ein ganzes Jahr.
 WOLFERL. Und ich auf sechs Wochen.
 ALLE. Juche! Es leben die neuen Brautleute! (82)

Die Moral von der Geschicht ist dieselbe wie bei Seyler und Günther: die Liebe des Herrscherpaares garantiert das Glück der Untertanen, indem sie die Schreckensherrschaft des Magiers beendet.

Der Glaube an die Allmacht der Liebe, den schon Krones durch ihre Komödienhandlung persifliert, bricht in Elsa Bernsteins *Königs Kinder* (1894) völlig zusammen.

Bernsteins „deutsches Märchen“ etabliert sich schon im Personenverzeichnis als generisches Märchen; ihre namenlosen Figuren (der Königssohn, die Gänsemagd, der Spielmann, die Hexe etc.) stehen stellvertretend für die Typen des traditionellen Märchens. Zu Beginn des Stückes versucht die Hexe vergeblich, die Gänsemagd, die sie bei sich gefangenhält, zu einem Hexenkind zu erziehen, aber all ihre Bemühungen scheitern an deren Naivität und Güte. Während der Lebenszweck der Hexe der ist, den Menschen nach Kräften zu schaden, fühlt die Gänsemagd eine ihr selbst unerklärliche Zuneigung zu dem ihr völlig unbekannten Menschengeschlecht.

GÄNSEMAGD. [...] Laß mich ein Sommerjahr
 Ins Thal zu den Menschen gehn.
 Müssen schön sein und freundlich und hold.
 Oft gehst du hinunter,
 Kommst wieder und bist gar munter.
 Hab' eine solche Gunst zu ihnen.
 HEXE. Große Gunst hab' ich ihrem Gold.
 Denkst du, ich gehe die krummen Gassen,
 Um sie zu lieben? Um sie zu hassen! (14 f)

Die Gänsemagd besitzt genau die unbegrenzte Liebesfähigkeit, durch die im Märchen die Prinzessin mit ihrem Prinzen das Reich der Liebe begründet. Das erkennt auch die Hexe resigniert: „Da mach' nun einer 'ne Hexe d'raus!“ (14) Ihr letzter Versuch, ihr ungeratenes Hexenkind zu erziehen, besteht darin, daß sie sie ein Brot backen läßt, das von beiden mit Zaubersprüchen beschworen wird.

GÄNSEMAGD. [...] Da ist das Brot.
 (Schwingt es dreimal mit beiden Händen über den Kopf und spricht dazu.)
 Wer davon ißt, mag das Schönste seh'n,
 So er wünscht, sich zu gescheh'n.
 [...]
 HEXE. Nun sieh dir mit klugen Augen an,
 Was du geknetet.
 Es wird nicht hart, es wird nicht alt,
 Verliert nicht seine schlimme Gewalt.
 Wer es hälften ißt, stirbt ganzen Tod.
 GÄNSEMAGD. Und das Sprüchlein, das ich drüber gebetet?
 HEXE. [...] Macht keinem die Wangen wieder rot,
 Hat er ausgeduldet (16).

Den Machtkampf zwischen Liebe und Tod gewinnt die Hexe: ihr Fluch ist stärker als der liebevolle Bann der Gänsemagd. Aber noch besteht Hoffnung: wie im Volksmärchen erscheint der Königssohn, sobald die Hexe den Rücken wendet, um im Wald

nach giftigen Kräutern zu suchen. Der Königssohn hat sich auf die Wanderschaft begeben, weil ihm die goldenen Mauern seines Reiches zu eng wurden, und weil er sich draußen bewähren will. Denn seiner Auffassung nach ist ein König nicht jemand, dem ein Königreich in den Schoß fällt, sondern jemand, der erst

Hungert und durstet und härtet die Glieder,
Gebirge hinan, zu Thale wieder,
Im Bärenkampf wird er stark und kühn.
Die Wunden heilen, die Narben erblühen.
O der Gefahr unbändige Lust!
Mächtig bewußt
Wächst es ihm erst aus der Brust
Im brausenden Morgenwind:
Königskind! Echtes Königskind! (25)

Die Gänsemagd, von seiner Euphorie hingerissen, schwört ihm ewige Liebe und will mit ihm ziehen, wird aber vom Bann der Hexe zurückgehalten, und der Königssohn, der ihre Unfähigkeit als Treubruch versteht, verläßt sie zornig und beschimpft sie: „Königsblut und Bettelblut/ Sollen es nicht miteinander wagen“ (31). Da die Gänsemagd, im Bezug auf menschliche Hierarchien völlig ahnungslos, nur eine Definition vom Königtum kennt, nämlich die Phantasien des Königssohnes, kleidet sie ihren Freiheitstraum in die Formel: „Wär' ich doch auch ein Königskind!“ (32)

Diese Definition des Königssohnes und der Gänsemagd, nach der jeder freie Mensch ein Königskind ist, wird in der darauffolgenden Szene durch eine prosaischere ersetzt. Die Stadt Hellabrunn sendet der Hexe eine Delegation von drei Bürgern – Holzhacker, Besenbinder und Spielmann. Ihr Auftrag, in den sarkastischen Worten des Spielmannes:

Müde ihrer gemästeten Freiheit
Sind die Bürger der Hellastadt.
Korn und Wein
In faulem Frieden gedeihn,
Schier spinnt sich zu Golde das Stroh,
Jeder Gulden heckt sich zur Dreiheit,
Die Reichen sind feist, die Bettler sind satt.
Aber sie fühlen sich nicht froh
In der flachen Freude ihrer Tage und Feste.
Es fehlt das Beste.
[...]
Nichts Großes geschieht.
Jeder hat einen Herd, keiner hat einen Thron.
[...]
Einen Thron! Den wollen sie jetzt erbauen –

Die Königssehnsucht treibt sie zur Frohn –
Einem Herrscher sich anvertrauen,
Einem Königssohn
Oder Königstochterlein.
Aber ein Königsproß muß es sein.
Ein blutgeborener,
Kronerkorener,
Stark, freudig und hochgesinnt,
Ein Königskind! (45 f)

Trotz ihres märchenhaften Wohlstandes wollen die Bürger einen Herrscher über sich – darauf reagiert die Hexe zunächst mit Unglauben und dann mit einer Warnung. Als die Abgeordneten, mit Ausnahme des Spielmanns, trotzdem auf ihrem Anliegen bestehen, erhalten sie das gewünschte Orakel: „Wenn morgen die Mittagsglocken schlagen,/ [...] Der Erste, der schlendert zum Stadthor herein,/ Sei es ein Schalk/ Oder brauner Wechselbalg,/ Der mag euer König sein“ (49). Damit ziehen Besenbinder und Holzhacker glücklich und in der Hoffnung auf reichen Botenlohn ab; nur der Spielmann bleibt zurück, weil er die Gänsemagd am Fenster gesehen hat. Allein ihr Anblick überzeugt ihn, wen er hier vor sich hat: „Holdselig, wie mildes Morgenlicht./ Wie sollte der eine Krone stehn“ (51). Als er versucht, die Gänsemagd dazu zu überreden, sich aus dem Bann der Hexe zu befreien, konfrontiert die Hexe die Gänsemagd mit der Geschichte ihrer Eltern:

Dein Vater, der hat vor sechzehn Jahren
Mit dem Feldstein den geilen Jungherrn erschlagen,
Und die Henkerstochter mit roten Haaren
Die hat dich im Schoße getragen.
Hatte dem Jungherrn sich verwehrt,
Hat sich dem Henkersknechte bescheert,
In der Todesnacht,
Eh' der Mörder zum Galgen gebracht (54).

Was die Hexe übersieht: in ihrer Moritat verborgen ist die Geschichte zweier Liebender, die für ihre Liebe sterben. So kann der Spielmann am Ende der Geschichte „mit gewaltigem Jubel“ ausrufen: „Zwei Königsmenschen, voll Kraft und Gewalt,/ Gaben dir Atem und Erdengestalt./ [...] Die Henkerstochter, der Henkersknecht/ Waren königsecht/ In ihrem Lieben und Leiden“ (54 f). Wie bei Seyler und Günther ist hier die Liebe des Paares das Zeichen ihrer Königswürde. Die Gänsemagd befreit sich aus dem Bann der Hexe, indem sie ihre Eltern um ein Zeichen bittet – unter Beschwörung der Liebe: „Wie ihr euch liebte, so lieb' ich ihn“ (56). Ihr Ziel ist jetzt „ihn wiedersehn“, „ihn erreichen“ (56).

Während die Gänsemagd durch ihre Liebe zum Königskind wird, versucht der Königssohn dasselbe Ziel zu erreichen, indem er sich in Demut übt. Den „rechten

Königssinn“ (69) will er sich erwerben, indem er sich für ein Jahr bei dem geizigen Wirt als Schweinehirt verdingt. Aber das Volk, das sich mittlerweile auf die für zwölf Uhr prophezeite Ankunft des Königs vorbereitet, hat andere Vorstellungen von einem König.

Und kommen wird er, dahergefahren,
Daß die Räder sich biegen,
Auf einem Wagenthron –
In dreimal siebenhundert Jahren
Erzählt man den Kindern davon.
Und hat Kisten und Truhen
Mit Gewanden und silbergeschmiedeten Schuhen,
Und karfunkelt von Steinen und dickem Geschmeide – (87).

Im Volksmund machen die Kleider den König, oder in der trefflichen Kurzformel des Schneiders: „Guter Stand/ Hat gutes Gewand“ (88). Was das Volk so sehnsüchtig erwartet, ist keineswegs ein echter Herrscher, sondern ein „Drohnenkönig“, wie die Hexe schon vorher festgestellt hat (48), eine Repräsentationsfigur, die es jedem recht macht und jeden Stand bereichert.

RATSHERR. Er braucht nicht denken. Denken doch wir!
SCHNEIDER. Er soll sich hübsch Kleider nähen lassen!
RATSFRAU. Uns schenkt er vielschlitzige Handschuh zur Zier.
RATSFRAULEIN. Oft läßt er sich sehen auf Markt und Gassen.
MÄDCHEN. Auf dem Anger springt er mit uns den Reihn.
WIRT. Bei mir kauft er wohlfeil seinen Wein.
BESENBINDER. Beim vierzehnten Kind steht er mir Pate.
[...]
HOLZHACHER. Ich hacke für ihn – nein, ich hack' nicht mehr Holz.
Mich macht er zu seinem Lieblingsrate (89 f).

Die Erwartungen des Volkes werden, zumindest was das Aussehen des neuen Monarchen betrifft, herb enttäuscht, als Schlag zwölf die Gänsemagd in die Stadt einzieht, in Begleitung des Spielmannes, umgeben von ihren Gänsen und mit einer Krone auf dem Kopf. Das Volk verwandelt sich prompt in einen Lynchmob; der Königssohn, der sie in Schutz nimmt, wird mit ihr zusammen aus der Stadt geprügelt; der Spielmann, der sie anerkennt, in den Turm geworfen. Am Ende der Szene leert sich das Bühnenbild bis auf ein Kind, das weinend protestiert: „Das ist der König und seine Frau gewesen!“ (98)

Der dritte Akt spielt im tiefsten Winter und liefert den endgültigen Beweis für die Machtlosigkeit der Liebe gegenüber der Gier und Blindheit der Bürger. Die Hexe ist inzwischen dafür, daß sie den Bürgern einmal die Wahrheit gesagt hat, verbrannt worden; ihre Hütte im Wald bewohnt jetzt der Spielmann, der sich aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen hat. Dort sucht ihn eine Delegation aus der Stadt auf,

bestehend aus dem Holzhacker, dem Besenbinder und einem Kind – demselben, das die Königskinder erkannt hat. Holzhacker und Besenbinder agieren als Abgesandte der seit der Vertreibung der Königskinder verarmten Stadt, in der die Kinder den Erwachsenen den Gehorsam verweigern. Während die Erwachsenen den Spielmann bitten, die aufrührerischen Kinder zu beruhigen, flüstert das Kind ihm den Auftrag der Kinder zu: er soll ihnen helfen, die Königskinder wiederzufinden. Der Spielmann macht sich mit den Kindern auf die Suche, und Holzhacker und Besenbinder besetzen die Hütte. Kurz darauf erscheinen Königssohn und Gänsemagd, beide halb verhungert und frierend. Der Königssohn bittet den Holzhacker und den Besenbinder um Essen und Unterkunft; beides wird ihm verweigert. Schließlich verkauft er das letzte, was er hat – seine Krone – und erhält dafür das Brot, das die Gänsemagd zu Beginn des Stückes unter Anleitung der Hexe gebacken hat. Sowohl der Fluch der Hexe als auch der Spruch der Gänsemagd gehen in Erfüllung: die Königskinder sterben nach einer Vision dessen, was sie sich am meisten wünschen – den Frühling –, die Gänsemagd mit der Beschwörungsformel auf den Lippen, mit der sie die ganze Szene hindurch versucht, den Tod abzuwehren: „Der Tod kann nicht kommen – ich liebe dich“ (116, 117, 123).

Was Königssohn und Gänsemagd zu Königskindern macht, ist ihre Fähigkeit zu lieben, dieselbe Eigenschaft, die in allen anderen Märchen das Paar zu Herrschern über das von ihnen gegründete Reich der Liebe setzt. Aber im Gegensatz zu anderen Märchen, in denen das Volk entweder ganz ausgespart oder zu komischen Figuren reduziert wird, zeigt Bernstein, wogegen dieses Ideal angehen muß: gegen die Gier des Besenbinders und des Holzhackers, die sich um den Botenlohn für den Gang zur Hexe streiten und den Königskindern Brot und Unterkunft verweigern; gegen die Dummheit der Bürger, von denen sich jeder einen König nach seinem eigenen Vorteil zimmert; gegen den Geiz des Wirtes, der den Königssohn umsonst als Schweinehirt für sich arbeiten lassen will und bei unbezahlter Zeche mit dem Schuldturn droht; gegen die kleinliche Grausamkeit der Wirtstochter, die die Mägde schlägt; gegen die mörderische Mentalität der Masse, die die Königskinder aus der Stadt prügelt, den Spielmann körperlich mißhandelt und im Turm gefangensetzt. Mit Ausnahme der Königskinder, des Spielmannes und der Kinder hat jede Figur des Stückes nur den eigenen Vorteil im Auge. Während das traditionelle Märchen der Liebe die Macht zugesteht, die Welt zu erneuern, hat sie bei Bernstein nicht einmal die Fähigkeit, sich selbst zu erhalten: die alte Märchenformel der Gänsemagd von der alles besiegenden Liebe zerbricht an der Lieblosigkeit anderer.

B. DIE UTOPIE VON DER ALLMACHT DER DICHTKUNST: NEUBER, DELLE GRAZIE

Die Idee, daß die Poesie das goldene Zeitalter herbeiführt, ist bekannt, u. a. von Schiller, Goethe und sämtlichen Frühromantikern. Bei schreibenden Frauen ist diese Utopie seltener; daß die Dichtkunst – immer impliziert: die *eigene* Dichtkunst – eine

derartige Wirkung haben könnte, scheint für Frauen schwerer glaubhaft als für Männer. Von der Menge der angeführten Dramatikerinnen verbanden nur zwei den Prozeß des Schreibens mit reformatorischen Ideen: Karoline Neuber und Marie Eugénie delle Grazie. Bei delle Grazie handelt es sich um die politische und soziale Reform der Welt; bei Neuber um die ästhetische des Theaters. Beide Autorinnen vermitteln ihre Utopie im allegorischen Stil.

Karoline Neubers (1697-1760) *Ein deutsches Vorspiel* (1734) ist eines von mehreren Vorspielen und Vorreden, in denen sie ihre reformatorischen Bestrebungen verteidigte. Ziel dieser Bühnenreform, theoretisch ausgearbeitet von Johann Christoph Gottsched, war u. a. die Reglementierung der Schauspiele durch Einführung der drei Einheiten und Verse (nach französischem Muster meist Alexandriner), die Abschaffung obszöner Äußerungen, Zoten, Witze und grober Unwahrscheinlichkeiten auf der Bühne (daher J. Chr. Gottscheds Empfindlichkeit gegen Opern, Possen, sogenannte Haupt- und Staatsaktionen, und selbstverständlich gegen den Harlekin). Das neue Theater schuf eine Hierarchie zwischen Tragödie und Komödie, in der die Tragödie das favorisierte Genre war, und sollte eine stark didaktisch-moralische Seite haben – wie Neuber selbst oft betont: die Guten im Guten bestärken, die Bösen bessern. Während J. Chr. Gottsched es bei dem theoretischen Konzept bewenden ließ und als Beispiel einige Tragödien schrieb, blieb es Neuber überlassen, seine Theorie in die Praxis zu übersetzen.

Für eine Wanderbühne, die an jedem neuen Spielort ihr Publikum anziehen mußte, war das ein schwieriges Unternehmen. Possen und Haupt- und Staatsaktionen waren die bevorzugten Genres der Wandertheater, der Harlekin die beliebteste Figur auf der Bühne, und die Zeit für Proben knapp bemessen. Viele der aufgeführten Stücke bestanden nur zum Teil aus einstudiertem Material, der Rest wurde improvisiert – eine Technik, die bei Alexandrinerdramen nicht anwendbar war. In der Praxis bedeutete J. Chr. Gottscheds Programm ein Risiko für die Truppe: einerseits mußten die Schauspieler wesentlich mehr Zeit für Proben aufwenden und konnten daher weniger Stücke aufführen, andererseits erwies sich der neue Anspruch des Theaters – moralische Belehrung statt Unterhaltung – in vielen Fällen als weniger rentabel als die Witze des verachteten Harlekin.

Die Gottsched-Neubersche Theaterreform war Teil einer utopischen Bewegung: die Herbeiführung des goldenen Zeitalters durch die Verbesserung des Menschen von der Bühne herab. Für Neuber, die dieses Programm auf der Bühne verfechten sollte, gesellte sich eine zweite, praxisbezogenere Utopie dazu, nämlich die, mit diesem Programm auf der Bühne überleben zu können. Das *Deutsche Vorspiel* war nicht das einzige Stück, in dem sie das Unternehmen verteidigte; später nahm sie den Kampf mehrfach wieder auf – wie in dem verlorengegangenen Vorspiel *Die von der Weißheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst* (1736) und in *Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele* (1737). Alle drei Vorspiele waren außerdem Gelegenheitsarbeiten, dramatische Geschenke zum Geburtstag eines Patrons. 1734, als sie das *Deutsche Vorspiel* schrieb, ließ dieser Patron sie im Stich und übergab ihr Leipziger Privileg – die Erlaubnis, in Leipzig zu spielen – dem Schauspieler Müller, der bis 1733 der Harlekin der Neuberschen Truppe gewesen war.⁶⁸ Damit war nicht nur das Über-

leben ihrer Truppe gefährdet, sondern auch das ihrer Reformbestrebungen, denn Müller, seiner alten Rolle getreu, war gegenüber Possen, Haupt- und Staatsaktionen und dem Harlekin skrupelloser als Neuber.

Aus ihrem Streit mit Müller um das sächsische Privileg macht Neuber im *Deutschen Vorspiel* eine utopische Allegorie: wenn die Leipziger Behörden und der König sich auch auf Harlekin Müllers Seite schlagen – in ihrer Allegorie bestätigt Apoll persönlich ihre Utopie vom Erziehungstheater. Den Weg vom persönlichen Erlebnis – dem verlorenen Streit um das Privileg – zur Theaterutopie, in der das Besserungstheater das Unterhaltungstheater ersetzt, legt sie, kryptisch formuliert, in der Vorrede zurück: Thema ihres Vorspiels ist „theils bekannte Geschichte, theils unbekannte Gedichte“ (Vorrede, 3). Gemeint ist vermutlich die Geschichte des Privilegstreites; die unbekannten Gedichte könnten Verstragödien sein. „Das Werk ist in Reimen abgefasst. Ob die Verse rein, und die Gedanken richtig sind; werden diejenigen wissen, die es verstehen“ (3). Das ist deutlicher: indirekt distanziert sich Neuber von Müller, dem Harlekin, dem „alten“ Theater, indem sie sich dem Urteil derer unterwirft, die von der regelmäßigen Tragödie etwas verstehen. Es folgen die obligatorischen Entschuldigungen der weiblichen Schriftstellerin dafür, daß sie es wagt, etwas zu veröffentlichen. Wie sie alle hat auch Neuber einen zwingenden Grund dafür, daß sie es dennoch tut, in diesem Falle den, daß „sie ihre eigene Rolle auf, und vor der ganzen Welt zu spielen genöthigt wird“ (4). Ihre Rolle *auf* der Welt: die Rolle der Theaterreformerin. Ihre Rolle *vor* der Welt (d. h.: auf dem Theater): die Rolle der Theaterreformerin Melpomene im *Deutschen Vorspiel*, die Neuber selbst spielte.

Zum besseren Verständnis des Stückes folgt eine Aufzählung des Personenverzeichnisses aus dem Original mit Erläuterung der allegorischen Bedeutung jeder Figur.

- Melpomene: Muse der Tragödie. Gespielt von Karoline Neuber.
- Thalia: Muse der Komödie
- Euphrosyne: die Heiterkeit, eine der Grazien
- Vigilantia: die Wachsamkeit
- Apollo: der Gott der Künste. Ihm unterstehen die neun Musen.
- Tharsus: die Kühnheit
- Themis: das Recht, die göttliche Gerechtigkeit (im Gegensatz zu Dike, der irdischen Gerechtigkeit)
- Arete: die Vortrefflichkeit
- Alethea: die Wahrheit
- Obsequenz: die Willfährigkeit, Nachgiebigkeit. Gespielt von Johann Neuber.
- Sedulius: der Fleiß
- Meletander: unklar. Wahrscheinlich die Nachdenklichkeit (von griechisch „melet“ = die Nachdenklichkeit oder der Muse Melete = das Nachdenken). „Ander“ = der Mann (griechisch). Eventuell eine Anspielung auf die Dichtkunst: griechisch „Meleteian“ (am Fluß Meleteos geboren) ist eine poetische Umschreibung für Homer, der an diesem Fluß geboren war.

Silenus: Gott der Erde. Manchmal Sohn oder Bruder des Pan oder Sohn des Hermes. Silenus ist mit Pan und Bacchus verwandt und wird häufig als jovialer, dicklicher, ständig betrunkenen Mann dargestellt. Als Bacchus jung war, war Silenus sein Lehrmeister, später wurde er sein treuer Anhänger. Da Silenus in der Regel zu betrunken ist, um gehen zu können, reitet er auf einem Esel.

Pseudolus: Lügenmaul (aus einer Komödie von Plautus).

Im Stück planen Silenus und Thalia, Melpomene das Privileg an Apollos Musenhof zu entziehen, denn Thalia sieht ihre Kunst durch Melpomene bedroht. Thalias entrüstete Aufzählung von Melpomenes Bedingungen an die Kunst sind eine ziemlich vollständige Darstellung des Gottsched-Neuberschen Programms:

Ich soll die Leute nicht mit Possen mehr betrügen,
Und nicht mit leichter Müh viel Geld in Kasten kriegen;
Ich soll, nach ihrer Art, in strengen Regeln gehn,
Und jede Leidenschaft recht aus dem Grund verstehn.
Der Teufel plagt sie doch! den Leuten weiß zu machen:
Man müßt im Lustspiel nicht, so, wie ein Bauer lachen;
Und auf dem Schauplatz dürft kein Possenreißer seyn.
[...]

In jedem Schauspiel soll kein leerer Possen stehn,
Und auch kein Zötgen nicht; der Harlekin soll schweigen (5 f).

Und das alles einzig zur Besserung des Lasters („Der Pöbel dürfte nicht noch mehr verdorben seyn; Er wär der Beßrung werth“, 6) und zur Festigung der Tugend („Man müsse sich mit allem Fleiß bestreben, Als ein vernünftger Mensch nach dem Gesetz zu leben“, 7). Thalia, nicht gewillt, „sich so gezwängt mit dem Gesetze [zu] plagen“ (7), beschließt vielmehr zusammen mit Silenus, Melpomene bei Apoll zu verleumden, obwohl diese, wie Thalia wohl weiß, „von redlich klugen Leuten/ Gar unterstützt wird“ (7). Diese redlich klugen Leute sind Tharsus, Sedulius und Obsequenz, die alle der verzagten Melpomene eifrig zureden, ihr Vertrauen in Apollos Gerechtigkeit zu setzen, und Alethea, die ihr verspricht, im rechten Moment für sie zu sprechen. Aber Melpomene fühlt sich verstoßen und „in lauter Ungenaden“ (10). Trotz der Unterstützung der anderen wird sie vor Apollos Thron von Vigilantias Mißtrauen erneut so eingeschüchtert, daß Themis und Alethea dem Gott ihre Sache vortragen müssen. Kurz vor dem göttlichen Urteilsspruch betritt Pseudolus die Bühne und versucht, Apollo gegen Melpomene aufzuhetzen: „sey ja recht sehr auf diese Frau erboßt! Du glaubst nicht, was das Thier für mich für Schaden bringet, Und wie sie, mir zum Trotz, von guten Lehren singet“ (19). Pseudolus muß zwar vor Alethea fliehen, aber immerhin hat sein Auftritt dazu beigetragen, Vigilantias Mißtrauen zu erneuern.

Trotzdem überläßt Apoll die Entscheidung der Themis und der Alethea, gibt Melpomene ihren angestammten Platz am Musenhof zurück und läßt an Thalia und

Silenus den Auftrag ergehen, sich zu bessern. Das ist insofern wichtig, als Thalia, die Komödie, keineswegs von Melpomene, der Tragödie, aus dem Musentempel vertrieben wird: nach Apollos Ausspruch hat sie ihren Platz unter den Musen zwar nicht verdient, aber sie darf trotzdem bleiben – vorausgesetzt, die erhoffte Besserung tritt ein. An dieser Besserung der Thalia arbeitet auch Melpomene, indem sie ihr bereitwillig ihre Hilfe anbietet: „das was dir gehört, gewiß das gönn ich dir./ Ich will dich noch darzu mit vielen Freuden lehren,/ Wie du dich rühmlich, wohl und redlich solst ernähren“ (23). Obwohl auch Sedulius, Tharsus, Themis und Alethea ihre mahnenden Stimmen der Melpomenes hinzufügen, bleibt Thalia unbelehrbar. „Ich brauch so hohe Gaben,/ So grosse Einsicht, nicht. Mein Nutzen ist mein Recht“ (26 f). So schließen Melpomene und Thalia einen unsicheren Nichtangriffspakt, nach dem beide nebeneinander existieren – Melpomene zur Verbesserung, Thalia zur Unterhaltung der Menschen – und bei dem, gemäß der zeitgenössischen Realität, Thalia sich noch gesünder befindet als Melpomene. Während Thalia noch ausreichend Energie aufbringt, um über das ihr ange-tane Unrecht schreien zu können, ist Melpomene „matt, und kan nichts weiter thun,/ Als einen treuen Wunsch [...]: Gott geb dem König Sieg, und beßre seine Feinde,/ Erhalte Stadt und Land, und segne meine Freunde!“ (27 f)

Melpomenes Abschiedsworte, gleichzeitig Neubers Abschied an die Stadt Leipzig, sprechen wieder das Besserungsmoment an, die Beschwörungsformel der geplanten Reform. In einem guten Teil des *Vorspiels* geht es um nichts anderes: fast ein Viertel des gesamten Textes entfällt auf die vergeblichen Überzeugungsversuche von Tragödie, Fleiß, Kühnheit, Recht und Wahrheit an die Komödie, sich von der Tragödie bessern zu lassen. Das war drei Jahre vor Neubers spektakulärer Verbrennung des Harlekin. Hier schließt der utopische Besserungsglaube auch den Harlekin noch ein: „Aus einem Zotenreißer sollte eine didaktische Figur werden“ (Heckmann 120).

Neubers Kampf um die Reform der deutschen Bühne war weit mehr als nur der Kampf um das materielle Überleben ihrer Truppe. Sie sah sich als Vorkämpferin eines großen utopischen Programms, das der Erziehung und Verbesserung des Menschen von der Bühne herab, das zunächst auf der Bühne verwirklicht werden und von da einen moralischen Siegeszug um die Erde antreten würde. Für Neuber, die Theaterleiterin, Schauspielerin und Theaterschriftstellerin, die ihr ganzes Leben beim Theater verbracht hatte, schien überdies der Weg zur Erziehung des Menschen über die Bühne der offensichtlichste und erfolgversprechendste. Für sie war die Reform des Theaters nicht nur Mittel zum Zweck, sondern bis zu einem gewissen Grade identisch mit der Reform der Welt. Zweifellos hätte sie den Erfolg des neuen Besserungstheaters als Zeichen der erhofften Besserung des Zuschauers interpretiert. Deshalb ordnet sie auf dem Theater ästhetische Kriterien den moralischen unter und möchte selbst – mitsamt ihren Reformbestrebungen – unter Anwendung derselben Kriterien bewertet werden: nicht an dem Urteil von Theaterfachleuten oder -kritikern ist Neuber interessiert, sondern an „dem Urtheile dererjenigen, die da richtig denken“ (Vorrede, 4). Wie Neuber selbst in ihrer Rolle als Melpomene „ihre eigene Rolle“ spielte, besteht für sie eine enge Beziehung zwischen der Welt und den Brettern, die die Welt bedeuten – die geplante moralische und ästhetische Besserung des Theaters ist gleichbedeutend mit der

moralischen der Welt. Wie in der Welt das Laster mit der Tugend im Kampf liegt, so stehen im Theater Unterhaltung und Obszönität gegen moralisches Beispiel und Besserung. Neuber will das Laster (und den Harlekin) nicht ausrotten, sie will sie bessern. Sowohl in der Welt als auch auf dem Theater bleibt sie „beydes, der guten und bösen Welt verpflichtet: Der guten; weil sie es würdig ist; der bösen, weil sie an ihrer Besserung nicht zweifelt“ (Vorrede, 4).

Die einzige utopische Allegorie nach Neuber hofft nicht auf Reform, sondern auf Revolution. Marie Eugenie delle Grazie (1864-1931) *Moralische Walpurgisnacht* (1896) ist wie Neubers Stück ein Vorspiel, ein „Satyrspiel vor der Tragödie“. Dramatis personae: die Heuchelei, das Eigentum, die Humanität, die Ehe – dargestellt von einem Mann und einer Frau, die mit Schlangen aneinander gefesselt sind –, die Gerechtigkeit, die Wissenschaft, die öffentliche Meinung, der Kritiker, der Dichter, die Arbeiter. Zeit: die Gegenwart, Ort: überall (5). Delle Grazie Allegorie spricht für sich selbst. In einer unterirdischen Grotte sitzt die Heuchelei auf dem Thron, außer dem Dichter und den Arbeitern finden sich sämtliche Personen des Stückes – alle maskiert – zum „Gottesdienst der Heuchelei“ ein (8). Vor Beginn der Festivität berichtet das Eigentum von schlimmen Vorgängen auf der Erde – „Denk' nur, die Armen rühren sich! Sie wollen nicht mehr werken und schaffen, Nicht mehr für mich erringen, erraffen“ (11 f) – aber die Gerechtigkeit hat die Auftrüher mit Pulver und Blei zum Schweigen gebracht. Zum Zeichen, daß das Fest der Heuchelei erneut beginnen kann, befiehlt die Heuchelei den Anwesenden, die Masken abzulegen. Diese mühen sich vergeblich: die Masken sind ihnen angewachsen – „Ein neuer Teil von unsrem Sein“ (15). Das Phänomen erklärt der Akademiker mit „Darwins prächt'ger Theorie“ (15) vom Gesetz der Anpassung, moralisch untermauert von Nietzsche. Aus dem akademischen Diskurs, in dem er der Heuchelei darlegt, daß so aus Verstellung Natur geworden sei, zieht sie erfreut den Schluß, daß die so geschaffene Natur sich ruhig ans Tageslicht wagen dürfe. „Zum letztenmal vereint euch hier/ Der Höhle mystisch Dunkel –/ Die nächste Orgie feiern wir/ Kühn in des Tag's Gefunkel!“ (19)

Im frohen Reigen singt jeder der Anwesenden ein Lied, das seine Rolle beschreibt: das Eigentum fungiert als Mörder, die Gerechtigkeit als Richter des Menschen; die Humanität und die öffentliche Meinung dienen dazu, das Komplott zu bemänteln; die Ehe zeugt im Dienste des Eigentums Kinder „Zwischen Ekel und Verrat“ (24); die Wissenschaft hat ihre Braut, die Wahrheit, für die Mätresse Pfründe verlassen. Nur der Kritiker findet, seiner Rolle gemäß, an der allgemeinen Heiterkeit etwas auszusetzen und warnt die Heuchelei, daß ihr Reich von kurzer Dauer sein könnte, „Denn auch deinem Musenthron/ Naht der Lümmel Revolution“ (26). Der Kritiker hegt diese Vermutung, seit die Dichter, ehemals „Der Menschheit Scheuleder gegen die Wahrheit“ (26), sich weigern, die Zustände im Reich der Heuchelei ästhetisch zu bemänteln: „nun brüllen sie nach Klarheit“ (26); „Die Bande lärmt und wird fatal“ (28). Den Kritiker, der unfähig ist, die auftrüherischen Dichter ins alte Fahrgeleis zurückzudrängen, „überrieselt's kalt“ beim Gedanken daran, *was* die Dichter jetzt schreiben.

KRITIKER.	Zuvörderst schildern sie die Frauen, So wie sie sind!
EHE.	O Schmach und Grauen – Die künftigen Mütter!
KRITIKER	(verlegen). Ja seht, im Vertrauen Gesagt: auch diese sind manchmal – Frauen!
ALLE.	Hihi –
HEUCHELEI.	Dann aber sagt man's nicht – Wer brächte Solches in ein Gedicht?! (30 f)

Während die Gesellschaft noch lautstark ihr Entsetzen über die auftrüherische Dichtertunft äußert, zersplittert die Grotte, es wird Licht, und es erscheint – wie auf Stichwort – der Dichter. Er zerbricht das Szepter der Heuchelei und berichtet, auf der Erde habe inzwischen die Wahrheit ihre Fesseln gesprengt; er demaskiert die hilflos gewordene Heuchelei und richtet eine Aufforderung an den Rest der Gesellschaft: „Fol', wer mir folgen darf und mag,/ Hinauf an seine gold'ne Sonne!“ (37) Die erste, die begeistert dieser Aufforderung folgen will, ist das „Weib“ – ein Teil der Ehe. Es folgt eine der vielen vielsagenden Nebenszenen: „DAS WEIB. Die Fesseln herab! Hinauf! Laß mich –/ DER MANN. Haha, wahnst du, ich hielte dich? (Lüstern.)/ Da draußen all die blüh'nden Frauen...“ (37). Am Ende der Szene stürzen beide auf den Dichter zu: „Nimm uns hinauf!“ (39) Der aber lehnt ab und verurteilt die Ehe dazu, vergessen in der Grotte zu sterben – zusammen mit der Heuchelei und dem Eigentum. Die Mitglieder der Gesellschaft, die oben gebraucht werden, sind die Gerechtigkeit, die Wissenschaft und die öffentliche Meinung. Auch der Kritiker darf mit nach oben, obwohl nach ihm nicht gefragt wurde, denn der Dichter erkennt ihn als die andere Seite seiner selbst – und definiert mit folgender Wendung sowohl sich selbst als auch den Kritiker als allegorische Figuren: „Gieb mir die Hand,/ Noterbe aller Phantasie – Verstand!“ (43)

Oben zieht ein Arbeiterheer mit roten Fahnen vorbei; das Lied von der Auferstehung der Wahrheit, das sie singen, ist eine wörtliche Analogie zur Auferstehung Christi und räumt mit der einzigen allegorischen Figur auf, die nicht in der Grotte vertreten war: der Religion.

Die Wahrheit ist erstanden,
Befreit von Todesbanden –
Der Trug hat keinen Stachel mehr,
Der Stein ist weg – das Grab ist leer!
Seht ihrer Wunden Male
Aufblüh'n im Sonnenstrahle –
O Duldermut, o Siegesglück,
Weit weichen Nacht und Kreuz zurtück! (43)

Neubers allegorische Reform und delle Grazie allegorische Revolution haben ein Element gemeinsam: das utopische Element, das schon ein Teil des alten Märchens ist.

Das Erstaunliche an beiden utopischen Konzepten, der rückwärtsgewandten des Märchens und der zukunftsorientierten der Allegorie, ist, daß sie in der dramatischen Produktion von Frauen so selten vorkommen. Gegenüber Hunderten von Komödien, die das Märchen von der Zaubermacht der Liebe vehement abstreiten, finden sich nur ca. 30 Märchen, die versuchen, sie zu behaupten. Angesichts der ungeheuren Bühnenwirksamkeit dramatischer Märchen ist das einigermaßen überraschend. Noch seltener ist die bei männlichen Schriftstellern recht populäre Utopie von der Allmacht der Dichtkunst: Neuber und delle Grazie sind meines Wissens die einzigen Dramatikerinnen, die der Dichtkunst die Macht zugestehen, das goldene Zeitalter heraufzubeschwören.

Die Gründe für die Seltenheit von dramatischen Utopien lassen sich nur vermuten. So könnte beispielsweise der notorische Selbstzweifel vieler Autorinnen hier eine Rolle spielen. Diese Zweifel am eigenen Schriftstellertum (Maske? Zweite Natur?), die in fast jedem Vorwort, in jedem Epilog ausgedrückt werden, scheinen mit einem so unbedingten Glauben an die Dichtkunst, wie ihn Neubers und delle Grazie Utopien voraussetzen, kaum vereinbar. Eine mögliche Antwort auf die Frage, warum Märchen – obwohl selten – so viel häufiger auftreten als Utopien, findet sich bei einem Genrevergleich. Die allegorische Utopie verhält sich der Gegenwart gegenüber wesentlich kritischer als die Utopie des Märchens. Letztendlich steht es dem Leser frei, ein Märchen als Utopie zu lesen. Die Utopie des Märchens ist impliziert und rückwärtsgewandt; das glückliche Ende des Märchens – d. h. Prinz und Prinzessin heiraten, wenn sie nicht, wie bei Bernstein, gestorben sind – deutet auf das goldene Zeitalter ihrer Regierung voraus. Für den Leser des Märchens aber ist das glückliche Zeitalter, das nach Ende des Märchens anbricht, nicht erlebte graue Vorzeit, denn das Ganze spielt sich „vor langer langer Zeit“ ab, „wo das Wünschen noch geholfen hat“ (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, KHM I, 35), oder gar „als Gott noch selbst auf Erden wandelte“ (*Die Kornähre*, KHM III, 232). Das Märchen impliziert einen Kontrast zwischen damals und heute (der Zeit, in der das Wünschen nicht mehr hilft); die allegorische Utopie den Kontrast zwischen heute und der postulierten Zukunft. Allein dadurch, daß die allegorische Utopie die Zukunft als Bezugspunkt setzt, etabliert sie sich als Kritik an der Gegenwart. Eine Utopie ist eine literarische Revolution; sie behauptet, die real existierende Welt sei ohne diese Umwälzung ungerecht, unvollkommen oder schlechthin unerträglich; sie vernichtet die bestehende Welt und ersetzt sie durch ihren U-Topos. Implizit oder ausdrücklich präsentiert sich jede Utopie vor dem Hintergrund einer im wahrsten Sinne des Wortes vernichtenden Kritik an der gegenwärtigen Realität. Und Kritik auf dem Theater, das ist ersichtlich aus den einhundertfünfzig Jahren strengster Theaterzensur zwischen Neuber und delle Grazie, wurde nicht ermutigt.

KAPITEL IX

UND DIE MORAL VON DER GESCHICHT...

KINDERTHEATER

A. BRAUN, HÖLDER, HOFMANN, VON SYDOW, FRANZ

Kindertheater ist tatsächlich Theater für Kinder. Theater für Kinder ist ein fester Bestandteil der Kinder- und Jugendliteratur des frühen 19. Jahrhunderts – ca. 1820 bis 1850 –; die Verfasserinnen waren oft hauptberuflich Erzieherinnen. Ihre Stücke, die meist in Sammlungen von vier bis zehn Stücken erschienen, sind sehr kurz (Spielzeit höchstens eine Stunde), verlangen wenige Requisiten, spielen meist in einem Wohnzimmer, in dem sie auch aufgeführt werden sollten, und führen hauptsächlich Kinderrollen im Personenverzeichnis. Die Stücke richten sich ausnahmslos an die Kinder des Adels und des gehobenen Bürgertums und spielen in entsprechendem Milieu.

Sinn der Stücke ist fast überall ein erzieherischer, wie die teilweise ebenfalls an die Kinder gerichteten Vorworte bezeugen. Wilhelmine von Sydow (1789-1867), die einzige Autorin, die unter einem Pseudonym schrieb, bemerkt zur Zielsetzung ihrer Dramen:

Was Euch die kleinen Schauspiele andeuten [...], umfaßt keinen andern Zweck, als Euch die Vorzüge des Guten und die Nachtheile des Bösen in vielfarbigen Lebensbildern vor die Seele zu führen. Mögen sie Euere Liebe für die Tugend erhöhen, Euer Zartgefühl beleben, Eueren Abscheu vor dem Laster verstärken helfen, und Euch nebenher eine heitere Unterhaltung gewähren! – Dann ist meine Absicht erfüllt (Vorwort III f).

Ähnlich äußert sich Luise Hölder (keine Lebensdaten) in der Vorrede zu ihrem zweibändigen Werk *Neues Kinder-Theater*:

Die lebendigere dramatische Darstellung so mancher Fehler und Unarten der Kinder macht einen tieferen und bleibenderen Eindruck als bloße Erzählungen; durch die Aufführung solcher kleiner Schauspiele wird das Gedächtniß geübt, und sie sind zugleich eine treffliche Uebung in der Declamation (Vorrede 4).

Diesen letzteren Aspekt betont auch von Sydow: „die kleine Bemühung eines längeren Memorirens wird [...] Euerem Gedächtnisse nur Vortheil bringen“ (Vorwort v). Kitty Hofmann (?- nach 1834) nennt als Anlaß für die Veröffentlichung ihrer Kinderdramen den „Wunsch, die kleinen Weltbürger für sittliches Vergnügen aufzuregen, und sie dadurch moralisch zu bilden“ (Vorerinnerung, 7).

Die moralische Bildung adliger und bürgerlicher Kinder wird in den Stücken hauptsächlich durch drei Methoden angestrebt: die Darstellung guter Kinder, die kontrastierende Darstellung guter und besserungsbedürftiger, und die Darstellung lasterhafter kleiner Rangen, die am Ende entweder gebessert oder bestraft werden. In die erste Kategorie fallen eine Reihe von Stücken, in denen die Tugenden guter Kinder (Gehorsam, Fleiß, Mitleid, Lerneifer, Bescheidenheit) am Ende des Stückes durch außergewöhnliches Glück belohnt werden, z. B. indem ein verlorener Sohn oder Bruder wiedergefunden und in den Schoß der Familie zurückgebracht wird. In Wilhelmine von Sydows *Die Überraschung* (1830) läuft der fleißige und wahrheitsliebende Pfarrerssohn Fritz von zuhause weg, um seinem Freund, dem Seiltänzer Anselmo, in der Not beizustehen. Durch seine Tat stellt sich heraus, daß Anselmo der totgeglaubte Sohn des Barons von Wehlau ist, der vor Jahren von einer wandernden Zigeunertruppe entführt wurde. *Der Husarenrecrut* (1830), der zwölfjährige Rino Ernst, zieht den in der Schlacht verwundeten Rittmeister von Falk unter Lebensgefahr unter Leichen hervor und bringt ihn nach Hause, wo seine Mutter und Schwester dem Vaterlandsverteidiger liebevolle Pflege angedeihen lassen. Dort entpuppt sich der Gerettete als Bruder des Familienvaters, der von beider Oheim vor Jahren wegen seiner bürgerlichen Heirat enterbt wurde und nun von dem dankbaren Bruder Adelstitel und Erbe zurückerhält. Auf ähnliche Weise – immer als direkte Folge einer guten Tat der Kinder – finden sich verlorene Söhne oder Brüder in von Sydows *Das Angebinde* (1830) und Hofmanns *Gewinn durch Verlust* (1824).

Noch häufiger rettet eine gute Tat der Kinder die Familie vor dem finanziellen Ruin. In von Sydows *Das Festspiel* (1830) gerät der Forstrat von Haller unverschuldet in die Ungnade seines Fürsten, verfällt in bitterste Armut und wird in adligen Kreisen geschnitten. Auch im tiefsten Elend bietet die Familie ein musterhaftes Bild der Frömmigkeit, der Sauberkeit und des Fleißes; die Kinder überbieten sich in ihrer Hingabe an die Eltern und sparen sich das Essen vom Munde ab, um ihnen eine Freude zu machen (*Eunomia* 75-77). Inzwischen wird in Adelskreisen ein Festspiel zu Ehren des Fürsten geplant; das Mädchen, das die Hauptrolle spielen soll, wird plötzlich krank, und in der ganzen Stadt kann kein besserer Ersatz für sie gefunden werden als die anmutige und wohlgezogene Tochter der ausgestoßenen Familie, Bianka. Bianka erobert durch die Ausführung ihrer Rolle das Herz des fürstlichen Paares im Sturm; die Rechtfertigung des Vaters und dessen Erhebung zu Stand und Ehren folgen auf dem Fuße.

In *Kindliche Liebe* (1830) treten eine ganze Reihe guter Kinder als rettende Engel auf: Oswald, der Sohn des ebenfalls unschuldig in Ungnade gefallenen und inzwischen völlig verarmten Hauptmanns von Welling, macht sich heimlich mit einer Bittschrift an den Fürsten auf den Weg. Da er sein Frühstück an seine hungernden Geschwister abgetreten hat, wird ihm schwach vor Hunger, glücklicherweise erbarmt sich der Gärtnerssohn Ludwig und schenkt ihm eine Ananas, die er selbst erst vor kurzem von den Fürstentöchtern Marie und Sidonie erhalten hat. Oswald wird vom Gärtner mit der Ananas, die für die fürstliche Tafel bestimmt war, erwischt und ins Gefängnis gesteckt, wo er bleibt, bis die Kinder (Marie, Sidonie und Ludwig) sich dem Fürsten

zu Füßen werfen und das Mißverständnis aufklären. Bei dieser Gelegenheit wird auch Oswalds Vater, der Hauptmann von Welling, gerechtfertigt und wieder in seine Ämter eingesetzt, ebenso Elise, die Nichte der Familie und ehemalige Erzieherin der Fürstentöchter. Sie wurde durch die Intrigen der Frau von Halden, die es auf ihre Stellung abgesehen hatte, in einen selbstverständlich unbegründeten Verdacht gebracht, verlor ihre Stellung und pflegte seitdem die verarmte Hauptmannsfamilie aufopferungsvoll. Der Verdacht wird nun ebensovonnell aus der Welt geräumt wie ihre Konkurrentin (die in der letzten Szene an einem Schlag stirbt), und Elise kann ihre Gouvernantenstelle wieder übernehmen.

In Agnes Franz' (1794-1843) *Der Rosenstock* (veröffentlicht 1845 in ihrem *Vermächtniß an die Jugend*) schenken Paul und Lieschen, die Kinder der armen Witwe Klaus, ihr Letztes her: auf die Bitten des jungen Grafen Ferdinand überlassen sie ihm die Geburtstagsgeschenke für ihre Mutter, einen Rosenstock und ein Bild, damit dieser seiner kranken Schwester eine Freude machen kann. Die Schwester wird gesund, und die arme Familie aus Dankbarkeit von gräflichen Gnaden zeitlebens versorgt. In den Stücken der Isabella Braun (1815-1886) werden die Kinder verarmter Familien von Figuren aus dem Feenreich auf spezifische Tugenden hin getestet: in *Das Hutzelmännchen* (o. J., veröffentlicht 1865) erweist sich Marie als mitleidige Seele, worauf das Hutzelmännchen ihre Familie von ihrem materiellen Elend erlöst. In *Der Mutter Geburtstag* (o. J., veröffentlicht 1865) erfinden die gute Fee Florida und das Waldmännlein mehrere Proben für die Kinder Marie und Heinrich und testen sie auf Gehorsam, Fleiß und Mitleid. Selbstverständlich bestehen auch sie sämtliche Proben und werden entsprechend belohnt.

Hinter diesen Stücken steckt weit mehr als nur die offensichtliche Moral für Kinder, die da behauptet, daß gute Taten immer ihren wohlverdienten, wenn auch hier reichlich übertriebenen Lohn finden. Der Tugend wird hier die Arbeit relativ leicht gemacht, schon wegen der Abwesenheit von Bösewichtern (die nur in der Vergangenheit existieren und meist an dem Unglück der tugendhaften Familie schuld sind) oder auch nur von mittelmäßigen Charakteren. Die tugendhaften Figuren beherrschen die Bühne und sehen einander erstaunlich ähnlich. An der Sprache und Ausdrucksweise der Figuren z. B. sind weder Alters- noch Standesunterschiede feststellbar. Die Kinder sprechen im selben Ton wie die Erwachsenen, die Bauern oft in demselben wie die Fürsten. In *Die Überraschung* z. B. berichtet Fritz in achtseitiger wohlgesetzter Rede von seinem Wiedersehen mit Anselmo (*Eunomia* 23-31), worauf dieser, mit gleicher Ausführlichkeit und Eleganz, die Erzählung übernimmt (35-47). Abgesehen davon, daß von Sydow den Gedächtnissen der ca. zwölfjährigen Schauspieler hier doch einiges mehr zumutet als „die kleine Bemühung eines längeren Memorirens“, sprechen die Kinder die Sprache der Erwachsenen. Aus Anselmos Bericht über sein Abenteuer in der Räuberhöhle:

Klopfenden Herzens überschritt ich die Schwelle; ein großer, in dem Gemache aufgestellter Schrank erregte zuerst meine Aufmerksamkeit. Während, daß er die mir so merkwürdigen Schätze enthalte, machte ich ihn auf; doch wie erstaunte ich,

denselben mit Nichts als einer Menge der verschiedenartigsten Kleidungen, die eine förmliche Maskengallerie bildeten, angefüllt zu sehen (37).

Anselmos bei den Zigeunern zweifellos vernachlässigte Erziehung hat seiner Beredtheit keinen Abbruch getan. Sätze wie der folgende aus Anselmos Erzählung sind in Kinderdramen (auch aus Kindermunde) keine Seltenheit:

Während mir in meinem dunklen Verstecke der Angstschweiß in dicken Tropfen über Stirn und Wangen herab rann, und ich meine Neugierde in die tiefste Hölle verwünschte, konnte ich, nachdem der Klausner hinausgegangen war, und alle Zugänge der Hütte, nebst dem Eingange des Gartens, in dessen Mitte sie lag, von innen verschlossen hatte, bei seiner Rückkehr aus der Fortsetzung des Gesprächs vernehmen, daß jener *Masetto* kein Anderer war, als der listige Marionettenspieler, den Du, mein Vater, noch zwei Tage vorher zu meiner Belustigung auf unserem Schlosse spielen ließest (39, Hervorhebung der Autorin).

Hierarchie und Autorität (die Erwachsener über Kinder, die Adliger über Nichtadlige) haben in Kinderdramen keinerlei Einfluß auf den Stil. Dadurch, daß die Kinder und die Erwachsenen, die Bauern und die Fürsten exakt dieselbe Sprache sprechen, wird eine gewisse Konformität der verschiedenen Figuren hergestellt, eine Art stilistische Gleichberechtigung, die sich auf alle tugendhaften Figuren erstreckt (die Sprache des Lasters dagegen unterscheidet sich erheblich von der der Tugend). Dieser Gleichklang der tugendhaften Figuren, egal welchen Alters, egal von welchem Stand, deutet auf ein wichtiges Merkmal der Kinderdramen hin: der Standesunterschied an sich wird, wie der Altersunterschied, als ein natürlicher dargestellt; wo immer die Tugend regiert, herrscht die erwähnte im Stil ununterbrochen beschworene Gleichheit. Wo Schwierigkeiten auftreten, die in irgendeiner Weise standesbedingt sind, handelt es sich um Mißverständnisse, die dank der Milde der Großen baldmöglichst behoben werden. In der Welt der Tugend, in die Bösewichter nur in der Vergangenheitsform Zutritt haben, existieren Armut, Hunger, Unrecht, Korruption (alles Probleme, die in diesen Stücken angesprochen werden) nur als Mißverständnis.

Zu dieser heilen Welt gehört auch die überwiegend positive Darstellung des Adels. Wo ein Fürst sich eines Unrechts schuldig macht, ist er immer von Untergebenen hintertreten worden und gleicht das Unrecht durch wahrhaft königliche Milde wieder aus, sobald er den wahren Sachverhalt erfährt (von Sydows *Das Festspiel* und *Kindliche Liebe*). Der Baron in von Sydows *Überraschung* ist ein vom Unglück geschlagener Vater und der beste Freund der Pfarrersfamilie; der junge Graf in Franz' *Rosenstock* ist zwar der Besitzer des Hauses, in dem die arme Witwe samt Kindern lebt, weiß aber nicht, daß sie auf die Straße gesetzt werden, wenn sie den Mietzins nicht aufbringen, und hilft, sobald er es erfährt. Wo Angehörige anderer Stände die Bühne betreten, handelt es sich um edle Arme (besagte Witwe mit Kindern) und lustig-tölpelhafte Bauern (Töffel in *Die Überraschung*), die die Großen der Welt um ihren Glanz beneiden, aber von deren schweren Regierungssorgen keine Ahnung haben (*Kindliche Liebe*,

in *Eunomia*, 177 f). Die Welt, in der die Tugend unfehlbar und auf so exorbitante Weise belohnt wird, ist eine gradualistische, in der jeder mit seinem Schicksal zufrieden ist. Wenn Großmut und Milde die Tugenden des Adels sind, so sind Bescheidenheit und Genügsamkeit die Tugenden der niederen Stände. Die letzte Szene in *Die Überraschung*, in der der Baron den Bauern Töffel dafür entlohnt, daß er Fritz und Anselmo aus dem Wald geführt hat, ist in dieser Hinsicht bezeichnend.

BARON. [...] Sprich, guter *Töffel*, wie kann ich Dir lohnen? Gott hat mich mit Glücksgütern gesegnet; deine Aeltern sind arm. Sage mir, für welchen Stand Du Neigung empfindest! Willst du ein Landmann werden, ein Handwerker, oder strebt Dein Sinn nach etwas Höherem? Du zeigst einen hellen Verstand, willst Du studiren? eine Kunst lernen? Alles, was Du begehrest, soll mein beglücktes Herz Dir gewähren!

TÖFFEL. Die letzte Gnade thäte allzugroß für mich seyn, gnädiger Herr! Mein Vater sagt: Jeder müsse seinem Stand getreu bleiben, wenn er vernünftig sei, und es gäbe jetzt so viel studirte Herren, daß es bald an Schuhmachern fehlen würde, ihnen die Sohlen zu liefern, die sie zerreißen thäten, wenn sie zu den Prinzen und Räthen liefen, welche ihnen Brod und Amt verschaffen sollten. Wollen Sie mich glücklich machen, gnädiger Herr, so dingen Sie mich bei unserem Nachbar Zimmermann auf die Lehre (48, Hervorhebung der Autorin).

Die große Tugend, die hinter allen dargestellten kleinen Tugenden wie Fleiß, Gehorsam, Milde, Mitleid etc. steht, heißt Ergebung in das Schicksal. Die verarmten Adligen, die die Bühne bevölkern, haben sich mit ihrem unverdienten Unglück ebenso abgefunden wie die echten Armen. In beiden Fällen geht diese Erziehung zu gottgläubig-edelmütiger Resignation auf die Kinder über, und aus dieser Erziehung entspringt die rettende Tat. Daß in Stücken, in denen dieses Weltbild gezeichnet wird, weit mehr vermittelt werden soll als nur die moralische Erziehung zu Fleiß und Gehorsam, liegt auf der Hand.

Andere Stücke konzentrieren sich weniger auf die Erziehung der Kinder zu sozialem Gehorsam als auf die Ausbildung zu Einzeltugenden. In diesen Stücken wird häufiger mit dem Kontrast gearbeitet: tugendhafte und lasterhafte Kinder werden miteinander verglichen, oder die „Fehler und Unarten der Kinder“, die Hölder in ihrer Vorrede erwähnt, werden durch Rüge oder Bestrafung verbessert. In Kitty Hofmanns *Die Angebinde oder Familienliebe* (1824) zerstört der Wildfang Oskar die Geburtstagsgeschenke, die der brave Sohn Denis in mühevoller Kleinarbeit für die Mutter gebastelt hat. Er zeigt sich aber so reuig, daß er mit einer Rüge und der Moral aus dem Munde der Großmutter davonkommt, die besagt, „daß einer Mutter – auch ohne Geschenke – das schönste Angebinde der Fleiß und der Gehorsam ihrer Kinder sind“ (*Theater für Kinder* 27 f). Fleiß und Gehorsam sind genau die Tugenden, die Sohn Denis vertritt und um die man bei Oskars wildem Übermut fürchten muß. In *Die Wundergaben* (1824) heilt Sophie, eine Freundin der Madam Walter, deren vier Kinder in Verkleidung einer

Fee von verschiedenen Unarten (Paulheit, Naschsucht, Eitelkeit, Neugier), indem sie ihnen verschiedene Geschenke überreicht, die bei Rückfall in ihre Unart ihren Wert verlieren würden. Die Kinder erliegen der nächsten Versuchung; ihr schlechtes Gewissen ersetzt die fehlende Zauberkraft der Geschenke und tut die erwünschte Wirkung: ausführliche Reue und Geloben baldiger Besserung.

Eitelkeit ist ein in Kinderdramen oft geheiltes Übel, von dem ausschließlich Mädchen befallen werden. In Isabella Brauns *Nach der neuesten Mode* (o. J., veröffentlicht 1865) heilt Baron von Schwandorf seine putzsüchtigen Töchter Elsbeth und Marie von ihrer Eitelkeit, indem er seinen Diener Johann dazu anhält, einen italienischen Affentheaterbesitzer zu spielen. Der macht das Theater mit und tut so, als könne er die Mädchen wegen ihrer bunten Kleidung nicht von Affen unterscheiden. Er will sie für sein Theater kaufen, versetzt die Mädchen in Todesangst und läßt die Maske erst fallen, als beide in schlichten Hauskleidchen vor ihm stehen (Moral: „der schönste Schmuck eines Mädchens [ist] die *Einfachheit* und *Bescheidenheit*“; *Kleine Theaterstücke* 62, Hervorhebungen der Autorin). Dasselbe Laster rügt Luise Hölder an Elise in *Der Zauberspiegel* (1822): der Zauberspiegel, das Geschenk einer hier echten Fee, zeigt Elise ihr Bild im Alter von 60 und 70 Jahren sowie ihren eigenen Grabstein. Durch die Darstellung der Vergänglichkeit ihrer eigenen Schönheit ernüchtert, wandelt sich Elise von der hochmütigen und eitlen Modepuppe zum reumütigen Mädchen, das Besserung verspricht. Von Sydows *Die geheilte Thorheit* (1830) ist eine leichte Abwandlung desselben Themas: Eweline, die Nichte der mit einer Anzahl musterhafter Töchter gesegneten Landrätin Weiler, hat sich durch den übermäßigen Konsum von Romanen so sehr in ihren Hochmut verstiegen, daß sie jeden Umgang mit ihren Altersgenossinnen verweigert und schließlich sogar mit dem Grafen Lebeau nach Paris fliehen will. Glücklicherweise stammt der Liebesbrief des Grafen, der sie zur Flucht bewegt, von ihrem Bruder Theobald, der ihr auf diese Weise ihren Hochmutsteufel austreibt. Die Lektion, die er Eweline in aller Ausführlichkeit und wohlgesetzten Worten erteilt, richtet sich an alle:

O Ihr leichtgläubigen Mädchen, die Ihr Euch in Euerer Eitelkeit so gern mit jeder faden Schmeichelei brüstet, die Euch ein artiger Fant im Drange der Langeweile adressirt, oft nur darum adressirt, um zu sehen, wie Ihr Euch dabei benehmen werdet; wüßtet Ihr, wie diese nämlichen Herren, die Euch heute die süßesten Sachen vorschwatzen, morgen in ihrem vertrauten Zirkel Euerer Einfalt spotten, und jede Sommersprosse Euerer Haut, die sie Euch in's Gesicht als Schönheitsmerkmal preisen, – jede Schleife Eueres Anzuges, die sie vor Eueren Ohren als Muster des feinsten Geschmacks, jeden unbedeutenden Einfall, den sie als die Probe Eueres Scharfsinnes rühmen, mit boshafter Schadenfreude bekritteln; wahrlich, Ihr würdet Euch beschämt von dannen schleichen, und statt Euch auf alle die kleinen verächtlichen Künste der Coquetterie zu legen, Euer Streben auf eine edlere, in sich selbst beglückende Ausbildung richten! – Und nun *Ihr* vollends, Beklagenswerthe, die Ihr das ganze Heil Eueres Lebens den Vorspiegelungen eines Lasterhaften hinwerfet, wie ich nur eben, um Dich zu bessern, die Rolle eines solchen übernahm, was habt *Ihr* zu erwarten? (*Eunomia* 275, Hervorhebungen der Autorin)

Auf solch wohlformulierte Vorhaltungen kann Eweline nicht anders als zerknirscht reagieren und wird, durch Reue geläutert, wieder in den Schoß der Familie aufgenommen.

Auch die bertüchtigte (weibliche) Neugier und Schwatzhaftigkeit wird zur Zielscheibe des Erziehungsdramas. In Hölders *Die Neugierige* (1821) belauscht Brigitte eine geplante Geburtstagüberraschung; in dem Fortsetzungsstück *Brigitte, oder Sie fällt mit der Thür zum Haus hinein* (1822) glaubt sie, eine Katastrophe zu beobachten. Mit der ersten Meldung verdirbt sie ihrer Schwester fast die Überraschung, mit der zweiten erschreckt sie sie zu Tode. Glücklicherweise hat Brigitte alles nur halb aufgeschnappt und gibt es ungeprüft weiter (wofür sie am Ende der Stücke angemessen beschämt wird), so daß sich die Geburtstagüberraschung als stark unter- und die Katastrophenmeldung als stark übertrieben erweist. Strenger verfährt von Sydow mit ihrer Metha in *Die Schwätzerin* (1830), die durch ihre Unbedachtsamkeit fast zwei Familien miteinander verfeindet, eine Verlobung verhindert und mehrere Personen durch üble Nachrede in Verruf bringt. Nachdem die Familien sich versöhnt haben, die Verlobung zustande gekommen ist und die reuige Metha ausführlich Besserung gelobt hat, wird sie in ein Erziehungsheim geschickt, wo ihrer Schwatzhaftigkeit hoffentlich der Zügel angelegt werden kann.

Gegenüber diesen vielen Verbesserungs- und Belehrungsdramen sind abschreckende Beispiele, in denen das Laster in seinen schwärzesten Farben gemalt und angemessen gestraft wird, seltener; aber sie existieren durchaus. Zwei Beispiele sind Luise Hölders *Der ungezogene Knabe oder Beispiel einer schlechten Erziehung* (1822) und das Fortsetzungsdrama *Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr* (1822). Das im ersten Stück dargestellte Hänschen ist in jeder Hinsicht unverbesserlich: er mißhandelt das Dienstmädchen, spielt den Nachbarn alle nur erdenklichen bösen Streiche, schwänzt die Schule und zeigt nirgends auch nur die geringsten Anzeichen von Reue. Seine Schulkameraden erteilen ihm schließlich eine Lektion, nicht etwa, um ihn bloßzustellen, sondern – in der Art guter Kinder – in der Hoffnung, daß Hans von seinem Vater „einen derben Verweis wegen seiner Unwissenheit bekommen und sich vielleicht bessern [wird]; was wir von Herzen wünschen“ (*Neues Kinder-Theater* II, 71). Hans reagiert allerdings nicht, wie erhofft, mit Reue und Besserung, sondern mit Trotz: „Ich brauche eure Moral nicht“ (89). Am Ende des Stückes wird Hans von der Schule verwiesen und aus dem Kreis seiner Spielkameraden ausgeschlossen, denn „Von deinem Umgang hat man wenig Ehre“ (99). Im Fortsetzungsstück findet sich der vier Jahre ältere Hans in einer Klasse von viel jüngeren Knaben wieder, die ebenfalls wenig Interesse am Umgang mit dem „bösen und unwissenden Knaben“ (II, 113) zeigen. Das gesamte Stück behandelt Hans' Eintrittsexamen in die Schule, wobei er kläglich versagt und am Ende des Stückes ganz hinten in der Klasse sitzen muß. Hans' im Nachtrag berichtetes Ende ist, wie nicht anders zu erwarten, eins mit Schrecken: Hans ist keiner geistigen Anstrengung mehr fähig, schafft die Schule nicht und läuft weg, verliert sein Vermögen durch Unglücksfälle und wird Soldat. Da aber auch die Erziehung zum Gehorsam bei Hans kläglich versagt hat, desertiert er, muß Spießruten laufen und stirbt schließlich „im größten Elend“ (Nachtrag, II 133).

Anders als in den Verbesserungsdramen, die in der Regel mit der Reue und Einsicht der kleinen Sünder enden, wird hier das Exempel bis zum bitteren Ende durchstatuiert; zur Abschreckung ist das schreckliche Ende des Übeltäters unumgänglich. Die Moral von der Geschichte braucht nicht erläutert zu werden: so geht's den Kindern, die die in den früheren Dramen erteilten Lehren mutwillig überhören. Hinter der Moral für Kinder verbirgt sich selbstverständlich eine für Mütter, denn Hans ist nicht einfach ein ungehorsamer und fauler Knabe, sondern – wie im Titel beigefügt – ein „Beispiel einer schlechten Erziehung“. Hänschens Mutter ist eine nachgiebige weinerliche Frau, die Hans verhätschelt, ihm alles durchgehen läßt, nicht genug Autorität aufbringt, um ihn zum Schulgang zu zwingen, und ihn auch bei seinen böswilligsten Streichen in Schutz nimmt. Ihrem Sohn gegenüber spricht sie in fast unterwürfigem Ton; wo ihre elterliche Autorität versagt, wendet sie Bestechung an (50 f.). Auch die Kinder, die den Besserungsversuch unternehmen, kennen die Nachgiebigkeit der Mutter; ihrer Aussage nach ist der Vater, der in keinem der beiden Stücke die Bühne betritt, die einzige Hoffnung für Hans (69). Über die wohlverdiente Rüge des Nachbarn tröstet die Mutter ihren Sohn hinweg (96); als Hans am Ende des ersten Stückes von der Schule verwiesen und von allen Schulkameraden verlassen wird, zieht auch die Mutter daraus keine Lehre. Stattdessen „Drückt [sie] Hänschen weinend an sich“ und tröstet ihn: „Wenn dich auch alles verläßt, so bleibt dir doch deine Mutter“ (99).

Im Fortsetzungsstück machen sich Hans' neue Mitschüler ausgiebig über seine Mutter lustig; Christoph berichtet von „dem herzerbrechenden Abschiede“ (114), bei dem die Mutter „weinte, hui! hui! daß mir Hören und Sehen verging“ (115) und schließlich dem Unfug die Krone aufsetzt: „Als sie denn lange genug an seinem Halse gewimmert hatte, bat sie unsern Lehrer, doch ja ihren lieben Sohn nicht zu sehr mit Lernen anzustrengen, damit es seiner Gesundheit nicht schade“ (116). Aus dem kann ja nichts werden, denkt sich der Zuschauer (und die Zuschauerin); bzw. wird ihm (und vor allem ihr) unmißverständlich klargemacht, daß die Mutter für die Verlotterung ihres Sohnes die Hauptverantwortung trägt. Kein Wunder, daß die Strafe, die den ungeratenen Hans trifft, auch seine Mutter nicht verschont: Hans stirbt „im größten Elend“, und „Seine Mutter, die sich nun selbst als die Ursache seines Unglücks ansah, folgte ihm bald, in der größten Verzweiflung, nach“ (Nachtrag, 133).

Die These, daß die Mutter fast ausschließlich für die positive oder negative Entwicklung der Kinder verantwortlich ist (und sich daher auch ausschließlich der Erziehung der Kinder widmen sollte), wird nicht nur an diesem negativen Beispiel demonstriert. Hinweise auf die Mütter sind im Kindertheater zahlreich; die Moral für Mütter wird ebenso ausgiebig betont wie die für Kinder. Auf eine kurze Formel gebracht, ist eine gute Mutter die, die ganz für ihre Kinder lebt, sie zu Tugend, Fleiß und Gehorsam erzieht und die Unarten ihrer Kinder (durch Listen oder Autorität) im Keime erstickt, bevor sie sich zu Lasten entwickeln können. Wohlerzogene Kinder in Kinderdramen danken es ihnen durch Ausrufe wie etwa den folgenden:

Wir wissen es, theuerste Mutter! welche Opfer Sie uns brachten: daß Sie das angenehme Landleben verließen, um uns in der Stadt auszubilden. Unsern Vater hatten

wir früh verloren; Sie, geliebteste Mutter! sorgen wie ein solcher für uns (Hofmann, *Gewinn durch Verlust*, in *Theater für Kinder* 160).

Die Mutter fühlt sich durch die Liebe ihrer Kinder für alles entschädigt: „Süß ist die Mutterpflicht für solche Herzen wie die euren“ (160); sie lebt „der Vervollkommenheit meiner Söhne, die mir durch gute Sitten, Fleiß und Herzensgüte lohnen“ (161). In Brauns *Der Mutter Geburtstag* wollen die Kinder „auch so *mild, fleißig und Gehorsam* werden“ wie die Mutter (*Kleine Theaterstücke* 122, Hervorhebungen der Autorin). Von Sydow läßt die Kinder in *Die geheilte Thorheit* dankbar ausrufen: „Wohl uns, daß wir eine Mutter besitzen, die Scherz und Ernst so herrlich zu verbinden weiß, und nebst der würdigen Erzieherin uns gleichzeitig eine heitere liebevolle Freundin ist“ (*Eunomia* 254). Ida in *Das Angebinde* und Bianka in *Das Festspiel* sind sich darüber im klaren, daß sie alle ihre Fähigkeiten (die im *Festspiel* die Familie vor dem Ruin rettet) nur der Mutter verdanken. Auch Väter zeigen sich Müttern gegenüber dankbar; so Herr von Wildau in *Das Angebinde*, der die gelungene Überraschung der Kinder mit Dank an die Gattin quittiert: „*Amalie!* Dieß ist Dein Werk! Du gabst mir diese guten Kinder; Du lehrtest sie, mich zu beglücken!“ (*Eunomia* 122, Hervorhebung der Autorin) In *Kindliche Liebe* widmen Marie und Sidonie ihrer verstorbenen Mutter einen kurzen Nachruf, in dem sie als perfekte Mutter und Fürstin beschrieben wird.

Ach! mit unsrer theuren fürstlichen Mutter sanken unsere liebsten Freuden in die Gruft; wie zart, wie liebeich und doch so würdevoll, wußte sie die Forderungen unseres Standes mit denen des Herzens und eines heiteren ungezwungenen Lebens zu verbinden. Ihre Größe zeigte sie nur, wenn es galt, dem höchsten Unrechte Schranken zu setzen; ihre Milde dem Strauchelnden, und ihre Huld dem Leidenden! (*Eunomia* 173 f, Hervorhebung der Autorin)

Worauf das alles hinauswill, ist deutlich. Kindertheater ermahnt nicht nur die Kinder zu Fleiß, Gehorsam, und Untertanentreue, sondern bietet außer dem Rollenmodell für Kinder auch eins für Frauen – das der aufopferungsvollen Mutter und Hausfrau, die ganz im Kreis der Familie aufgeht und dafür dereinst den überschwenglichen Dank der wohlerzogenen Kinder ernten wird.

KAPITEL X

DURCH DIE HINTERTÜR: SCHLUSSWORT

Für die meisten der hier behandelten Autorinnen bedeutete Bühnenschriftstellerei, bzw. Berufsschriftstellerei überhaupt, ein zweifaches Risiko: ein finanzielles (das sie mit ihren männlichen Kollegen teilten) und ein soziales. Das soziale Risiko versuchten viele durch Benutzung von Pseudonymen, Anonymität oder pseudonymes Verhalten zu umgehen. Das finanzielle Risiko dagegen schien unüberwindbar: Mir ist keine Autorin bekannt, die sich ausschließlich von ihrer dramatischen Produktion ernährte. Einige Autorinnen waren sozial und finanziell abgesichert und schrieben nicht aus Erwerbsgründen (Amalie von Sachsen, Elisabeth von Rumänien, Katharina II.). Für viele andere war Schreiben lediglich die zweite Berufswahl: Auguste Götze war hauptberuflich Konzertsängerin; Elise Schmidt Rezitatorin; Charlotte Birch-Pfeiffer Schauspielerin. Wilhelmine von Hillern begann erst nach ihrer Heirat zu schreiben, als sie ihre Karriere als Schauspielerin aufgeben mußte; Elisabeth Müller war Lehrerin, bis sie sich aufgrund veränderter ökonomischer Verhältnisse den prekären Stand als freie Schriftstellerin leisten konnte. Für sie und unzählige andere (meist Schauspielerinnen) war der nicht schriftstellerische Beruf die Erwerbstätigkeit; die zweite Karriere lief nebenbei.

Die Tatsache, daß die dramatische Produktion weiblicher Autoren dennoch so verbreitet ist, läßt sich vor allem auf zwei Elemente zurückführen: auf die Verbindung vieler Autorinnen zum Theater (durch ihren Hauptberuf als Schauspielerin) und auf männliche Protektion. Einige Autorinnen wurden von männlichen Schriftstellern oder Künstlern „entdeckt“ oder protegiert. Andere erhielten durch ihre Bekanntschaft, Freundschaft oder Ehe mit einem meist bekannteren Schriftsteller oder Künstler eine Verbindung zu literarischen Kreisen oder zum Theater. Beispiele sind Mathilde Wesendonck und Richard Wagner, Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking, Elise und Gottfried August Bürger, Charlotte und Friedrich Schiller, Charlotte von Stein und Friedrich Schiller, Charlotte von Stein und Johann Wolfgang von Goethe, Therese Krones und Ferdinand Raimund, Adelheid Reinbold und Ludwig Tieck, Luise und Johann Christoph Gottsched, Karoline Neuber und Johann Christoph Gottsched, Christiane Karoline Schlegel und Christian Fürchtegott Gellert. Im kleinen Kreise bedeuteten diese Verbindungen zwar eine Anregung zum Schreiben und oft auch eine Unterstützung der schriftstellerischen Tätigkeit, aber das allgemeine soziale Vorurteil gegen schreibende Frauen galt auch für eine „Freundin Goethes und Schillers aus Heidelberg“ (Pseudonym für Karoline Paulus). Die Anzahl der in Anhang B angeführten Pseudonyme (315 Autorinnen, 265 Decknamen), mit der diesem Vorurteil Rechnung getragen wurde, beweist es.

Über Pseudonyme, Anonymität und pseudonymes Verhalten wurde in Kapitel I berichtet; das dort Gesagte braucht hier nicht wiederholt zu werden. Wichtig an Pseudonymität und Anonymität allerdings ist die psychologische Motivation, aus der ein Werk ohne oder unter einem falschen Verfassernamen veröffentlicht wird, denn sie hat

einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf das Werk selbst. Hinter einem Pseudonym steht meist der Wunsch, durch ostentative Anpassung etwaigen Verfemungen zu entgehen, aber auch die Hoffnung, das Pseudonym würde durchschaut und der Verfasserin die ihr gebührende Anerkennung zuteil. (Ich erinnere in diesem Zusammenhang an offensichtliche Pseudonyme wie „Tochter der Karschin“, d. i. Karoline von Klencke, und „Enkelin der Karschin“, d. i. Wilhelmine von Chézy.) In diesem Falle hätte die Autorin sowohl den Schein (und ihren guten Ruf) gewahrt als auch das erreicht, was die meisten Autorinnen und Autoren erreichen wollen: die Anerkennung ihrer Werke. Weiblichen Autoren eine andere Motivation zu unterstellen als männlichen, nur weil sie in der Regel behaupten, das Werk sei „nur zum Zeitvertreib“ entstanden, halte ich für verfehlt. Die häufigen Beteuerungen weiblicher Dramatiker in dieser Hinsicht müssen in den meisten Fällen als Zugeständnis an die Vorurteile gegen weibliche Autoren gelesen werden. Zusammen mit dem Pseudonym waren sie die Hintertür, die Frauen den Zugang zur Literatur ermöglichte; die Möglichkeit, trotz der sozialen Vorurteile zu veröffentlichen, war nur gegeben, wenn der Schein der Anpassung gewahrt blieb.

Dasselbe Phänomen kann man in den meisten ihrer Werke beobachten: hinter der ostentativen Anpassung finden sich subversive Elemente. Die Uminterpretation thematischer Traditionen ist in Dramen von Frauen weitaus häufiger als unkritische Übernahme der Tradition oder offene Opposition. Das einzige dramatische Genre, in dem die herrschenden Vorstellungen kritiklos aufrechterhalten werden, ist das Kindertheater; offene Opposition findet sich nur in einigen wenigen politischen Allegorien und Tragödien, die nicht zur Aufführung bestimmt waren. Viel häufiger wird die dramatische Tradition des jeweiligen Genres pro forma aufrechterhalten und im Text negiert. So endet z. B. auch hier die Komödie mit einer Heirat oder Verlobung, ohne daß dieses Ende mit dem traditionellen Happy End der Komödie gleichgesetzt werden kann. In Lust- und Schauspielen des 18. Jahrhunderts ist das Glück des schließlich vereinten Paares äußerst zweifelhaft, weil es durch Unwahrscheinlichkeiten herbeigeführt werden muß oder durch ein tragisches Ereignis überschattet wird. In Komödien zwischen 1800 und 1850 schaffen die Autorinnen die Zwangsehe ab; ihre weiblichen Figuren werden zunehmend unabhängiger (sowohl in finanzieller als auch in intellektueller Hinsicht) und wählen sich ihre Partner selbst. Oft hängt hier die Wahl des Partners von der Frage ab, wieviele Freiheiten der Zukünftige der Frau gewähren wird. Nur wenn davon ausgegangen werden kann, daß der Mann der Frau genügend Spielraum läßt (indem er ihr z. B. eine Bildung gestattet oder zukommen läßt), kommt die Ehe zustande. Zwischen 1850 und 1900 behandeln viele Komödienautorinnen das neue Dilemma der Frau, die Wahl zwischen Ehe und Beruf. Eine spätere Heirat ist auch hier nicht ausgeschlossen, aber die Eheschließung der weiblichen Hauptfigur wird zunehmend zur Möglichkeit anstatt zur Notwendigkeit. Das große Glück am Ende der Komödie erfährt hier eine neue Behandlung: nur selten wird davon ausgegangen, daß eine Frau sowohl einen Beruf ausüben als auch eine glückliche Ehe führen kann; viel öfter werden Beruf und Ehe als unvereinbar und die Ehe nach wie vor als „Glück“ interpretiert. Andere Autorinnen stellen ihre weibliche Hauptfigur vor die Wahl

zwischen Ehe und Beruf, aber keine dieser beiden Möglichkeiten repräsentiert das Glück. Das Happy End der Komödie in Form einer Eheschließung am Schluß des Stückes geht gegen Ende des 19. Jahrhunderts verloren und wird durch nichts ersetzt.

Ähnliche thematische Entwicklungen, die die Tradition des Genres auf der Oberfläche aufrechterhalten und durch die Hintertür unterwandern, lassen sich in den meisten anderen Genres nachweisen. Die Tragödie übernimmt, wie die Komödie, das vorgezeichnete Ende nur formell (den Tod der tragischen Heldin bzw. des Helden); gegen die Genretadition verstößt vor allem die Tatsache, daß das tragische Ende letztendlich unbegründet und ethisch nicht zu rechtfertigen ist. Im 18. Jahrhundert versagt die Vorsehung, auf die die tugendhaften Heldinnen und Helden sich fest verlassen; Tugend und Laster werden gleichermaßen bestraft. Später werden weibliche und männliche Figuren einander vor allem in einer Hinsicht entgegengesetzt: während der männliche Held sein Schicksal durch einen wie immer gearteten Fehlentschluß verdient (der Aristotelische gemischte Charakter), haben die weiblichen Figuren keine Kontrolle über ihr Schicksal und sterben an den Plänen der männlichen Helden oder an von ihnen geschaffenen Umständen. In einigen wenigen Lesedramen wird diese Abhängigkeit der weiblichen Figuren (nicht der Tod der Heldin) zum Thema der Tragödie. Diese Tragödien waren nicht zur Aufführung bestimmt und sind Fragmente geblieben; das Ende ist vorgegeben und braucht nicht berichtet zu werden. In allen Tragödien fällt das völlige Fehlen von Lösungsvorschlägen auf: während in Trauerspielen männlicher Autoren meist deutlich ersichtlich ist, welche Entscheidung des Helden das tragische Ende hervorruft, bieten weibliche Autoren keine Alternative zum Tod der Heldin an.

Dagegen findet sich in historischen Dramen das thematische Gegenstück zu der Tragödiendition, in der die Protagonistinnen keinen Einfluß auf ihr Schicksal haben. Dargestellt wird die Handlungs- und Entscheidungsfreiheit der geschichtlichen Heldin. Die meisten Geschichtsdramen von Frauen behandeln historische Frauenfiguren; neu gegenüber der Tradition historischer Dramen ist das Rechtfertigungsmoment. Was in geschichtlichen Dramen, die männliche Protagonisten behandeln, vorausgesetzt wird – das Recht des Helden, Geschichte zu formen –, muß gerechtfertigt werden, sobald der Heros eine Frau ist. Diese Verteidigung der Entscheidungsfreiheit der historischen Heldin ist das Hauptthema des Genres. Die historische Mission bzw. die Autonomie der Heldin rechtfertigt ihr Abweichen von dem vorgezeichneten Lebensweg der Frau sowie ihre politische Aktivität. Wo die historische Tragödie Verbrecherinnen aus der Geschichte behandelt, werden sie als unschuldige Opfer der Geschichte dargestellt – gleichgültig, ob die Geschichtsschreibung sie schuldig spricht oder nicht. Wenn die Heldin als Gestalterin der Geschichte auftritt, folgt die Apotheose; wenn als Opfer, die Betonung ihrer Unschuld. In allen Fällen wird die Handlungsweise der Protagonistin gerechtfertigt. Wo die Autorinnen männliche Helden der Geschichte behandeln, folgen sie mehr oder weniger der vorgegebenen Tradition des Geschichtsdrasmas: beschrieben werden Aufstieg und/oder Fall des Helden, der oft aus patriotischen Gründen auf die Bühne beschworen wird – und über dessen Berechtigung zu geschichtlichem Handeln die Autorin kein Wort zu verlieren braucht.

In Künstlerdramen liegt die Betonung nicht auf der Apotheose des Künstlers oder der Kunst, sondern auf der Beziehung zwischen Künstler und Muse. Wohl deshalb behandeln Künstlerdramen von Frauen, mit wenigen Ausnahmen, ausschließlich männliche Künstler. Durch die Darstellung des Verhältnisses zwischen Künstler und Muse wird die thematische Tradition gleichzeitig aufgearbeitet und negiert. Übernommen wird der Teil der Tradition, in dem der männliche Dichter, Maler oder Sänger sich durch die Inspiration der Muse zu den Höhen der Kunst aufschwingt; negiert wird die Tradition dadurch, daß auch die Konsequenzen für die Muse gezeigt werden. In Künstlerdramen geht der Weg zur Kunst immer über die Leiche der Muse, im wörtlichen oder im übertragenen Sinne. Überlebt die Muse, so stirbt der Künstler. Ein Aspekt der Fairneß dem dargestellten Künstler gegenüber liegt vielleicht darin, daß er oft zusätzlich durch seine Kunst charakterisiert wird; d. h. gezeigt wird nicht nur der Weg zur Kunst – mit äußerst negativen Auswirkungen auf die Muse –, sondern auch das Resultat. (Sowohl Pierson als auch Birch-Pfeiffer stellen in ihren Stücken die Bilder der dargestellten Maler auf die Bühne; Westphalen läßt ihren Helden Petrarca ausführlich mehrere seiner Gedichte zitieren.)

Ähnlich wie viele Geschichtsdramen versuchen, die historische Heldin vor der Nachwelt zu rechtfertigen, wird in dramatischen Bearbeitungen von Mythologie und Bibelgeschichten häufig eine „Berichtigung“ der mythologischen Vorlage vorgenommen. Wogegen die meisten Autorinnen angehen, ist die in den Mythen überlieferte Vorstellung von der Allmacht des Schicksals und der daraus folgenden Ohnmacht des Menschen. In ihren Mythologiedramen setzen die menschlichen Protagonisten den Göttern ethische und moralische Eigenschaften entgegen und machen Anspruch auf Autonomie gegenüber dem Schicksal oder dem göttlichen Willen. Während der Mythos selbst inhaltlich unangetastet bleibt, weigern sich die menschlichen Protagonisten, die Allmacht Gottes, der Götter oder des Schicksals anzuerkennen.

Diese Taktik der Reinterpretation der dramatischen Tradition, die dabei gleichzeitig aufrechterhalten und negiert wird, läßt sich in den meisten Dramen von Frauen nachweisen. In Bildungsstrakaten von Frauen findet sich ein verwandtes Phänomen: im 18. Jahrhundert plädieren die Autorinnen für eine höhere Bildung der Frau – keineswegs zum Broterwerb, sondern lediglich zur Herzens- und Geistesbildung; im 19. Jahrhundert verlangen sie eine berufliche Ausbildung und entsagen dafür ostentativ, sozusagen als Gegenleistung, allen Ansprüchen auf das Wahlrecht. Teilweise wird diese Mischung aus Anpassung und Widerstand auf der Bühne personifiziert, so z. B. durch die unabhängigen und intelligenten Frauenfiguren der Komödien des 19. Jahrhunderts, die innerhalb des vom Onkel oder Vater inszenierten patriarchalischen Spiels die passive Tugend spielen, um ihre Zwecke zu erreichen. Die literarische Tradition von Frauen ist eine defensive; für sie gab es nur einen Weg zur Bühne: den durch die Hintertür der Anpassung an das soziale Vorurteil gegen schreibende Frauen (durch Pseudonym) und an literarische Traditionen (im Stück selbst).

Trotz der sozialen Gegebenheiten, die einen solchen diplomatischen Seiltanz nötig machten, und trotz der Tatsache, daß dramatische Schriftstellerei allein in keinem Fall ihre Frau ernährte, war die dramatische Produktion von Frauen umfangreicher, als hier

dargestellt werden konnte. Abgesehen von den genannten Genres gibt es noch mehrere, die aus verschiedenen Gründen hier nicht ausführlich behandelt werden können. Von einigen dieser Genres waren mir keine Stücke zugänglich (dramatisierte Sprichwörter, Festspiele). Bei wieder anderen (Opern und Singspiele) fehlte mir der musikalische Hintergrund, um sie angemessen bearbeiten zu können. Weiterhin fanden sich unzählige Bearbeitungen und Übersetzungen, die hier nicht aufgenommen wurden, weil diese Untersuchung sich auf Originalstücke beschränkt, obwohl bei vielen dieser Bearbeitungen und Übersetzungen m. E. der berechtigte Zweifel besteht, ob es sich – trotz der Bezeichnung – um ein Originaldrama handelt oder nicht.

Von den ermittelten dramatischen Autorinnen waren viele zeitgenössische Berühmtheiten; heute sind die meisten völlig unbekannt. Einige Dramatikerinnen sind berühmt geblieben, meist für schriftstellerische Leistungen auf anderen Gebieten (Ebner-Eschenbach, Droste-Hülshoff), durch ihre Verbindung mit einem bekannteren Mann (Charlotte von Stein) oder aufgrund ihrer historischen Bedeutung (Katharina II.). Von den Hunderten der in Anhang B genannten Autorinnen sind heute nur drei hauptsächlich für ihre Tätigkeit als Dramatikerin bekannt: Karoline Neuber, Luise Gottsched und Karoline von Günderode. Für die Diskrepanz zwischen der Vielzahl dramatischer Autorinnen und der geringen Anzahl derer, die posthum einige Anerkennung erhielten, kann man die weitverbreitete Anonymität der Autorinnen teilweise verantwortlich machen. Die Hintertür, die den Autorinnen den Zugang zur Literatur gestattete, schloß gleichzeitig die erhoffte öffentliche Anerkennung aus und erschwerte noch heute den Blick hinter die Kulissen.

ANMERKUNGEN

Vorwort

- 1 Karin Wurst, Hg., *Frauen und Dramen im 18. Jahrhundert (1770-1800)*, Köln & Wien 1991. Die Anthologie enthält vier Dramen: Sophie Albrechts *Theresgen*, Marianne Ehrmanns *Leichtsinn und gutes Herz*, Christiane Karoline Schlegels *Düval und Charmille* und Wilhelmine von Gersdorfs *Die Zwillingschwwestern*.

Kap. I

- 2 Für vollständige Angaben der zitierten Texte und weiterführenden Literatur siehe das Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit.
- 3 So zum Beispiel bei Elise Levi, deren Stücke unter ihrem Mädchennamen (Henle) erschienen; bei Friederike Sophie Seyler, die zwei ihrer Dramen unter ihrem ersten Ehenamen veröffentlichte (Hensel); bei Caroline (oder Karoline) von Günderode; bei Amalie von Helvig (oder Hellwig) bzw. Amalie von Imhof(f); bei Caroline Bernstein (oder Bornstein?); u. v. a.. Wo ich vor diesem Namensproblem stand, habe ich mich (oft ziemlich willkürlich) für einen Namen oder eine Schreibweise des Namens entschieden; habe aber in *Anhang B* sämtliche zur Auswahl stehenden Möglichkeiten angegeben.
- 4 Dieselbe Verdoppelung aufgrund verschiedener Namen konstatiert Alice Kahler Marshall für englischsprachige Schriftstellerinnen aller Genres ab 1600.
- 5 So auch Leporins *Gründliche Untersuchung*. Hier versichert Leporins Vater in seinem Vorwort zu ihrer Abhandlung, sie habe sie „nicht in der Absicht, selbige an das Licht zu stellen, verfertiget, vielmehr hat sie solches auf alle Weise abzuwenden versucht“ (§11), und rettet so den guten Ruf seiner Tochter. Sie dagegen macht sich in ihrem Vorwort mehr Sorgen darum, daß einige ihrer Leser glauben könnten, es „wäre dieses Werckchen nicht meine eigene Arbeit“ (unpag.).

Kap. 2

- 6 Weitere Beispiele aus Küstners Abrechnungen: Hoftheater München 1822: 114 000 Gulden Gesamteinnahme und 78 000 Gulden Subvention (*Vierunddreißig Jahre* 96 f); Hoftheater Darmstadt 1830: 40 000 Gulden Kasseneinnahme und 60 000 Gulden Zuschuß (65); Hoftheater Dresden 1848: 30-40 000 Taler Zuschuß, 90-100 000 Taler Einnahme und 140 000 Taler Ausgaben (346). 1 Taler Mitte des 18. Jahrhunderts = ca. 1,5 Gulden (*Vierunddreißig Jahre* 340). Zur Subvention von Hoftheatern vgl. auch Paldamus 85-7; Brachvogel, *Die Königl. Oper* 459; Kindermann, *Theatergeschichte* 537 und 734 f; Krause 253.
- 7 Diese Angaben stammen aus Schröders Aufzeichnungen zu verschiedenen Aufführungen. So zum Beispiel am 18. 8. 1777: „Leseprobe zu ‚Diamant‘“; am 19. 8.:

- „Wieder Leseprobe zu ‚Diamant‘“; 20. 8.: „Probe zu ‚Diamant‘“; 20. 8.: „Diamant‘ nicht gefallen“ (zit. in Paul Hoffmann, 265). In diesem Falle fand also die einzige Probe vor der Aufführung am Tag der Vorstellung statt.
- 8 Zu diesen Abgaben gehörte in Wien ab 1671 auch eine Abgabe für das Zuchthaus in der Leopoldstadt, die erst 1782 aufgehoben wurde. Bis dahin zahlte jeder durch Wien ziehende Schauspieler einen Groschen an das dortige Zuchthaus, das sich durch diese Beiträge der „deutschen Actoribus“ ausgezeichneten Einnahmen erfreute. Vgl. von Weilen/Teuber I, 114-19.
- 9 Gemeint ist wahrscheinlich 1731. Friedrich Wilhelm I. starb 1740, und Eckenbergs Anfrage ergäbe mehr Sinn, wenn sie vor der Erteilung des Privilegs stattgefunden hätte.
- 10 *Kabale und Liebe* war wegen der fürstlichen Mätresse (Kindermann, *Das Burgtheater* 30) und der Klagen des Kammerdieners über den Menschenhandel mit hessischen Soldaten (Laube, *Das Burgtheater* 77) verboten, *Fiesco* wegen des revolutionären Themas und der Worte „Verschwörung“ im Titel und „Freiheit“ in der letzten Szene (Kindermann, *Das Burgtheater* 35), *Romeo und Julia* wegen Bedenkllichkeiten bezüglich des vierten Gebots und wegen der Leichenzüge und Kirchhöfe im Stück (von Weilen/Teuber II, 39). 1859 wäre das Schillerfest am Burgtheater fast ausgefallen, weil *Wallensteins Lager* wegen des Kapuziners vom Spielplan gestrichen wurde; nur ein persönlicher Appell an den Kaiser rettete das Stück samt Kapuziner (Laube, *Das Burgtheater* 368 f).
- 11 Thespis und Sylpho sind fiktive Namen. Die Klammern bezeichnen die Leerstellen des Vertrags.
- 12 Vgl. auch die Angaben im *Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, nach denen Schauspieler an den meisten Theatern als Schauspieler und Sänger engagiert waren: 1836: 201-11 und 253; 1839: 246-57, 284, 328, 356, 370 f, 375, 396, 407; 1842: 10, 124, 151, 160, 169, 172, 197, 200, 202, 216, 219, 228, 236, 244, 254, 272, 274, 279, 292 ff, 320, 332, 334, 357; 1844: 431, 497; 1846: 54 f, 104, 129, 211; 1848: 318, 384; 1851: 124; 1852: 110, 182, 224, 250, 266, 369.
- 13 Fl. = Gulden, Kr. = Groschen.

Kap. 3 A

- 14 Zur Sozialgeschichte der Frau vgl. u. a. Weber-Kellermann, Dohm, Joeres/Maynes, Riemer/Fout, Fout, und Frevert besonders 15-25 und 40-51.
- 15 Hier gemeint ist Luise Gottsched, wie auch im folgenden. Die oft übliche Methode, männliche Autoren mit dem Nachnamen, weibliche dagegen mit dem Vornamen zu benennen, ist m. E. unklar, impliziert geringere Kompetenz bei weiblichen Schriftstellern und trägt vieles zu ihrer Unsichtbarkeit bei. Während Johann Christoph Gottsched mit größter Selbstverständlichkeit als „Gottsched“ bezeichnet wird (so, als gäbe es nur einen), wird Luise Gottsched als „Luise“ bzw. „die Gottschedin“ umschrieben; viele Kritiker fühlen sich heute noch wohler mit „Frau Gottsched“. Im folgenden werden alle Autorinnen, auch die Schwestern, Ehefrau-

en und Namensgenossinnen berühmter Männer, lediglich mit dem Nachnamen bezeichnet: Gottsched = Luise Gottsched, Schiller = Charlotte von Schiller, Schlegel = Christiane Karoline Schlegel.

- 16 Bei Zitaten aus Dramen in Sammlungen oder Gesamtausgaben wird hier, wie auch im folgenden, die Sammlung und der Band nur beim ersten Zitat angegeben. Jedes darauffolgende Zitat aus demselben Drama bezieht sich, soweit nicht anders angegeben, auf dieselbe Ausgabe.

Kap. 3 B

- 17 Das hier dargestellte Bildungsideal ist identisch mit der Bildung der meisten Frauen des Adels und gehobenen Bürgertums, d. h. – in den meisten Fällen –: identisch mit der der Autorinnen.
- 18 Eine bessere Ausbildung war eine der ersten Forderungen von Frauen vor der feministischen Bewegung, und viele Autorinnen vorfeministischer Bildungstraktate plädierten für eine bessere Erziehung der Frau mit dem Argument, eine gebildete Frau sei eine bessere Hausfrau und Mutter. Vgl. dazu u. a. Holst 76 f, 95 und 127 f; Gleim in der Anmerkung auf S. 134 f, 133 und 237; Woltmann, *Ueber Natur, Bestimmung, Tugend und Bildung* 413; Homberg, *Gedanken über Erziehung* 243, 247, 249 f; Laddey 312 und 349 f; Gerhard 337-40.
- 19 Ganz anders die Heldinnen ihrer historischen Schauspiele, (*Elisabeth*, 1841; *Anna von Oestreich*, 1845; *Die Marquise von Villette*, 1844; u. a.), die wesentlich unabhängig auftreten. Vgl. dazu Kap. V.
- 20 Eines ihrer erfolgreichsten Stücke, *Dorf und Stadt* (1847), war eine Bearbeitung von Auerbachs Novelle *Die Frau Professorin*. Birch-Pfeiffer veröffentlichte das Stück mit der Anmerkung „Mit freier Benutzung der Auerbachschen Erzählung Die Frau Professorin“. 1848 verklagte Auerbach sie, seine Erzählung plagiiert zu haben, und verlor den Prozeß, weil das damalige Urheberrecht ein Plagiat als direkte Übernahme von zwei Dritteln des Wortlauts definierte. Da Auerbach nicht nachweisen konnte, daß Birch-Pfeiffer zwei Drittel seiner Novelle wörtlich zitiert hatte, ging die Autorin frei aus. Hes hält Birch-Pfeiffers Stück für ein relativ selbständiges Werk (89), vor allem wegen der weitreichenden Änderungen, die die Autorin an der Novelle vornahm. Diese Änderungen entsprechen denen gegenüber anderen Romanvorlagen der Autorin: Umarbeitung der Charaktere und ein versöhnliches Ende. Sowohl Auerbach als auch Birch-Pfeiffer beschreiben unüberbrückbare Differenzen zwischen zwei Ehepartnern. Bei Auerbach erfolgt am Ende die Scheidung, bei Birch-Pfeiffer die Versöhnung. Vgl. Hes 79-89.
- 21 Im Roman Rochester.
- 22 Beide angeführten Zitate sind fast wörtlich aus dem Roman übernommen. Während Birch-Pfeiffer sich im *Glückener* die Mühe machte, die Figur des Phöbus umzuschreiben, übernahm sie hier Brontës Figur fast unverändert: Rochesters Werbung um Jane ist von demselben brutalen Vokabular geprägt wie die Rowlands. Bei Brontë allerdings kann diese Brutalität als Reaktion auf erfahrenes Leid

verstanden werden (Rochesters unglückliche Ehe, die Wahnsinnige im Turm, seine Blindheit und Trennung von Jane): so, so könnte Jane im Roman verständnisvoll resümieren, klingt die Sprache eines Vielgeprüften. Bei Birch-Pfeiffer fehlt dieser gesamte Hintergrund; Rowlands Haltung Jane gegenüber wird durch nichts erklärt oder modifiziert – und das allein reicht durchaus zur Relativierung des Happy Ends.

Kap. 3 C

- 23 Vgl. dazu Karoline von Woltmann, *Ueber Natur, Bestimmung, Tugend und Bildung*; Minna Pinoff; Louise Büchner, *Die Frauen*; Elsbeth Krukenberg, *Die Frauenbewegung*; und Tinette Homberg, *Gedanken über Erziehung*, besonders 213-72.
- 24 Meines Wissens vor 1850 nur in Elise Bürgers *Die antike Statue aus Florenz* (1829).
- 25 Dieses simple Ablenkungsmanöver erscheint umso wahrscheinlicher angesichts der Tatsache, daß die Autorinnen der Bildungstraktate dieser Zeit ganz ähnlich verfuhrten, indem sie beispielsweise „nur“ das Hochschulstudium für die Frau forderten, das Wahlrecht aber mit Händen und Füßen abwehrten oder es zumindest auf die lange Bank schoben. Vgl. dazu u. a. Lange/Bäumer I, 46; Pinoff 165; Büchner, *Die Frauen* 268, 270 und 275; Troll-Borostyáni, *Die Mission* 123-26 und 159-63; Lewald, *Osterbriefe* 136; Krukenberg, *Die Frauenbewegung* 264 ff.
- 26 Diese Szene wurde inspiriert von einem Erlebnis der Autorin in einer Buchhandlung in Münster, die sie in ihrem Tagebuch berichtet. Vgl. Christaller 70 f.

Kap. 4

- 27 Johann Christoph Gottsched sah die Bestrafung des Lasters in der Tragödie als unerläßlich und besonders effektiv, wenn die Laster des mittleren Charakters gestraft würden. Denn gerade dadurch werde „die Tragödie den allermeisten Zuschauern erbaulich: weil nämlich die meisten Menschen von eben der Art sind, als er; das ist, weder recht gut, noch recht böse. Man hat einestheils Mitleiden mit ihm; anderntheils aber bewundert man die göttliche Rache, die gar kein Laster ungestraft läßt“ (*Critische Dichtkunst* 608).
- 28 Artner stellt in der Vorrede fest, daß Hugo „im Moment des Mordes keineswegs daran denkt, sich dadurch in Elvirens Besitz zu setzen, sondern nur, in der Wuth des Zorns und der Verachtung gegen Carlos, diesen des schmachlichsten Todes würdig glaubt“ (ix).
- 29 Kastinger Riley nimmt eine gleiche Autonomie der weiblichen und männlichen Figuren dem Schicksal gegenüber an. Vgl. „Zwischen den Welten“, 114-18.
- 30 Zu autobiographischen Elementen in *Bertha* vgl. Bauer Pickar 109 f und 123.
- 31 Gleichlautend äußert sich Hegel sechs Jahre später über den Unterschied zwischen den Geschlechtern: „das eine Geschlecht [ist] der Unterschied in sich selbst [...], während das andere die neutrale Einheit darstellt. Das Trennende, Entzweigende fällt auf die Seite des Mannes [...]. Die andere Seite ist die der Frau, deren Charak-

ter überhaupt ist, die innere Harmonie des Geistigen und Sittlichen überhaupt zu bewahren. [...] Das eine Geschlecht stellt die geistige Form in ihrer einfachen Geiegenheit dar, während das andere Geschlecht den Gegensatz, das Auseinandergehen der Einheit darstellt“ (136 f). Auch die Schlußfolgerung der Reichsgräfin ist die Hegels: „So kommt dem Mann [...] der Erwerb wesentlich zu; und dann die Objektivität [...], die Arbeiten im Staat und in der Wissenschaft und die Zwecke der Kunst“ (137).

Kap. 5

- 32 Marie-Jacqueline de Corday d'Armont, née de Gautier, starb 1782, also bereits 11 Jahre vor dem Zeitpunkt, an dem das Stück ansetzt. Ebenfalls erfunden sind Cordays erste Reise nach Paris, bei der der Anblick politischer Greuel sie zur Aktivität anfeuert; Adam Luchs' persönliche Bekanntschaft mit ihr, Luchs' Pläne, Marat zu ermorden und Corday zu befreien, die Gefängnisszene mit Luchs, und die Szenen mit ihrer Familie. Vor ihrer Reise nach Paris befand sich Corday bei ihrer Kusine, Madame de Bretteville, in Caen. Bei Westphalen spielt außerdem Simonne Evrard, Marats Geliebte, keine Rolle; sie wird durch die Haushälterin Anne ersetzt. Möglicherweise erschien es der Autorin, deren Sympathien eindeutig auf Cordays Seite standen, unangebracht, Marat durch Erwähnung seines Privatlebens auf persönlicher Ebene darzustellen. Vgl. Dobson 9 und 11, Cher 71 f, 89 ff, 100 f und 123; Corday 17 f, 103 und 167-71; Shearing 142.
- 33 Die gesamte Gerichtsszene einschließlich Lagardes Verteidigungsrede entspricht den Gerichtsakten der Verhandlung fast wörtlich. Vgl. Vatel 3 ff und 39-53.
- 34 Auch hier weicht die Autorin von den historischen Tatsachen ab: Luchs, der Corday nicht persönlich kannte, verfaßte noch vor seiner Hinrichtung einen Essay über sie, in dem er ihren Mord rechtfertigte und sie selbst verherrlichte. Vgl. Shearing 259-265; Cher 154; Corday 167-71.
- 35 Die Autorin hält sich ziemlich genau an historische Gegebenheiten, nimmt aber einige wichtige Änderungen vor. U. a. erfunden sind Marie Rolands Irrtum im Bezug auf Lanthenas, ihre Stellung als Vorkämpferin für das Scheidungsrecht der Frau, die erste Szene mit dem Grafen Beugnot, die Szene mit Lodoïska im Gefängnis, und vor allem die entschieden religiöse Note und die Bewunderung für Marie Antoinette, die Ebner ihr in den letzten Szenen beilegt. Rolands Mitgefangener Beugnot, der sie in Ebners Darstellung zur Religion und Anerkennung des Königtums bekehrt, berichtet zwar in seinen Memoiren von politischen Auseinandersetzungen mit ihr, gibt aber keinerlei Hinweise darauf, daß Roland ihre Ansichten in irgendeiner Weise gemildert hätte, schon gar nicht als Ergebnis seiner Vorhaltungen (Beugnot 159-64). Vgl. auch Bernardin, *Les Idées Religieuses* 160 f; May 261, 265, 274, 278, 280 f; Abbot 258 f; Birch 3, 512 f.
- 36 Diese Episode ist erfunden. Lanthenas soll in Roland verliebt gewesen sein und mit ihr gebrochen haben, als er von ihrer Liebe zu Buzot erfuhr. Er lief bereits 1792 zur Bergpartei über. Vgl. May 248.

- 37 Wahrscheinlich ebenfalls eine Erfindung der Autorin. 1792 erhielten Frauen in Frankreich zum ersten Mal das gesetzliche Scheidungsrecht; dieses Recht wurde 1814 vom *Chambre des Introuvables* wieder abgeschafft. Das Scheidungsrecht für Frauen wurde erst 1884 in Frankreich wiedereingeführt (O'Faolain 308, 315). Ob Marie Roland in irgendeiner Weise für die Gesetzgebung von 1792 verantwortlich war, ist aus keiner Biographie zu entnehmen.
- 38 Dieses Angebot wurde Roland nicht von Lodoïska, sondern von ihrer Freundin Henriette Cannet gemacht. Vgl. Abbot 258 f; May 274.
- 39 Ebenfalls nicht historisch. Rolands Tochter wurde schon vor Rolands Hinrichtung in ein Internat gebracht. Briefe Rolands an ihre Tochter und an die Internatsleiterin betonen eher den Aspekt der Erziehung zur Befähigung zur Arbeit als den der moralischen Erziehung. Vgl. Roland, *Mémoires* II, 385 und 413.
- 40 Ähnlich wie Westphalen und Ebner-Eschenbach nahmen die Autorinnen einige historische Änderungen vor, die für sich selbst sprechen. Erfunden sind Marys Fluch beim Kirchgang, Henrys gespielte Trauer bei der Nachricht von Katharinas Tod, die Tatsache, daß Anna Henry beim Ehebruch überrascht, und die Gefängniszene zwischen Anna und Henry. Die wichtigste charakterliche Änderung bezieht sich auf Annas Unterwürfigkeit Henry gegenüber während ihrer Ehe, die in Biographien und historischen Quellen ausnahmslos bestritten wird (z. B. Bruce 272; Ives 338). Fortgelassen wurde im Stück die Aussage (und die Figur) Marc Smetons, der zusammen mit Brereton, Wyatt, Norris, Page, Weston und Annas Bruder George beschuldigt wurde, mit Anna Ehebruch begangen zu haben, und der sich als einziger der Angeklagten schuldig bekannte. Da dieses Geständnis unter Anwendung der Folter erzwungen wurde, wird seine Echtheit heute von Historikern allgemein bezweifelt (Erickson, *Mistress Anne* 255; Ives 368, 385, 392; Bruce 301). Der Grund für diese letzte Änderung ist offensichtlich: Smetons Aussage hätte die klare Darstellung von Annas Unschuld im Stück erheblich kompliziert.
- 41 Dieser Stoff wurde verschiedentlich dramatisiert, u. a. von Shelley und Artaud.
- 42 Vittoria Accoramboni erhielt ihren Spitznamen „The White Devil“ von Websters gleichnamigem Stück über sie (1612). Obwohl Vittoria in Websters Stück eher eine Nebenfigur ist und völlig unklar bleibt, wodurch sie diesen Spitznamen erhält, scheint er sich teilweise besser durchzusetzen als ihr eigener. So beispielsweise in C. Bax' *The Life of the White Devil*, einer historischen Biographie über Vittoria Accoramboni.
- 43 Edward Courtenay (ca. 1526-1556) wurde 1538 auf Befehl Heinrichs VIII. mit seiner Familie verhaftet und 1553 von Mary Tudor begnadigt. Er wurde als möglicher Prinzgemahl für Mary und nach ihrer Heirat mit Philipp II. für Elisabeth in Erwägung gezogen. 1554 nahm er an Thomas Wyatts Rebellion teil, die Elisabeth auf den Thron setzen wollte. Er wurde erneut verhaftet und schließlich verbannt. Er starb 1556, also zwei Jahre vor Elisabeths Thronbesteigung, im Exil in Italien. Hinweise auf eine Liebesgeschichte zwischen ihm und Elisabeth oder auf eine mögliche Teilnahme Elisabeths an Wyatts Rebellion finden sich nirgends. Vgl.

- Erickson, *The First Elizabeth* 112 und 155 f; Plowden 11 f, 53-7 und 69 f; Smith 49 und 55; Ridley 52-6 und 68.
- 44 Friedrichs' Datenangabe für die Autorin ist 1866-1932; sie bezeichnet sie als „Jugendschriftstellerin“; als Pseudonym nennt sie „E. Meruëll“. Im National Union Catalog ist Elisabeth Müller mit den Daten 1827-1898 und demselben Pseudonym verzeichnet. *Anna von Cleve* wurde unter diesem Pseudonym veröffentlicht; aufgrund der Daten ist anzunehmen, daß das Stück von Elisabeth Müller (1827-1898) stammt (zu weiteren Angaben über die Autorin siehe Anhänge A und B). Da Anagramme als Pseudonym üblich waren, kann die Möglichkeit, daß beide Autorinnen dasselbe Pseudonym benutzten, nicht ausgeschlossen werden.
- 45 Zu dieser Episode vgl. Morrison 163 f und Hume 324. Heinrichs Ehe mit Anna war auf der Oberfläche eine von Thomas Cromwell arrangierte politische Verunftehe: der Herzog von Cleve war überzeugter Lutheraner, und der König brauchte einen Alliierten gegen den Papst und Frankreich. Sechs Monate nach der Eheschließung ließ Heinrich sich von ihr scheiden; Anna erhob keine Einwände. Cromwell wurde kurz nach der Scheidung hingerichtet; wessen er beschuldigt wurde, ist unklar. Vgl. Hume 348-55; Morrison 170; Ridley 28; Erickson, *The First Elizabeth* 49; „Four Original Documents“ 1-24.
- 46 Vgl. Fortunatus, „Vita S. Radegundis Reginae“ 498-502, und *Carminum* 178-81. Schwester Baudovinas Biographie der Radegundis war mir nicht zugänglich.
- 47 Diese Biographie entspricht Fortunatus' Bericht, abgesehen von Radegundis' Aufenthalt im Kloster. Vgl. *Carminum* 179 f und „Vita S. Radegundis Reginae“ 498 f.

Kap. 6

- 48 Wie aus den ausführlichen Anmerkungen und Erläuterungen der Verfasserin hervorgeht, war sie sowohl mit Petrarcas Biographie als auch mit seiner Dichtung genau vertraut. Die Änderungen, die sie vornimmt, sprechen für sich. Die wichtigste Abweichung ist eine zeitliche: die zeitliche Übereinstimmung der zwei Ereignisse, die (im Stück) aus dem dichterischen Schwärmer einen Poeten machen, nämlich Petrarcas Dichterkrönung und Lauras Tod, ist erfunden. Wer Petrarcas Laura war, ist unbekannt; die meisten Biographen Petrarcas nehmen mit dem Abbé de Sade, dessen *Mémoires pour la vie de Petrarque* eine Hauptquelle Westphalens war, Laura de Noves als Original des Bildes an. Laura de Noves soll Petrarca 1327 in einer Kirche in Avignon „erschieden“ sein. Seit 1325 war sie mit Hugo de Sade, einem Edelmann aus Avignon, verheiratet (bei Westphalen heißt ihr Mann Fernando; der Name Hugo wird auf Lauras Sohn übertragen). Laura de Noves starb 1348; Petrarca bekam bereits 1340 das Angebot der Dichterkrönung von Paris und Rom und wurde 1341 in Rom zum Poeta laureatus gekrönt. Vgl. Sade I, 26-9, 370-9 und 383-7; Friedrich Schneider 82 f; Bergin 14, 43, 54 und 74 f; Hollway-Calthrop 33-7, 97-9 und 137; Wilkins 8 f, 25-7 und 76 f; Wulff 3.
- 49 Dieses Gedicht ist eine leicht abgeänderte Übersetzung von Petrarcas 126. Sonett („In qual parte del cielo“). Wo die Autorin solche Übersetzungen im Text zitiert,

nahm sie häufig dem Original gegenüber leichte Änderungen vor. Meist handelt es sich dabei um direkte Bezüge auf erfundene Ereignisse im Drama. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die Übersetzungen die der Autorin.

- 50 Canzone Nr. 27 („Chiare, fresche“).
- 51 Canzone Nr. 30 („Oltra quell' alpe“).
- 52 Laura de Noves, die Frau, die in der Literatur mit Petrarca's Laura identifiziert wird, starb an der Pest.
- 53 Um das Dilemma des Künstlers anhand der Antimuse (und Ehefrau) Arabella und der Muse (und Geliebten) Clara zu illustrieren, nahm die Autorin beträchtliche Änderungen gegenüber den historischen Tatsachen vor. Anabella Milbanke heiratete Byron 1815 und bestand 1816 auf einer Trennung. Sie warf Byron Trunksucht, Ehebruch, Drohung und Mißhandlung vor und erwähnt einen Anfall Byrons im Drury Lane Theater (Longford 87 f), eine Episode, die Schmidt für ihre Zwecke abwandelt (*Genius* 53 f). Byron weigerte sich beharrlich, auf die Trennung einzugehen (Trueblood 70 f; Longford 89 f; Mayne 212 f; Gordon 86 f).
- 54 Gemeint ist Mary Chaworth, Byrons erste Liebe (1803). Laut Sekundärliteratur versuchte Chaworth 1814, die Beziehung zu Byron wiederaufzunehmen; er weigerte sich, sie wurde wahnsinnig. Vgl. Trueblood 15 und Longford 69.
- 55 Das historische Original für Clara ist Claire Clairmont, die Byron erst nach der Trennung von Anabella kennenlernte. Clairmont schrieb ihm anonyme Briefe, in denen sie um ein persönliches Treffen und um eine Empfehlung Byrons an das Drury Lane Theater bat (Grylls 53-7; Symonds/Quennell 202 f; Gordon 109; Origo 15-17). Anders als im Stück war Clairmont keine Schauspielerin; in der Literatur wird diese Bitte in der Regel als Vorwand gesehen, den sie benutzte, um Byron kennenzulernen. Als Byron 1816 England verließ, folgte Clairmont ihm nach Genf. 1817 bekam sie ein Kind von ihm, worauf Byron sich endgültig von ihr trennte. In der Literatur werden häufig Briefstellen Byrons zitiert, in denen er Clairmont und seine Affäre mit ihr äußerst verächtlich beschreibt. Vgl. Trueblood 16; Longford 104-106; Maurois, *Byron* 353-5; Grylls 63 und 75; Symonds/Quennell 206 f, 212, 214 f, 216 f, 224 f, 228 f, 234, 239, und 248; Gordon 123, 141 und 160; Origo 22, 31-33, 57 f, 89 und 99 f.
- 56 Byron war an den griechischen Freiheitskämpfen beteiligt und starb 1824 in Missolonghi an einer Krankheit, nicht an den Folgen einer Kampfhandlung. Vgl. Trueblood 17 und Gordon 245.
- 57 Die Handlung des Stückes sowie die entsprechenden Figuren (Ellena und Enrico) sind eine freie Erfindung der Autorin. Historisch sind lediglich die Angaben über Rubens' Lehrjahre bei Adam van Noort, seine Freundschaft mit Velasquez und der zeitliche Rahmen, in den Birch-Pfeiffer ihr Stück einfügt. Rubens war 1628 in Madrid und wurde 1629 von Philipp IV. auf eine diplomatische Mission nach England geschickt, um dort Friedensverhandlungen mit Charles I. zu führen (Dillon 54 f; Stevenson 68-70 und Warnke 217). Hinweise auf eine Liebesgeschichte in Madrid finden sich auch nicht in Rubens' Briefen aus diesen Jahren (Rubens 258-332).

- 58 Die Liebesgeschichte mit Clara, im Stück Willibald Pirkheimers Schwester, ist eine Erfindung der Autorin, ebenso wie der Malerwettbewerb in Nürnberg, Dürers Ehrung, und die Guglielmo-Handlung. Pirkheimer hatte mehrere Schwestern, die alle Nonnen waren (Panofsky 270; Timken-Zinkann 55); eine Clara Pirkheimer wird nirgends erwähnt. Die Darstellung der Agnes Dürer als verständnisloser Hausteufel ist Bestandteil fast jeder Dürer-Biographie.
- 59 Im Jahre 1517, in dem nach Angaben der Autorin das Stück spielt, malte Dürer keine Madonnenbilder. Das im Stück geschilderte Gemälde beschreibt die Autorin folgendermaßen: „Joseph, ein Greis, und Maria, von Engeln umgeben, mit ihrem, vor ihren Füßen auf einem Kissen ruhenden, Kinde“ (Anmerkung 6). Das einzige Bild Dürers, das dieser Beschreibung entspricht, ist seine „Christi Geburt“, das Mittelstück des Paumgartnerschen Altars, aus dem Jahre 1500.
- 60 Der hier beschriebene Baumeister Pietro Manolo war nach Angaben der Autorin eine historische Figur, über die mir leider keine Literatur zugänglich war. Der Stoff zu ihrem Stück stammt aus „einer alten Ballade“ (*Meister Manole*, Vorwort v). Manolo soll vom Fürsten Neagoie Bassarab beauftragt worden sein, eine Kirche zu bauen, da dieser versucht habe, „durch Kirchenbauten von seinem Geschlecht den Fluch abzuwenden, den seine Vorgänger durch zahllose Greuelthaten darauf gehäuft“ (Vorwort v).

Kap. 7

- 61 Ein Beleg für die Faszination vieler Autorinnen mit klassischer Kultur, keineswegs nur eine Begleiterscheinung der deutschen Klassik, ist die Anzahl der Bearbeitungen griechischer und römischer Geschichte, wie z. B. Elsa Bernsteins *Themistokles* (1897); Caroline Pichlers (1769-1843) *Germanicus* (1813); Friederike Ellmenreichs (1777-1845) Libretto *Der letzte Tag von Pompeji* (o. J.); Emilie von Ringseis' (1831-1895) *Die Sibylle von Tibur* (1858); Lodoiska von Blums (1841-1927) *Das Leben Neros* (o. J.); und Gisela Grimms (1827-1889) *Das Herz der Laiis* (1857).
- 62 Da sich bei vielen dieser Bearbeitungen – und tatsächlich bei einigen der Stoffe – die Unterscheidung zwischen Mythos und Geschichte verwischt, stellt sich hier die Frage nach den Auswahlkriterien für dieses Kapitel. Dieser Abschnitt beschäftigt sich ausschließlich mit literarischen Mythen. Dagegen werden Dramen über historische Persönlichkeiten, die später zu mythologischen Figuren erhoben wurden (Nero, Caligula, Themistokles, Hermann der Cherusker) hier ebenso ausgespart wie Komödien der Frühaufklärung (beispielsweise von Gottsched oder Neuber), die zwar den antiken Lokus benutzen, tatsächlich aber einen anderen Zweck verfolgen als den der Behandlung des mythologischen Stoffes. Für die Zwecke dieses Kapitels werden dramatische Bibelpbearbeitungen ebenso behandelt; d. h. die Bibel wird als der Stoff, der ihnen zugrundeliegt – als Literatur – verstanden.
- 63 Die hier zitierte Ausgabe ist die von 1898, wie auch im folgenden.

- 64 Das Stück hat außerdem einen zweiten wichtigen Hintergrund: den des Weimarer Hofes. Eine Besprechung des Stückes in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 246, 3. 9. 1863) nennt die folgenden Weimarer Persönlichkeiten als mögliche Vorbilder für Figuren des Stückes: Jarbes = Karl August, Dido = Herzogin Luise, Albicerio = Herder, Aratus = Bertuch, Ogon = Goethe, Elissa = von Stein, Dodus = Knebel (*Goethes Briefe*, hg. Schöll, Anmerkungen, II, 686). Inwiefern dieser Verdacht der Intention der Autorin entspricht, ist mir nicht nachprüfbar, da von Stein sich nirgends über eine mögliche Verwandtschaft zwischen diesen Persönlichkeiten und ihren Figuren äußert. Im Falle Ogon-Goethe allerdings ist eine etwaige Übereinstimmung mit lebenden Personen und Ereignissen alles andere als zufällig: Ogons für ihn wenig schmeichelhafte Äußerungen auf der Bühne entstammen zum großen Teil – manchmal wörtlich zitiert – Goethes Briefen an von Stein.
- 65 Eventuell eine Anspielung auf Knebel. Vgl. die Anmerkungen in *Goethes Briefe*, hg. Schöll, II 687.
- 66 D. h.: die Rachegöttinnen verwandeln sich in „die Wohltätigen“, die Verteidigerinnen des Menschen vor dem göttlichen Tribunal. Das Zitat ist eine Anspielung auf die Freisprechung des Orestes vor dem Gericht der Pallas Athene, in dem Athene Orestes von der Blutschuld freispricht und auf diese Weise die Erinnyen, die Rachegöttinnen, in die Eumeniden verwandelt (Hamilton, 248). Von den Erinnyen Verfolgte nannten sie oft Eumeniden, um ihren Zorn zu besänftigen.
- 67 Diese Episode ist nicht im Buch Samuel überliefert, sondern von der Autorin aus leicht ersichtlichen Gründen eingefügt: die darauffolgende Tötung Agags durch Samuel ist aus dem *AT* übernommen; da die Autorin das Konzept eines rächenden, aber gerechten Gottes auf die Bühne bringen wollte, brauchte sie für den Mord eine zusätzliche Rechtfertigung als nur Samuels unbedingten Gehorsam.

Kap. 8

- 68 Die Dokumente zu dem Privilegienstreit zitiert Reden-Esbeck ausführlich; siehe *Caroline Neuber*, 118-169. Für eine kurze Zusammenfassung sowie eine Auseinandersetzung mit Neubers Vorspielen und Vorreden siehe Heckmann.

A. KURZE BIOGRAPHIEN DER BEHANDELTEN AUTORINNEN

Amalie Prinzessin von Sachsen. Geb. 10. 8. 1794 in Dresden als älteste von sieben Kindern, Vater Prinz Max v. S., Mutter Prinzessin ? von Parma (?-1804). Nach dem Tod ihrer Mutter 1804 wurde A. v. S. von ihrer Tante, der Prinzessin Therese v. S., unter strengster Hofetikette erzogen. Musikunterricht bei Kapellmeister Joseph Schuster. A. v. S. fing früh an zu komponieren und schrieb mit 16 Jahren ihre erste Oper. 1813-1815 im Exil in Prag. Ab 1816 Kompositionsunterricht bei Carl Maria von Weber. Zwischen 1813 und 1835 komponierte A. v. S. zahlreiche Opern, Kantaten und kleinere Gesangsstücke, die alle bei Hof unter Mitwirkung ihrer Geschwister aufgeführt wurden. 1817 wurde ihr erstes Drama (*Die Abentheuer der Thorenburg*) anonym im Hoftheater aufgeführt; die Aufführung war ein Mißerfolg. König Friedrich August sah ihre schriftstellerische Betätigung als Bruch der Etikette; die Vorstellung von 1817 blieb die letzte öffentliche Aufführung eines ihrer Stücke bis zu seinem Tod 1827. Mehrere ihrer Stücke wurden in Privatvorstellungen im Prinzenpalais gegeben (*Der Krönungstag*, 1823; *Mesru I*, 1824; *Mesru II*, 1826; alle unter dem Pseudonym „A. Heiter“); der König besuchte keine dieser Vorstellungen, obwohl der gesamte Hof anwesend war. 1829 wurden beide Stücke am Hoftheater aufgeführt. 1833 sandte sie ihre erste Komödie (*Lüge und Wahrheit*) anonym an das Berliner Hoftheater; das Stück wurde erfolgreich aufgeführt und machte aus A. v. S. über Nacht eine populäre Komödienautorin. Ihre gesamte dramatische Produktion (ca. 30 Stücke) stammt aus den folgenden elf Jahren (1834-1845); in diesen Jahren „beherrschte A. das Lustspielrepertoire ihrer Zeit“ (Goedeke NF, 211). Viele ihrer Stücke wurden in verschiedene Sprachen übersetzt (Englisch, Französisch, Ungarisch, Russisch und Italienisch); in Paris führte ein Bühnendichter eigene Werke unter ihrem Namen auf.

A. v. S. blieb als einzige ihrer Familie zeitlebens unverheiratet, lebte zurückgezogen und beschäftigte sich fast ausschließlich mit ihrer musikalischen und schriftstellerischen Tätigkeit und mit Reisen. 1825 unternahm sie eine Reise nach Madrid, bis 1851 zehn Reisen nach Italien. Aus ihrem Tagebuch ist nichts über persönliche Erlebnisse zu entnehmen; auch die Persönlichkeiten, mit denen sie zusammentraf, erwähnt sie nur kurz (Napoleon I., Louis Philippe, Napoleon III., Karl August, Pio Nono, Goethe, Karl Gutzkow). Engeren Kontakt unterhielt sie nur mit dem Hofrat Winkler (Pseud.: Theodor Hell), dem sie ihre Stücke zur Durchsicht schickte. 1851 Erkrankung am grauen Star, 1853 Augenoperation und Erblindung. 1855 wurde ein Auge durch eine zweite Operation wiederhergestellt. Gest. 18. 9. 1870 in Pillnitz.

Während die zeitgenössische Kritik über A. v. S. wohlwollender urteilte als beispielsweise über Birch-Pfeiffer, wird die Autorin von späteren Kritikern meist als seichte Lustspielautorin gesehen, deren Stücke nach dem ruhmvollen Jahrzehnt 1834-1844 zu Recht vergessen wurden. Wohlwollend-abfällige Besprechungen ihrer Stücke wie die Goedeke's („Arbeiten [...] epigonischen Charakters“, „Gemisch zwischen Verstandes-tätigkeit und schwächlicher Romantik“, „allzu einfach“, „eintönig“, „Probleme werden nicht behandelt“, NF 211) sind die Regel. Goedeke nahm die Erfolglosigkeit der

späteren Aufführungen ihres *Oheims* (Dresdner Hoftheater, 1871 und 1887) als Beweis für seine Sicht der Autorin als literarische Eintagsfliege: „die Zeit der Stücke Amalie Heiters war dahin“ (NF 212).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Gelegenheitsdichtungen, 1815. Im Nachlaß (Dresden): Briefe an Theodor Hell (Pseud. f. Karl Winkler). Briefe an J. L. Deinhardstein. Prosaschriften (Erzählungen, Märchen, Geschichten). Gedichte. Tagebücher und Reisetagebücher, u. a. „Journal d'émigration à Prague“. Mehrere Übersetzungen.

Literatur: K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, I. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* 12, 1848, 121 f. K. Th. v. Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, 1853, 121, 319. H. Laube, Das Burgtheater, 1868, 137. R. Waldmüller, Lebensskizze, in: A. v. S., Dramatische Werke, 1873-4, I VII-XXXII. K. Goedeke, A. M. F. A. Prinzessin v. S., in: Allgemeine deutsche Biographie, 1875, I. R. Waldmüller, Aus den Memoiren einer Fürstentochter, 1883. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, XI/1 und NF. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 218-23. E. Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters, 1893, 32, 51, 54, 58, 61, 64, 82, 119. A. Eloesser, Das bürgerliche Drama, 1898, 198-200. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. A. v. Weilen und O. Teuber, Die Theater Wiens, 1899-1906, II C 100. C. Ponader, Prinzessin A. v. S. (Diss. Würzburg), 1923. W. Kunze, „A. M. F. A., Herzogin zu S.“, in: Neue Deutsche Biographie, 1953-1980. E. Devrient, Eduard Devrient aus seinen Tagebüchern, 1964, 93, 149-151. E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1967, II 309, 354. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. H. Denkler, Restauration und Revolution, 1973, 118, 193, 197-202. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. R. Cowen, Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert, 1988, 57, 62 f. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 3. H. Laube, Heinrich Laubes ausgewählte Werke, o. J., IX 368 f. M. Fürstenau, Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin A. v. S., o. J.

Artner, Marie Therese von. Geb. 19. 4. 1772 in Schnitau (später Sempte bei Neutra, Ungarn) als älteste von vier Töchtern. Vater der österreichische Rittmeister Leopold v. A., Mutter Magdalena v. Hubert. 1779 Umzug nach Ödenburg [heute Sopron in Ungarn]. Zwischen 1779 und 1781 schrieb sie ihr erstes Gedicht, ein gereimtes Gebet an ihren Vater. Ihre Ausbildung kann als typisch für die Erziehung von Mädchen gegen Ende des 18. Jahrhunderts angesehen werden: M. T. v. A. erhielt privaten Anfängerunterricht in den verschiedensten „weiblichen“ Fächern (Zeichnen, Malen, Musik, Religion, Schreiben, Briefstil, Französisch), der in der Regel auf ein bis drei Jahre beschränkt blieb. Schindel führt ihre dürftige Erziehung auf „Häusliche Geschäfte“ (I, 16) zurück. Später lernte sie gut genug Italienisch, um italienische Dichtung lesen zu können. Ihre schriftstellerischen Ambitionen wurden hauptsächlich durch Freundschaften mit anderen Frauen, von denen viele selbst schrieben, unterstützt. Diese literarischen

Freundschaften begannen sehr früh – ca. 1782/3 – und hielten bis an ihr Lebensende an. Mit ca. 12 oder 13 Jahren Freundschaft mit Doris v. Conrad (später Donner) und Marianne v. Tiell (später die Schriftstellerin M. Neumann v. Meissenthal); mit der letzteren schrieb M. T. v. A. Gedichte. 1784 Tod der vierjährigen Schwester Josephe; aus M. T. v. A.s Trauer und ihrer Lektüre von Klopstocks *Messias* entstanden Oden im Stil des Göttinger Dichterbundes.

Von nun an schien M. T. v. A. entschlossen, ihre dichterische Begabung selbst zu schulen. Sie las hauptsächlich Epen und entschloß sich 1786 zu einem Epos über Conradin von Schwaben. Vier Jahre lang sammelte sie unermüdlich geschichtliche Materialien und schrieb 14 Gesänge, bevor sie den Plan 1790, vielleicht unter dem Druck ihrer Familie, aufgab. Dieses Epos blieb, bis auf die später von der Zensur verbotene *Schlacht von Aspern*, ihr letztes; M. T. v. A. schrieb später fast ausschließlich Dramen und Gedichte. Ihre Mutter war von ihrem schriftstellerischen Ehrgeiz nicht begeistert: „die häusliche Sphäre, als die Hauptbestimmung des Weibes, im Auge haltend, hielt sie Theresen früh zum Fleiß in weiblichen Beschäftigungen an“ (Schindel I, 19). Das Schreiben war M. T. v. A. nur in ihrer Freizeit erlaubt, die knapp genug bemessen war, da sie inzwischen zur Erzieherin ihrer drei jüngeren Schwestern bestellt worden war und „bei dem geringsten ihr erwartenden Geschäft abgerufen“ wurde (I, 20). Schindel berichtet, daß M. T. v. A., als ihre Mutter ihr das nötige Licht für Nacharbeit verweigerte, Wachsreste sammelte, um nachts schreiben zu können (I, 20). Als M. T. v. A. mit 14 Jahren die Pocken bekam, wurde diese Krankheit ihrer dichterischen Beschäftigung zugeschrieben, und „alle ihre Freunde vereinigten sich mit der Mutter, sie von ihrer Lieblingsbeschäftigung abzuziehen“ (I, 20). In ihrer ersten gemeinsamen Gedichtsammlung (*Feldblumen*, veröff. unter den Pseudonymen „Nina“, d. i. M. v. Tiell, und „Theone“, d. i. M. T. v. A.) schrieb Marianne v. Tiell an sie: „O möchte die Geburt von deinen Geisteskindern,/ Theone, dieses Jahr nicht deine Kräfte mindern!/ Sonst müßten alle, die dich kennen,/ Sie kleine Muttermörder nennen“ (zit. Schindel I, 21).

M. T. v. A. enttäuschte ihre Eltern weiter durch ihre Weigerung zu heiraten (Schindel I, 22). Als ihre Mutter 1796 starb, übernahm M. T. v. A. den Haushalt, die Erziehung der Geschwister und die Pflege des kränkenden Vaters. 1799 Tod des Vaters. 1800 erschien M. T. v. A.s und Marianne v. Tiells erste Gedichtsammlung *Feldblumen* pseudonym und erhielt in Deutschland gute Kritiken, wurde aber in Ungarn nur wenig bekannt. Um dieselbe Zeit Freundschaft mit der Schriftstellerin Maria v. Zay. 1802 lebte M. T. v. A. mit ihrer Schwester Wilhelmine und ihrer Freundin Doris Donner, die 1803 starb; von da an lebte sie abwechselnd bei Wilhelmine v. A. und Maria v. Zay in Freiburg, Ungarn und Wien. 1803 Reise mit M. v. Zay nach Freiburg; dort lernte M. T. v. A. Jacobi kennen, der eine Art literarischer Mentor für sie wurde. 1804 Reise mit ihren Schwestern Amalie und Wilhelmine nach Straßburg, Landau, Worms, Mainz und Frankfurt. 1806 veröffentlichte sie, wieder anonym, eine zweite Gedichtsammlung; 1810-12 schrieb sie ein Epos über die Schlacht von Aspern. Fragmente des Epos erschienen 1812 in *Hormayr's Historisches Archiv* und 1819, auf Empfehlung von M. T. v. A.s Freundin Caroline Pichler (siehe dort), in Therese Hubers

„Morgenblatt“. Das gesamte Epos wurde nicht gedruckt, weil der Staatsminister Graf v. Metternich den Druck des Werkes, wahrscheinlich wegen des historischen Stoffes, verbot.

1811 verlor M. T. v. A. aufgrund eines neu erlassenen Finanzgesetzes die Hälfte ihres geerbten Vermögens. Ab 1814 enge Freundschaft mit der Schriftstellerin Caroline Pichler, die bis zu ihrem Tod dauerte. 1816 begann sie ihr Trauerspiel *Die That*, das ein Jahr später erschien; später revidierte sie ihre früher veröffentlichten Gedichte, von denen 1818 eine neue Ausgabe gedruckt wurde. 1827 zog sie zu ihrer Schwester Wilhelmine nach Agram, die „ihrer eigenen Gesundheit wegen eine Stütze in ihrem häuslichen Walten bedurfte“ (Pichler, *Denkwürdigkeiten* II, 258). M. T. v. A. wurde dort selbst krank und verschlimmerte ihre Krankheit durch häufiges Hin- und Herreisen zwischen ihrer Schwester und M. v. Zay. M. T. v. A. starb am 25. 9. (11?) 1829 in Agram.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Conradin von Schwaben, Epos (ungedr.), 1786-1790. Feldblumen, auf Ungarns Fluren gesammelt, von Minna [Pseud. für: Marianne Neumann v. Meissenthal] und Theone [Pseud. für: M. T. v. A.], Gedichtsammlung, 2 Bde., 1800. Neuere Gedichte von Theone, 1806. Die Schlacht von Aspern, Epos (ungedr.), 1810-12. Gedichte, 2 Bde., 1818. Stille Größe, 1824. Rogneda und Wladimir, 1824. Briefe über einen Theil von Kroatien, 1830. Briefe an Caroline Pichler, veröff. 1830. Sappho an Phaon, Heroide, o. J. Beiträge (meist Gedichte) in: *Iris*, 1805; *Hormayr's Historisches Archiv*, 1812; *Minerva*, 1820; *Aglaja*, 1820.

Literatur: C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, I. C. Pichler, „T. v. A.“, in: C. Pichler, *Zerstreute Blätter aus meinem Schreibtische*, 1836, I 191-208. K. Herloßsohn und H. Marggraff, *Allgemeines Theater-Lexikon*, 1846, I. *Anonym*, „M. T. v. A.“, in: *Allgemeine deutsche Biographie*, 1875, I. H. Groß, *Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen*, 2. Aufl. 1882, 35. K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 2. Aufl. 1884-1966, VII und XI/2. H. Groß, *Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild*, 1885, I 160-63. S. Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, 1898, II. C. Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, 2 Bde., 2. Aufl. 1914. K. Vancsa, „M. T. A.“, in: *Neue Deutsche Biographie*, 1953-1980. L. Hirschberg, Hg., *Der Taschengoedeke*, 1961, 19. W. Kosch, *Deutsches Literatur-Lexikon*, 3. Aufl. 1968-1990. H. Denkler, *Restauration und Revolution*, 1973, 85 f. E. Friedrichs, *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1981.

Bandemer, Susanne von. Geb. 2. 3. 1751 in Berlin (v. Frencklin oder v. Franklin). Vater Captain von Frencklin, Mutter ?, Onkel möglicherweise Benjamin Franklin (s. Slessarev, „S. v. B. and Benjamin Franklin“). Heiratete um 1766 den preußischen Major v. B. und ließ sich scheiden; heiratete (wann?) Graf Kurt Ludwig v. Bohlen und ließ sich scheiden. Über ihre Ehen existieren verschiedene Interpretationen: Friedrichs nimmt in beiden Fällen eine Scheidung an; nach Slessarev starb S. v. B.s erster Mann, worauf S. v. B. sich „heimlich mit einem Grafen von Bohlen vermählt[e], der diese Verbindung bald löste und Susanne in furchtbarer Armut allein ließ“ („S. v. B.s Beitrag“, 134). Nach der zweiten Scheidung nahm sie den Namen ihres ersten Mannes

wieder an; sie kehrte vielleicht „zum ersten Mann zurück“ (Friedrichs). S. v. B. lebte in Frankfurt/M., Koblenz und Stettin und schrieb vorwiegend Gedichte und Dramen. Befreundet mit Wieland, Ramler, Herder, Anna Luisa Karsch. Briefwechsel mit Sophie von La Roche 1794-1797. Gest. 30. 12. 1828 in Koblenz.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Poetische und prosaische Versuche d. Fr. v. B., 1787. Klara von Bourg, eine wahre Geschichte im letzten Zehntel des absehbenden Jahrhunderts [z. T. autobiographisch?], 1798. Gedichte, 2 Bde., 1801. Neue vermischte Gedichte, 2 Bde., 1802. Gedichte und prosaische Kleinigkeiten, 2 Bde., 1811. *Zerstreute Blätter aus dem letzten Zehntel des abgeschiedenen Jahrhunderts*, 1821. Beiträge (meist Gedichte) in: *Berliner Musenalmanach*, 1791/2; *Rammlers Fabellese*, o. J.; *Wielands Neuer Teutscher Merkur*, 1792; *Müchlers Egeria*, 1802; *Frauenzimmer-Almanach*, 1812.

Literatur: C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, I. H. Groß, *Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen*, 2. Aufl. 1882, 27. K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 2. Aufl. 1884-1966, V. S. Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, 1898, II. A. v. Hanstein, *Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1900, II 320-3. L. Hirschberg, Hg., *Der Taschengoedeke*, 1961, 30. H. Slessarev, „S. v. B. and Benjamin Franklin“, in: *American Notes and Queries* IV, 10 (Juni 1966), 149 f. H. Slessarev, „S. v. B.s Beitrag zur Entwicklung des Briefromans“, in: *Goethe Jahrbuch*, Neue Folge 30, Weimar, 1968, 132-7. W. Kosch, *Deutsches Literatur-Lexikon*, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1981.

Berlepsi, Emilie von (in Lexika auch: Harms, E.). Geb. 26. 11. 1757 in Gotha (v. Oppeln; auch: v. Ooppel, v. Appel). Vater Vizkanzler zu Altenburg und Sachsen-Gotha Carl Georg August von Oppeln, Mutter ?. Heiratete (wann?) den Hofgerichtspräsidenten und Landrat Friedrich Ludwig Freiherrn v. B. (gest. 1818) aus Hannover und lebte in Hannover, Göttingen und Weimar. 1797 ging sie mit Jean Paul, „den sie heiraten wollte“ (Kosch), nach Leipzig, und lebte danach zeitweilig in der Schweiz und in Schottland. Auf ihren Wunsch wurde ihre Ehe (wann?) geschieden. 1801 heiratete sie den Domänenrat August Heinrich Ludwig Harms in Redefin (Mecklenburg) und lebte von da ab wieder in der Schweiz, später in Hannover und Schwerin. E. v. B. starb am 27. 7. 1830 in Lauenburg.

Außer ihrem Drama *Eginhard und Emma* schrieb E. v. B. Lyrik, Essays und Reisebeschreibungen. Jean Paul bezeichnete ihre *Bemerkungen* als „das Beste in deutscher Sprache und Seele, was je eine Deutsche geschrieben“ (zit. Kosch).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Drei Theaterreden, in: *Reichards Theaterkalender*, 1785. Sammlung kleiner Schriften und Poesien, 3 Bde., 1787. Gedichte im Göttinger Musenalmanach und in *Wielands Neuer Teutscher Merkur*, 1791. Ein Gedicht an Herder und ein Nachruf auf Herder, in: *Neuer Teutscher Merkur*, 1791. Einige zum Glück der Ehe notwendige Eigenschaften und Grundsätze, Aufsatz, in: *Neuer Teutscher Merkur*, 1791. Sommerstunden, 15 Bde., 1795. Einige Bemerkungen

zur richtigen Beurteilung der erzwungenen Schweizer Revolution, 1799. Caledonia (Schilderung der Hochgebirge von Schottland), 4 Bde., 1802-4. Verschiedene Briefe über Rheingegenden und Holsteinsche Gärten im Hannöverschen Magazin, o. J.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, I, IX, XI, XIII. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, I. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 52. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. L. Hirschberg, Hg., Der Taschen-goedeke, 1961, 43. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. R. Dawson, „E. v. B.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 29 f.

Bernstein, Elsa (in Lexika und Sekundärwerken auch: Rosmer, Ernst). Geb. 28. 10. 1866 in Wien (Porges). Vater der Musikschriftsteller Heinrich Porges (?-1900), Mutter ?. In ihrer frühen Jugend zog die Familie nach München um, weil ihr Vater von Ludwig II. nach München berufen wurde. Dort war E. B. kurzfristig Schauspielerin (am Hoftheater?), mußte ihre Karriere jedoch wegen eines Augenleidens aufgeben. 1890 heiratete sie den Schriftsteller und Rechtsanwalt Max B. (1854-?). 1891 (1893?) schrieb sie ihr erstes Drama (*Wir Drei*), dem bis 1910 noch 11 Dramen folgten. E. B. war hauptsächlich Dramatikerin (außer Dramen veröffentlichte sie nur einige Novellen); ihre Stücke wurden häufig und erfolgreich aufgeführt. Ihr Märendrama *Königskinder* (1895) wurde von E. Humperdinck vertont.

E. B. veröffentlichte fast alles, was sie schrieb – eine Ausnahme ist ihr Schauspiel *Johannes Herkner*, das sie 1904 unter ihrem Mädchennamen herausgab – unter dem Pseudonym „Ernst Rosmer“ und wird, von zwei Ausnahmen abgesehen, in Sekundärwerken unter ihrem Pseudonym geführt. Häufiges Thema ihrer Dramen, die oft einen naturalistischen Ton anschlagen, ist das Dilemma der Frau zwischen Beruf und Ehe (z. B. in *Dämmerung*, *Milost Pan*, *Maria Arndt*, *Wir Drei*); viele ihrer weiblichen Dramenfiguren sind berufstätige Frauen (Ärztinnen, Schriftstellerinnen, professionelle Musikerinnen), die sich vor die Wahl gestellt sehen, entweder ihre Hoffnung auf menschliche Beziehungen (Ehe, auch Freundschaften) oder ihren Beruf aufzugeben. E. B. selbst hörte fast vierzig Jahre vor ihrem Tod auf zu schreiben; ihr letztes Werk stammt aus dem Jahre 1910. Sie starb am 2. 7. 1949 in Hamburg-Eimsbüttel.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Madonna, Novellen, 1894. Merete, 1902.

Literatur: E. Brausewetter, „Ernst Rosmer“, in: E. Brausewetter, Meisternovellen deutscher Frauen, 1897, I 279-88. F. Mehring, „Ernst Rosmers Dämmerung“, in Die neue Zeit, Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie 11 (1892/3), 2. T. Lessing, „Ernst Rosmer“, in Die Gesellschaft, 1898. H. Landsberg, „Ernst Rosmer“, in Nord und Süd, 1899. A. Maucke, „Ernst Rosmer“, in Das neue Jahrhundert (1899), 50. S. Klett, „Ernst Rosmers Mutter Maria“, in Die Frau 8 (1901). L. Weber, „Ernst Rosmers Mutter Maria“, in Der Kunstwart 14 (1901), 7. A. Kerr, „Ernst Rosmer“, in A. Kerr, Das neue Drama, 1905. T. v. Scheffer, „Ernst Rosmers Achill“, in Xenien, 1913. K. Wiener,

Die Dramen E. B.s, Diss. (Wien), 1923. P. Wittkop, „E. B., eine Münchner Dramatikerin“, in Münchner Neueste Nachrichten (1926), 299. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. D. Kafitz, Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus, 1982, II 323 f. M. Giesing, „Theater als verweigerter Raum, Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern“, in: Frauen – Literatur – Geschichte, Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 1985, 240-59. G. Brinker-Gabler, „Ernst Rosmer“, in G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986.

Birch-Pfeiffer, Charlotte. Geb. 23. 6. 1800 in Stuttgart (Pfeiffer). Vater Domänenrat ? Pfeiffer, Mutter ?. 1806 Umzug der Familie nach München, 1809 Erblindung des Vaters. Als Kind las C. B.-Pf. ihrem Vater, ein ehemaliger Karlsschüler und Mitschüler Schillers, dessen Werke vor; sie übernahm dabei seine Schillerbegeisterung und entwickelte eine eigene für die Bühne. 1813 überwand sie mit Hilfe der Fürsprache des Königs Max Joseph den Widerstand ihrer Eltern gegen ihren Plan, Schauspielerin zu werden, und trat am 13. 6. im Hoftheater am Isartor zum ersten Mal auf. Ihr Erfolg verschaffte ihr eine feste Anstellung an der Münchner Bühne (bis 1826); Gastspielreisen 1818-1823 in Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Wien, Kassel, Hannover, Berlin, Dresden und Hamburg.

1825 heiratete sie den dänischen Diplomaten Dr. Christian Andreas Birch (1795-1868), der um ihretwillen seine diplomatische Laufbahn abbrach und durch C. B.-Pf.s Vermittlung eine Anstellung bei der Hoftheaterintendanz in München erhielt. 1826 gab C. B.-Pf. ihre Stelle in München auf und unternahm weitere Gastspielreisen (bis 1827) nach Hamburg, Danzig, Königsberg, Riga, Petersburg, Reval, Breslau, Leipzig und Prag. 1827-1830 feste Anstellung in Wien (Theater an der Wien). Dort schrieb sie 1828 ihr erstes Drama (*Herma oder die Söhne der Rache*), dem bis 1868 über hundert Theaterstücke und Operntexte folgten (ihre gesammelten dramatischen Werke enthalten nur 74 Stücke). C. B.-Pf. schrieb ihre Stücke im Schnellverfahren, oft im Zeitraum von nur acht Tagen. 1830 neue Gastspielreisen in Budapest, Brünn, Breslau und Berlin; fester Wohnsitz in München mit jährlichen Gastspielreisen ab 1830. 1836 Geburt der Tochter Wilhelmine (siehe W. v. Hillern). Bei einem Gastspiel in Zürich 1837 ging Beurer, der Direktor des Stadttheaters, durch und ließ das Verlustunternehmen im Stich, worauf C. B.-Pf. das Theater übernahm und trotz finanzieller Schwierigkeiten und Personalmangel mehrere erfolgreiche Vorstellungen auf die Bühne brachte. Sie wurde darauf Intendantin in Zürich, obwohl ihre Bedingungen weit weniger annehmbar waren als die ihrer zehn Mitbewerber um die Theaterleitung. Bis 1842 leitete sie das Theater mit großem Erfolg (Theaterchronik 1842: „Geht B.-Pf., so können wir wohl mit Recht sagen: ‚Wir haben ein Theater gehabt.‘“ Zit. Hes 7). Ab 1844 Schauspielerin am Königlichen Hoftheater in Berlin unter Küstners Theaterleitung; C. B.-Pf. trat hier, wie auch auf Gastspielreisen, häufig in ihren eigenen Stücken auf. Auftritte in Zürich und Berlin auch als Sängerin. Krankheit ab 1863; gest. 25. 8. 1868 in Berlin.

C. B.-Pf. war, trotz negativer Kritiken ihrer schauspielerischen Leistungen und ständiger Verrisse ihrer Stücke, bis an ihr Lebensende eine erfolgreiche Schauspielerin und erwies sich in Zürich als kompetente Intendantin; neben diesen zwei Berufen war sie wohl die produktivste und erfolgreichste Bühnenschriftstellerin des 19. Jahrhunderts. Die meisten ihrer Stücke wurden überall in Deutschland aufgeführt, waren in der Regel stets ausverkauft und so populär, daß fast 30 Jahre lang behauptet wurde, sie „beherrsche“ mit ihren Stücken das deutsche Theater. Sowohl Küstner als auch Laube wurden heftig angegriffen, weil sie den Stücken der C. B.-Pf. zuviel Raum auf ihren Bühnen einräumten; Küstner verteidigt sich mit der Behauptung, er führe jährlich nur zwei neue Stücke von ihr auf, und vergißt dabei zu erwähnen, daß sie in der Regel nur zwei Stücke im Jahr schrieb. 1846 hatte C. B.-Pf. genug von den ständigen Attacken auf sie und wollte nur noch „auf ausdrückliche Aufforderung der Intendanz“ Stücke zur Aufführung einreichen: „Ich bin es müde, mir vorwerfen zu lassen, daß ich die Berliner Bühne beherrsche, daß man nichts gibt als meine Stücke usw. So groß auch hier das Feld ist, werde ich es für eine Zeit ganz allein denen überlassen, die überzeugt sind, daß meine Arbeiten nur durch Protektion das Repertoire behaupten und denen das ‚vox populi‘ nur dann etwas gilt, wenn es ihre eigenen Kinder erhebt“ (zit. Hes 16). Aber dieser Entschluß war kurzlebig; wenig später nahm sie sich vor, „auf jede Philippika gegen mich – mit einem Stück zu antworten. [...] Sie kriegen mich doch nicht unter“ (zit. Hes 17).

Außer auf ihren Erfolg führte C. B.-Pf. viele dieser Angriffe auf den Umstand zurück, daß sie „Unterrock trage“ (zit. v. Weilen 1917, 11), und veröffentlichte verschiedene Stücke unter männlichen Pseudonymen (Franz Fels, Waldherr). Ein Zeichen ihres ungeheuren Erfolges waren die vielen Nachahmungen und Parodien ihrer Stücke. 1853 beklagt sie sich bei Laube, H. Volzmann habe ihre *Waise aus Lowood* plagiiert; ihre *Pfeffer-Rösel* wurde in ihrem Erscheinungsjahr verschiedentlich parodiert (als *Pfeffer-Dösel* im Josefstädter Theater, als *Die Rösel im Pfeffer* in Ofen, als *Die Paprika-Lisel* in Preßburg, alle 1829). 1842 wurde nach der Erstaufführung ihres Stückes *Nacht und Morgen* in Zürich das Souffleurbuch zu ihrem Stück gestohlen; C. B.-Pf. schützte sich vor unrechtmäßigen Aufführungen durch einen Hinweis auf ihr Druckrecht in der Leipziger Allgemeinen Theaterchronik. C. B.-Pf. war eine so imposante Figur, daß verschiedentlich Zeitgenossen mit Hinweis auf sie charakterisiert wurden (Laube wurde als „eine B.-Pf. mit Schnurr- und Knebelbart“ bezeichnet).

Trotz der fast lebenslangen Verrisse ihrer Stücke durch die Kritik und persönlicher Angriffe anderer Theaterschriftsteller und -direktoren auf sie war sie selbst für ihre neidlose Anerkennung der Leistungen anderer Schriftsteller und Schauspieler bekannt. Sie unterstützte und protegierte jüngere Kollegen und ging so weit, ihre Tantiemen mit verarmten Kollegen zu teilen (Felix Dahn über C. B.-Pf.: „sie war eine kleine ‚Schillerstiftung‘ für sich allein!“, zit. Hes 18). Die Versöhnlichkeit ihrer Stücke, die auch anderen auffiel (Hes 10), wurde darauf zurückgeführt, daß C. B.-Pf. direkt für die Aufführung schrieb und sich sowohl dem Publikumsgeschmack als auch der Zensur anpassen mußte: ernsthafte Konflikte hätten das Publikum abgestoßen und die Aufführung ihrer Stücke gefährdet. Viele ihrer Stücke wurden am Wiener Burgtheater aufgeführt,

wo die Zensur am strengsten war. C. B.-Pf. in einem Brief an Emil Devrient: „Ich habe unter acht Stücken immer nur eines durch die Wiener Zensur gebracht“ (zit. v. Weilen 1917, 12).

Wie in der zeitgenössischen Kritik wurde C. B.-Pf. auch von späteren Biographen und Herausgebern ihrer Werke als Trivialliteratin dargestellt, vermutlich aus denselben Gründen: wegen ihres großen Erfolges als Bühnenschriftstellerin und ihrer ungeheuren Produktivität. Der Autorin wohlgesonnene Biographen vertreten dieses Urteil mit dem Hinweis auf C. B.-Pfs. Selbsteinschätzung ihrer Stücke als „wieschte[s] Theatergeschreib“ (zit. Hes 13).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Burton Castle, Roman, 2 Bde, Berlin, 3. Aufl. 1854. Gesammelte Novellen und Erzählungen, 3 Bde., Leipzig, 1863-65.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden deutschen Schriftsteller, 1796-1834, XXII, 1. K. Herlofsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, I. Almanach für das Königliche Hoftheater in Stuttgart, 1846, 90-103. H. Th. Röscher, Dramaturgische Skizzen und Kritiken, 1847, 78-83 und 92-96. Almanach für Freunde der Schauspielkunst 12, 1848, 122 f. K. Th. v. Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, 1853, 138 f. 250-2, 275-278, 294, 309, 318 f. F. Chr. Paldamus, Das deutsche Theater der Gegenwart, 1856-7, I 271. Album des Königl. Schauspiels und der Königl. Oper zu Berlin unter der Leitung von A. W. Iffland, K. Grafen v. Brühl, W. Grafen v. Redern und K. Th. v. Küstner, Für die Zeit von 1796 bis 1851, 1858. H. Th. Röscher, Kritiken und dramaturgische Abhandlungen, 1859, 101-117. H. Laube, Das Burgtheater, 1868, 141, 144, 247, 249 f. Förster, „C. B.-Pf.“, in: Allgemeine deutsche Biographie, 1875, II. F. J. v. Reden-Esbeck, Deutsches Bühnen-Lexikon, 1879. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 43. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, XI/1. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 253-66. E. Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters, 1893, 32, 51, 54, 58, 61, 64, 67, 70, 73, 76, 79, 82, 85, 88, 93, 95, 98, 102, 106, 119. A. Eloesser, Das bürgerliche Drama, 1898, 200-206. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. R. Lothar, Das Wiener Burgtheater, 1899, 59. A. v. Weilen und O. Teuber, Die Theater Wiens, 1899-1906, II C 40, 100, 128-132, 171-180. H. Laube, Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze, 1906, Einl. xxxiv und xlvi, 182, 375-384. P. Stein, Deutsche Schauspieler, Eine Bildnissammlung, 1908, II. E. Müller, Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters; C. B.-Pf. (Diss. Zürich), 1911. E. Hes, C. B.-P. als Dramatikerin, 1914. A. v. Weilen, C. B.-P. und H. Laube im Briefwechsel, 1917. A. v. Weilen, K. Gutzkow und C. B.-Pf., 1918. M. Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, 2. Aufl. 1924, 444 f. H. Hettner, Das moderne Drama, 1924, 108. H. Doerry, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts, 1926, 25, 26, 78. P. Schlenther, Theater im 19. Jahrhundert, 1930, 39, 44, 134. R. Ziersch, C. B.-Pf. als Darstellerin (Diss. München), 1930. K. Richter, C. B.-Pf., in: Neue Deutsche Biographie, 1955. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 48. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. E. Devrient, Eduard Devrient aus seinen Tagebüchern, 1964, 244-255,

275-279, 340, 360. E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1967, II 119, 309, 342, 354-356. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. H. Denkler, Restauration und Revolution, 1973, 119-122, 205-207, 337. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. D. Kafitz, Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus, 1982, II 276-80. R. Cowen, Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert, 1988, 3, 37, 47-51, 95, 99, 123, 167, 180, 182 f. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 16-18. R. van Stiprian, „C. B.-Pf.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 31 f. K. v. Holtei, Vierzig Jahre Lorbeerkrantz und Wanderstab, o. J., 334-6, 454 f. H. Laube, Heinrich Laubes ausgewählte Werke, o. J., VIII 30, 117 f, 190; IX 259, 349.

Braun, Isabella. Geb. am 12. 12. 1815 in Jettingen bei Mindelheim (Bayern). Vater ? B., Rentenverwalter des Grafen Schenk von Stauffenberg, Mutter ?. Ein Bruder, eine jüngere Schwester. 1827 Tod des Vaters und Umzug I. B.s mit ihrer Mutter nach Augsburg. Dort besuchte I. B. das Institut der Englischen Fräulein. Ihre Mutter trat nach dem Tod des Sohnes mit ihrer jüngeren Tochter in eine Herrenhutergermeinde ein; I. B. trennte sich von ihr und lebte in der Folge bei einem Onkel. 1837 wurde sie Lehrerin an der Volksschule in Neuburg an der Donau. Als das Institut 1848 an eine klösterliche Leitung übergeben wurde, mußte I. B. die Schule verlassen.

Ein Jahr später schrieb sie *Bilder aus der Natur*, das unter der Protektion von Christoph von Schmid im selben Jahr veröffentlicht wurde. Von da ab konzentrierte I. B. sich auf ihre Karriere als Jugendschriftstellerin. 1851 veröffentlichte sie *Bilder aus der deutschen Geschichte* und *Kleine Geschichten, den Kindern erzählt*, ein Jahr später *Helden des Christentums*, 1853 *Aus dem Kinderleben und der Sommerzeit* und *Für die lieben Kinder*. 1854 Umzug nach München; im selben Jahr veröffentlichte sie sechs weitere Kinderbücher. In München führte sie einen Salon, in dem sich viele Dichter, Künstler und Gelehrte aus adligen und bürgerlichen Kreisen trafen, u. a. Katharina Diez und die Prinzessinnen Alexandra und Therese von Bayern. Seit 1855 war I. B. die Herausgeberin der *Jugendblätter für christliche Unterhaltung und Belehrung*. Freundschaft mit der Familie von Knebel-Döberitz und dem Maler Kaspar Scheuren; häufige Reisen u. a. nach Düsseldorf und Oldenburg.

I. B. hatte als Jugendschriftstellerin einen ausgezeichneten Ruf und wurde verschiedentlich geehrt und protegiert, u. a. von dem Prinzen Ludwig von Bayern, dem Herzog Maximilian von Bayern, der ihr die große goldene Medaille für schriftstellerische Verdienste verlieh, und von König Ludwig II. Ludwig II. verlieh ihr die Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft und eine Schriftstellerpension. Durch den Erfolg ihrer Bücher machte I. B. Kinder- und Jugendliteratur zu einem anerkannten literarischen Genre. In den letzten Jahren schwere Krankheiten. I. B. starb am 2. 5. 1886 in München.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. *Bilder aus der Natur*, 1849. *Bilder aus der deutschen Geschichte*, 1851. *Kleine Geschichten, den Kindern erzählt*, 1851. *Helden des Christentums*, 1852. *Aus dem Kinderleben und der Sommerzeit*, 1853. *Für*

die lieben Kinder, 1853. *Die Kinderstube im Elternhause*, 1854. *Ein Liedergruß für gute Kinder*, 1854. *Erwins Bilderbuch*, 1854. *Frühlings-Bilder für gute Kinder*, 1854. *Mutterliebe und Muttertreue*, 1854. *Das liebe Brot*, 1854. *Das Vater Unser in Erzählungen für Jung und Alt*, 1854. *Geschichten für liebe Kinder*, 1855. *Im Kinderkreise, Erzählungen und Gedichte*, 1855. *Im grünen Walde, Bilder aus der Natur*, 1856. *Lebensbilder*, 1856. *Ein lustiges Kinderbüchlein*, 1857. *Dorfgeschichten für kleine Knaben und Mädchen*, 1857. *Freuden und Leiden aus dem Kinderleben*, 1857. *Wahre Geschichten*, 1857. *Des Großvaters Erzählungen*, 1858. *Gesammelte Erzählungen für die Jugend*, 2 Bde., 1858/9 (1861 unter dem Titel: *Aus der Jugendzeit*, II *Scherz und Ernst*). *Die zwölf Monate des Jahres*, 1859. *Der Christbaum*, 1860. *Durch Leid zu Freud*, 1860. *Heinrich Findelkind, oder: Die Gründung des Hospizes auf dem Arlberg*, 1860. *Festbüchlein*, 1861. *Namenbüchlein*, 2 Bde., 1861-3. *Der Kinder Zeitvertreib*, 1862. *Die Uhr*, 1862. *Frühlingsspiele*, 1862. *Kinderbeschäftigungen*, 1862. *Der Jahrmarkt*, 1862. *Kinderleben*, 1862. *Das Elternhaus*, 1863. *Die guten Kinder*, 1863. *Ein Jahr aus dem Kinderleben*, 1863. *Die alten Bekannten*, 1863. *Allerlei*, 1864. *Mancherlei*, 1868. *Das Kreuz*, 1869. *Unsere Kleinen*, 1870. *Aus meiner Jugendzeit*, 1871. *Großvaters Erzählungen*, 2. Aufl., 1874. *Der Mädchen liebstes Buch, Erzählungen*, 1877. *Gesammelte Erzählungen*, 12 Bde. (enthält: I: *Aus Dorf und Stadt* [3 Erz.]; II: *Guten Abend* [4 Erz.]; III: *Mancherlei* [4 Erz.]; IV: *Reich und Arm* [4 Erz.]; V: *Heimatlos* [3 Erz.]; VI: *Aus alter und neuer Zeit* [3 Erz.]; VII: *Dorfgeschichten*; VIII: *Jung Erlebtes* [5 Erz.]; IX: *Vier Wochen lang, Aus der fröhlichen, seligen Weihnachtszeit*; X und XI: *Aus meiner Jugendzeit* [2 Abteilungen à 8 Erz.]; XII: *Regenbogen*), 1879-91. Charles Dickens, genannt Boz, ein Lebensbild, 1880. *Das Geheimnis des Schreibischen*, 1880. *Lieb und Treu, Novellen*, 1884. *Freudenbüchlein*, 1887. *Gesammelte Erzählungen*, 1891. *Glückwunsbüchlein*, 3. Aufl., 1891. *Für stille Stunden, Gedenkbuch*, 1893.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 118 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 78-91. L. Morgenstern, I. B., 1889. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. H. Holland, „I. B.“, in Allgemeine deutsche Biographie, 1903, XLVII. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, I. M. S. Filchner, I. B. und die Jugendblätter, 1915. H. Holland, „I. B.“, in: H. Holland, Lebenserinnerungen eines neunzigjährigen Altmünchener, 1921. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Breden, Christi(a)ne von (in Lexika auch: Christen, Ada). Geb. 6. 3. 1839 in Wien (Friderik). Vater der Kaufmann ? Friderik, Mutter ?. Der Vater war an der 1848er Revolution beteiligt und wurde „schwer verurteilt“ (Brümmer); die Familie verlor ihr Vermögen. Mit 15 Jahren ging C. v. B. zum Theater und war Mitglied an verschiedenen Wanderbühnen in Ungarn.

1864 heiratete sie den ungarischen Stuhlrichter und Großgrundbesitzer Siegmund von Neupauer, der im 2. Jahr ihrer Ehe wahnsinnig wurde und starb. In dieser Zeit –

zwischen 1864 und 1866 – entstanden ihre ersten Gedichte. Ihr erster Gedichtband, *Lieder einer Verlorenen*, wurde mit der Unterstützung von Ferdinand von Saar 1868 veröffentlicht. 1873 heiratete sie den Rittmeister a. D. und Militärschriftsteller Adalmar v. B. (?-1903), der ihre schriftstellerische Tätigkeit unterstützte. Ab ca. 1870 schrieb C. v. B. Gedichte, Novellen, Erzählungen, vier Dramen und zwei Romane und veröffentlichte regelmäßig unter dem Pseudonym „Ada Christen“. Sie führte einen Salon, in dem einige namhafte Zeitgenossen verkehrten, u. a. Ludwig Anzengruber. Längere Krankheit um die Jahrhundertwende und vergebliche Kuren in Venedig, Mentone und Berchtesgaden. C. v. B. starb am 19. 5. 1901 in Wien.

Trotz einer Reihe von Veröffentlichungen ist die Autorin so obskur geblieben, daß die meisten Biographen sich weder auf ihren Namen noch auf ihre Lebensdaten einigen können. In Lexika erscheint sie unter folgenden Angaben: Christi(a)ne von Breden, 6. 3. 1839 – 19. 5. 1901 (Friedrichs), Christine von Breden, 6. 3. 1844 – 19. 5. 1901 (Brümmer), Christen, Ada (Pseud. für Christiane von Breden), 6. 3. 1844 – 23. 5. 1901 (Kosch, Garland/Garland), und Christine von Bredow, geb. 6. 3. 1844 (Groß 1882).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. *Lieder einer Verlorenen*, Gedichte, 1868. Aus der Asche, Neue Gedichte, 1870. Schatten, Gedichte, 1873. Ella, Roman, 1873. Vom Wege, Skizzen, 1874. Aus dem Leben, Skizzen (enthält: Käthes Federhut; Wie Gretel lügen lernte; Rahel; Im Armenhaus; Irrlichter; Zu spät); 1876. Aus der Tiefe, Neue Gedichte, 1878. Unsere Nachbarn, Neue Skizzen, 1884. Jungfer Mutter, eine Wiener Vorstadtgeschichte, 1892. Ausgewählte Werke, hg. W. A. Hammer, 1911.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 136 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, III 168-79. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, I. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. G. Brinker-Gabler, „Ada Christen“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1978, 219-22. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. H. u. M. Garland, The Oxford Companion to German Literature, 2. Aufl. 1986, 138. P. K. Schwarz, „Ada Christen“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 46 f.

Cornelius, Auguste. Geb. am 17. 7. 1826 in Darmstadt. Vater der Schauspieler Karl C., Mutter die Schauspielerin Friederike C. geb. Schirmer. Ein Bruder (der Komponist Peter C., 1824-1874). Wegen des unsteten Familienlebens (ihr Vater verbrachte aus beruflichen Gründen einen Teil des Jahres in Wiesbaden und Mainz) erhielt A. C. nur eine lückenhafte Ausbildung, später war sie bemüht, ihre Bildung im Selbststudium zu vervollständigen. 1843 Tod des Vaters. A. C. wollte ursprünglich Opernsängerin werden und erhielt durch Meyerbeers Vermittlung ein Stipendium für eine Gesangsausbildung vom König von Preußen. Nach einer Krankheit blieb ihre Stimme geschädigt, und sie mußte ihre Pläne aufgeben.

1865 veröffentlichte sie ihre ersten Dramen (*König und Dichter* und *Platen in Venedig*), denen bis 1891 noch sechs Dramen, ein Gedichtband und viele Jugendschriften folgten. Einige ihrer Schriften veröffentlichte sie unter dem Pseudonym „Paul Dido“. Interessant an ihrem Werk ist die ausschließliche Spezialisierung auf ein Genre: bis 1877 schrieb sie Dramen, gefolgt – nach einer siebenjährigen Pause – von einem Gedichtband (*Lose Blätter*, 1884); von 1885 bis zu ihrem Lebensende schrieb A. C. Kinder- und Jugendbücher. 1874 Tod des Bruders. Ab 1878 lebte sie als freie Schriftstellerin in Berlin/Charlottenburg. Dort starb A. C. am 30. 11. 1891.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. *Lose Blätter*, Gedichte, 1884. Das Kind, wie es weint und lacht, 1885. Glückliche Kinderzeit, 1886. Das Riesenkind, Märchen, 1887. Der Kobold, Märchen, 1887. Goldmäuschen, Märchen, 1887. Der Struwwelpeter oder Lustige Geschichten für Kinder, 1887. Der neue Struwwelpeter, 1887. Kleine Erzählungen für Knaben und Mädchen, 1888. Peter Stehauf und andere lustige Geschichten, 1889/90. Wo ist der Kuchen? und andere drollige Geschichten für Kinder, 1895. Lustige Geschichten für Kinder, 1902. Der kleine Fischer und Anderes, Lehrreiche Geschichten für Knaben, 1911. Schnatterkäthchen und anderes, Lehrreiche Geschichten für Mädchen, 1911.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 141. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, I. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Delle Grazie, Marie Eugenie. Geb. 14. 8. 1864 in Weißkirchen in Ungarn. Vater der venezianische Bergbaudirektor Caesar d. G., Mutter ? (Deutsche). Mindestens ein Bruder oder eine Schwester. M. E. d. G. verbrachte ihre Kindheit in Bersaska, einem Gebirgsdorf in Ungarn, wo ihr Vater Bergwerksdirektor war. 1872 Tod des Vaters. 1874 zog ihre Mutter mit ihren Kindern nach Wien um. Dort besuchte M. E. d. G. die Bürgerschule, später die Lehrerinnenbildungsanstalt zu St. Anna. Wegen Krankheit konnte sie den Lehrerinnenberuf nicht ausüben. 1882 veröffentlichte sie ihren ersten Gedichtband und erhielt ein Jahr später ein Literaturstipendium vom Kuratorium der Schwestern-Fröhlich-Stiftung; lebte seitdem als freie Schriftstellerin in Wien. 1886/7 Reise nach Italien. Zwischen 1882 und 1906 schrieb sie vorwiegend Gedichte und Dramen (und einige wenige Erzählungen); danach folgte die Wende zur Prosa: bis 1930 folgten viele Romane, Erzählungen und Novellen. Am bekanntesten war sie für ihre *Italienischen Vignetten*, ein Gedichtband (1897), ihr Robespierre-Epos (1894) und ihr naturalistisches Bergarbeiterdrama *Schlagende Wetter* (1899). Ihr Drama *Der Schatten* wurde 1901 im Wiener Burgtheater aufgeführt. Nach der Teilnahme am Eucharistischen Kongreß in Wien bekehrte sie sich 1912 zum Katholizismus. M. E. d. G. starb am 18. 2. 1931 in Wien.

M. E. d. G. war eine anerkannte, häufig und enthusiastisch rezensierte und mehrfach ausgezeichnete Schriftstellerin (1901 Bauernfeldpreis für ihr Drama *Der Schatten*,

1916 Ebner-Eschenbachpreis für ihren Roman *Das Buch der Liebe*). Ungewöhnlich an M. E. d. G. ist, daß sie, wie andere bekannte Schriftstellerinnen auch (Droste-Hülshoff und Ebner-Eschenbach) sich zu Beginn ihrer literarischen Karriere auf Dramen (und Lyrik) konzentrierte, sich später aber ausschließlich Prosagenren zuwandte – ihr letztes Drama stammt aus dem Jahre 1906. In der dramatischen Form bearbeitete sie auf äußerst unkonventionelle und radikale Weise politische Themen und griff soziale Mißstände an, wie die Ausbeutung der Bergarbeiter in *Schlagende Wetter*. Häufige Themen ihrer Dramen sind persönliche Unabhängigkeit versus soziale, politische, oder religiöse Unterdrückung.

Ihr politisch brisantes Drama *Moralische Walpurgisnacht, ein Satyrspiel vor der Tragödie* (1896) und ihr blasphemisches Drama *Saul* (1885) wurden meines Wissens seltener rezensiert als Texte, die sich leichter in die gegen Jahrhundertende sehr gesuchte „deutschnationale“ Literatur einordnen ließen. Beim Erscheinen ihres Epos' *Hermann*, das den Sieg Hermanns des Cheruskers über die Römer beschreibt, regnete es begeisterte Kritiken, von denen ca. die Hälfte anzunehmen scheinen, M. E. d. G. sei ein männlicher Verfasser (viele ihrer Schriften veröffentlichte sie unter Abkürzung ihrer Vornamen). Fast alle dieser Rezensionen – die interessanterweise im Anhang zu der Ausgabe ihres Stückes *Saul* abgedruckt sind – beeilen sich, festzustellen, M. E. d. G. sei – trotz ihres Namens – eine Original-Deutsche. Nur so konnte dieser „jugendfrische Dichter mit dem trotz welschen Namens gut deutschen Herzen“ (*Staatsanzeiger für Württemberg*, 22. 7. 1883) dem ideologischen Feldzug gegen „die Welschen“ (damals Rom, heute Frankreich und Italien) einverleibt werden; und ihr Hermann-Epos wurde in diesem Sinne rezensiert. „Vortrefflich sind deutsche Mannheit und römische Schlawheit, deutsche Geradheit und römische Hinterlist, deutsche Tapferkeit und römische Feigheit, deutsche Liebe und römische Wollust, deutsches Gemüth und südlicher Affect, deutscher Idealismus [...] und nackter südlicher Realismus, der im Schmutze cynisch sich wohl fühlt, contrastirt“ (*Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, 19. 12. 1883). Nach Meinung eines anderen Rezensenten sagt hier die Verfasserin, selbst halbe Italienerin, die deutsche Invasion in Italien voraus (A. Jung in *Gottschall's Blätter für literarische Unterhaltung*, 30. 8. 1883: „Sie ahnt, daß die Germanen einst in dem entzückenden Italien ihr eigentliches Heim finden werden“).

Gegenüber dem Chor der Begeisterung für M. E. d. G.s Hermann-Epos, diesem „Lobgesang auf die freie, fromme, hochgestimmte Germania“ (*Staatsanzeiger für Württemberg*, 22. 6. 1883), findet sich für ihr radikales Drama *Saul* meines Wissens nur eine einzige positive Stimme: die Heinrich Laubes, der das Stück als Manuskript gelesen und sich – etwas vorsichtig – „hinsichtlich der bühnentechnischen Seite des Stückes in der ehrendsten Weise geäußert“ hatte (*Bodenstädts Tägliche Rundschau*, 30. 4. 1884, Hervorhebungen d. Verf.).

M. E. d. G.s *Sämtliche Werke*, trotz Titel nur eine Auswahl ihres Gesamtwerks, erschienen 1903-4 in neun Bänden und wurden danach nicht wieder aufgelegt.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Gedichte, 1882. Hermann, deutsches Helden-Gedicht in 12 Gesängen, 1883. Gedichte, 1885. Die Zigeunerin, eine Erzählung aus dem ungarischen Haidelande, 1885. Italienische Vignetten, 1892. Der Rebell,

Erzählung, 1893. Bozi, Erzählung, 1893. Robespierre, ein modernes Epos, 1894. Liebe, Erzählungen, 1902. Vom Wege, Geschichten und Märchen, 2 Sammlungen, 1907. Traumwelt, Erzählungen, 1907. Heilige und Menschen, Roman, 1909. Vor dem Sturm, Roman, 1910. Gottesgericht und andere Erzählungen, 1912. Wunder der Seele, Erzählung, 1913. Zwei Witwen, Novelle, 1914. Das Buch des Lebens, Erzählungen und Humoresken, 1914. Die blonde Frau Fina und andere Erzählungen, 1915. Das Buch der Liebe, Roman, 1916. O Jugend!, Roman, 1917. Donaukind, Roman, 1918. Eines Lebens Sterne, Roman, 1919. Die Seele und der Schmetterling, Novelle, 1919. Der frühe Lenz, Erzählung, 1919. Homo..., Der Roman einer Zeit, 1919. Die Blumen der Acacia, Erzählung, 1920. Der Liebe und des Ruhmes Kränze, Roman auf die Viola d'amour, 2 Bde., 1920. Die weißen Schmetterlinge von Clairvaux, Novelle, 1925. Matelda, Novelle, 1926. Unsichtbare Straße, Roman, 1927. Titanic, eine Ozean-Phantasie, 1928. Sommerheide, Novelle, 1928. Das Buch der Heimat, Erzählung, 1930. Die Empörung der Seele, Roman, 1930.

Literatur: Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Hamburger Nachrichten Nr. 126, 30. 5. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, in: *Sacher-Masoch*, Auf der Höhe, Juli 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. E. Grün, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Deutsche Kunst- und Musikzeitung Nr. 25, 12. 7. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Staatsanzeiger für Württemberg Nr. 167, 22. 7. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. A. Jung, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Gottschall's Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 35, 30. 8. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Neue Illustrierte Zeitung (Wien) Nr. 1, 1. 10. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Die Heimat, Illustriertes Familienblatt Nr. 1, 1. 10. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Deutsche Zeitung Nr. 4270, 21. 11. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. F. Wrubel, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Literarischer Merkur Nr. 5, 1. 12. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Tagesbote aus Mähren und Schlesien Nr. 290, 19. 12. 1883, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Vossische Zeitung Nr. 1, 1. 1. 1884, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. Kein Verfassername, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Bodensteits Tägliche Rundschau Nr. 101, 30. 4. 1884, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. A. Bölte, „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Wiesbadener Zeitung Nr. 136, 13. 6. 1884, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. A. v. B. G. (Pseud. für ?), „Rezension über M. E. d. G.s Hermann“, Brehmer's Von Pol zu Pol, internationale Revue, Neue Folge 1, 1884, in: *M. E. d. G., Saul*, Anhang, unpag. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, III 495-99. E. Brausewetter, „M. E. d. G.“, in: E. Brausewetter, Meisternovellen deutscher Frauen, 1897, I 163-72. B. Münz, M. E. d. G. als Dichterin und Denkerin, 1902. H. Widmann, M. E. d. G., 1903. F. Milleker, M. E. d. G. Ihr Leben und ihre Werke, 1921. A. Wengraf, M. E. d. G.,

1932. M. Zenner, M. E. d. G., Diss. (Wien), 1932. G. Brinker-Gabler, „M. E. d. G.“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1978, 233-6. M. Flaschberger, M. E. d. G. (1864-1931), eine österreichische Dichterin der Jahrhundertwende, Studien zu ihrer mittleren Schaffensperiode, Diss. (Graz), 1979. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. G. Brinker-Gabler, „M. E. d. G.“, in G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986.

Droste-Hülshoff, Annette (eigentl. Anna Elisabeth) von. Geb. 10. 1. 1797 auf Schloß Hülshoff bei Münster (Westphalen). Vater Clemens August Freiherr v. D.-H., Mutter Therese geb. von Haxthausen. Drei Geschwister (Jenny, eigentl. Marianne, geb. 1795, Werner Konstantin, geb. 1798, Ferdinand Wilhelm, geb. 1800). Die Mutter war eine „tüchtige Hausregentin“ (Busse 12) und eine Autorität auf dem Gebiet adliger Etikette; Busse berichtet, daß sämtliche Edelfräulein der Nachbarschaft zu ihr ins Haus geschickt wurden und von ihr „den letzten Schliff bekamen“ (12). Der Vater war „ein eher träumerischer, mit Lieblingsbeschäftigungen wie Blumenzüchten und Sammeln merkwürdiger alter Geschichten beschäftigter Mann“ (Brinker-Gabler, *Lexikon*). A. v. D.-H. erhielt die für adlige Mädchen übliche Erziehung im Haus, die sich vor allem auf Latein, Griechisch, Musik, Mathematik, Zeichnen und Französisch konzentrierte und ausführlicher gewesen zu sein scheint als im Falle ihrer Schwester; später lernte sie (im Selbstunterricht?) Niederländisch, Italienisch und Englisch.

A. v. D.-H. fing früh an, Gedichte zu schreiben und zu komponieren – beides zum Zeitvertreib, nicht zur Veröffentlichung. Ihr erstes Gedicht, das „Lied vom Hähnchen“ (ca. 1804/5), versteckte sie auf dem Dachboden. 1813 Kontakt zum Bökendorfer Kreis durch die Brüder ihrer Mutter, die mit den Brüdern Grimm befreundet waren. Durch sie lernte A. v. D.-H. Wilhelm Grimm kennen und sammelte auf seine Bitte mit ihrer Schwester Jenny Material für die *Kinder- und Hausmärchen*. Außer zu diesem Projekt lieferte sie auch Beiträge zu August v. Haxthausens Volksliedersammlung und zu Ludwig Uhlands *Alten hoch- und niederdeutschen Volksliedern* und berichtet, sie habe „allen alten Weibern des Kirchspiels die Cour gemacht“ (zit. Busse 22).

Um dieselbe Zeit erfuhr sie erste Unterstützung ihrer literarischen Arbeit durch den Hainbunddichter und Professor Anton Matthias Sprickmann, der ihr Bücher zur Lektüre empfahl und ihren Stil in Gedichten beeinflusste. Durch ihn lernte sie 1813 die Dichterin Katharina Busch – später Schücking – kennen. Nach seinem Umzug nach Breslau 1814 Briefwechsel mit Sprickmann. 1814 ihr Drama *Bertha, oder die Alpen*. A. v. D.-H. wurde in diesem Jahr schwer krank und litt vor allem unter der ihr aufgezwungenen gesellschaftlichen Einengung, die auch ihre literarische Tätigkeit betraf: schreiben durfte sie, nach wie vor, nur zum Zeitvertreib; eine etwaige Veröffentlichung ihrer Werke kam für das adlige Fräulein nicht in Frage. Gegen diese Situation lehnt sie sich häufig in ihren Werken auf, u. a. in *Bertha* und dem Gedicht „Unruhe“: „Fesseln will man uns am eignen Herde,/ Unsre Sehnsucht nennt man Wahn und Traum!“ Um 1820 persönliche Krise; Arbeit an dem unvollendeten Roman *Ledwina*.

Die Eintönigkeit auf Hülshoff wurde durch Reisen nach Köln und Bonn (1825, 1828, 1830/1) unterbrochen. Dort lernte sie August Wilhelm v. Schlegel und Karl Simrock kennen; Freundschaft mit Sibylle Mertens-Schaffhausen und Adele Schopenhauer. 1826 Tod des Vaters und Umzug mit Mutter und Schwester Jenny nach Rüschhaus, dem Witwensitz der Mutter. Dort lebte A. v. D.-H. teils mit ihnen, oft allein, wenn Mutter und Schwester verreist waren. 1829 Tod des Bruders Ferdinand. 1829-34 Arbeit an „Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernard“. 1830 erste Bekanntschaft mit Levin Schücking, den seine Mutter auf das Gymnasium in Münster schickte und ihm einen Empfehlungsbrief an A. v. D.-H. mitgab. Als Katharina Schücking 1831 starb, empfand A. v. D.-H. deren Bitte, ihren Sohn zu unterstützen, als Vermächtnis. 1835-7 Aufenthalt bei Jenny, die inzwischen geheiratet hatte, in der Schweiz; Briefkontakt mit dem blinden Philosophieprofessor Christoph Bernhard Schlüter, der ihr – wie zuvor Sprickmann – Lesematerial schickte und sie u. a. dazu drängte, *Das Geistliche Jahr* zu vollenden.

1837 bestand sie zum ersten Mal auf einer Veröffentlichung ihrer Gedichte und nahm Kontakt zu einem Verlag auf; die Ausgabe kam wegen eines Zerwürfnisses zwischen Verleger und Herausgeber nicht zustande. Im selben Jahr Arbeit an „Die Schlacht im Loener Bruch“. Durch Schlüters Vermittlung wurde der Gedichtband 1838 veröffentlicht – anonym und trotz des Widerstandes ihrer Familie –; die Ausgabe fand trotz lobender Rezensionen u. a. von Gutzkow, Jakob Grimm, Freiligrath und Schücking nur geringen Absatz (Hüffer 154). Außer den abwertenden Bemerkungen ihrer Familie und Bekannten über den Band erfuhr die Autorin bei dieser Gelegenheit in einer Buchhandlung in Münster, Gedichte würden sowieso nur wegen des hübschen Einbandes gekauft. Diese Episode, die ihr Stoff für die Schlusszene in ihrem Drama *Perdu!* (1840) lieferte, erzählt sie in ihrem *Tagebuch* (70 f).

Freundschaft mit Elise Rüdiger, geb. v. Hohenhausen, und Levin Schücking, der nach dem Studium 1838 nach Münster zurückkehrte. In einem literarischen Zirkel traf sie ihn wieder und versuchte zunächst, ihm durch Vermittlung eine Stelle zu verschaffen. Ihre enge Freundschaft mit – und Liebe zu – Schücking hatte wahrscheinlich einen besonderen Grund: Schücking war der erste, der sie auf literarischem Gebiet ernst nahm. Von ihrer Familie, die sie in ihrem Tagebuch als ihre „Plagegeister“ bezeichnet (zit. Busse 110), wurde sie, verstärkt nach dem Erscheinen ihres erfolglosen Gedichtbandes, mit guten Ratschlägen und abwertender Kritik verfolgt. Ständiger Kontakt mit Schücking und literarische Produktivität. 1841 Reise zur Meersburg, die ihr Schwager v. Laßberg gekauft hatte; auch dort Kontakt mit Schücking, der die Bibliothek ihres Schwagers ordnete.

Der Großteil ihres Werkes stammt aus diesen Jahren, u. a. der Zyklus „Heidebilder“ und *Die Judenbuche*; 1839 vollendet sie *Das Geistliche Jahr*. Auch ihre einzigen nicht-posthumen Veröffentlichungen, ihr literarischer Erfolg zu Lebzeiten, fällt in diese Jahre: 1842 wurde *Die Judenbuche* (der Titel stammt nicht von ihr) veröffentlicht, 1844 der zweite Gedichtband, beide durch Schückings Vermittlung. Von dem Erlös für den Gedichtband konnte A. v. D.-H. sich immerhin ein Anwesen kaufen, ihr „Fürstenhäusle“ in der Nähe von Meersburg. Nach der Trennung von Schücking 1842 führte

sie mit ihm einen Briefwechsel, der, da A. v. D.-H. immer noch unter der Aufsicht ihrer Mutter stand, etwas angestrengt das „Sie“ wahrte. Bruch der Beziehung nach Schückings Verheiratung 1843 und seiner Hinwendung zum Jungen Deutschland. Seit 1846 ständige Krankheiten, letzter Umzug von Rüscha nach Meersburg. Dort starb A. v. D.-H. am 24. 5. 1848.

Als unverheiratete Adlige stand A. v. D.-H. zeitlebens unter der Aufsicht der Großfamilie. Die Erstveröffentlichung der Frau, die schon von Zeitgenossen als „Deutschlands größte Dichterin“ gefeiert wurde, fand erst zehn Jahre vor ihrem Tod statt, und auch diese nur gegen die ausdrückliche Opposition der Mutter, die erst später – nach dem Erscheinen der *Judenbuche* – nachließ. „Mama söhnt sich mit meinem Dichterberuf aus, seit ich erfolgreich bin“ (*Tagebuch*, 24. 6. 1842, 203). Jedes Wort, das sie schrieb, wurde von literarischen Mentoren gedreht und gewendet und von ihrer Familie bekrittelt.

Schücking, dem man schon für seine posthume Ausgabe ihrer Werke dankbar sein muß, regte sie zwar durch Anerkennung ihrer Leistungen zu weiterer Arbeit an, „Aber doch – selbst gegen ihn muß ich mich oft wehren“ (*Tagebuch*, 16. 5. 1841, 87). In einem Brief an Schücking vermutete sie, daß seine Zuneigung von ihren literarischen Errungenschaften abhing, „denn Du bist ein hochmüthiges Thier und hast Einen doch nur lieb, wenn man was Tüchtiges ist und leistet“ (Brief an L. Schücking vom 4. 5. 1842, zit. Zobelitz 333). Oft mußte sie sich seinen Vorstellungen anpassen, manchmal auf Befehl dichten. Eine in ihrem Tagebuch aufgezeichnete Konversation zwischen ihr und Schücking: „Dichten Sie mir etwas vor, Mütterchen.“ – „Pascha! Ich bin doch keine Scheherazade“ (23. 6. 1841, 90). In der Zeit mit Schücking schrieb sie vorwiegend Gedichte, denn Schücking hatte, wie sie berichtet, „mit der Dozentenwürde eines Oberlehrers für Literatur“ beschlossen, das Lyrische sei ihr „eigentliches Feld“ (*Tagebuch*, 5. 1. 1841, 152).

Die vier Leben, von denen sie in ihrem Tagebuch schreibt – das Leben als adliges Fräulein, ihr Berufsleben als Schriftstellerin, ihr Leben mit Schücking, und „mein geheimes Leben mit Gott“ (15. 8. 1842, 211 f) – empfand sie selbst als unvereinbar. Die Gründe beschreibt sie in ihrem frühen Drama *Bertha* offen, in unzähligen Gedichten versteckt (vgl. z. B. „Der kranke Aar“, „Am Turm“): die Schriftstellerin blieb für ihre nächste Umgebung, Schücking vielleicht ausgenommen, lediglich ein adliges katholisches Fräulein, das nebenbei schrieb. Den Regeln, die einer Frau im allgemeinen und einer Adligen im Besonderen das Schreiben untersagten, tat A. v. D.-H. Genüge, indem sie sich in die Schriftstellerin und das adlige Fräulein zerteilte. Nicht ohne lakonische Einsichten: „da bin ich denn [...] von meinem hohen Dichterthron herabgestiegen, habe meine blauen Strümpfe ausgezogen und habe für Luise ein paar Pantoffeln gestickt“ (*Tagebuch*, 31. 12. 1843, 241). Und nicht ohne das klare Bewußtsein, daß das lebenslange Dilemma zwischen blauen Strümpfen und Pantoffeln für einen männlichen Dichter nicht existiert hätte. Ein wiederkehrender Wunsch in ihrem Tagebuch: „Ach, wäre ich ein Mann!“ (*Tagebuch*, März 1842, 185)

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Frühe Gedichte und Kompositionen, 1804-14. Beiträge zu *Grimms* Kinder- und Hausmärchen, v. *Haxtlebens* Volkslieder-

sammlung und zu *Ludwig Uhlands* Alten hoch- und niederdeutschen Volksliedern, 1813. Walter, Episches Gedicht, 1818. Ledwina, Romanfragment, 1820. Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernard, Episches Gedicht, 1829-34. Des Arztes Tod, Episches Gedicht, o. J. Des Arztes Vermächtnis, Episches Gedicht, 1834. Musik zu zwei Opern, Babilon; Die seidenen Schuhe, vor 1837. Musik zu 24 Liedern, o. J. [um 1837?]. Die Schlacht im Loener Bruch, Episches Gedicht, 1838. Gedichte, 1838. Das geistliche Jahr, 1839. Beiträge zu *Freiligraths/Schückings* Das malerische und romantische Westfalen, 1840. Beiträge zu *Schückings* Der Dom zu Köln, 1841. Westfalen 1795 oder Bei uns zu Lande auf dem Lande, 1841. Der Geierpfiff, Ballade, 1841. Bilder aus Westfalen (spätere Version von Westfalen 1795?), 1841-?. Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers, Episches Gedicht, 1842. Die Judenbuche, Erzählung, 1842. Gedichte, 1844. Posthum: Das geistliche Jahr, 1851. Letzte Gaben, Nachgelassene Blätter, 1860. Lieder mit Pianofortebegleitung, 1877. Briefe der ..., 1877. Gesammelte Schriften, 3 Bde., 1878. Ergänzungen ... zu den Ausgaben ihrer Werke, 1909. Briefe, 1909. Nachlese, Ungedruckte Verse und Briefe, 1934. Lieder und Gesänge, 1954. Gesammelte Schriften, hg. L. Schücking, 3 Bde., 1878-9. Gesammelte Werke, 4 Bde., 1884-78. Sämtliche Werke, 6 Bde., 1912. Sämtliche Werke, 4 Bde., 1925-30. Tagebuch, hg. H. Christaller, 7. Aufl. 1926. Briefe, Gesamtausgabe, 2 Bde., 1944. Sämtliche Werke, 1952. Historisch-kritische Ausgabe, Werke, Briefwechsel, 5 Bde., 1978-82.

Literatur (Auswahl): L. Schücking, A. v. D.-H., ein Lebensbild, 1862. J. Claassen, A. v. D.-H., Ein Denkmal ihres Lebens und Dichtens, 1879. R. König, A. v. D.-H., Ein Lebens- und Literaturbild, 1882. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 62 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 233-40. L. Jacoby, A. v. D.-H., Deutschlands Dichterin, 1890. H. Keiter, A. v. D.-H., Deutschlands größte Dichterin, Ein Lebensbild, 1890. J. Schwing, Die Dichterin der roten Erde, 1902. W. v. Scholz, A. v. D.-H., 1904. G. Reuter, A. v. D.-H., 1905. B. Pelican, A. Freiin v. D.-H., Ein Bild ihres Lebens und Dichtens, 1906. B. Strauss, A. v. D.-H., Ihre dichterische Entwicklung und ihr Verhältnis zur englischen Literatur, 1909. H. Hüffer, A. v. D.-H. und ihre Werke, 3. Aufl. 1911. P. Schulz, Die Weltanschauung der A. v. D.-H., 1911. M. Krass, Bilder aus A. v. D.s Leben und Dichtung, 1915. A. Freund, A. v. D.-H. in ihren Beziehungen zu Goethe und Schiller und in der poetischen Eigenart ihrer gereiften Kunst, 1915. M. Silling, A. v. D.-H.s Lebensgang, 1917. W. v. Scholz, D.-H., 1922. C. Busse, A. v. D.-H., 3. Aufl. 1923. A. Jüngst, A. v. D.-H., Eine westfälische Dichterin, 1924. H. Christaller, Hg., Das Tagebuch der A., Ein Stück aus dem verborgenen Leben der A. v. D.-H., 7. Aufl. 1926. C. v. Droste zu Hülshoff, Professor C. B. Schlüter und A. v. D.-H., 1926. K. Mühlhoff, A. v. D.-H., Ein Lebensbild, 1926. O. Scheiwiller, A. v. D.-H. in der Schweiz, 1926. E. Hollweg, Von der getrosteten Verzweiflung, Welt, Mensch und Gott in den Dichtungen der D., 1928. F. Castelle, A. v. D.-H., 1929. E. Arens u. K. Schulte-Kemminghausen, D.-Bibliographie, 1932. H. Eggart, A. v. D.-H., Ein Dichterleben, 1934. T. Schneider, Im Banne der D., 1934. A. v. D.-H., Briefe, in: F. v. Zobelitz, Hg., Briefe deutscher Frauen, 1936, 319-45. T. Ramsay, A. v. D.-H., 1938. R. Schneider, Zur Zeit der Scheide zwischen Tag und Nacht, Der Lebenskampf der D., 1940.

M. Brauns, A. v. D.-H., 1941. J. Müller, Natur und Wirklichkeit in der Dichtung der A. v. D.-H., 1941. M. Krass, Du hast mich über vieles eingesetzt, Bilder aus Leben und Dichtung der D., 1947. L. Linnhoff, A. v. D.-H., 1947. W. Rink, A. v. D.-H., ein Leben neben der Zeit, 1948. R. Schneider, Aar mit gebrochener Schwinge, Clemens Brentano, A. v. D.-H., 1948. M. Weinand, Die große Dichterin A. v. D.-H., eine Sicht ihres Lebens und ihrer Werke, 1948. M. Lavater-Sloman, Einsamkeit, Das Leben der A. v. D.-H., 1950. T. Steinbüchel, A. v. D.-H. nach 100 Jahren, 1950. C. Heselhaus, A. v. D.-H., Das Leben einer Dichterin, 1951. M. Schulte-Kemminghausen, A. im Rütshaus, 1951. I. E. Walter, D., Bilder aus ihrem Leben, 1957. W. Hollerer, Zwischen Klassik und Moderne, Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit, 1958. E. Gössmann, „A. v. D.-H., Die Frau in der Auseinandersetzung mit ihrem Selbst“, in: E. Gössmann, Die Frau und ihr Auftrag, 1961, 99-139. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 121. E. Staiger, A. v. D.-H., 2. Aufl. 1962. M. Braukmann, A. v. D.-H., Ein Lebensbild, 1963. H. Thiekotter, A. v. D.-H., Eine Auswahlbibliographie, 1963. J. Nettesheim, Wilhelm Junkmann und A. v. D.-H., Nach den Briefen der D. und neuen Quellen, 1964. H. Franck, A., Das Leben der A. v. D.-H., R. 1965. M. Mare, A. v. D.-H., 1965. P. Berglar, A. v. D.-H. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 1967. J. Nettesheim, Die geistige Welt der Dichterin A. D. zu H., 1967. G. Häntzschel, Tradition und Originalität, Allegorische Darstellung im Werk A. v. D.-H.s, 1968. W. Nigg, Glanz der ewigen Schönheit, A. v. D.-H. 1797-1848, 1968. W. Nigg, Wallfahrt zur Dichtung, 1968. W. Woesler, A. v. D.-H., 1969. G. Häntzschel, „A. v. D.-H.“, in: J. Hermand u. M. Windfuhr, Hg., Zur Literatur der Restaurations-epoche 1815-1848, 1970, 151-201. C. Heselhaus, A. v. D.-H. Werk und Leben, 1971. B. Kortländer, Studien und Materialien zum Briefwechsel der D., 1973. A. Brall, Vergangenheit und Vergänglichkeit, Zur Zeiterfahrung und Zeitdeutung im Werk A.s v. D.-H., 1975. R. Schneider, A. v. D.-H., 1977. B. Kortländer, A. v. D.-H. und die deutsche Literatur, Kenntnis, Beurteilung, Beeinflussung, 1979. A. Bauer Pickan, „A. v. D.-H.s Reich der goldenen Phantasie“, in: M. Burkhard, Hg., Gestaltet und Gestaltend, Frauen in der deutschen Literatur, 1980, 109-23. W. Woesler, Hg., Modellfall der Rezeptionsforschung, D.-Rezeption im 19. Jahrhundert, 3 Bde., 1980. I. Brender, „A. v. D.-H. 1797-1848“, in: H. J. Schultz, Hg., Frauen, Porträts aus zwei Jahrhunderten, 1981, 60-71. K. Schulte-Kemminghausen u. W. Woesler, A. v. D.-H., 1981. H. Schultz, Form als Inhalt, Vers- und Sinnstrukturen bei J. v. Eichendorff und A. v. D.-H., 1981. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. W. Gössmann, „Trunkenheit und Desillusion, Das poetische Ich der D.“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 (1982), 506-27. D. Maurer, A. v. D.-H., ein Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam, 1982. M. E. Morgan, A. v. D.-H., A Biography, 1984. W. Gössmann, A. v. D.-H.: Ich und Spiegelbild, Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes, 1985. G. Brinker-Gabler, Hg., „A. v. D.-H.“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1986, 165-73. G. Brinker-Gabler, „A. v. D.-H.“, in: G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986. R. Cowen, Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert, 1988, 13 f. I. Roebeling, „Heraldik

des Unheimlichen, A. v. D.-H. (1797-1848), Auch ein Porträt“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Literatur von Frauen, 2 Bde., 1988, II 41-68. M. Burkhard, „A. v. D.-H.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 56 f.

Ebner-Eschenbach, Marie von. Geb. 13.9.1830 in Zdislawice/Mähren (von Dubsky). Vater Franz Graf von Dubsky, Mutter Maria geb. von Vockel. Tod der Mutter zwei Wochen nach der Geburt. Eine ältere Schwester (Friederike; aus erster oder zweiter Ehe des Vaters?); später mehrere Schwestern und Brüder aus der dritten (ca. 1830-33) und vierten Ehe (1840 bis zum Tod der vierten Frau 1869) ihres Vaters. M. v. E.-E. lebte in ihrer Jugend abwechselnd in Zdislawice und Wien und wuchs unter der Obhut ihrer Großmutter, ihrer beiden Stiefmütter und zahlreicher Gouvernanten und Lehrer auf. Ihre Ausbildung empfand sie selbst als lückenhaft: die für adlige Töchter übliche Erziehung (Französisch, Sticken, Klavier) reichte ihr nicht aus. Die Erzieherinnen und Gouvernanten wechselten ständig; die Ausbildung beschränkte die Mehrzahl der Fächer, die sie interessierten, auf Jungen. Ihren größten Wunsch – Griechisch und Latein zu lernen, um die Klassiker im Original lesen zu können – behielt sie weislich für sich; „sie wäre ganz einfach für verrückt angesehen worden“ (Alkemade 100). Noch 1906 beneidet sie Lessing um seinen Lateinunterricht: „Er freilich, er lernte sie [die Klassiker, S. K.] in ihrer Sprache kennen, der Glückliche. Weil er ein Bub war, durfte er das“ (Meine Kinderjahre, zit. Glad 37). In den ersten Jahren ihrer Ehe nahm sie daher Nachhilfeunterricht, wo sie sich unsicher fühlte, u. a. in deutscher Grammatik und Syntax.

M. v. E.-E. begann früh zu schreiben; ihre ersten literarischen Versuche wurden von der Familie unwillig aufgenommen, denn eins „stand von vornherein fest, daß ‚unser-eins‘ keine Künstlerin werden dürfe“ (Alkemade 99). Und genau das wollte sie – und nicht nur irgendeine Künstlerin: „ein Shakespeare des neunzehnten Jahrhunderts“ wollte sie werden, sie wollte „entweder nicht leben oder die größte Schriftstellerin aller Zeiten und Völker sein“ (Alkemade 20). Schriftstellerin bedeutete für sie zunächst: Dramatikerin. M. v. E.-E.s unbescheidene Pläne waren das Resultat zweier wichtiger Ereignisse: ihrer Burgtheaterbesuche ab 1839, von denen sie „völlig berauscht“ (Glad 11) nach Hause kam, und ein Geschenk ihrer zweiten Stiefmutter zum 12. Geburtstag, eine Ausgabe von Schillers *Sämtlichen Werken*. Mit 14 Jahren plante sie die Reformation der deutschen Bühne. Ein Jahr später schrieb sie an ihrem ersten historischen Schauspiel, dem *Henri Cinq-Mars*, an dem sie zwei Jahre arbeitete, bis sie ihre Entwürfe – bis auf zwei noch erhaltene – verbrannte. Ihre Stiefmutter schickte einige ihrer Gedichte an Franz Grillparzer und bat um eine Beurteilung; dieser antwortete höflich und etwas ausweichend, aber doch ermutigend.

1843 Tod der Großmutter. Bereits 1844 stand fest, daß sie ihren Vetter, Moritz v. E.-E., heiraten würde, was sie, pünktlich mit erreichter Volljährigkeit, 1848 auch tat. Mit ihm zog sie im selben Jahr nach Klosterbruck/Mähren, wo ihr Mann an der Militärakademie unterrichtete. 1856 Umzug nach Wien und regelmäßiger Umgang in jüdischen Salons; zahlreiche Freundschaften, u. a. mit Weilen, Laube, Hahn, Grillparzer,

Paul Heyse (die letzten zwei fungierten auch als literarische Berater), E. Devrient; später mit der Schriftstellerin Elisabeth Glück (Pseud.: Betty Paoli) und Ida Fleischl.

Ihr Mann hatte gegen ihre schriftstellerische Tätigkeit zunächst nichts einzuwenden, und sie versuchte sich weiter im Drama. Ab 1859 trieb sie historische Studien für ihr Drama *Maria Stuart*, das sie in drei Wochen schrieb; das Stück wurde 1860 gedruckt, 1861 am Wiener Burgtheater aufgeführt und stand bis 1863 auf dem Spielplan. 1861 Arbeit an einem Drama über Jacobäa von Jülich-Cleve und das Künstlerdrama *Die Schauspielerin* sowie das Drama *Mutter und Braut*. Das letzte Stück wurde 1863 erfolglos aufgeführt. Wenig später Plan zu *Marie Roland*; ihr Quellenstudium zu diesem Drama stützte sich u. a. auf die *Mémoires* der Marie Roland. Das Stück blieb lange von der Wiener Zensur verboten: „Wegen des Revolutionsmilieus und der Zitierung Marie Antoinettes [die Schwester Josephs II., des Kaisers von Österreich, S. K.] war an eine Aufführung im Burgtheater gar nicht zu denken“ (Gladt 19). 1868 wurde das Stück an der Weimarer Hofbühne mit mäßigem Erfolg aufgeführt. Weitere dramatische Arbeiten: *Die Veilchen* (1863), acht Mal am Burgtheater gespielt; *Das Geständnis*, zunächst von Laube für eine Aufführung am Burgtheater abgelehnt und 1867 in Prag aufgeführt; *Die Selbstsüchtigen*, *Untröstlich*, und *Das Waldfräulein* (1867-70); *Doctor Ritter* (1869), mehrfach erfolgreich aufgeführt, *Männertreue* (1873), 1874 gedruckt, 1875 in Gotha aufgeführt.

Von den insgesamt 21 Dramen der M. v. E.-E. wurden 13 aufgeführt und/oder erschienen im Druck. Fast 30 Jahre lang versuchte M. v. E.-E. den Durchbruch auf der Bühne; eine teilweise Anführung ihrer Dramen – eine vollständige findet sich in *Anhang B* – schien mir schon deshalb notwendig, weil ihre Dramen in keiner Ausgabe (8) ihrer gesammelten oder sämtlichen Werke aufgenommen wurden. Die Aufnahme ihrer Dramen zu Lebzeiten war für die Autorin eine Enttäuschung: infolge äußerst abfälliger Rezensionen über ihr Drama *Das Geständnis* wollte ihr Mann, der selbst wenige Jahre später (1874) vorzeitig pensioniert wurde, ihr das Schreiben verbieten, worauf sich Freunde der M. v. E.-E. für sie ins Mittel legen mußten. Ihr Lustspiel *Untröstlich* unterschrieb sie nicht mehr, wie ihre früheren Stücke, mit dem kurzen (und geschlechtsneutralen) „Eschenbach“; nicht einmal Anonymität war ihr sicher genug: das Stück stand als „Original-Lustspiel von Meier“ auf dem Theaterzettel.

1873 durchlitt die Autorin eine mittelmäßige Aufführung ihres *Waldfräuleins* am Wiener Stadttheater. Der Abend war ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges, komplett mit berittener Polizei: von der Satire auf den Wiener Hofadel versprach man sich einen Theaterskandal, der ihr erspart blieb. Trotzdem erinnert sie sich an diesen Tag als an einen „der qualvollsten Tage meines Lebens“ (zit. Gladt 45). In den kurz darauf einsetzenden Rezensionen brach ein Sturm der Entrüstung los, in dem das Verdammungsurteil, das wechselweise die Hauptfigur des Stückes und die Autorin traf, auf eine kurze Formel gebracht werden kann: Blaustrumpf. Was der Autorin selbst ein Rätsel war: „Ich weiß [...] nicht, wie ich zu der persönlichen Gehässigkeit komme, die mir in allen Journalen ohne Ausnahme bewiesen wird“ (zit. Gladt 48).

Nachdem *Untröstlich*, ihr letztes Drama, trotz Anonymität erbarmungslos verrissen worden war, gab M. v. E.-E. ihren dramatischen und bühnenreformatorischen Ehrgeiz

zunächst auf und zog sich auf das weniger der Öffentlichkeit ausgesetzte Gebiet der Prosa zurück. 1875 erschien ihr erster Band mit Erzählungen; mit dem Genrewechsel erfolgte ein bemerkenswerter Themenwechsel: von der Sphäre der *haute tragédie* (Maria Stuart, Marie Roland, Schiller, historische Dramen und Dramen, die sich fast ausschließlich in der höfischen Sphäre bewegen) zieht M. v. E.-E. in literarischer Hinsicht aufs Dorf. Ihre Novellen hatten einen bescheidenen Erfolg; zumindest wurde die Autorin nicht mehr angefeindet. Prosa blieb bis zu ihrem Tod ihr „festes“ Genre, obwohl sich auch hier der Erfolg erst spät einstellte: 1883 mit ihren *Dorf- und Schloßgeschichten*.

Die Erfolglosigkeit ihrer Dramen hat sie nie verwunden. 1878 schreibt sie, nach der ungünstigen Rezension auf ihre Erzählung *Bozena*, erbittert: „Es geht mir mit meinen Erzählungen, wie es mir mit meinen Dramen gegangen ist. Die ersten errangen einen ehrenvollen Erfolg, die nachfolgenden bereiteten mir Enttäuschungen auf Enttäuschungen. – Ich habe ein Ende gemacht mit dem Schreiben von Theaterstücken, ich werde hoffentlich die Kraft haben, mit der Schriftstellerei überhaupt ein Ende zu machen.“ Viel später zitiert sie sich selbst und fügt hinzu: „Die ersehnte Kraftprobe wurde nicht abgelegt“ (*Aus einem zeitlosen Tagebuch*, 118). Die Kraftprobe gelang auch im Drama nicht vollständig; um mit einem an sie gerichteten Wort von Paul Heyse zu sprechen: ihr letztes dramatisches Wort war noch nicht gesprochen (Brief von P. Heyse an M. v. E.-E., 24. 12. 1883; zit. Alkemade 264). Nach unzähligen Erzählungen wagte M. v. E.-E. sich 1891 wieder an ein Lustspiel (*Ohne Liebe*, 1898 am Burgtheater aufgeführt); es folgen noch mehrere Einakter, die die Autorin diplomatisch als „dialogisierte Novellen“ bezeichnet: *Am Ende* (1897; Auff. am Burgtheater 1900), *Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen* (1900), *Der Sportsmann* (1902), *Genesen* (ca. 1902), *Zwei Frauen* und *Zwei Schwestern*, beide o. J.

1879 ließ sie sich als Uhrmacherin ausbilden; sie betrieb das Handwerk und sammelte Uhren von 1880-1913. Freundschaft mit Louise von François ab 1880 bis zu deren Tod 1893. 1894 Tod der langjährigen Freundin Elisabeth Glück, 1898 Tod ihres Mannes und Italienreise, 1899 Tod ihrer Freundin Ida Fleischl. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die jetzt durch ihre Novellen bekannte Autorin vielfach gefeiert und geehrt. Im Todesjahr ihres Mannes erhielt sie das „Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft“, den höchsten österreichischen Zivilorden; 1900 Ernennung zum Ehrendoktor der Philosophie an der Universität Wien; es gab Gedenktage zu ihren 70. und 80. Geburtstagen. Ab 1903 Freundschaft mit der Schriftstellerin Enrica von Handel-Mazzetti. M. v. E.-E. starb am 12. 3. 1916 in Wien.

M. v. E.-E., wie Annette von Droste-Hülshoff häufig als „Deutschlands größte Schriftstellerin“ bezeichnet, kam wie diese erst spät zu Ruhm, erst nach langem Kampf gegen ihre adlige Familie, gegen gehässige Kritiken und das in ihrem Fall oft und deutlich formulierte Bewußtsein, dieser Gehässigkeit als schreibende Frau ausgesetzt zu sein. Aus ihrer Rückschau im *Altweibersommer* (1909): „Berühmt möchte ich sein“, sagst du und weißt nicht, was du redest. Berühmt sein heißt, mit nackten Füßen über ausgestreute Glasscherben dahinschreiten“ (*Sämtliche Werke* IX, 162).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Frühe Gedichte. Aus Franzensbad, Sechs Episteln von keinem Propheten, 1858. Die Prinzessin von Banalien, Märchen,

1872. Erzählungen (enthält: Ein Spätgeborener; Chlodwig; Die erste Beichte; Die Großmutter; Ein Edelmann), 1875. Bozena, Die Geschichte einer Magd, Erzählung, 1876. Aphorismen, 1880. Neue Erzählungen (enthält: Ein kleiner Roman; Die Freiherren von Gemperlein; Lotti, die Uhrmacherin; Nach dem Tode), 1881. Dorf- und Schloßgeschichten (enthält: Der Kreisphysikus; Jakob Szela; Krambambuli; Die Resel; Die Poesie des Unbewußten), 1883. Zwei Komtessen (enthält: Komtesse Muschi; Komtesse Paula), Erzählungen, 1885. Neue Dorf- und Schloßgeschichten (enthält: Die Unverständene auf dem Dorfe; Er läßt die Hand küssen; Der gute Mond), 1886. Das Gemeindekind, 1887. Ein kleiner Roman, Erzählung, 1889. Miterlebtes (enthält: Wieder die Alte; Ihr Traum; Erlebnis eines Malers; Wiener Geschichten; Der Muff; Die Kapitalistinnen), 1889. Die Unverständene auf dem Dorfe, Erzählung, 1889. Lotti, die Uhrmacherin, Erzählung, 1889. Unsühnbar, Erzählungen in 2 Bden., 1891. Margarete, Erzählung, 1891. Parabeln, Märchen und Gedichte, 1892. Drei Novellen (enthält: Oversberg, Aus dem Tagebuche des Volontärs Ferdinand Binder; Der Nebenbuhler; Bettelbriefe), 1892. Glaubenslos?, 1893. Erinnerungsblätter an Louise von François, 1894. Das Schädliche; Die Totenwacht, 2 Erzählungen, 1894. Rittmeister Brand; Bertram Vogelweid, 2 Erzählungen, 1896. Komteß Muschi; Die Totenwacht, 2 Erzählungen, 1896. Alte Schule (enthält: Ein Verbot; Der Fink; Eine Vision; Schattenleben; Verschollen), 1897. Wiener Kinder, 1897. Oversberg, Aus dem Tagebuche des Volontärs Ferdinand Binder, Novellen, 1898. Bettelbriefe, Novelle, 1898. Hirzprinzchen, Märchen, 1900. Krambambuli; Der gute Mond, 2 Erzählungen, 1901. Aus Spätherbsttagen, 2 Bde. (enthält: I: Der Vorzugsschüler; Maslans Frau; Fräulein Susannens Weihnachtsabend; II: Uneröffnet zu verbrennen; Die Reisegefährten; Die Spitzin; In letzter Stunde; Ein Original; Die Visite), 1901. Agave, Roman, 1903. Die arme Kleine, Erzählung, 1903. Ein Spätgeborener, Erzählung, 1903. Die Freiherren von Gemperlein, Erzählung, 1904. Die unbesiegbare Macht (enthält: Der Erstgeborene; Ihr Beruf), 1905. Meine Kinderjahre, 1906. Aus meinen Schriften, ein Buch für die Jugend, 1907. Altweibersommer, Erzählung, 1909. Ein Buch, das gern ein Volksbuch werden möchte, 1909. Die erste Beichte, 1910. Der Kreisphysikus, Aus den Dorf- und Schloßgeschichten, 1910. Vixen und andere Tiergeschichten, 1913. Meine Erinnerungen an Grillparzer, Aus einem zeitlosen Tagebuch, 1916. Stille Welt, Erzählungen, 1916. *Posthum*: Briefwechsel mit G. Frenssen, 1917. Briefe an Erica von Handel-Mazzetti, Der Dichterinnen stiller Garten, 1918. Chlodwig, Erzählung, 1919. Letzte Worte, Aus dem Nachlaß, 1923. Der Vorzugsschüler, 1924. Maslans Frau; Uneröffnet zu verbrennen, 1924. Kinderjahre einer Dichterin, Aus den Jugenderinnerungen der M. v. E.-E., 1927. Unveröffentlichte Parabeln aus dem Nachlaß, 1946/7. Aus ungedruckten Briefen an Dichter, 1946/7. Der Nachlaß, Bei meinen Landsleuten, 1947. Briefwechsel mit F.v. Saar, 1957. Briefwechsel mit J. Breuer, 1969.

Literatur (Auswahl): H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 126 f, 266. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 340-53. L. Morgenstern, „M. Freifrau v. E.-E.“, in: L. Morgenstern, Die Frauen des 19. Jahrhunderts, 1891, III 220-2. G. Reuter, M. v. E.-E., 1904.

T. Klaiber, „M. v. E.-E.“, in: T. Klaiber, Dichtende Frauen der Gegenwart, 1907. E. Riemann, Zur Psychologie und Ethik der M. v. E.-E., 1913. M. Necker, M. v. E.-E. nach ihren Werken geschildert, 1916. F. v. Saar, „Begegnungen mit M. v. E.-E.“, in: F. v. Saar, Sämtliche Werke, 1918, XII. A. Bettelheim, M. v. E.-E.s Wirken und Vermächtnis, 1920. E. M. O'Connor, M. v. E.-E., 1928. J. Mühlberger, M. v. E.-E., 1930. R. Latzke, Die Ethik der Frau M. v. E.-E., 1931. M. Alkemade, Die Lebens- und Weltanschauung der Freifrau M. v. E.-E., mit sechs Tafelbeilagen und dem Briefwechsel Heyse und E.-E., 1935. R. Latzke, „M. v. E.-E.“, in: E. Castle, Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I., 1935, I 1036-66. G. Bäumer, „Stille Weisheit“, in: G. Bäumer, Gestalt und Wandel, 1939. I. Slama, M. v. E.-E. und das Burgtheater, Diss., Wien, 1944. E. Felbinger, M. v. E.-E.s dramatische Arbeiten, Diss., Wien, 1947. A. Siemsen, „M. v. E.-E.“, in: Der Weg ins Freie, 1950. J. Mühlberger, M. v. E.-E., ein Gedenkblatt, 1957. M. v. E.-E., Aus einem zeitlosen Tagebuch, in: M. v. E.-E., Sämtliche Werke, 1960/1, IX 77-141. M. v. E.-E., Altweibersommer, in: M. v. E.-E., Sämtliche Werke, 1960/1, IX 143-99. F. Braun, „M. v. E.-E., ein Lebensbild“, in: M. v. E.-E., Sämtliche Werke, 1960/1, IX 215-34. K. Benesch, Die Frau mit den hundert Schicksalen, Das Leben der M. v. E.-E., 1966. G. Fussenegger, M. v. E.-E. oder der gute Mensch von Zdislawitz, ein Vortrag, 1967. V. Aschenbrenner, „M. v. E.-E., Ein Gedenken zum 50. Todestag“, in: Sudetendeutscher Kultur Almanach, 1967. K. Gladt, „Kindliche Begeisterung und Theaterleidenschaft“, in: M. v. E.-E., Das Waldfräulein, hg. K. Gladt, 1969, 11-35. R. C. Cowen, „M. v. E.-E.“, in: Handbuch der deutschen Literaturgeschichte, 1970, 2. Abt. IX. J. Vesely, „Tagebücher legen Zeugnis ab, Unbekannte Tagebücher der M. v. E.-E.“, in: Österreich in Geschichte und Literatur 15 (1971), 211-41. I. Aichinger, „Harmonisierung oder Skepsis? Zum Prosawerk der M. v. E.-E.“, in: Österreich in Geschichte und Literatur 16 (1972), 483-95. J. Vesely, „M. v. E.-E., F. v. Saar, J. J. David, Wechselseitige Beziehungen“, in: Germanistica Pragensia (1976), 119-29. M. Kubelka, M. v. E.-E., 1980. E. Endres, „M. v. E.-E. 1830-1916“, in: H. J. Schultz, Hg., Frauen, Porträts aus zwei Jahrhunderten, 1981, 114-26. H. Harriman, „M. v. E.-E. in feminist perspective“, in: Modern Austrian Literature 18 (1985), 1, 27-38. G. Brinker-Gabler, Hg., „M. v. E.-E.“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1986, 229-31. G. Brinker-Gabler, „M. v. E.-E.“, in: G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986. K. Goodman, „The Cases of Lewald and E.-E.“, in: K. Goodman, Dis/Closures, Women's Autobiography Between 1790 and 1914, 1986, 147-85. R. Cowen, Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert, 1988, 183 f, 188. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 36. J. Blackwell, „M. v. E.-E.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 62-4.

Elisabeth Königin von Rumänien (in Sekundärwerken häufig: Sylva, Carmen; Carmen Sylva). Geb. am 29. 12. 1843 in Neuwied (von Wied). Vater der Fürst Hermann zu Wied-Neuwied, Mutter Marie Prinzessin von Nassau. Zwei Brüder (Wilhelm,

1845-?, und Otto, 1850-1862). Ihre Mutter war gelähmt und litt unter ständigen Herz- und Starrkrämpfen; ihre Großmutter geisteskrank. E. v. R. erhielt früh (ab dem 4. Lebensjahr) einen ausführlichen Unterricht, u. a. in Englisch, Französisch, Italienisch, Latein, Philosophie, Kirchengeschichte, Religion, Mathematik, Physik, Geschichte und Hauswirtschaft. Außerdem wurde E. v. R. zur Krankenpflege und Landwirtschaft angehalten; sie erhielt Unterricht im Buchbinden und half bei der Ernte mit. Dagegen wurde ihr die Beschäftigung mit Musik und das Lesen von Romanen mit Hinweisen auf die Geistesgestörtheit ihrer Großmutter streng untersagt (ihren ersten Roman, Gustav Freytags *Soll und Haben*, las sie mit 19 Jahren).

Aus demselben Grund untersagte ihre Mutter ihr das Schreiben, so daß E. v. R. mit Hilfe eines verständnisvollen Italienischlehrers heimlich ihre schriftstellerischen Bedürfnisse ausleben mußte. Der Kontakt mit Ernst Moritz Arndt, der häufig Gast ihrer Eltern war, entwickelte diese Bedürfnisse weiter; mit acht Jahren schrieb sie erste Gedichte, mit 14 plante sie ein Drama und einen Roman. 1862 Tod des Bruders Otto. Um dieselbe Zeit wurde ihr erlaubt, den Musikunterricht wiederaufzunehmen; um verlorene Zeit nachzuholen, spielte E. v. R. ca. sieben Stunden täglich Klavier. Besuch bei ihrer Tante, Therese von Oldenburg, in Neapel in der ersten Hälfte der 60er Jahre. Hier unterrichtete E. v. R. ihren Vetter und ihre Kusine in Englisch und im Rechnen und faßte den Entschluß, Lehrerin zu werden. Reise nach St. Petersburg und Tod des Vaters Mitte der 60er Jahre; Rückkehr nach Neuwied, wo sie mit ihrer Mutter, ihrem Bruder Wilhelm und ihrer Lehrerin Fanny Lavater lebte.

1869 heiratete sie den Fürsten des frisch geschaffenen Fürstentums Rumänien, den Prinzen Kar(o)l (1839-1914), einen ehemaligen preußischen Gardeoffizier. Eine Tochter (Marie, 1870-1872 oder 1874). Zu Beginn seiner Regierung hatte Karol derartige Schwierigkeiten mit dem Etat und mit der Anerkennung des neuen Fürstentums durch die Großmächte (Rumänien war damals türkische Provinz), daß er öfter den Gedanken an Abdankung äußerte. E. v. R. lernte schnell Rumänisch, setzte sich für eine Verbesserung des rumänischen Schulwesens ein und gründete verschiedene wohltätige Institute (u. a. einen Armenverein, eine Krankenschwestern- und eine Handarbeitsschule). Häufige Erkrankungen am Sumpffieber und sechswöchige Kur in Italien 1872. Kurz nach ihrer Rückkehr, im April 1872 (Wolbe) oder 1874 (Brümmer) Tod der Tochter.

Während einer neuen Kur in Frankreich gab sie dem russischen Diplomaten W. von Kotzebue (ein Enkel des gleichnamigen Dichters?) ihre deutschen Übersetzungen von rumänischen Volksliedern und Legenden zur Beurteilung. Auf sein ermutigendes Urteil hin fing sie an, sich selbst als Schriftstellerin zu bezeichnen: „Du bist doch eine Dichterin!“ (Tagebucheintragung, zit. Wolbe 82) Unter dem Pseudonym „C. Wedi“, einem Anagramm ihres Mädchennamens (E. von Wied), schrieb sie zunächst mehrere Erzählungen und Gedichte und übersetzte rumänische Gedichte und Legenden. 1877 Unabhängigkeitserklärung Rumäniens und kurze Beteiligung am russisch-türkischen Krieg (während dessen E. v. R. sich als freiwillige Krankenschwester betätigte); ein Jahr später erkannten die Großmächte die Unabhängigkeit Rumäniens an, und aus dem Fürstentum Rumänien wurde das Königreich Rumänien.

Von 1881 bis ca. 1897 Freundschaft und literarische Zusammenarbeit mit der Frau ihres Leibarztes, Marie (Mite) von Kremnitz (siehe dort), die E. v. R. als Vorleserin anstellte. 1881 gab v. Kremnitz E. v. R.s Übersetzungen unter dem Titel *Rumänische Dichtungen* heraus. Um diese Zeit kreierte E. v. R. ein neues Pseudonym, „Carmen Sylva“ (Waldgesang); unter diesem Namen veröffentlichte sie die meisten ihrer späteren Werke. Als literarische Einflüsse nennt sie Dickens, Uhland, Heine und Mörike. E. v. R. schrieb jahrelang so viel (auf Deutsch, Rumänisch, Französisch und später auch auf Englisch), daß sie regelmäßig unter Krämpfen in der Hand litt; ihre Lieblingserfindung nach eigener Aussage war die Schreibmaschine. Dieses Pensum bezahlte sie mit Krankheiten (Herzneurose, Nervenzusammenbruch); aber sie hatte Erfolg: ihre Werke wurden regelmäßig veröffentlicht und in mehrere Sprachen übersetzt; ihre Dramen aufgeführt und ihre Gedichte vertont. Ihr Ehrgeiz war es, Dramatikerin zu werden: sie wollte ursprünglich 16 rumänische Volkslegenden dramatisieren. Von dem geplanten Zyklus entstand nur ein Drama, *Meister Manole* (1892).

Um 1890 mußte E. v. R. drei Jahre im Exil, zunächst in Venedig, verbringen, weil sie sich in die Politik einmischte: sie wollte über die Opposition des Königs und verschiedener fürstlicher Familien hinweg den Thronerben Ferdinand mit ihrer Hofdame Helene Vacarescu verheiraten. In Venedig Kontakt zu Richard Voß. Im Exil wurde ihr die Schriftstellerei untersagt und ihr Briefwechsel überwacht. Offiziell wurde eine Krankheit E. v. R.s vorgeschützt, wegen der sie in Kur hätte fahren müssen; und tatsächlich wurde E. v. R. in Italien krank. In den Bukarester Zeitungen wurden die Nachrichten von ihrem schlechten Gesundheitszustand übertrieben, um ihre lange Abwesenheit zu rechtfertigen. 1893 Rückkehr nach Rumänien.

1897/8 Entfremdung von M. v. Kremnitz und deren Umzug nach Berlin. 1905/6 schwere Krankheit des Königs, während der E. v. R. ihn ununterbrochen pflegte. 1905 verhinderte E. v. R. eine Hungersnot in Rumänien durch Gründung einer Seidenzucht, mit der sie eine neue Einnahmequelle für die Bauern schaffte. 1907 gründete E. v. R. ihre Blindenstadt in Bukarest, die „Vatra Luminoasă“ („Leuchtender Herd“), deren Zweck es war, Beschäftigungen für Blinde zu finden, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdienen konnten. Um diese Zeit wurde die Königin selbst augenkrank; schrieb aber trotz einsetzender Blindheit und Staroperationen weiter (u. a. den Roman *Des Schicksals Meister*). Freundschaft mit dem Komponisten August Bungert. In dem Krieg mit Bulgarien (1913) betätigte E. v. R. sich erneut als Krankenschwester und schuf eine weitere Stiftung für bedürftige und kriegsgeschädigte Familien. Im selben Jahr Bauchfellentzündung und Kur in Constanza; E. v. R. war in diesem Jahr sechs Monate lang bettlägerig. Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges Opposition der Rumänen sowohl gegen E. v. R. als auch gegen Karol (wegen ihrer deutschen Abstammung). 1914 Tod ihres Mannes und Umzug nach Arges bei Bukarest. Winter 1915/16 Tumor und Lähmung; trotzdem arbeitete sie weiter, ließ sich Charles Dickens vorlesen und korrigierte die Aussprache ihres Vorlesers. Gest. am 2. 3. 1916 in Arges.

E. v. R. war eine sehr erfolgreiche Schriftstellerin (sie schrieb Romane, Dramen, Erzählungen, Novellen, Märchen, Gedichte und zahlreiche Übersetzungen rumänischer Literatur) und eine passionierte Sozialarbeiterin. Außer den oben erwähnten Wohl-

fahrtseinrichtungen gründete E. v. R. noch mehrere Institute, u. a. Altersheime, Frauenvereine, Web- und Stickerschulen, und unterstützte – gegen ihre eigene Überzeugung – das Universitätsstudium von Frauen. Ihre gesamten Honorare für ihre Werke gingen an die Armen. Für ihre literarischen Errungenschaften und kulturpolitischen Bemühungen wurde E. v. R. mit Ehrendoktorwürden von verschiedenen Universitäten in Rumänien und anderen Ländern ausgezeichnet.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Stürme, Erzählungen (enthält: Sappho; Über den Wassern; Schiffbruch), 1881. Rumänische Dichtungen (Übers.), hg. M. v. Kremnitz, 1881. Die Hexe, zu der Statue von Carl Cauer, 1882. Leidens Erdengang, ein Märchenkreis, 1882 (7. Aufl. 1908). Gedanken einer Königin, 1882 (erste Aufl.: Pensées d'une Reine, später von E. v. R. übersetzt als Vom Amboß, 1890). Pelesch-Märchen, 1882. Jehovah, die Geschichte des Ewigen Juden, 1883. Ein Gebet, Novelle, 1883. Aus zwei Welten, Roman [mit M. v. Kremnitz], 1883 (7. Aufl. 1901). Aus Carmen Sylvas Königreich (Pelesch-Märchen und Durch die Jahrhunderte), 2 Bde., 1883-87. Handzeichnungen, Novellen, 1884. Mein Rhein, Gedichte, 1884. Meine Ruh', Gedichte, 1884 (3. Aufl., 5 Bde., 1901). Durch die Jahrhunderte, Balladen und Romanzen aus der rumänischen Geschichte von Decebal bis König Carol I., Zweiter Teil der Pelesch-Märchen, 1885. Astra, Briefroman [mit M. v. Kremnitz], 1886. Mein Buch, mit faksimilierten Gedichten, 1886. Stürme, Roman, 1886. Es klopft, Novelle, 1887. Feldpost, Briefroman [mit M. v. Kremnitz], 1887 (4. Aufl. 1903). In der Irre, Novellen [mit M. v. Kremnitz], 1888 (4. Aufl. 1901). Islandfischer, Novellen von P. Loti [übers. mit M. v. Kremnitz], 1888. Pelesch im Dienst, ein Märchen, 1888. Rache und andere Novellen [mit M. v. Kremnitz], 1888 (2. Aufl. 1889). Lieder aus dem Dimbowitzatal (Übers.), gesammelt von H. Vacarescu, 1889. Defizit, Roman, 1890. Die Sphinx, gedichtet, geschrieben, gemalt von Carmen Sylva (vertont von Bungert), 1890. Handwerkerlieder, 1891. Heimat!, Gedichte, 1891. Meerlieder, 1891. Weihnachtskerzchen von Pallanza, Gedichte, Sentenzen, Gedanken, 1891. Bukarest (in: Die Hauptstädte der Welt), 1892. Eine Kindergeschichte, Novelle [mit M. v. Kremnitz], o. J. Monsieur Hampelmann, Kindererzählungen (gleichzeitig auf deutsch, englisch, französisch und rumänisch), 1898. In beiden Masken, Tragikomödie von P. de Saint-Victor (Übers. mit M. v. Kremnitz), 3 Bde., 1899-1900. Seelengespräche, 1900. Tau, Neue Gedichte, 1900. Märchen einer Königin, 1901. Es ist vollbracht!, Das Leben des Prinzen Otto, 1902. Unter der Blume, Rheinweiniieder, 1903. Geflüsterte Worte, 5 Bde., 1903-12. In der Lunca, Rumänische Idylle, 1904 (2. Aufl. 1905). Rheintochters Donaufahrt, Erinnerungen und Reiseeindrücke, 1905. Das Sonnenkind und andere Märchen, 1906. Mein Penatenwinkel, Lebenserinnerungen, 1908. Briefe einer einsamen Königin, 1916. Des Schicksals Meister, Roman, o. J. Buch der Seele, o. J. Mehrere Aufsätze in Zeitschriften.

Literatur: M. v. Kremnitz, Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.], 1882. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 213 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, III 148-58. N. v. Stackelberg, Aus C. Sylvas [Pseud. für: E. v. R.] Leben, 1885. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. [E. v. R.], Aus meinem Königreich, Tales from the

Carpathian Mountains by Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.], 1900. [E. v. R.], Geflüsterte Worte von Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.], 2 Bde., 2.-3. Aufl. 1905-7. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, II. E. v. R., „Briefe der Königin Elisabeth von Rumänien (Carmen Sylva) an einen deutschen Gelehrten“, Mitgeteilt von Prof. Dr. Arthur Kleinschmidt, in: Westermanns Monatshefte 120 (Berlin: 1916), 393-400. [E. v. R.], Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.], Briefe einer einsamen Königin, [1916?]. [E. v. R.], Aus den Briefen Carmen Sylvas [Pseud. für: E. v. R.], 1920. E. Wolbe, Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.], Der Lebensweg einer einsamen Königin, 1933. P. Lindenberg, Plauderstunden mit Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.], 1941. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-58. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 146. [E. v. R.], From Memory's Shrine, The Reminiscences of Carmen Sylva [Pseud. für: E. v. R.] (H. M. Queen Elisabeth of Roumania), übers. Edith Hopkirk, o. J.

Franul von Weißenthurn, Johanna von (in Lexika häufig: Weißenthurn, Johanna Franul von). Geb. 16. 2. 1772 in Koblenz (Grünberg) als älteste von sechs Kindern. Vater Benjamin Grünberg (1724-1781), Mutter Anna Rausch (1756-?). Ihr Vater wurde entgegen den Wünschen seines Vaters Offizier und später Schauspieler bei der Kurzschen Gesellschaft, wo J. F. v. W. ab 1777 im Ballett mitwirkte. 1781 Tod des Vaters. Ihre Mutter heiratete im selben Jahr den Schauspieler Johann Andreas Teichmann. Teichmann stellte mit seinen Stiefkindern ein Kindertheater zusammen, das hauptsächlich die Stücke aus Christian Felix Weißes *Kinderfreund* aufführte und ganz Deutschland bereiste.

J. F. v. W. erhielt keine formale Ausbildung (mit zehn Jahren konnte sie weder lesen noch schreiben), sondern verbrachte ihre gesamte Jugend als Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin und mit der Versorgung ihrer Geschwister. Mit zehn Jahren übernahm sie den Unterricht ihrer Geschwister und überwachte das Einstudieren der Rollen. 1787 (Schindel; Goedeke: 1783) wurde die Truppe von dem Münchner Hoftheaterintendanten eingeladen, auf dem Schloß zu spielen; J. F. v. W. erhielt bei dieser Gelegenheit ein festes Engagement am Münchner Hoftheater. 1788 Engagement an der Gesellschaft Wilhelm in Baden bei Wien; 1789 Engagement am Wiener Burgtheater, wo sie bis 1842 eine erfolgreiche und oft ausgezeichnete Schauspielerin war.

1791 heiratete sie den Patrizier F. v. W. aus Fiume gegen den Widerstand seiner Familie und holte selbständig ihre versäumte Ausbildung nach. 1796 begann sie zu schreiben; ihre gesammelten dramatischen Schriften umfassen ca. zehn Bände. Von zeitgenössischen Rezensenten bekam sie überwiegend positive Kritiken sowohl für ihre schriftstellerischen als auch ihre schauspielerischen Leistungen; später dagegen wurde sie als Trivalliteratin rezipiert (Schlentherr 115: „Das deutsche Repertoire stak damals [in den 1840er Jahren, S. K.] in den Sümpfen der Kotzebueschen und Weißenthurnschen Niederung“; Martersteig bezeichnet sie als eine der meistgespielten dramatischen Autoren während des „Tiefstand[s] der dramatischen Produktion“, 233). J. F. v. W.s

Dramen waren so erfolgreich, daß sie verschiedentlich verdächtigt wurde, sie in Zusammenarbeit mit einem ungenannten männlichen Mitverfasser geschrieben zu haben; viele ihrer Stücke wurden in andere Sprachen übersetzt (Englisch, Französisch, Dänisch, Russisch, Polnisch, Italienisch) und überall in Deutschland aufgeführt – „bis auf einige wenige, die des geschichtlichen Inhalts wegen die Censur nicht passirten“ (Schindel II, 414).

1817 Tod des Mannes. 1842 zog J. F. v. W. sich von der Bühne zurück; Gesundheitsreisen nach Ischl und Reichenau. Krankheit um 1845 (Schlaganfall, Wassersucht). J. F. v. W. starb am 17. 5. 1847 in Wien.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Die arme Lisel, Erzählung, 1816. Ein Morgen im Schloßhof, 1816. Graf Lohrenburg, Roman, 1819. Die Schifferin, Gedicht, 1824. Adele, oder das Crucifix, Erzählung. Über meine Schreiberei, Aufsatz, o. J. Meine Ansicht über den Verfall der dramatischen Bühnenerzeugnisse, Aufsatz, o. J. Schauspielerleben vor hundert Jahren, Fragment einer Autobiographie, o. J. Verschiedene Gelegenheitsgedichte. Beiträge in den folgenden Zeitschriften: Der Sammler (1809/1815, 1826); Mimigardia (1810/1); Thalia (1810/1); *Bäuerles* Allgemeine Theater-Zeitung (1824); Fortuna (1824-31, 1838, 1840); Huldigung den Frauen (1827); Erheiterungs-Bade-Almanach für Damen (1827); Telegraph (1836/8); Die Presse (1840).

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, XX. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. A. Klingemann, Kunst und Natur, 1823-8, I 299, II 253, 274, 296 und 323. F. Zimmermann, Neue dramaturgische Blätter, 1827-8, I 304. T. und K. A. West, Gesammelte Schriften, 1829, IV 101-7. Almanach für Freunde der Schauspielkunst IV, 1839, 101-7. K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, VII. Almanach für Freunde der Schauspielkunst XII, 1848, 58-62. L. Tieck, Kritische Schriften, 1848-52, III 34 f. K. Th. v. Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, 1853, 120 f, 316. H. Laube, Das Burgtheater, 1868, 89. J. Kürschner, „J. F. v. W.“, in Allgemeine deutsche Biographie, 1878, VII. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 35. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, XI/2. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 164-68. A. Eloesser, Das bürgerliche Drama, 1898, 197 f. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. A. v. Weilen und O. Teuber, Die Theater Wiens, 1899-1906, II B 196, II C 32, 37, 53, 82, 100 und 114. H. Devrient, Archiv für Theatergeschichte, 1904-5, II 170 f. P. Stein, Deutsche Schauspieler, Eine Bildnissammlung, 1908, II. K. L. Costenoble, C. L. Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818), 1912, I 201, 204, 206, 208, 210 f, 229, 232; II 9, 32, 36, 41, 50 und 137. M. Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, 2. Aufl. 1924, 233. J. du Toit, J. v. W. (Diss. Göttingen), 1924. P. Schlenther, Theater im 19. Jahrhundert, 1930, 115. G. Gugitz, „J. F. v. W.“, in Neue Deutsche Biographie, 1961. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs,

Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 158-9.

Franz (eigentl. Franzky), Agnes. Geb. 8. 3. 1794 in Militsch (Schlesien). Vater der Regierungsrat F., Mutter ?, geb. v. Hahn. Zwei jüngere Schwestern (Clara, Adelheid). A. F. erhielt eine vorwiegend religiöse Erziehung und las als Kind viel; ihr Leseeifer wurde von den Eltern unterstützt, ebenso ihre künstlerischen und musikalischen Anlagen; sie zeichnete, malte und spielte Klavier. Mit kaum sechs Jahren begann sie, Gedichte zu schreiben („Das Fest Aurorens“, 1800). 1801 Tod des Vaters und Umzug der Familie von Militsch nach Steinau. Dort besuchte A. F. die Elementarschule; wo sie eine – ihrem Empfinden nach – unzureichende Ausbildung erhielt.

Mit 13 Jahren hatte A. F. auf einer Reise einen Unfall; seitdem war sie verwachsen und kränklich. Irgendwann zwischen 1807 und 1813 lebte sie mit Mutter und Schwestern auf dem Landgut ihres Onkels in Ober-Arnsdorf bei Schweidnitz; dort schrieb sie ihre ersten Kompositionen (Lieder), die sie später vertonte, und Erzählungen. Ab 1818 schrieb sie regelmäßig Gedichte. Vor Kriegsausbruch floh die Familie nach Landeck. 1813 erließ sie einen Aufruf an die Schlesierinnen, den Kampf gegen Napoleon (finanziell) zu unterstützen. Seit 1816 Briefwechsel mit ihrer (seit diesem Jahr verheirateten) Schwester Clara, mit der sie eng befreundet war. Zwischen 1816 und 1822 Arbeit an ihrem Roman *Angela*; in diesen Jahren erschien eine Gedichtsammlung von ihr.

Nach dem Tod ihrer Mutter 1822 machte A. F. mehrere Gesundheitsreisen; danach lebte sie bei ihrer Schwester Clara in Wesel, Siegburg bei Bonn und Brandenburg a.d. H. Freundschaft mit Julie v. Großmann, die nach ihrem Tod ihren vierbändigen Nachlaß herausgab und eine Lebensbeschreibung von ihr schrieb, und dem Hofrat Winkler (Pseudonym: Theodor Hell), „der sie ehelichen wollte“ (Goedeke X, 582). In Wesel gründete A. F. eine Arbeitsschule für Mädchen aus den niederen Ständen, der sie lange vorstand. Mit ihrer (inzwischen verwitweten) Schwester kehrte A. F. 1837 nach Schlesien zurück. Dort ließen sich beide in der Nähe der jüngsten Schwester Adelheid nieder. In Breslau war A. F. Vorsteherin einer Armenschule und half ihrer Schwester Clara bei der Erziehung ihrer drei Kinder. Später, nachdem der Mann ihrer jüngsten Schwester Adelheid gestorben war, tat sie dasselbe für sie; nach Adelheids Tod adoptierte sie deren vier Kinder. Nach wiederholten Krankheitsanfällen starb A. F. am 13. 5. 1843 in Breslau.

A. F. schrieb Theaterstücke für Kinder, Jugendbücher, Lustspiele, Romane, Sagen, Erzählungen, Lieder und unzählige Gedichte. Zeit ihres Lebens litt sie unter ihrer ungenügenden Ausbildung; ihre Weseler Schule zielte vor allem darauf ab, jungen Frauen „durch Erlernung nützlicher Kenntnisse die Mittel zu einem ehrlichen Fortkommen in der Welt“ zu bieten (Anon., „A. F., eine Lebensskizze“ 18). Besonders kraß empfand sie ihren Bildungsmangel im Bezug auf ihre schriftstellerische Tätigkeit: schreiben, ohne durch eine formelle Ausbildung dazu „berechtigt“ worden zu sein, empfand sie als Wagnis, obwohl sie zeitlebens eine ungeheuer produktive Schriftstellerin war. A. F. in einem Gedicht (Titel nicht genannt) über ihre Un-Bildung und die daraus folgende Unsicherheit beim Schreiben:

Oft sehnt' ich mich nach Lehr' und Rath,
 Der manche mir noch dunkle Stelle
 Des Pfades, den ich kühn betrat,
 Mit sanftem Lichte mir erhelle.

Doch, ach! es fand sich keine Hand,
 Mich in den lichten Tag zu leiten,
 Und, was das Herz nicht selbst verstand,
 Das sah ich nimmer freundlich deuten! (Zit. in „Lebensskizze“, 15)

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. *Gedichte 1800:* Das Fest Aurorens, 1800. *Gedichte 1818:* Die Liebe; Tugend, Religion, Liebe; Religion; Theilnahme, Mitleid und Barmherzigkeit; Weltseele; Ergebung; Sternennacht; Geduld; Bei einer Hyacinthe, die über dem Wasser blüht; Aepfelblüthe; Reinigkeit; Die vollendete Schöpfung; Charaden; Kindespflicht; Wohlthat des Schmerzes; Versöhnlichkeit; Gewalt der Natur; Der trauernde Knabe; Das deutsche Mädchen; Schmerz und Verdruß; Innres Leben; Gebet; Stilles Bewußtsein; Das Veilchen; Die Rosen; Die Weihnachtsfeier. *Gedichte 1819:* Entstehung der weißen Rose; Morgengesang; Psyche; Die Spinnerinnen; Die Logogryphe; Charade; Der Spielleute Schwanenlied; Das Epheu; Homonyme; Die Lerche; An die Hoffnung; Glühwürmchen; Stille Freude; Heimweh; Geheimes Walten; Irdische und himmlische Liebe, eine Zeichnung von G. v. Kügelgen; Der Jüngling zu Nain; Simeon; Unsre Heimat, an Theophania [Pseud. für: Pauline von Brochowska]; Die beiden Anhöhen. *Gedichte 1820:* Künstlers Glaube; Werth der Zeit; Quell des Guten; Bitte; Himmlischer Segen; Die Ruhe; Des Sängers Heilung; Des Künstlers Tod; Das Meer; Werny; Liebe der Kinder; Der Zackenfall; An Theophania [d. i. Pauline v. Brochowska]; Buchwald; Die Vestalinnen; Sappho; Ernst und schweigend, wie Gewittergrauen. *Gedichte 1821:* Die Stimme der Natur; Die Winterfreuden; Was mir bleibt; Fröhlicher Wechsel; Ahnung der Unsterblichkeit; Elbfahrt; Gottvertrauen; Herbstblumen; Der Schiffer; Ganymed; Das Silesier Thal; Der Heimsuchung Heil. *Gedichte 1822:* Der Frühlings-Engel; Ein Tag im Glatzer-Gebirge den 5. Mai 1822. *Gedichte 1823:* Laura; Die Wahl. *Gedichte 1824:* Die Schwingen des Lebens; Irrthum der Liebe, „Die Erde eilt, daß sie sich festlich kleide.“ *Gedichte 1825:* Der Vorzug; Parodie auf Schillers Glocke. *Gedichte 1826:* Das Brautkleid, meiner Schwester an ihrem Vermählungstage; Das treue Herz; Könnt' ich dein vergessen? *Gedichte 1827:* Marienblümchen; Liebe Nähe „Ich weiß es nicht, wie mir geschehen.“ *Gedichte 1828:* Die Schöpfung des Menschen, Mythe nach Hygin. *Gedichte 1830:* Der Christbaum „An der Tanne Wipfel flimmert.“ *Gedichte 1831:* Die Gäste; Schlaf ein!, Sonettenkranz. *Gedichte 1841:* Sehnsucht „An des Stromes lichten Wellen“; Die Beterin.

Milon, Idylle, 1818. Die goldne Spindel, Sage, nacherzählt, 1818. Die Trauer-Birke, Idylle, 1819. Biblische Gemälde (6), 1819. Das Versprechen, Sage, 1819. Cölestine Mandolini, Erzählung, 1821. Der Charfreitag, Erzählung, 1821. Das Grab auf dem Eulengebirge, poetische Sage, 1821. Der Lorbeerkrantz, Parabel, 1821. Geist und Gemüth, eine Erzählung, 1821. Sonnenhold, romantisches Gedicht in vier Gesängen,

1821. Himmlische Liebe, eine Erzählung, 1822. Agrigonen, 1822. Glycereon, Sammlung kleiner Erzählungen und Romane (enthält: Phantasie und Wirklichkeit; Huldine; Quintin Messy; Moroi), 1823. Der Wettstreit, Skizze aus den Zeiten der Meisterschulen des 14. Jahrhunderts, 1823. Das Mädchen aus dem Schlesier-Thal, Erzählung, 1823. Camillo, Erzählung, 1823. Parabeln, 1823. Zehn Reime für einen, Erzählung, 1823. Sappho und Alcäus, 1823. Des Abends Triumph, 1825. Wolfgang und Althea, oder die getrennte Welt, Erzählung, 1825. Erzählungen und Sagen (enthält: Gefühl und Empfindlichkeit; Himmlische Liebe; Wlasinka, böhmische Volkssage; Die Hahnkrähe, schlesische Volkssage; Der Wettstreit; Die Höhle von Benidoleig, Poetische Erzählung in 2 Gesängen), 1825. Gedichte, 2 Bde., 1826. Die heilige Maria war, Parabel, 1827. Trost des Glaubens, Epistel, 1827. Der Vormund, Erzählung, 1828. Jugendliebe, aus den Papieren eines Reisenden, 1828. Parabeln, 1829. Der Christbaum, 1829. Volkssagen (enthält: Die Jungfrau vom Lurley; Der Treuenfels; Die Brüder; Welen, der Vogelsteller, oder: die Entstehung der Burg Boskowitz; Isolda, oder: die Entstehung von Adersbach), 1830. Angela, eine Geschichte in Briefen, Roman, 4 Bde., 1831. Gefühlserinnerung, Erzählung, 1832/3. Cyanen (enthält: Wolfgang und Althea; Weltsinn und Gemüth; Das Mädchen aus dem Schlesier-Thal; Elfriede, oder: das Christbäumchen; Vier weitere Geschichten, u. a. Die Heimatlosen; Novelle von Elise), 2 Bde., 1833. Stundenblumen, eine Sammlung Polterabend-Scenen und andere Festgedichte, 6 Bde., 1833. Die Überraschung am Jahrmarkte, Erzählung, 1834. Gedichte, 2. Aufl., 2 Bde., 1836-7. Gedichte, 8 Bde. (enthält: Religiöse Gedichte; Vermischte Gedichte; Gemüth; Betrachtung; Erzählende Gedichte; Aphorismen), 1837. Andachtsbuch für die Jugend reiferen Alters, 1838. Gebete für Kinder, 1838. Führungen, Bilder aus dem Gebiete des Herzens und der Welt, 1840. Buch für Kinder (enthält: Kinderlust; Kinderschatz; Kindertheater), 2 Bde., 1840. Neue Sammlung von Parabeln, 1841. Aus dem Nachlaß: Literarischer Nachlaß, 4 Bde., 1845. Mein Vermächtniß an die Jugend, 1845. Buch für Mädchen, 1850. Buch der Kindheit und Jugend, 1850. Die Wahl, Novelle, o. J. Betty, Novelle, o. J. Polterabendscherze und Spenden für Familienfeste, 4 Bde, o. J. A. fs Leben und brieflicher Nachlaß, o. J. Die Perlen und andere Erzählungen (übers. ins Englische: The Pearls, and other tales, 1857). Viele Gedichte und Parabeln als Beiträge zu einem für wohlthätige Zwecke bestimmten Buch und zu Zeitschriften.

Literatur: C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, I und III. J. v. Großmann, „A. F., eine Lebensskizze“, in: Damenconversationslexicon, 1843, IV 225. Kein Verfassername [J. v. Großmann?], „A. F., eine Lebensskizze“, in: A. F., A. Fs Vermächtniß an die Jugend, 1845, 1-23. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 90 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, X, XI/1. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 224-28. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 160. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Götze, Auguste. Geb. am 24. 2. 1840 in Weimar. Vater der Sänger und spätere Gesangsprofessor Franz G., Mutter die Schauspielerin Karoline Müller. A. G. erhielt eine sorgfältige literarische und musikalische Ausbildung. Von 1853-1859 war sie Schauspielerin und Sängerin. Zwei Jahre lang (1861-1863) war sie Mitglied an verschiedenen Bühnen (u. a. in Weimar, Hamburg und Würzburg), konzentrierte sich aber danach ausschließlich auf ihre Karriere als Konzertsängerin. Erfolgreiche Konzertreisen durch Deutschland, England, die Niederlande und die Schweiz. 1865 Umzug nach Dresden, wo sie sich weiter künstlerisch betätigte und 1874 Gesangslehrerin am Dresdener Konservatorium wurde. 1875 gründete sie dort eine Gesang- und Opernschule.

Um diese Zeit erwachte ihre alte Neigung zum Theater wieder; ab Ende der 70er Jahre betätigte sie sich als Bühnenschriftstellerin. 1878 schrieb sie ihr erstes Drama (das Trauerspiel *Susanna Mouniford*); diesem Stück folgten in den nächsten 20 Jahren 13 weitere. A. G. schrieb ausschließlich Dramen, viele unter dem Pseudonym „A. Weimar“, und widmete sich ansonsten ihrer Gesangsschule, die sie bei ihrem Umzug nach Leipzig 1889 dorthin verlegte. Vom Großherzog von Sachsen erhielt sie den Titel einer Kammersängerin. A. G. starb am 29. 4. 1908 in Leipzig.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 141 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, III 90-5. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, II. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Gottsched, Luise Adelgunde Victorie. Geb. 11. 4. 1713 in Danzig (Kulmus). Vater der Danziger Arzt und Gymnasialprofessor Johann Georg Kulmus (1680-1731), Mutter Katharina Dorothea Schwenk (?-1734). Ein Bruder (aus Kulmus' erster Ehe) und eine Schwester; mehrere Schwestern aus seiner zweiten Ehe starben früh. L. G. erhielt von ihren Eltern eine für ihre Zeit ungewöhnliche Ausbildung, u. a. in Englisch, Französisch, Geographie, Musik, Philosophie, Mathematik, Religion und Poesie. Beide Eltern waren musikalisch und ermutigten ihre Beschäftigung mit Musik (sie spielte Klavier und Laute und komponierte); ihre akademischen Unternehmungen wurden eher unterstützt als ihre häuslichen: einer Anekdote zufolge verbrannte ihr Vater ihr Klöppelzeug, damit sie sich nicht ihre Augen verderben könnte, und hielt sie stattdessen dazu an, seine lateinischen medizinischen Traktate abzuschreiben.

L. G. begann früh, Gelegenheitsgedichte zu schreiben; 1725 schrieb sie eine Ode zum Namenstag ihrer Großmutter und ein „Sinngedicht auf die Kommunionandacht“ ihrer Mutter, 1726 eine „Elegie“ zum Namenstag ihrer Mutter, 1727 eine Ode auf Menschikoff, 1728 eine Ode über „das Unglück der Geldgeizigen“, das sie ihrem mit Finanznöten geplagten Vater zum Trost überreichte. 1728 übersetzte sie Mme. de Lafayette's *La Princesse de Clèves* (1678). Obwohl ihre Übersetzung gut genug war, veröffentlicht zu werden, weigerte L. G. sich – nach Johann Christoph G.s Aussage –, weil

es sich um einen Roman handelte. Johann Christoph G. erhielt einige ihrer frühen Gedichte durch Bernhardt und las „ganz entzückt die geisterfüllten Lieder“ (zit. Schlenther 10); er bat ihre Eltern (entweder 1727 oder 1729) um die Erlaubnis, mit ihr einen Briefwechsel führen zu dürfen, und erhielt sie. Sporadischer Briefwechsel mit Johann Christoph G. ab 1727.

1729 lernte L. G. ihn persönlich kennen, danach regelmäßiger Briefwechsel, in dem Johann Christoph G. von Anfang an die Erzieherrolle übernahm: er „suchte sie dadurch, mehr und mehr in dem Geschmacke an den Wissenschaften und freyen Künsten zu befestigen: zu welchem Ende er sie dann allmählich mit allerley deutschen und französischen Büchern, die ihrer Fähigkeit gemäß waren, versorgte“ (Johann Christoph G., „Leben“, unpag. Der Autor spricht in seiner Lebensbeschreibung der L. G. von sich selbst in der dritten Person.). Schon hier drängt sich eine (vielleicht Johann Christoph G. gegenüber unfaire) Vermutung auf: der Professor erzieht sich eine gebildete Gattin, die ihm bei seinen späteren Arbeiten helfen kann.

1731 starb L. G.s Vater. Im selben Jahr übersetzte L. G. auf Johann Christoph G.s Betreiben die „Betrachtungen über das Frauenzimmer“ der Mme. de Lambert aus dem Französischen (gedruckt 1734), 1735 Mme. de Gomez' „Triomphe de l'Éloquence“ und Addison's *Cato*. 1734 faßte Johann Christoph G. – nach seiner Aussage – den Plan, sich „mit einer so geschickten Person näher zu verbinden: deren Briefe ihm ihren fähigen Geist mehr und mehr verrathen hatten“ („Leben“). Aus L. G.s Briefwechsel ist dagegen ersichtlich, daß solche Pläne bereits seit 1731 bestanden, aber L. G. schob die Hochzeit wiederholt hinaus und begründete ihr Zögern mit dem Tod des Vaters (1731), dem Tod der Mutter (1734), und dem Krieg in Sachsen. 1734 floh L. G. mit ihrer Mutter vor der Belagerung von Danzig; in ihrer Abwesenheit wurde ihr Haus durch Bomben zerstört. Allerdings schienen auch andere Gründe in ihrer Weigerung mitzuspielen; ihre Briefe, in denen sie die Hochzeit hinausschieben oder sogar den Briefwechsel abkürzen will, sind zahlreich (*Briefe* I, 12 f, 1731; 42 f, 1732; 45 f, 1732; 50-3, 1733; 53-5, 1733; 86 f, 1734; 92 f, 1734; 97-9, 1734; 100, 1734; 107, 1734; 114-6, 1734; 120-3, 1734; 130 f, 1734); ihre ständige Beschwörungsformel Johann Christoph gegenüber ist „Gelassenheit“.

Obwohl sich in diesem (zensierten) Briefwechsel nur wenige Hinweise auf persönliche Differenzen mit Johann Christoph G. finden, gibt es doch zwei: einmal vermutete L. G. seine Untreue, ein Verdacht, der sich um 1754 bestätigte. Dieser Brief ist nicht in die Ausgabe ihrer Briefe aufgenommen; die Situation ist ersichtlich aus ihrem Brief vom 3. 5. 1732 an Johann Christoph G., in dem sie sich für ihren Verdacht entschuldigt (*Briefe* I, 17 f). Beim anderen Mal kam Johann Christoph G. das Gerücht zu Ohren, L. G. habe die Blätter gehabt und sei völlig entstellt worden, und er verlangte schriftlich Aufklärung (Brief an Johann Christoph G. vom 4. 9. 1734, *Briefe* I, 127-31). Nach Friedensschluß und dem Tod ihrer Eltern waren sowohl ihre materiellen Mittel als auch ihr Reichtum an Ausflüchten erschöpft; sie heiratete Johann Christoph G. am 19. 4. 1735 und zog mit ihm nach Leipzig.

Hier wurde sie zu seiner „fleißigen Helferinn“, deren Aufgabe darin bestand, seine wissenschaftliche und literarische Arbeit zu fördern. Zu diesem Zweck hörte sie mit

ihm Vorlesungen über „alle Theile der Weltweisheit“, der Rede- und Dichtkunst, „an der Thüre ihres Zimmers sitzend, welches an seinen Hörsaal stieß“ (Johann Christoph G., „Leben“) und nahm auf Betreiben ihres Mannes Lateinunterricht. 1736 schrieb sie *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke* nach Bougeants *La Femme Docteur*; das Stück erregte Aufsehen und wurde in einigen Städten verboten. 1738 die Satire *Triumph der Weltweisheit*. Mit der Erlaubnis ihres Mannes nahm sie Unterricht im Komponieren (bei Krebs, einem Schüler Johann Sebastian Bachs) und schrieb verschiedene Kantaten und eine Suite. Ihre Kompositionen wurden verschiedentlich anerkannt (die Komponisten Gräf und Mitzler widmeten ihr Sammlungen). 1739-43 plante ihr Mann eine Übersetzung von Addisons und Steeles *Spectator* und schob dabei L. G. den Löwenanteil der Arbeit zu. „Hauptsächlich machte ich dabey auf meine fleißige und arbeitsame Gattin Rechnung, die theils zu dieser Arbeit alle Lust und Fähigkeit hatte, theils ihre Nebenstunden nicht besser anwenden konnte“ (Johann Christoph G., „Leben“). So übersetzte L. G. in ihren „Nebenstunden“ den größten Teil der Wochenschrift; eine Arbeit, die sich beide ursprünglich teilen wollten – aber ihr Mann war zu beschäftigt. Immerhin nahm sie ihre Arbeit für sich in Anspruch: sie unterschied ihre Übersetzungen von denen der anderen beiden Mitarbeiter durch Sternchen.

1740 die Satire „Horatii“ (anon. veröff.). 1741 Übers. zweier Briefe von de Chatelet und Mairan; im selben Jahr übersetzte sie Barbiers *Cornelia* für Johann Christoph G.s *Deutsche Schaubühne*. Auch bei diesem Projekt rechnete ihr Mann „hauptsächlich“ auf sie – und zu Recht: kein Band enthält weniger als zwei Stücke von L. G. Für die *Schaubühne* lieferte sie ihm *Das Gespenst mit der Trommel* (Übers. von Destouches' *Le Tambour nocturne*), *Alzire* (übers. von Voltaires gleichnamigem Stück), *Der Verschwencker* (Übers. von Destouches' *Le Dissipateur*), und *Der poetische Dorfjunker* (Übers. von Destouches' *La Fausse Agnes*), alle 1741; 1742 folgten *Der Menschenfeind* (Übers. von Molières *Le Misanthrope*) und *Die Widerwillige* (Übers. von Dufresnys *L'esprit de contradiction*), 1744 *Der Lockenraub*, eine Übersetzung von Popes *The Rape of the Lock*, und die Originalstücke *Die ungleiche Heirath*, *Die Hausfranzösin*, und *Panthea*, ihre einzige Tragödie; 1745 *Das Testament* und *Der Witzling*. Die meisten ihrer Stücke und dramatischen Übersetzungen und Bearbeitungen wurden an Höfen, bei der Schöne-mannschen und bei der Neuberschen Truppe mit Erfolg aufgeführt.

Von 1741-4 übersetzte sie 330 der 635 Artikel in Johann Christoph G.s Ausgabe von Peter Bayles *Historisch-kritischem Wörterbuch*, ebenfalls unter der Anleitung ihres Mannes, der sich „also eine Gehülfinn aus ihr bereitete“ (Johann Christoph G., „Leben“); ihr Mann zwang sie nach vollendeter Arbeit, „die vier Bände dreimal Zeile für Zeile durchzulesen“ (Schlenther 24). Nebenbei rezensierte sie, schrieb Satiren auf katholische Lobreden und Leichenpredigten und weitere Übersetzungen; sie besorgte den Haushalt ihres Mannes „ohne Geräusch aufs ordentlichste“ („Leben“), katalogisierte und beschriftete seine Bibliothek und führte seinen Briefwechsel mit anderen Gelehrten, „wenn ich mit Geschäften zu sehr überhäufet war“ („Leben“).

1744 Mitarbeit an Johann Christoph G.s Übers. von Leibniz' *Theodizee*. 1745 Übers. von Addisons *The Guardian*. 1746-7 katalogisierte sie Stücke für Johann Christoph G.s *Nöthiger Vorrath*; trieb Quellenforschung und bibliographierte – er war zu

sehr mit „anderen akademischen Arbeiten beschäftigt“ („Leben“). Obwohl Johann Christoph G. zugab, daß er ihr „fast den ganzen Stoff“ verdankte („Leben“), wurde das Projekt unter seinem Namen veröffentlicht. Nebenbei schrieb sie Titel für seine Bibliothek.

Um diese Zeit verfaßte sie eine Geschichte der lyrischen Dichtkunst seit Ottfried; trotz geplanter Veröffentlichung fand sich kein Verleger, und sie verbrannte das Werk kurz vor ihrem Tod. 1747 *Die gestürzten Freimäurer* (Übers. von Pereaus *Les Francs-maçons écrasés* und *L'ordre des francs-maçons trahi*), anon. veröff.; 1748 *Paisan parvenu* (Übers. von Marivaux' *Paysan parvenu*), anon. veröff.; 1749 *Neue Sammlung auserlesener Stücke* (Übers. verschiedener Prosastücke von Pope, Newton, Eachard et. al.).

Ab 1748 arbeitete sie an Johann Christoph G.s *Deutscher Sprachkunst* mit; sie lieferte ihm die etymologische Grundlage für das Werk und las das gesamte Werk Korrektur. 1749-57 Übers. der *Geschichte der königlichen Akademie*; 1752 Übers. der *Vollständigen Sammlung aller Streitschriften* zwischen Maupertuis, König, Voltaire et. al.; 1753 Übers. der *Cenie* der Mme. de Graffigny und *Der kleine Prophet von Bömischbroda* (Übers. von F. M. Grimms *Le petit prophete de Boehmischbroda*); 1753-4 Übers. der *Königlichen Akademie der Aufschriften* aus dem Französischen; nebenbei schrieb sie das Goldastische Manuskript (ein Foliant!) für Johann Christoph G.s Gebrauch ab. 1755 das Vorspiel *Der beste Fürst*; 1756 *Des Abts Terrasson Philosophie* (Übers. von Jean Terrassons *La philosophie applicable à tous les objets*); 1757 *Nachrichten, die zum Leben der Frau von Maintenon gehörig sind* (Übers. von de La Beaumelles *Memoires pour servir à l'histoire de Madame de Maintenon*); 1758 Übers. von Beausobres *Gedanken über die Glückseligkeit*.

1758-9 schrieb sie verschiedene Aufsätze im *Handlexikon oder Kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*; ihre Beiträge bezeichnete sie wieder mit einem Sternchen. 1760 schrieb sie die Satire *Briefe, die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend* (anon. veröff.) und übersetzte 1761 J. F. von Biel-felds *Institutions politiques*. Nach ihrem Tod erschienen verschiedene Gedichte von ihr und ihr Briefwechsel.

Obwohl L. G. nur für einen Bruchteil ihrer Arbeit Anerkennung erhielt (viele wurde anonym oder unter dem Namen ihres Mannes veröffentlicht), wurde sie berühmt. Sie galt als die gebildetste Frau Deutschlands und nahm 1749 an öffentlichen wissenschaftlichen Diskussionen teil. Wegen ihres Ruhmes konnten die G.s „vornehmen Umgang“ („Leben“) pflegen, d. h.: Umgang mit dem Adel. Johann Christoph G. berichtet ausführlich von einer Audienz L. G.s bei Maria Theresia im Jahre 1749. 1755 beehrte der Kurprinz von Dresden das Paar mit Eintrittskarten für eine Aufführung ihrer *Ungleichen Heirath*, die der Kurprinz angeordnet und dafür das ursprünglich geplante Stück abgesetzt hatte; die G.s durften sogar auf dem für Adlige reservierten Balkon sitzen. Teilweise profitierte Johann Christoph G. mehr von ihrem Ruhm als sie selber; er beschreibt z. B., daß er in Wilhelmstal mit dem Landgrafen Wilhelm speisen durfte, während L. G. mit der übrigen Gesellschaft „aus der Herrschaftlichen Küche mit Speisen versorget“ wurde („Leben“). Ähnliches berichtet er von einer Reise nach Geismar, wo er mit dem Erbprinzen dinierte und L. G. „versorget“ wurde.

Daß ein Pensum wie das oben beschriebene nicht spurlos an der „fleißigen Gehülfin“ vorbeigehen konnte, stand zu erwarten. Im Sommer 1752/3 hatte L. G. das Tertianfieber; jetzt gönnte ihr ihr Mann – nach eigener Aussage – eine Pause. Die meisten der Ehrungen von Adligen fanden auf Erholungsreisen statt, auf denen L. G. ihre ruinierte Gesundheit reparieren sollte. Seit 1760 war sie ernsthaft krank; ihre Mitarbeit an Johann Christoph G.s Übersetzung von Bielfelds *Lehrbegriff der Staatskunst* war „Das einzige, wozu ich sie noch bewegen konnte“ („Leben“). Ihr Mann hatte mit dem Verleger das Erscheinen der beiden Bände auf den Winter 1760 festgesetzt, und die Zeit wurde knapp. So ließ L. G. „sich auch dießmal im Winter 1760 willig finden“ („Leben“), obwohl sie schon nicht mehr schreiben konnte: die Übersetzung mußte sie diktieren.

Die letzten zwei Jahre war L. G. ein physisches Wrack; sie konnte nicht mehr schreiben und kaum noch essen oder trinken, hatte ständige Ohnmachten und unterzog sich häufigen Aderlässen. Das letzte halbe Jahr vor ihrem Tod verließ sie das Haus nicht mehr. In einem Brief an ihre Freundin Dorothea Henriette von Runckel, mit der sie seit 1752 befreundet war (und die später ihre Briefe herausgab), macht sie ihr literarisches Sklavendasein bei Johann Christoph G. indirekt für ihre Krankheit verantwortlich. „Fragen Sie nach der Ursache meiner Krankheit? Hier ist sie: Acht und zwanzig Jahre ununterbrochene Arbeit, Gram im Verborgenen und sechs Jahre lang unzählige Thränen“ (Brief vom 4. 3. 1762, *Briefe* III, 167 f.). Nach wiederholten Schlaganfällen und teilweiser Lähmung starb L. G. am 26. 6. 1762 in Leipzig.

L. G. ist häufig für eine Frau gehalten worden, die fest daran glaubte, „daß die Hauptaufgabe einer Frau die Ehe und die Kinder seien“ (Sanders, „Ein kleiner Umweg“, 170). Jede Biographie beschäftigt sich ausführlich mit ihren Klagen über ihre eigene Kinderlosigkeit und ihrem Widerstand gegen die „Gelehrsamkeit“ von Frauen (ihre abfälligen Bemerkungen über die Promotion der Naturforscherin Laura Bassi, ihre eigene Weigerung, der Leipziger Deutschen Gesellschaft beizutreten, ihre ständige Furcht, als gelehrte „Pedantin“ zu gelten). Aber es gibt durchaus Anzeichen dafür, daß diese Bemerkungen eher eine (nicht ganz neidlose) Schutzreaktion gewesen sein könnten; daß L. G. sich selbst als ernstzunehmende Schriftstellerin verstand und nicht nur als die „Helferin“ ihres Mannes, und daß sie sich nach der ihr gebührenden Anerkennung sehnte. In der oben erwähnten Audienz bei Maria Theresia, die sie in einem Brief an Frh. Thomasius beschreibt, antwortet sie auf die Frage der Kaiserin, wie sie so gelehrt geworden sei: „ich wünschte es zu seyn, um des Glückes, welches mir heute begegnete, und wodurch ganz allein mein Leben merkwürdig [d. h.: bemerkenswert, S. K.] werden würde, nicht so gar unwerth zu seyn“ (zit. in Johann Christoph G., „Leben“). Spricht sie hier von der Audienz selbst oder allgemeiner von der Anerkennung ihrer Leistungen? Einen Briefwechsel mit der ostentativ feministischen Schriftstellerin Sidonie Hedwig Zäunemann lehnt sie zwar ab, aber mit einer bewundernden Bemerkung, in der die stille Hoffnung mitschwingt, daß vielleicht deren Extremismus mehr Erfolg hätte als ihre eigene Moderation. „Ich wünsche, daß uns einst Dein Griffel überzeuge, / Daß auch ein Weiberkiel, trotz Männer-Federn steige“ (*Kleinere Gedichte* 109).

Ihre „Acht und zwanzig Jahre ununterbrochene Arbeit“ kamen hauptsächlich ihrem Mann zugute; die Rezeption beider Autoren, abgesehen von jüngsten Sekundärwerken, beweist es. Schon in ihrem Todesjahr schrieb Walz in seinem Nachruf auf sie: „Die Feder sinkt, die lauten Seufzer stöhnen/ Den Klage-ton. Doch was erhebt/ Schnell unser Herz? O sanfter Trost! wir hören/ Der Vorsicht Ruf: Ihr Gatte lebt“ (zit. in: *Kleinere Gedichte* 484). Ihr Gatte lebte bis 1766 und heiratete kurz nach L. G.s Tod wieder.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Ode zum Namenstag der Großmutter, 1725. Sinngedicht auf die Kommunionandacht ihrer Mutter, 1725. Elegie zum Namenstag ihrer Mutter, 1726. Ode auf Menschikoff, 1727. Ode über das Unglück der Geldgeizigen, 1728. Die Prinzessinn von Cleves (Übers. v. *Mme. de Lafayette* La Princesse de Clèves, 1678), 1728. Der Frau von Lambert Betrachtungen über das Frauenzimmer (Übers. v. *Mme. de Lambert*), 1731 (gedruckt 1734). Das glückliche Rußland am Geburtstage Ihro Kaiserl. Majestät Anna Iwanowna (Ode), 1733. Triumph der Beredsamkeit (Übers. v. *Mme. de Gomez* „Triomphe de l'Éloquence“), 1735. Triumph der Weltweisheit, 1738. Eine Suite und mehrere Kantaten, (1738/9?). Der Zuschauer (Mitarbeiterin; Übers. v. *Addisons* und *Steeles Spectator*), 1739-43. Horatii, 1740 (anon.). Zwo Schriften, welche von der Frau Marquise von Chatelet und dem Herrn von Mairan, das Maaß der lebendigen Kräfte in den Körpern betreffend, sind gewechselt worden (Übers.), 1741. Der Lockenraub (Übers. von *Popes* The Rape of the Lock), 1744. Historisches und kritisches Wörterbuch (Mitarbeiterin; Übers. v. *Peter Bayles* Historisches und kritisches Wörterbuch), 1741-4. *J. Chr. Gottsched*, Theodizee (Mitarbeiterin, Übers. von *Leibniz* Theodizee), 1744. Der Aufseher oder Vormund (Übers. von *Addisons* The Guardian), 1745. *J. Chr. Gottsched*, Nöthiger Vorrath (Mitarbeiterin), 1746-7. Die gestürzten Freimäurer (Übers. von *Pereaus* Les Francs-maçons écrasés und L'ordre des francs-maçons trahi), 1747 (anon.). Geschichte der lyrischen Dichtkunst seit Otffried, ca. 1747. Ueber die Gelehrsamkeit des Frauenzimmers, in: Die Vernünftigen Tadlerinnen, 1747-8. Ueber Arbeit und Müßiggang, in: Die Vernünftigen Tadlerinnen, 1747-8. Weitere Aufsätze in derselben Zeitschrift, 1747-8. Paisan parvenu (Übers. von *Marivaux* Paysan parvenu), 1748 (anon.). *J. Chr. Gottsched*, Deutsche Sprachkunst (Mitarbeiterin), 1748-?. Neue Sammlung auserlesener Stücke (Übers. verschiedener Prosastücke von *Pope*, *Newton*, *Eachard* et. al.), 1749. Geschichte der königlichen Akademie der Aufschriften und schönen Wissenschaften zu Paris (Übers.), 1749-57. Vollständige Sammlung aller Streitschriften über das vorgebliche Gesetz der Natur von der kleinsten Kraft in den Wirkungen der Körper (die zwischen dem Präsidenten von Maupertuis in Berlin, dem Prof. König in Holland, dem Herrn von Voltaire u. a. gewechselt worden), Übers. 1752. Der kleine Prophet von Böhmischbroda (Übers. von *F. M. Grimms* Le petit prophet de Boehmischbroda), 1753. Der Königlichen Akademie der Aufschriften und schönen Wissenschaften zu Paris ausführliche Schriften (Übers.), 1753-4. Des Abts Terrasson Philosophie (Übers. von *Jean Terrassons* La philosophie applicable à tous les objets), 1756. Nachrichten, die zum Leben der Frau von Maintenon gehörig sind (Übers. von de *La Beaumelles* Memoires pour servir à l'histoire de Madame de Maintenon), 1757. Gedanken über die Glückseligkeit (Übers. v. *Beausobre*), 1758. Handlexikon oder Kurzgefasstes Wörterbuch der schönen

Wissenschaften und freyen Künste (Mitarbeiterin); 1758-9. Briefe, die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend, 1760 (anon.). Des Freyherrn von Bielefeld Lehrbegriff von der Staatskunst (Übers. v. J. F. von Bielfelds Institutions politiques), 1761. Der Frau L. A. V. G., geb. Kulmus, sämtliche Kleinere Gedichte, 1763. Briefe der Frau L. A. V. G. geborne Kulmus, 3 Bde., 1771-2. Weitere Rezensionen, Satiren und Übersetzungen.

Literatur: J. Chr. Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, 1757, unpag. J. Chr. Gottsched, „Leben“, in: L. G., Sämtliche Kleinere Gedichte, 1763, unpag. *Almanach der deutschen Musen*, 1772, 48 f. J. G. Meusel, Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, 1802-1816, IV. K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, IV. R. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, 1847, 259 f. Th. Mündt, Dramaturgie, oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst, 1848, 407 f. Th. W. Danzel, Gottsched und seine Zeit, 1855, 142-4, 167. [T. Robinson], Deutschlands Schriftstellerinnen bis vor hundert Jahren, von Talvj [Pseud.], 1861, 115-34. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 23 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, III/2. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 28-43. P. Schlenther, Frau G. und die bürgerliche Komödie, 1886. H. Devrient, Johann Friedrich Schönmann und seine Schauspielergesellschaft, 1895, 29; 74 [Anm. 112]; 90; 179; 182; 182 [Anm. 297]; 219 f [Anm. 359]; 232 f; 233 [Anm. 384]; 49; Anh. XXIII, 328; Anh. XXXVII, 349-54; Anh. XXXVIII, 356; Anh. XXXIX, 358-65. H. Devrient, Die Schönmannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg 1742-1744, Diss. (Jena), 1895, 12, 28, 40, 48, 50 f, 53-6. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, I 113, 117-26, 129-31, 141-5, 147-52, 154-8, 163, 165, 169, 183, 186, 196 f, 199, 211, 234, 265-8, 270, 272, 274 f, 279, 284 f, 289, 294, 304-6, 308 f, 311 f, 321, 330; II 51-3, 60, 70 f, 77, 79, 94, 103, 106, 188, 194, 196, 202, 204, 217, 238, 247, 262, 265, 273, 359, 365, 377, 437. F. Brüggemann, Hg., Gottscheds Lebens- und Kunstreform in den zwanziger und dreißiger Jahren, Gottsched, Breitinger, die G.in, die Neuberin, 1935. H. A. Ploetz, „Ein Lebensbild, A. G. geb. Culmus (1713-1762)“, in: Geistige Arbeit II, 15 (1935), 12. H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, 1948, 271 und 275. S. E. Schreiber, The German Woman in the Age of Enlightenment, 1948, 41-88. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 207 f. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. V. Richel, L. G., A Reconsideration, Diss. (Yale), 1968. R. H. Sanders, The Virtuous Woman in the Comedies of the Early German Enlightenment, Diss. (SUNY Stony Brook), 1970, 9-15, 51-94. R. H. Sanders, „Ein kleiner Umweg, Das literarische Schaffen der L. G.“, in: B. Becker-Cantarino, Hg., Die Frau von der Reformation zur Romantik, 1980, 170-94. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. F. J. v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, 1881 (Neudruck 1985), 85 f. Arnd Bohm, „Authority

and Authorship in L. A. G.'s Das Testament“, in: R. Schade, Hg., Lessing Yearbook XVIII (1986), 129-40. B. Becker-Cantarino, „Bildung, Schreiben und Selbständigkeit, Christiana Mariana von Ziegler, die G.in, Sidonie Hedwig Zäunemann, die Karschin“, in: B. Becker-Cantarino, Der lange Weg zur Mündigkeit, Frau und Literatur (1500-1800), 1987, 259-78. R. P. Dawson, „Frauen und Theater, Vom Stegreifspiel zum bürgerlichen Rührstück“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Literatur von Frauen, 2 Bde., 1988, I 425 f. M. Heuser, „Den Musenchor mit neuer Ehre zieren, Schriftstellerinnen zur Zeit der Frühaufklärung“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Literatur von Frauen, 2 Bde., 1988, I 302-7. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 51 f. B. Becker-Cantarino, „L. A. V. G.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 86.

Günderrode, Karoline von. Geb. 11. 2. 1780 in Karlsruhe. Vater Regierungsrat, badischer Kammerherr und Schriftsteller Hektor Wilhelm v. G., Mutter Luise Dorothea Agatha v. G. Sechs jüngere Geschwister, von denen drei Schwestern früh starben. 1786 Tod des Vaters und Umzug von Karlsruhe nach Hanau. 1797 wurde sie aus finanziellen Gründen im Cronstetter-Hynspergischen Stift für (verarmte) adlige Damen in Frankfurt/M. aufgenommen, obwohl die Stiftsregeln ein Mindestalter von 30 Jahren voraussetzten. K. v. G. fühlte sich im Stift isoliert und unternahm häufig Reisen zu Freunden und Verwandten.

Ihr besonderes Interesse, das sich vielfach in ihrem Werk äußert, galt der Mythologie und frühgesellschaftlichen, östlichen und matriarchalischen Kulturen; sie war vielseitig gebildet und belesen und bewies großen schriftstellerischen Ehrgeiz. Enge Freundschaft und ausführlicher Briefkontakt mit Bettina Brentano (später von Arnim), die sie in Frankfurt kennenlernte; ihr Bruder Clemens bewarb sich erfolglos um K. v. G. Freundschaft mit Karoline Leonhardi, Susanne von Heyden, Pauline und Lotte Servièr und Lisette Mettingh (später von Esenbeck). Seit 1799 unglückliche Liebe und Briefkontakt zu Carl von Savigny, den sie auch nach dessen Heirat mit Gunda Brentano (1804) fortsetzte. Seit 1804 Liebesbeziehung zu dem verheirateten Philologen und Mythologen Friedrich Creuzer, den sie in Heidelberg kennenlernte.

1804 Veröffentlichung ihrer *Gedichte und Phantasieen* unter dem Pseudonym Tian durch Vermittlung von Nees von Esenbecks; 1805 veröffentlichte sie ihre Dramen *Udohla* und *Mahomed* in Creuzers und Carl Daubs *Studien*. 1806 folgten *Poetische Fragmente* unter dem Pseudonym Ion. Auf Creuzers Anraten brach sie 1806 ihre Beziehung zu B. v. Arnim ab. Als Creuzer sich von ihr trennte, beging K. v. G. am 26. 7. 1806 in Winkel am Rhein Selbstmord.

Obwohl K. v. G. seit einigen Jahren als Schriftstellerin ernstgenommen wird, gibt es noch keine ausführliche biographische Studie über sie. Der romantische Hintergrund ihres Todes scheint einen unvoreingenommenen Blick auf ihr Leben zu erschweren und eher zu fiktiven Bearbeitungen anzuregen (wie die von Steffen und Wolf). Aber auch bei biographisch intendierten Werken handelt es sich häufiger um Fiktion als um eine Aufarbeitung ihres Lebens; schon B. v. Arnims zweibändiges Werk *Die Günderrode* (1840) enthält (bewußt) fiktive Elemente, und L. Hirschbergs „Märchen von der

schönen Günderröde“ (1906) ist, dem Titel entsprechend, eine subjektiv-fiktive Huldigung mit wenig Informationsgehalt. Biographische Materialien beschäftigen sich hauptsächlich mit ihren „empfindsamen, stark melanchol. Zügen“ (v. Wilpert), ihrem Selbstmord und den Gründen für ihren Selbstmord (Rohde, Preisendanz, Burwick). Wissenschaftliche Studien über ihr Werk sind noch seltener als biographisch-fiktive Nacherzählungen ihres Lebens.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Briefe an Bettina Brentano. Briefe an Carl und Gunda v. Savigny. Gedichte und Phantasien, 1804. Briefe an F. Creuzer, 1804-6. Poetische Fragmente, 1806. Melete, 1806. Gesammelte Dichtungen, 1858. Melete von Ion, 1906. Gesammelte Werke, 3 Bde., 1920. Gesammelte Werke, 3 Bde., 1970. Der Schatten eines Traumes, Gedichte, Prosa, Briefe, hg. C. Wolf, 1981.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, XVII. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, I. B. v. Arnim, Die G., 2 Bde., 1840. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 37 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, VI. L. Geiger, K. v. G. und ihre Freunde, 1895. E. Rohde, F. Creuzer und K. v. G., 1896. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. L. Hirschberg, „Das Märchen von der schönen Günderröde“, in: K. v. G., Gesammelte Werke, 1970, I IX-XXII. E. Regen, Die Dramen K. v. G.s, 1910. K. Preisendanz, Die Liebe der G., F. Creuzers Briefe an K. v. G., 1912. O. Heuschele, K. v. G., 1932. M. Matheis, K. v. G., 1934. K. v. G., Briefe, in: F. v. Zobeltitz, Hg., Briefe deutscher Frauen, 1936, 177-82. R. Wilhelm, Die G., Dichtung und Schicksal, 1938. R. Steffen, K. v. G., eine Tragödie, 1946. W. Howeg, K. v. G. und Hölderlin, Diss. Halle, 1953. A. Naumann, K. v. G., Diss. Berlin, 1957. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 224. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. C. Wolf, Kein Ort. Nirgends, 1979. R. Burwick, „Liebe und Tod im Leben und Werk der G.“, in: German Studies Review 3 (1980), 207-24. F. Hetmann [d. i. H. C. Kirsch], Drei Frauen zum Beispiel, Simone Weil, Isabel Burton, K. v. G., 1980. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. C. Wolf, „Der Schatten eines Traumes, K. v. G., ein Entwurf“, in: Lesen und Schreiben, 1981, 225-83. G. Brinker-Gabler, Hg., „K. v. G.“, in: G. Brinker-Gabler, Hg., Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1986, 159-63. G. Brinker-Gabler, „K. v. G.“, in: G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986. H. Kastinger Riley, „Zwischen den Welten. Ambivalenz und Existentialproblematik im Werk C. v. G.s“, in: H. Kastinger Riley, Die weibliche Muse, Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit, 1986, 91-119, 197-203. E. Frederiksen, „K. v. G.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 87-9.

Günther, Marie (in Lexika auch: Brauer, Marie). Geb. am 29. 5. 1854 in Lübeck. Vater der Schauspieler Leopold G. (1825-1902), Mutter Minna Schulz-Wiek. Mit

12 Jahren schrieb sie einige Stücke für ihr Puppentheater. Ihre Mutter bildete M. G. zur Sängerin aus. M. G. machte Konzertreisen durch Deutschland und trat mit großem Erfolg in Rostock, Hamburg, Kassel, Neustrelitz und Altenburg auf. Aus gesundheitlichen Gründen verließ sie (Anfang der 70er Jahre?) die Bühne und lebte bei ihrem Vater in Schwerin. Von 1873 bis 1893 äußerst produktive dramatische Schriftstellerin (sie schrieb insgesamt 31 Lustspiele und dramatische Märchen in ebensovielen Jahren).

1891 Heirat mit dem Schweriner Hofschauspieler Oskar Brauer; die Ehe wurde 1895 geschieden. Nach dem Tod ihres Vaters 1902 zog M. G. nach Wiesbaden um; dort sind alle Unterlagen verbrannt. Weitere biographische Angaben nicht erhältlich; Todesdatum unbekannt [1916?].

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B.

Literatur: S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, III. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 55.

Hillern, Wilhelmine von. Geb. am 11. 3. 1836 in München (Birch). Vater der Schriftsteller Christian Birch (1795-1868), Mutter die Schauspielerin und Dramatikerin Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868, siehe dort). Sorgfältige Erziehung im Elternhaus durch Hauslehrer und Kontakt mit vielen Künstlern und Wissenschaftlern, die regelmäßige Gäste der Eltern waren. Ihre Mutter, selbst eine berühmte dramatische Schriftstellerin, Schauspielerin und Theaterdirektorin, erlaubte ihr erst mit 12 Jahren den ersten Theaterbesuch, der W. v. H. so beeindruckte, daß sie sich entschloß, selbst Schauspielerin zu werden.

Erster Auftritt 1854 in Gotha als Julia; danach Gastspiele u. a. an den Hoftheatern in Braunschweig, Karlsruhe und Berlin, an den Stadttheatern Frankfurt/M. und Hamburg und ein festes Engagement am Hof- und Nationaltheater Mannheim. Ihre kurze Laufbahn als Schauspielerin war sehr erfolgreich; Groß berichtet, „dass sie schon im Begriffe stand eine deutsche Rachel zu werden“ (1882, 131).

1857 Heirat mit dem badischen Kammerherrn und Hofgerichtsdirektor Hermann v. H., Abgang von der Bühne und Umzug nach Freiburg i. Br. Drei Töchter, u. a. die Schriftstellerin Hermine Diemer (1859-1924). Regelmäßiger Umgang mit Mitgliedern der Freiburger Universität und Beginn ihrer schriftstellerischen Tätigkeit.

Ihr erster Roman (*Doppelleben*, 1865) war ein Erfolg; ihm folgten bis 1903 noch viele Romane und Erzählungen und einige Lustspiele. Viele ihrer Romane erreichten mehrere Auflagen. 1880 dramatisierte sie ihren erfolgreichsten Roman, *Die Geier-Wally* (1875). Das Stück wurde auf vielen deutschen Bühnen aufgeführt, in acht Sprachen übersetzt und mehrfach verfilmt, u. a. 1956 als Heimatfilm. 1882 Tod des Mannes und Umzug nach Oberammergau. Ihr letztes Werk, der Roman *Ein Sklave der Freiheit*, stammt aus dem Jahre 1903; 1904 Übertritt zur katholischen Kirche. 1911 Umzug nach Hohenaschau bei Prien/Chiemsee. Dort starb W. v. H. am 25. 12. 1916.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Doppelleben, Roman, 2 Bde., 1865. Ein Arzt der Seele, Roman, 4 Bde., 1869 (5. Aufl. 1906). Aus eigener Kraft, Roman, 3 Bde., 1872 (3. Aufl. 1896). Die Geyer-Wally, eine Geschichte aus den Tiroler Alpen, 2 Bde., 1875. Höher als die Kirche, eine Erzählung aus alter Zeit, 1877. Ernestine, Roman, 1879. Und sie kommt doch, Erzählung aus einem Alpenkloster des dreizehnten Jahrhunderts, 3 Bde., 1879 (6. Aufl. 1907). Jugendträume, 1881. Der Skalde, Episches Gedicht, 1882. Friedhofsblume, Novelle, 1883. Am Kreuz, ein Passionsroman aus Oberammergau, 2 Bde., 1890 (2. Aufl. 1900). 's Reis am Weg, Geschichte aus dem Isarwinkel, 1897. Ein alter Streit, Roman aus dem bayrischen Volksleben der sechziger Jahre, 1898. Der Gewaltigste, Roman, 1901. Ein Sklave der Freiheit, Roman, 1903.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 131 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 477-84. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. R. v. Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 7. Aufl. 1902, IV 341-45. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, III. H. Spiero, Geschichte der deutschen Frauendichtung, 1913, 60 f. T. Fontane, Plaudereien über das Theater, 1926. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. J. Blackwell, „Die nervöse Kunst des Frauenromans im 19. Jahrhundert oder Der geistige Tod durch kränkende Handlung“, in: R. Berger et. al. (Hg.), Frauen, Weiblichkeit, Schrift, 1985, 145-54. G. Bisterfeld, „W. v. H.“, in G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 68. J. Blackwell, „W. v. H.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 103 f.

Hölder, Luise. Geb. wann? (Ende des 18. Jahrhunderts) in Fürth in Bayern. Sie war Kinder- und Jugendschriftstellerin und lebte in oder bei Nürnberg. Todesdatum und -ort unbekannt. Weitere Angaben trotz ihres umfangreichen Werkes nicht erhältlich.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Des jüngeren Robinson Rückreise nach seinem Eilande, in Begleitung seiner Kinder, 1821. Neue Gesellschaftsspiele und Unterhaltungen, 1823. Die Familie Edmund oder die Weltgeschichte im Kleinen, 1823 (unter dem Pseud. L. Hold). Leben und Taten des ... Don Quixote von la Mancha von Mich. Cervantes, zur Unterhaltung und Belustigung der Jugend [nach Tiecks Übers.] neu bearbeitet, 1824. Kleine Kindergeschichten, Fabeln und Erzählungen, 1824. Geschichtlicher Erntekranz, 1824 (unter dem Pseud. L. Hold). Die Erziehungsschule in anziehenden, munteren und lehrreichen Unterhaltungen, 2 Bde., 1824 f. (unter dem Pseud. L. Hold). Kurze naturhistorische Fabeln und Erzählungen, 1826. Allerlei Schauspiele, Erzählungen, Märchen, sinnreiche Gespräche und Gedankenspiele, 1832. Andere Jugendschriften, oft unter dem Pseud. Luise Hold.

Literatur: G. Chr. Hamburger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden deutschen Schriftsteller, 1796-1834, XXII 2. C. W. O. A.

v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, I und III. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, X und XI/2. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Hoffmann, Bertha. Geb. am 5. 2. 1816 in Prester bei Magdeburg (Flügel). Vater der Baurat ? Flügel, Mutter ?. Ihre Jugend verlebte sie in Angermünde. Geh. Dezember 1845 den Baurat Friedrich H. Die Wintermonate verbrachte sie in Berlin, die Sommermonate im Riesengebirge. Außer einem Märchen (ihr erstes Werk, 1860), zwei Gedichtbänden und einer Liedersammlung verfaßte sie ausschließlich dramatische Werke. Gest. 1892 in Berlin.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Was den Kindern gefällt, Märchen, 1860. Wartburg, Gedichte, 1868. Kriegs- und Siegeslieder, 1871. Bilderlese, Gedichte, 1875.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 142. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, III. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Hofmann, Kitty (in Lexika auch: Hoffmann, K.). Geb. wann? (von Blei). Lebte 1834 (und 1826?) in Agram. Keine weiteren Angaben erhältlich.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Auf das allerhöchste Jubelfest der fünfzigjährigen Priesterweihe ... des Herrn Agramer Bischof Maximilian Verhovacz am 1. Jänner 1826. Auf das allerhöchste Jubelfest der fünfzigjährigen Priesterweihe ... des Herrn Agramer Bischof Alexander von Agalovich am 30. Dezember 1834.

Literatur: K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, XI/2 und XII. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Huber, Christiane Friederike. Geb. wann? (1721, 17. 5. 1729, 1730?) in Zittau (Lorenz). Vater Schauspieler Johann Friedrich Lorenz, Mutter ?. Sie war Schauspielerin, Debüt in Wien 1741. Von da zog sie mit ihren Eltern nach Danzig und spielte dort bei Sellier; 1744 spielte sie, wahrscheinlich bis 1748, bei Karoline Neuber in Leipzig. Dort lernte sie Lessing kennen „und trat mit ihm in nähere Beziehungen“ (Stein); sowohl Stein als auch Hanstein vermuten, daß sie seine Jugendgeliebte war. Sie ging 1748 nach Wien, wohin Lessing ihr gefolgt sein soll, bevor er nach Berlin ging, und war dort bis zu ihrem Tod 1799 am Hoftheater fest angestellt. 1751 heiratete sie den Schauspieler Joseph Karl H. (1726-1760) und nach dessen Tod den Ratstürster Weidner. C. F. H. war eine sehr erfolgreiche Schauspielerin; Sonnenfels, Eva König

(damals Lessings Verlobte) und Anna Luisa Karsch schrieben begeisterte Kritiken von ihren Auftritten. König über ihre Darstellung der Claudia Galotti: „Sie hat meines Erachtens in der größten Vollkommenheit gespielt. Wenigstens ich habe in meinem Leben keine Rolle so ausführen sehen und bei keiner das empfunden, was ich bei ihr empfand“ (Brief an G. E. Lessing, 15. 6. 1772, zit. Stein). 1788 erhielt C. F. H. zu ihrem 40jährigen Jubiläum als erstes Hoftheatermitglied die große goldene Ehrenmedaille. C. F. H. starb am 14. 11. 1799 (wo?). Nach J. H. Müller „wären, sie zu ersetzen, drei Schauspielerinnen nötig“ (zit. Stein).

Hanstein ist der einzige ihrer Biographen, der ihre schriftstellerische Tätigkeit auch nur erwähnt; er berichtet, C. F. H. habe sich nicht nur als Schauspielerin, sondern auch als „Bearbeiterin von Dramen [...] großen Ruf erworben“ und „die ‚Miß Sara‘ Lessing's sonderbar umfrisirt für die Bühne“ (I, 221). Über ihr Drama, ihre dramatischen Bearbeitungen und etwaige sonstige schriftstellerische Tätigkeit sind nirgends Angaben zu finden.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Weitere Werke?

Literatur: K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, II. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, I 221 und II 103 f, 228, 391. P. Stein, Deutsche Schauspieler, Eine Bildnissammlung, 1908, I. F. J. v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, 1881 (Neudruck 1985), 273.

Kraft, Anna Friederike (Frieda; in Lexika auch: Kraft, Frieda). Geb. am 10. 6. 1863 in Berlin. Vater der Pfarrer der Judenmission, später der Zionsgemeinde Julius Adolf Gottlieb K. (1825-1913), Mutter ?. Lebte bis 1876 in Berlin und besuchte dann zwei Jahre lang ein französisches Pensionat. Dort begann sie, sich für französische Lustspiele zu begeistern, und schrieb nach ihrer Rückkehr nach Berlin selbst mehrere Komödien in französischer Sprache. Ca. Beginn der 80er Jahre begann sie, religiöse Gedichte und Epen zu schreiben, ab 1884 religiöse Dramen. Von ihren Dramen erschienen nur drei im Druck (unter dem Pseudonym „Werner Kraft“); der Rest ihrer Schriften ist nicht nachweisbar. 1913 lebte sie in Berlin; im selben Jahr starb ihr Vater. Ihr eigenes Todesdatum ist unbekannt; weitere Lebensdaten nicht erhältlich.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Religiöse Gedichte und Epen, ca. 1880-1884.

Literatur: S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, IV. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Kremnitz, Marie (Mite) von. Geb. 4. 1. 1852 in Greifswald (von Bardeleben). Vater der Professor der Chirurgie Heinrich Adolf von Bardeleben, Mutter ?. 1868 Umzug nach Berlin, wohin ihr Vater als Universitätsprofessor berufen worden war. Erste Hälfte der 70er Jahre Heirat mit dem Arzt v. K. 1875 Umzug nach Bukarest, wo ihr Mann

der Arzt der Königsfamilie war. Seit Anfang der 80er Jahre war sie Vorleserin der Königin Elisabeth von Rumänien (siehe dort); Freundschaft mit Elisabeth und literarische Zusammenarbeit ab 1881. Unter den Pseudonymen „Dito und Idem“ verfaßten beide ein Drama (*Anna Boleyn*, 1886), das häufig Elisabeth allein zugeschrieben wird (bei Kosch und Brümmer nicht als M. v. K.s Arbeit verzeichnet).

Ihre eigenen Werke veröffentlichte M. v. K. unter dem Pseudonym „George Allan“. In den frühen 80er Jahren veröffentlichte sie die Biographien des rumänischen Königs-paares, die der Königin Elisabeth unter deren Pseudonym (*Carmen Sylva*, 1882). Zumindest bei einem Werk war die Anonymität der Verfasserin nicht freiwillig: ihre König-Karol-Biographie durfte sie auf Befehl des Königs nur anonym veröffentlichen, so daß viele Zeitgenossen annahmen, das Werk sei von dem König selbst (Wolbe 131 f). 1897 Tod ihres Mannes, 1898 Umzug nach Berlin. Gest. am 18. 7. 1916 in Berlin-Wilmersdorf.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Hg. von *Elisabeth von Rumänien*, Rumänische Dichtungen, 1881. Neue rumänische Skizzen, 1881. Fluch der Liebe, Novelle, 1881. Rumänische Märchen, 1882. Aus der rumänischen Gesellschaft, 1882. *Carmen Sylva* [Pseud. für: Elisabeth von Rumänien], Biographie, 1882 (2. Aufl. 1903). Ein Fürstenkind, Roman, 1883. Aus zwei Welten, Briefroman [mit *Elisabeth von Rumänien*], 1883 (7. Aufl. 1901). Astra, Briefroman [mit *Elisabeth von Rumänien*], 1886 (6. Aufl. 1903). Feldpost, Briefroman [mit *Elisabeth von Rumänien*], 1887 (4. Aufl. 1903). In der Irre, Novellen [mit *Elisabeth von Rumänien*], 1888 (4. Aufl. 1901). Islandfischer, Novellen von P. Loti [übers. mit *Elisabeth von Rumänien*], 1888. Rache und andere Novellen [mit *Elisabeth von Rumänien*], 1888 (2. Aufl. 1889). Eine Kindergeschichte, Novelle, [mit *Elisabeth von Rumänien*], o. J. Ausgewanderte, Roman, 1890. Elima, Novelle, 1894. Zwischen Kirche und Pastorat, Novelle, 1894. Sein Brief, Roman, 1896. In beiden Masken, Tragikomödie von P. de Saint-Victor (Übers. mit *Elisabeth von Rumänien*), 3 Bde., 1899-1900. Herr Baby, Kindergeschichte, 1901. Am Hofe von Ragusa, Roman, 1902. Mann und Weib, Roman, 1902. Fatum, Erzählung, 1903. König Karol von Rumänien, Lebensbild, 2. Aufl. 1903. Maria, Fürstin Mutter zu Wied, Lebensbild, 1904. Eine Hilflöse, Roman, 1906. Mutterrecht, Novelle, 1906. Was die Welt schuldig nennt, 1907. Der rote Streif, Erzählung, 1908. Die Getäuschten, Roman, 1909. Ist das – das Leben?, Roman, 1909. Laut Testament, Roman, 1911. Das Geheimnis der Weiche, Erzählung, 1913. Die Kammerwahl, eine rumänische Zustandsburleske mit H. Kienzl frei nach J. L. Caragiales' Der verlorene Brief, 1917.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 214. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, III 158 f. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, IV. E. Wolbe, *Carmen Sylva* [Pseud. für: Elisabeth von Rumänien], Der Lebensweg einer einsamen Königin, 1933, 122-28, 131, 134 f und 136 f. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. R. Grebing, M. v. K. (1852-1916), eine Vermittlerin rumänischer Kultur in Deutschland, 1976. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Krones, Therese. Geb. am 7. 10. [11?] 1801 in Freudenthal/Schlesien. Vater der Kürschnermeister Joseph K. (?-1839), Mutter ?. Ein Bruder (Joseph Franz, 1797-?). Ihr Vater war ein leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters und in seiner Freizeit der Leiter einer Liebhaberbühne; 1806 gab er seinen Beruf auf und gründete mit Einverständnis seiner Frau sein eigenes Wandertheater. Von 1806 bis 1821 zog T. K. mit dem Theater ihrer Eltern quer durch Deutschland und Österreich und spielte hauptsächlich Rollen in Komödien. Ein Biograph berichtet, auf einer dieser Wanderungen seien ihrem Vater beide Füße erfroren, so daß er bis an sein Lebensende bettlägerig und von T. K.' Pflege abhängig gewesen sei (Reden-Esbeck). Der Vater versuchte wiederholt (1809, 1810, nach dem Wiener Kongreß 1816) und vergeblich, in Wien eine feste Anstellung als Schauspieler zu bekommen. T. K. erhielt eine Ausbildung als Sängerin und war kurzfristig Mitglied an den Theatern in Brünn, Ölmütz, Graz, Laibach, Temesvár, Preßburg und Agram.

1821 spielte sie in Ödenburg [d. i. Sopron in Ungarn] die Ophelia, dort „entdeckte“ sie Ferdinand Raimund, damals fest engagierter Schauspieler am Leopoldstädter Theater in Wien und Gastschauspieler an demselben Theater in Ödenburg wie T. K. Er versprach T. K., sich für sie am Leopoldstädter Theater zu verwenden. Auf seine Empfehlung hin spielte T. K. dort am 11. 10. 1821 als Gast und wurde am 14. 11. desselben Jahres fest angestellt. Dort machte sie große Karriere als Schauspielerin; sie bekam fast immer begeisterte Kritiken und wurde zu einem Publikumsliebbling Wiens; vor allem wegen ihr und Raimund, der später auch der Bühnenschriftsteller des Theaters wurde, wurde das Theater als „klassische Volksbühne“ (Rabenlechner 90) berühmt. T. K. spielte in jedem neuen Stück Raimunds die Hauptrolle, immer mit großem Erfolg.

1826 lernte sie den russisch-polnischen Edelman Severin von Jaroszynski (1789-1827) kennen, der in Wien zur Schule gegangen war, in Polen Geld veruntreut hatte und vor den polnischen Behörden wieder nach Wien geflohen war, wo er sich einen erfundenen Grafentitel zulegte. Die Beziehungen zwischen T. K. und Jaroszynski waren bald der Gegenstand des allgemeinen Theater- und Stadtklatsches. Im Februar 1827 verübte Jaroszynski einen Raubmord an seinem ehemaligen Mathematiklehrer Johann Konrad Blank und wurde wenige Tage später – im Beisein T. K.' – verhaftet. Bei der folgenden Gerichtsverhandlung mußte T. K. wiederholt Aussagen über ihre Beziehungen zu Jaroszynski machen und wurde zur Zielscheibe vieler Spottlieder, die in Wien kursierten.

Das Theater allerdings hielt in dieser Krise zu ihr: am 16. 3. gab das Leopoldstädter Theater Bäuerles *Kabale und Liebe*, eine Parodie auf das Schillersche Stück; als Benefizvorstellung für T. K. – mit T. K. in der weiblichen und Raimund in der männlichen Hauptrolle. Die Vorstellung war sehr erfolgreich; die Kritiken der schauspielerischen Leistungen T. K.' waren enthusiastisch wie immer. Bis zu Jaroszynskis Hinrichtung im August 1827 trat T. K. außer in Bäuerles Stück in mindestens vier neuen Stücken auf (vgl. Rabenlechner 99-101), was auf eine ununterbrochene Tätigkeit hindeutet, obwohl verschiedene Raimund-Biographien von einer „monatelangen Pause“ der Schauspielerin sprechen (Rabenlechner 101 f, Anm. 1; ebenso bei Herloßsohn und Marggraff); laut Reden-Esbeck wollte sie sogar ins Kloster gehen.

Ende 1827 Arbeit an *Sylphide, das See-Fräulein*, das im Februar 1828 als Benefizvorstellung für T. K. am Leopoldstädter Theater aufgeführt wurde. T. K. spielte Nettchen, Raimund Eustachius Wolferl. Das Stück war ein voller Erfolg: selten bekam eine Schauspielerin, die sich nach etablierter Schauspielerkarriere als Bühnenschriftstellerin versuchte, für ihr erstes Stück so enthusiastische Kritiken. Bis Ende des Jahres wurde das Stück allein am Leopoldstädter Theater 66 Mal aufgeführt – das sind immerhin eine bis zwei Aufführungen pro Woche – und bis 1844 häufig an derselben Bühne wiederholt; auch an anderen österreichischen und deutschen Theatern wurde *Sylphide* ein Kassenschlager.

Im Sommer 1828 ernsthafte Krankheit, die T. K. veranlaßte, ihr Testament zu machen. 1829 schrieb sie ein weiteres dramatisches Märchen, *Der Nebelgeist und der Brantweinbrenner* (uraufgeführt mit Raimund in der Rolle des Brantweinbrenners); ein Jahr später die Travestie *Kleopatra*. Beide Stücke wurden am Leopoldstädter Theater ohne Erfolg aufgeführt und äußerst negativ rezensiert. Am 23. 1. 1830 verließ T. K. wegen schwerer Differenzen mit dem neuen Direktor des Theaters die Leopoldstädter Bühne und ging als Gastschauspielerin ans Theater an der Wien. Im Sommer desselben Jahres mußte sie wegen einer Krankheit eine Erholungsreise nach Marienbad machen, die nicht die erhoffte Wirkung hatte. T. K. starb am 28. 12. 1830 in Wien.

Der Rummel um den Publikumsliebbling T. K. ging über 100 Jahre nach ihrem Tod weiter: T. K. wurde das Thema zahlreicher Volksstücke, Operetten, Filme und Lokalromane (u. a. Haffners Operette *T. K.*, 1854; Haffners und Pfundhellers Operette *Severin von Jaroszynski*, 1862; Bäuerles Roman *T. K.*, 1854; Falks *T. K., die schöne Volks-sängerin*, 1902; Krenns und Ludassys Operette *Die tolle Therese*, 1913; von Bernaus Roman *Brüderlein fein*, 1916; Geyers *Die große Leidenschaft der T. K.*, 1937; Schulks *Im Banne des Schicksals*, 1941, und Thimigs, Ritters und Grohs Film *Brüderlein fein*, 1942). Zu ihrem 100. Todestag 1930 wurde T. K. enterdigt und in ein Ehrengrab im Wiener Zentralfriedhof überführt.

Trotz ihres Ruhmes als Schauspielerin und der Verehrung, die ihr als Wiener Publikumsliebbling zuteil wurde, wurde T. K. unfair beurteilt, was ihre schriftstellerischen Leistungen betraf. Die Kritiken ihrer letzten beiden Stücke sind ebenso vernichtend, wie die ihrer *Sylphide* begeistert waren – ob verdientermaßen oder nicht, läßt sich nicht mehr feststellen: weder *Der Nebelgeist* noch *Kleopatra* sind erhalten. Was das letzte Stück betrifft, kann man beim Lesen der Kritiken – wie der folgenden aus dem *Samm-ler* vom 16. 3. 1829 – auf den Gedanken verfallen, nicht die Qualität des Stückes sei an dem Mißerfolg schuld gewesen, sondern das Thema: „Das Thema der Weiberherrschaft hat man schon zum Ekel und allzeit besser variiert gesehen als in dem Stück der Dlle. Krones“ (zit. Rabenlechner 117). Der Erfolg der *Sylphide*, des Kassenschlagers der Saison, war nicht zu bezweifeln – wohl aber T. K.' Autorschaft: verschiedentlich wurde das Stück ihrem Bruder Joseph zugeschrieben (vgl. Stein). Veröffentlicht wurde *Sylphide* – das einzige ihrer Werke, das noch erhältlich ist – erst 120 Jahre nach dem Tod der Autorin, in Rabenlechners Ausgabe von 1947.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B.

Literatur: K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, V. F. J. v. Reden-Esbeck, Deutsches Bühnen-Lexikon, 1879. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 109 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, XI/2. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. P. Stein, Deutsche Schauspieler, Eine Bildnissammlung, 1908, II. M. Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert, 1918/19, I 306 und 375. M. Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, 2. Aufl. 1924, 289 f. M. M. Rabenlechner, „T. K. und ihre dramatischen Arbeiten“, in: T. K., Sylphide, das See-Fräulein, 1947, 86-120. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Levi, Elise (in Lexika auch: Henle, Elise). Geb. am 10. 8. 1832 in München (Henle). Vater der Sensal Benedikt Henle, Mutter ?. Nichte (Friedrichs) oder Schwester (Brümmer, Kosch) der Schriftstellerin Henriette Ottenheimer (1807-1883). Im Juli 1853 heiratete sie den Bijouteriefabrikanten Leopold L. und zog nach Eßlingen in Württemberg. Eine Tochter. Musikalische und schriftstellerische Tätigkeit ab ca. Mitte der 60er Jahre.

E. L. schrieb Gedichte, Novellen und Erzählungen, war aber hauptsächlich dramatische Schriftstellerin. Ihr Lustspiel *Aus Goethes lustigen Tagen* sollte 1876 am Stuttgarter Hoftheater aufgeführt werden, wurde aber aus bürokratischen Gründen abgesetzt. Diese Ereignisse lieferten ihr den Stoff zu ihrem Lustspiel *Durch die Intendanz* (1878), das sie zu einem Wettbewerb einsandte. Das Stück wurde ausgezeichnet; danach wurden die meisten ihrer Dramen auf zahlreichen Bühnen aufgeführt. 1879 Heirat ihrer Tochter und Umzug E. L.s nach München, wo sie bei ihrer Tochter und deren Mann lebte. 1889 Umzug nach Frankfurt/M. zu ihrer Schwester. Gest. am 18. 8. 1892 in Frankfurt/M.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Hut ab, Satire, vor 1869. Beim Volksfest, Skizze, vor 1869. Das zweite Jägerbattalion, Novelle, um 1869. Die Wacht am Rhein, Erzählung, 1870. Was soll ich deklamieren?, Sammlung von Gedichten zum Vortrag, den deutschen Mädchen und Frauen gewidmet, 3 Bde., 1885-89 (6. Aufl. 1903). Wer will Französisch lernen?, Eine Gabe für unsere Kleinen, 1893.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 127 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 398-405. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, I. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, IV. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-90. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 64.

Müller, Elisabeth. Geb. 1827 (wo?) als Tochter eines Kaufmanns. Erhielt eine gute Ausbildung. Nach der zweiten Verheiratung ihres Vaters verließ sie das Elternhaus und

besuchte eine Lehrerinnenbildungsanstalt, wo sie das Staatsexamen machte. Lehrerin an Privat- und öffentlichen Schulen im In- und Ausland, „bis veränderte Verhältnisse es ihr ermöglichten, sich ganz ihrer Neigung zur Schriftstellerei hinzugeben“ (Brümmer). Ab 1881 freie Schriftstellerin in Freiburg i. Br. Sie verfaßte mehrere Dramen (unter dem Pseudonym „E. Meruëll“) und Märchen, einen Roman und eine Biographie über Peter Rosegger. 1895 Umzug nach Stuttgart. Gest. am 6. 3. 1898 in Stuttgart.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Das Märchen auf der Wanderschaft, 1881. Taube und Habicht, Roman, 1883. Neue Märchen für die liebe Jugend, 1892. Vom Hirtenstab zur Feder, ein Lebensbild von P. K. Rosegger, o. J.

Literatur: F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, V. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981 (unter ihrem Pseudonym E. Meruëll, das Friedrichs einer anderen gleichnamigen Autorin zuschreibt).

Neuber, Friederike Karoline. Geb. 9. 3. 1697 in Reichenbach/Vogtl. (Weißborn). Vater der Rechtsanwalt Daniel Weißborn (?-1722), Mutter Anna Rosine Wilhelm (?-1705). 1702 Umzug der Familie nach Zwickau, dem Heimatort des Vaters. K. N.s Vater war für die körperliche Mißhandlung seiner Frau stadtberechtigt und „soll sogar die Schuld an ihrem frühzeitigen Tod [...] getragen haben“ (Reden-Esbeck 2). Über K. N.s frühe Jugend und Ausbildung geben nur zwei Quellen Auskunft; eine ist das Urteil ihrer Zeitgenossen, die sie als ungewöhnlich gebildete Frau bezeichneten. Aus ihren Briefen ist ersichtlich, daß sie fließend Französisch und etwas Latein sprach.

Die zweite Quelle bezüglich ihrer Jugendjahre sind die Gerichtsakten eines Prozesses im Jahre 1712, in denen sowohl K. N. als auch andere Beteiligte aussagen, ihr Vater habe sie körperlich schwer mißhandelt und wiederholt gedroht, sie zu erschießen. Der Prozeß behandelte die Klage des Vaters gegen den Studenten Gottfried Zorn, der bei ihm Schreiberdienste genommen hatte und mit dem K. N. im April 1712 – nach einer Morddrohung ihres Vaters – das Weite gesucht hatte. Der Vater verklagte Zorn, K. N. entführt und geschwängert zu haben; beide wurden auf sein Betreiben hin verhaftet und blieben 13 Monate lang in Haft. Zorn konnte jedoch nicht wegen Verführung Minderjähriger belangt werden, da K. N. vor Gericht aussagte, sie habe ihn zur Flucht angestiftet. Obwohl K. N. in verschiedenen Briefen an das Zwickauer Stadtgericht den Wunsch äußerte, im Gefängnis bleiben zu dürfen, wurde sie nach Beendigung des Verfahrens wieder nach Hause geschickt.

1717 lernte sie den Primaner Johann N. (1697-1759) kennen und floh mit ihm endgültig; im selben Jahr ließen beide sich in Weißenfels bei der Spiegelbergschen Wanderbühne als Schauspieler anwerben. Am 5. 2. 1718 heirateten beide in Braunschweig. K. N. erwarb sich schnell einen Ruf als namhafte Schauspielerin und begünstigte schon, bevor sie J. Chr. Gottsched kennenlernte, Übersetzungen französischer Alexandrinertragödien vor den üblichen improvisierten Komödien. Nach einigen Jahren bei verschiedenen Wanderbühnen kam sie 1724 mit der Haakschen Gesellschaft nach Leipzig.

Dort lernte sie Johann Christoph Gottsched kennen, der versuchte, sie für seine reformatorischen Ideen zu gewinnen. Mitte der 20er Jahre, nach dem Tod der Direktorin Sophie Haak und der Auflösung ihrer Truppe, entschloß K. N. sich, ihre eigene Schauspieltruppe zu gründen, und bemühte sich um Haaks sächsisches Privileg, d. h. das verbrieftte Recht, in Sachsen Stücke aufzuführen. Das Privileg wurde ihr 1727 erteilt. K. N. stand in regem Austausch mit J. Chr. Gottsched und bemühte sich um eine Erweiterung des Repertoires „regelmäßiger“ Stücke (d. h. von Stücken, die die drei Einheiten beachteten, vor allem Verstragödien), obwohl ein guter Teil auch ihres Spielplans aus Possen und improvisierten Stücken bestand. Die von J. Chr. Gottsched angestrebte Kostümtreue konnte K. N. sich aus finanziellen Gründen nicht erlauben; aber das Konzept der Literatur auf dem Theater nahm sie durchaus ernst.

Wie viele spätere Theaterwissenschaftler war K. N. der Ansicht, eine Bühnenreform dieser Art könne nur dann Erfolg haben, wenn die Vorurteile gegen den Schauspielersstand beseitigt würden. Schon deshalb hielt K. N. auf strengste Disziplin in ihrer Truppe; ihr Einfluß auf ihre Schauspieler ging weit über die üblichen Rechte und Pflichten des Theaterdirektors hinaus. Sie zwang ihre Schauspieler dazu, ihre Rollen zu lernen, setzte regelmäßige Proben an und bestand auf pünktlichem Erscheinen – bei Wandertheatern ein recht ungewöhnliches Verfahren. Nebenbei überwachte sie den sittlichen Lebenswandel ihrer Truppenmitglieder. Die unverheirateten Schauspieler nahm sie in Kost, um etwaige Abstecher ins Wirtshaus zu verhindern; ledige Schauspielerinnen nahm sie als Pflögetöchter ins Haus; Liebschaften irgendwelcher Art wurden nicht geduldet: sie „trieb die jungen Leute unnachsichtlich auseinander oder in die Ehe“ (Reden-Esbeck 75).

Bis 1734 spielte die Neubersche Truppe zu Messezeiten regelmäßig in Leipzig, unterbrochen von Gastspielreisen u. a. nach Frankfurt a. M., Hamburg, Blankenburg, Merseburg, Hannover, Dresden, Nürnberg, Augsburg, Wolfenbüttel, Braunschweig, Salzdahlum, Lübeck, Weißenfels, Freiberg, Wittenberg und Lüneburg. Im Repertoire standen französische Verstragödien, erste deutsche Nachahmer desselben Musters – wie J. Chr. Gottscheds *Sterbender Cato* –, K. N.s eigene Stücke und Vorspiele, und, um das Publikum zu halten, improvisierte Possen mit dem Harlekin in der Hauptrolle. K. und Johann N. beklagten sich in diesen Jahren häufig über den Mangel an Verstragödien. An denen, die es gab, wurde ununterbrochen verbessert und gefeilt. So wurde beispielsweise häufig ein Stück umstudiert, wenn eine neue Bearbeitung oder Übersetzung erschien. Das war eine beachtliche Zusatzarbeit für die Truppe, besonders wenn man das bei Wanderbühnen übliche Pensum bedenkt: von April bis Dezember 1735 gab die Neubersche Gesellschaft in Hamburg 203 verschiedene Vorstellungen (Reden-Esbeck 107-10).

Obwohl K. N. in vielen verschiedenen Städten spielte, betrachtete sie Leipzig als ihren Stützpunkt: dort hatte sie in der Regel den größten Erfolg, und J. Chr. Gottsched, der theoretische Mitarbeiter ihrer Reformbestrebungen, war dort Professor. 1733 wurde ihr ihre Spielerlaubnis in Leipzig streitig gemacht: der Schauspieler Joseph Ferdinand Müller, Schwiegersohn der ehemaligen Direktorin und Privilegshaberin Sophie Haak, nahm das Privileg, das nach deren Tod an K. N. übergegangen war, für

sich in Anspruch. Es folgte ein langwieriger und feindseliger Streit mit unzähligen Eingaben und Bittschriften von beiden Seiten an den Dresdener Hof, die Landesregierung und den Stadtrat. Aus den erhaltenen Eingaben beider Parteien geht in etwa folgendes hervor: K. N., die im Leipziger Fleischhaus ihr Theater aufgeschlagen hatte, versuchte, ihr Privileg erneuern zu lassen; Müller dagegen verlangte das *ausschließliche* sächsische Privileg – d. h. die Garantie, daß seine Truppe als einzige die Erlaubnis hätte, in Leipzig zu spielen – und das Recht, im Leipziger Fleischhaus zu spielen. Müller begründete seine Forderung damit, daß zwei Schauspieltruppen sich in Leipzig nicht ernähren könnten. K. N., die augenscheinlich seine Konkurrenz weniger fürchtete als er die ihre, widersprach heftig und erfolgreich: nach zahlreichen Briefen und Bittschriften konnte sie im Mai 1734 ihre Bühne wieder eröffnen.

Am 19. Mai traf ihr Mann, sicher ohne K. N.s Wissen und gegen ihren Willen, ein erstaunliches Abkommen mit Müller: er versprach, schriftlich und notariell beglaubigt, „in ehelicher Vormundschaft seines Eheweibes Fridericen Carolinen“ (zit. Reden-Esbeck 152), das Theater nach Ende der Spielzeit zu räumen, wenn Müller seine Klage zurückzöge. Am 9. Juni bat K. N. den Leipziger Rat, dieses Abkommen rückgängig zu machen; es folgten viele Briefe desselben Inhalts an sämtliche Gönner und schließlich an den König. Ihre Begründung ist immer dieselbe: die Vormundschaft des Ehemannes über die Ehefrau erkannte sie nicht an; vielmehr bestand sie darauf, daß ein Vertrag nur die vertragschließenden Personen beträfe, „und gehet mich daher dasjenige, weissen sich mein Ehemann mit Müllern vermeintlich verglichen, meiner Seits nicht das geringste an“ (Brief vom 30. 6. 1734 an König Friedrich August, zit. Reden-Esbeck 162). Der endgültige Bescheid vom Juli 1734 sprach das Privileg samt Fleischhaus Müller zu; K. N. durfte nur zu Messezeiten in Leipzig spielen. In dieser Zeit, kurz nach dem Vergleich zwischen Müller und ihrem Mann, schrieb K. N. ihr *Deutsches Vorspiel*, das im Juni aufgeführt wurde.

Von Leipzig zog die Truppe zunächst nach Braunschweig und spielte danach u. a. in Hamburg, Kiel, Lübeck, Hannover, Frankfurt/M. und Straßburg. Der Briefwechsel mit J. Chr. Gottsched und die Reformbemühungen der Truppe hielten an. In Hamburg hatte die Truppe mit ihren Verstragödien zunächst einen solchen Erfolg, daß K. N. hoffte, Hamburg könnte für sie ein neuer Stützpunkt werden; aber der Erfolg flaute rasch ab. Die Truppe machte Schulden und K. N. schrieb ihren Mißerfolg der Sensationslust der Hamburger Zuschauer zu, die – ihrer Meinung nach – ihre deklamierten Schauspiele weniger schätzten als Harlekinsburlesken. In der Ankündigung ihrer Abschiedsvorstellung im Dezember 1735 widmete sie die Aufführung „Allen Denen/ Die uns oft und gerne gesehen haben/ Die uns nicht haben sehen können/ Die uns nicht haben sehen dürfen und/ Die uns nicht haben sehen wollen“ (zit. Reden-Esbeck 191) und stieß damit den Hamburger Bürgermeister so vor den Kopf, daß die Vorstellung noch am selben Tag vom Senat verboten wurde.

1736 erhielt K. N. das Schleswig-Holsteinische Privileg und bedankte sich mit ihrem Vorspiel *Die von der Weißheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst*. 1737 bewarb sie sich gleichzeitig um das Hamburger Privileg und um eine Spielerlaubnis in Leipzig zu Messezeiten. Das Hamburger Privileg wurde abgeschlagen; die

Erlaubnis, zur Leipziger Messe zu spielen, erhielt sie. Diese Erlaubnis setzte sie sofort in bitterste Konkurrenz zu dem derzeitigen Privilegshaber Müller. Nach einer Aufführung bei Hofe erhielt sie ihr Prädikat „Hofkomödiantin“ wieder, mietete das Opernhaus und bewarb sich erneut um die Erlaubnis, in Leipzig außerhalb von Messezeiten spielen zu dürfen.

Auch jetzt noch war die Reform des deutschen Theaters Gegenstand ihrer Vorspiele: 1737 schrieb sie ein Vorspiel, in dem der Harlekin in aller Form von der Bühne verbannt wurde; in *Der alte und neue Geschmack* (1738) ist der neue Geschmack ein „junger wohlzogener Mensch“, der alte ein Bauer (Theaterzettel, zit. Reden-Esbeck 232). 1738 verlor sie die Schauspielerinnen, die die Liebhaberinnen spielte, und mußte daher das Fach selbst übernehmen. 1739 kam es zu einer Auseinandersetzung mit J. Chr. Gottsched, weil K. N. sich weigerte, eine von ihm verlangte Änderung im Spielplan durchzuführen: sie sollte die bereits einstudierte Stüvensche Übersetzung von Voltaires *Alzire* durch die Übersetzung von Luise Gottsched (siehe dort) ersetzen.

Nach der Leipziger Messe ging sie nach Hamburg und durchlebte dort eine erfolglose Spielzeit. Dort erreichte sie eine Einladung nach St. Petersburg, was sie wieder veranlaßte, den Hamburger Bürgern von der Bühne herab die Meinung zu sagen. Der Magistrat verbot ihr darauf, die Stadt wieder zu betreten. Als K. N. nach Rußland ging, trennte sich einer ihrer Schauspieler, Johann Friedrich Schönmann, von ihr und gründete seine eigene Schauspieltruppe – das wurde die Truppe, die J. Chr. Gottsched nach dem Verlust der Neuberschen protegierte, bzw. die er dazu bestimmte, seine Theorien auf der Bühne zu verfechten. So kam es, daß K. N. 1741 bei ihrer Rückkehr nach Leipzig dort eine neue konkurrierende Truppe vorfand. Sie erhielt zwar die Erlaubnis, außerhalb der Messezeiten zwei Mal wöchentlich zu spielen, aber die Konkurrenzsituation hatte sich nun verstärkt: Müller war immer noch sächsischer Hofkomödiant, und Schönmann spielte unter J. Chr. Gottscheds Protektion in Leipzig.

Diese Protektion des Gegners, verschiedene Anfeindungen, vielleicht auch das Bedürfnis, sich an J. Chr. Gottsched für die vorher erfahrene Bevormundung zu rächen, veranlaßten K. N., J. Chr. Gottsched öffentlich lächerlich zu machen – zunächst in einer Parodie des *Sterbenden Cato*. Nach mehreren öffentlichen Feindseligkeiten von beiden Seiten ließ K. N. im Oktober 1741 eine selbstverfaßte Satire auf J. Chr. Gottsched aufführen (*Der allerkostbarste Schatz*, in dem J. Chr. Gottsched durch den Tädler dargestellt wird), die sogar wiederholt wurde, obwohl J. Chr. Gottsched alle Hebel in Bewegung setzte, um die Aufführung zu verhindern.

Im selben Jahr stellten die Universitäten von Leipzig und Wittenberg ein Gesuch an das Konsistorium in Dresden, in dem sie sich über die negativen Auswirkungen von Glücksspielen und öffentlichen Schauspielen auf ihre Studenten beschwerten – und das unter direkter Bezugnahme auf die Truppen K. N.s und Müllers. Das Gesuch, das die Einschränkung der Schauspiele verlangte, wurde zweimal erneuert, 1742 und 1744 (in diesem Jahr unterstützt von der Landesregierung und von Dresden bewilligt). K. N. ging es auch bei zeitlich uneingeschränktem Spielplan finanziell nicht gut: 1742 bat sie die Stadt Leipzig zum ersten Mal, ihr die Abgaben zu erlassen; im darauffolgenden

Jahr löste sie ihre Gesellschaft auf und zog sich mit Johann N. nach Oschatz zurück, weil sie hoffte, daß ihr Mann dort eine Anstellung bekommen könnte.

Diese Hoffnung schlug fehl, und K. N. war schon 1744 wieder in Leipzig, gründete eine neue Truppe – die meisten ihrer früheren Mitglieder spielten auch jetzt wieder bei ihr – und nahm den bürokratischen Kampf um die Spielerlaubnis in Leipzig wieder auf. Die erhielt sie zwar, aber unter starken Einschränkungen: inzwischen hatte das oben erwähnte Leipziger Dekret alle Glücksspiele verboten und die Aufführung von Theaterstücken auf Messezeiten beschränkt. K. N. protestierte, aber ihr Gesuch um Spielerlaubnis außerhalb der so festgesetzten Zeit wurde erst 1745 gewährt – jetzt durfte sie wöchentlich ein Stück aufführen. K. N. war damit nicht zufrieden und erreichte tatsächlich durch Bittschriften an ihren alten Gönner, den Grafen Brühl, daß die Einschränkung im Juni 1745 durch Kabinettsbefehl widerrufen wurde.

Ein Jahr lang spielte K. N.s Truppe konkurrenzlos – Schönmann hatte einen neuen Papierkrieg um das Privileg mit ihr verloren – und ohne zeitliche Einschränkung; dennoch machte die Truppe weiter Schulden. 1746 wurde ihr das Spielen in der Adventszeit, ein Jahr später Aufführungen an Sonn- und Feiertagen untersagt. Mit dieser Beschränkung konnte die Truppe nicht überleben; und K. N., der Bitt- und Protestbriefe müde, widersetzte sich dem Befehl diesmal in der Praxis. Nachdem sie wiederholt wegen ihrer Ankündigungen auf Theaterzetteln bei ihren Sonntagsaufführungen erwischt worden war, hörte sie auf, ihre Vorstellungen anzukündigen, spielte aber weiter. Erst 1748, dem Uraufführungsjahr von G. E. Lessings *Junchem Gelehrten* auf der Neuberschen Bühne, wurde K. N. wegen einer unerlaubten Theatervorstellung vor den Magistrat geladen. Statt selbst zu erscheinen, schickte sie dem Magistrat ihren Schauspieler Wolfram, der Folgendes aussagte: „So viel er wüßte, wäre nicht öffentlich, sondern nur privatim und weil etl. neue Acteurs darzu gekommen, exercitii gratia gespielt worden; des wegen man auch Kein Geld vor die entrée genommen“ (zit. Reden-Esbeck 308).

1749 kam Schönmann nach Leipzig zurück. K. N. sah die Konkurrenzsituation, die dadurch entstand, als ernste Gefahr für das Überleben ihrer Truppe und bewarb sich sofort um das ausschließliche sächsische Privileg, das ihr auch zunächst bewilligt wurde. Als sich aber herausstellte, daß die N.s ihre Abgaben an die Stadt seit Jahren nicht bezahlt hatten, wurde das Gesuch nachträglich abgeschlagen. Die verlangten 800 Reichstaler konnte die Truppe nicht aufbringen, und alle Bitt- und Protestschriften der energischen Prinzipalinnen blieben erfolglos: K. N. verlor das ausschließliche Privileg und ihre Bühne im Fleischhaus. Zu der finanziellen Katastrophe trat eine weitere: 1749 verließ sie ihr bester Schauspieler, Johann Heinrich Koch, gründete seine eigene Schauspieltruppe und bewarb sich um den Titel des Hofkomödianten, 1750 gefolgt von demselben Gesuch, das K. N. ein Jahr zuvor an die Stadt Leipzig gerichtet hatte: dem um das ausschließliche sächsische Privileg. In den nun folgenden erneuten Papierkrieg mischte sich auch Schönmann, der versuchte, sich seine Spielerlaubnis zu sichern – diesmal gegen Koch, nicht gegen K. N. Koch erhielt das ausschließliche Privileg und kam mit Schönmann zu einem Vergleich, in dem er ihm gegen Abgaben eine beschränkte Spielerlaubnis erteilte.

K. N. mußte ihre Truppe auflösen und – mit 53 Jahren – wieder Schauspielerin werden, um sich zu ernähren. Sie spielte – nach brieflichen Äußerungen von Zeitgenossen ziemlich erfolglos – u. a. in Frankfurt, Wien und Dresden. Zu Beginn des dritten schlesischen Krieges 1756 waren K. N. und ihr Mann völlig ruiniert. Ein Dr. Löber, königlicher Leibarzt in Dresden, nahm beide bei sich auf; als sein Haus kurz darauf von preußischen Soldaten besetzt wurde, teilten sich die Soldaten mit der Löberschen Familie und den N.s das Haus. Johann N. starb 1759. 1760 wurde das Haus von einer Bombe getroffen; die Löbers flohen mit K. N. in das Dorf Laubegast. K. N. wurde hier schwer krank und starb am 29. oder 30. 11. 1760.

Im Leben der K. N. gibt es zwei hervorstechende Elemente, den ständigen Überlebenskampf auf der Bühne und ihre reformatorischen Ideale. K. N. war eine äußerst kompetente und, wie aus den vielen Briefen und Eingaben an die Leipziger Regierung hervorgeht, energische Theaterdirektorin. Außerdem war sie eine anerkannte Schauspielerin und Bühnenschriftstellerin und eine langjährige Förderin jüngerer Kollegen. Viele junge Schauspieler, die später zeitgenössische Berühmtheiten wurden, traten bei ihr zuerst auf, u. a. Koch, Christiane Friederike Huber (siehe dort), Döbbelin, Fabricius, Brückner, Heydrich, Hübler, Kohlhardt, Mylius, Schönmann, Schröter, Suppig, Uhlig, Weidner, Withöff, Klotzsch, Wolfram und Toskani. Unter den Erstlingswerken, die auf ihrer Bühne zuerst gespielt wurden, befand sich Lessings *Junger Gelehrter*; ebenso protegierte K. N. andere junge Bühnenschriftsteller wie Gellert, Christian Felix Weiße und Johann Elias Schlegel.

Ihre Bemühungen um eine Reform der deutschen Bühne bestanden keineswegs nur in einer Anwendung von J. Chr. Gottscheds Theorien, sondern auch, wie oben beschrieben, in umfassenden praktischen Änderungen der täglichen Routine auf dem Theater. Die meisten ihrer Vorrede, Vorspiele und Schauspiele stehen im Dienst dieser Bühnenreform. Aus leicht ersichtlichen Gründen wurden nur drei von ihren zahlreichen Theaterstücken gedruckt: in Abwesenheit jeglicher Druck- oder Aufführungsrechte wären ihre Stücke Freiwild für jede andere Truppe gewesen. Nicht nur ihre, fast jede Wanderbühne der Zeit war ständig auf der Jagd nach neuen Stücken, und so hielt K. N. ihre eigenen Werke unter Verschuß. Bis auf drei (das *Deutsche Vorspiel*, das *Schäferfest* und *Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele*) sind alle ihre Stücke verlorengegangen.

Wahrscheinlich liegt es an dieser Tatsache und an den Themen ihrer Stücke (häufig allegorische Kommentare zu den Zuständen des deutschen Theaters und Darstellungen ihrer eigenen reformatorischen Bemühungen), daß K. N., die Bühnenreformatorin, häufiger gewürdigt wurde als K. N., die Schriftstellerin. Als Bühnenreformatorin aber wurde sie berühmt; spätere Biographen sehen sie, wie Reden-Esbeck, als „Repräsentantin einer neuen Epoche“ (255): K. N. wurde hauptsächlich rezipiert als die Wegbereiterin für das Theater Lessings, Schillers, und Goethes – unter auffälliger Unterschlagung ihrer eigenen schriftstellerischen Errungenschaften.

Die meisten Werke über K. N., die schon ihrer Energie wegen eine illustre Figur ist, zeigen zudem einen etwas sensationalistischen Einschlag. Legenden, denen zufolge K. N. als „Komödiantin“ diffamiert wird, werden oft und gern erzählt, während auf

ihre Werke kaum Bezug genommen wird. So wird u. a. häufig berichtet, die schwer kranke K. N. habe in Laubegast umziehen müssen, da der erste Hausherr den Tod einer Komödiantin in seinem Haus verhindern wollte. Der berühmtesten und am häufigsten wiedererzählten Anekdote zufolge mußte ihr Sarg über die Friedhofsmauer geschoben oder geworfen werden, weil der Pfarrer dem Leichnam der Komödiantin den Zutritt zum Friedhof nicht gestattete. (Für beide Anekdoten gibt es letztendlich keine konkreten Anhaltspunkte.) Auch Reden-Esbecks Neuber-Biographie, die gerade wegen seines ausführlichen Quellenstudiums wertvoll ist, nimmt auf ihre Werke überhaupt keinen Bezug; dem Autor war keines ihrer Stücke zugänglich.

K. N. ist eine unübersehbare Figur in der deutschen Theatergeschichte und war es schon zu Lebzeiten. Sie wurde diffamiert, falsch repräsentiert, in ihrer Bedeutung verkleinert und lächerlich gemacht, aber übersehen wurde sie nicht. Bereits 1743 erschien eine Persiflage auf sie, Friedrich Siegmund Meyers *Leben und Thaten der [...] Friederica Carolina N.in*. Dieses spöttische „Heldengedicht“ blieb nicht die einzige literarische Darstellung ihres Lebens: dasselbe Thema bearbeiten u. a. Emilie von Binzers Drama *K. N.*, veröffentlicht unter dem Pseudonym „Ernst Ritter“ und 1847 in Wien aufgeführt; Hartwigs Vierakter *Die N.in* (o. J.); Mosenthals Drama *Die deutschen Comödianten* (1863); Meynerts theatralisches Zeitgemälde *Harlekins Rache* (1840); von Panhuys Adagio *Ach Liebste Madame N.in!* (um 1870); Emil Junghans' allegorische Erzählung *Hanswursts Autodafee* (1874); Seebergs Schauspiel *Harlekins Tod ... Die N.in* (1928); Weisenborns Stück *Die N.in* (1935); Olly Boeheims [Pseud. für: Olga George] Roman *Philine* (1935) und der darauf basierende Film *Komödianten* von G. W. Pabst (1941); Welckers Künstlerroman *Frau C. N.in* (1935); Heide Wendlands *Komödianten ohne Maske* (1957); Lore Mallachows *Im Morgenlicht* (1960); Katharina Rothärmels Hörspiel *Ich war die N.in* (1979); Charlotte Thomas' Erzählung *Die Prinzipalin* (1981) und Irmela Brenders *Lebenszeugnisse-Lebensstationen, Die N.in* (Manuskript zu einer Radiosendung, Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, Januar/Februar 1981).

Auch auf wissenschaftlicher Ebene wurde, wie bereits erwähnt, ihr Leben häufiger gewürdigt als ihr Werk: während die Quellen, die über ihre Biographie Auskunft geben, aufgearbeitet wurden – u. a. von Reden-Esbeck –, müssen die meisten ihrer Stücke als verlorengegangen angesehen werden.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Trauergedicht auf den Tod ihres Vaters, 1722. Rede der Lucretia an ihren gemahl Tarquinius Collatinus, 1727. Glückwunschgedicht zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christine, 1727. An ein Frauenzimmer, an ihren nahmenstag, um 1727?. Glückwunschgedicht zum Geburtstag der Herzogin Luise, 1729. Glückwünschungs-Gedichte zur Huldigung des Herzogs Ludwig Rudolf von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1731. Bey der hohen Vermählung Ihr. königl. Hoheit Prinz Friedrichs, Königlichen Cron-Printzens in Preussen, mit Der ... Printzessin Elisabeth, aus dem ... Hause Braunschweig-Lüneburg-Bevern, in Saltzthal am 12. Juny 1733 überreicht, 1733. Widmungsverse in einer Ausgabe von Senecas *Dialogen*, 1733. Widmungsverse in einer Ausgabe von Petrarcas *Trostspiegel in Glück und Unglück*, 1733. Widmungsverse in einer Ausgabe der *Christlichen Sitten-Lehr*, 1733. Gereimte Bittgesuche an die Herzogin von Braunschweig, die Kurfürstin von

Sachsen, die Königin von Polen und den Grafen Brühl, 1734. Bey dem Ableben des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn H. Ludwig Rudolf regier. Herzogs zu Braunschweig, eine Trauerrede, 1735. Glückwunschgedicht an Antonette Amalie, 1735. Glückwunschgedicht an den Herzog Ferdinand, 1735. Bey dem Geburts-Feste Jhr. Königl. Hoheit ... Carl Friderichs Erbens zu Norwegen, Herzogs zu Schleswig, Holstein, 1736. Bey dem hohen Geburts-Feste Jhr. Königl. Majestät Ludovici XV., Eine Glückwünschungs-Ode, 1737. Poetische Ansprache an den König von Polen und Kurfürsten von Sachsen, Friedrich August II., 1737. Gedicht an den Reichsgrafen von Brühl, 1737. An dem hohen Geburtsfeste Sr. Königl. Majestät beyder Sicilien, Eine Glückwünschungs-Ode, 1738. An dem hohen Namens-Feste ... Carl Friedrichs, regier. Herzogs zu Schleswig-Holstein, Eine Glückwünschungs-Ode, 1738. Bittgedicht an den Rat zu Leipzig, 1738. Abschiedsrede in dramatischer Form, 1740. Bittgedicht an den Grafen von Hennicke, 1749. O Künstler, Gedicht, 1756. Geburtstagsgedicht, der kleinen Ernestine Charl. Wilhelm. Löber gewidmet, 1758. Dankgedichte, 1758-9.

Literatur: J. F. Löwen, Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766/67), 24-31, 55, 103 f. *Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit nebst J. F. Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, hg. R. M. Werner, 1783. J. F. Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, 1794, 209-44. J. G. Meusel, Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, 1802-1816, X. H. Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig, Von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit, 1818, 30 f, 44-76, 270 f. K. Th. v. Küstner, Rückblick auf das Leipziger Stadttheater, 1830, 104 f, 283. K. Herlofsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, V. R. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, 1847, 233-59, 279-85, 297. Th. Mundt, Dramaturgie oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst, 1848, 408. Th. W. Danzel, Gottsched und seine Zeit, 2. Aufl. 1855, 132, 134 f. H. Laube, Das Burgtheater, 1868, 6 f. L. Otto[-Peters], „F. N.“, in: L. Otto[-Peters], Einflußreiche Frauen aus dem Volke, 1869, 162-170. K. Bauer, Komödianten-Fahrten, Erinnerungen und Studien von Karoline Bauer, 1875, 276-302. A. E. Brachvogel, Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas, 1877, 85-90, 170-2. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, III/2. I. Brüning, Le Théâtre en Allemagne, Son Origine et ses Luttes (1200-1700), 1887, 183-234. H. Devrient, Die Schönmannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg 1742-1744, 1895, 14, 70 f, 92 f, 104. A. Richter, „Vorrede zu F. C. N.s *Ein Deutsches Vorspiel*“, in: Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 63, Neue Folge 13 (1897), III-XVI. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. R. Lothar, Das Wiener Burgtheater, 1899, 15. A. v. Weilen und O. Teuber, Die Theater Wiens, 1899-1906, II A 82 f. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, I 104-13, 139, 140, 166, 221, 224, 226, 227, 229, 230, 235, 238, 239, 304; II 51, 56, 65, 391. C. H. Schmid, Christian Heinrich Schmid's Chronologie des deutschen Theaters, 1775 (Nachdruck 1902), 39-48, 60-64, 68, 70, 73-76, 82, 89, 91 f, 95, 108, 113. P. Stein, Deutsche Schauspieler, Eine Bildnissammlung, 1908, I.

H. Landsberg und A. Rundt, Hg., Theater-Kalender auf das Jahr 1911 (1912), 57. H. Daffis, „Theater und Schauspielkunst im alten Berlin“, in: H. Landsberg und A. Rundt, Hg., Theater-Kalender auf das Jahr 1912 (1913), 122. M. Martersteig, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, 2. Aufl. 1924, 70-74, 148, 150. F. Brüggemann, Hg., Gottscheds Lebens- und Kunstreform in den zwanziger und dreißiger Jahren, Gottsched, Breitingen, die Gottschedin, die N.in, 1935. H. Sasse, F. C. N., Versuch einer Neuwertung, Diss. Freiburg, 1937. H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, 1948, 64-95, 189, 266-70, 277-86, 395-407, 442, 518-21. L. Scholz und R. Daunicht, Die N.in, Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, in: Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten Heft 2, 1956. H. Züllchner, Das Wirken von F. C. N.in, Hof-Comoediantin, in Dresden, 1960. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 457. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. H. Devrient, Johann Friedrich Schönmann und seine Schauspielergesellschaft, 1895 (Nachdruck 1978), 21 f, 25, 70, 104, 130, 153 f, 303-5. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. F. J. v. Reden-Esbeck, C. N. und ihre Zeitgenossen, 1881 (Nachdruck 1985). W. Günther, „Nachwort“, in: F. J. v. Reden-Esbeck, C. N. und ihre Zeitgenossen, 1985. H. Heckmann, „Theaterkritik als Unterhaltung, Die Vorreden und Vorspiele der N.in“, in: R. Schade, Hg., Lessing Jahrbuch XVIII (1986), 111-27. B. Becker-Cantarino, „Prinzipalin und Theaterautorin, C. F. N.“, in: B. Becker-Cantarino, Der lange Weg zur Mündigkeit, Frau und Literatur (1500-1800), 1987, 310-7. G. zu Putlitz, „F. K. N.“, in: J. M. von Gayette-Georgens und H. Kletke, Hg., Frauen-Album, Charakterbilder aus alter und neuer Zeit, o. J., 189-98.

Pernet, Luise Hedwig von. Geb. 22. 2. 1742 in Schleswig (von Kemmerer). Vater Marcus Andreas Kemmerer (1702-1782), Mutter Johanna Eleonora von Schildberg. Von 1760 bis 1765 lebte sie in Husum und zog dann mit ihrer Mutter nach Graz. Dort heiratete sie 1765 Johann Heinrich v. P., k. u. k. Auditor im Infanterieregiment Baden-Durlach. 1770 veröffentlichte sie ihr komisches Trauerspiel *Seline* zusammen mit einer Sammlung Fabeln und Erzählungen mit einer Widmung an Maria Theresia. Ihr Mann wurde wiederholt versetzt (1771 nach Wien, 1777 nach Freiburg i. Br., 1779 nach Hermannstadt); es ist anzunehmen, daß L. H. v. P. immer mit ihm zog. 1785 zog sie nach Wien und von da mit ihrem Mann in die Niederlande. 1790 erschienen ihre *Neuen Vermischten Gedichte*, 1795 eine Neuauflage desselben Bandes. Von 1794 bis zur Pensionierung ihres Mannes lebte sie in Wien. L. H. v. P. starb am 4. 1. 1801 in Budapest.

Über ihre literarische Tätigkeit ist weiter nichts bekannt; wegen ihrer Fabeln bezeichnet Goedeke sie als „Nachahmerin Gellerts“ (VI, 530). 1894 erschien eine gekürzte Neuausgabe ihrer *Fabeln und Erzählungen* unter einem seltsamen Motto: „Meine liebe Frau von Kemmeter [fälschl. für: Kemmerer], Näh' sie lieber Hemmeder!“ (Zit. Goedeke VI, 531)

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Fabeln und Erzählungen, 1770. Ode auf die Vermählung ... der Herzogin Este, 1771. Beiträge zu *Riedlers* Wochenschrift

Der Einsiedler, 1773. Neue vermischte Gedichte, 1790. Verschiedene Gelegenheitsgedichte und Beiträge zu Zeitschriften.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden deutschen Schriftsteller, 1796-1834, VI. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, IV/1 und VI. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, II 246. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 480. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Pichler, Caroline. Geb. 7. 9. 1769 in Wien (von Greiner). Vater der Hofrat Franz von Greiner, Mutter Karoline (Charlotte?) von Hieronymus. Zwei ältere Brüder und eine jüngere Schwester starben früh; ein Bruder (Franz Xaver, 1772-1804). C. P. war nach eigener Aussage als Kind „ein ziemlich wildes Mädchen“ („Überblick meines Lebens“, *Denkwürdigkeiten* II, 401) und erhielt zum Teil dieselbe Ausbildung wie ihr Bruder, u. a. – für Mädchen recht ungewöhnlich – Lateinunterricht. Außerdem Unterricht in Französisch, Italienisch, Englisch, Zeichnen, Geometrie, Musik. C. P. las mit Leidenschaft Milton, Klopstock, Herder, Voß und Geßner, und beschäftigte sich nur in ihren „Mußestunden mit Lesen, Dichten und Musik“ („Überblick“, 401). Denn „Meine Mutter, die über der Bildung des Geistes die viel nöthigere zur Häuslichkeit nicht vergessen hatte, hielt mich streng dazu an, lehrte mich diese lieben und als die erste und wichtigste Bestimmung des Weibes betrachten, und bewahrte auf diese Weise meinen Charakter vor mancher falschen Richtung“ („Überblick“, 401).

Sie fing früh (mit ca. 15 Jahren) an zu schreiben, zunächst Lieder und Balladen, Übersetzungen aus anderen Sprachen, und um 1791 die *Gleichnisse*. Ihre Eltern unterhielten einen lebhaften literarisch-politisch-philosophischen Salon (Gesellschaftskonzerte, Theaterabende, Abendgesellschaften, gelehrte Kränzchen), in dem der gesamte österreichische Adel und andere Größen (u. a. Mozart) ein- und ausgingen. 1791/2 gründete ihr Bruder zusammen mit Freunden einen ähnlichen Kreis, in dem selbstgeschriebene Aufsätze diskutiert wurden. C. P. gab ihrem Bruder einige ihrer Aufsätze über Gegenstände, „die nicht außer meiner Sphäre lagen“, („Überblick“, 403), zur Diskussion mit, ohne sie zu unterzeichnen und ohne selbst in dieser Gesellschaft zu erscheinen. Durch diesen Verein lernte sie den späteren Regierungsrat Andreas P. kennen, den sie 1796 heiratete. 1797 Geburt einer Tochter. Nach dem Tod ihres Vaters im Juni 1798 zog C. P. mit ihrem Mann, ihrem Bruder und dessen Frau zu ihrer Mutter in eine Vorstadt von Wien.

1800 gab sie, unter Anregung ihres Mannes, die *Gleichnisse* heraus, die u. a. von Klopstock und Nicolai günstig beurteilt wurden. C. P. wurde mit diesem Buch mit einem Schlag berühmt; ihr plötzlicher Ruhm hatte zwei Auswirkungen: er „erweckte in mir die Lust, mich an etwas anderm zu versuchen und einen kleinen Roman zu schreiben“ („Überblick“, 405), und er machte die Wiener Gesellschaft auf sie aufmerksam. Einige Ergebnisse ihres neuen literarischen Selbstbewußtseins waren der Roman

Olivier (1802 anonym erschienen, 1804 unter ihrem Namen neu veröffentlicht), *Leonore* (1803) und die *Idyllen* (1804).

Das Resultat ihrer Bekanntheit war ein reges gesellschaftliches Leben. Von 1802 bis 1824 führte sie einen ähnlichen Salon wie zuvor ihre Eltern, ihr Haus wurde (zwei bis drei Mal in der Woche) zum Treffpunkt der „feinen bürgerlichen Kreise, des niederen Adels und der literarischen und künstlerischen Größen“ (Blümml xiv). Es gab Deklamations-, Theater- und Musikabende, fast alle mit politischem Unterton: in C. P.s Salon wurde Politik diskutiert, der Opposition gegen Napoleon flammender Ausdruck verliehen, der „Fall ihres Vaterlandes aufs tiefste“ beklagt (Blümml xiv) und nach österreichisch-nationalen Stoffen für die Dichter des Zirkels gesucht.

C. P. selbst verstand sich als österreichische Nationaldichterin; viele, wenn nicht die meisten, ihrer Werke behandeln Stoffe aus der österreichischen Geschichte und nehmen direkten Bezug auf den napoleonischen Krieg. In ihrem Fall kann ihr Patriotismus auch persönliche Gründe gehabt haben: ihre Mutter wurde als verwaiste Fünfjährige von Maria Theresia persönlich protegiert und erzogen und wurde später ihre Vorleserin; als sie v. Greiner heiratete, machte die Kaiserin diesen zum Hofrat und Geheimen Referendar. Jedenfalls war C. P. zeitlebens eine standfeste Patriotin; besonders ihre Stücke drehen sich häufig um ein Thema: Österreichs versunkene (und wiederkehrende) Größe.

1804 Tod des Bruders. 1806-8 Arbeit am *Agathokles*, der 1808 erschien; im selben Jahr veröffentlichte sie ihren vierbändigen Roman *Frauenwürde*. 1810 *Die Grafen von Hohenberg*. Um diese Zeit äußerte ihr Mann den Wunsch, „daß ich einmal etwas Dramatisches zu schreiben versuchen sollte“; sie gab „dem Wunsch, ihm Freude zu machen“ („Überblick“, 407 f), nach und schrieb *Germanicus*, der 1812 am Wiener Hoftheater aufgeführt wurde. Der Erfolg ermutigte sie zu ihrem Trauerspiel *Heinrich von Hohenstauffen* (aufgeführt 1813).

Freundschaft mit Johanna Franul v. Weißenthurn (siehe dort), Maria v. Zay, Marianne v. Neumann-Meissenthal, Dorothea Schlegel und Marie Therese von Artner (siehe dort). 1815 Tod der Mutter. Bekanntschaft mit Dorothea und Friedrich Schlegel, die sie 1815 kennenlernte, Mme. de Staël, Grillparzer, Oehlenschläger, Caroline von Wolmann, Wilhelm von Humboldt, Theodor Körner, Henriette Herz. Weitere Veröffentlichungen – alle unter ihrem Namen: 1816 das Drama *Ferdinand II.*, 1817-21 drei Bände mit Erzählungen, 1818 ein Band mit ihren Dramen, 1821 der zweibändige Roman *Die Nebenbuhler*, 1822 ein Band mit Aufsätzen, und bereits 1820 eine Ausgabe ihrer sämtlichen Werke – in 53 Bänden.

Ab 1824 wurden C. P.s Gesellschaften kleiner, privater und seltener; von da ab lebte sie zurückgezogen und schrieb. Die Wiener Gesellschaft hatte sich ihrem Empfinden nach so verändert, daß sie sich nur noch schwer in ihr bewegen konnte; sie spricht in den *Denkwürdigkeiten* von einer „stiefgewordenen Welt“ (II, 385). Auch ihre Schriften wurden immer introvertierter: Bereits in den dreißiger Jahren schreibt sie häufig Erinnerungswerke. 1836-43 erschienen ihre *Zerstreuten Blätter aus meinem Schreibtische*, eine Aufsatzsammlung über Literatur, Mode, Erziehung und eine Biographie einer verstorbenen Freundin, der Autorin Marie Therese v. Artner. 1837 Tod des Mannes.

Dieses Ereignis sieht sie als das Ende ihrer literarischen Beschäftigung: „Gedichtet im eigentlichen Sinn habe ich nichts mehr“ (*Denkwürdigkeiten* II, 378).

Nach dem Tod ihres Mannes zog sie zu ihrer Tochter (inzwischen verh. v. Pelzeln) und ihren Kindern nach Wien. 1839–41 erschienen die *Zeitbilder*, eine ähnliche Essay-sammlung, die auch eine Beschreibung des „alten“ Wien enthält. Das letzte, woran sie arbeitete, waren ihre Memoiren, die zweibändigen *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, deren Erscheinen (1844) sie nicht mehr erlebte.

Die Angaben über ihren Tod sind widersprüchlich: Blümml spricht diskret von einer „schwere[n], wenn auch nicht unvermutet eingetretene[n] Krankheit [im Mai 1843], von der sie nicht mehr genesen sollte“ (xxiv). Seinen Angaben nach beschäftigte sie sich noch in dieser zweimonatigen Krankheit mit Literatur und Wissenschaften, „aber der Körper versagte seine Dienste und am 9. Juli 1843, einem Sonntag, verließ ihre Seele die gebrechliche Hülle“ (xxv; ebenso Wolf, der ihren Tod einer „Erschöpfung“ zuschreibt, Nachwort, *Denkwürdigkeiten* II, 390). Notiz bei Elisabeth Friedrichs: „gest. 9. 7. 1843 (Freitod) in Wien“ (so auch bei Groß 1882 und Brinker-Gabler).

C. P. hatte vor allem zwei Ziele: sie wollte für ihre literarischen Leistungen anerkannt werden – sie ist die einzige mir bekannte Autorin, die zu Lebzeiten zweimal ihre gesammelten Werke veröffentlichte –, und sie wollte wegen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nicht diffamiert werden. Ihr literarischer Ruhm war kurzlebig – ca. 20 Jahre –; und die Angriffe, denen fast jede schreibende Frau ausgesetzt war, verschonten auch sie nicht. Aus Angst vor solchen Attacken verschanzte sie ihre bemerkenswerte Anzahl von Veröffentlichungen, die meisten unter ihrem Namen, hinter steten Hinweisen auf die „wahre“ Rolle des Weibes: „nämlich Gattinnen, Hausfrauen, Mütter im edelsten Sinne zu werden“ (*Zerstreute Blätter* 66).

Um diese Rolle geht es u. a. in ihrem Roman *Frauenwürde*. Sie, die erfolgreiche Schriftstellerin, schrieb häufig mahnende Traktate gegen die weibliche Ver-Bildung zu Schriftstellerinnen. Eine literarische oder wissenschaftliche Bildung ließe „jeder Frau, die wirklich eine *Frau*, das heißt: Gattinn, Mutter und Hauswirthinn im echten Sinne ist“, keine Zeit mehr, „um das Wichtigste zu lernen und zu üben, was sie wissen soll – nämlich die Kenntniß des Hauswesens, der Küche und der echten *häuslichen* Arbeiten“ (*Zerstreute Blätter* 62 f, Hervorhebungen der Autorin). Ihren eigenen (zu?) oft wiederholten Beteuerungen nach war sie „nun einmahl der festen Überzeugung [...], das Übergewicht, nicht bloß an körperlicher, sondern auch an Geisteskraft und vorzüglich an Dauer und Tiefe derselben, sey von der Natur, und also von Gott, dem männlichen Geschlechte verliehen. Aus dieser Ursache gebührt dem Manne auch das herrschende Wort im Hause, nicht bloß weil er das Geld verdient [...], sondern weil er in der Regel der Verständigere ist“ (*Zerstreute Blätter* 147).

Trotzdem mußte einer ihrer Nekrologisten sie nach ihrem Tod zunächst einmal „von dem Vorwurf, ein Blaustrumpf gewesen zu sein“, reinigen (Blümml xxvi). In den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine bekannte und gesuchte Schriftstellerin, war sie bereits 1843, in ihrem Todesjahr, eine literarische Kuriosität. 1913 berichtet Blümml, der Herausgeber einer Neuauflage ihrer *Denkwürdigkeiten*, man habe sie nicht ganz übersehen können; immerhin umfaßten ihre sämtlichen Werke ganze

53 Bände. Also tauchte ihr Name, „mit einigen nichtssagenden Phrasen umgeben, noch hie und da“ in Literaturgeschichten auf (Blümml xxix f). Fast 80 Jahre später sind Blümmls ironische Bemerkungen noch eine ziemlich akkurate Beschreibung der Forschungslage.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Gleichnisse, 1791 (veröff. 1800). Abendlied einer Hirtin, 1798. Der Blumenstrauß, eine Idylle, 1802. Der Sänger am Felsen, eine Idylle, 1802. Idyllen, 1803. Leonore, Roman, 2 Bde., 1804. Ruth, ein biblisches Gemälde in drei Idyllen, 1805. Frauenwürde, Roman, 4 Bde., 1808. Agathokles, Briefroman aus der Antike, 3 Bde., 1808. Ueber die Tropfsteinhöhle zu Blasen-stein, 1809. Stille Liebe, 1809. An meinen Arzt und Freund bei Uebersendung eines Lavendelkissens, Gedicht, 1809. Ueber den Volksausdruck in unserer Sprache: ein ganzer Mann, 1809. Ueber die Bildung des weiblichen Geschlechts, 1810. Cremsmünster, Erzählung, 1810. Die Grafen von Hohenburg, 2 Bde., 1811. Eduard und Malvina, 1811. Zuleima, Gedicht, 1811. Der Markgräfin Schleier oder Ursprung des Klosters Neuburg bei Wien, 1811. Biblische Idyllen, 1812. Argelia, 1812. Erzählungen, 2 Bde., 1812. Olivier, oder Die Rache der Elfe, Roman, 1812. Klage auf den Tod H. J. Edlen von Collin, 1812. Sämtliche Werke, 24 Bde., 1813–20. Das gefährliche Spiel, Erzählung, 1814. Ein Gedicht, Titel nicht ermittelt, 1814. Ueber eine Nationalkleidung der deutschen Frauen, 1815. Das befreite Deutschland, Cantate, 1815. Bei Anhörung des Mozart'schen Requiem, 1815. Mein erstes Sonett im April 1805, 1815. So war es nicht gemeint, Erzählung, 1816. Der Husarenofficier, Erzählung, 1817. Ueber Mode und Coquetterie, 1817. Neue Erzählungen, 3 Bde., 1817–20. Die Berggeister, 1818. Hori-mirz, eine böhmische Sage, 1818. Die goldene Schaale, 1819. Der Einsiedler auf dem Montserrat, Erzählung, 1819. Rüdiger der Normann, erster Graf von Sicilien, 1819. Überblick meines Lebens, 1819. Der Corsar, Erzählung von Byron (übers.), 1820. Das Schloß im Gebirge, 1820. Im Frühling, Gedicht, 1820. Lebewohl, Ged. von Byron (übers.), 1820. Auf ein weißes Blatt, Gedicht, 1821. Tasso's Klage, Ged. von Byron (übers.), 1821. Freundschaftliche Briefe, 1821. Die Nebenbuhler, Roman, 2 Bde., 1821. Ueber die Stoa und das Christenthum, 1822. Wahre Liebe, Erzählung, 1822. Die Walpurgisnacht, Erzählung nach einer Sage, 1822. Ueber die Art der geselligen Unterhaltung, 1822. Kleine prosaische Aufsätze, 1822. Der Postzug, Erzählung, 1823. Briefe über die Art der geselligen Verhältnisse, 1823. Charakteristik der verewigten Louise Brachmann, 1823. Der Bluträcher, 1824. Die Belagerung Wiens, 3 Bde., 1824. Quentin Messis, Erzählung, 1824. Die Stieftochter, Erzählung, 1824. Ueber Wahrheit im Erkennen, Denken und Empfinden, 1824. Die Schweden in Prag, 3 Bde., 1827. Sämtliche Werke, 60 Bde. (enthält: I–II: Leonore; III–V: Agathokles; VI–VII: Die Grafen von Hohenburg; VIII: Olivier; IX–X: Die Nebenbuhler; XI–XIV: Frauenwürde; XV–XVII: Die Belagerung Wiens; XVIII–XX: Die Schweden in Prag; XXI: Idyllen; XXII–XXIII: Gedichte; XXIV–XXV: Prosaische Aufsätze; XXVI–XXVIII: Dramatische Dichtungen; XXIX–XLI: Kleine Erzählungen [Das Schloß im Gebirge; Der junge Maler; Stille Liebe; Die Walpurgisnacht; Die Geschwister; Der entwendete Schuh; Das gefährliche Spiel; Die Frühverlobten; Der Badeaufenthalt; Falkenberg; Wahre Liebe; Der Pflegesohn; Argalya; Das Kloster auf Capri; Sie war es dennoch; Das vergebliche

Opfer; Alt und neuer Sinn; Der Amethyst; Eduard und Malvina; Zuleima; So wars nicht gemeint; Der Graf von Barcelona; Schloß Wiernitz; Karls des Großen Jugendliebe; Das Ideal; Abderachman; Der Husarenoffizier; Das Spital; Der schwarze Fritz; Die goldne Schale; Der Einsiedler auf dem Monserrat; Horimicz; Quentin Messis; Die Stieftochter; Der Bluträcher; Der Postzug; Johannes Schoreel; Der Wahlspruch; Der Teppich]; XLII-XLIV: Die Wiedereroberung von Ofen; XLV: Henriette von England; XLVI-XLIX: Friedrich der Streitbare; L: Kleine Erzählungen [Der Glückswechsel; Das Turnier zu Worms; Die Freunde]; LI-LIV: Elisabeth von Guttenstein; LV: Zerstreute Blätter; LVI-LVIII: Zeitbilder; LIX-LX: Zerstreute Blätter, Neue Folge, 1828-44. Die Wiedereroberung von Ofen, 3 Bde., 1829. Friedrich der Streitbare, 4 Bde., 1831. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, 2 Bde., 1844. Volksweisen deutscher Kirchenlieder, veröff. 1851. Beiträge zu vielen Zeitschriften.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden deutschen Schriftsteller, 1796-1834, XIX. C. W. O. A. v. Schinddel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. C. P., Zerstreute Blätter aus meinem Schreibische, 1836. C. P., Zeitbilder, 1839. K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, VI. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 33 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, V und XI/2. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 137-46. L. Morgenstern, „C. P.“, in: L. Morgenstern, Die Frauen des 19. Jahrhunderts, 1889, II 35-53. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. H. Devrient, Archiv für Theatergeschichte, 1904-5, II 175 f. T. Pupini, K. Ps Romane, Ein Beitrag zur Geschichte der Unterhaltungsliteratur, 1910. E. K. Blümml, „Einleitung“, in: C. P., Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, 2 Bde., 1914, I VII-LXXXVII. C. P., Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, 2 Bde., 1914. C. P., „Überblick meines Lebens (1819)“, in: C. P., Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, 2 Bde., 1914, II 393-410. K. Glossy, „Hormayr und K. P.“, in: K. Glossy, Kleinere Schriften, 1918. E. Waldhäusl, C. Ps Stellung zur zeitgenössischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung ihrer Novellendichtung, 1922. L. Jansen, K. Ps Schaffen und Weltanschauung im Rahmen ihrer Zeit, 1936. G. Prohászka, Der literarische Salon der K. P., 1946. A. Neunteufel-Metzler, K. P. und die Geschichte ihrer Zeit, 1949. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 487. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. K. Wache, K. P., die Dichterin Alt-Wiens, 1966. F. Sengle, Das historische Drama in Deutschland, 1969, 118 f, 135, 137. B. Becker-Cantarino, „C. P. und die ‚Frauendichtung‘“, in: Modern Austrian Literature 12 (1979) 3/4, 1-23. B. Bittrich, „Österreichische Züge am Beispiel der C. P.“, in: Literatur aus Österreich-Österreichische Literatur, 1981, 167-89. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. G. Brinker-Gabler, „C. P.“, in: G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 115. M. Wallach, „K. P.“, in: E. Frederiksen, Hg., Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland, 1989, 179 f.

Pierson, Caroline (in Lexika auch: Hahn, R. Edmund). Geb. am 6. 1. 1811 in Zittau/Sachsen (Leonhardt). Vater der sächsische Hauptmann ? Leonhardt, Mutter ?. Ihre Mutter starb kurz nach ihrer Geburt, der Vater, der sich bald darauf wieder verheiratet hatte, in einem Feldzug gegen Rußland. Ihre Stiefmutter heiratete den sächsischen Hauptmann Dreverhoff und adoptierte C. P. C. P. erhielt eine gründliche Schulbildung und aufgrund ihres früh erkannten Improvisationstalentes eine Ausbildung im Versbau. Sie schrieb, trotz stiefelterlicher Opposition, viele Gedichte. C. P. hatte eine gute Stimme und wäre beinahe Sängerin geworden, gab aber ihrer literarischen Karriere den Vorzug.

Umzug nach Dresden Anfang der 30er Jahre. Hier wurde sie von Friedrich Kind und Ludwig Tieck protegiert, erhielt Kontakt zu literarischen Kreisen und fing an zu schreiben. Ihre erste Veröffentlichung waren „ihre Jugendgeschichte“ (Groß 1882, 117; Titel nicht ermittelt) und ein Gedichtband (*Liederkranz*, 1834), von denen viele Gedichte vertont wurden, und mehrere Opernlibretti. 1836 Heirat mit dem Dichter und Maler Johann Peter Lyser (1804-1859). Zwei Töchter. Um 1839 beschäftigte sie sich mit dem Leben der Anna Luisa Karsch und schrieb an einer Biographie über sie. 1840 veröffentlichte sie ihr erstes Theaterstück, das Künstlerdrama *Meister Albrecht Dürer*.

Seit 1840 trat sie mit ungeheurem Erfolg als Stegreifdichterin auf (u. a. in Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, Prag, Budapest und Frankfurt/M.) und wurde in der Folge fast an alle Höfe gerufen. Ehrungen an den Höfen von Berlin, Wien, Hannover, Dessau, Bernburg und Budapest. 1842 Scheidung. 1844 Heirat mit dem Komponisten Henri Hugo P. (1815-1873) und Ende ihrer Karriere als Stegreifdichterin „auf Wunsch ihres Gatten“ (Brümmer). Mindestens drei Söhne.

Mit ihrem Mann lebte sie in Wien, Mainz, Würzburg, Stuttgart, seit 1846 in Hamburg und später in Leipzig. Ihre Ehejahre bedeuteten auch in schriftstellerischer Hinsicht eine Unterbrechung: zwischen 1842 und 1864 hat sie nichts veröffentlicht. Ab 1865, d. h. „erst nachdem ihre Kinder erwachsen waren“ (Brümmer), schrieb sie in rascher Aufeinanderfolge viele Romane und Novellen, immer anonym oder unter dem Pseudonymen „R. E. Hahn“ oder „R. Edmund Hahn“. 1873 Tod ihres Mannes und Umzug nach Dresden, wo zwei ihrer Söhne eine Buchhandlung besaßen.

Die Feier ihres 60jährigen Jubiläums als Dichterin 1886 legt den Beginn ihrer literarischen Tätigkeit in das Jahr 1826 und deutet auf frühere, inzwischen verschollene Werke hin (ihr erstes nachgewiesenes Werk wurde 1833 veröffentlicht). 1892 zog sie nach Coswig bei Dresden zu ihrem Sohn Reginald, der dort eine Heilanstalt („Lindenhof“) leitete, und starb dort am 2. 4. 1899.

C. P. war hauptsächlich Prosaschriftstellerin. Außer *Meister Albrecht Dürer* verfaßte sie mehrere Opernlibretti und noch zwei Stücke: die historischen Dramen *Starhemberg* (1865) und *Der letzte Jagiello* (1895), ihr letztes Werk.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Frühe Gedichte, ca. 2. Hälfte der 1820er Jahre. Encyclopädie der sämtlichen Frauenkünste (mit C. Seifer), 1833 (2. Aufl. 1837). Ein autobiographisches Werk, Titel nicht ermittelt, 1834. *Liederkranz*, 1834. Charakterbilder für deutsche Frauen und Mädchen (enthält: Die Verwahrlosete; Lea; Die weiße Locke; Die beiden Perlenschnüre; Die Malerin; Buch der Lieder),

1838. Beiträge in Abendländische Tausend und eine Nacht, hg. J. P. Lyser, 1838/9. Herbstgabe, Taschenbuch auf die Jahre 1839-41, 1838-40 (2. Aufl. unter dem Titel: Zehn Novellen, 3 Bde., 1842). Beiträge in Abendländische Einhundert und eine Nacht, hg. J. P. Lyser, 1840. Ludwig Pauli als Künstler dargestellt, 1842. Novellen (enthält: Getrennt und doch vereint; Das Leben im Waldschlosse; Lebensschattierungen; Imanuel; Konradin), 1842. Goldene Fibel oder Kurzweilige Mährlein, belehrende Fabeln und Geschichtchen, 1843. Novellen (mit F. Pfalz), 1864. Das Dokument, Roman, 1865. Der Verschwundene, 1866. Das graue Haus in der Rue Richelieu, Roman, 1867. Hohenzollern und Welfen, Roman, 3 Bde., 1867-9. Tat und Gedanken, Novelle, 1868. Bilder aus der Dichter- und Künstlerwelt, 1870. Schloß Hrawodar, Roman, 3 Bde., 1870. Die Sklaverei der Liebe, Roman, 2 Bde., 1872. Stephanie, Roman, 2 Bde., 1873. Die falsche Gräfin, Roman, 1873. Der Zögling des Diplomaten, Roman, 3 Bde., 1876. Zu früh vermählt, Roman, 1876. Ein Jahr in der großen Welt, Roman, 2 Bde., 1879. Schöne Frauen, Roman, 2 Bde., 1881. Im Park zu Rodenstein, Roman, 2 Bde., 1881. Die beiden Gräfinnen, Roman, 2 Bde., 1884. Die Geheimnisse des Waldschlosses, Roman, 2 Bde., 1885 (4. Aufl. 1894). Ehen werden im Himmel geschlossen, Roman, 1886. Das Erbfräulein, Roman, 2 Bde., 1889. Gustav Kühne, sein Leben und Briefwechsel mit Zeitgenossen, 1890. Die Unbekannte, Roman, o. J.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 117 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 40-3. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. F. Brümmer, „K. P.“, in: Allgemeine deutsche Biographie, 1907, LIII. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, V. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Prellwitz, Gertrud. Geb. 5. 4. 1869 in Tilsit. Oberlehrerinnenprüfung in Königsberg, wo sie eine Zeitlang als Lehrerin tätig war. Ab 1898 als Dramatikerin, Erzählerin und Essayistin tätig; verfaßte viele patriotische und religiöse Schriften. Seit 1901 war sie Oberlehrerin in Berlin, seit 1905 in Mittel-Schreiberhau (Schlesien) und seit 1910 in Woltersdorf bei Erkner (Mark). Philosophie- und Theologiestudium an der Universität von Königsberg, danach freie Schriftstellerin. 1915 Amerikareise. Zuletzt wohnhaft in Oberhof (Thüringen) und Blankenburg (Harz). Den Oberhof in Thüringen hatte sie als Jugendheim gestiftet. Gest. 13. 9. 1942 in Oberhof (Thüringen).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Weltfrömmigkeit und Christentum, 1901. Der religiöse Mensch und die moderne Geistesentwicklung, Sieben Vorträge, 1905 (2. Aufl. unter dem Titel: Unsere neue Weltanschauung, 1921). Vom Wunder des Lebens, Dichtung, 1909. Die Legenden vom Drachenkämpfer, Dichtung, 1912. Durch welche Kräfte wird Deutschland siegen?, Religiöser Vortrag, 1915. Von der schaffenden Liebe des Lichts in uns, Eine Anleitung zum Seligwerden hinieden, 9 Briefe, 1917. Weltsonnenwende, 1919. Drude, 3 Bde. (enthält: I: Vorfrühling, ein Spiel; II: Neue Zeit, Den jungen Gottsuchern gewidmet; III: Flammenzeichen), 1920-26. Mein Bekenntnis zu Muck-Lamberty, 1921. Das Deutschlandlied, Für die neue

Jugend, dem Volke zu spielen, 1921. Vom heiligen Frühling, Aufsatz, 1921. Gottesstimmen, Gedicht (entstanden 1896-99), 1921. Das Osterfeuer, eine Erzählung aus der Welt des Armanentums (entstanden 1917), 1921. Ruth, Buch von Deutschlands Not und von Deutschlands Jugend, Erzählung, 1921. Schaffende, Novelle, 1922. Vom Frühlingsschaffen, 8 Spruchkarten, 1923. Des Deutschen Willens Weg, 1923. Des Deutschen Willens Ziel, 1923. Der lebendige Quell, ein Spruch-Jahrbuch aus G. P.'s Werken, zusammengestellt von W. Plaut, 1924. Baldurs Wiederkehr, Legende, Eine Schauung vom Völkerschicksal, 1924. Sonne über Deutschland, Roman, 1926. Das eigene Ich, Roman, 1926. Das Geheimnis hinter Liebe und Tod, 3 Novellen, 1929. Meine Kindheitserinnerungen, 1929/30. Lebensanfänge, Erinnerungen aus Kindheit und Jugend, 1930. Treue, Roman, 1930. Die Kastanienkönigin, Sternenlegende, 1931. Pfingstflammen, Roman in Tagebuchform, 1932.

Literatur: F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, V. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl. 1968-1990. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. G. Brinker-Gabler, „G. P.“, in G. Brinker-Gabler, K. Ludwig, A. Wöffen, Hg., Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, 1986.

Reitzenstein, Sophie Mariane von. Geb. 1. 3. 1770 (Weikard). Vater Staatsrat und Direktor des Medizinalwesens in Fulda D. Adam Melchior Weikard. 1823 heiratete sie den Kreisrat v. R. in Nenndorf bei Bayreuth. Gest. 13. 1. 1823 in Nemmersdorf (Bayern). Weitere Angaben nicht erhältlich.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B.

Literatur: C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 35. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, V. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 124.

Rupp, Victoria von. Geb. um 1755 in Prag (Raudnitzky), gest. um 1824 in Prag. Sie bezeichnete ihre Dramen als Übersetzungen (Pseud.: Miß Jennys Übersetzerin); die meisten Bibliographen glaubten ihr (Hanstein, Friedrichs). Keine weiteren Angaben erhältlich.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, VI und XIX. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 27. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, V. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und

19. Jahrhunderts, 1900, II 252. *E. Friedrichs*, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Schlegel, Christiane Karoline. Geb. 7. 12. 1739 in Dresden (Lucius), ein älterer Bruder (geb. 1736/7), eine jüngere Schwester (Friederike Auguste, geb. 1748). Vater der kurfürstlich-sächsischen Geheimschreiber Karl Friedrich Lucius, Mutter Christiane Sophie Franz. Da der Vater häufig Berufsreisen unternahm, wurden die Kinder weitgehend von der Mutter oder von Hauslehrern unterrichtet. Die Mutter ermutigte die Kinder zum Lesen; C. K. S. lernte Französisch (wahrscheinlich von einem Hauslehrer) und später Englisch und Italienisch im Selbstunterricht.

1760 schrieb C. K. S. an den von ihr sehr verehrten Gellert, der ihre Briefe beantwortete; daraus entstand ein Briefwechsel, der bis zu Gellerts Tod (1769) anhielt (Teile des Briefwechsels sind in Gellerts *Gesammelten Werken* veröffentlicht). Zu eben diesem Zweck bat Gellert sie um Abschriften seiner Briefe an sie, damit die Briefe, „wenn sie einst auf die Nachwelt kommen sollten, sich in gehöriger Ordnung befänden“ (Schindel II, 252). Gellert verwies eine andere Korrespondentin, mit der er selbst keine Briefe wechseln wollte, an C. K. S., die später mit ihr gut befreundet war, und hatte einmal sogar vor, C. K. S. mit einem seiner Freunde, einem Kantor, zu verheiraten. Briefwechsel außerdem mit Jacobi; Freundschaft mit Christian Felix Weiße. Nach Gellerts Tod bearbeitete sie ihren Briefwechsel mit Gellert zusammen mit Schlegel, Heyer und Cramer zur Herausgabe.

Am 6. 10. 1774 heiratete sie den Pastor M. Gottlieb S. in Dresden und zog mit ihm nach Burgwerben. 1777 erfuhr sie durch ihre Schwester von einem in Dresden verübten Mord; dieser Mordfall war die Grundlage zu ihrem Trauerspiel *Duval und Charmille*, das sie in wenigen Tagen schrieb. Sowohl Schindel als auch Hanstein nehmen an, daß C. K. S. nicht an eine Veröffentlichung dachte, als sie das Stück an Weiße schickte, „um sein Urtheil darüber zu hören“ (Schindel II, 256), dieser aber gab es prompt heraus – nach Rücksprache mit der Verfasserin, „in deren Sinne dieß eigentlich nicht lag“ (II, 256).

1778 trat ihr Vater von seiner Stelle zurück; beide Eltern wohnten von da ab bis zu ihrem Tod (1783 Tod des Vaters, 1786 Tod der Mutter) bei C. K. S. in Burgwerben. Ihr Bruder war (wann? vor 1778) gestorben; ihre Schwester starb 1780 an den Folgen einer Geburt. 1796 adoptierten die Schlegels eine Pflegetochter. 1813 starb ihr Mann. C. K. S. zog mit ihrer Pflegetochter nach Weißenfels und 1814 nach Dresden. In diesen Jahren Bekanntschaft mit v. Schindel. 1822 unterzog sie sich einer Operation an ihrem Fuß. C. K. S. starb am 21. 8. 1833 in Dresden. Außer ihrem Briefwechsel und ihrem Trauerspiel übersetzte sie aus dem Englischen und dem Französischen.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Briefwechsel mit Gellert, 1775. Unterricht eines Vaters für seine Kinder über Natur und Religion, Übers. (von *Abr. Trembley*, *Instructions d'un père à ses enfants sur la nature et la religion*), 1776-80. Der empfindsame Träumer, Übers. (von *P. Blanchard*, aus dem Französischen), 1799. Frohe Gedanken über die Glückseligkeit eines religiösen Lebens, Übers. (von *D. Harwoods Delights of a Religious Life*), 1781.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, VII und XX. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 25. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, V. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, II 238-246, 249-252. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 580. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. K. Wurst, Hg., Frauen und Drama im 18. Jahrhundert, 1991, 58-69.

Schlichtkrull, Aline von. Geb. am 20. 11. 1832 in Silenz (Rügen). Vater der Edelmann und Gutsbesitzer? v. S., Mutter?. Sie ging gegen den Willen ihres Vaters nach Berlin, um sich fortzubilden, und lebte dort von 1845-47. Danach Rückkehr zu ihrer Familie nach Engelswacht bei Stralsund; hier schrieb sie ihre (unveröffentlichte) *Geschichte der deutschen Literatur*.

1850 Rückkehr nach Berlin und Eintritt in das Marx-Kullak-Sternsche Konservatorium. Da ihr Vater sie finanziell nicht hinreichend unterstützte, erteilte sie Musikunterricht und trieb nebenbei historische und poetische Studien. In diesen Jahren schrieb sie viele mehrbändige Romane, eine Novellensammlung und zwei Dramen, von denen eines (der Schwank *Wie ein Staat gerettet wird*) erst nach ihrem Tod veröffentlicht wurde. Freundschaft mit der Schriftstellerin und Rezitatorin Elise Schmidt (siehe dort), bei deren Vorträgen sie eigene Kompositionen vortrug. Krankheit ab Mitte der 50er Jahre und wiederholte Badereisen von 1858-1862. A. v. S. starb am 5. 3. 1863 in Berlin.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Geschichte der deutschen Literatur, vor 1850. Eine verlorene Seele, Roman, 4 Bde., 1853. Chapelle Gaugain, Roman in 2 Abteilungen (I: Der Kardinal Richelieu; II: Cordelia), 7 Bde., 1855-57. Morton Varney, Roman, 2 Bde., 1855. Kompositionen, Titel nicht ermittelt, ca. 1855-63. Der Agitator von Irland, Roman, 4 Bde., 1859. Laterna Magika, Novellen, 1860. Berühmte Männer des Constitutionalismus, o. J.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 130. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, VI. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-1958. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Schmidt, Elise. Geb. 1. 10. 1824 in Berlin. Vater der Kaufmann? S., Mutter?. E. S. entwickelte ein frühes Interesse am Theater und begann mit 12 Jahren dramatische Studien. Mit 14 Jahren trat sie zum ersten Mal auf und wurde sofort am Theater in Dessau als Schauspielerin angestellt. Später spielte sie u. a. in Berlin (Königsstadt), Frankfurt/O., Stettin, Preßburg, Prag, Lemberg, am Hoftheater in München und

längere Zeit in Wien. Nach 1848 wurde sie nach Breslau gerufen. Ein Jahr später verließ sie die Bühne und wurde freie Schriftstellerin.

Ab 1855 bereiste sie Europa mit Vorlesungen griechischer Dramen (u. a. las sie in Berlin, Hamburg, London, Frankfurt/M., München, Leipzig, Königsberg und Danzig); mit diesen Vorlesungen wurde sie berühmt. Freundschaft und Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin und Komponistin Aline von Schlichtkrull (siehe dort), die bei diesen Vorlesungen ihre Kompositionen vortrug. Nach dem Tod ihrer Freundin gab E. S. ihre Karriere als Rezitatorin auf und zog nach Berlin, später nach Potsdam, 1872 nach Berka an der Ilm, wo sie als freie Schriftstellerin lebte. Abgesehen von zwei mehrbändigen Romanen schrieb E. S. hauptsächlich Theaterstücke und Bearbeitungen griechischer Dramen. Todesdatum und -ort unbekannt.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Roman in Wien, 2 Bde., 1864. Zeitgenossen, Roman (Fortsetzung von: Roman in Wien), 3 Bde., 1866.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 126. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 294-303. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, VI. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-1958. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 134.

Seyler, Friederike Sophie (in Lexika häufig: Hensel, F. S.; Seiler, F. S.). Geb. 1738 in Dresden (Sparmann). Vater der Generalstabsarzt Sparmann, Mutter ?. Nach der Scheidung der Eltern (1740er oder frühe 1750er Jahre) ging die Mutter ins Kloster und übergab die Fürsorge für F. S. S. einem Onkel, dessen tyrannische Behandlung ihr so unerträglich war, daß sie weglief und sich in den Schutz einer Verwandten begab. Als diese 1753 starb, sah F. S. S. sich den Mißhandlungen ihres Onkels erneut ausgesetzt. 1754 wollte ihr Onkel sie zu einer Heirat zwingen, worauf sie zum Theater ging; im selben Jahr spielte sie bei der Kirschschen Truppe.

1755 heiratete sie den Schauspieler Hensel und ging Ende des Jahres mit ihm zur Schuchschen Truppe, von dort 1757 zu Ackermann nach Hamburg. 1757 trennte sie sich von ihrem Mann und ging trotz einjährigen Vertrags mit Ackermann für drei Monate nach Wien. Reisen bis 1765 nach Frankfurt/M., Hildburghausen und Wien. Wegen einer Krankheit faßte sie kurzfristig den Entschluß, ihre Schauspielerlaufbahn aufzugeben, kehrte jedoch 1765 nach Hamburg zurück und spielte wieder bei Ackermann.

Wegen Schwierigkeiten mit ihrer Kollegin Karoline Schulze entschloß sich ihr langjähriger Verehrer, der Schauspieldirektor Abel S., „für sie ein Theater zu schaffen, auf dem sie, ohne Rivalität zu befürchten, herrschen könnte“ (Stein I, 19) und gründete 1767 das Hamburger deutsche Nationaltheater, an das Lessing als Dramaturg berufen wurde. Enge Zusammenarbeit mit Konrad Ekhof bis ca. 1775. Als das Theater ein Jahr später geschlossen wurde, spielte F. S. S. in Abel S.' Truppe u. a. in Hannover, am

Weimarer Hoftheater, das die Truppe 1775 verlassen mußte, weil das Schloß samt Bühne abbrannte, und in Gotha. 1777 [1772?] ließ sie sich von Hensel scheiden und heiratete Abel S. 1780 löste dieser seine Truppe in Frankfurt auf; von 1783-1792 leitete er das Hoftheater in Schleswig. F. S. S. starb am 22. 11. 1789 in Schleswig.

F. S. S. war eine der berühmtesten und, zeitgenössischen Rezensionen zufolge, eine der großartigsten Schauspielerinnen ihrer Zeit. Lessing lobt ihre schauspielerischen Leistungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* in den höchsten Tönen und war besonders begeistert von ihrer Darstellung der Sara Sampson („Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet“, *HD* 13, 176); Iffland zerfloß bei derselben Vorstellung „in Tränen“ (*Theatralische Laufbahn* 10) und bezeichnete F. S. S. als eines seiner größten Vorbilder (13).

F. S. S. wurde oft für ihre Empfindlichkeit im Bezug auf ihre schauspielerischen Leistungen kritisiert; die Streitigkeiten mit Karoline Schulze, deren Resultat die Gründung des Hamburger Nationaltheaters war, wird von vielen Biographen als Beispiel ihres extremen Konkurrenzverhaltens angeführt. Über ihre Darstellung der Hauptrolle in der *Cenie* der Mme. de Graffigny in der Übers. von L. Gottsched (siehe dort) schrieb Lessing: „Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler; ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziert“ (*HD* 20, 202). Trotz dieser zweifellos gutgemeinten Rezension war F. S. S. über den letzten Satz so entrüstet, daß Lessing danach auf eine Besprechung der Leistungen der Schauspieler in der *HD* verzichtete. Ihre Dramen wurden wesentlich seltener und negativer rezensiert als ihre schauspielerischen Leistungen.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Ein Gedicht in *Reichards Theaterkalender*, 1775.

Literatur: J. F. Löwen, Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766/7), 81. *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771*, 82 f. *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772*, 71 f, 140-144. H. L. Wagner, Briefe die Seylerische Schauspielergesellschaft und Ihre Vorstellungen zu Frankfurt am Mayn betreffend, 1777, 8 f, 42, 48 f, 87, 98-101, 119, 166, 202, 235. *Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit nebst J. F. Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, hg. R. M. Werner, 1783. J. F. Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, 1794, 328 f und 333 f. J. G. Meusel, Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller, 1802-1816, XIII. K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, IV. R. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, 1847, 294 f. A. E. Brachvogel, Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas, 1877, 200-2 und 222. F. J. v. Reden-Esbeck, Deutsches Bühnen-Lexikon, 1879. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 24 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen,

2. Aufl. 1884-1966, V. A. W. Iffland, Ueber meine theatralische Laufbahn, 1886, Vorwort (von H. Holstein) VIII, XX; 10, 13, 46-8. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. A. v. Weilen und O. Teuber, Die Theater Wiens, 1899-1906, II A 84 f. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, II 436. Chr. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters [1775], 1902, 114-224. A. W. Iffland, A. W. I.s Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte (1772-1814), 1904, 33, 35, 38, 175 und 261. H. Devrient, Archiv für Theatergeschichte, 1904-5, II 74-8. A. W. Iffland, A. W. I.s Briefe meist an seine Schwester nebst anderen Aktenstücken und einem ungedruckten Drama, 1905, 204 f. P. Stein, Deutsche Schauspieler, Eine Bildnissammlung, 1908, I. A. Eloesser, Hg., Aus der großen Zeit des deutschen Theaters, Schauspieler-Memoiren, 1911, 36 f. H. Landsberg und A. Rundt, Theater-Kalender auf das Jahr 1911 (1912), 148. H. Landsberg und A. Rundt, Theater-Kalender auf das Jahr 1912 (1913), 101-113. K. Ekhof und Anna Amalia von Weimar, Ungedruckte Briefe, in: Bühne und Welt 15 (1913). P. Schlenther, Theater im 19. Jahrhundert, 1930, 2. H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, 1948, 125-152, 312-320, 426-428, 431, 437, 441 und 449-454. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 617. G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie (Frankfurt: 1967), 4., 13. und 20. Stück, S. 140 f, 176 und 202. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 64.

Stein, Charlotte Albertine Ernestine von. Geb. 25. 12. 1742 in Eisenach (von Schardt). Vater Hofmarschall Christian Wilhelm von Schardt, Mutter Concordia Elisabeth von Schardt (1723-1802), drei Brüder, mindestens zwei Schwestern (Luise). C. v. S. war für den Dienst bei Hofe vorgesehen; ihre Erziehung war eine entsprechende: Französisch, Klavier, Gitarre, Zeichnen und „die üblichen feineren Handarbeiten“ (Hanstein II, 422). Mit 15 Jahren wurde sie Hofdame der Herzogin Anna Amalia in Weimar.

Am 8. 5. 1764 heiratete sie den Herzoglich Weimarschen Stallmeister Friedrich Freiherr v. S. (1735-1793) und zog nach Kochberg bei Rudolstadt. Sieben Kinder; vier Töchter starben früh; drei Söhne (Karl, Ernst, Fritz). Aufgrund seines Berufes lebte ihr Mann meistens am Weimarer Hof und befand sich oft auf Reisen, entweder als Begleiter des Herzogs oder auf Pferdekäufen. Freundschaft mit Wieland.

1775 lernte sie Goethe in Weimar kennen und war mit ihm bis zu seiner Abreise nach Italien (1786) eng befreundet. Seine Liebesbriefe an sie (ihre Antworten sind nicht erhalten) gaben Anlaß zu endlosen Spekulationen; meist wird Goethe als der jugendlich Verliebte und C. v. S. als die mütterlich Beratende dargestellt, die vielleicht seine Zuneigung erwiderte, aber die Beziehung entweder aus Angst vor dem Klatsch oder aus idealistischen Entsagungsmotiven auf freundschaftlicher Ebene hielt. Es gibt auch Anzeichen dafür, daß sie sich über Goethes leidenschaftliche Briefe eher amüsierte: 1776 schrieb sie *Rino*, ein kurzes Schauspiel, in dem sie sich über Goethes Liebeleien am Weimarer Hof lustig macht. Am Ende des Stückes stellen die Hofdamen nach

kurzer Konversation fest, daß jede einen gleich großen Packen Liebesbriefe von Rino-Goethe besitzt; und Gerthrut (d. i. C. v. S.) resümiert: „Gleichgültig ist er mir eben nicht,/ Doch weiß ich nicht ob er oder Werther mir spricht“ (*Goethes Briefe* I, 398).

Bis 1786 hielt C. v. S. engen Kontakt mit Goethe; dieser Kontakt scheint sich mit vollem Einverständnis ihres Mannes in eine Art Halbehe ausgewachsen zu haben, die Kühn als „Familiengemeinschaft mit Gütertausch für Küche und Haus“ beschreibt (I, 182). C. v. S. schickte ihm regelmäßig Mahlzeiten und pflegte ihn während verschiedener Krankheiten; Goethe teilte „alle wirtschaftlichen Sorgen [...] mit ihr, ließ ihrer Mutter Geld, besorgte Obstbäume für Kochberg, verrichtete manche Geschäfte des Haushalts, die dem Hausvater zustehen, machte sich über Steins wirtschaftliche Lage Gedanken, übernahm Besorgungen, half, wo er konnte“ (Kühn I, 183). Wenn Goethe verreiste, bekam C. v. S. die Schlüssel zu seiner Wohnung. C. v. S. übergab Goethe sogar die Erziehung ihres Sohnes Fritz.

Als Goethe 1786 nach Italien reiste, brach sie den Kontakt ab; ihr Sohn zog wieder zu ihr. Sie schrieb Goethe, sie wolle den Briefkontakt nicht länger fortsetzen, und forderte ihre Briefe von ihm zurück. Obwohl sie später wieder schriftlichen Kontakt zu ihm aufnahm, war das Verhältnis von da ab ein gespanntes. Freundschaft mit Charlotte von Lengefeld (später Schiller), Herzogin Luise, Karl von Knebel. 1787 starb ihr Sohn Ernst an der Auszehrung. 1788 wurde ihr Mann gichtkrank; bis zu seinem Tod 1793 pflegte sie ihn. In Briefen klagt sie häufig über seine „Hypochondrie“, die sie ans Haus fesselte; sie hätte gern Charlotte Schiller in Jena besucht, „aber wohin mit dem Stein“ (zit. Kühn II, 47). Nach dem Tod ihres Mannes lud C. v. S. häufig Freunde und Verwandte zu sich ein; sie zeichnete, schrieb, war eine begeisterte Reiterin, und beschäftigte sich mit Philosophie, Astronomie und den Naturwissenschaften. Häufige finanzielle Schwierigkeiten, da sie ihren Sohn Fritz finanziell unterstützte.

1796 schrieb sie ihr Drama *Dido*, dessen Figuren eventuell Persönlichkeiten des Weimarer Hofes nachgezeichnet sind (der Dichter Ogon = Goethe). Sie schickte das Manuskript im selben Jahr an Charlotte Schiller, mit der Bitte, es ihrem Mann zur Einsicht zu geben („Schillern wird's keinen Spaß machen, denn wie kann dem Meister sowas gefallen“, Brief von C. v. S. an Charlotte Schiller, zit. Kühn II, 177). Wider Erwarten war Schiller von dem Stück begeistert, wollte es in Hamburg aufführen lassen und die Verhandlungen für den Druck und Honorar für sie übernehmen. C. v. S. weigerte sich; das Stück wurde erst 1867 gedruckt – im Anhang einer Ausgabe von Goethes Briefen an C. v. S. Schon Neujahr 1798 schrieb sie an einer neuen Komödie (*Neues Freiheitssystem oder die Verschwörung gegen die Liebe*); eine Bühnenbearbeitung des Freiherrn Felix von Stein wurde 1867 in der *Deutschen Schaubühne* gedruckt. Ende 1800 zwei weitere Komödien; eine davon, *Die zwei Emilien*, wurde 1803 anonym durch Schillers Vermittlung veröffentlicht.

Um die Jahrhundertwende wieder regelmäßiger, meist gesellschaftlicher, Kontakt mit Goethe. 1802 Tod der Mutter, 1803 Tod ihrer Schwester Luise von Imhoff. Um 1803 Mitwirkung am Liebhabertheater in Weimar, auf dem sie einmal auftrat; einmal wurde bei ihr Goethes *Iphigenie* mit ausschließlich weiblicher Besetzung aufgeführt. Seit 1805 war C. v. S. häufig krank, kurzsichtig und halb taub. 1806 völliger Bankrott

wegen Plünderung durch französische Truppen, bei der C. v. S. ihren gesamten Besitz verlor. C. v. S. starb am 6. 1. 1827 in Weimar.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Briefe an Goethe, 1775-1786. Briefe an Charlotte Schiller, ca. 1780-1827. Weitere Briefe. Verschiedene Gelegenheitsgedichte.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 25. J. W. v. Goethe, Briefe an Frau von Stein, 2 Bde., 1883/5. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 69-75. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. A. v. Hanstein, Die Frauen in der Geschichte des Deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts, 1900, II 223, 421-39. Paul Kühn, Die Frauen um Goethe, Weimarer Interieurs, 2 Bde., 1911/2. W. Bode, C. v. S., 1920. W. Bode, Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen 1749-1803, 1921. L. Voss, Goethes unsterbliche Freundin (C. v. S.); eine psychologische Studie an der Hand der Quellen, 1922. C. Kahn-Wallerstein, „C. v. S. und Christiane von Goethe“, Goethe-Kalender 1932, 108-137. C. v. S., Briefe, in: F. v. Zobeltitz, Hg., Briefe deutscher Frauen, 1936, 65-84. W. Hof, Wo sich der Weg im Kreise schließt, Goethe und C. v. S., 1957. K. R. Eissler, Goethe, A Psychoanalytic Study, 1775-1786, 1963. G. v. Wilpert, Deutsches Dichterlexikon, 1963. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. R. Browning, Hg., Selections from Goethe's Letters to Frau von Stein 1776-1789, 1990.

Steinlein, Laura (in Lexika auch: Arthalis, Freese). Geb. 24. 8. 1826 in Friedefeld/Pommern (Freese). Vater der Rittergutsbesitzer ? Freese, Mutter ?. Häufige Krankheiten in früher Jugend und regelmäßige Erziehung in einer Berliner Schule erst mit 11 Jahren. Im Elternhaus ausführliche Beschäftigung mit Musik und Literatur. Ca. 1844 schrieb sie ihre erste Novelle, die später preisgekrönt wurde (eventuell die Novelle *Aus deutschem Hause*, veröffentlicht 1890).

Mitte der 40er Jahre verheiratete sie sich mit dem Berliner Landwirt Franz S. (ca. 1821-1902) und zog mit ihm nach Neuenhagen bei Freienwalde; später auf sein Gut Stolpe bei Berlin und 1887 nach Berlin, wo er eine Bierbrauerei übernahm. Unregelmäßige schriftstellerische Tätigkeit (zwischen 1861 und 1890 erschien kein Werk von ihr), wohl wegen „der aufreibenden Pflichten, welche ihr die Leitung eines großen Hauswesens auferlegte“ (Brümmer). Meist unter den Pseudonymen „Arthalis“, „A. Freese“ oder „Arthur Freese“ schrieb L. S. einen Roman, einige Novellen und mehrere Dramen und wurde für ihre schriftstellerischen Leistungen zwei Mal ausgezeichnet. Ihr Mann starb 1902; ihr eigenes Todesdatum ist unbekannt (1901? nach 1902?).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Eine frühe Novelle (identisch mit: *Aus deutschem Hause*?), ca. 1844. Die letzten Blüten, Roman, 1851. *Aus deutschem Hause*, Preisgekrönte Novelle, 1890 (2. Aufl. 1890). Mark Ravensberg, Historische Erzählung, 1891.

Literatur: F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, VII. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-1958. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 127. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898,

II. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Sydow, Wilhelmine von. Geb. 26. 11. 1789 in Thumitz/Oberlausitz (von Criegern). Vater der dänische Hauptmann Karl Friedrich v. Criegern, Mutter ?, geb. v. Kracht. Mindestens eine Schwester. W. v. S. heiratete am 6. 12. 1809 den späteren preußischen Hauptmann Friedrich Wilhelm v. S., der selbst Schriftsteller war. Sie selbst begann erst 1822 zu schreiben; in den folgenden 40 Jahren folgten unzählige Aufsätze, historische Romane, Theaterstücke für Kinder, Jugendbücher, Kochbücher, Erzählungen, Novellen und Epen. Fast alle ihre Werke veröffentlichte sie unter den Pseudonymen „Isidore Grönan“, „Frau Isidore“ oder anonym, so daß Schindel 1823 nur vermuten kann, „nachfolgende, unter dem Namen *Isidore Grönan* verfaßte Aufsätze in Zeitschriften, wodurch sie ihre geistige Ausbildung bekrundete“, (II, 352, Hervorhebung des Verfassers) seien von ihr. In Sondershausen war sie lange die Vorsteherin eines wohltätigen Frauenvereins. 1823 lebte sie in Erfurt; dahin zog sie auch nach dem Tod ihres Mannes (1845) wieder und lebte bei ihrem ebenfalls verwitweten Sohn Oskar; später bei ihrer Tochter in Schleusingen (Thüringen). Dort starb sie am 25. 6. 1867.

W. v. S. war eine äußerst vielseitige Autorin; die im Rahmen dieser Arbeit vorgenommene Analyse ihrer Stücke kann ihr als Autorin nicht gerecht werden.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Aussaat und Lohn, Erzählung, in: Allgemeine Mode-Zeitschrift, 1822. Glaube und Schicksal, Erzählung, in: Allgemeine Mode-Zeitschrift, 1822; auch in: Friedrich v. Sydow, Erzählungen und Gemälde, 1823, und Die Biene, 1823. Züge aus der englischen Geschichte, nach dem Französischen, in: Allgemeine Mode-Zeitschrift, 1822. Die Familie Heimo, oder Bilder der Freude, belehrende Unterhaltung für die Jugend, in einer ungenannten Veröffentlichung ihres Mannes, 1822. Die Täuschung, Erzählung, in: Allgemeine Mode-Zeitschrift, 1823. Das Vermächtniß, Erzählung, in: Allgemeine Mode-Zeitschrift, 1823; auch in: Philip-pis Merkur, 1823. Vergeltung, Erzählung, in: Friedrich v. Sydow, Erzählungen und Gemälde, 1823. Die Blutschuld, oder Leben und Liebe, eine Criminalgeschichte, 1824. Siegmars, Erzählung, in: Huldigung den Frauen, 1825. Die Grafen von Nordheim, oder das Räthsel der Friedburg, in: Sammlung von Romanen und Erzählungen deutscher Schriftstellerinnen, 1825. An Fanny Tarnow, in: Abendzeitung, 1827. Verlust und Ersatz, Erzählung, in: Told's Fortuna, 1829. Opferblumen, Ausgewählte Erzählungen (enthält: Heldensinn und Minneglück; Die Blutschuld; Siegmars; Das Vermächtniß; Die Geprüften), 1829. Kunigunde, Königin von Böhmen, Historisch-romantisches Gemälde aus dem 13. Jahrhundert, 1830. Die Inselfahrer, ein Roman aus der Wirklichkeit, 1831. Drei Erzählungen, der belehrenden Unterhaltung der Jugend aller Stände bestimmt (enthält: Glück folgt der Tugend nach; Nur nicht verzagt, oder: Die edle Schweizer-Familie; Susanne Reisacher), 1834. Drei Erzählungen (enthält: Die drei Freundinnen; Die Freiheits-Jünger; Joseph der Pompier), 1834. Ein Beitrag in Louise Marezolls Frauen-Zeitung, 1838. Die Verirrten, ein Roman für die Gegenwart, 2 Bde., 1843. Arwid, der Mann von Welt und feinen Sitten, 2. Aufl. 1850. Johann Adolph, der letzte Herzog von Sachsen-Weissenfels, Historischer Roman, 3 Bde., 1852. Palme

und Lorbeer, ein anglo-indianisches Zeitbild aus den zwanziger Jahren, 3 Bde., 1858. Die Marketenderin, Volkserzählung, 1859. Allgemeines Koch- und Wirtschaftsbuch, 2 Bde., 7. Aufl. 1859. Die Belagerung von Stralsund, Historischer Roman, 2 Bde., 1861. Der Krieg um Schleswig-Holstein, Epos, 1864. Olivia, Novelle, veröff. 1880. Weitere Schriften über den Frauenverein, Gärtnerei und „den Theetisch“ (Goedeke IX, 336).

Literatur: C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, IX. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 88. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Teutscher, Maria Antonia. Geb. 13. 6. 1752 in Wien. Sie war bis 1780 Schauspielerin am Wiener Hoftheater, wo sie am 1. 4. 1769 in der Rolle der Gräfin Olsbach debütierte. M. A. T. beschäftigte sich außerdem mit Porzellanmalerei und war eine leidenschaftliche Leserin; ihre Bibliothek war so umfangreich, daß mehrere ihrer Biographen sie ausdrücklich erwähnen. M. A. T. verließ 1780 das Wiener Theater und heiratete einen „italienischen Negotianten“ namens Gorini (*Gallerie*). Am 12. 4. 1782 spielte sie in Leipzig Rutland in *Graf Essex*; das Stück war ein Mißerfolg und M. A. T. mußte die Gesellschaft bald wieder verlassen. M. A. T. starb am 9. 1. 1784 in Wien.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Mehrere Aufsätze in *Riedls* Wochenschrift *Der Einsiedler*.

Literatur: *Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit* nebst J. F. Schinks Zusätzen und Berichtigungen, hg. R. M. Werner, 1783. G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, VIII. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 28. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, IV/1. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. A. v. Weilen und O. Teuber, Die Theater Wiens, 1899-1906, II A 147, II B 8 f. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, *The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays*, 1988, 147.

Thon, Eleonore Sophie Auguste (in Lexika auch: Rödern, E.). Geb. wann? 1753 in Eisenach (Röder), getauft 29. 10. 1753. Vater herzoglicher Kammersekretär von Sachsen-Weimar, August Friedrich Röder, Mutter ?. E. T.s Patin Frau v. Schlotheim, die Obergouvernante der Prinzessin v. Sachsen-Gotha, übernahm mit Erlaubnis der Eltern E. T.s Erziehung, die sowohl Schindel (II, 368) als auch Groß (32) als ungewöhnlich gründlich bezeichneten. 1782 heiratete E. T. den sachsen-weimarischen Geheimrat Johann Karl Salomon T.; ein Sohn (Heinrich Christian Kaspar).

Ein Jahr später erschien ihr erstes Werk, der dreibändige Roman *Julie von Hirtenthal*. E. T. schrieb außerdem Gedichte, Aufsätze, Übersetzungen, eine Erzählung und

ein Drama und veröffentlichte meistens entweder anonym oder unter dem Pseudonym Jenny. 1796 zog sie sich eine Fußlähmung zu; während des folgenden Jahres breitete sich die Paralyse über ihren ganzen Körper aus. Die letzten zehn Jahre ihres Lebens verbrachte E. T., vom Nacken abwärts gelähmt, „auf einem für sie besonders eingerichteten Sessel“ (Schindel II, 369). E. T. starb am 22. 4. 1807 in Eisenach.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Julie von Hirtenthal, eine Geschichte, 3 Bde., 1780-83. Briefe von Karl Leukfort, 1782. Mariane von Terville, eine Erzählung, 1798. Beiträge (meist anon. oder pseudon. Gedichte, Aufsätze und Übersetzungen in Musenalmanachen und Zeitschriften), u. a. in *Olla Patrida* (1788-90), *Cahiers de lecture*, und in *Bertuchs* Weimarsches Modejournal.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, VIII, X, XXI. C. W. O. A. v. Schindel, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 32. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, IV/1. L. Hirschberg, Hg., *Der Taschengoedeke*, 1961, 663. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Titzenhofer, Sophie Eleonore von (in Lexika auch: Tietzenhofer, S. E. v.; Kortzfleisch, S. E. v.). Geb. 27. 12. 1749 in Groß-Jänowitz bei Liegwitz in Schlesien (Wundsch). Vater Major Wundsch, Mutter ?. Auf Wunsch der Mutter, die sich weigerte, Schlesien zu verlassen, nahm der Vater seinen Abschied vom sächsischen Militär und zog nach Schlesien.

S. E. v. T. zeigte schon früh Anlagen und Neigung zum Dichten, erhielt aber keine formelle Ausbildung, „da ihre Mutter bei der Erziehung mehr die Bildung im Hauswesen und in weiblichen Arbeiten als eigentlichen Beruf des weiblichen Geschlechts im Auge hatte“ (Schindel II, 370). S. E. v. T. bildete sich selbst, begann zu schreiben und veröffentlichte anonym „einige kleine Versuche“ (Schindel II, 371), nebenbei zeichnete und malte sie. Heiratete (wann?) den preußischen Rittmeister von Kortzfleisch und ging mit ihm nach Oberschlesien, „wo häusliche Beschäftigungen ihr nur wenige Zeit zur Lectüre übrig ließen“ (Schindel II, 371), von da nach Breslau und Berlin. Dort sammelte der Konsistorialrat D. Dietrich ihre Gedichte und gab sie in 2 Bden. heraus.

1805 starb ihr Mann; vor 1810 heiratete sie den preußischen Hauptmann von T. 1810 ließ sie in Berlin einen Band ihrer Schriften drucken, der Erlös ging an Soldatenwaisen. 1812 wurde ihr Mann nach Graudenz versetzt und starb dort 1813 an einem Nervenfieber. S. E. v. T. bekam die Krankheit ebenfalls, überlebte und ging nach Breslau, wo sie von einer kleinen Witwenpension lebte und Schriften schrieb und veröffentlichte, deren Erlös verwundeten Soldaten zugute kam. S. E. v. T. starb am 18. 6. 1823 in Olbersdorf bei Breslau.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Poetische Versuche eines adelichen Frauenzimmers an ihre Freunde, 1776. Gedichte, 1792. Frühere Gedichte, 1792. Vermischte Aufsätze in Poesie und Prosa, 1792/3. Aufsätze in der Berliner Monatsschrift, 1792. Gedicht am Sarge Friedrichs II., an den Kronprinzen von Preußen, o. J.

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, XXI. C. W. O. A. v. Schindell, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, VII. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 26 f. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, V und VII. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 76-9. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Wesendonck, Mathilde. Geb. 23. 12. 1828 in Elberfeld (Luckemeyer). Vater der Kommerzienrat Karl Luckemeyer, Mutter ?. Umzug nach Düsseldorf; Erziehung dort und später in Dünkirchen. Geh. 1848 den Kaufmann Otto W., Teilhaber eines Seidenhauses in New York, dessen Geschäfte er in Deutschland führte. Lebte zunächst in Düsseldorf. 1850 Amerikareise, 1851 Umzug nach Zürich. Dort lernte sie Richard Wagner kennen, mit dem sie seit 1853 befreundet war. 1857 baute Otto W. eine Villa bei Zürich und kaufte ein Haus in der Nähe, das er umbauen und einrichten ließ und Richard Wagner als „Asyl“ anbot.

Ihr erstes Werk war eine Gedichtsammlung von fünf Gedichten (1857/8), die Wagner vertonte. 1858 zog Wagner aus und verließ Zürich; reger Briefwechsel bis 1863. 1865 veröffentlichte sie ihre *Märchen und Märchenspiele*, von da ab regelmäßige schriftstellerische Tätigkeit (vorwiegend Dramen und mythologische Stoffe, Sagen, Märchen und Legenden). 1872 Umzug nach Dresden. Reise nach Kairo im Winter 1881/2 und Umzug nach Berlin 1882. 1896 Tod ihres Mannes. M. W. starb am 31. 8. 1902 auf ihrem Landsitz in Traumblick bei Altmünster (Salzkammergut).

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Fünf Gedichte, vertont von R. Wagner, 1857/8. Märchen und Märchenspiele, 1864 (Neuaufl. 1900). Naturmythen, 1865. Deutsches Kinderbuch in Wort und Bild, 1869. Patriotische Gedichte, 1870. Gedichte, Volksweisen, Legenden und Sagen, 1875. Der Baldurmythus, 1875. Alte und neue Kinderlieder, 1900.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 142. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, II 468 f. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. R. Wagner, Richard Wagner to M. W., 1905. E. Kreowski und E. Fuchs, Richard Wagner in der Karikatur, 1907, 164-70. J. Kapp, Richard Wagner und die Frauen, Eine erotische Biographie, 1912, 96, 106, 109, 114, 116 f, 119, 121, 126, 128, 141 f, 145, 168, 200. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, VII. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-1958. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. R. Wagner, Tagebuchblätter und Briefe an M. W. 1853-1871, o. J.

Westphalen, Engel Christine. Geb. 8. 12. 1758 in Hamburg (von Axen). Vater Kaufmann und Bürgerkapitän Jacob von Axen, Mutter Catharina Maria, geb. Albers. Laut Schindell erhielt sie eine gute Ausbildung, fühlte sich „am stärksten [von ...] den Wissenschaften angezogen“ (II, 421) und begann früh Gedichte zu schreiben. Ihre ersten literarischen Versuche wurden von dem Beichtvater ihrer Mutter ermutigt.

1785 heiratete sie den Kaufmann und späteren Senator Ernst Friedrich Johann W. (1757-1833). Fünf Kinder, von denen nur ein Sohn und zwei Töchter überlebten. Kontakt mit Wissenschaftlern und Schriftstellern; während der Französischen Revolution war ihr Haus ein Sammelplatz französischer Flüchtlinge und wurde u. a. von Louis Philippe, Dumouriez und Bernadotte besucht. Wahrscheinlich erhielt sie durch diese Kontakte die Anregung zu ihrem Revolutionsdrama *Charlotte Corday* (1804).

Ihre frühen Gedichte erschienen unter dem Pseudonym Angelika, spätere anonym; die ersten Gedichte unter ihrem Namen wurden 1809 veröffentlicht. Auch ihre beiden Dramen (*Charlotte Corday* und *Petrarca*, 1806) erschienen anonym. Daß sie bei der Veröffentlichung des zweiten Stückes auf das erste hinweisen konnte (*Petrarca* erschien unter dem Pseudonym: „Von der Verfasserin der Charlotte Corday“), läßt auf einen gewissen Erfolg des früheren Dramas schließen.

1809 wurde ihr Mann Mitglied des Hamburger Rates. 1812 Reise mit ihrem Mann und ihrer jüngsten Tochter durch Deutschland und die Schweiz. Sie war eine eifrige Unterstützerin verschiedener Wohltätigkeitsstiftungen und erhielt 1815 eine Gedenkmünze der Stadt Hamburg. Der Ertrag ihrer *Gesänge der Zeit* (1815), rund 580 Taler, ging an den Frauenverein. Die zwei obengenannten Dramen blieben ihre einzigen; später veröffentlichte sie ausschließlich Gedichte, die 1809/11 in einer dreibändigen Sammlung erschienen (ein vierter Band erschien 1835 unter dem Titel *Neuere Gedichte*). 1833 Tod des Mannes. E. C. W. starb am 10. 5. 1840 in Hamburg.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Gemälde aus dem Leben des Menschen, ein Gedicht in neun Briefen, 1805. Gedichte, 4 Bde., 1809-35. Kleine Gedichte, Denkmäler, Elegien und Idyllen, 3 Bde., 1809/11. *Gesänge der Zeit*, 1815. *Neuere Gedichte*, 1835. Erbauungslieder, 1835. Viele einzeln gedruckte Gelegenheitsgedichte und Gedichte in Zeitschriften, u. a. in *Halems Irene* (1804); *Mahnckes* Gesangbuch für Freimaurer (1804); *Morgenblatt* (1809); *Lotz' Originalien* (o. J.); *Abendzeitung* (1825); *Krügers* Deutschlands Ehrentempel (o. J.).

Literatur: G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel, Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, 1796-1834, XIV und XX. C. W. O. A. v. Schindell, Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 1823, II. K. Herloßsohn und H. Marggraff, Allgemeines Theater-Lexikon, 1846, VII. H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 29. K. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen, 2. Aufl. 1884-1966, VII. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, I 99 f. M. Mendheim, „E. C. W.“, in: Allgemeine deutsche Biographie, 1897, XLII. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. L. Hirschberg, Hg., Der Taschengoedeke, 1961, 712. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

Wickenburg, Wilhelmine Gräfin von. Geb. am 8. 4. 1845 in Ofen (Almásy). Vater der Geheimrat und Präsident der ungarischen Hofkammer Moritz Graf von Almásy, Mutter ?. Sorgfältige Erziehung im Elternhaus. 1855 Umzug nach Wien, Kontakt mit Julie Rettich und Friedrich Halm. Erste Gedichte 1865, die 1867 veröffentlicht wurden. Durch diesen Gedichtband lernte sie Albrecht Graf v. W. kennen, den sie 1867 heiratete. Bis 1881 häufige Reisen und schriftstellerische Tätigkeit. W. v. W. verfaßte Epen, Dramen, Erzählungen und viele Gedichte; mit ihrem Mann schrieb sie *Nymphidia*, eine Bearbeitung nach Michael Drayton. Ihre Dramen wurden verschiedentlich aufgeführt; so u. a. 1882 das Lustspiel *Ein Abenteuer des Dauphin* (1881) am Wiener Burgtheater. 1885 Umzug nach Gries bei Bozen. Dort starb W. v. W. am 23. 1. 1890 an Influenza. Ihr Mann gab im selben Jahr Gedichte aus ihrem Nachlaß heraus.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Gedichte, 1865 (3. Aufl. 1882). Neue Gedichte, 1869. Emanuel d'Astorga, Erzählendes Gedicht, 1872. Erlebtes und Erdachtes, Gedichte, 1873. Der Graf von Remplin, Erzählung in Versen, 1874. Marina, Erzählendes Gedicht, 1875. Mahnruf an die Deutschen in Österreich, Poem, 1886. *Nymphidia*, eine Nachdichtung aus dem Englischen des Michael Drayton (mit A. v. Wickenburg), o. J. Übersetzungen ungarischer Volkslieder, o. J. Letzte Gedichte, aus dem Nachlaß hg. von A. v. Wickenburg, 1890.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 137 f. H. Groß, Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild, 1885, III 197-206. A. Schlossar, „W. Gräfin W.-Almásy“, in: Allgemeine deutsche Biographie, 1897, XLII. S. Pataky, Lexikon deutscher Frauen der Feder, 1898, II. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, VII. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-1958. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981. V. Richel, The German Stage, 1767-1890, A Directory of Playwrights and Plays, 1988, 161.

Young, Betty. Geb. 24. 5. 1832 in Budapest (Mück). Lebte in Wien. Erstlingswerk das Drama *Die rote Liesl* (1865). Schrieb bis 1881 mehrere Komödien, einige Erzählungen und Novellen und einen Roman. Gest. am 26. 9. 1887 in Wien. Weitere Angaben nicht erhältlich.

Werke: Dramatische Werke siehe Anhang B. Frau Othello – Mädchenträume, Erzählungen, 1870. Blaue Brillen, Novelle, 1872. Ein Vierteljahrhundert, Roman, 2 Bde., 1881.

Literatur: H. Groß, Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen, 2. Aufl. 1882, 140 f. F. Brümmer, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl. 1913, VIII. W. Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon, 2. Aufl. 1949-1958. E. Friedrichs, Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, 1981.

B. LISTE DER AUTORINNEN, DRAMATISCHEN WERKE UND PSEUDONYME*

Ackermann, Sophie Charlotte. 1714 – 1793 (Hamburg). Geb. Biereichel. Verh. Schröder:

„Vorspiele und Stütze, die niemals im Druck erschienen“ (Dawson, „Frauen und Theater“, 425).

Adlersfeld, Eufemia von. 1854 (Ratibor/Oberschlesien) – 1941 (München). Geb. Ballestrem di Castelleng, Gräfin:

Jadwiga. Dramatisierte Novelle. 1880.

Komtesse Käthe. Schwank in 3 A. Mit Heinrich Stobitzer. 1897. {D-HHU-T, D-KöTM}

Ein Meteor. Drama in 5 A. 1880. {D-EWA, MH; Vorkriegsnachweise in: D-BPS, D-BSR, D-FUB, D-KaMB, D-LUB, D-MüS, D-SPL, D-SpSP, D-WS, A-KlÖ, A-WN, CH-ZZ}

Adliches Frauenzimmer in Schlesien = Pseudonym für: Titzenhofer, Sophie Eleonore von.

* Diese Liste ist keineswegs vollständig und soll lediglich einen Überblick über die verbreitete dramatische Tätigkeit deutschsprachiger Autorinnen geben. Sie umfaßt alle ermittelten Dramatikerinnen, deren erstes Drama zwischen 1700 und 1899 verfaßt, veröffentlicht oder aufgeführt wurde, und alle dramatischen Werke (auch nach 1900 verfaßte oder anderssprachige Dramen) dieser Autorinnen. Die Namensliste umfaßt Pseudonyme, Geburts- und Ehenamen.

Die angegebenen Werke beschränken sich auf dramatische Werke, selbst dann, wenn die betreffende Autorin, was in der Regel der Fall ist, auch in anderen Genres geschrieben hat. Die Liste der dramatischen Werke umfaßt Opernlibretti, Übersetzungen und Bearbeitungen; desgleichen dialogisierte Novellen, Prologe, Szenen und sonstige Randgenres. Wo unklar war, ob das betreffende Werk ein Drama ist oder nicht, wurde es hier nicht angeführt, es sei denn, es bestand Grund zu der Annahme, daß es sich um ein dramatisches Werk handelt. Solche „zweifelhaften“ Dramen sind entsprechend bezeichnet.

Die Jahreszahlen bezeichnen jeweils das Jahr, in dem das betreffende Werk *meines Wissens* verfaßt oder zum ersten Mal gedruckt, aufgeführt oder erwähnt wurde.

Wo die Quellen unterschiedliche Angaben bieten, sind abweichende Angaben zu Namen und Daten in Klammern angegeben.

Wo die Standorte zu ermitteln waren, sind sie jeweils in geschweiften Klammern - {} - angegeben. Das Siglenverzeichnis der Bibliotheken befindet sich am Ende der Liste. Die deutschsprachigen Länder (Deutschland, Österreich, Schweiz) und Großbritannien sind mit D, A, CH, GB gekennzeichnet; nicht gekennzeichnete Kürzel bezeichnen Standorte in den USA und Kanada. Für Deutschland wurden trotz der Unsicherheit auch die Vorkriegsnachweise angegeben—vielleicht lassen sich auf diesem Wege Werke nachweisen, die sonst verlorengingen. Die Standorte beziehen sich nur auf den Text des jeweiligen Dramas und bezeichnen nicht unbedingt die angegebene Ausgabe oder Sammlung.

Für das Theatermuseum der Universität Köln ist inzwischen ein achtbändiger Bestandskatalog von Hunderten von Schauspieltexten erarbeitet worden, komplett mit theaterhistorischen Anmerkungen, aus denen überdies hervorgeht, welche Texte für die Aufführung bearbeitet wurden (*Schauspieltexte im Theatermuseum der Universität zu Köln*, bearb. Roswitha Flatz, 8 Bde. u. Register, München, London, New York, Paris 1988-89).

Africanus = Pseudonym für: Ledochowska, Maria Theresia von.

Akermann-Hasslacher, Bertha. 1840 (Wolfegg/Oberschwaben) – ? Geb. Hasslacher:
Rächet euch nicht. Schauspiel in 5 A. 1881. {D-BSPK, D-SiS; Vorkriegsnachweis in: D-BPS}
Zwischen zwei Stühlen! oder der blaue Domino. Lustspiel in 2 A. {Handschrift in D-SiS}

Alban, Lork = Pseudonym für: Löhn-Siegel, Maria Anna.

Albert, Anny = Pseudonym für: Kistner, Anna.

Alberti, Sophie. 1826 (Potsdam) – 1892 (Potsdam). Geb. Mödinger. Pseudonym: Sophie Verena:
Ein nicht genanntes kleines Lustspiel. Um 1835. [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 199].

Albrecht, Sophie. 1757 (Erfurt) – 1840 [Goedeke: 1841] (Hamburg). Geb. Baumer:
Gedichte und Schauspiele. 3 Bde. Erfurt & Dresden, 1781 (I) -91 (II und III). {D-BHU, D-BSPK, D-DeLL, D-FGM, D-GE, D-GSU, D-HHSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MüU, D-RS, D-TS, D-WHLB, D-WüU, A-WUB, CH-SGK, GB-LBL, CtY; Bde. 1 u. 3: D-HHU-T; Bde. 1 u. 2 in: D-SML, Bd. 1 in: D-DGM, D-EWA, D-FSU, A-WÖN, Bd. 3 in: D-WeiZdK, Vorkriegsnachweis in: D-BPS; Vorkriegsnachweis f. Bd. 1: D-KlÖ; Vorkriegsnachweis f. Bde. 2 u. 3.: D-BU, D-GSU}
Lauschen ist auch gut. Schauspiel mit Gesang in 2 A. 1781. (*Gedichte und Schauspiele.* 1781.) {D-BDS, D-BHU, D-DeLL, D-EWA, D-GE, D-GSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM, D-MüU, D-RS, D-WüU, A-WÖN, A-WUB, CH-SGK, GB-LBL, CtY}
Theresgen. Schauspiel mit Gesang in 5 A. 1781. (*Gedichte und Schauspiele.* 1791; Neuausg. hg. Wurst 1991.) {D-BDS, D-BHU, D-DeLL, D-EWA, D-GE, D-GSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM, D-MüU, D-RS, D-WüU, A-WÖN, A-WUB, CH-SGK, GB-LBL, CtY}

Alexandra Amalie, Prinzessin von Bayern. 1826 (Aschaffenburg) – 1875 (München):
Kindertheater. 1868. {GB-LBL}

Allan, George = Pseudonym für: Kremnitz, Marie (Mite) von.

Allerleih Rauh = Pseudonym für: Grimm, Gisela.

Almásy, Wilhelmine Gräfin von = Wickenburg, Wilhelmine Gräfin von.

Amalie = Pseudonym für: Amalie, Prinzessin von Sachsen.

Amalie Marie Friederike Auguste, Prinzessin von Sachsen. 1794 (Dresden) – 1870 (Pillnitz). Pseudonyme: Amalie, Amalie Heiter, A. Serena, Verfasserin von „Lüge und Wahrheit“:

Die Abentheuer der Thorenburg. Schauspiel in 5. A. 1817.

Agamemnon, König von Argilus. Tragödie in 1 A. O. J.

L'Americana. Oper in 2 A. 1820.

Der alte Herr. Lustspiel in 2 A. 1841. (*Dramatische Werke* VI, 1874.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, D-ZCW, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}

Alter und Jugend. Lustspiel in 4 A. O. J. {D-MBS}

Die Ankunft des Ulysses. Schauspiel in 3 A. O. J.

Der Arme lebt vom Pläneschmieden. Lustspiel in 4 A. Freie Bearb. nach Calderon. O. J.

Der Baron. Lustspiel in 2 A. O. J.

Die Bräutigamswahl. Lustspiel in 4 A. O. J.

Die Braut aus der Residenz. Lustspiel in 2 A. 1834. (*Original-Beiträge* I, 1836.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Der Brief aus der Schweiz. Schauspiel in 5 A. 1845.

Der Brudermord. Gedicht von Saavedra. Übers. O. J.

Capitain Firnewald. Lustspiel in 4 A. 1840. (*Original-Beiträge* VI, 1842.) {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MüS, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

La casa disabitata. Musikalische Farce in 1 A. 1835.

Der Condottiere. Opernlibretto. O. J.

Die Danaiden. Romantisches Drama in 2 A. O. J.

Una Donna. Oper. Partitur. Um 1810.

Dramatische Werke. 6 Bde. 1873. {D-BHU, D-BUB, D-FrU, D-GSU, D-KöTM, D-PaU, D-WüU, GB-LBL, Bde. 1-4 in D-WHLB}

L'écolier de l'enfer et l'élève du ciel. Conte invraisemblable et effroyable dédié à Mme. de Bleszinska née de Prosor. O. J.

Elisa ed Ernesto. Musikalisches Drama in 2 A. 1823.

Elisabeth. Trauerspiel. Um 1820.

Elvira. Oper in 2 A. Übers. aus dem Italienischen. 1821.

Elvira. Maurisches Trauerspiel. Um 1820.

Engelbert's Abschied. Schauspiel in 1 A. O. J.

Die Engländer in Cairo. National-Gemälde in 4 A. O. J.

La fedeltà alla prova. Musikalisches Drama in 2 A. 1826.

Die Feuersbrunst. Drama in 6 A. O. J.

Il figlio pentito. Musikalisches Drama in 3 A. 1831.

Fluch und Vergeltung oder das Lösungswort. Trauerspiel in 4 A. O. J.
Folgen einer Gartenbeleuchtung. Lustspiel in 3 A. (*Original-Beiträge* VI, 1842.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-MüS, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Fräulein Sybille. Lustspiel in 2 A. 1847.
Das Fräulein vom Lande. Lustspiel in 5 A. 1836. (*Original-Beiträge* IV, 1839.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Die Fürstenbraut. Schauspiel in 5 A. 1836. (*Original-Beiträge* II, 1837.) {D-BDS, D-BFU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Das Gastrecht. Ein sehr vortreffliches Ritterspiel und angenehmste Tragödie in 4 A. O. J.
Der Gedächtnistag. Schauspiel in 3 A. O. J.
Das Geheimnis. Szenische Cantate. 1818.
Der geschäftige Vetter. Lustspiel in 4 A. O. J.
Der Graf von Beaujolais. Schauspiel in 5 A. (*Dramatische Werke* I, 1873.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-OLB, D-PaU, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}
Graf von Toulouse. Schauspiel. Um 1820.
Eine große Enttäuschung. Gedicht von Saavedra. Übers. O. J.
Die Heimkehr des Sohnes. Schauspiel in 4 A. 1841. (*Original-Beiträge* VI, 1842.) {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MüS, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Das Jawort der Mädchen. Lustspiel in 3 A. O. J.
Johanna von Montfaucon. Schauspiel in 5 A. O. J.
Der Kanonenschuß. Dresdner Lokalposse in 1 A. Partitur. 1828.
Konradin. Trauerspiel in 5 A. O. J.
Der Krönungstag. Lustspiel in 5 A. 1823 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* und Richel, *The German Stage*: 1829]. (*Dramatische Werke* I, 1873.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FrU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-OLB, D-PaU, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}
Der Landwirth. Lustspiel in 4 A. 1836. (*Original-Beiträge* II, 1837.) {D-BDS, D-BFU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Leonore oder der Triumph kindlicher Liebe. Schauspiel in 4 A. O. J.

Lüge und Wahrheit. Schauspiel in 4 A. 1833 [Richel, *The German Stage*: 1834]. (*Original-Beiträge* I, 1836.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Der Majoratserbe. Lustspiel in 4 A. 1838. (*Original-Beiträge* IV, 1839.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Il Marchesino. Musikalisches Drama in 2 A. 1833.
Medea. Trauerspiel in 1 A. O. J.
Mesru, König von Baktriana. Schauspiel in 2 Abteilungen und 5 A. 1824 [Goedeke und Richel, *The German Stage*: 1829; Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1830]. (*Dramatische Werke* I, 1873.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FrU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-OLB, D-PaU, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}
Der Mörder. Schauspiel. 1844.
Das neue Schauspiel. Lustspiel in 2 A. O. J.
Die Neuvermählte. Oper in 2 A. Frei bearb. nach Scribes *Lune de miel*. O. J.
Le Nozze funeste. Oper. 1816.
Der Oheim. Schauspiel in 5 A. 1835. (*Original-Beiträge* I, 1836.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MrU, D-MBS, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne. 6 Bde. 1836-8. {D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-LKM, D-MBS, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ; Bde. 1 u. 3 in D-KöTM; Bde. 2, 4, 6 und NF in D-GSU; Bde. 1-5 in D-MrU, Bde. 1 und 3-6 in D-BHU, Bde. 1, 2, 5 u. 6 in CH-SGK}
Ottfeld's Erben. Schauspiel in 5 A. 1848.
Der Pflegevater. Schauspiel in 4 A. 1837. (*Original-Beiträge* IV, 1839.) {D-BDS, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Pflicht und Liebe. Schauspiel in 2 A. 1839. (*Original-Beiträge* V, 1841.) {D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}
Il Prigioniere. Oper. 1817.
Regine. Lustspiel in 5 A. 1843. (*Dramatische Werke* VI, 1874.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-DeLL, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, D-ZCW, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}
Die Sieben vor Thebae. Parodie in 1 A. 1815.

Der Siegelring. Schauspiel in 4 A. 1843. (*Dramatische Werke* VI, 1874.) {D-BDS, D-BUB, D-BHU, D-DeLL, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, D-ZCW, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}

Die Siegesfahne. Operette in 1 A. Partitur. Vor 1834.

Six Dramas. [Übers. von sechs Dramen: *The Uniformed Girl*. *The Heir of Scharfen-
eck*. *The Irresolute Man*. *Capitain Firnewald*. *The Son's Return*. *The Young Lady from
the Country*.] (London, Parker 1848). {D-DUB, D-GiU, GB-LBL}

Späte Reue. Trauerspiel in 6 A. nebst einem Vorspiele. O. J.

Die Stieftochter. Lustspiel in 4 A. 1839. (*Original-Beiträge* V, 1841.) {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Sultan Saladin oder Fatime in Aegypten. Schauspiel in 4 A. O. J.

Die Täuschungen. Lustspiel in 5 A. (*Dramatische Werke* I, 1873.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FrU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-OLB, D-PaU, D-TUB, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, DLC, MdBE, MdBP}

Ein Tag auf dem Lande. Lustspiel in 2 A. O. J.

Ein Tag in der Hauptstadt. Schauspiel in 3 A. O. J.

Theseus und Ariadne. Posse. O. J.

Le tre Cinture. Oper. 1817.

Die Unbelesene. Lustspiel in 4 A. 1838. (*Original-Beiträge* V, 1841.) {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Undank ist der Welt Lohn. Posse in 4 A. O. J.

Der Unentschlossene. Lustspiel in 4 A. 1837. (*Original-Beiträge* III, 1838.) {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Die unglückliche Verwechslung. Operette in 1 A. O. J.

Vecchiezza e gioventù. Musikalisches Drama in 2 A. 1828. {D-MBS}

Der Verlobungsring. Lustspiel in 4 A. 1835. (*Original-Beiträge* II, 1837.) {D-BDS, D-BFU, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Vetter Heinrich. Schauspiel in 5 A. 1837. (*Original-Beiträge* III, 1838.) {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Die Wittwe. Schauspiel. Um 1820.

Der Zauberspruch. Schauspiel. Um 1820.

Der Zögling. Lustspiel in 4 A. 1836. (*Original-Beiträge* III, 1838.) {D-BFU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-OLB, D-PaU, D-WeiZdK, D-WHLB, D-ZCW, A-WÖN, CH-BSU, GB-LBL, MB, PU, TNJ}

Zulika. Orientalisches Lustspiel. Um 1820.

Zwei Nächte auf dem Schlosse Castel Franco. Trauerspiel. Um 1820.

Amalie Louise = Pseudonym für: Liebhaber, Amalie Luise von.

Ambrosius, Anna Cäcilie = Fabricius, Anna Cäcilie.

Angelika = Pseudonym für: Westphalen, Engel Christine.

Anhalt-Zerbst, Sophie Auguste Prinzessin von = Katharina (II.) Alexejewna, Kaiserin von Rußland.

Anneke, Mathilde Franziska. 1817 (Gut Levringhausen bei Blankenstein/Ruhr) – 1884 (Milwaukee, Wisconsin). Geb. Giesler. Gesch. von Tabouillot. Pseudonym: Mathilde Franziska:

Oithono, oder Die Tempelweihe. Drama in 4 A. 1844.

Annette Elisabeth = Pseudonym für: Droste-Hülshoff, Annette von.

Anonyma. ?-?:

Ortinde oder die königliche Rache. Ein dramatischer Versuch in 4 A. Von einem Frauenzimmer. 1792. [*Versuch einer Frauenzimmerbibliothek*; Eintrag 469.]

Appel (fälschlich für: Oppeln), Emilie von = Berlepsch, Emilie von.

Apranzow, Wilhelmine = Beringer, Wilhelmine.

Arens von Braunrasch, Auguste. ? (Mainz) – 1902 (Wiesbaden). Geb. von Braunrasch. Pseudonyme: Julius Rasch, Max von Pleiner:

Aus Eifersucht. Lustspiel. 1882.

Der Bürgermeister. Volksstück in 4 A. O. J. {D-MS}

Ein Kampf ums Glück. Lustspiel in 4 A. 1882. {D-MS}

Arndts, Maria. 1823 (München) – 1882 (München). Geb. Vespermann. Verh. Görres. Pseudonym: Carl Pauss:

Drei Bilder aus Raphaels Jugendleben. O. J. (*Dramen für das christliche Haus*. 1864-69.) {A-WUB, GB-LBL}

Dreizehnlinden-Festspiel. Festspiel in 7 Bildern. Partitur [Text von Friedrich Wilhelm Weber]. 1893. {D-BUB, DCL}

Mozart als Ehestifter. Lustspiel in 3 A. 1869. (*Dramen für das christliche Haus* IV, 1869.) {A-WÖN, GB-LBL, IEN; Vorkriegsnachweis für: D-MBS, A-WN}
Ostern in 5 Bildern. 1869. (*Dramen für das christliche Haus*. 1864-69.) {GB-LBL, Vorkriegsnachweis für: D-MBS}
Ein Passionsspiel in 5 Bildern. 1864. (*Dramen für das christliche Haus* II, 1864.) {A-WÖN, GB-LBL, Vorkriegsnachweis für: D-MBS, A-WN}
Die Schule Murillos. 1864. (*Dramen für das christliche Haus*. 1864-69.) {GB-LBL, Vorkriegsnachweis für: D-MBS}

Arnim, Gisela von = Grimm, Gisela.

Arnold, Hans = Pseudonym für: Bülow, Babette von.

Arnold, Franz = Pseudonym für: Mayreder, Rosa.

Arthalis = Pseudonym für: Steinlein, Laura.

Artner, Marie Therese von. 1772 (Schnitau, später Sempthe bei Neutra, Ungarn) – 1829 (Agram). Pseudonym: Theone:
Das Fest der Tugend. Schäferspiel mit Chören in 1 A. 1798.
Rettung und Lohn. Lustspiel in 1 A. 1823.
Rogneda und Wladimir. Trauerspiel in 3 A. 1824. {D-DonFFH, A-WÖN, Vorkriegsnachweis für: A-WN}
Stille Größe. Schauspiel in 3 A. 1824. {A-WÖN, Vorkriegsnachweis für: A-WN}
Die That. Trauerspiel in 5 A. 1817. {D-ASS, D-BDS, D-BHU, D-BrU, D-BS, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-DonFFH, D-DUB, D-FGM, D-GE, D-GSU, D-HUL, D-KaMB, D-LKM, D-MarSN, D-OLB, D-SML, D-WeiZdK, D-WoHA, A-LBS, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, CtU, IEN, NcU, NN; Vorkriegsnachweise für: D-BU, D-BUB, D-HSUB, A-WN}
Theseus auf Kreta. Heldenoper. 1792.

Auguste = Pseudonym für: Danne, Auguste.

Auguste = Pseudonym für: Pichler, Caroline.

Auguste = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Auguste Pauline = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Augustin, Marie Freifrau von. 1807 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1810] (Werschetz/Banat) – 1886 (Wien). Geb. Regelsberg von Thurnberg. Pseudonym: Marie von Thurnberg:
Die Sausenburger Klamm. Schauspiel. 1846. {D-GSU, Vorkriegsnachweis für: D-HLHD}

Aurelie = Pseudonym für: Baudissin, Sophie von.

Axen, Engel Christine von = Westphalen, Engel Christine von.

B., Louise = Pseudonym für: Brachmann, Louise.

B., S. v. = Pseudonym für: Bandemer, Susanne von.

B., Susanne von = Pseudonym für: Bandemer, Susanne von.

B., Wilhelmine = Pseudonym für: Bornstedt, Wilhelmine von.

Bajovar, Josef = Pseudonym für: Baltz, Johanna.

Ballestrem di Castelleng, Eufemia Gräfin = Adlersfeld, Eufemia von.

Baltz, Johanna. 1847 (Arnsberg/Westfalen) – 1918 (Arnsberg). Pseudonyme: Helene Busch, Josef Bajovar:
Am Webstuhl der Zeit. Historisches Drama. 1902.
Auf roter Erde. Festspiel. 1890. {D-BDS, D-WLM}
Die Brücke zum Ruhme. Historisches Drama. 1903.
Die heilige Elisabeth, Landgräfin von Thüringen. Festspiel. 1891. {D-FSU}
Im goldenen Kranze. Festspiel. 1908. {D-KöTM}
Des Kaisers Kronenschmied oder: Getreu den Hohenzollern. Bismarck-Festspiel zum 1. April 1895. 1895. {D-KaMB}
Die Leoniden. Festspiel. 1907. {D-BDS}
Lissas Christfest. Komödie nach einem englischen Motiv. 1898. {D-BSPK, D-FSU}
Preußen-Frauen in großer Zeit, 1813. Festspiel. 1913.
Psyche. Schauspiel. 1907.
Sarabrucca. Historisches Drama. 1903.
Siegfried von Santen und Kriemhilde. Festspiel. 1893.
Die schöne Else. Drama. 1883.
Die Stadt am Torstein. Historisches Drama. 1902.
Unter der Turnereiche. Festspiel. 1891. {D-BDS, D-BSPK}
Die Zaubermuschel. Festspiel. 1893.

Bandemer, Susanne von. 1751 (Berlin) – 1828 (Koblenz). Geb. von Frencklin (v. Franklin?). Pseudonyme: S. v. B., Susanne v. B:
Knapp Edmund oder die Wiedervergeltung. Schauspiel in 4 A. 1800. {D-FFDH, D-FGM, D-FTT, D-HLHD}
Sidney und Eduard, oder Was vermag die Liebe? Schauspiel in 3 A. 1792. {D-ASS, D-BSPK, D-GSU, D-KöTM, A-LBS, A-WÖN, GB-LBL, MH, MU (Mikrofilm), OU; Vorkriegsnachweise für: D-BPS, D-BSR, D-HHB, D-NeLB, A-WN}

Baßerin, Sabine Elisabeth Oelgard von. Um 1715 oder 1716 – 1790 (vielleicht in Dalwitz/Mecklenburg):

Unveröffentlichte dramatische Werke [Dawson, „Frauen und Theater“ 425].

Baudissin, Caroline Adelheid Cornelia Gräfin von. 1759 oder 1760 (Dresden) – 1826 (Knoop bei Kiel). Geb. Gräfin Schimmelmann:

Die Dorfgesellschaft. Drama. 1791. {D-KUB; Vorkriegsnachweise für: D-HHB, D-WeiLB}

Nicht genannte Trauerspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 30].

Baudissin, Sophie Gräfin von. 1813 (Dresden) – 1894. Geb. Kaskel. Pseudonym:

Aurelie, Tante Aurelie, Gowenz:

Theater für die Jugend. Zum Aufführen im Familienkreise. 1876. {D-FSU}

Baumer, Sophie = Albrecht, Sophie.

Baur [auch Bawr], Alexandrine Sophie von, Comtesse de Saint Simon. 1776 (Stuttgart) – ? Geb. Goury de Champgrand:

Charlotte Brown. Komödie in 1 A. 1835. {D-FSU}

Les chevaliers du Lion. Melodrama in 3 A. 1804. {D-FSU, D-MBS}

Der Prozeß oder Die Folgen einer Maskerade. Lustspiel in 1 A. nach d. Französischen. Um 1815.

Le suit d'un bal masqué. Komödie in 1 A. 1813. {D-BHU, D-FSU, D-KaMB, D-KöTM}

Baußnern, Marie von = Vaselli, Marie von.

Bawr, Alexandrine Sophie von = Baur, Alexandrine Sophie von.

Bechtolsheim [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Bechtoldsheim], Julie Freifrau von.

1751 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1747; *National Union Catalog*: 1752] (Gut

Stedten bei Erfurt) – 1847 (Eisenach). Geb. Freiin von Keller. Pseudonym: Psyche:

Festspiel zum Empfang der Kaiserin Maria von Rußland in Eisenach 1818. {CtY}

Beck, Luise. 1789 (Mannheim) – 1857 (Stuttgart). Pseudonym: Ludwig Becker:

Morgen gewiß! Romantisches Idyll in 1 A. 1825. {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM}

Opferteue. Drama in 3 A. 1825. {D-KöTM}

Der Pfeil. O. J.

Das Schloß in den Pyrenäen. Schauspiel in 4 A. 1828. {A-WÖN}

Becker, Ludwig = Pseudonym für: Beck, Luise.

Beckmann, Mathilde = Raven, Mathilde.

Bentheim-Steinfurth, Caroline Ferdinandine Marie Elisabeth Reichsgräfin von. 1759 (Burgsteinfurt) – 1834 (Burgsteinfurt):

Trauerspiele und Gelegenheitsgedichte. Unveröff.

Berg, Amalie von = Pseudonym für: Ludecus, Karoline Johanne Amalie.

Berg, Luise = Pseudonym für: Woltmann, Karoline von.

Berge, Elisabeth vom. 1838 (Ober-Ullersdorf bei Sorau/Brandenburg) – 1909 (Bernried/Oberbayern):

Alexei. Trauerspiel in 5 A. 1888. {D-FSU}

Charlotte Corday. Trauerspiel. O. J.

Christine von Schweden. Tragödie. 1873. {D-BSPK, D-GSU, D-LKM, D-WeiZdK, NN}

Heinrich IV. Trauerspiel in 5 A. 1880. {D-BDS, D-BUB, D-GSU, fehlt an OCIW}

Heinrich von Kleist. Trauerspiel. 1902. {D-BHU}

Konradin. Drama. O. J.

Marie Antoinette. Drama. O. J.

Pausanias. Trauerspiel in 5 A. 1885. {D-BSPK, D-FSU, D-LKM}

Bergen, Alexander = Pseudonym für: Gordon, Marie.

Beringer, Wilhelmine [Minna] Karoline Friederike. 1790 (Berlin) – 1844 (Berlin).

Verh. Grantzow. In Lexika häufig: Apranzow:

Die Rückkehr aus dem Freiheitskampfe. Ein kleines Schauspiel. 1814.

Berlepsch, Emilie von. 1755 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1757] (Gotha) – 1830 (Lauenburg). Geb. von Oppeln (auch: von Oppel, von Appel). Verh. von Harms (oder Harmes):

Eginhard und Emma. Eine dramatische Skizze. (*Sammlung kleiner Schriften und Poesien.* 1787.) {D-BFU, D-BSPK, D-DSB, D-GSU, D-HHSU, D-HUL, D-LKM, D-MrU, D-OLB, D-RS, D-WeiZdK, A-GUB, GB-LBL, MU (Mikrofilm), NjP}

Bernbrunn, Margarethe. 1788 (München) – 1861 (Ischl/Oberösterreich). Geb. Lange. Bühnenname: Margarethe Carl. Pseudonyme: Margarethe Carl, Adalbert Prix:

Das Abenteuer in Venedig, oder: Der Teutsche in Moskau. Romantisches Schauspiel in 4 A., frei nach dem Französischen. 1838.

Der Bergkönig, oder: Hopsa, der Retter aus Zauberbanden. Romantisches Zaubermärchen in 2 A. mit Musik. 1832.

Die drei gefährvollen Nächte, oder: Der Sklavenmarkt in Saint-Pierre. Schauspiel in 6 Abteilungen, frei nach dem Französischen. 1840.

Die Gabe, für sich einzunehmen, oder: Artour de Montpensier. Vaudeville in 3 A., frei bearb. nach dem Französischen. 1843.

Herr und Diener, oder: Das geheimnisvolle Haus. Schauspiel in 5 A., frei nach dem Französischen. 1839.

Das Irrenhaus zu Dijon, oder: Wahnsinn und Verbrechen. Schauspiel in 3 A. frei nach dem Französischen. 1831.

Palmerin oder der Ritterschlag. Romantisches Schauspiel in 3 A. frei nach dem Französischen. 1825.

Der Reisewagen des Flüchtlings. Schauspiel in 4 A. 1837.

Das Spielhaus zu Langenschwalbach, oder: Der Demant-Ring. Romantisches Schauspiel in 4 A. 1836.

Bernhardi, Sophie = Knorring, Sophie von.

Bernstein [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* Bornstein], Caroline. 1797 (Berlin) – 1838 (Berlin). Pseudonym: E. Karoli:

Das eingebrachte Stündchen oder Gellert im Schlafrock. Lustspiel in Versen und 1 A. 1831. {D-BDS}

Jedem das Seine. Lustspiel in Versen und 3 A. 1832. {D-BSPK, A-WÖN}

Der Johannessegen. Dramatischer Scherz in Versen und 1 A. 1833.

Rembrandts Meisterstück. Dramatisches Charaktergemälde in Versen und 1 A. 1834.

Bernstein, Elsa. 1866 (Wien) – 1949 (Hamburg-Eimsbüttel). Geb. Porges. Pseudonym: Ernst Rosmer:

Achill. Tragödie in 3 A. 1910. {D-BFU, D-FSU, D-HHU-T, D-HUB, D-KöTM, D-LDB [Mikrokarte], A-WÖN, A-WUB, CrY, DLC, NjP, NN}

Dämmerung. Schauspiel in 5 A. 1893. {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LDB [Mikrokarte], D-MüS, D-RoU, D-WHLB, CH-SGK, CU, NIC, NjP, NN, PPT}

Dagny. Drama. 1904.

Johannes Herkner. Schauspiel in 5 A. 1904. {D-BHU, D-FSU, D-LDB [Mikrokarte], D-MüS, A-WÖN, MH, NBuG, NjP, NN, OCU}

Kingly Children. A fairy opera in three acts. 1911. {GB-LBL}

Königskinder. Märchendrama in 3 A. 1894. {D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-ES, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB [Mikrokarte], D-MarSN, D-MrU, D-MüRS, D-MüS, D-OLB, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WuS, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, CH-SGK, GB-LBL, DLC, PU; als Opernlibretto in D-ChS, D-DeLL, D-DUB, D-EWA, D-FrU, D-LDB [Mikrokarte], D-SPL}

Maria Arndt. Schauspiel in 5 A. 1908. {D-BFU, D-FSU, D-GSU, D-LDB [Mikrokarte], A-GUB, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, DLC, NIC, NN, OCU}

Milost Pan. (Madonna.) 1894. {D-BUB, A-WÖN, NIC, PPULC}

Mutter Maria. Legendendrama in 5 Wandlungen. 1900. {D-BFU, D-BHU, D-HHU-T, D-HUL, D-KöTM, D-KöUSB, D-MarSN, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, CLSU, KyU, MH, NBuG, NIC, NjP, NN}

Nausikaa. Tragödie. 1906. {D-BFU, D-BHU, D-BiSL, D-FSU, D-HHU-T, D-LDB [Mikrokarte], A-WUB, GB-LBL, IEN, IU, MH, NjP, NN, WaU}

Schicksal. Schauspiel in 4 A. 1919. {D-KöTM}

Tedeum. Komödie in 5 A. 1896. {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-GSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB [Mikrokarte], D-MarSN, D-WeiZdK, D-WHLB, A-WÖN, GB-LBL, MH, NIC, NjP, NN, OU, PBm, PU}

Themistokles. Tragödie in 5 A. 1897. {D-BFU, D-BHU, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-KöUSB, A-WÖN, CH-SGK, GB-LBL, MH, NjP, NN, OCU, PSC, PU}

Wir drei. Drama in 5 A. 1891. {D-BHU, D-BUB, D-FSU, D-GSU, D-HHSU, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB [Mikrokarte], D-MüS, D-WHLB, A-WÖN, A-WUB, NIC}

Berthold, Franz = Pseudonym für: Reinbold, Adelheid.

Beulwitz, Caroline von = Wolzogen, Caroline Friederike Sophie Auguste von.

Biehl, Charlotte Dorothea. 1731-1788:

Comödien und Lustspiele. 3 Bde. 1760.

Der zärtliche Ehemann. Lustspiel in 5 A. 1765. {D-BDS}

Biereichel, Sophie Charlotte = Ackermann, Sophie Charlotte.

Binzer, Emilie Henriette Adelheid Freifrau von. 1801 (Berlin) – 1891 (München).

Geb. von Gerschau. Pseudonym: Ernst Ritter:

Die Gauklerin. Drama nach Königs Roman *Williams Dichten und Trachten*. O. J. {A-WÖN}

Karoline Neuber. Drama. 1847. {A-WÖN}

Ruth. Biblisch-idyllisches Schauspiel. 1868.

Birch, Charlotte = Birch-Pfeiffer, Charlotte.

Birch, Wilhelmine = Hillern, Wilhelmine von.

Birchpfeiffer, Ch. = Birch-Pfeiffer, Charlotte.

Birch-Pfeiffer, Charlotte. 1800 (Stuttgart) – 1868 (Berlin). Geb. Pfeiffer. Pseudonyme: Ch. Birchpfeiffer, Franz Fels, Waldherr:

Alles für andere. Lustspiel in 1 A. 1848. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB [Mikrokarte], D-SPL, A-WUB, CH-CGK, IU, NNU-W, PPULC, PU, WU}

Alte Liebe rostet nicht oder Welche von den dreien? Schwank in 1 A. 1831. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM}

Ein alter Musikant. Drama in 1 A. 1852. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-HHU-T, D-HLHD, D-KöTM, D-WeiZdK, A-WÖN, CH-CGK}

Die Anglikaner und die Puritaner. Große Oper in 5 A. 1838. {D-MBS}

Anna, Königin von Frankreich. Schauspiel. Vor 1851.

Anna von Oestreich. Intrigenstück in 5 A. und einem Nachspiel. 1845 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1850]. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HLHD, D-KöTM, A-WÖN}

Auf dem Oberhof. Anderer Titel für: *Kaiser Karls Schwert.* {D-BDS}

Die beiden Meister. Schauspiel in 5 A. nach F. Kind. 1829.

Der beste Arzt. Schauspiel in 4 A. 1838. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM}

Ein Billet. Schauspiel in 5 A. 1847. [Nach Richel, *The German Stage* identisch mit: *Ein Brief.*] {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Ein Brief. Schauspiel. 1843. [Nach Richel, *The German Stage* identisch mit: *Ein Billet.*] {D-FGM, D-MarSN, CH-BSL}

Der Cassationsrat. Lustspiel in 1 A. 1864. {D-BFU, D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-KöTM, D-MarSN, D-WeiZdK}

Eine deutsche Pariserin. Anderer Titel für: *Onkel und Nichte.* {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-Müs}

Der Döhrner Turm, oder Hannovers Spartaner. Drama in 3 A. 1830.

Dorf und Stadt. Schauspiel in 2 Abteilungen und 5 A. nach Auerbach. 1847 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1863]. {D-BDS, D-BFU, D-BS, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch in D-HLHD; D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-Müs, D-WS, A-ISA, A-WÖN, A-WUB, AAP, DLC-P4, ICRL, MB, NN, NNC, RPB, WU}

Edith. Schauspiel in 4 A. nach Flygare-Carlén. 1855. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Elisabeth. Historisches Originaldrama in 5 A. und einem Nachspiel. 1841. (*Gesammelte dramatische Schriften* I, 1847.) {D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-LKM, D-MüRS, D-Müs, A-WÖN, GB-LBL, CtY, NNU-W}

Die Engländer in Paris. Posse in 4 A. 1833. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM}

Eine Familie. Schauspiel in 5 A. und einem Nachspiel. 1846. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; A-WÖN, A-WUB}

Ferdinand Avelli, der Flüchtling, oder Der Leichenräuber. Schauspiel in 3 A. 1830. [Umgearbeitet auf: *Die Flucht nach London.*] {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-Müs}

Die Flucht nach London. Umarbeitung von: *Ferdinand Avelli.*

Das Forsthaus. Schauspiel in 2 Abteilungen und 4 A. 1850. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-KöTM, A-WÖN}

Fra Bartolomeo der Maler, oder Das Stift zu Worms. Schauspiel in 3 A. 1829.

Fräulein Höckerchen. Lustspiel in 3 A. 1858. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-

T, D-KöTM, D-MarSN, D-Müs, A-WÖN}

Die Fräulein von St. Cyr. Lustspiel in 5 A. 1844.

Francis Johnston. Schauspiel in 5 A. 1848. {D-FGM, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Die Frau in Weiß. Drama in 3 Abteilungen und 5 A. nach W. Collis. 1866. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-KöTM, D-Müs, A-WÖN}

Eine Frau aus der City. Schauspiel in 4 A. 1852. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-Müs}

Der Friedensschluß. Vorspiel in 1 A. zu: *Der Döhrner Turm.* 1830.

Gasthausabenteuer. Posse in 3 A. 1848. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-Müs}

Gesammelte dramatische Schriften. 3 Bde. 1847. {D-LKM, D-MüRS, GB-LBL, CtY, NNU-W; Bd. 1 in D-KöTM}

Gesammelte dramatische Werke. 23 Bde. 1863-1880. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, A-LBS, A-WUB, GB-LBL, CU, GEU, MB, NN, WU; Bde. 1, 2 u. 7 in D-HHU-T; Bde. 2-4, 7, 14-16, 20 u. 21 in A-GUB; Bd. 11 in D-BoS; Bd. 15 u. 16 in D-HeS; Bd. 9 in CH-BSL}

Der Glöckner von Notre-Dame. Romantisches Drama in 6 Tableaus nach V. Hugo. 1830 [Richel, *The German Stage:* 1837; Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1838]. {D-BFU, D-BSPK, D-DSB, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-Müs, A-ISA, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MB, NN, WU}

Der Goldbauer. Schauspiel in 4 A. 1860. {D-BFU, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-HUL, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-Müs, D-SPL, A-ISA, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MB, NN, WU}

Graf von Falkenberg. Schwank in 1 A. O. J. {D-BDS, D-BFU, D-BH, D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-LDB}

Graf Waltron. Schauspiel in 4 A. 1845. {D-ENU, D-KöTM, D-SPL, A-WUB}

Die Grille. Ländliches Charakterbild in 5 A. nach G. Sand. 1856 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1860]. {D-BDS, D-BH, D-BS, D-DeLL, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-Müs, D-MüU, D-WHLB, A-ISA, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, CH-CGK, DLC-P4, LNHT, MB, WU}

Die Großfürstin. Romantische Oper in 2 Abtheilungen und 4 A. mit Ballett. 1850. {D-BDS}

Großvater und Enkelkind oder Die Wanderungen. Schauspiel in 4 Abteilungen und 6 A. nach C. Dickens. 1843. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM}

Die Günstlinge. Schauspiel in 4 A. 1834. {D-HHU-T, D-KöTM}

Gunst und Liebe. Schauspiel in 5 A. 1836.

Herma oder die Söhne der Rache. Gemälde der Vorzeit nach van der Velde in 5 A. 1828. {D-BDS, D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-KöTM}

Der Herr Studiosus. Charaktergemälde in 1 A. nach Levin Schücking. 1866. {D-

FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KöTM, D-MüS, D-TS, A-WÖN}
Hinko, genannt: Der jüngere Sohn. Drama in 5 A. und einem Vorspiel nach L. Storch. 1834. {D-BUB, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM}
Iffland. Zeitbild in 3 Abteilungen und 4 A. 1858. {D-BHU, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MarSN, D-MüS, A-WÖN}
Im Walde. Ländliches Charaktergemälde in 4 A. nach G. Sand. 1849. {D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}
In der Heimat. Schauspiel in 5 A. 1865. {D-BDS, D-BH, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-MarSN, D-MüS, A-WÖN}
Johannes Guttenberg. Schauspiel in 3 Abteilungen und 5 A. 1834. {D-BDS, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-MarSN, D-MBS, D-MüS, D-WLM, A-WÖN, CH-BSL, IEN}
Junge Alie. Lustspiel in 1 A. 1865. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MarSN, D-MüS, A-WÖN, NN}
Kaiser Karls Schwerdt oder Der Leyerkaspar. Schauspiel in 5 A. nach Immermann. 1849. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS}
Der Kaiser und der Seiler. [Vorspiel in 1 A. zu: *Steffen Langer.*] 1841. {D-KöUSB, D-MüS, CH-LZ, IEN, MB, WU}
Karl der Große vor Pavia. Drama. O. J.
Katharina II. und ihr Hof. Schauspiel in 4 A. [Neubearbeitung von *Die Günstlinge.*] 1863. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN}
Ein Kind des Glücks. Charakterlustspiel in 5 A. 1860. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-KöTM, A-WÖN, GB-LBL, WU}
König und Freiknecht. Schauspiel. 1834.
Königin Bell. Schauspiel in 2 Abteilungen und 5 A. nach Kavanagh. 1863. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KöTM, A-WÖN, IU, NN}
Die Lady von Worsley Hall. Schauspiel in 2 Abteilungen und 5 A. 1854 (Hes und Richel, *The German Stage:* 1855). {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-MüS, A-WÖN}
Der Leichenräuber. Drama in 3 A. O. J. {D-KöTM}
Der Leiermann und sein Pflegekind. Volksstück in 3 Abteilungen und 5 A. 1859. {D-BFU, D-BUB, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-MüS, D-SPL, D-WHLB, A-WUB, DLC-P4, MB, WU}
Der Liebe Streit. Festspiel zur Feier der Ankunft Seiner Majestät Otto des Ersten, Königs von Griechenland. 1836. {D-BSPK, D-MBS, GB-LBL}
Das Mädchen und der Page oder Der Park zu Saint Valérie. Schauspiel in 4 A. 1830. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM}
Magdala. Drama in 3 A. und einem Vorspiel. 1851. {D-BH, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, A-WÖN}
Marguerite oder Die Macht des Zufalls. Schauspiel in 5 A. nach C. Birch [d. i. Charlotte Birch? Christian Birch?]. 1855. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MarSN, A-WÖN}

Maria di Gonsalvo. Romantisches Schauspiel in 5 A. 1829. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM}
Die Marquise von Villette. Schauspiel in 5 A. 1844. (*Gesammelte dramatische Werke* II, 1863.) {D-BDS, D-BH, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T; als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-KöTM, D-LKM, D-MüS, D-MüS, A-WÖN, GB-LBL, CxY, NNU-W}
Mazarin. Historisches Schauspiel in 4 A. 1849 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1852]. {D-BDS, D-FGM, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM}
Müllers Töchter. Drama.
Mutter und Sohn. Schauspiel in 2 Abteilungen und 5 A. nach Bremer. 1843. {D-FSU, D-GSU, D-HHU-T; D-HLHD, D-KöTM, A-WÖN, NN}
Mutter und Tochter. Schauspiel in 4 A. 1844. (*Gesammelte dramatische Schriften* I, 1847; *Gesammelte dramatische Werke* IX, 1866.) {D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM, D-MüS, D-MüS, A-LBS, A-WÖN, GB-LBL, CxY, CU, GEU, MB, NN, NNU-W, WU}
Nacht und Morgen. Drama in 4 Abteilungen und 5 A. nach Bulwer. 1842. {D-BDS, D-BFU, D-BH, D-DeLL, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-MüS, D-SPL, A-ISA, A-WUB, CH-BSL, CH-LZ, GB-LBL, WU}
Natalie. Schauspiel in 5 A. 1862.
Nelly oder Die Wanderungen. Schauspiel in 6 A. 1843. {D-HHU-T, D-KöTM, CH-BSL}
Onkel und Nichte. Lustspiel in 5 A. 1836. {D-BDS, NNU-W, PPULC}
Peter von Szápár. Historisches Schauspiel in 5 A. 1831. {D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS}
Der Pfarrherr. Schauspiel in 5 A. 1848. {D-BDS, D-FGM, D-FSU, D-GSU, D-HLHD, D-KöTM, D-MüS, A-WÖN}
Pfeffer-Rösel, oder Die Frankfurter Messe im Jahre 1297. Schauspiel in 5 A. 1829 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1833]. {D-BDS, D-BoU, D-BS, D-FSU, D-GSU, D-HLHD, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-WHLB, A-WÖN, NRU}
La Réole. Oper in 3 A. Libretto [Musik von Gustav Schmidt]. 1862. {D-BUB, D-MrU}
Revanche. Lustspiel in 2 A. 1865. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HUL, D-KöTM, D-MüS, A-WÖN}
Ein Ring. Intrigenstück in 5 A. 1851. {D-BDS, D-BH, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T; als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD, D-KöTM, A-WÖN}
Die Ritter von Malta oder Die Kraft des Firmans. Romantisches Drama in 6 A. nach de Madeleine. 1836. {D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-MüS}
Robert der Teufel oder die Stimme von Burgund. Romantisches Ritterschauspiel in 4 A. nebst einem Vorspiel *Die Verbannung.* Vor 1849. {D-KöTM}
Rose und Röschen. Schauspiel in 4 A. 1853. {D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HLHD, D-KöTM, A-WÖN}
Die Rose von Avignon. Romantisches Schauspiel in 4 A. 1850. {D-FGM, D-FSU, D-

GSU, D-KöTM, D-MüS, A-WÖN}

Rubens in Madrid. Schauspiel in 5 A. 1836 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1839]. (*Gesammelte dramatische Schriften* I, 1847.) {D-BDS, D-BHU, D-BoU, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch in D-HLHD; D-KöTM, D-LKM, D-MBS, D-MüRS, D-SchOS, D-SiFH, D-WeizdK, A-WÖN, CH-BSL, GB-LBL, CxY, NNU-W}

Sämtliche Werke. 1876. {Bd. 15 in CH-CGK}

Santa Chiara. Große romantische Oper in 3 A. 1854. {D-BHU, D-KL, D-SPL, GB-LBL}

Der Schatz des Webers. Schauspiel in 5 A. 1862. {D-KöTM}

Der Scheibentoni. Nationalschauspiel in 4 A. und einem Vorspiel nach Spindler. 1834. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM}

Schloß Greiffenstein [auch: *Greiffenberg*] oder *Der Samtschuh*. Romantisches Schauspiel in 5 A. nebst einem Vorspiele. 1828. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HLHD, D-KöTM, D-MüS; unter dem Titel: *Das Schloß Greiffenstein oder: der Kampf für Frauenehre* in D-SPL; A-WÖN, GB-LBL}

Schön Clärchen. Schauspiel in 4 A. nach C. Spindler. 1830.

Simon. Schauspiel in 5 A. nach Tieck. 1843. (*Gesammelte dramatische Schriften* I, 1847.) {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-LKM, D-MüRS, GB-LBL, CxY, NNU-W}

Ein Sonderling und seine Familie. Lustspiel in 5 A. 1848. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS}

Steffen Langer aus Glogau oder Der holländische Kamin. Lustspiel in 4 A. und einem Vorspiel. 1841. {D-BFU, D-BH, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-MüS, D-SPL, A-WÖN, A-WUB, CH-BSL, CH-LZ, IEN, MB, WU}

Eine Sylvesternacht. Schauspiel in 2 Abteilungen und 4 A. nach Eliot. 1862. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS}

Die Taube von Cerdrons. Drama in 5 A. 1830 [Goedeke] oder 1833 [Kosch, Hes]. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS}

Das Testament eines Sonderlings. Schauspiel in 5 A. nach C. Dickens. 1867. {D-BDS, D-BH, D-BUB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KöTM, A-WÖN}

Thomas Thyrnau. Schauspiel in 5 A. nach dem gleichnamigen Roman. 1844 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1847]. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-KöTM, A-WÖN}

Eine Tochter des Südens. Schauspiel in 5 A. nach Kavanagh. 1862. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS, NN}

Ein Tauschein. Schauspiel in 5 A. 1855.

Trudchen. Schauspiel in 3 Abteilungen und 5 A. 1831. {D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS}

Ulrich Zwinglis Tod. Historisches Trauerspiel in 5 A. 1837. (*Gesammelte dramatische Werke* IX, 1866.) {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHSU, D-KöTM, D-MarSN, D-

MüS, A-LBS, A-WÖN, CH-BSL, CH-LZ, CH-WiS, GB-LBL, CU, GEU, IEN, MB, NN, WU}

Vätersorgen. Komisches Zeitgemälde in 3 A. 1849. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-KöTM, A-WÖN, CH-CGK}

Die Verbannung. Vorspiel zu *Robert der Teufel*. O. J. {D-KöTM}

Die verhängnisvollen Wechsel. Drama. O. J.

Das Vermächtnis. Vorspiel zu *Waldemars Traum*. 1831.

Die Waise aus Lowood. Schauspiel in 2 Abteilungen und 4 A. nach C[urrer]. Bell [= Pseud. für: Charlotte Brontë]. 1853 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1856]. {D-BDS, D-BH, D-BoU, D-DeLL, D-ENU, D-FSU, D-GSU, D-HeS, D-HHU-T, als Regiebuch, durchschossen, in D-HLHD; D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-MüS, D-PEA, D-SPL, A-GUB, A-ISA, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, MB, NNC, WU}

Waldemars Traum. Historisch-romantisches Schauspiel in 5 A. mit einem Vorspiel (*Das Vermächtnis*). 1831. {D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-HeS}

Die Walpurgisnacht. Dramatisches Volksmärchen in 4 A. 1830. (*Gesammelte dramatische Werke* IX, 1866.) {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS, A-LBS, A-WÖN, CU, GEU, MB, NN, WU}

Der Wartturm. Großes romantisches Schauspiel nach Blumenhagen. 1829.

Wer ist sie? Schauspiel in 4 A. 1868. {D-BoU, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MüS, D-WeizdK, A-WÖN}

Wie ist das zugegangen. Lustspiel. O. J. {D-BDS, D-BH, D-DonFFH, D-MüS}

Wie man Häuser baut. Lokales Zeitgemälde in 4 A. 1851. {D-BDS, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-HLHD, D-KöTM, A-WÖN}

Die Witwe. Schauspiel in 4 A. 1836.

Zufallslaunen. Drama.

Zulima. Vorspiel in 1 A. zu Schloß Greiffenstein oder Der Samtschuh. 1829. {D-KöTM}

Blei, Kitty von = Hofmann, Kitty.

Blum, Lodoiska von. 1841 (Schloß Caczewice/Russ. Polen) – 1927. Pseudonym: Ernst von Waldow:

Eine Badereise. Lustspiel. O. J.

Die Entführung. Lustspiel in 2 A. 1863. {D-FSU}

Das Leben Neros. Lustspiel. O. J.

Magdalena. Schauspiel. O. J.

Maria von Ungarn. Trauerspiel. O. J.

Eine romantische Dichterschule. Lustspiel. O. J.

Blumenhagen, Anna Wilhelmine Elisabeth = Sostmann, Anna Wilhelmine Elisabeth.

Bock, Annie = Neumann-Hofer, Annie.

Böhmer, Caroline = Schlegel-Schelling, Caroline.

Bölte, Amalie (Amely) Charlotte Elise Marianne. 1811 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1814] (Rhenan/Mecklenburg) – 1891 (Wiesbaden):
Der Edelhof. Schauspiel in 4 A. 1865. {D-BDS, A-WÖN}

Boos, Josephine. Um 1829:

Olga, oder die moskowitzische Waise. Trauerspiel in 5 A. Übers. [?] 1829. {D-MrU}

Borch, Marie von. 1853 (Hamburg) – 1895 (Berlin):

Comödie der Liebe. Komödie von Henrik Ibsen. Übers. 1889. {D-BHU, D-FSU, D-HUB, D-WüU}

Es war einmal oder Der Prinz von Nordland. Märchenkomödie in 5 A. von Holger Drachmann. Übers. O. J. {D-KöTM}

Frau Inger auf Östrot. Drama von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KaMB, D-KöTM}
Die Frau vom Meer. Schauspiel in 5 A. von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KöTM, D-LDB}

Gespenster. Familiendrama in 3 A. von Henrik Ibsen. Übers. 1884. {D-BUB, D-DonFFH, D-DSB, D-EWA, D-FSU, D-HHU-T, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-WeiZdK, D-WüU, A-SUB, GB-LBL}

Hedda Gabler. Schauspiel in 4 A. von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KaMB, D-KöTM, D-LDB}

Henrik Ibsens gesammelte Werke. Übers. 1890. {D-FSU, GB-LBL}

Eine ideale Frau. Schauspiel in 3 A. von Marco Praga. Übers. 1892. {D-KöTM}

König Midas. Schauspiel in 4 A. von Gunnar Heiberg. Übers. um 1890. {D-FSU, D-HUB, D-KöTM}

Die Kronprätendenten. Historisches Schauspiel in 5 A. von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KaMB, D-KöTM, D-LDB}

Nordische Heerfahrt. Schauspiel in 4 A. von Henrik Ibsen. Übers. 1890. {D-DSB, D-EWA, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LDB, D-MüS, D-SPL, D-WeiZdK, GU}

Ein Puppenheim. Drama von Henrik Ibsen. Übers. 1900. (*Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache* VI, Berlin 1903.) {D-BHU, D-KöTM, D-WüU}

Rosmersholm. Drama von Henrik Ibsen. Übers. 1887. {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, GB-LBL}

Ein Volksfeind. Drama von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-BHU}

Die Wildente. Schauspiel in 5 A. von Henrik Ibsen. Übers. 1887. {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, GB-LBL}

Bormann, Julie. ?-?:

Westfalens Freiheitsringen. 1805-14. {D-WLM}

Bornstedt, Wilhelmine von. 1776 (Drewen/Priegnitz, Brandenburg) – 1855 (Engelholm, Schweden). Geb. von Klitzing. Pseudonym: Wilhelmine B:
Theobald und Marie oder der reinsten Liebe schönster Sold. Drama in 3 A. 1826. {D-HUL}

Bossi von Löwenglau, Katharina Reichsfreiin von = Hesse, Katharina von.

Brachmann, Louise Caroline Marie. 1777 (Rochlitz/Sachsen) – 1822 Halle/Saale). Pseudonyme: Klarfeld, Sternheim, Louise B:

Eigensinn und Schicksal. Dramatisches Gedicht in 2 A. 1826. {D-WeiZdK}

Der schöne Zirkel, oder Züge aus dem Portrait einer geistreichen Dame. Dramatische Skizze. 1807.

Bracht, Hedwig = Kiesekamp, Hedwig.

Brackel, Ferdinande (Fernande) Maria Theresia Freifrau von. 1835 (Schloß Welda bei Warburg/Westphalen) – 1905 Paderborn). Pseudonym: E. Rudorff:
Die Ehestandspädagogen. Schwank. 1877.

Brandl, Friederike = Ellmenreich, Friederike.

Brauer, Marie = Günther, Marie.

Braun, Friederike = Robert, Friederike.

Braun, Isabella. 1815 (Jettingen, Krs. Günzburg/Bayr. Schwaben) – 1886 (München):
Allerneuestes Theaterbilderbuch. Ein plastisches Bilderbuch mit beweglichen Figuren in 4 theatralischen Aufzügen. Nebst einleitenden Versen und 4 Lustspielen für die liebe kleine Jugend. 1883. [Enthält vier Lustspiele.] {D-BiU, D-BoU, D-FSU, D-ReuS}

Die Heimkehr. Festspiel. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* II, 1865.) {D-LDB, CU}

Das Hutzelmännchen. Ein Weihnachtsspiel. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* II, 1865.) {D-LDB, CU}

Kleine Theaterstücke für die Jugend. 2 Bde. 1865. {D-LDB, CU}

Der Mutter Geburtstag. Festspiel in 2 A. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* II, 1865.) {D-LDB, CU}

Nach der neuesten Mode. Lustspiel in 1 A. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* II, 1865.) {D-LDB, CU}

Das Namenstagsgeschenk. Festspiel. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* I, 1865; *Neues Kindertheater*, 1881.) {D-LDB}

Neues Kindertheater. Sammlung von Theaterstücken. 1881.

Der St. Nikolausabend. Singspiel. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* I, 1865;

Neues Kindertheater, 1881.) {D-LDB}

Ein Waldmärchen. Dramatisches Singspiel. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* I, 1865; *Neues Kindertheater*, 1881.) {D-LDB}

Der Zombi. Drama. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* II, 1865.) {D-LDB, CU}

Zur Genesungsfeier. Festspiel in 2 A. O. J. (*Kleine Theaterstücke für die Jugend* I, 1865.) {D-LDB}

Braun, Lily. 1865 (Halberstadt) – 1916 (Berlin-Zehlendorf). Geb. von Kretschman. Verh. von Gizycki:

Madeleine Guimard. Lyrische Oper in 3 A. O. J. (*Gesammelte Werke*, Berlin/Grunewald: Klemm, o. J., V.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-HeSB, D-HHSU, D-MrU}

Mutter Maria. Tragödie in 5 A. 1913. (*Gesammelte Werke*, Berlin/Grunewald: Klemm, o. J., V.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-HeSB, D-HHSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-MrU, GB-LBL}

Brauneck, Luise von = Krockow, Luise Gräfin.

Braunrasch, Auguste von = Arens von Braunrasch, Auguste.

Breden [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Bredow], **Christiane** [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Christine] von. 1839 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*, Garland/ Garland: 1844] (Wien) – 1901 (Wien). Geb. Friederik. Verh. von Neupauer. Pseudonym: Ada Christen:

Ein armer Spinner. Lustspiel in 2 A. frei bearb. von A. Christen [ident. mit Ada Christen?]. 1861. {D-KöTM}

Faustina. Drama in 5 A. 1871. {D-KöTM, D-MarSN, A-WÖN, A-WUB, IEN}

Fräulein Pascha. Lustspiel. 1899.

Hypnotisiert. Lustspiel. 1898.

Wiener Leut'. Drama. (Adaptation ihres Romans *Jungfer Mutter*.) 1893.

Bredow-Goerne, Adele Elisa Gräfin von. 1830 (Posen) – 1885 (Gut Goerne bei Friesack). Geb. von Gansauge:

Diana von Lavergne. Trauerspiel in 5 A. 1875. {D-BSPK, D-WeiZdK, NN}

Ein Fenster beim Einzuge. Lustspiel in 1 A. 1871. {D-BDS, D-HHU-T, GB-LBL, NN}

Freie Wahl. Trauerspiel. 1872. {D-BDS, D-WeiZdK}

Gute Freunde. Lustspiel. 1871. {D-BDS, A-WÖN}

Hypathia. Trauerspiel. 1877. {D-BSPK, D-WeiZdK, A-WÖN}

Juana von Castilien. Trauerspiel. 1877.

Der Lauf der Welt. Lustspiel. 1871. {D-WeiZdK, A-WÖN}

Ein verlorener Sohn. Trauerspiel in 5 A. 1873. {D-BDS, D-WeiZdK, NN}

Brentano, Marianne von = Ehrmann, Marianne.

Brentano, Sophie = Mereau, Sophie.

Briest, Karoline = Motte-Fouqué, Karoline de la.

Brinkmann, Auguste = Danne, Auguste.

Brochowska, Pauline Maria Juliane von. 1794 (Dresden) – 1853 (Spanien). Pseudonyme: Lina, Theophania:

Libella. Romantische Oper in 2 A. Libretto. 1828. {D-BDS}

Der rothe Domino. Komische Oper in 2 A. Libretto. 1837.

Die Siegesfahne. Operette in 1 A. Libretto. Vor 1834.

Brunn, Adalbert = Pseudonym für: Druskowitz, Helene von.

Buch, Ida von = möglicher Geburtsname für: Görner, Ida.

Bülow, Babette (Clara Bertha Friederike) von. 1850 (Breslau) – 1927 (Arendsee/ Mecklenburg). Geb. Eberty. Pseudonym: Hans Arnold:

Geburtstagsfreuden. Schwank in 1 A. 1884. {GB-LBL}

Theorie und Praxis. Lustspiel. 1890.

Zwei Friedfertige. Schwank. 1891.

Bültzingslöwen, Johanna Sophie Friederike von. 1770 (Dewitz bei Stargard/ Mecklenburg) – ?. Geb. von Gentzkow [Goedeke: Genskow]:

Die Vergeltung. Trauerspiel in 5 A. 1820. {D-BSPK, D-CorFB, D-FGM, D-WHLB}

Bürck, Adelheid Babette Emilie = Eberhardt-Bürck, Adelheid Babette Emilie.

Bürger, Elise [Marie Christiane Elisabeth]. 1769 (Stuttgart) – 1833 (Frankfurt a. M.). Geb. Hahn. Pseudonyme: Theodora, Pilgerin nach dem Heimatlande. Veröffentlichte auch anonym.:

Adelheit Gräfinn von Teck. Ritterschauspiel in 5 A. 1799. {D-BDS, D-BHU, D-FGM, D-HHS, D-HLHD, D-MBS, D-WeiZdK, A-LBS, A-SUB, A-WÖN, GB-LBL, MU (Mikrofilm)}

Die antike Statue aus Florenz. Scherzspiel. 1829. {D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-KöTM, D-LDB, D-MarSN, A-WÖN, MiD, außerdem „in verschiedenen Bibliotheken, Hamburg, Frankfurt a. M., Berlin u. a.“ [von Hoff 217.]}

Das Bouquet. (*Sämtliche theatralische Werke* I, 1801.) {D-HLHD, D-MüU, A-WÖN}

Die Heirathslustigen. (*Sämtliche theatralische Werke* I, 1801.) {D-HLHD, D-MüU, A-WÖN}

Klara von Montalban. Drama in 5 A. nach Frau von Genlis. O. J. Veröff. 1819. [Bei von Hoff wiederholt: „Montablan“.] {D-KöTM, Handschriften in D-ASS und D-FFDH}

Sämtliche theatralische Werke I. 1801. {D-HLHD}

Schein und Wahrheit. Eine dialogisierte Geschichte. 1799. {CH-CGGB}

Die schwäbische Bäuerin. O. J. Veröff. 1819.

Die Überraschung. Familiengemälde in 1 A. 1801. {D-HL, D-HLHD, D-MBS}

Acht weitere Dramen. Titel nicht ermittelt (Kinder 178).

Bürstenbinder, Elisabeth. 1838 (Berlin) – 1918 (Schloß Labers bei Meran). Pseudonyme: E. Werner, Elisabeth Werner;

Aberglaube. Lustspiel in 3 A. 1880. {D-WeiZdK, NN}

Bufalo della Valle Zagrabia, Emilia Johanna Constantia Catharina Marchesa del. 1828 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1818] (Hamburg) – nach 1882 (Rom?).

Geb. Schmidt. Pseudonyme: Emilie dell'Buffallo, Moderatus Diplomaticus;

Die Deutschen und Engländer im Mond. Humoristisches Lustspiel in 3 A. 1873. {GB-LBL}

Konradin von Hohenstaufen. Drama. 1871. {D-WeiZdK, NN}

Buffallo, Emilie dell' = Pseudonym für: Bufalo della Valle Zagrabia, Emilia Marchesa del.

Buller, Jeanette (Jenny). 1795 (Reval) – 1850 (Reval):

Der Becher. Trauerspiel in 5 A. nach E. T. A. Hoffmann. 1828.

Busch, Helene = Pseudonym für: Baltz, Johanna.

Calafati, Marie = Gordon, Marie.

Calisch, Marie Elisabeth Helene Freiin von = Zay von Csömör, Marie Elisabeth Helene Freiin von.

Callot, Magdalena (Madeleine) Freiin von. 1774 (Weimar, Eger oder Wien) – 1847 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: nach 1830] (Wien). Geb. von Wagnmuth [Goedeker: Wachmuth];

Die Ballnacht zu Gumpelwitz, oder: Das Wiedersehen. Schwank. 1826.

Carl, Margarethe = Bühnenname für: Bernbrunn, Margarethe.

Ceconì, Ricarda = Huch, Ricarda.

Ceres = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Champs, Julie Charlotte Dorothea des = Richthofen, Julie Charlotte Dorothea Freifrau Prätorius von.

Chézy, Wilhelmine von. 1783 (Berlin) – 1856 (Genf). Geb. von Klencke [Friedrichs: Klenke]. Verh. von Hasfer. Pseudonyme: Helmina, Helmine, Sylvander, Sylvandra, Enkelin der Karschin.*

Eginhard und Emma. Spiel mit Gesang. 1817. {Handschrift in D-ASS; D-FFDH, D-HHSU, D-SML; unter dem Titel *Emma* in D-FrU?}

El galan Fantasma (von Pedro Calderón de la Barca). Bearbeitung von Szenen für die Bühne. 1817.

Euryanthe. Große romantische Oper in 3 A. (Libretto.) 1824. {D-BCHS, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BoU, D-BS, D-DeLL, D-DSB, D-DUB, D-ENU, D-FSU, D-FTT, D-FrU, D-HHSU, D-HUL, D-LKM, D-MüS, D-SML, D-SPL, D-ZR, A-WÖN, A-WUB, CH-LZ, GB-LBL, DLC-P4, ICN, LNH, MB, NN}

Der neue Narziß. Lustspiel in 1 A. 1824. {D-ZCW}

Rosamunde. Schauspiel. 1823. {D-MrU}

Die Silberlocke im Briefe. Schauspiel in 3 A., frei nach Calderón de la Barca. 1815. {D-WeiZdK}

Weisse Hände kränken nicht. Schauspiel. O. J.

Der Wunderquell. Dramatische Kleinigkeit in 1 A. 1824. [Geänderter Titel für: *Der neue Narziß*.]

Beiträge zu: *Polterabendspiele*. Hg. Kralowsky, Berlin 1818.

Christ, Jean = Pseudonym für: Gutbier, Louise Jeanette Christiane.

Christen, Ada = Pseudonym für: Breden, Christiane von.

Christlieb, Theophyle = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Cohn, Clara = Viebig, Clara.

Collin, Rosalie von. 1773 (Wien) – 1832 (Wien):

Don Carrizales. Lustspiel nach Cervantes. 1823. {D-GSU, D-LKM, A-WÖN}

Consbruch, Henriette Artemisia Marianne = Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

Conze, Elisabeth = Krukenberg, Elisabeth.

Cornelius, Auguste Charlotte Sophie Agnes. 1826 (Darmstadt) – 1891 [*National Union Catalog*: 1890] (Berlin/Charlottenburg). Pseudonym: Paul Dido:

* D-MSDA besitzt nicht näher bezeichnete Dramen der Autorin.

Der Arzt wider Willen. Prosakomödie in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Eine blinde Frau. Lustspiel. 1866. {D-BDS}

Der Bürger als Edelmann. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-ENU, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Don Juan, oder der steinerne Gast. Prosakomödie in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Dramatische Studien. Lustspiel in 1 A. frei nach dem Französischen. 1867. {D-BDS, D-KaMB}

Der eingebildete Kranke. Lustspiel in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-FSU, D-HUL, D-MüU, D-LDB, D-SPL, A-SUB}

Er will auf die Bühne. Lustspiel. 1867. {D-BDS, A-WÖN}

Die erkannten Götter. Lustspiel. 1867. {D-BDS, A-WÖN}

Die erzwungene Heirath. Lustspiel in 1 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Die Fürsten als Brautwerber. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Der Geizige. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. 1875. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-DSB, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL, A-SUB, A-WÖN}

George Dandin, oder der betrogene Ehemann. Lustspiel in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Die Gezierten. Lustspiel in 1 A. von Molière. Übers. 1880. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-DSB, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Goethe en Italie. 1867. {D-BDS}

Die Gräfin von Escarbagnas. Lustspiel in 1 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Herr von Pourceaugnac. Ballettkomödie in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Das Impromptu von Versailles. Prosakomödie in 1 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

König und Dichter. Schauspiel in 4 A. 1865. {D-DSB, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-LKM, D-MüU, D-SML, D-SPL, A-WÖN, MH, ViU}

Der Liebhaber als Arzt. Lustspiel in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Nur ein Held. Schwank in 1 A. 1877. {A-WÖN, NN}

Platen in Venedig. Lustspiel in 1 A. 1865. {D-BHU, D-BUB, D-HHU-T, D-KöTM, D-KoS, D-LKM, D-SPL, D-WHLB, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, ICN, MH}

Scapins Schelmenstreiche. Lustspiel in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämtliche Werke in zwei Bänden.* 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Die verhängnisvolle Perrücke. Lustspiel in 3 A. nach A. de Musset. 1867. {D-ENU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM; unter dem Titel: *Die vergängnißvolle Perrücke* in D-SPL; A-WÖN, A-WUB, MH}

Wilhelm der Eroberer. Lustspiel in 1 A. frei nach einem fremden Stoffe. 1862. {GB-LBL}

Weitere Übersetzungen von Molières Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 141].

Crané, Caroline = Eichler, Caroline.

Criegern, Wilhelmine von = Sydow, Wilhelmine von.

Croissant-Rust, Anna. 1860 (Bad Dürkheim/Pfalz) – 1943 (Pasing bei München).
Geb. Rust:
Der Bua. Oberbayrisches Volksdrama in 4 A. 1897. {D-BHU, D-KöTM}
Der standhafte Zinnsoldat. Drama. 1896. {D-BHU, D-BSPK}

Cronstain, Henriette Artemisia Marianne von = Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

D., Catharina Helena = Dörrien, Catharina Helena.

D., Elisabeth = Pseudonym für: Grube, Elisabeth.

D. . . H. . . , v. = Pseudonym für: Droste-Hülshoff, Annette von.

Danne, Auguste. Um 1855. Geb. Brinkmann. Pseudonym: Auguste:
Das Beerenlieschen oder Die goldene Kette. Weihnachtsmärchen in 2 A. mit Gesang und Tanz. 5. Aufl. 1898. {D-KöTM}
De lütt Heckenros. Plattdeutscher Schwank. O. J. {D-HHU-T}
Leicht ausführbare Stücke. (Hirts *Theater für die Jugend.*) 1877.

Daphne = Pseudonym für: Fuchs, Anna Rupertina.

Delle Grazie, Marie Eugenie. 1864 (Weißkirchen, Ungarn) – 1931 (Wien):
Arme Seelen. Drama. Vor 1904. {D-BFU, D-FSU}
Donauwellen. Einakter. O. J. (*Zu spät.* 1903.) {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, A-GUB, A-WUB, CH-DBG, IU, MH}
Goldener. Drama. 1901.
Moralische Walpurgisnacht. Ein Satyrspiel. 1896. {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, D-MüU, D-WeiZdK, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, IEN, MH, TU}
Mutter. Einakter. O. J. (*Zu spät.* 1903.) {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, A-GUB, A-WUB, CH-DBG, IU, MH}

Narren der Liebe. Lustspiel in 4 A. 2. Aufl. 1904. {D-MüU, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB, IEN, NN}

Sämtliche Werke. 9 Bde. 1903-4. {D-LKM, D-MüU}

Saul. Tragödie in 5 A. 1885. {D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-ENU, D-GSU, D-KöTM, D-KöUSB, D-LKM, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, CH-DBG, CH-ZZ, GB-LBL, DLC, IEN, MH, NN}

Der Schatten. Drama in einem Vorspiel und 3 A. 1901. {D-BFU, D-ENU, D-ES, D-FSU, D-KaMB, D-KöTM, D-MüS, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, MH, NhD}

Schlagende Wetter. Drama in 4 A. 1899/1900. {D-BFU, D-BHU, D-DoFHI, D-ENU, D-FSU, D-KöTM, D-MarSN, D-MüU, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, CH-DBG, NNC}

Schwäne am Land. Drama. 1902. {A-WÖN, A-WUB}

Sphinx. Einakter. O. J. (*Zu spät*. 1903.) {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, A-GUB, A-WUB, CH-DBG, IU, MH}

Ver Sacrum. Drama. 1906. {D-BUB, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB}

Vinetta. Einakter. O. J. (*Zu spät*. 1903.) {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, A-GUB, A-WUB, CH-DBG, IU, MH}

Zu spät. Vier Einakter. 1903. {D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, D-WeiZdK, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, CH-DBG, IU, MH}

Dery, Juliane = Pseudonym für: Deutsch oder Decsy, Juliane.

Descy, Juliane = Deutsch, Juliane.

Deutsch (auch Decsy), **Juliane**. 1864 (Baja/Ungarn) – 1899 (Berlin). Pseudonym: Juliane Dery:

Das Amulett. Lustspiel. 1891.

Es fiel ein Reif. Drama in 1 A. 1896. {D-FSU}

Pusztastürme. Lustspiel. O. J.

D'Schand. Volksstück in 6 Bildern. 1894. {D-FSU}

Die selige Insel. Dramatisches Idyll. 1897. {D-FSU, D-LKM}

Die sieben mageren Jahre. Drama. 1896.

Die sieben mageren Kühe. Komödie in 3 A. 1897. {D-FSU}

Der Stärkere. Lustspiel. O. J.

Die Verlobung bei Pignerols. Lustspiel. 1891.

Devrient, Therese. 1803 – 1882:

Ein Lustspiel, Titel nicht genannt [E. Devrient, *Eduard Devrient aus seinen Tagebüchern* 547].

Dido, Paul = Pseudonym für: Cornelius, Auguste.

Dievenow = Pseudonym für: Kühne, Julie Mathilde.

Diez, Elisabeth = Grube, Elisabeth.

Diez, Katharina. 1809 (Netphen/Westphalen) – 1882 (Netphen):

Frithjof. Tragödie in 5 A. nach Tegner. 1879. {D-BSPK, D-BUB, D-DUB, D-FrU, D-SiFH, D-SiSiM, D-TS, D-WeiZdK}

Jephthas Opfer. Trauerspiel in 5 A. mit einem Vorspiel. 1874. {D-BSPK, D-BUB, D-DUB, D-KaMB, D-KöUSB, D-SiSiM, GB-LBL}

Dito = Pseudonym für: Elisabeth von Rumänien.

Dönniges, Margarete von = Keyserling, Margarete Gräfin von.

Dörrien (auch Doerrien), **Catharina** (auch Katharina) **Helena**. 1717(Hildesheim) - 1795 (Dillenburg/Hessen) [Kosch 3: Wittenberg]:

Der Besuch. Ein kleines Schauspiel für junge Frauenzimmer. 1759. {D-BSPK, D-FGM, A-WÖN, A-WUB}

Dohm, Hedwig. 1833 (Berlin) – 1919 (Berlin). Geb. Schlee:

Die Ritter vom goldenen Kalb. Lustspiel in 1 A. 1879. {D-BDS, D-GSU, D-WeiZdK, GB-LBL}

Der Schuß ins Schwarze. Lustspiel in 1 A. 1878. {D-BDS, D-EWA}

Der Seelenretter. Lustspiel in 1 A. 1875. {D-BDS, D-BUB, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB, NN}

Vom Stamme der Asra. Lustspiel nach dem Spanischen. 1876. {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM, D-TS, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL}

Dornheim = Pseudonym für: Schwarzburg-Sondershausen, Mathilde Fürstin von.

Dressel, C. = Pseudonym für: Dressel, Clara.

Dressel, Carl = Pseudonym für: Dressel, Clara.

Dressel, Clara. 1850 (Stettin) – nach 1912. Pseudonyme: C. Dressel, Carl Dressel:

Der Allerweltsfreund. Lebensbild in 4 A. 1885. {D-BSPK, D-SiS}

Droste-Hülshoff, Annette von. 1797 (Schloß Hülshoff bei Münster i. W.) – 1848 (Meersburg/Bodensee). Pseudonyme: v. D. . . H. . ., Annette Elisabeth:

Babylon. Libretto. O. J. (*Historisch-kritische Ausgabe* XIII/1, 1982.) {U. a. an: D-BFU, D-DUB, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-MöS, D-MrU, D-TUB-G, A-GUB, CH-AK, CH-ZDS, OCU}

Bertha oder die Alpen. Trauerspiel in 3 A. [Fragment]. 1814. (*Historisch-kritische Ausgabe* VI/1, 1982.) {U. a. an: D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BGS, D-BoU, D-BS, D-DeLL, D-DoU, D-DU, D-DUB, D-ENU, D-ES, D-EU, D-EWA, D-FrU, D-FSU, D-GÖ, D-GSK, D-GSU, D-HBFU, D-HHSU, D-HUL, D-KaMB, D-

KöTM, D-LDB, D-MarSN, D-MaU, D-MöS, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-PaU, D-PBH, D-PS, D-PUB, D-SHH, D-SiU, D-SO, D-SS, D-SWA, D-TUB, D-TUB-G, D-WeizdK, D-WüSMH, D-WuU, D-SG, A-GUB, CH-AK, CH-FTK, CH-SZ, CH-ZDS, AU, CU, DLC, ICarbS, IEN, IU, KAS, MH, MiEM, MiU, MtU, NcD, NcU, NhD, NjR, NN, NNC, ODW, OU, PBm, PSC, PSt, PURPB, TxU, ViU}

Der blaue Cherub. Libretto. (*Historisch-kritische Ausgabe* XIII/1, 1982.) {U. a. an: D-BFU, D-FrU, D-GSU, D-MöS, D-MrU, D-TUB-G, A-GUB, CH-AK, OCU}

Dramatische Versuche. (*Gesammelte Werke*, hg. Elisabeth v. Droste-Hülshoff, 3 Bde., Paderborn: Schöningh, 1900-6.) {D-BFU, D-BHU, D-FrU, D-FSU, D-HUL, D-MrU}

Dramatisches. (*Gesammelte Schriften*, hg. L. Schücking, Bd. 3, Stuttgart: Cotta, 1899.) {U. a. an: D-BFU, D-BHU, D-BoU, D-HUB, D-HUL, D-LDB, D-SU}

Der Galeerensklave. Schauspiel. [Fragment]. Vor 1837. {U. a. an: D-DeLL, D-DUB, D-GÖ, D-GSK, D-MöS, D-PS, D-SHH, D-SWA, D-SG, OCU}

Hedwig und Sophie oder Verzweiflung und Rache. [Fragment]. (*Historisch-kritische Ausgabe* VI/1, 1982.) {U. a. an: D-BDS, D-BFU, D-BoU, D-BS, D-DoU, D-DU, D-DUB, D-ENU, D-EU, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HBFU, D-HHSU, D-MarSN, D-MaU, D-MöS, D-MrU, D-MüU, D-PaU, D-PUB, D-SiU, D-SO, D-SS, D-TUB, D-TUB-G, D-WeizdK, D-WüSMH, D-WuU, A-GUB, CH-AK, CH-FTK, CH-SZ, CH-ZDS, AU, DLC, ICarbS, MiEM, MtU, NcD, NhD, NjR, NN, ODW, PSC, PSt, TxU, ViU}

König Erich/Gustav Wasa. Oper. [Fragment]. O. J.

Perdu! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe. Lustspiel in 1 A. 1840. (*Historisch-kritische Ausgabe* VI/1, 1982.) {U. a. an: D-AS, D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BGS, D-BHS, D-BHU, D-BoU, D-BS, D-CS, D-DeLL, D-DoU, D-DU, D-DUB, D-ENU, D-ES, D-EU, D-EWA, D-FrU, D-FS, D-FSU, D-GÖ, D-GSK, D-GSU, D-HBFU, D-HHSU, D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-LeS, D-MarSN, D-MaU, D-MöS, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-PaU, D-PBH, D-PS, D-PUB, D-SHH, D-SiU, D-SO, D-SS, D-SU, D-SWA, D-TUB, D-TUB-G, D-WeizdK, D-WüSMH, D-WuU, D-SG, A-GUB, CH-AK, CH-FTK, CH-SZ, CH-ZDS, AU, CU, DLC, ICarbS, IEN, IU, KAS, MH, MiEM, MiU, MtU, NcD, NcU, NhD, NjR, NN, NNC, OCU, ODW, OU, PBm, PSC, PSt, PU, RPB, TxU, ViU}

Das Räthsel oder Wie viele Pfund Freyer gehen auf 1 Pfund Nehmer. Antwort: Keins denn sie fliegen alle davon. [Fragment]. (*Historisch-kritische Ausgabe* VI/1, 1982.) {U. a. an: D-BFU, D-BoU, D-BS, D-DeLL, D-DoU, D-DU, D-DUB, D-ENU, D-EU, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-HBFU, D-HHSU, D-MarSN, D-MaU, D-MöS, D-MrU, D-MüU, D-PaU, D-PUB, D-SiU, D-SO, D-SS, D-TUB, D-TUB-G, D-WeizdK, D-WüSMH, D-WuU, A-GUB, CH-AK, CH-FTK, CH-SZ, CH-ZDS, AU, DLC, ICarbS, MiEM, MtU, NcD, NhD, NjR, NN, ODW, PSC, PSt, TxU, ViU}

Scenen aus Hülshoff. [Fragment]. (*Historisch-kritische Ausgabe* VI/1, 1982.) {U. a. an: D-BFU, D-BoU, D-BS, D-DeLL, D-DoU, D-DU, D-DUB, D-ENU, D-EU, D-

FrU, D-FSU, D-GSU, D-HBFU, D-HHSU, D-MarSN, D-MaU, D-MöS, D-MrU, D-MüU, D-PaU, D-PUB, D-SiU, D-SO, D-SS, D-TUB, D-TUB-G, D-WeizdK, D-WüSMH, D-WuU, A-GUB, CH-AK, CH-FTK, CH-SZ, CH-ZDS, AU, DLC, ICarbS, MiEM, MtU, NcD, NhD, NjR, NN, ODW, PSC, PSt, TxU, ViU}

Die Wiedertäufer. Trauerspiel mit Musik [Fragment, nicht erhalten]. Um 1837. (Etwas Musik und Motive in *Historisch-kritische Ausgabe* XIII/1, 1982.) {U. a. an: D-BFU, D-DUB, D-FrU, D-FSU, D-GSU, D-MöS, D-MrU, D-TUB-G, CH-AK, OCU}

Musik und etwas Text zu einer geplanten Oper *Johann von Leiden*. Um 1837.

Druskowitz (von Calagis), Helene von. 1858 (Hietzing bei Wien) – 1918 (Mauer-Öhling bei Salzburg). Pseudonyme: E. René, Erna, Adalbert Brunn, Sacrosanct, H. Foreign, H. Sakkorasch:

Aspasia. Lustspiel in 5 A. 1889. {D-KöTM}

Dramatische Scherze. 1889. {D-KöTM, CH-ZZ}

Einsamkeit – das einzige Glück. Dramatischer Scherz. 1889. (*Dramatische Scherze*. 1899.) {D-KöTM, CH-ZZ}

Die Emancipations-Schwärmerin. Lustspiel in 5 A. 1889. (*Dramatische Scherze*. 1899.) {D-KöTM, CH-ZZ}

Er dozirt. Dramatischer Scherz. 1889. (*Dramatische Scherze*. 1899.) {D-KöTM, CH-ZZ}

International. Lustspiel. 1891. {D-BDS, D-KöTM, D-WeizdK}

Die Pädagogin. Lustspiel in 3 A. 1890. {D-BDS, D-FSU, D-KöTM, D-WeizdK}

Der Präsident vom Zither-Club. Original-Posse in 4 A. Um 1890. {D-BSPK}

Sultanin und Prinz. Trauerspiel in 5 A. 1881. {D-WeizdK, A-WUB, CH-ZZ}

Unerwartet. Dramatischer Scherz. 1889. (*Dramatische Scherze*. 1899.) {D-KöTM, CH-ZZ}

Dubsky, Marie Gräfin von = Ebner-Eschenbach, Marie Freifrau von.

Düdemsee, Elfriede von der = Hyno, Elfriede von.

Dumpf (auch Dumpff), Karoline = Stahl, Karoline.

Duncker, Dora. 1855 (Berlin) – 1916 (Berlin):

Assarpai. Oper in 3 A. Libretto. 1895. {DLC, MB, MH}

Ernte. Schauspiel. 1902.

Freund der Frauen. Lustspiel von Alexandre Dumas. Übers. 1891. {D-EWA}

Gesühnt. Volksschauspiel. 1905.

Gewitterschauer. Lustspiel. 1891.

Gustav Wöhrmann. Schauspiel. 1903. {D-BHU, D-WeizdK, A-WÖN}

Der heilige Berg. Opernlibretti. 1911.

Hexen-Lied. Opernlibretto. 1899.

Im Schatten. Schauspiel. 1899. {D-WeiZdK}
Die kleine Hoheit. Lustspiel in 3 A. 1913. {D-BDS, D-BH, D-HHU-T, D-KöTM, DLC}
Maria Raimund. Schauspiel. 1895.
Nelly. Lustspiel. 1884. {D-DeLL, D-KöTM, D-WeiZdK}
Die neue Geliebte. Einakter. 1908.
Die neue Zeit. Volksstück. 1909.
Ruth. Schauspiel in 4 A. 1891. {D-HHU-T, D-KöTM}
Die Schneekönigin. Märchenspiel mit Vorspiel und 3 A. nach H. C. Andersen. 1910. {D-BHU, D-KöTM, D-LDB [Mikrokarte], A-WÖN, DLC, NN}
Sphinx. Schauspiel in 4 A. 1881. {D-BSPK, D-KöTM, D-WeiZdK}
Sylvia. Schauspiel. 1883. {D-HHU-T, D-WeiZdK}
Um ein Haar. Plauderei in 1 A. 1886. {Als Regiebuch in D-HHU-T; D-KöTM}
Vor Tores Schluß. Versspiel [?]. 1904.
Wir tanzen durchs Leben. Posse. 1911.

Dungern, Julie von. 1822 (Augsburg) – 1886 (Mannheim):

Ein untröstlicher Wittwer. Lustspiel in 3 A. von O. Feuillet. Freie Bearb. 1869. {D-KöTM, D-WeiZdK, NN}

E. T. P. A. = Pseudonym für: Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen.

Eberhardt-Bürck, Adelheid Babette Emilie. 1836 (Schönau bei Heidelberg) – 1914 (Karlsruhe). Geb. Bürck:

Hildegard. Drama nach einer Rheinsage. 1876. {D-BSPK, CH-BSL, CH-LZ}
Maria die Kleidermacherin (oder: *Maria. Die Kleidermacherei*). Drama [?]. 1885. {Fehlt an DLC und OCL}

Eberty, Babette = Bülow, Babette von.

Ebner-Eschenbach, Marie Freifrau von. 1830 (Zdislawice, Mähren) – 1916 (Wien). Geb. Dubsky:*

Am Ende. Szene in 1 A. 1900. (*Sämtliche Werke* I, o. J.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BiR, D-BoS, D-BoU, D-BUB, D-CS, D-DeLL, D-DoB, D-DoU, D-DSB, D-ES, D-FTT, D-HeS, D-HUB, D-KöTM, D-LDB, D-MaU, D-MSDA, D-MüS, D-NeKW, D-PBH, D-PS, D-RDPH, D-RoU, D-RS, D-TUB-G, D-WeiZdK, D-WüU, D-WuS, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, CH-LZ, CH-ZDS, GB-LBL, AU, CLSU, GEU, ICarbS, ICN, KyU, MdU, MiU, NcU, NhD, NRU, OrPR, PSt, PU, RPB, ScU, TU, ViU, WaWW, WU}
Aphorismen, Erzählungen, Theater. [Wien: Böhlau, 1988]. {D-FrU, D-LKM}
Doctor Ritter. Dramatisches Gedicht in 1 A. 1869. {D-BDS, D-HeBO, D-KöTM, D-MarLA, D-MarSN, D-SiS, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB}

* D-MSDA besitzt nicht näher bezeichnete Dramen der Autorin.

Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen. Dram. Sprichwort. 1900. {NhD}
Genesen. Dialogisierte Novelle. Um 1902. {D-WeiZdK, NhD}
Das Geständnis. Drama. 1864.
Die Heimkehr. Anderer Titel von: *Mutter und Braut*.
Henri de Cinq-Mars. Historische Tragödie. Um 1845.
Ihre Schwester. Drama? (*Deutsche Rundschau* 117, 1903) {D-ABTH, D-DoB, D-DUB, D-DZB, D-ES, D-KöUSB, D-MöS, D-MüU, D-TS, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WüU, D-WuS, A-WÖN}
Jacobäa von Jülich-Cleve. Fragment. Um 1863.
Männertreue. Lustspiel in 3 A. 1873. (*Der Merker* 3, 1912.) {D-DoB, D-DUB, D-MarLA, A-WÖN}
Maria Stuart in Schottland. Historische Tragödie. 1860. {D-BDS, D-WeiZdK, A-WLA, A-WÖN}
Marie Roland. Trauerspiel in 5 A. 1867. {D-MarLA, D-MarSN, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB}
Mutter und Braut. 1861.
Ohne Liebe. Dialogisierte Novelle. 1898. (*Sämtliche Werke* II, o. J.) {D-BiR, D-BoU, D-BoS, D-CS, D-DeLL, D-DoB, D-DSB, D-ES, D-EWA, D-FTT, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB, D-MaU, D-MüS, D-NWS, D-PS, D-RDPH, D-RS, D-SHL, D-TUB-G, D-TüU, D-WeiZdK, D-WüU, D-WuS, A-GUB, A-WÖN, CH-LZ, CH-ZDS, GB-LBL, AU, GEU, ICarbS, ICN, KyU, MdU, MiU, NcU, NhD, NRU, OrPR, PSt, PU, RPB, ScU, TU, ViU, WaWW, WU, WW}
Ohne Liebe. Lustspiel in 1 A. 1891. {D-HUB, D-LDB, D-MarSN, D-WeiZdK, A-WÖN, ICU, WU}
Die Prinzessin von Banalien. Dramatisches Märchen. 1872. {D-BHU, D-BoU, D-BUB, D-BZL, D-DeLL, D-DoU, D-ES, D-FTT, D-LDB, D-MSDA, D-MüS, D-WS, A-GUB, A-SUB, A-WNS, A-WÖN, A-WUB, CH-LZ, GB-LBL}
Richelieu. Fragment. Um 1845.
Die Schauspieler. Künstlerdrama in 3 A. 1861.
Die Selbstsüchtigen. Lustspiel in 3 A. 1867-70.
Ein Sportsmann. Dialogisierte Novelle in 1 A. 1902. {D-BDS, D-WeiZdK, NhD}
Untröstlich. Lustspiel in 1 A. Um 1874.
Die Veilchen. Lustspiel in 1 A. 1864. {D-MarLA, D-MarSN, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB}
Das Waldfräulein. Lustspiel in 3 A. 1873. {D-FSU, D-MarSN, A-GUB, InU}
Zwei Frauen. Drama. Nach 1902. {D-WeiZdK}
Zwei Schwestern. Drama in 1 A. Nach 1902.

Eckert = Pseudonym für: Kautsky, Min(n)a.

Egbert, W. = Pseudonym für: Grieben, Ferdinande.

Egerváry, Marianne = Neumann von Meißenthal, Marianne.

Ehrmann, Marianne. 1755 [Kosch: 1735] (Rapperswil/Züricher See?) – 1795 (Stuttgart). Geb. von Brentano. Bühnenname: [Maria Anna Antonia] Sternheim. Pseudonyme: Verfasserin der *Amalia*, Verfasserin der *Philosophie eines Weibes*: *Graf Biding, eine Geschichte aus dem mittleren Zeitalter*. Dialogisierte Geschichte. 1788. {GB-LBL}
Leichtsinn und gutes Herz oder die Folgen der Erziehung. Schauspiel in 5 A. 1786. (Neuausg. hg. Wurst 1991.) {D-KöTM, D-TS}

Eichler, Caroline. 1856 (Regensburg) – ? Geb. Crané. Gesch. Häußer (Pataky: Häuser):
Der Bergschreck. Volksstück mit Gesang in 4 A. (Musik v. Hermann Müller.) 1887.
’ Resei. Genrebild aus dem Gebirge. [Drama?]. 1884.

Elisa = Pseudonym für: Recke, Elisa von der.

Elisabeth = Pseudonym für: Grube, Elisabeth.

Elisabeth Pauline Ottilie Luise, Königin von Rumänien. 1843 (Neuwied) – 1916 (Arges bei Bukarest). Geb. Fürstin Wied. Pseudonyme: Carmen Sylva, C. Wedi, Dito:
Am Verfalltag. Drama in 1 A. O. J. (*Frauenmut*. 1890.) {GB-LBL}
Anna Boleyn. Historische Tragödie (mit Kremnitz, Marie von). 1886. {D-BDS, D-BUB, D-FSU, D-LGS, D-LKM, D-MarSN, D-WeiZdK, A-WÖN, PPLT}
Die beiden Masken. Drama von Paul de Saint-Victor. Übers. 1899/1900. {D-BDS, D-RoU, GB-LBL}
Dämmerung. Schauspiel in 1 A. 1889. (*Frauenmut*. 1890.) {GB-LBL}
Frauenmut. Dramensammlung. 1890. {D-BDS, D-BoU, D-BUB, D-HUB, D-KöUSB, D-LH, D-LKM, GB-LBL}
Geschreckt und geneckt. Lustspiel in 1 A. O. J. Übers. ihres *Revenants et revenus* von Carl von Stengel. {Handschrift in D-SiS}
Herrn Daniels Wittwen. Schwank in 1 A. O. J. (*Frauenmut*. 1890.) {GB-LBL}
Die Jungfrau von Orléans. Opernlibretto. O. J.
Louise. Dramatische Dichtung in 1 A. O. J. (*Frauenmut*. 1890.) {GB-LBL}
Marioara. Drama in 3 A. O. J. (*Frauenmut*. 1890.) {GB-LBL}
Meister Manole. Schauspiel. 1892. {D-BHU, D-BUB, D-HUB, D-LKM, D-MarSN, D-WHLB, A-WÖN, GB-LBL, CU, IaU}
Mitra. Drama [?]. [Zusammen mit Marie von Kremnitz?]. 1887. {A-WUB}
Revenants et revenus. Drama. O. J. {D-SiS}
Ulbranda. Drama in 1 A. Um 1890. (*Frauenmut*. 1890.) {D-FSU, D-KöTM, GB-LBL}
Ulbranda und andere dramatische Dichtungen. 1890. (Anderer Titel von: *Frauenmut*.) {D-BoU, D-BUB, D-HeS, D-KöUSB, D-MarSN, GB-LBL}
Zwei Dramenfragmente. Titel nicht ermittelt (Wolbe 207).
Weitere Stücke in Zusammenarbeit mit Marie von Kremnitz?

Elise = Pseudonym für: Recke, Elisa von der.

Ellmenreich, Friederike Christiana. 1777 [Goedeke: 1775] (Köthen/Anhalt) – 1845 (Schwerin i. M.). Geb. Brandl. Gesch. Mayer. Veröffentlichte auch anonym:
Beatrice di Tenda, oder Das Castell von Binasco. Große Oper in 4 A. nach Felice Romani. Libretto. 1839.
Die beiden Nächte. Oper in 3 A. frei nach Bouilly und Scribe. Libretto. 1830. {D-BS}
Die beiden Witwen, oder Der Kontrakt [Goedeke: *Kontrast*]. Lustspiel in 1 A. 1822. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {A-WÖN}
Das beste Loos ein Mann. Lustspiel in 1 A. 1827. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {A-WÖN}
Der Blitz. Komische Oper in 3 A. nach Planard und Saint-Georges. Libretto. 1836. {D-BDS, D-ENU, D-FSU, D-SPL, A-WÖN}
Die Braut. Oper in 3 A. nach Scribe. Libretto. 1832. {D-FrU}
Der Deserteur. Oper in 1 A. Libretto. O. J.
Emma, oder Das unbedachtsame Versprechen. Ländliche Oper in 3 A. nach Planard. Libretto. 1825. {D-ASS, D-RoU}
Die Engländer auf Reisen. In 1 A. 1848.
Der entführte Offizier. Lustspiel in 1 A. 1823. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {A-WÖN}
Fiorella. Oper in 3 A. nach Scribe. Libretto. O. J.
Die Fremde. Oper in 2 A. Libretto von Felice Romani. Übers. 1832. {D-BS, D-FGM, D-WoHA}
Die Gesandtin. Komische Oper in 3 A. Frei nach Scribe. Um 1836.
Der Großpapa. Lustspiel in 1 A. nach Scribe und Mélesville [Pseud. für: Anne Honoré Joseph Bon Duveyrier]. 1824. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {A-WÖN}
Ein Hausirer. Oper in 3 A. Libretto. Frei nach dem Französischen. 1828.
Heirath vor hundert Jahren. Lustspiel mit Gesang in 1 A. nach dem Französischen. 1852.
Die Jüdin. Große Oper in 5 A. nach Scribe. Libretto. 1845. {D-BSPK, D-FSU, D-HHSU, D-SPL, D-WoHA, A-WÖN}
Das Konzert am Hofe. Komische Oper in 1 A. nach Scribe und Mélesville [Pseud. für: Anne Honoré Joseph Bon Duveyrier]. Libretto. 1825. Musik von Auber. {Handschrift in D-ASS; D-BS}
Die Kreuzritter in Ägypten. Große heroische Oper in 2 A. Libretto von Gaetano Rossi. Übers. 1807? {D-BSPK, D-FrU}
Leocadia. Lyrisches Drama in 3 A. nach Scribe. 1825. {D-ASS, D-RoU}
Der letzte Tag von Pompeji. Oper in 2 A. nach Pottola. Libretto. O. J.
Die Männerlotterie. Ursprünglicher Titel von: *Das beste Loos ein Mann*.
Marie. Oper in 3 A. nach Bayard und Saint-Georges. Libretto. 1832. {D-FGM}
Der Maurer (und der Schlosser). Oper in 3 A. nach Scribe. Libretto. O. J. {D-DeLL;

unter dem Titel: *Maurer und Schlosser* in D-KaMB; D-SPL, A-WÖN; Gesänge aus der Oper in D-ZR}

Michel und Christine. Lustspiel in 1 A. 1827. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {A-WÖN}

Die Montecchi und Capuleti. Anderer Titel für: *Romeo und Julie*. {Unter diesem Titel in CH-BSL}

Moses. Große Oper in 4 A. Libretto. Übers. aus dem Französischen. 1828. {Arien und Gesänge aus der Oper in D-DGM}

Die Nachtwandlerin. Große Oper in 2 A. nach Felice Romani. Libretto. 1838. {D-DeLL, D-KöUSB, D-SPL, A-WÖN}

Die Nachtwandlerin. Lustspiel in 2 A. nach Scribe. 1825. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {D-BHU, D-BSPK, D-HUL, D-MBS, A-WÖN, A-WUB, CH-LZ}

Der Postillon von Lonjumeau. Komische Oper in 3 A. nach Leuwen und Brunswick. Libretto. 1837. {D-FrU, D-SPL, D-WoHA, CH-BSL}

Die Puritaner. Oper in 3 A. nach Pepoli. Libretto. 1836. {D-BSPK, D-FGM, D-MBS}

Röschens Aussteuer, oder Das Duell. Lustspiel in 3 A. nach einer französischen Oper. 1823. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {D-HHU-T, A-WÖN}

Romeo und Julie. Oper in 2 A. und 4 Abteilungen nach Felice Romani. Libretto. 1837. {D-BS, D-FrU, CH-LZ; in CH-BSL unter dem Titel: *Die Montecchi und Capuleti*}

Der Schnee, oder Der neue Eginhard. Oper in 4 A. nach Scribe und Delavigne. Libretto. 1824.

Der Seeräuber. Oper in 2 A. nach Felice Romani. Libretto. 1830.

T. F. oder der Enthusiast. Posse in 1 A. nach dem Französischen. 1843.

Der Vampyr. Posse in 1 A. nach Scribe und Mélesville [Pseud. für: Anne Honoré Joseph Bon Duveyrier]. 1827. (*Lustspiele. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. 1827.) {A-WÖN}

Der Währwolf. Oper in 1 A. nach Scribe und Mélesville [Pseud. für: Anne Honoré Joseph Bon Duveyrier]. Libretto. Musik von Johann Strauß. 1832.

Die weiße Dame. Komische Oper in 3 A. nach Scribe. Libretto. O. J. {D-BDS, D-BS, D-ENU, D-EWA, D-FSU, D-HHSU, D-MrU, D-RoU, D-SPL, D-WeiZdK, D-WoHA, A-WÖN; Gesänge und Arien aus der Oper in D-DGM, D-ZR}

Zampa, oder Die Marmorbraut. Oper in 3 A. nach Mélesville [Pseud. für: Anne Honoré Joseph Bon Duveyrier]. Libretto. 1832. {D-BHU, D-BSPK, D-DeLL, D-EWA, D-FGM, D-FSU, D-KaMB, D-SPL, A-WÖN}

Emilie = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Emmeline = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Enders, August = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Enkelin der Karschin = Pseudonym für: Chézy, Wilhelmine von.

Erna = Pseudonym für: Druskowitz, Helene von.

Ernest, Marie von = Vaselli, Marie von.

Eschstruth, Nataly Auguste Amalie Hermine von. 1860 (Hofgeismar) – 1939 (Schwerin). Verh. von Knobelsdorff-Brenkenhoff:

Der Eisenkopf. Schauspiel. 1884.

In des Königs Rock. Drama. 1882.

Der kleine Rittmeister. Schauspiel. 1883. (*Die Sturmnixe und andere Dramen*. 1895.) {D-BDS, GB-LBL}

Die Obotriten. Drama. O. J. (*Die Sturmnixe und andere Dramen*. 1895.) {GB-LBL}

Die Ordre des Grafen von Guise. Schauspiel in 1 A. 1884.

Pirmasenz oder: Karl August's Brautfahrt. Lustspiel in 3 A. 1883. (A. Kühlings *Volks-Schaubühne* 55; *Die Sturmnixe und andere Dramen*. 1895.) {D-BDS, D-HPi, D-MrU, D-Pi, GB-LBL}

Sie wird geküßt. Schwank in 4 A. Mit Hermann Anderten. 1888. {D-HHU-T, D-KöTM}

Die Sturmnixe. Schauspiel. 1883. (*Die Sturmnixe und andere Dramen*. 1895.) {GB-LBL}

Die Sturmnixe und andere Dramen. 1895. {GB-LBL}

Eugenie = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Euphrosyne = Pseudonym für: Krickeberg, Sophie Friederike.

F, Eleonore = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

F, L. v. = Pseudonym für: François, Louise von.

Faber, Luise = Hölder, Luise.

Fabricius, Anna Cäcilie. 1747 [Kosch: 1771] (Flensburg) – 1820 (Kiel). Geb. Ambrosius:

Heinrich der Vielgeliebte oder Die Würde der Protestanten. Schauspiel. 1802. {D-WoHA}

Fahrig, Clara. 1848 (Ronneburg bei Altenburg) – 1905 (Loschwitz bei Dresden).

Geb. Gerhard. Pseudonyme: A. L., Alma Leschivo:

Don Juan d'Austria. Schauspiel. 1884. {D-BSPK}

Julius von Braunschweig. Historisches Schauspiel. 1884. {D-BSPK}

Keine Ehe ohne Liebe. Lustspiel. 1884.

Fallsen [auch Falsen], Christine de = Harboe, Christine von.

Fanny = Pseudonym für: Tarnow, Franziska Christiane Johanna Friederike.

Fasching, Anna. 1847 (Dienten/Österreich) – 1919 (Straßwalchen/Österreich): Theaterstücke oder Bearbeitungen von Dramen für Kinder- und Mädchenbühnen (Feichtlbauer 153).

Fels, Franz = Pseudonym für: Birch-Pfeiffer, Charlotte.

Felz, Catharina Salome = Link, Catharina Salome.

Festner, Auguste Sophie = Schröder, Auguste Sophie.

Fick, Maria Sophie Christiane von = Plessen, Maria Sophie Christiane von.

Fink, Luise Charlotte von = Krause, Luise Charlotte.

Fittchersvogel = Pseudonym für: Grimm, Gisela.

Fittchersvogel, Marilla = Pseudonym für: Grimm, Gisela.

Flamm, Wilhelmine. 1845 (Bad Cannstadt/Württemberg) – 1922 (Pfullingen/ Württemberg). Geb. Link:
Liebesränke. Lustspiel in 3 A. 1882. {D-FSU, D-SiS}
Das verhängnisvolle Schloß oder der Wandschrank als Brautwerber. Schwank in 1 A. nach einer alten Humoreske. O. J. {Handschrift in D-SiS}
Yrsa. Dramatisches Gedicht in 5 A. 1881. {D-BSPK, D-FSU; unter dem Titel *Ursa* in D-KöTM}

Flügel, Bertha = Hoffmann, Bertha.

Fölsch, Auguste von = Goldstein, Auguste Freiin von.

Förster, Maria Laura. 1817 (Dresden-Neustadt) – 1856 (Dresden): Nicht genannte Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 154].

Foreign, H. = Pseudonym für: Druskowitz, Helene von.

Forstenheim, A. = Pseudonym für: Hirschler, Anna.

Forstenheim, Anna = Pseudonym für: Hirschler, Anna.

Forster, Helene von. 1859 (Nürnberg) -1923 (Nürnberg). Geb. Schmidmer (Pataky: Schmidmer):
Das Burgweiblein. Festspiel. 1902.

Im Hause Martin Behaims. Drama. 1907.

Zweiter Bayrischer Frauentag in Nürnberg. Festspiel zum 13. 4. 1901. {D-BDSV}
Eine kleine Komödie „zu einer Feier des ‘Peynesischen Blumenordens’“ (Pataky I, 221). Um 1893/4.

Forster, Therese = Huber, Therese.

Fouqué, Karoline de la Motte = Motte-Fouqué, Karoline de la.

François, Marie Louise von. 1817 (Magdeburg) – 1893 (Trier). Pseudonyme: L. v. F., F. v. L.:*
Der Posten der Frau. Lustspiel in 5 A. 1881. {D-BHU, D-FSU, D-LKM, D-MarSN, D-TS, A-WÖN, TNJ}

Frank, Ulla = Pseudonym für: Wolff, Ulla.

Frank, Ulrich = Pseudonym für: Wolff, Ulla.

Franklin, Susanne von = Bandemer, Susanne von.

Franul von Weißenthurn, Johanna Rahel Theresia Veronika. 1772 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1773] (Koblenz) – 1847 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1845] (Hierzing bei Wien). Geb. Grünberg. Pseudonym: Johanna Weißenthurn:
Adelheid, Markgräfinn von Burgau. Romantisches Schauspiel in 4 A. 1806. (*Schauspiele* IV, 1810.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}
Agnes van der Lille, oder: Grausamkeit und Kindespflicht. Schauspiel aus dem niederländischen Befreiungskriege in 5 A. nach einer Skizze bearb. 1819. (*Schauspiele* X, 1822.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, TNJ, WU}
Alles aus Freundschaft. Lustspiel in 1 A. 1839. (*Schauspiele* XV, 1848.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}
Beschämte Eifersucht. Lustspiel in 3 A. 1801. (*Schauspiele* II, 1810.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-KoS, D-MBS, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}
Die Bestürmung von Smolensk. Romantisches Schauspiel in 4 A. 1808. (*Schauspiele* VI, 1810.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, IEN, MH, PU, WaU, WU}
Der Bevollmächtigte. Lustspiel in 1 A. 1840. Ungedr.
Die bezahlte Schuld. Sittengeschichte aus dem vorigen Jahrhundert in 4 A. 1845. Ungedr.

* Eine Ausgabe ihrer *Gesammelten Werke*, von der mir nicht bekannt ist, ob sie Dramen enthält, befindet sich in D-HUB, D-KH und CH-SZ.

Der Brautschleier. Lustspiel in 1 A. 1832. (*Schauspiele* XIV, 1836.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die Burg Gölding. Romantisches Schauspiel in 5 A. 1826. (*Schauspiele* XII, 1829.) {D-BDS, D-BH, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Clementine. Anderer Titel für: *Die Versöhnung.* {D-BUB, D-DeLL, A-WUB}

Das Consilium. Lustspiel in 1 A. 1817. (*Schauspiele* X, 1822.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Deutsche Treue. Schauspiel in 1 A. 1803. (*Schauspiele* I, 1810.) {D-ASS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Die Drusen. Schauspiel in 4 A. O. J. [vor 1800]. (*Schauspiele* II, 1810.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Die Ehescheuen. Lustspiel in 1 A. 1808. (*Schauspiele* V, 1810.) {D-ASS, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-KoS, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Die Engländerin. Lustspiel in 1 A. 1824. (*Schauspiele* XI, 1826.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die Erben. Lustspiel in 4 A. 1803. (*Schauspiele* III, 1810.) {D-ASS, D-BDS, D-BH, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KoS, D-MBS, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Die erste Liebe. Lustspiel in 3 A. 1808. (*Schauspiele* VI, 1810.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Der erste Schritt. Lustspiel in 4 A. 1833. (*Schauspiele* XIV, 1836.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Es spukt. Lustspiel in 2 A. 1810. (*Schauspiele* VII, 1817; *Neueste Schauspiele* I, 1823.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, WU}

Die Fremde. Schauspiel in 5 A. 1838. (*Schauspiele* XV, 1848.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Das Frühstück. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. 1810. (*Schauspiele* IV, 1810.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Die Geprüften. Lustspiel in 5 A. 1834. (*Schauspiele* XIV, 1836.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Das Gut Sternberg. Lustspiel in 4 A. 1816. (*Schauspiele* IX, 1821.) {D-BDS, D-BH, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, TNJ, WU}

Ein Haus zu verkaufen. Lustspiel in 1 A. nach Duval. 1801. (*Schauspiele* I, 1810.) {D-ASS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Hermann. Geschichtliches Schauspiel in 5 A. in Jamben. 1813. (*Schauspiele* VIII, 1817; *Neueste Schauspiele* II, 1823.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, WU}

Johann, Herzog von Finnland. Schauspiel in 5 A. 1810. (*Schauspiele* VII, 1817; *Neueste Schauspiele* I, 1823.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, WU}

Kindliche Liebe. Schauspiel in 5 A. 1802. (*Schauspiele* I, 1810.) {D-ASS, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Künstler-Dank. Dramatische Szene. 1815. (*Schauspiele* VIII, 1817; *Neueste Schauspiele* II, 1823.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, WU}

Das letzte Mittel. Lustspiel in 4 A. 1820. (*Schauspiele* XI, 1826.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-SPL, D-WHLB, A-WÖN, A-WUB, ICRL, TNJ, WU, fehlt an MH und ViU}

Liebe und Entsagung. Schauspiel in 3 A. 1801. (*Schauspiele* II, 1810.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Des Malers Meisterstück. Lustspiel in 2 A. 1831. (*Schauspiele* XIV, 1836.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Ein Mann hilft dem andern. Lustspiel in 1 A. 1822. (*Schauspiele* XV, 1848.) {D-BDS, D-BH, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DonFFH, D-HHU-T, D-HUB, D-WeizdK, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, TNJ, WU}

Das Manuskript. Lustspiel in 5 A. 1826. (*Schauspiele* XIII, 1832.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Das Mißverständnis. Lustspiel in 1 A. 1804. (*Schauspiele* III, 1810.) {D-ASS, D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KoS, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Das Nachspiel. Lustspiel in 1 A. Freie Bearb. 1800. (*Schauspiele* II, 1810.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Pauline. Schauspiel in 5 A. 1825. (*Schauspiele* XIII, 1832.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die Pilgerin. Lustspiel in 4 A. 1822. (*Schauspiele* XII, 1829.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die Radikalkur. Lustspiel in 3 A. 1805. (*Schauspiele* IV, 1810.) {D-ASS, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-MBS, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Des Rathsherren Töchterlein. Lustspiel in 4 A. 185-?. [NN]

Die Reise nach Amerika. Schauspiel in 1 A. 1824. (*Schauspiele* XI, 1826.) {D-BH, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die Reise nach Paris. Lustspiel in 4 A. 1828. Ungedr.

Der Reukauf. Lustspiel in 2 A. 1802. (*Schauspiele* I, 1810.) {D-ASS, D-BSPK, D-

BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Ruprecht, Graf zu Horneck. Trauerspiel in 5 A. 1820. (*Schauspiele* X, 1822.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die Schweitzerhütte am Rheinfall. Lustspiel in 1 A. nach einer wahren Begebenheit im Jahre 1813. 1814. (*Schauspiele* VII, 1817; *Neueste Schauspiele* I, 1823.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, WU}

Die Schwestern St. Janvier. Schauspiel in 5 A. nach einer wahren Begebenheit aus den Schreckenstagen auf St. Domingo. 1822. (*Schauspiele* IX, 1821.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, TNJ, WU}

La Selva d'Herrmannstadt. Melodramma. [Übersetzung ihres deutschen Originals *Der Wald bey Herrmannstadt.*] 1827. {GB-LBL}

Sie hilft sich selbst. Lustspiel in 4 A. 1842. (*Schauspiele* XV, 1848.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

So lohnt sich die Kunst. Vorspiel zum 4. Okt. 1829. (*Schauspiele* XII, 1829.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Die stille Braut. Alpensage in 1 A. 1842. (*Schauspiele* XV, 1848.) {D-BDS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Das System. Lustspiel in 1 A. 1842. Ungedr.

Totila, König der Gothen. Schauspiel in 5 A. nach Federici. 1804. (*Schauspiele* III, 1810.) {D-ASS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Der Traum. Lustspiel in 1 A. 1824. (*Schauspiele* XI, 1826.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, TNJ, WU}

Unterthanenliebe. Schauspiel in 2 A. (*Schauspiele* IV, 1810.) {D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Die Väter. Schauspiel in 5 A. 1844. Ungedr.

Versöhnung. Schauspiel in 3 A. nach Pelletier-Volméranges. 1806. (*Schauspiele* V, 1810.) {D-ASS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Das Waisenhaus. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Schauspiele* VI, 1810.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Der Wald bey Herrmannstadt. Romantisches Schauspiel in 4 A. nach dem Französischen. 1807. (*Schauspiele* V, 1810.) {D-ASS, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-FSU, D-GSU, D-KöTM, D-KöUSB, D-MBS, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Welche ist die Braut? Lustspiel in 5 A. 1813. (*Schauspiele* VIII, 1817; *Neueste Schauspiele* II, 1823.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-MarSN, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, WU}

Welcher ist der Bräutigam? Lustspiel in 4 A. 1816. (*Schauspiele* IX, 1821.) {D-BDS,

D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, TNJ, WU}

Wer Herzen behält, hat nichts verloren. Schauspiel in 2 A. [Auch unter dem Titel: *Unterthanenliebe.*] 1806. (*Schauspiele* IV, 1810.) {D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-GSU, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, GB-LBL, MH, PU, WaU, WU}

Franz, Agnes Louise Antoinette Eleonore Constanze. 1794 (Militsch/Schlesien) – 1843 (Breslau). Eigntl. Franzky. Veröffentlichte teilweise anonym:

Agnes Franz' letzte Geburtstagsfeier. Schauspiel. (*Vermächtniß an die Jugend.* 1845.) {D-BHU, GB-LBL, MH, NN, PPG}

Beiträge [dramatische?] zu Julie von Großmanns *Feierabende für gute Kinder.* 1844. {D-KaMB}

Buch für Kinder. 2 Bde. Sammlung von Dramen, Festspielen und Parabeln und Märchen. 1840. {D-BHU, MH}

Das gestörte Winzerfest. Liederspiel in 2 A. O. J. {D-BDS, D-BHU, D-KöTM}

Der Glückwunsch. Dramatisierte Charade in 3 Abteilungen. 1825.

Kinderschatz. [Neudruck von: *Buch für Kinder.*] 1841. {A-GUB}

Kindertheater. 1840. {D-CorFB, D-DUB, D-FTT, GB-LBL}

Polterabends-Scenen. 1823. {D-BUB}

Der Roman. Lustspiel in 1 A. und gereimten Alexandrinern. 1828.

Der Rosenstock oder das goldene Blatt. Drama in 1 A. O. J. (*Vermächtniß an die Jugend.* 1845.) {D-BHU, GB-LBL, MH, NN, PPG}

Stundenblumen. Eine Sammlung Polterabend-Scenen und andere Festgedichte. 1833. {D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DoB, D-ES, D-KöUSB}

Die Verlobte. Schauspiel in 3 A. aus dem Nachlaß. 1845. {D-BDS, D-BHU, D-KöTM}

Franzky, Agnes = Franz, Agnes.

Freese, A. = Pseudonym für: Steinlein, Laura.

Freese, Arthur = Pseudonym für: Steinlein, Laura.

Freese, Laura = Steinlein, Laura.

Freiberg, Günther von = Pseudonym für: Pinelli-Rizzutto, Ada.

Frencklin, Susanne von = Bandemer, Susanne von.

Freundin Goethes und Schillers aus Heidelberg = Pseudonym für: Paulus, Karoline.

Friederichs, Adelheid Anna. 1859 (Bremen) – 1932 (Bremen):

Hilda und Antonius. Drama. 1880. {D-BSPK, D-SiS, A-WÖN}

Friederik, Christiane = Breden, Christiane von.

Friederike = Pseudonym für: Robert, Friederike.

Friedländer, Regina = Froberg, Regina.

Fritsch, Franziska. 1823 oder 1828 (Markt Bibart/Bayern) – 1904 (Riedenburg bei Salzburg). Geb. Ruf. Pseudonym: Fr. Staufen:
Heli. Trauerspiel in 5 A. 1882. {D-BSPK, D-FSU}
Die Sprachreiner. Lustspiel. 1892. {D-BSPK}

Frölich [auch Fröhlich], Henriette. 1768 (Zehdenick/Havel) – 1819 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: nach 1819; Steiner: 1833] (Berlin). Geb. Rauthe. Pseudonym: Jerta. Veröffentlichte auch anonym:
Das Rosenmädchen. Lustspiel in 5 A. Um 1805.

Frömmichen, Sophie. 1767 (Helmstedt) – ?:
Schauspiele für Kinder. 1803. {D-BS, D-WoHA}

Froberg, Regina. 1783 (Berlin) – 1850 [Goedeke und Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: nach 1858] (Berlin). Geb. Salomo [Goedeke: Salomon]. Angenommener Name: Saling [Goedeke: Saaling]. Verh. Friedländer:
Alter und Jugend. Lustspiel in 5 A. nach *Le Vieillard et les jeunes gens*. O. J. (*Theater* II, 1818.) {D-DonFFH, GB-LBL}
Der Geschäftige. Lustspiel in 1 A. nach d'Harleville. 1812. (*Theater* I, 1818.) {D-DonFFH, A-WÖN, GB-LBL}
Der Jüngling von 60 Jahren. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. 1826.
Onkel und Neffe. Lustspiel in 3 A. nach Demoustier. 1816. (*Theater* I, 1818.) {D-DonFFH, GB-LBL}
Der Page und das Pasquill. Schauspiel in 1 A. O. J.
Rosalie oder sie besinnt sich anders. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. O. J. (*Theater* II, 1818.) {D-DonFFH, GB-LBL}
Die Schwiegersöhne. Lustspiel in 4 A., frei bearb. nach Étienne. O. J.
So bezahlt man seine Schulden. Lustspiel in 3 A. nach Andrieux. 1815. (*Theater* I, 1818.) {D-DonFFH, A-WÖN, GB-LBL}
Theater. 2 Bde. 1818. {GB-LBL; Bd. 1 in: D-DonFFH}
Das unvermuthete Zusammentreffen oder: So rächt sich eine Deutsche. Lustspiel in 1 A. nach einem französischen Vaudeville. 1815. (*Theater* II, 1818.) {D-DonFFH, GB-LBL}

Fuchs, Anna Rupertina. 1657 (Elbing) -1722 (Sulzbach/Thüringen). Geb. Pleitner. Pseudonyme: Die Fuchsin, Daphne:
Hiob. In einer dramatischen Repräsentation. 1714.

Fuchs von Bimbach, Regina = Güthner, Regina.

Fuchsin, die = Pseudonym für: Fuchs, Anna Rupertina.

G., L. A. V. = Pseudonym für: Gottsched, Luise Adelgunde Victoria.

G., L. von = mögliches Pseudonym für: Schücking, Louise.

G., Louise von = Pseudonym für: Schücking, Louise.

G., W. v. = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Gall, Louise von = Schücking, Louise.

Gansauge, Adele Elisa von = Bredow-Goerne, Adele Elisa Gräfin von.

Gellert, Christina. ? – ?:
Übersetzungen von Shakespeare-Dramen.

Gène, Sans = Pseudonym für: Hill, Anna.

Genée, Elise. ? – ?:
Infanterie und Cavallerie. Schwank. 1872. {D-BDS}

Gensike (auch Gensicke, Gensiken), Wilhelmine. 1779 (Weimar) – 1822 (Dresden). Geb. Herz. Pseudonyme: W. W., Wilhelmine Willmar:
Das Angebinde. Lustspiel in 1 A. und Alexandrinern. 1819. (*Schmetterlinge* I, 1819.) {D-CorFB, GB-LBL}
Finden und Wiederfinden. Lustspiel in 2 A. und in Versen. 1814. (*Schmetterlinge* III, 1821.) {D-CorFB, GB-LBL}
Das verlassene Haus. Schauspiel in 1 A. 1819. (*Hyacinthen*. 1819.)

Gentzkow [Genskow], Johanna Sophie Friederike von = Bültzingslöwen, Johanna Sophie Friederike von.

Georgi, Amadeus = Pseudonym für: Georgi, Amanda.

Georgi (auch Georgie), Amanda. 1858 (Jever/Oldenburg) – nach 1901. Pseudonym: A. Georgi von der See, Amadeus Georgi:
Hypathia. Drama. 1893.
Saul und Jonathan. Dramatische Charakterzeichnung in 5 A. 1892. {D-BDS, D-BSPK, D-KöTM, D-LKM}

Georgi von der See, A. = Pseudonym für: Georgi, Amanda.

Germül, Charlotte von = Pseudonym für: Glümer, Charlotte von.

Gerschau, Emilie Freiin von = Binzer, Emilie Freifrau von.

Gersdorf, Wilhelmine Charlotte Eleonore von. 1768 (Oberbellmannsdorf/ Niederlausitz) – 1847 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: nach 1836] (Dresden). Geb. von Gersdorf. Pseudonyme: Eleonore F., W. v. Morgenstern, F. P. E. Richter, J. van der Hall, W. v. G., Glycere, Minna, Ceres, Verfasserin der Familie Stolberg. Veröffentlichte auch anonym:

Dialogen, auch für die Bühne brauchbar. 1794. {Unter dem Titel *Neue Schauspiele* in D-LKM; A-WÖN}

Dragoner Karl oder Nichts ist so böse, es ist zu etwas gut. Schauspiel in 2 A. mit Gesang. 1791. (*Glycerens Blumen-Kranz* II, 1791.) {D-GOB}

Edgar und Emma. Duodrama. O. J. (*Museum für Frauenzimmer.* 1796.)

Elina die Circasierin. Dialogisierte Geschichte. 1818. {D-BSPK, A-WÖN}

Der erste April. Dramatische Kleinigkeit. O. J. (*Der Freimüthige für Deutschland.* 1819.)

Esther Raphael oder die Proselytin. Dialogisierte Familiengeschichte. 1797. {D-HUL}

Die Familie Walberg. Dramatische Bearbeitung. 1792 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1784]. {D-GOB}

Die Gaben der Peri. Romantisches Drama nach einer englischen Dichtung des Sir Thomas Moore, in 3 A. (*Dramatische Blüten der Ceres.*) 1832. {D-BDS, D-HLHD}

Die Horatier und Curatier. Dramatische Skizze aus der römischen Geschichte. O. J. (*Museum für Frauenzimmer.* 1796.)

Lenette oder der Fall edler Seelen. Ein dialogisiertes Familiengemälde in 3 A. 1791. (*Glycerens Blumen-Kranz* II, 1791.) {D-GOB, D-HUL}

Meg Merrilies, die Zigeunerin, oder Guy-Mannering der Sterndeuter. Schauspiel nach W. Scott. 1818. {GB-LBL, TNJ}

Mnemosyne oder meine Erinnerungen. 1797. [Enthält nicht genannte Schauspiele.] {D-BSPK}

Neue Schauspiele von der Verfasserin der Familie Stolberg. [Anderer Titel für: *Dialogen.*] 1795. {D-LKM}

Der Ring. Ein dramatischer Versuch in 2 A. 1791. (*Glycerens Blumen-Kranz* I, 1791.) {D-GOB}

Die Rose aus Palästina oder das Gelübde der Mutter. Trauerspiel in 5 A. in freien Versen. (*Dramatische Blüten der Ceres.*) 1817. {D-BDS, D-HLHD}

Der Sold der Sünde. Drama [?]. O. J. {D-HUL}

Die Zwillingsschwestern oder die Verschiedenheit des Glücks. Familiengemälde in 3 A. 1797. (*Mnemosyne oder meine Erinnerungen* II, 1797; Neuausg. hg. Würst 1991.)

Giers, Johanna. ? – ?:

In zwölfter Stunde. Drama nach einer Novelle von Fr. Spielhagen. 1880.

Giesler, Mathilde Franziska = Anneke, Mathilde Franziska.

Gizycki, Lily von = Braun, Lily.

Glück, Elisabeth Barbara Babette. 1815 [oder 1814] (Wien) – 1894 (Baden bei Wien). Pseudonym: Betty Paoli:

Didier. Schauspiel in 3 A. von Pierre Berton. Übers. 1868. {D-KöTM, Vorkriegsnachweise in: A-GUB, A-WN, A-WUB}

Gringoire. Schauspiel von Banville. Übers. 1872. {A-GUB, Vorkriegsnachweise in: A-GUB, A-WN, A-WUB}

Glümer, Charlotte von. 1799 (Schöppenstedt/Niedersachsen) – 1839 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1841] (Weissenburg/Elsaß). Geb. Spohr. Pseudonyme: Charlotte von Germül, G. Telto [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Tolstoy]:

Die Fehde der Gegenkönige Ludwig von Baiern und Friedrich von Oesterreich. Schauspiel. 1832. {D-BS, D-MBS}

Die graue Nonne von Clemence's Grab. Drama [?]. 1832. {D-MBS}

Die Waldenser in Böhmen. Drama [?]. {A-WÖN}

Falls nicht mit einem der obengenannten identisch: ein weiteres nicht genanntes Schauspiel, von Tieck in der Handschrift gelesen und abgelehnt, um 1830. [Goedekes X, 406-8.]

Glümer, Claire von. 1825 (Blankenburg/Harz) -1906 (Dresden-Blasewitz):

Claudia. Schauspiel in 3 A. von George Sand. Übers. O. J. {D-KöTM}

Glycere = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Göppel, Luise von = Krockow, Luise Gräfin.

Görner, Ida. 1830 – 1888. Geb. von Buch [?]:

Die Großmutter. Schauspiel in 5 A. und 6 Tableaux. Freie Bearb. 1864. {D-BDS, D-KöTM}

Héloïse Péranquet. Drama in 4 A. von Durantin. Übers. 1866. {D-FSU}

Jeder Vogel baut sein Nest. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. 1864. {D-HHU-T; in D-BDS unter dem Titel: *Jeder baut sein Nest.*}

Der Marquis von Villemer. Schauspiel von George Sand. Übers. O. J. {D-BDS, D-WuS, A-WÖN}

Unsere Alliierten. Lustspiel in 3 A. nach dem Französischen. 1864. {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Weitere Übersetzungen französischer Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 143].

Görres, Maria = Arndts, Maria.

Götze, Auguste. 1840 (Weimar) – 1908 (Leipzig). Pseudonym: A. Weimar:
Alpenstürme. Drama in 1 A. 1886. {D-HHU-T, D-KöTM, D-WeiZdK}
Im Bann auf Helgoland. Schauspiel. 1893.
Demetrius. Trauerspiel nach Schillers Entwurf mit Benutzung von Szenen der Gustav Kühneschen Bearbeitung in 5 A. 1897. {D-BSPK, D-BUB, D-FGM, D-GSU, D-KaMB, D-LKM, D-MarSN, D-WeiZdK, D-WHLB, A-WUB}
Eine Diplomatin. Lustspiel in 4 A. 1882. {D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM, D-WeiZdK}
Esther, oder die Liebe zum Volke. Schauspiel. O. J.
Gräfin Osmon. Drama. 1884.
Eine Heimfahrt. Drama. 1882. {D-WeiZdK}
Hohe Liebe. Lustspiel. 1884.
Magdalena. Schauspiel in 4 A. 1879. {D-KöTM, D-LKM}
Nur kein Blaustrumpf. Lustspiel in 1 A. 1881. {D-HHU-T, D-KöTM, D-WeiZdK}
Schloß Ravenek. Schauspiel. 1886.
Susanna Mountfort. Trauerspiel in 5 A. 1878. {D-WeiZdK, A-WÖN}
Vittoria Accoramboni. Trauerspiel in 5 A. 1890. {D-BSPK, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, D-WeiZdK, ICRL, IEN}
Die weiße Frau. Lustspiel. 1884.
Wera. Schwank. 1884.
Zwei Mal Christnacht. Dramatisches Märchen in 8 Bildern. 1885. {D-LKM, D-WeiZdK}

Golder, Johann = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Goldmann, Anna = Hirschler, Anna.

Goldstein, Auguste Friederike Freiin von. 1764 (Breslau) – 1837 (Breslau). Geb. von Wallenrodt. Verh. von Fölsch. Pseudonym: Auguste von Wallenheim:
Dramatisch bearbeitete Szenen zur Unterhaltung für Freunde romantischer Lektüre. 1798.
Die Glücksritter oder Die Liebe steht ihren Günstlingen bei. Lustspiel in 4 A. 1783. {A-WÖN}
Klara von Lauenstein. Ein Schauspiel aus den Ritterzeiten nach Walafrid in 5 A. für die Bühne bearb. (*Neueste deutsche Schaubühne* für 1806 VI). {D-ASS, D-MBS unter dem Titel: *Klara von Leuenstein*; D-RS unter dem Titel: *Klara und Gottfried*; GB-LBL}
Sammlung theils dialogisirter Geschichten, theils Erzählungen. 1798.
Der todte Nebenbuhler. Lustspiel in 1 A. 1806.

Gordon, Marie. 1812 (Wien) – 1863 (Triest). Geb. Calafati. Pseudonyme: Alexander Bergen, Marie Saphir, Max Stein:

Der arme Marquis. Schauspiel nach dem Französischen. 1862. {A-WUB}
Aus Liebe sterben! Lustspiel. 1864. {A-WUB}
Ein Autograph. Lustspiel in 1 A. Nach dem Französischen. 1860. {D-BDS, D-KöTM}
Er hat das Pulver erfunden. Lustspiel. 1868. {A-WUB}
Eine Gardinenpredigt. Nach dem Englischen. 1868. {D-BDS, D-HHU-T, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB}
Der Gesandtschafts-Attaché. Lustspiel. 1864. {A-WUB}
Gewohnheiten. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. 1863. {D-BDS, D-KöTM}
Der Graf und die Schirmemacherin. Charakterbild. 1862. {A-WUB}
Die Henne und ihre Küchlein. Nach dem Französischen. 1865.
Herkules als Schutzmann. Lustspiel in 1 A. 1863. {D-BDS, A-WUB}
Ein junger Gelehrter. Lustspiel. 1860. {D-BDS, A-WUB}
Kleine Mißverständnisse. Lustspiel. 1867. {A-WUB, GB-LBL}
Ein Kostkind auf dem Lande. Posse in 1 A. nach dem Englischen. 1861. {D-BDS, D-WeiZdK}
Ein lebenswürdiger Mensch. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. O. J. {D-BDS}
Männlich oder weiblich? oder ihr Bruder und ihre Schwester. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen *Mein Fräulein Bruder.* O. J. [Identisch mit: *Mein Fräulein Bruder?*] {D-LDB}
Mein Album. Lustspiel in 1 A. nach dem Französischen. O. J. {D-BDS}
Mein Fräulein Bruder. Lustspiel in 1 A. 1862. [Identisch mit: *Männlich oder weiblich?*] {D-BDS, A-WUB}
Meine Nichte und mein Bär. Posse. Nach dem Französischen. [Auch unter dem Titel: *Mein Bär und meine Nichte.*] 1862. {A-WÖN, A-WUB}
Montjoye. Drama [?] von O. Feuillet. Übers. O. J.
Der Mord in der Kohlmessergasse. Nach dem Französischen. 1860. {D-BDS, D-BH, D-ENU, D-HHU-T, D-HUL, D-KöTM, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL}
Der neue Don Quixote. Lustspiel. Nach dem Französischen. 1861. {D-HHU-T, A-WÖN, A-WUB}
Nur Mutter. Lustspiel in 2 A. nach dem Französischen. 1862. {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM, A-WUB}
Der Prinz von Arkadien. Drama [?] von Saint-Georges. Übers. Um 1865. {D-EWA}
Regen und Sonnenschein. Lustspiel in 1 A. von Léon Gozlan. Übers. 1862. {D-BDS}
Der schöne Fleischhauer. Lustspiel in 1 A. 1862. {D-HHU-T, A-WUB}
Die Schrift an der Wand. Drama in 3 A. Frei nach dem Englischen. Mit I. Ch. Wages [Pseud. für: A. W. Hesse]. 1860. {D-BDS, D-HHU-T}
Der Schulmeister. Drama in 5 A. von Paul Meurice. Übers. O. J. {D-BDS}
Schwesterliebe. Nach dem Englischen. 1865. {D-BDS, D-BH, A-WÖN, A-WUB}

Secretär und Koch. Nach dem Englischen. 1868.

Der Sohn des Giboyer. Drama in 5 A. von Emilie Augiers. Übers. 1865. {D-BDS}

Ein solider Ehemann. Nach dem Englischen. 1868. {D-BDS, A-WÖN, A-WUB}

Umrzec z mitosci. Komödie. 1870. {A-WUB}

Ein ungeschliffener Diamant. Posse in 1 A. nach dem Englischen. 1859. {D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB}

Der Veilchenstrauß. Lustspiel in 1 A. von Henri Thiery. Übers. O. J. {D-BDS}

Eine Vorlesung bei der Hausmeisterin. Posse in 1 A. nach dem Französischen. 1860. {D-ENU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LDB, A-WÖN, A-WUB}

Zwei Witwen. Lustspiel nach dem Französischen des F. Malleville. 1865.

Übers. von „über 60 französische[n] und englische[n] Dramen“ [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 116].

Viele andere nicht genannte Stücke [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 116].

Gottsched, Luise Adelgunde Victoria. 1713 (Danzig) – 1762 (Leipzig). Geb. Kulmus [auch Culmus]. Pseudonym: L. A. V. G. Veröffentlichte auch anonym:

Alzire, oder die Amerikaner. Drama von Voltaire. Übers. 1741. {D-ASU, D-BHU, D-BSPK, DeLL, D-FGM, D-KöTM, D-LKM, D-RSB, D-TS, A-WÖN, CH-CGBB, GB-LBL}

Der beste Fürst. Vorspiel. 1755. (*Sämmtliche Kleinere Gedichte.* 1763.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-HUB, D-KaMB, D-MBS, D-OLB, D-WeizdK, A-GUB, GB-LBL, CtY, CU, IU, MdBj, NIC, NNU-W}

Cenie, oder die Großmuth im Unglücke. Moralisches Stück in 5 A. von Françoise de Graigny. Übers. 1753. {D-ASB*, D-BS, D-DeLL, D-DiSB, D-FGM, D-KöTM, D-MBS, D-TS, D-WeizdK, D-WoHA, A-GUB, MU (Mikrofilm)}

Cornelia, Mutter der Gracchen. Trauerspiel in 5 A. von Marie Anne Barbier. Übers. 1741. {D-ASU, D-BHU, D-DiSB, D-DeLL, D-FGM, D-HHU-T, D-KöTM, D-WeizdK, A-WÖN, CH-CGBB, MU (Mikrofilm)}

Das Gespenst mit der Trummel. Lustspiel in 5 A. Bearb. nach Addison/Destouches. 1741. (*Die Lustspiele der Gottschedin* II, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-SchOS, A-WÖN, CH-CGBB, GB-LBL, IU, MnU, NN, TxHR}

Die Hausfranzösin, oder die Mammzell. Lustspiel in 5 A. 1744. (*Die Lustspiele der Gottschedin* I, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MBS, D-SchOS, D-SML, IU, MnU, NN, TxHR}

Kato. Trauerspiel von Addison. Übers. 1735. {D-DSB, D-FGM, D-HG, D-MBS, D-RoU, D-WeizdK, D-WoHA, CH-CGBB, GB-LBL}

Die Lustspiele der Gottschedin. 2 Bde. 1908/9. {D-BFU, D-BHU, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-LDB, D-LKM, D-SchOS, IU, MnU, NN, TxHR}

* Im Katalog der Bibliothek steht das Stück verzeichnet unter dem Namen der Verfasserin (v. Graphigny) und unter dem Titel: *Lenie, oder die Grossmutter im Unglück.*

Der Menschenfeind. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. 1742. (*Die Lustspiele der Gottschedin* II, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MBS, D-SchOS, CH-CGBB, GB-LBL, IU, MnU, NN, TxHR}

Panthea. Trauerspiel in 5 A. 1744. {D-ASU, D-BSPK, D-BHU, D-DeLL, D-FGM, D-HHSU, D-HUB, D-KöTM, D-MBS, D-SML, D-TS, A-GUB, A-WÖN, CH-CGBB, CH-SZ, GB-LBL, MdBj, MU (Mikrofilm)}

Die Pietisterei im Fischbein-Rocke, Oder Die Doctormäßige Frau. Lustspiel in 5 A. nach Bougeants *La Femme Docteur.* 1736. (*Die Lustspiele der Gottschedin* I, 1908-9.) {D-ASU, D-BCHS, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-ChS, D-DUB, D-FrU, D-FSU, D-GF, D-HG, D-HHSU, D-HHU-T, D-HUB, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MarSN, D-MBS, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-RoU, D-SchOS, D-SML, D-TüU, D-WeizdK, D-ZCW, A-WÖN, A-WUB, CH-BSU, CH-FTK, GB-LBL, CtY, CU, IU, MnU, NcU, NN, OCU, OCW, TxHR}

Der poetische Dorffunker. Lustspiel in 5 A. von Destouches. Übers. mit Veränderungen 1741. (*Die Lustspiele der Gottschedin* II, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MBS, D-SchOS, A-WÖN, CH-CGBB, GB-LBL, IU, MnU, NN, TxHR}

Das Testament. Lustspiel in 5 A. 1745. (*Die Lustspiele der Gottschedin* I, 1908-9.) {D-ASU, D-BCHS, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-ChS, D-DeLL, D-DHO, D-DUB, D-ENU, D-ES, D-FTT, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MBS, D-SchOS, D-SML, D-SPL, D-TS, CH-BSU, CH-CGBB, CH-FTK, GB-LBL, ICRL (Mikrokarte), IU, MnU, NN, OOxM, OU, TxHR}

Die ungleiche Heirath. Lustspiel in 5 A. 1744. (*Die Lustspiele der Gottschedin* I, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MBS, D-SchOS, CH-CGBB, TxHR, IU, MnU, NN, OCW}

Der Verschwender, oder die ehrliche Betrügerinn. Lustspiel in 5 A. von Destouches. Übers. 1741. (*Die Lustspiele der Gottschedin* II, 1908-9.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-SchOS, CH-CGBB, GB-LBL, IU, MnU, NN, TxHR}

Die Widersprecherin. Anderer Titel von: *Die Widerwillige.* {D-BHU, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-SchOS, A-WÖN, CH-CGBB, GB-LBL, IU, MnU, NN, TxHR}

Die Widerwillige. Lustspiel in 1 A. nach Dufresnys *L'esprit de contradiction.* Bearb./übers. 1742. (*Die Lustspiele der Gottschedin* II, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-HHSU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-SchOS, IU, MnU, NN, TxHR}

Der Witzling. Nachspiel in 1 A. 1745. (*Die Lustspiele der Gottschedin* I, 1908-9.) {D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BH, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-DeLL, D-DoU, D-DUB, D-EFH, D-ENU, D-ES, D-FrU, D-FS, D-FSU, D-GiU, D-HHSU, D-HHU-T, D-HUL, D-KaMB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LKM, D-MarSN, D-MBS, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-PaU, D-SchOS, D-SML, D-

SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-BSU, CH-CGBB, CH-LZ, GB-LBL, IU, MnU, NN, OCU, TxHR}

Goury de Champgrand, Alexandrine Sophie = Baur, Alexandrine Sophie von.

Gowenz = Pseudonym für: Baudissin, Sophie von.

Gramm, Friederike Louise von = Stolberg, Friederike Louise Gräfin.

Grans, Agnes Charlotte Elise. 1828 (Leipa bei Lauer, Schlesien) – nach 1888. Geb. ?:
Eselfritze von Ems. Drama. O. J.

Stumme Liebe. Lustspiel. O. J. {D-BDS}

Die Töchter des Lootsen. Schauspiel. 1863. {A-WÖN}

Über den Ozean. Drama aus der englisch-indischen Gesellschaft. 1858. {A-WÖN}

Grantzow, Wilhelmine = Beringer, Wilhelmine.

Grave, Agnes le = Pseudonym für: Holthausen, Johanna.

Gravell, Charlotte. ? – ?:

Eine Schule der Ehe. Ein Lebensbild. 1874.

Greiner, Caroline von = Pichler, Caroline.

Grieben, Ferdinande. 1844 (Angermünde/Brandenburg) – ? Pseudonym: W. Egbert:
Knalleffekte der Natur. Lustspiel in 4 A. 1881. {D-HHU-T, D-KöTM, D-WeiZdK}

Grimm, Gisela. 1827 (Berlin) – 1889 (Florenz). Geb. von Arnim. Pseudonyme: Allerlei Rauh, Fittchersvogel, Marilla Fittchersvogel:

Alt-Schottland. Drama in 5 A. und einem Vorspiel. 1890. {D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-FrU, D-FSU, D-HUB, D-KaMB, D-KöTM, D-TS, D-WeiZdK, ICarbS, ICRL, IU, KyU, MH}

Dramatische Werke. 4 Bde. 1857-75. {D-BDS, D-BHU, D-FGM, D-GSU, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, CtY, CU, ICarbS, NN, PPG}

Das Herz der Laïs. Drama in 1 A. 1857. (*Dramatische Werke* I, 1857-75.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-GSU, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, CtY, CU, ICarbS, NN, PPG}

Ingeborg von Dänemark. Drama in 3 A. O. J. (*Dramatische Werke* I, 1857-75.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-GSU, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, CtY, CU, ICarbS, NN, PPG}

Das Licht. Festspiel. 1870. {D-BSPK, D-FGM, D-WeiZdK, MH, OClW}

Das Steinbild der Cornelia. 1865. (*Dramatische Werke* III, 1857-75.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-GSU, D-MüU, D-SML, D-WeiZdK, D-WüU, A-WÖN, GB-LBL, CtY, CU, ICarbS, NN, PPG}

Trost in Thränen. Drama in 5 A. 1857. (*Dramatische Werke* II, 1857-75.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-GSU, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, CtY, CU, ICarbS, NN, PPG}

Wie es unterdessen Daheim war. Dramatische Erzählung. 1875. (*Dramatische Werke* IV, 1857-75.) {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-FGM, D-GSU, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, CtY, CU, ICarbS, InU, NN, OClW, PPG}

Gröben, Elisabeth Gräfin von der. Um 1882:

Blanka und Rosalinde. Schauspiel in 4 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Blaubart. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Christmächten. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Dornröschen. Schauspiel in 3 A. und einem Bilde. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Dramatisierte Märchen. 1877. {D-FSU}

Fallada. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Der Froschkönig. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Die Geschwister. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Hänsel und Gretel. Schauspiel in 4 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Die Höckernasigen. Lustspiel in 3 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Kinder- und Puppentheater. [15 dramatisierte Grimmsche Märchen. Identisch mit: *Dramatisierte Märchen?*. 1877. {D-FSU; unter dem Titel *Illustriertes Kinder- und Puppentheater* in A-WÖN}]

König Drosselbart. Schauspiel in 4 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Die Rose des Zaubergartens. Schauspiel in 4 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Rothkäppchen. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Rumpelstilzchen. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Das unsichtbare Königreich. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Das Wasser des Lebens. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Dramatisierte Märchen*. 1877.) {D-FSU}

Gröna, Isidore = Pseudonym für: Sydow, Wilhelmine von.

Großmann, Julie Florentine von. 1790 (Freistadt/Mähren) – 1860 (Dresden). Geb. Menzel:

Feierabende für gute Kinder. [Enthält zwei Dramen.] 1844. {D-KaMB}

Grotthuss, Elisabeth (Elise) Freiin von. 1820 (Dürben/Kurland) – 1896 (Wien):

Der Magnetiseur. Lustspiel in 3 A. 1876. {D-BSPK, A-WÖN, A-WUB}

Zwei Onkel aus Amerika. Lustspiel in 5 A. 1875. {D-BSPK}

Grotthuss, Sara Freifrau von. ? (Berlin) – 1828 (Oranienburg). Geb. Meyer. Verw. Wulff.

Nicht genannte Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 30].

Grube, Elisabeth (Betty). 1801 [1803?] (Netphen/Sieg) – 1871 (Düsseldorf). Geb. Diez. Pseudonyme: Elisabeth, Elisabeth D:

Dramen. 1864. {D-WeizdK, GB-LBL}

Jakobaea von Baden. Trauerspiel in 5 A. 1864. {D-BiSL, D-BUB, D-DUB, D-SiSiM, D-WeizdK}

Die Lützower. Historisches Schauspiel. 1864. {D-BiSL, D-BUB, D-DUB, D-SiSiM, D-WeizdK}

Wittekind der Sachsenherzog. Historisches Schauspiel in 5 A. 1864. {D-BiSL, D-BUB, D-DUB, D-KöUSB, D-SiSiM, D-WeizdK}

Grünberg, Johanna = Franul von Weißenthurn, Johanna.

Gudewill, Anny = Kistner, Anna.

Günderode [auch Günderode], Karoline [auch Caroline] von. 1780 (Karlsruhe) – 1806 (Winkel a. Rh.). Pseudonyme: Tian, Ion:

Edda-Fragment. O. J. (*Gesammelte Werke* III, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MaU, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Hildgund. O. J. (*Gesammelte Werke* I, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MaU, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SchOS, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-AK, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Immortalia. Ein Dramolet. O. J. (*Gesammelte Werke* I, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BGS, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DoU, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-GSK, D-GuSK, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-PBH, D-SPL, D-TUB-G, D-SG, D-WHLB, A-GUB, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Der Kanonenschlag oder das Gastmahl des Tantalus. Ein heroisches komisches tragisches Schauspiel. O. J. (*Gesammelte Werke* III, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Magie und Schicksal. In 3 A. 1805. (*Gesammelte Werke* II, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-LKM, D-MaU, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SchOS, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-AK, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Mahomed, der Prophet von Mekka. O. J. (*Gesammelte Werke* I, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SchOS, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-AK, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Mora. O. J. (*Gesammelte Werke* I, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-ENU, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Nikator. Eine dramatische Skizze in 3 A. 1806. (*Gesammelte Werke* II, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-ENU, D-FFDH, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Udohla. In 2 A. 1805. (*Gesammelte Werke* II, 1970.) {U. a. an: D-ABTH, D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BSPK, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-ENU, D-FFDH, D-FGM, D-FSU, D-HHSU, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-SchOS, D-SPL, D-TUB-G, D-WHLB, A-GUB, CH-AK, CH-LZ, CH-SZ, CH-ZDS, GB-LBL, MU, TxU}

Günther, Adele Minna = Osterloh, Adele Minna.

Günther, A. [identisch mit: Osterloh, Adele Minna?]. ? – ?:

In Hemdsärmeln. Schwank in 1 A. 1892. {GB-LBL}

Günther, Marie. 1854 (Lübeck) – 1916 [?]. Verh. Brauer:

Antons Erben. Schwank. 1899.

Die beiden Hausärzte. Lustspiel in 4 A. 1889. (*Theaterstücke*. 1892.) {D-WeizdK, IEN}

Das Bild der Schwiegermutter. Schwank in 1 A. Ca. 1880. {D-BDS, D-DeLL, D-WeizdK}

Christian Ludewig und sein Hof-Komödiant. Charaktergemälde in 4 A. 1892. {D-SML, D-WeizdK, D-WHLB, A-WÖN}

Christinchen. Modernes Märchen in 5 Bildern. 1896. [Drama?] {D-SML, D-WHLB}

Ein Dienstbotenstreik. Schwank. 1898. {D-WeizdK}

Dilettanten und Künstler. Lustspiel in 4 A. 1892. (*Theaterstücke*. 1892.) {D-KöTM, D-SML, D-WHLB, IEN}
Durch die Karten. Lustspiel in 1 A. 1874. (*Theaterstücke*. 1892.) {D-BHU, IEN}
Eifersüchtig auf sich selbst, oder: Das graue Männlein. Lustspiel in 4 A. 1879. {D-SML}
Die Feuerprobe. Lustspiel in 1 A. 1881. {D-WeiZdK}
Die Flagge deckt die Waare. Schwank in 3 A. 1885. {D-SML, D-WeiZdK, A-WÖN, NN}
Goldmarie und Pechmarie. Dramatisches Märchen nach J. und W. Grimm in 3 A. 1882. {D-BDS, D-SML, D-WeiZdK, D-WHLB, A-WÖN}
Das graue Männchen. Lustspiel. 1885. {D-BSPK}
Jeder nach seinem Geschmack. Lustspiel in 1 A. 1880. {D-HHU-T, D-WeiZdK, A-WÖN}
Die kleine Exzellenz. Lustspiel in 1 A. 1898. {D-KöTM}
Kleine Sünden. Lustspiel. 1878.
Die kleinen Musikanten. Dramatisches Märchen in 2 A. 1896. {D-HHU-T, D-KöTM, D-SML, D-WeiZdK}
Der Kleinen Osterfahrt. Dramatisches Märchen. 1900. {D-WeiZdK}
Mama muß heiraten. Lustspiel in 1 A. 1874. [Richel, *The German Stage*: In Zusammenarbeit mit L. Günther.] {D-HHU-T}
Der neue Stiftsarzt. Lustspiel in 4 A. 1883. [Richel, *The German Stage*: In Zusammenarbeit mit L. Günther.] {D-BH, D-BSPK, D-HHU-T, D-KöTM, D-SML, D-WeiZdK, A-WÖN, IEN}
Der neue Theaterarzt. Schwank. 1898. {D-HHU-T, D-SML}
Olgas Toto. Schwank in 3 A. 1896.
Papa Windbeutel [Pataky I: *Papas Windbeutel*]. Lustspiel in 4 A. 1887. {D-SML}
Der rätselhafte Liebhaber. Schwank in 3 A. 1887. {D-SML, GB-LBL}
Sammelfieber. Lustspiel in 4 A. 1887. (*Theaterstücke*. 1892.) {D-HHU-T, D-WeiZdK, IEN}
Schneeweißchen und Rosenroth. Märchen mit Gesang und Tanz in 3 A. frei nach J. und W. Grimm. 1888. (*Theaterstücke*. 1892.) {D-WeiZdK, D-WHLB, IEN}
Sinnlich-Übersinnliches. Dramatischer Zyklus. 1903. {D-SML}
Theaterstücke. 1892. {IEN}
Tischlein deck dich, Esel streck dich, Knüppel aus dem Sack. Dramatisches Märchen nach J. und W. Grimm in 3 A. 1893. {D-SML, D-WHLB}
Till Eulenspiegels Jugendstreiche. Schwank. 1902.
Die Töchter des Kommerzienrats. Lustspiel in 4 A. 1884. [Richel, *The German Stage*; Pataky I: In Zusammenarbeit mit L. Günther.] {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM, D-SML, D-WeiZdK, D-WHLB, A-WÖN, GB-LBL}
Eine Tochter, die ihre Mutter verheiraten will. [Anderer Titel für: *Mama muß heiraten?*] Lustspiel in 1 A. Mit Leopold Günther. 1874. {D-KöTM}
Der Weihnachtsmann. Lustspiel in 1 A. 1873.
Weltfriede. Lustspiel in 3 A. 1896. {D-SML, D-WeiZdK}

Wem gehört's? (Anderer Titel für: *Olgas Toto*.)
Zu hoch hinaus. Volksstück in 4 A. 1895. {D-SML}

Güthner, Regina (Nina) Henriette Wilhelmine. 1835 (Schloß Bimbach bei Gerolzhofen/Bayern) – 1905 (München). Geb. Fuchs von Bimbach. Pseudonym: Nina von Waldburg;
Die Wahl. Dramatische Kleinigkeit in 1 A. 1879. {D-HHU-T, D-WeiZdK, A-WUB; fehlt an MH}

Guischard, Wilhelmine Konstanze. 1826 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1833] (Kolberg/ Pommern) – 1896 (Berlin):
Bekehrt. Schauspiel in 5 A. 1887. {D-FSU}
Jedico. Historisches Drama in 5 A. 1896. {Unter dem Titel *Ildico* in: D-FSU; D-RoU}
Der letzte Capy. Schauspiel in 4 A. und einem Vorspiel. 1896. {D-RoU}
Parisina. Tragödie in 5 A. 1879. {D-BSPK, D-GSU, D-WeiZdK, OClW}

Gutbier, Louise Jeanette Christiane. 1834 (Heßberg bei Hildburghausen/Thüringen) – 1904 (Coburg). Geb. Hoffmann. Pseudonyme: Jean Christ, Jean-Christ:
Eleazar. Drama. 1895. {D-BDS, D-BHU, D-LKM, D-WeiZdK, A-LBS, A-WÖN}
Im Bann der Schuld. Drama. O. J.
Napoleon I. Drama. O. J. {D-LKM, D-WeiZdK}

H., E. = Pseudonym für: Paulus, Karoline.

H., E. v. = Pseudonym für: Rüdiger, Elise.

H., Freiin v. = Pseudonym für: Rüdiger, Elise.

Häbler, Friederike Johanna = Lohmann, Friederike Johanna.

Häusser, Caroline = Eichler, Caroline.

Häußer, Caroline = Eichler, Caroline.

Hahn, Elise = Bürger, Elise.

Hahn, R. Edmund = Pseudonym für: Pierson, Caroline.

Hain [auch Hayn], **Juliane** [auch Juliana]. 1758 (Budapest) – ? Verh. Mihule. Pseudonym: Verfasser des Dichterlings:
Der Dichterling oder: Solche Insekten giebt's die Menge. Lustspiel in 1 A. 1781. {D-HHU-T, A-WÖN}

Der gleichgiltige Ehemann. Il marito indolente. Scherzhaftes musikalisches Drama. 1784. [Ital. und deutsch.]

Das Listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten. Lustspiel in 3 A. 1784. {A-WÖN}

Halein, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta = Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Halka, Alexander = Pseudonym für: Ledochowska, Maria Theresia von.

Hall, J. van der = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Handel-Mazzetti, Enrica Freiin von. 1871 (Wien) – 1955 (Linz). Pseudonym: Marien Kind:

Des Christen Wunderschau in der heiligen Nacht. Weihnachtsspiel. 1910. (*Weihnachts- und Krippenspiele.* 1912.) {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

Christkindleins Abschied. Krippenspiel. 1912. (*Weihnachts- und Krippenspiele.* 1912.) {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

Geistige Werdejahre. Dramen und Epen. 1911-12. {D-BDS}

Das Haus der Gräfin Kiesel. Vor 1910. {D-KöTM}

Der heilige Alexius. Spiel in 1 A. und 8 Bildern. O. J. {D-KöTM}

Ich kauf ein Mohrenkind. Weihnachtsspiel. 1912. (*Weihnachts- und Krippenspiele.* 1912.) {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

In terra pax, hominibus bonae voluntatis! Weihnachtsspiel in 3 A. 1899. (*Weihnachts- und Krippenspiele.* 1912.) {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

Einer Klosterschülerin mutig Wort. Schauspiel in 2 A. O. J. {D-KöTM}

Lasset die Kleinen zu mir kommen. Dramatischer Versuch. Vor 1886.

Die Leiden eines Kindes. Weihnachtsspiel. 1912. (*Weihnachts- und Krippenspiele.* 1912.) {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

Nicht umsonst. Historisches Schauspiel in 5 A. 1892.

Pegasus im Joch oder die verwünschten Telegramme. Lustspiel. 1895.

Sankt Aloysius. Spiel in 8 Bildern. 1891. [Identisch mit: *Der heilige Alexius?*] {D-KöTM}

Sophie Barat erkennt ihren Beruf. Spiel in 1 A. 1910. {D-KöTM}

Tälitha, das Hirtenmädchen an der Krippe. Weihnachtsspiel in 2 A. 1895. (*Weihnachts- und Krippenspiele.* 1912.) {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

Die wiedereröffnete Himmelsstür. Osterspiel. 1894. {D-KöTM}

Weihnachts- und Krippenspiele. 1912. {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

Verschiedene „Schauspiele, in denen es sehr abenteuerlich zugeht“ (Pataky I, 310). Um 1880/81.

Harboe, Christine Johanne von. 176-? (Hadersleben/Jütland) – ? Geb. de Fallsen [auch Falsen]. Veröffentlichte anonym:

Allzuviel an einem Tage. Lustspiel in 2 A. 1785. {A-WÖN}

Juliane oder die Belohnung der Tugend. Lustspiel in 3 A. 1784. [Unter dem Titel: *Juliane oder das rührende Beispiel der Tugend* in A-WÖN; TNJ]

Harder, Pauline Baronin von. Vor 1867 (Breslau) – nach 1899. Pseudonym: Paul Iné:

Auf Ehrenwort. Original-Schauspiel in 5 A. Um 1880. {D-FSU}

Fata Morgana. Schauspiel in 5 A. O. J. {D-KöTM}

Gela. Original-Lustspiel in 4 A. O. J. {D-SiS}

Gerettet! Drama in 4 A. 1904. {NN}

Der Günstling. Lustspiel. O. J.

Hilde. Lustspiel in 4 A. 1883. {D-BHU}

Hippolyta [Pataky I, 313: *Hyppolita*]. Drama. 187-?. {D-KöUSB, D-WeiZdK, A-WÖN, CU, NN}

Oceanide. Lustspiel. 1881. {D-WeiZdK}

Rouge et Noir, oder: Die Opfer der Spielbank. Schauspiel in 5 A. mit teilweiser Benutzung der Novelle von Hans Wachenkusen. 1868. {D-BUB, D-KöTM}

Schloß Sedlitz. Schauspiel. O. J.

Schwabenheim oder Mittel zum Zwecke. Lustspiel in 4 A. O. J. {D-MarSN}

Simiinsky oder: Fürs Vaterland. Drama in 5 A. Nach 1863. {D-BUB}

Die Sphinx. Schauspiel in 5 A. 1870. {D-BUB}

Ein versagter Kuss. Lustspiel. O. J.

Harkort, Henriette = Kühne, Henriette.

Harmes, Emilie von = Berlepsch, Emilie von.

Harms, Emilie von = Berlepsch, Emilie von.

Harrer, Marie = Uttech, Marie.

Hartl [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Hartl-Milius], Philomene [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Philomele]. 1851 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1852] (München) – 1928 (München). Geb. Waschmitius. Schauspielernamen: Ph. Mitius. Pseudonym: Hartl-Mitius:

Am Wend'lstoan. Drama. 1881.

Am Wetterstein. Volksstück. 1889. [Identisch mit: *Am Wend'lstoan?*]

Annerl vom Grundhof. Drama. 1882.

Die Auserwählte. Schauspiel. 1904.

's goldene Kalbel. Volksstück. 1901.

Der Neuentdeckte. Posse [mit L. Klein]. 1904.

Onkel Troneck. Drama. 1879.

Der Protzenbauer. Gebirgsposse mit Gesang und Tanz in 4 A. 1880. {D-MüS, D-WeiZdK, A-WÖN}

Sherlock Holmes im Gebirge. Posse. 1906.
Die schöne Milibäuerin vom Tegernsee. Volksstück. 1900.
Sommerfreuden. Lustspiel. 1881.
Der Verstoßene. Drama. O. J.
Die Zauberwurzel. Bauernposse. 1906.
Zirkusleut. Ländliches Spiel. 1907.

Hartl-Mitius = Pseudonym für: Hartl, Philomene.

Hasenclever, Sophie. 1824 (Berlin) – 1923 (Düsseldorf). Geb. von Schadow:
Aus den Charakteren, eine Reihenfolge. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Urschrift und eine Abschrift in D-DHHI}
Badebekanntschaften. O. J. (Ursprünglich unter dem Titel: *Die Überraschung*. Handschriftlich nachgelassen.) {Eine Reinschrift in D-DHHI}
Drickes und Frau Käsen treten auf. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {D-DHHI}
Er will Ruhe haben. Lustspiel in 2 A. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Eine Reinschrift in D-DHHI}
Die Geschwätze. (Aus den Charakteren, eine Reihenfolge.) O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Urschrift und eine Abschrift in D-DHHI}
Häusliche Märchen. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {D-DHHI}
Hochzeitsscherz. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {D-DHHI; Anfang fehlt}
Die Neugierige. (Aus den Charakteren, eine Reihenfolge.) O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Urschrift und eine Abschrift in D-DHHI}
Die Sentimentale. (Aus den Charakteren, eine Reihenfolge.) O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Urschrift und eine Abschrift in D-DHHI}
So lernt man Frauen kennen. Lustspiel in 1 A. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Eine Abschrift in D-DHHI}
Der Troubadour in der Westentasche. 1892. (Handschriftlich nachgelassen.) {Eine Abschrift in D-DHHI}
Die Verlobungsvisite. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Eine Abschrift in D-DHHI}
Was sind Männer werth? Lustspiel in 3 Abt. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {Eine Abschrift in D-DHHI}
Wirtshaus zum Goldadler. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {D-DHHI}
Ein neues Stück, kein Titel. 1891. (Handschriftlich nachgelassen.) {D-DHHI}
Einakter ohne Titel. O. J. (Handschriftlich nachgelassen.) {D-DHHI}

Hasslacher, Bertha = Ackermann-Hasslacher, Bertha.

Hastfer, Wilhelmine von = Chézy, Wilhelmine von.

Hebenstreit, Christiane Benedikte Eugenie = Naubert, Christiane Benedikte Eugenie.

Heinrichs, Emilie. 1823 (Schleswig) – 1901 (Braunschweig). Geb. Schmidt. Pseudonym: E. v. Linden:
Ein deutscher Held. Lustspiel. 1859.

Heiter, Amalie = Pseudonym für Amalie, Prinzessin von Sachsen.

Helene Kordelia = Pseudonym für: Kiesekamp, Hedwig.

Helene Kornelia = Pseudonym für: Kiesekamp, Hedwig.

Helmina = Pseudonym für: Chézy, Wilhelmine von.

Helmina = mögliches Pseudonym für: Klencke, Karoline Luise von.

Helmine = Pseudonym für: Chézy, Wilhelmine von.

Hermine = Pseudonym für: Laddey, Emma.

Helvig [auch: Hellwig], **Amalie von.** 1776 (Weimar) – 1831 (Berlin). Geb. von Imhof [auch Imhoff]:

Die Geister des Sees. In Musik gesetzt von Joseph Woelfl. Um 1800. {D-DUB, D-HUL}

Die Schwestern auf Corcyra. Dramatische Idylle. 1812. {D-ASS, D-ASU, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BUB, D-DGM, D-DUB, D-FGM, D-GS, D-GSU, D-HUB, D-LKM, D-LR, D-MBS, D-TS, D-WeiZdK, A-WUB, GB-LBL, CtY, IU, MH, PBm}

Die Tageszeiten. Ein Zyklus griechischer Zeit und Sitte in 4 Idyllen. 1812. {D-BHU, D-DUB, D-FGM, D-GF, D-GSU, D-LDB, D-LR, D-MBS, D-TS, D-WeiZdK, A-WUB, GB-LBL, CtY, IEN, IU, MH}

Hempel, Karoline Luise = Klencke, Karoline Luise von.

Henle, Elise = Levi, Elise.

Henoch d'Albert, Pauline. ? – ?:

Das Blumenmädchen. Schauspiel in 2 A. 1867. {A-WÖN, GB-LBL, NN}

Henrich, Hedwig = Wilhelmi, Hedwig.

Hensel, Friederike Sophie = Seyler, Friederike Sophie.

Herrigau, Willibert von = Pseudonym für: Löhn-Siegel, Maria Anna.

Herz, Wilhelmine = Gensicke, Wilhelmine.

Hesse, Katharina von. 1756 (München) – nach 1804. Geb. Reichsfreien von Bossi von Löwenglau. Verh. Gräfin Morazani:
Prinz Egid von Bretagne. Originalschauspiel in 4 A. Aus der französischen Geschichte bearbeitet. 1798. {D-HUB, D-MBS, D-WüU, A-WÖN}
 Mehrere nicht genannte Trauer- und Lustspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 28].

Heyne, Therese = Huber, Therese.

Hildeck, Leo = Pseudonym für: Meyerhof, Leonie.

Hill, Anna. 1860 (Frankfurt/M.) – 1912 (Frankfurt). Geb. Klees. Pseudonym: Sans Gêne:
Diana. Schwank in 1 A. 1887. {D-HHU-T, D-KöTM}
Erkönig. Schwank in 4 A. 1900. {D-HHU-T}
Ich suche eine Stelle als Köchin! Lustspiel. 1891.
In der neuen Heimat. Festspiel für Kolonialvereine. 1908.
In Feindesland. Szene aus dem deutsch-französischen Kriege. [Drama?] 1899.
Kompromittiert. Lustspiel. 1889.
Der rote Schornsteinfeger. Schwank. 1905.

Hillern, Wilhelmine von. 1836 (München) – 1916 (Hohenaschau bei Prien/Chiemsee). Geb. Birch:
Die Augen der Liebe. Lustspiel in 3 A. 1878. {D-BDS, D-ENU, D-FSU, D-GOB, D-HHU-T, D-KöTM, D-K8USB, D-MüU, D-WeiZdK, A-WÖN, ICMILC, ICRL, MH}
Der Autographensammler. Lustspiel in 1 A. 1870. {D-HHU-T, A-WÖN}
Die Geier-Wally. Schauspiel in 5 A. 1880. [Dramatisierung ihres eigenen gleichnamigen Romans von 1875]. {D-BCHS, D-CorFB, D-DonFFH, D-ENU, D-FrU, D-FIT, D-KöTM, D-MarSN, D-TS, A-WÖN, GB-LBL}
Guten Abend. Dramatischer Scherz in 1 A. 1872. {D-BDS, D-BUB, D-FSU, D-KöTM, A-WÖN, GB-LBL, NN}
Guten Abend, Blüette. Anderer Titel von: Guten Abend.
Die Klötze von Rofen. Vorspiel zu *Die Geier-Wally*. 1880.
La Wally. Oper. 1922. {D-FSU, GB-LBL}

Hirschfeld, Ulla = Wolff, Ulla.

Hirschler, Anna. 1846 (Agram) – 1889 (Vöslau). Geb. Goldmann. Pseudonyme:
 A. Forstenheim, Anna Forstenheim:
Caterina Cornaro. Historisches Drama. 1875.
Der Wau-Wau. Lustspiel unter Benutzung von Spindlers *Der Bräutigam von Otahaiti*. 1882.

Hobe, Charlotte von. 1792 (Chemnitz bei Neubrandenburg) – 1852 (Malchow/Mecklenburg):
Dramatische Dichtungen. 1822. {D-SML}
Die Einsiedlerin am Hofe. Monodrama. Um 1830? {D-NeKW}
Der Gondelführer. Drama in 2 Abteilungen. O. J. (*Dramatische Dichtungen*. 1822.) {D-SML}
Propertia. Trauerspiel in 5 A. O. J. (*Dramatische Dichtungen*. 1822.) {D-SML}

Hölder [auch Hoelder], Luise [auch Louise] Friederike Wilhelmine. 1763 (Stuttgart) – 1843 (Aalen/ Württemberg). Geb. Faber. Pseudonym: Luise Hold:
Allerlei Schauspiele. 1832. [Enthält nicht genannte Schauspiele.]
Die arbeitsamen Kinder. Lustspiel in 1 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Die Bescherung am St. Thomastage. Nachspiel in 2 A. [Fortsetzung von *Die arbeitsamen Kinder*.] (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Das bestrafte Verbrechen. Schauspiel in 1 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Die bestrafte Wildfänge. Lustspiel in 1 A. (*Neues Kindertheater* I, 1821.) {IU, NN}
Bei' und arbeite, Gott hilft jederzeit. Lustspiel in 1 A. (*Dramatisierte Sprichwörter*. 1838.) {D-MBS, OCL}
Brigitte, oder Sie fällt mit der Thür zum Haus hinein. Schauspiel in 1 A. (*Neues Kindertheater* II, 1822.) {IU, NN}
Der Denkkettel. Lustspiel in 1 A. O. J. (*Die Familie Lindorf* III, 1828.) {D-HUL, D-KaMB}
Dramatisierte Sprichwörter. 1838. {D-MBS, OCL}
Ehrlich währt am längsten. Schauspiel in 4 A. O. J. (*Die Familie Lindorf* IV, 1828.) {D-HUL, D-KaMB}
Die Familie Lindorf. 4 Bde. 1828. {D-HUL, D-KaMB}
Der Fingerring. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Die Familie Lindorf* III, 1828.) {D-HUL, D-KaMB}
Der Geburtstag. Lustspiel in 3 A. O. J. (*Kleine Schauspiele*, 1835; *Die Familie Lindorf* I, 1828.) {D-HUL, A-GUB, A-WÖN}
Die guten Kinder sind der Eltern größter Segen. Schauspiel in 3 A. (*Dramatisierte Sprichwörter*. 1838.) {D-MBS, OCL}
In der Not erkennt man den Freund. Schauspiel in 2 A. (*Dramatisierte Sprichwörter*. 1838.) {D-MBS, OCL}
Kleine Schauspiele. 1835. {A-GUB}
Der Maskenball. Lustspiel in 2 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Die Modedame. Lustspiel in 1 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Die Morgenstunde hat Gold im Munde. Lustspiel in 1 A. (*Dramatisierte Sprichwörter*. 1838.) {D-MBS, OCL}
Die Nacht im Walde. Schauspiel in 2 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}

Das Namensfest. Lustspiel in 3 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Neue Gesellschaftsspiele und Unterhaltungen. Dramensammlung [?] für Kinder. 1824. {D-FSU}
Die Neugierige. Lustspiel in 2 A. (*Neues Kindertheater* I, 1821.) {IU, NN}
Die neugierige Pauline. Schauspiel in 1 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Der Schein trägt. Schauspiel in 2 A. (*Dramatisierte Sprüche*. 1838.) {D-MBS, OCl}
Der Schwarzkünstler. Schauspiel in 1 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Der ungezogene Knabe oder Beispiel einer schlechten Erziehung. Schauspiel in 1 A. (*Neues Kindertheater* II, 1822.) {IU, NN}
Der verlorne Sohn. Schauspiel in 4 A. O. J. (*Die Familie Lindorf* IV, 1828.) {D-HUL, D-KaMB}
Die versäumte Lustreise. Schauspiel in 1 A. (*Kleine Schauspiele*. 1835.) {A-GUB, A-WÖN}
Das Vogelschießen. Lustspiel in 3 A. (*Neues Kindertheater* I, 1821.) {IU, NN}
Was der Mensch wert ist, widerfährt ihm. Schauspiel in 1 A. (*Dramatisierte Sprüche*. 1838.) {D-MBS, OCl}
Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr. Lustspiel in 1 A. [Fortsetzung von *Der ungezogene Knabe*.] (*Neues Kindertheater* II, 1822.) {IU, NN}
Was man in der frühen Jugend treibt, auch später gerne hängen bleibt. Schauspiel in 1 A. (*Dramatisierte Sprüche*. 1838.) {D-MBS, OCl}
Wer hoch steht, der sehe sich wohl vor, daß er nicht falle. Schauspiel in 1 A. (*Dramatisierte Sprüche*. 1838.) {D-MBS, OCl}
Wie die Alten, so die Jungen. Drama in 2 A. (*Dramatisierte Sprüche*. 1838.) {D-MBS, OCl}
Die Zauberflasche. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Die Familie Lindorf* I, 1828.) {D-HUL, D-KaMB}
Die Zauber-Glocke. Schauspiel in 1 A. O. J. (*Die Familie Lindorf* II, 1828.) {D-HUL, D-KaMB}
Der Zauberspiegel. Schauspiel in 2 A. (*Neues Kindertheater* II, 1822.) {IU, NN}
Zuerst getan, hernach bedacht, hat manchen in groß Leid gebracht. Lustspiel in 1 A. (*Dramatisierte Sprüche*. 1838.) {D-MBS, OCl}

Hoffmann, Bertha Wilhelmine. 1816 (Prester bei Magdeburg) – 1892 (Berlin). Geb. Flügel:
Der böhmische Mädekrieg. Drama. 1871.
Eine böse Sieben. Dramatisches Märchen. 1870.
Cillis Weg zur Bühne. Schauspiel. 1873.
Der Corbeille oder Französische Liebe. Genrebild in 4 A. 1891. {D-BUB}
Ekkehard. Schauspiel in 4 A. nach V. Scheffel. 1889. {IEN}
Die erbaute Hochzeit. Lustspiel in 5 A. 1880. {D-BUB}

Der Galgenvogel. Lustspiel. 1892.
Gustav Adolf. Trauerspiel. 1888.
In Tilsit. Historisch-dramatische Skizze. 1885. {D-BUB}
Ja, oder Die Königin der Nacht. Lustspiel in 2 A. 1892. {IEN}
Margarete Minden. Trauerspiel. 1886.
Napoleon Bonaparte. Trauerspiel. 1884.
Pantinia. Schwank. 1879.
Der Ritter. Schauspiel. 1880.
Schön Else. Schauspiel. 1888.
Der Strohkrantz. Schauspiel in 4 A. 1889. {IEN}
Das zwölfte Paar. Schwank in 2 A. 1890. {D-BSPK, D-BUB}
 Mehrere nicht genannte Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 142].

Hoffmann, Kitty = Hofmann, Kitty.

Hoffmann, Louise Jeanette Christiane = Gutbier, Louise Jeanette Christiane.

Hoffmeier, Hedwig = Hülle, Hedwig.

Hofmann, Anne Margarethe. ? (Frankfurt/M.) – ?:
 Nicht näher bezeichnete Schauspiele [Schindel III, 167].
 Unveröffentlichte dramatische Werke [Dawson, „Frauen und Theater“ 424].

Hofmann (Friedrichs: Hoffmann), **Kitty**. ? – nach 1834 (Agram?). Geb. von Blei:
Die Angebinde oder Familienliebe. Dramolet in 1 A. (*Theater für Kinder*. 1824.) {NN}
Gewinn durch Verlust. Schauspiel in 2 A. (*Theater für Kinder*. 1824.) {NN}
Die kleine Aschenbrödel. Schauspiel in 3 A. (*Theater für Kinder*. 1824.) {NN}
Die Wundergaben. Szenenreihe. (*Theater für Kinder*. 1824.) {NN}

Hohenhausen, F. v. = Pseudonym für: Rüdiger, Elise.

Hohenhausen, Elise Friederike Freifrau von = Rüdiger, Elise.

Hohenlohe, Sophie Prinzessin von = Sophie, Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen.

Holberg, Eleutheria = Pseudonym für: Paulus, Karoline.

Hold, Luise = Pseudonym für: Hölder, Luise.

Holderieder, Christiane Benedikte Eugenie = Naubert, Christiane Benedikte Eugenie.

Holthausen, Johanna (Jeanette). 1812 (Cleve) – 1875 (Breslau). Geb. Schugt. Pseudonym: Agnes le Grave:
Beatrice di Cenci. Drama. O. J.
Dido. Tragödie. 1874. {D-BSPK, D-KöUSB}
Fortsetzung des *Demetrius* von Schiller. O. J.

Horschelt, Katharina. Um 1814 (Prag):
Der Berggeist. Zauberballett. O. J.
Der Mechanikus. 1814.

Huber, Christiane Friederike. ? [1721, 1729, 1730?] – 1799. Geb. Lorenz. Veröffentlichte anonym?:
Cleveland dritter Theil, oder: Die redliche Untreu. Trauerspiel in 5 A. 1756. {MU (Mikrofilm)}
Eine Bearbeitung von Lessings *Miß Sara Sampson*. O. J. (Philipp Stein, *Deutsche Schauspieler* I).
Weitere dramatische Bearbeitungen (Philipp Stein, *Deutsche Schauspieler* I).

Huber, Ludwig Ferdinand = Pseudonym für: Huber, Therese.

Huber, Therese. 1764 (Göttingen) – 1829 (Augsburg). Geb. Heyne. Verh. Forster. Pseudonyme: Ludwig Ferdinand Huber, Therese:
Der alte Junggeselle. Lustspiel. (*Neueres französisches Theater* III, 1797.) {D-BDS, D-KöTM, A-WÖN}
Du und Du. Lustspiel. (*Neueres französisches Theater* I, 1795.) {D-BSPK, D-ChS, D-FGM, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}
Du und Sie. Lustspiel in 3 A. Bearb. (*Neueres französisches Theater* II, 1796.) {D-BSPK, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN, CH-BSL}
Eitelkeit und Liebe. Lustspiel in 3 A. Bearb. (*Neueres französisches Theater* I, 1795.) {D-BSPK, D-ChS, D-FGM, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN, CH-BSL; MU (Mikrofilm)}
Emilie, oder Die Spieler. Lustspiel in 5 A. Bearb. nach Montesquieu. {D-KöTM, A-WÖN, MU (Mikrofilm)}
Emilie von Varmont. Nach Louvet. 1794. (In *Neueres französisches Theater*?)
Der Friedensstifter. Lustspiel in 5 A. (*Neueres französisches Theater* II, 1796.) {D-BSPK, D-FGM, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}
Das heimliche Gesicht. Trauerspiel. 1790. {D-BDS}
Juliane. Lustspiel in 3 A. 1796. {D-KöTM, A-GUB}
Mißtrauen und Liebe. Lustspiel in 3 A. (*Neueres französisches Theater* II, 1796.) {D-BSPK, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}
Neueres französisches Theater. 3 Bde. 1796. {D-GSU, Bde. 1 u. 2 in D-HHU-T}
Selbstsucht. Schauspiel in 5 A. (*Neueres französisches Theater* II, 1796.) {D-BSPK, D-FGM, D-GSU, HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Tartüffe der zweite oder die schuldige Mutter. Schauspiel. (*Neueres französisches Theater* I, 1795.) {D-BSPK, D-ChS, D-FGM, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}
Der Trostlose. Lustspiel, übers. aus dem Französischen. 1794. {A-WÖN}
Die ungeladenen Gäste. Posse. (*Neueres französisches Theater* III, 1797.) {D-BDS, A-GUB, A-WÖN}
Die Verdächtigen. Lustspiel. (*Neueres französisches Theater* III, 1797.) {D-FGM, D-GOB, A-WÖN}
Der verliebte Briefwechsel. Lustspiel. (*Neueres französisches Theater* III, 1797.) [Im *National Union Catalog* Ludwig Ferdinand Huber zugeschrieben.] {D-BSPK, A-WÖN}
Die Weiber. Lustspiel. (*Neueres französisches Theater* III, 1797.) {D-FGM, A-GUB, A-WÖN}
Zwei Poststationen. Posse in 3 A. (*Neueres französisches Theater* I, 1795.) {D-BSPK, D-ChS, D-GSU, D-HHU-T, D-KöTM, A-GUB, A-WÖN}

Huch, Ricarda [Octavia?]. 1864 (Braunschweig) – 1947 (Schönberg/Taunus). Verh. Zecconi oder Ceconi. Pseudonym: Richard Hugo:
Der Bundesschwur. Lustspiel. 1891. {CH-ZZ}
Dornröschen. Märchenspiel. 1902. {D-BDS, D-BHU, D-HHU-T, D-KaMB, CH-ZZ}
Dramen. (*Gesammelte Werke* V, hg. W. Emrich, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971.) {D-BFU, D-BoU, D-FSU, D-HHSU, D-KaMB, D-MrU, D-MüRS, CH-ZZ, GB-LBL}
Evoë. Dramatisches Spiel in 5 A. 1892. {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-HHSU, D-KaMB, D-KöTM, D-LKM, D-MrU, CH-ZDS, CH-ZZ}
Fastnachtssitten. 1897. {D-BFU, D-BoU, D-FSU, D-HHSU, D-KaMB, D-MrU, D-MüRS, CH-ZZ, GB-LBL}
Das Geburtstagsständchen. 1914. {D-BFU, D-BoU, D-FSU, D-HHSU, D-KaMB, D-MrU, D-MüRS, CH-ZZ, GB-LBL}
Das Spiel von den Zürcher Heiligen. 1895. {D-KaMB, CH-ZDS, CH-ZZ}
Tod und Muse. 1901. {D-BFU, D-BoU, D-FSU, D-HHSU, D-KaMB, D-MrU, D-MüRS, CH-ZZ, GB-LBL}

Hülle, Hedwig. 1794 (Övelgönne/Oldenburg) – 1861 (Varel/Oldenburg). Geb. Hoffmeier [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Hofmeier]. Pseudonym: Ludwig März:
Die Geheimnisse des Carnevals. Drama in 5 A. nach dem Französischen. 1847.
Die Nase. Lustspiel in 1 A. und Alexandrinern. 1831.
Das Kranzbinden. Sammlung von Kreuzbinde- und Polterabendszenen. 1835.

Hugo, Richard = Pseudonym für: Huch, Ricarda.

Husch, P. von = Pseudonym für: Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

Husch, Paul von = Pseudonym für: Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

Hyno, Elfriede Freiin von der. Um 1829. Geb. von der Düdensee:
Der falsche Zahn. Lustspiel. O. J.

I. K. M. d. K. a. R. [Abkürzung von: Ihre Kaiserliche Majestät die Kaiserin aller Reussen] = Pseudonym für: Katharina (II.) Alexejewna, Kaiserin von Rußland.

Ibsen, Sigurd. 1859-1930:

Baumeister Solneß. Drama in 3 A. von Henrik Ibsen. Übers. vor 1893. {D-BDS, D-BHU, D-KaMB, D-KöTM}

Robert Frank. Drama in 3 A. (Übers. von Julius Elias.) 1914. {D-BHU}

Tempel der Erinnerung. Drama in 1 A. (Original norwegisch). 1918. {D-BHU, D-KöTM}

Ickstatt, Marie Franziska (Fanny) von. 1767 oder 1768 (Ingolstadt) – 1785 (München):

Skizze zu einem vaterländischen Trauerspiel, *Ludwig der Strenge*. O. J. (*Pfalzbaierisches Museum* III, 1785.) {D-IS}

Idem = Pseudonym für: Kremnitz, Marie (Mite) von.

Imhof, Amalie von = Helvig, Amalie von.

Iné, Paul = Pseudonym für: Harder, Pauline von.

Ion = Pseudonym für: Günderrode, Karoline von.

Irene = Pseudonym für: Ruhkopf, Julie.

Isidor = Pseudonym für: Mauritius, Frau von.

Jaich, Minna = Kautsky, Minna.

Jean-Christ = Pseudonym für: Gutbier, Louise Jeanette Christiane.

Jenny = Pseudonym für: Thon, Eleonore.

Jerta = Pseudonym für: Frölich, Henriette.

Jochheim, Amalie. 1839 (Groß-Steinheim bei Hanau) – 1874 (Darmstadt). Geb. Römheld:

Die Liebe macht alle gleich. Singspiel. O. J.

Eine Szene aus dem Zigeunerleben. Singspiel. O. J.

Jordan, Henriette = Keller, Henriette.

Juling, Marie. ? – ?:

Jahres Abschied. Eine kleine Aufführung zum „Sylvester“ in 1 A. O. J.

K., C. = Pseudonym für: Klaucek, Katharina.

Karoli, E. = Pseudonym für: Bernstein, Caroline.

Karsch, Karoline Luise = Klencke, Karoline Luise von.

Kaskel, Sophie = Baudissin, Sophie von.

Katharina (II.) Alexejewna, Kaiserin von Rußland. 1729 (Stettin) – 1796 (Zarskoje Selo, heute Puschkin). Geb. Sophie Auguste Prinzessin von Anhalt-Zerbst. Pseudonym: I. K. M. d. K. a. R.:

Der Betrüger. Lustspiel in 5 A. (Übers. ihres russischen Originals). 1786. (*Drey Lustspiele*. 1788.) {D-BUB, D-HG, D-KöUSB, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL}

Oh diese Zeit! Komödie in 3 A. 1772.

Dramaticeskija socinenija. 4 Bde. [Petersburg: Imp. Akad. nauk, 1901]. {D-FrU}

Drey Lustspiele wider Schwärmerey und Aberglauben. 1788. {D-BDS, D-BUB, D-FGM, D-HG, D-KöUSB, A-WÖN, GB-LBL}

Der Familienzwist, durch falsche Warnung und Argwohn. Lustspiel in 5 A. (Übers. ihres russischen Originals). 1789. {D-ASU, D-BHU, D-BoU, D-BSPK, D-FGM, D-KaMB, D-SML, D-WeiZdK, A-WÖN, MU (Mikrofilm)}

Le flatteur et les flattés. Proverbe. 1798. (*Théâtre de l'Hermitage*. 1799.) {D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

Il n'y a point de mal sans bien. Proverbe. O. J. (*Théâtre de l'Hermitage*. 1799.) {D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

Imitation de Shakespear. Scène historique. 1788. (*Théâtre de l'Hermitage*. 1799.) {D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

La rage aux proverbes. 1798. (*Théâtre de l'Hermitage*. 1799.) {D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

Der sibirische Schaman. Lustspiel. (Übers. ihres russischen Originals). 1786. (*Drey Lustspiele*. 1788.) {D-BDS, D-BUB, D-FGM, D-HG, D-KöUSB, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL}

Théâtre de l'Hermitage. 2 Bde. 1799. {D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

Le tracassier. Proverbe. 1798. (*Théâtre de l'Hermitage*. 1799.) {D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

Der Verblendete. Lustspiel in 5 A. (Übers. ihres russischen Originals). 1786. (*Drey Lustspiele*. 1788.) {D-BDS, D-BUB, D-FGM, D-HG, D-KöUSB, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL}

Les Voyages de Monsieur Bontemps. Proverbe. 1788. (*Théâtre de l'Hermitage*. 1799.)
{D-BDS, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-PGS}

Kautsky, Min(n)a. 1837 (Graz) – 1912 (Berlin/Friedenau). Geb. Jaich. Pseudonym:
Eckert:
Madame Roland. Historisches Drama. 1878. {D-BSPK, GB-LBL}

Keller, Henriette. 1835 (Marburg/L.) – 1909 (München). Geb. Jordan:
Eine glänzende Partie. Lustspiel in 3 A. O. J. {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM}
Der kleine Benno. Lustspiel in 3 A. 1859. {D-BDS, D-BH}
Ein Musterkind. Lustspiel in 3 A. 1859. {D-HHU-T, D-KöTM}

Keller, Julie Freiin von = Bechtolsheim, Julie Freifrau von.

Kemmerer, Luise Hedwig Freiin von = Pernet, Luise Hedwig von.

Kempner, Friederike. 1836 (Opatow/Posen) – 1904 (Gut Friederikenhof, Krs. Nams-
lau/Schlesien):*
Antigonus. Trauerspiel in 3 A. 1880. {D-BHU, D-GSU, D-WeiZdK, A-WUB, GB-
LBL, OClW}
Berenize. Trauerspiel in 5 A. und Jamben. 1865. {D-BSPK, D-WeiZdK, A-WÖN,
CtY}
Der faule Fleck im Staate Dänemark oder eine lustige Heirat. Lustspiel in 1 A. 1888.
{D-BDS, D-BHU}
Jahel. Drama. 1886. {D-BHU, D-BSPK}
Rudolf der Zweite, oder der Majestätsbrief. Trauerspiel. 1896. {D-BDS, D-BHU, D-
BSPK, D-BUB, D-DSB, D-GSU, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, CtY}

Kerner, Pauline. ? – ?:
Lohn der Tugend. Ritterschauspiel. O. J.

Keyserling (auch Keyserlingk), Margarete Adelheid Gräfin von. 1846 (Berlin) – 1930
(Breslau). Geb. von Dönniges:
Auf Sturmeshöhen. Shakespeare-Drama. 1909.
Sordello. Historisch-dramatisches Gedicht. 1899. {D-BSPK, GB-LBL}
Ein Todesurteil. Einakter. 1908.

Keyserlingk, Margarete Gräfin von = Keyserling, Margarete Gräfin von.

Khuenberg, Sophie von = Kleinert, Sophie.

* Eine Ausgabe ihrer sämtlichen Werke, von der mir nicht bekannt ist, ob sie Dramen enthält, befindet
sich in D-BoU.

Kiesekamp, Hedwig Carolina Theodora Maria Huberta Philomene. 1844 (Hein-
richenburg/Westfalen) – 1919 (Münster/Westfalen). Geb. Bracht. Pseudonyme:
Helene Kornelia (oder Kordelia), L. Rafael:
Heinrich. Drama. 1898. {D-LKM}
Die Liebe siegt! Lustspiel. 1898.
Der Prinz kommt. Lustspiel. 1898. {D-LKM}

Kistner, Anna (auch Anny). 1834 (Celle) – 1911 (Hannover). Geb. Gudewill. Pseu-
donym: Anny Albert:
Ein Abenteuer. Lustspiel in 1 A. 1877. {D-BDS, D-EWA}
Ehestandspädagogen. Schwank in 2 A. 1878. {In D-BDS unter dem Titel: *Die Ehe-
standspädagogen*; D-EWA}
Eine eroberte Schwiegermutter. Schwank in 1 A. 1883. {D-BDS, D-HUL}
Der Herr Graf. Lustspiel in 1 A. 1877. {D-BDS, D-EWA, D-GSU, D-KöTM, NN}
Hut ab. Dramatischer Scherz. 1883. {D-BDS, D-EWA, D-HHU-T, D-HUL, D-
WeiZdK}
Kleine Hochzeitsreise. Lustspiel in 1 A. 1885. {D-HUL}
Ein letzter Versuch. Schwank in 2 A. O. J. {D-LDB}
Ein Schatz fürs Haus. Lustspiel in 1 A. 1882. {D-BDS, D-HHU-T, D-SPL}
Eine wie die andere. Polterabendschwank in 2 A. für drei Damen. 1878. {D-EWA,
D-HUL}

Klarfeld = Pseudonym für: Brachmann, Louise.

Klauczek, Katharina. 1833 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1836] (Prag) – 1858
(Prag). Pseudonym: C. K:
Lady Hunyady. O. J.

Kleinert, Sophie. 1863 (Graz) – 1937 (Villach) oder 1917 (Linz). Geb. von Khuen-
berg. Verh. Valduga:
Ein kräftiger Junge. Schwank. 1905.
Wahrheit. Volksschauspiel in 3 A. 1897.
„Ferner ungedr. Bühnenstücke“ (Kosch).

Klencke, Karoline Luise von. 1754 (Fraustadt/Posen) – 1802 (Berlin). Geb. Karsch.
Verh. Hempel. Pseudonyme: Helmina [?], Tochter der Karschin:
Der ehrliche Schweizer. Schauspiel in 2 Handlungen. 1776. {D-FGM, D-HG, D-
HUL, D-KöTM, D-WeiZdK}
Die Grazien. Vorspiel. 1777. {D-HUL}
Der Ruhm. Prolog zum Geburtstag Prinz Heinrichs von Preußen. [1777?]

Klees, Anna = Hill, Anna.

Klencke [Friedrichs: Klenke], Wilhelmine von = Chézy, Wilhelmine von.

Klingensfeld, Emma. 1846 (Nürnberg) – 1935:

Auf dem Heimwege. Charakterbild in 1 A. von Alexander Kielland. Übers. O. J. {D-KöTM}

Autoris. Drama [?] von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KöTM}

Das Fest auf Solhaug. Drama von Henrik Ibsen. Übers. Um 1885. {D-DSB, D-ES, D-EWA, D-KöTM, GB-LBL}

Ein Handschuh. Schauspiel in 3 A. von Björnsterne Björnson. Übers. 1867. {D-LDB, D-MüU, A-SUB}

Hedda Gabler. Drama von Henrik Ibsen. Übers. 1891. {D-BHU, D-EWA, D-KaMB}

Die Helden auf Helgeland. Drama von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KöTM, D-WüU}

Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Übers. mit Christian Morgenstern u. a. 1898-1904. {D-AÖB, D-BHU, D-BiS, D-BoS, D-BUB, D-ChS, D-DeLL, D-DUB, D-DZB, D-ENU, D-ES, D-GSU, D-HHU-T, D-HLB, D-HUL, D-KöUSB, D-MarSN, D-MüRS, D-MüU, D-SML, D-TüU, D-WHLB, D-WüU, D-WuS, A-WÖN, CH-WiS, CtY, CU, GU, NCD, NN, OkU}

Die Herrin von Oestrot. Historisches Schauspiel in 5 A. von Henrik Ibsen. Übers. 1877. {D-KöTM, D-RoU, D-WüU, GB-LBL}

Das Hünengrab. Drama von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KöTM, D-WüU}

Der König. Drama in 4 A. von Björnsterne Björnson. Übers. O. J. {D-DiSB, D-DSB}

Nordische Heerfahrt. Trauerspiel in 4 A. von Henrik Ibsen. Übers. 1876. {D-ChS, D-HHU-T, D-MüS, D-RoU, D-TüU, D-WüU, A-WÖN, GB-LBL, DLC, MsU (Mikrokarte)}

Olaf Liljekrans. Drama von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-KöTM, D-WüU}

Romeo und Julia. Dramatische Symphonie von Hector Berlioz. Übers. 1900. {D-MrU}

Rotkäppchen. Oper in 3 A. Libretto. Bearb. 1902. {GB-LBL}

Die Stützen der Gesellschaft. Drama von Henrik Ibsen. Übers. O. J. {D-BHU, D-KöTM, D-WüU, GB-LBL}

Klitzing, Wilhelmine von = Bornstedt, Wilhelmine von.

Klokow, Ida. 1850 (Daber bei Stettin) – 1912 (Berlin):

Ein gefährlicher Nebenbuhler. Lustspiel. 1875.

König Heinrich und Bertha von Susa. Lustspiel in 3 A. 1898. {D-BSPK, A-WÖN}

Königin Bertha. Historisches Lustspiel in 3 A. 1898. {D-BSPK}

Mehrere nicht genannte Lustspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 270].

Klopstock, Margaretha (Meta). 1728 (Hamburg) – 1758 (Hamburg). Geb. Moller.

Pseud.: Margaretha:

Der Tod Abels. Trauerspiel. 1757. (*Hinterlassene Schriften*, Hamburg 1759.) {D-ASU,

D-BFU, D-DeLL, D-DGM, D-DSB, D-ES, D-FBPT, D-FrU, D-FSU, D-FTT, D-HLB, D-HHSU, D-HUL, D-KaMB, D-LKM, D-MBS, D-MrU, D-PBH, D-QSM, D-RoU, D-RS, D-RSB, D-SchOS, A-WÖN, CH-CGBB, CH-CGK, CH-SZ, GB-LBL}

Knauff, Marie. 1842 (Berlin) – 1895 (Berlin):

Auf dem Holzwege! Schwank in 4 A. 1887. {D-HHU-T, D-KöTM, D-MarSN, D-WeiZdK, NN}

Durchs Loch im Vorhang. 1891. {D-BSPK}

Ein gemütlicher Abend. Lustspiel in 1 A. 1890. {D-BDS}

Ellen. Lustspiel in 1 A. 1877. {D-BDS}

In der Sprechstunde oder die Skatbrüder. Lustspiel in 1 A. 1893.

Der Nachbar. Lustspiel in 1 A. 1888. {D-BDS}

Die Nachkur. Lustspiel. 1889.

Onkel Don Juan. Lustspiel in 1 A. 1873. {D-BDS, D-HHU-T}

Redaktionsgeheimnisse. Lustspiel in 1 A. 1887. {D-BDS, D-HHU-T}

Die vergessenen Schuhe. Schwank. O. J. {D-HHU-T, D-WeiZdK}

Wer zuletzt lacht. Schwank in 1 A. 1871. {D-BDS, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Knobelsdorff-Brenkenhoff, Nataly von = Eschstruth, Nataly von.

Knorring, Sophie von. 1775 (Berlin) – 1833 (Reval). Geb. Tieck. Gesch. Bernhardt:

Die Alte vom Bach. Romantisches Schauspiel. (*Dramatische Phantasieen*. 1804.) {D-BDS, D-BHU, D-FGM, D-HHSU, D-MBS, D-WeiZdK, IU, MH}

Die Brüder. Romantisches Schauspiel. (*Dramatische Phantasieen*. 1804.) {D-BDS, D-BHU, D-FGM, D-HHSU, D-MBS, D-WeiZdK, IU, MH}

Donna Laura. Lustspiel in 3 A. 1821.

Dramatische Phantasieen. Drei romantische Schauspiele. 1804. {D-BDS, D-BHU, D-HHSU, D-MBS, D-WeiZdK, IU, MH}

Egidio und Isabella. Trauerspiel. 1807. [Rostorfs *Dichtergarten*.]

Der erste April. Singspiel in 1 A. nach dem Französischen. 1814.

Frühlingszauber. Romantisches Schauspiel. (*Dramatische Phantasieen*. 1804.) {D-BDS, D-BHU, D-FGM, D-HHSU, D-MBS, D-WeiZdK, IU, MH}

Die vernünftigen Leute. Lustspiel. (*Bambocciaden*. Berlin 1799.) {D-MBS}

Außerdem „noch manche [...] Schauspiele“ (Schindel I, 258).

Koch, F. S. = Pseudonym für: Krickeberg, Sophie Friederike.

Koch, Sophie Friederike = Krickeberg, Sophie Friederike.

Köbner, Johanne Juliane Wilhelmine. 1794 (Rendsburg) – 1868 (Hamburg). Geb. von Schröter:

Dänemarks erster Souverain. Nationalschauspiel in 5 A. 1833.
*Skizzen eines episch-dramatischen Gemäldes zur Jubelfeier der Einführung des Christen-
tums vor tausend Jahren in unser Vaterland*. 1828.

König, Sophie. ? – ?:

Der Roman einer Soubrette. Drama. 1822. {D-WeiZdK}

Koppy, Isabella Johanna Eleonora von = Wallenrodt, Isabella Johanna Eleonora von.

Kordelia, Helene = Pseudonym für: Kieseckamp, Hedwig.

Kornelia, Helene = Pseudonym für: Kieseckamp, Hedwig.

Kortzfleisch, Sophie Eleonore von = Titzenhofer, Sophie Eleonore von.

Kotzebue, Christiane Gertrude von. 1769 (Estland) – 1803 (Berlin). Geb. von Kru-
senstjern [Goedeke: Krusenstern]:

Der Hofmeister. Schauspiel in 5 A. für Eltern und Erzieher. Freie Übers. nach
d'Églantine. 1800. {D-RS}

Kotzebue, Karoline Johanne Amalie = Ludecus, Karoline Johanne Amalie.

Kraft, Anna Friederike (Frieda) Dorothea Erika. 1863 (Berlin) – nach 1913. Pseu-
donym: Werner Kraft:

Agrippina. Drama aus der Zeit Jesu in 5 A. 1894. {D-KöTM}

Elisabeth von Brandenburg. Drama in 5 A. 1905. {D-KöTM}

Saul. Biblisches Drama in 5 A. O. J. {D-BSPK, C-VU}

Mehrere Lustspiele in französischer Sprache, ca. 1878-1880.

Weitere unveröffentlichte Dramen; Titel nicht ermittelt.

Kraft, Werner = Pseudonym für: Kraft, Anna Friederike.

Krause, Luise Charlotte. 1785 (Klein Neundorf bei Löwenberg/Schlesien) – nach
1825. Geb. von Fink:

Dichtungen und dramatische Szenen. 1845. {D-HUL}

Dramatische Szenen zu Polter-Abenden. 1843.

Erzählungen, Polterabendsscherze, dramatische Szenen, Fest- und Gelegenheitsgedichte.
1830.

Krederer, Josephine = Scheffel, Josephine.

Kremnitz, Marie (Mite) von. 1852 (Greifswald) – 1916 (Berlin-Wilmersdorf). Geb.
von Bardeleben. Pseudonyme: George Allan, Idem:

Anna Boleyn. Historische Tragödie (mit Elisabeth von Rumänien). 1886. {D-BDS,
D-BUB, D-FSU, D-LGS, D-MarsN, PPLT}

Die Kammerwahl. Rumänische Zustandsburleske in 4 A. Mit Hermann Kienzl frei
nach J. L. Caragiales' *Der verlorene Brief*. 1917. {D-BFU, D-KöTM, D-LDB}

Mitra. Drama [?]. [Zusammen mit Elisabeth von Rumänien oder Werk der letzte-
ren?]. 1887. {A-WUB}

Weitere Stücke in Zusammenarbeit mit Elisabeth von Rumänien?

Kreopola [Pseudonym für wen?]. ? – ?:

Der Tischler, oder der unbekannte Schwager. 3 A. 1816.

Kretschman, Lily von = Braun, Lily.

Krickeberg, Karl von = mögliches Pseudonym für: Krickeberg, Sophie Friederike.

Krickeberg, Sophie Friederike. 1770 (Hannover) – 1842 (Berlin). Geb. Koch. Pseu-
donyme: Euphrosyne, F. S. Koch. Mögliches Pseudonym: Karl von Krickeberg;
Die Ehrenrettung. Schauspiel in 2 A. Freie Bearbeitung nach Théaulon. 1827. {D-
BDS, NNU, NNU-W, PU}

Das Heiratsgesuch. Lustspiel. 1823. {Unter dem Verfasseramen „Karl von Kricke-
berg“ an D-BH; in ADB XVII, 161 ihr zugeschrieben}

Herr Lesperance, oder die Kunst, Stellen zu erlangen. Vaudeville in 1 A. nach Scribe.
1817.

Der Kammerdiener. Lustspiel in 1 A. nach Scribe und Mélesville. 1824. {D-KöTM}

Klein Rothkäppchen. Feenoper in 3 A. nach Théaulon. 1819. {D-BDS}

Die Odalische. Lustspiel in 1 A. mit Tanz. Frei nach dem Französischen. 1821.

Philipp. Drama in 1 A. frei nach dem Französischen. 1830. {D-BDS, D-BH, D-
BUB, D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}

Robinson Crusoe. Melodrama in 3 A. nach dem Französischen. 1827.

Das Schützenfest. Singspiel in 2 A. mit Tanz. Freie Bearb. nach dem Französischen.
1820.

Der Sollicitant, oder Die Kunst, ein Amt zu erhalten. Aufgef. 1831. [Bearb. von *Herr
Lesperance*?]

Wer trägt die Schuld? Lustspiel in 1 A. nach Scribe. 1830. {D-BDS, D-KöTM, A-
WÖN}

Krockow, Luise Margarethe Regina Gräfin. 1749 (Mohrungen/ Ostpreußen) – 1803
(Krockow bei Danzig). Geb. von Göppel. Verh. von Brauneck:

Eduard der Dritte. Trauerspiel nach Gresset. 1795 [oder 1757].

Krones, Therese. 1801 (Freudenthal/Sudeten) – 1830 (Wien):

Cleopatra. Travestie mit Gesang in 2 A. 1830. Ungedr.

Der Nebelgeist und der Brantweinbrenner. Komisches Zauberspiel mit Gesang in
2 A. 1829. Ungedr.

Sylphide, das Seefräulein. Romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang. 1828. {D-MarSN, A-GUB, GB-LBL, MH, NN, ViU}

Krug, Charlotte Anne. 1806 (Leipzig) – 1877 (Dresden). Geb. Schnorr von Carolsfeld:

Ungenannte „zahlreiche Lustspiele für die Jugend“ [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 114].

Krukenberg, Elisabeth (Elsbeth). 1867 (Giebichenstein bei Halle/Saale) – 1954 (Stammheim, Krs. Calw/Württemberg). Geb. Conze:

Ein Festzug. Festspiel für Polterabende. O. J.

Kleine dramatische Festspiele. Zu Polterabendaufführungen. 1873.

Märchenbilder. Festspiel für Polterabende. O. J.

Prinz Frühling und Prinzessin Rose. Festspiel für Polterabende. O. J.

Ein Winzerzug. Festspiel für Polterabende. O. J.

Weitere Festspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 140].

Krusenstjern, Christiane von = Kotzebue, Christiane von.

Kühne, Henriette. 1822 (Siegburg) – 1894 (Hostertitz bei Dresden). Geb. Harkort:

Kinder- und Puppentheater. Dramatisierte Märchen [10]. 1877. {A-WÖN, OCl}

Kühne, Julie Mathilde. 1837 (Stettin) – nach 1898. Geb. Poll. Pseudonyme: Friedrich Masche, Martin Masche, Thure, Dievenow:

Aspasia. (Anderer Titel von: *Die Emancipations-Schwärmerin*).

Die Badegesellschaft. Lustspiel. 1875.

Dramatische Scherze. Mit: *Die Emancipations-Schwärmerin*. O. J.

Elfriede Laub, oder Weib und Mensch. Drama. 1873.

Die Emancipations-Schwärmerin. Lustspiel in 5 A. O. J.

Gesammelte dramatische Werke. 1908. {D-LKM}

Das Rattenschloß, oder: Der Einzug der Franzosen in Berlin. Lustspiel. 1876. {D-BHU}

Sie will wie er und er ihr Glück. Lustspiel. 1882.

Kulmann, Elisabeth. 1808 (St. Petersburg) – 1825 (St. Petersburg):

Zwei Tragödien von Alfieri. Übers. O. J. (*Sämtliche Dichtungen*. 1835). {D-BDS, D-BoU, D-BUB, D-FSU, D-HUB, D-HUL, D-MarSN, D-SML, D-WeiZdK, A-WÖN, NjP}

Trauerspiele von Oserow. Übers. O. J. (*Sämtliche Dichtungen*. 1835). {D-BDS, D-BoU, D-BUB, D-FSU, D-HUB, D-MarSN, D-SML, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, NjP}

Kulmus [auch Culmus], Luise Adelgunde Victorie = Gottsched, Luise Adelgunde Victorie.

L., F. v. = Pseudonym für: François, Louise von.

L., Mara = Pseudonym für wen? ? – ?:

Der Wendewein. Schwank. 1830.

La Motte-Fouqué, Karoline de = Motte-Fouqué, Karoline de la.

Laddey, Emma. 1841 (Elbing) – 1892 (München). Geb. Radtke. Pseudonym: Hermine:

Adele oder des Schicksals Wechsel. Drama. 1868.

Antonio. Drama. 1868.

Lamprecht, Bertha Henriette Christine. 1800 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1822] (Otterndorf bei Hamburg) – 1872 (Bergedorf bei Hamburg). Geb. Valett:

Der arme Heinrich. Drama nach Hartmann von Aue. 1861.

Lange, Margarethe = Bernbrunn, Margarethe.

Lazarus, Nahida Ruth Anna Maria. 1849 (Berlin) – 1928 (Meran). Geb. Sturmhoefel bzw. Schasler. Verw. Remy:

Constanze. Schauspiel in 5 A. 1879. {D-BSPK, D-FSU, D-KöTM, D-WeiZdK}

Domenico. Drama. 1884.

Die Grafen Eckhardstein. Schauspiel in 5 A. 1880. {D-BSPK, D-KöTM, D-WeiZdK}

Nationale Gegensätze. Schauspiel in 4 A. 1884. {D-SiS}

Die Rechnung ohne Wirt. Drama. 1870.

Schicksalswege. Volksschauspiel. 1880.

Mehrere nicht genannte Lustspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 139].

Ledochowska, Maria Theresia Gräfin. 1863 (Loosdorf/Niederösterreich) – 1922 (Rom). Pseudonyme: Africanus, Alexander Halka:

Baronesse Mizi. Drama. O. J.

Die heilige Odilia. Drama. 1884. {D-BSPK}

König Ludwig der Heilige. Drama. 1889.

St. Aloysius wacht. Drama. O. J. {D-BSPK}

Von Hütte zu Hütte. Drama. 1912. {D-BDS}

Das Weinkörbchen. Drama. O. J. {D-BDS}

Zaida, das Negermädchen. Volksdrama. 1889. {A-SMCA}

Leisler, Luise = Plönnies, Luise von.

Leitenberger, Johanna = Wolf, Johanna.

Lengefeld, Caroline von = Wolzogen, Caroline Friederike Sophie Auguste von.

Lengefeld, Charlotte von = Schiller, Charlotte von.

Leonhardt, Caroline = Pierson, Caroline.

Leonhardt-Lyser, Caroline = Pierson, Caroline.

Leony, Marie. 1852 (Züllichau) – nach 1913. Geb. ?:

Auf glatter Bahn. Lustspiel. 1905.

Fallstricke. Lustspiel. 1898.

Das Gelübde. Lustspiel. 1902.

Das Glück. Schauspiel. 1901.

Irrlichter. Schwank. 1908.

Eine kleine Separatvorstellung. Drama? 1902.

Romantisch. Lustspiel. 1908.

Unter falscher Flagge. Lustspiel. 1908.

Lessing, Karoline [Goedeke: Caroline] Helene Beata Friederike. 1779 (Breslau) – 1834 (Altona). Geb. Meitzen:

Der Lesethee. Lustspiel. 1826.

Létang, Anna Baronin von. 1850 (Brüssel) – ? Verh. von Loos-Corswarem (oder Looz-Corswarem):

Dem Manne ist alles erlaubt. Schauspiel in 4 A. 1882. {D-FSU, D-KöTM, D-LKM}

Levi, Elise. 1832 (München) – 1892 (Frankfurt a. M.). Geb. Henle:

Der 18. Oktober. Schauspiel. 1871. {D-BDS, D-HHU-T, D-WeiZdK}

Aus Goethes lustigen Tagen. Lustspiel in 4 A. 1876. {D-BDS, D-BHU, D-DGM, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-MüS, D-MüU, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, MB}

Backfischchens Theaterfreuden. Ein Geschenk für große und kleine Fräuleins. Lustspiel. 1887.

Ein Duell. Lustspiel. 1869.

Durch die Intendanz. Lustspiel in 5 A. 1878. {D-BDS, D-BSPK, D-ENU, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-MüS, D-MüU, D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB, ICRL, MH, MsU, NN}

Entehrt. Schauspiel in 5 A. 1879. {D-BDS, D-BUB, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, MB, NN}

Der Erbonkel. Lustspiel in 5 A. 1887. {D-BDS, D-ENU, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LDB, D-WeiZdK, A-WUB, NN}

Excentrisch. (Zeitgemäß. Excentrisch. Ruhebedürftig. Drei Bühnenwerke.) 1890 (Neu- ausg. 1891).

Das Johanniskäferchen. (Rosa von Tannenburg. Der Ring. Das Johanniskäferchen. Drei Schauspiele für die Jugend frei nach C. v. Schmid ... bearb.) 1891.

Liebesqualen. Lustspiel. 1881.

Manon. Opernlibretto. 1880.

Murillo. Opernlibretto. 1887. {MB}

Percy. Drama frei nach Galen. O. J.

Der Ring. (Rosa von Tannenburg. Der Ring. Das Johanniskäferchen. Drei Schauspiele für die Jugend frei nach C. v. Schmid ... bearb.) 1891.

Rosa von Tannenburg. (Rosa von Tannenburg. Der Ring. Das Johanniskäferchen. Drei Schauspiele für die Jugend frei nach C. v. Schmid ... bearb.) 1891.

Ruhebedürftig. (Zeitgemäß. Excentrisch. Ruhebedürftig. Drei Bühnenwerke.) 1890 (Neu- ausg. 1891).

Der Wiener in Stuttgart. Lustspiel in 5 A. 1879. {In D-BDS unter dem Titel: *Die Wiener in Stuttgart.*}

Zeitgemäß. (Zeitgemäß. Excentrisch. Ruhebedürftig. Drei Bühnenwerke.) 1890 (Neu- ausg. 1891).

Der zweite September. Politisches Lustspiel. 1870.

Liebhauer, Amalie Luise Henriette von. 1779 [Goedeke und Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1781] (Wolfenbüttel) – 1845 (Berlin). Pseudonym: Amalie Louise:

Der Apfel von Balsora. Drama. O. J.

Arria und Pätus. Trauerspiel in 3 A. O. J.

Asfendier. Trauerspiel in 5 A. O. J.

Chriemhild. Trauerspiel in 5 A. O. J.

Der Einsiedler. Posse in 3 A. O. J.

Die Erhebung des Hauses Braganza. Trauerspiel in 5 A. O. J.

Der Erz Narr und der Sonderling. Lustspiel in 3 A. O. J.

Friedrich der Große. Vorspiel in 1 A. zu: *Maria Theresia.* O. J.

Harun al Raschid. Trauerspiel in 5 A. O. J.

Hermann und Thusnelda. Trauerspiel in 5 A. O. J.

Iglu und Arasmin. Schauspiel in 3 A. O. J.

Maria Theresia. Drama in 4 A. O. J.

Octavianus Augustus. Trauerspiel in 4 A. O. J.

Serap und Malafride. Drama in 3 A. O. J.

Siegfried. Trauerspiel in 3 A. O. J.

Thur von Thurem. Drama in 3 A. O. J.

Lina = Pseudonym für: Brochowska, Pauline von.

Linden, E. v. = Pseudonym für: Heinrichs, Emilie.

Link [auch Linck], Catharina Salome. 1695 (Straßburg) – nach 1743. Geb. Felz (Goedeke III/2; *Gesammelte Frauenzimmergedichte*: geb. Link). Verh. Witter:

Polyeuctes ein Märtyrer. Christliches Trauerspiel von Corneille. Übers. 1727. {D-GSU}

Link, Wilhelmine = Flamm, Wilhelmine.

Lipschitz, Gertrud. 1860 (Bonn) – ?:

Märchenerscheinungen im Kindestraum. Märchenspiel in 1 A. 1895. {D-BSPK, D-KaMB, D-KöTM}

Litahorsky, Jean = Pseudonym für: Wolf, Johanna.

Litahorsky, Marie = Pseudonym für: Wolf, Johanna.

Löhn, Maria Anna = Löhn-Siegel, Maria Anna.

Löhn-Siegel, Maria Anna. 1830 (Naundorf bei Freiberg/Sachsen) – 1902 (Dresden).

Geb. Löhn. Pseudonyme: Lork Alban, Willibert von Herrigau:

Bei 40° R. Lustspiel. O. J.

Das falsche Jettchen. Dramatischer Scherz. O. J. {D-WeiZdK}

Gefahr über Gefahr. Lustspiel. 1858. {D-WeiZdK}

Hartmann von Siebeneichen. Drama [?]. O. J. {D-WeiZdK}

Iduna. Drama in 1 A. 1854. {D-BDS, D-HHU-T}

Im Finstern. Original-Lustspiel. 1860. {A-WÖN}

Liebeständelei und Liebe. Lustspiel. O. J. {D-WeiZdK}

Luisa Strozzi. Trauerspiel in 5 A. 1861. {D-BH, D-HHU-T, D-LKM, A-WÖN}

Odowalsky. Schauspiel in 5 A. Freie Bearb. von Caroline Pichlers Roman *Die Schweden vor Prag*. O. J. {D-BDS, NN}

Odysseus auf Ogygia. Antikes Drama. 1845. {D-LKM, D-ZCW, GB-LBL}

Der Philosoph. Lustspiel. O. J.

Pindars Werke. Lustspiel. O. J.

Rechter und linker Flügel. Lustspiel in 1 A. 1861. {D-BDS, D-FSU, A-WÖN}

Wahrscheinlich weitere Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 129].

Lohmann, Friederike Johanna. 1749 (Wittenberg) – 1811 (Leipzig). Geb. Ritter.

Verh. Häbler:

Der blinde Harfner. Schauspiel in 4 A. Bearb. nach Veit Weber [Pseud]. 1791. {D-ASS, D-ASU, D-BSPK, D-MüU, MU (Mikrofilm)}

Die Mühle an der Elbe. Schauspiel [?] nach einer Erzählung. O. J.

Loos-Corswarem, Anna von = Létang, Anna Baronin von.

Looz-Corswarem, Anna von = Létang, Anna Baronin von.

Lorenz, Christiane Friederike = Huber, Christiane Friederike.

Lorenz, P. = Pseudonym für: Schabelsky, Elisabeth (Elsa) Alexandrowna von.

Lucius, Christiane Karoline = Schlegel, Christiane Karoline.

Luckemeier, Mathilde = Wesendonck, Mathilde.

Ludecus, Karoline Johanne Amalie. 1757 (Wolfenbüttel) – 1827[?] (Weimar?). Geb.

Kotzebue. Pseudonym: Amalie von Berg [Goedeke, Kosch, von Hoff: Amalie Berg]:

Johanne Gray. Trauerspiel in 5 A. 1806. {D-BHU, D-BSPK, D-HL, A-WÖN}

Luigi, Gola = Pseudonym für: Luis, Olga.

Luis, Olga. 1858 (Hamburg) – nach 1898. Pseudonym: Gola Luigi:

Auf geradem Wege. Dramatische Skizze in 1 A. 1882. {D-BSPK, D-HHSU}

Die Kunstdilettantin. Drama. Vor 1885.

Zu spät! Dramatische Szene. Vor 1885.

Luise Friederike, Herzogin von Mecklenburg-Schwerin. 1722 – 1791. Geb. Prinzessin von Württemberg:

Liebhaber seiner Frau. Drama von Boissy. Übers. oder Bearb. 1754. {D-SML}

Luise Friederike, Prinzessin von Württemberg = Luise Friederike, Herzogin von Mecklenburg-Schwerin.

Lyser, Caroline = Pierson, Caroline.

M., Isidor v. = Pseudonym für: Mauritius, Frau von.

M. R. S. = Pseudonym für: Reichardt-Stromberg, Mathilde.

Mädler, Minna von. 1807 [Goedeke und Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1804;

Brümmer: 1809] (Hannover) – 1891 (Hannover). Geb. von Witte. Pseudonyme:

Minna, Minna Witte:

Die Flitterwochen. Lustspiel nach dem Französischen. O. J.

Die Mißverständnisse eines Abends. In 5 A. Bearb. nach Goldsmiths *She stoops to conquer*. 1852.

März, Ludwig = Pseudonym für: Hülle, Hedwig.

Mai, Leo = Pseudonym für: Megerle von Mühlfeld, Therese.

Maltzan, Malwine Luise Charlotte Hildegard Gräfin von. 1812 (Berlin) – 1899 (Charlottenburg):

Amphitryon. Lustspiel in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Athalie. Drama von Racine. Übers. Um 1875. {D-DiSB, D-DSB, D-ENU, D-MüU, D-SML, D-WeiZdK}

Bajazet. Drama von J. Racine. Übers. O. J. {D-DSB, D-ENU}

Der Cid. Drama von Corneille. Übers. 1873. {D-BFU, D-DiSB, D-DSB, D-ENU, D-FSU, D-HHSU, D-LDB, D-MüU, D-RS, D-WeiZdK, D-WHLB, A-SUB, CH-WiS}

Don Garcia von Navarra, oder der eifersüchtige Prinz. Heroisches Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Die gelehrten Frauen. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-DiSB, D-DSB, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL, D-WeiZdK, A-SUB}

Liebeswitz. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-FBPT, D-HUL, D-LDB, D-SPL, A-SUB}

Lucretia. Trauerspiel in 5 A. von Ponsard. Übers. 1875-79. {D-BS, D-ENU, D-LDB}

Melicerta. Heroisches Schäferspiel in 2 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Die Prinzessin von Elis. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Sganarelle, oder der Hahnrei in der Einbildung. Verskomödie in 1 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Der Sicilianer, oder der Verliebte als Maler. Lustspiel in 1 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Der Unbesonnene, oder Immer zur Unzeit. Verskomödie in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Zaïre. Drama von Voltaire. Übers. Um 1875. {D-FSU}

Weitere Übersetzungen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 143].

Margaretha = Pseudonym für: Klopstock, Margaretha.

Maria = Pseudonym für: Plessen, Maria Sophie Christiane von.

Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen. 1724 (München) – 1780 (Dresden). Geb. Prinzessin von Bayern. Pseudonyme: E. T. P. A., Ermelinda Taléa:

Demetrio. Übers. nach Metastasio. 1749. {D-DeLL}

Der Nothleidende. Schauspiel in 4 A. von Louis Sebastian Mercier. Übers. 1773. {D-KaMB}

Der Sieg der Treue. Schäferspiel. 1767. {In D-MBS unter dem Titel: *Der Triumph der Treue*; D-ZCW}

Talestri regina delle amazzoni. Talestris, Königin der Amazonen. Singspiel. [Ital. und deutsch.] 1765. {D-FSU, D-GSU, D-HHSU, D-HUL, D-MBS, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WoHA, nur ital. in A-WÖN; MU (Mikrofilm)}

Il trionfo della fedeltà. Libretto. 1754. {D-DiSB, D-GSU, D-HUL, D-MBS, D-WHLB, D-WoHA, A-WÖN, MiU, NN}

Maria Antonia Walpurgis, Prinzessin von Bayern = Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen.

Maria Aurora, Gräfin von Königsmark. 1668 – 1728:

Schauspiel von den drei Töchtern des Cecrops. O. J.

Maria v. = Pseudonym für: Zay von Csömör, Maria Elisabeth Helene Freiin von.

Marien Kind = Pseudonym für: Handel-Mazzetti, Enrica von.

Mariot, Emil = Pseudonym für: Mataja, Emilie.

Marr, Elisabeth. Um 1828 (Heinrichswalde/Mecklenburg) – 1901 (Weimar). Geb.

Sangalli. Pseudonym: Sankt Galli:

Eine Mutter. Schauspiel in 4 A. 1899. {D-BSPK}

Die Macht der Vorurteile. Drama. 1849. {A-WÖN}

Vater und Sohn. O. J. {D-K8TM}

Marriot, Emil = Pseudonym für: Mataja, Emilie.

Masche, Friedrich = Pseudonym für: Kühne, Julie Mathilde.

Masche, Martin = Pseudonym für: Kühne, Julie Mathilde.

Mataja, Emilie. 1855 (Wien) – 1938 (Wien). Pseudonym: Emil Mariot oder Marriot:

Gretes Glück. Schauspiel in 3 A. 1897. {D-BDS, D-BHU}

Der Heiratsmarkt. Schauspiel. 1894. {D-BHU, GB-LBL}

Mathilde Franziska = Pseudonym für: Anneke, Mathilde Franziska.

Mauritius, Frau von. ? – ? Pseudonyme: Isidor, Isidor v. M:

Leonora. Trauerspiel in 2 A. 1826. {D-CorFB}

Die verfängliche Wette. Humoristischer Schwank. 183-?

May, Sophie = Pseudonym für: Mayer, Sophie Friederike Elisabeth.

Mayer, Friederike = Ellmenreich, Friederike.

Mayer, Sara = Grotthuss, Sara Freifrau von.

Mayer, Sophie Friederike Elisabeth [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Meyer, Friederike Elise]. 1778 [Goedeke: 1788] (Berlin) – 1827 (Berlin). Pseudonym: Sophie May:
Die Blumensprache. Charade in 3 Abteilungen. O. J. (*Thalia* II, 1823.) {D-HUL, D-TS, D-WeiZdK}
Die Bürgerkrone. Viersilbige Charade. O. J. (*Thalia* II, 1823.) {D-HUL, D-TS, D-WeiZdK}
Polterabend-, Geburtstags- und Festspiele. O. J. (*Thalia* III, 1823.) {D-HUL, D-TS, D-WeiZdK}
Die Posttasche. Charade in 3 Abteilungen. O. J. (*Thalia* II, 1823.) {D-HUL, D-TS, D-WeiZdK}

Mayreder, Rosa. 1858 (Wien) – 1938 (Wien). Geb. Obermayer. Pseudonym: Franz Arnold:
Anda Renata. Ein Mysterium in 2 Teilen und 12 Bildern. 1934. {D-FSU, D-LDB, CH-DBG}
Der Corregidor. Opernlibretto in 4 A. 1896. {D-BFU, D-BHU, D-DeLL, D-ES, D-FrU, D-HHSU, D-LDB, D-MrU, D-SPL, A-WÖN, CH-WiS, CH-SGK, CH-ZZ}

Medem, Elisa Reichsgräfin von = Recke, Elisa von der.

Megerle von Mühlfeld, Therese. 1813 (Preßburg) – 1865 (Wien). Geb. Pop von Popenburg. Pseudonym: Leo Mai:
Die Armen und die Elenden. Bilder aus dem französischen Volksleben. 1864. {D-BDS, A-WÖN, A-WUB}
Eine Bauernfamilie. Lebensbild nach einer Volkserzählung aus dem Oberlande. Um 1860. {A-WÖN}
Ein entlassener Sträfling. Schauspiel. Vor 1848. {D-BDS, A-WÖN}
Der Graf von Monte Christo. Schauspiel. Vor 1848.
Im Dorfe. Ländliches Charaktergemälde. 1859. {D-BDS, A-WÖN, A-WUB}
Die Obsthändlerin des Königs. Nach dem Französischen. 1853. {D-BDS, A-WÖN, A-WUB}
Onkel Tom. Amerikanisches Zeitgemälde nach Beecher-Stowe. 1853. {A-LBS, A-WÖN, A-WUB}
Die Straßentänzerin von Paris. Drama? Dramat. Bearb.? 1860. {A-WUB}
Die Verlassene. Volksdrama in 5 A. Freie Bearb. nach dem Französischen. 1863. {A-WÖN, A-WUB, NN}
Der Waldmichel. Drama? Dramat. Bearb.? 1861. {A-WUB}

Ein weiblicher Monte Christo. 1859. {D-HHU-T, A-WÖN, A-WUB}

Ein Wiener Kind. Volksstück mit Gesang. 1858. {A-WÖN}

Zwei Pistolen. Volksdrama in 1 A. mit Gesang und Tanz. Freie Bearb. aus dem Ungarischen. O. J. {D-BDS}

Nach Groß insgesamt „(über 60) bühnengerechte Charaktergemälde, von denen viele nicht gedruckt sind“ (*Deutschlands Dichterinnen* 116).

Meitzen, Karoline Helene = Lessing, Karoline Helene.

Mentzel, Elisabeth Katharina. 1847 (Marburg/L.) – 1914 (Frankfurt/M.). Geb. Schippel:
Alte Hausmittel. Charakterbild in 1 A. 1895. {D-FSU, D-GiU}
Kinder der Sünde. Drama. 1911. {D-BDS, D-BHU}
Das Puppenspiel vom Erzzauberer Dr. Johann Faust. Tragödie in 4 A. und 8 Bildern. Bearb. nach alten Mustern. 1900. {D-BHU, D-BSPK, D-FSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-MrU}
Der Räuber. Volksstück in 4 A. 1894. {D-FSU}
Das Urteil Salomonis. Schauspiel. 1906.

Menzel, Julie Florentine = Großmann, Julie Florentine von.

Mereau, Sophie. 1770 (Altenburg) -1806 (Heidelberg). Geb. Schubert. Verh. Brentano:
Scenen aus einem Trauerspiele. 1805. {D-BSPK}

Meruell, E. = Pseudonym für: Müller, Elisabeth (1827-1898).

Meruell, E. = mögliches Pseudonym für: Müller, Elisabeth (1866-1932) [s. Anm. zu: Müller, Elisabeth, 1827-1898].

Meyer, Sara = Grotthuss, Sara Freifrau von.

Meyerhof, Leonie. 1858 (Hildesheim) – 1933 (Frankfurt/M.). Pseudonym: Leo Hildeck:
Abendsturm. Schauspiel. 1899.
Die Erben des Genius. Tragische Farce in 3 A. O. J. {D-KöTM}
Feuertaufe. Lustspiel. 1888.
Sie hat Talent. Lustspiel in 1 A. 1888. {D-AmSP, D-HHU-T}
Ungleiche Pole. Lustspiel. 1887. {D-BDS}
Zuerst komm' ich! Vier Einakter. 1914. {D-FSU}

Meynier, Luise Magdalene. 1766 (Erlangen) – nach 1820:
Coquetterie und Liebe. Lustspiel. O. J. (*Lustspiele*. 1802.)

Die furchtsamen Mädchen. O. J. (*Kinderspiele in Erzählungen und Schauspielen.* 1801.)

Der Geburtstag. O. J. (*Kinderspiele.* 1801.)

Kinderspiele in Erzählungen und Schauspielen. 1801.

Kleine dramatische Kinderromane. 2 Bde. 1802. {D-RSB}

Das Liebhabertheater. Lustspiel. O. J. (*Lustspiele.* 1802.)

Lustspiele. 1802.

Der militärische Empfang des Onkels. O. J. (*Kinderspiele.* 1801.)

Die Modedame. O. J. (*Kinderspiele.* 1801.)

Prosit das neue Jahr! O. J. (*Kinderspiele.* 1801.)

Die Überraschung. O. J. (*Kinderspiele.* 1801.)

Das Weihnachtsfest oder die doppelte Bescherung. O. J. (*Kinderspiele.* 1801.)

Meysenbug, Malwida Amalia Wilhelmina Tamina von. 1816 (Kassel) -1903 (Rom).

Pseudonym: Verfasserin der Memoiren einer Idealistin. Veröffentlichte auch anonym:

Der Segen der heiligen Katharina. Drama. 1886/7. {D-DeNWS, handschriftlich in D-WeiZdK}

Michaelis, Caroline = Schlegel-Schelling, Caroline.

Mihule, Juliane = Hain, Juliane.

Mindermann, Marie Christiane. 1808 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1809] (Bremen) – 1882 (Bremen):

Dramatische Kleinigkeiten. 1867. {D-HeS}

Marion. Charakterbild in 1 A. O. J. (*Dramatische Kleinigkeiten.* 1867.) {D-HeS}

Das Testament des Onkels. Lustspiel in 2 A. O. J. (*Dramatische Kleinigkeiten.* 1867.) {D-HeS}

Minna = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Minna = Pseudonym für: Mädler, Minna von.

Minna = Pseudonym für: Zay von Csömör, Maria Elisabeth Helene Freiin von.

Miß Jennys Übersetzerinn = Pseudonym für: Rupp, Victoria von.

Mitius, Ph. = Schauspielername für: Hartl, Philomene.

Moderatus Diplomaticus = Pseudonym für: Bufalo della Valle, Emilia Marchesa del.

Mödinger, Sophie = Alberti, Sophie.

Moller, Margaretha = Klopstock, Margaretha.

Montenglout, Henriette Artemisia Marianne von. 1767 [Goedeke: 1768] (Böhme bei Hannover) – 1838 (Prag). Geb. von Cronstain. Verh. Consbruch. Verh. Müller. Schauspielername: Emilie Willer [auch: Villiers]. Pseudonyme: P. von Husch, Paul von Husch:

Dramatische Werke. 2 Bde. 1830. {D-ASU, D-GSU, D-HUL; Bd. 2 in D-KöUSB}

Die einfache Begebenheit. Lustspiel in 1 A. Freie Übers. nach Scribe und de Courcy. O. J. (*Dramatische Werke* II, 1830.) {D-ASU, D-GSU, D-HUL, D-KöUSB}

Der Magiker und das Ungeheuer. Romantisches Melodrama in 3 A. O. J. (*Dramatische Werke* II, 1830.) {D-ASU, D-GSU, D-HUL, D-KöUSB}

Merope. Trauerspiel in 5 A. von Voltaire. Übers. 1827.

Der Pirat. Schauspiel in 5 A. und Jamben nach Walter Scott. O. J. (*Dramatische Werke* I, 1830.) {D-ASU, D-EWA, D-GSU, D-HUL}

Probeszenen aus *Die Schule der Alten.* Lustspiel von Delavigne. Übers. 1824.

Der Sansfaçon. Lustspiel in 3 A. nach Seldrin [Severin?]. O. J. (*Dramatische Werke* II, 1830.) {D-ASU, D-GSU, D-HUL, D-KöUSB}

Die Sitzung im Wirthshause. Posse mit eingelegten Gesängen nach dem französischen Vaudeville *La carte à payer.* O. J. (*Dramatische Werke* II, 1830.) {D-ASU, D-GSU, D-HUL, D-KöUSB}

Morazani, Katharina Gräfin von = Hesse, Katharina von.

Morgenstern, W. v. = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Motte-Fouqué, Karoline de la. 1773 (Neunhausen/Mark) – 1831 (Neunhausen).

Geb. Briest. Verh. von Rachow oder Rochow. Pseudonym: Serena:

Die Belagerung von Ancons. [Drama? *Minerva.*] 1815. {D-ZMM}

Kloster Mariafelde. Einige Szenen [aus Dramen? *Minerva.*] 1818. {D-ZMM}

Müchler, Karoline = Woltmann, Karoline von.

Mück, Betty = Young, Betty.

Mühlbach, Luise = Pseudonym für: Mundt, Klara.

Müller, Elisabeth. 1827 [Friedrichs: 1866, Luzern] – 1898 (Stuttgart) [Friedrichs: 1932, Ruswil, Ktn. Luzern].* Pseudonym: E. Meruell:

* Die abweichenden Daten sind ein Resultat der Tatsache, daß dasselbe ungewöhnliche Pseudonym zwei verschiedenen Autorinnen zugeschrieben wurde. Insgesamt sind vier Autorinnen unter diesem Namen verzeichnet, davon zwei unter diesem Pseudonym:

Müller, Elise, 1782 (Bremen) –?, Dramatikerin

Müller, Elisabeth, 1827-1898 (Stuttgart), Pseud. E. Meruell, Dramatikerin und Lehrerin

Müller, Elisabeth, 1866 (Luzern) – 1932 (Ruswil/Ktn. Luzern), Pseud. E. Meruell, Lehrerin und

Anna von Cleve oder Die Gürtelmagd der Königin. Drama in 5 A. 1881. {D-BDSV, D-KöUSB, Handschrift in D-SiS; D-WeiZdK, IEN}
Ein Haar am Handschuhknopf. Lustspiel. 1887. {D-BSPK}
Otto der Große. Drama. 1881. {D-BSPK, D-GSU, D-WeiZdK}

Müller, Elise. 1782 (Bremen) – ?:

Die Kostgängerin im Nonnenkloster. Schauspiel in 4 A. 1797. {D-BSPK, D-FGM, D-GE, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL}
Prell und Louise, oder Was vermag die Liebe nicht? Schauspiel in 3 A. 1797.

Müller, Henriette Artemisia Marianne = Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

Müller, Klara = Mundt, Klara.

Mundt, Klara. 1814 (Neubrandenburg) – 1873 (Berlin). Geb. Müller. Pseudonym:

Luise Mühlbach:
Mademoiselle Clairon. Schauspiel. 1861. {D-BHU}
Novellen und Scenen. 2 Bde. 1845. [Enthält 'dramatische Szenen?'] {D-ASU, GB-LBL}
Ein Vormittag in Sanssouci. Historisches Lustspiel in 2 A. 1859. {D-BSPK, als handschriftliches Manuskript in: D-HHU-T; D-KöTM, GB-LBL}

Naubert, Christiane Benedikte Eugenie. 1756 (Leipzig) – 1819 (Leipzig). Geb. Hebenstreit. Verh. Holderieder:

Elisabeth ... oder die Bürgermeisterin. Lustspiel. 1808. {D-LKM}

Nauen, Maria Wilhelmine = Schmidt, Maria Wilhelmine.

Netter, Henriette = Strauss, Henriette.

Nettner, Henriette = Strauss, Henriette.

Jugendautorin

Müller, Elisabeth, 1885 (Langnau/Ktn. Bern) – 1977 (Hünibach bei Thun), Lehrerin, Jugendautorin und Dramatikerin.

Die Tatsache, daß keine der Autorinnen verheiratet war, d. h. daß sie nicht durch Mädchennamen unterscheidbar sind, die Gleichheit des Pseudonyms (zwei E. Meruells, wobei sich nicht ausschließen läßt, daß beide Autorinnen dasselbe Pseudonym benutzten) und die Gleichheit der Professionen (drei Lehrerinnen, zwei Jugendschriftstellerinnen) erschwert die Unterscheidung. Aufgrund der Lebensdaten läßt sich nur Elisabeth Müller, 1827-1898, als Verfasserin der obengenannten Dramen annehmen.

Neuber, Friederike Karoline. 1697 (Reichenbach/Vogtl.) – 1760 (Laubegast bei Dresden). Geb. Weißenborn:

Der allerkostbarste Schatz. Ein deutsches Vorspiel. 1741.

Der alte und neue Geschmack. Vorspiel. 1738.

Die dankbaren Schäfer. Vorspiel. 1735.

Ein deutsches Vorspiel. 1734. {D-BFU, D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-DoU, D-ENU, D-EWA, D-FGM, D-FSU, D-GiU, D-GSU, D-HHSU, D-HHU-T, D-HLHD, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-KoS, D-LDB, D-LKM, D-MarSN, D-MBS, D-MüRS, D-MüS, D-MüU, D-RoU, D-SU, D-TS, D-WeiZdK, D-WHLB, D-WS, D-WuS, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, CH-AK, CH-BSU, CU, DLC, GU, ICRL, MB, MiU, NIC, NjP, OCIW, OCU, OrU, OU, PSt, PU}

Die grösste Glückseligkeit in der Welt. Vorspiel. 1737.

Die Herbstfreude. Vorspiel [nicht identisch mit: *Das Schäferfest oder die Herbstfreude*]. 1736. {D-WeiZdK, A-WÖN}

Die Liebe der Unterthanen. Ein deutsches Vorspiel. 1741.

Die närrischen Grillen. Ein deutsches Schauspiel. 1746.

Die ruhige und gesegnete Wohnung der Weisheit, der Wahrheit, des Apollo, und des Mercurius. Vorspiel. 1735. [Von Reden-Esbeck Neuber zugeschrieben.]

Das Schäferfest oder die Herbstfreude. Lustspiel in Versen. 1753. {D-ASU, D-BFU, D-DeLL, D-HG, D-HHU-T, D-HUL, D-KöTM, D-MBS, D-MöS, D-MüS, D-TS, A-WÖN, CH-BSU, NN, OCU}

Der Sieg der Vernunft – oder der Tod des Hans Wurst. Vorspiel. 1737.

Der Tempel der Vorsehung. Vorspiel. 1741.

Die Umstände der Schauspiel-Kunst in allen vier Jahres-Zeiten. Vorspiel. 1735.

Der Ursprung der Schauspiele. Vorspiel. 1738.

Die Verbindung der vier Jahres-Zeiten. Anderer Titel für: *Die Umstände der Schauspiel-Kunst.*

Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten teutschen Schauspiele. Vorspiel. 1737. {D-KaMB}

Die von der Tugend getröstete und von dem Heldenmuth beschützte Guelphis. Vorspiel. 1735.

Die von der Weißheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst. Vorspiel in Versen. 1736.

Das Vorspiel. Ein episches Gedicht. 1742. {D-GOB}

Die Zufriedenheit. Vorspiel. 1741.

Ein Vorspiel. Titel nicht ermittelt. 1741. [Identisch mit: *Das Vorspiel*?]

Ein Epilog. Titel nicht ermittelt. Aufgeführt in Lübeck, 26. 11. 1734.

Wahrscheinlich noch mehrere ungedruckte Schauspiele.

Neumann von Meißenthal, Marianne. 1768 (Wien) – 1837 (Wien). Geb. von Tiell.

Verw. Egerváry. Pseudonym: Nina. Veröffentlichte auch anonym:

Die Colonie. Lustspiel. O. J.

Nina, oder Wahnsinn aus Liebe. Schauspiel mit Gesang. 1787. {D-BSPK}

Neumann-Hofer, Annie. 1867 (New York) – nach 1905 (Berlin oder Frankfurt/M.).
Geb. Bock:
Dora Peters. Schauspiel. 1902.
Kollegen! Komödie in 1 A. 1895. {Stark beschädigte Ausgabe in D-HHU-T}
Marie Antoinette. Schauspiel. 1903.
Die Montrefore. Drama frei nach Edgar Allan Poe. 1911.
Der nächste Tag. Schwank. 1907.
Die Schlangentänzerin. Schauspiel in 3 A. 1911. {D-KöTM}
Spießgesellen. Drama. 1911.
Wotans Abschied. Komödie. 1911.
Das Wunderkind. Komödie. 1903.

Neupauer, Christiane von = Breden, Christiane von.

Nieberg, Mathilde. 1839 (Hamburg) – ? Geb. Wagner:
Es lebe der Geist! Schwank in 1 A. 1893. {Zur Kurzweil. 1908.}
Die erste Probe. Schwank in 1 A. 1894. {Zur Kurzweil. 1908.}
Frauenliebe. Drama in 3 A. 1894.
Das Hoftheater. Lustspiel in 4 A. O. J.
Im Freundeskreise. Dramensammlung von 15 Dramen. 1902.
Klas Avenstaken oder Der Pfannkuchenberg. Kindermärchen in 3 A. mit Gesang und Tanz. O. J.
Pensionat für In- und Ausländer. Lustspiel in 3 A. 1908.
Perlen bedeuten Tränen. Volksmärchen aus alter Zeit in 3 A. nebst einem Vorspiel und einem Nachspiel. O. J.
Virginia Reel. Einakter. O. J. {Zur Kurzweil. 1908.}
„Wer ißt mit mir?“ Einakter. O. J. {Zur Kurzweil. 1908.}
Zur Kurzweil. Vier Einakter. 1908.

Nina = Pseudonym für: Neumann von Meißenthal, Marianne.

Obermayer, Rosa = Mayreder, Rosa.

Ochs, Elisabeth Philippine Amalie von = Hohenhausen, Elisabeth Philippine Amalie Freifrau von.

Odrich, Anna Natalie Emilie = Schlegel, Anna Natalie Emilie.

Oppel, Emilie von = Berlepsch, Emilie von.

Oppeln, Emilie von = Berlepsch, Emilie von.

Opzoomer, Adele. ? – ?:

Der Sturz des Hauses Alba. Drama. 1875. {D-LKM}

Osterloh, Adele Minna. 1857 (Dresden) – 1946 (Dresden). Geb. Günther:
Der Andere. Lustspiel in 1 A. 1881.
Ich deklamiere. Solospiel für eine Dame. O. J. {D-KöTM}
Ich denke dran. Solospiel für eine Dame. {Solospiele II. O. J.} {D-HHU-T}
Das Märchen vom Glück. Schauspiel in 4 A. 1900. {D-FSU}
Der Mann seiner Frau. Lustspiel in 5 A. 1883. {Als Regiebuch in D-HHU-T; D-KöTM}
Solospiele. 2 Bde. O. J. {Bd. 2 in D-HHU-T}
Der Wahrheitsmund. Operettenlibretto. Mit Heinrich Platzbecker. Musik von Heinrich Platzbecker. 1914. {Als Regiebuch in D-LDB}

Otto-Peters, Luise. 1819 (Meißen) – 1895 (Leipzig). Geb. Peters. Pseudonym: Otto Stern:

Constantin der Große. Oper in 4 A. Um 1870. {D-BDSV}
Des Königs Aufruf. Vorspiel zu: Theodor Körner. 1867.
Die Nibelungen. Libretto. 1852.
Theodor Körner. Große vaterländische Oper in 5 A. und einem Vorspiel. 1867.

Oulot, B. = Pseudonym für: Suttner, Bertha von.

P., A. = Pseudonym für: Raupach, Pauline.

Paar, Mathilde Lisette Marie. 1849 (Kassel) – 1899 (Leipzig). Pseudonym: Josef Trieb:

Althessen. Dramatisches Gedicht mit lebenden Bildern. 1884. {D-KaMB}
Der Brautkranz. Lustspiel in 1 A. 1880. {D-BDS, D-EWA}
Der Buchstabe des Gesetzes. Schauspiel in 4 A. 1898.
Chambre garnie. Lustspiel in 1 A. 1879. (Edmund Wallner, Hg.: *Das Haus-Theater.* 1879.) {D-BDS, D-EWA, D-KaMB, D-WeiZdK, NN}
Der Champagnerpfropfen. Lustspiel. 1877.
Désirée. Schauspiel. 1895. {D-LKM}
Der Dombau zu Köln. Dramatisches Gedicht in 4 Abteilungen. 2. Aufl. 1881. {D-KaMB}
Festgruß mit lebenden Bildern. Zur Feier des Musikfestes in Cassel. 1885. {D-KaMB}
Frauenlist und Laune. Lustspiel in 4 A. O. J. {Als Regiebuch in D-HHU-T; D-KöTM}
Die Geschwister. Schauspiel. 1891.
Helene. Schauspiel in 4 A. 1882. {D-BSPK, D-KaMB}
Die Hochzeit. Festspiel. O. J. {D-BDS}
Isolina Janson. Schauspiel. 1890.
Das Jahr und seine zwölf Monate. Fastnachtsscherz in 12 Szenen. 1882. {D-EWA}
Johannistag, ein Sommermärchen. Dramatisches Märchen. 1879. {D-EWA, D-LDB}
Des Königs Aufruf. Vorspiel zu: Theodor Körner. Libretto. 1867. {GB-LBL}

Die Kreuzfahrer. Große Oper in 3 A. (Musik von Louis Spohr). Libretto. 1899. {D-KaMB}

Die Lebensfrage. Dramatisches Gedicht. 1879. {D-EWA, D-LDB}

Das Märchen. Dramatisches Gedicht in lebenden Bildern. 1882. {D-KaMB}

Ein Roman. Lustspiel in 1 A. 1879. (Edmund Wallner, Hg.: *Das Haus-Theater*. 1879.) {D-BDS, D-EWA, D-WeiZdK, NN}

Theodor Körner. Oper in 5 A. und einem Vorspiel *Des Königs Aufruf*. Libretto. 1867. {GB-LBL}

Ein Traum. Drama [?]. 1882. {D-EWA}

Verirrungen. Schauspiel in 5 A. 1882. {D-KaMB}

Die Wahrheit. Lustspiel in 1 A. 1875. {D-KaMB, D-WeiZdK}

Wilde Rose. Lustspiel. 1888.

Wintermärchen. Weihnachtsspiel für die Jugend. 1882.

Paoli, Betty = Pseudonym für: Glück, Elisabeth.

Pauline = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Paulus, Karoline Elisabeth Friederike. 1767 (Schorndorf/Württemberg) – 1844 (Heidelberg). Pseudonyme: E. H., Eleutheria Holberg, Freundin Goethes und Schillers aus Heidelberg. Veröffentlichte auch anonym:

Semiramis. Trauerspiel von Voltaire. Übers. 1811. {A-WÖN, InU}

Pauss, Carl = Pseudonym für: Arndts, Maria.

Perin von Gradenstein, Josephine Freifrau von. 1779 (Brüssel) – 1856 (Wien). Geb. von Vogelsang. Veröffentlichte auch anonym:

L'amant d'Alicante. Heroisch-komisches Drama in 5 A. 1834.

L'inconséquent. Komödie in 5 A. 1828.

Rosemond. Tragödie in 5 A. 1826.

Telesilla. Tragödie in 5 A. 1827.

La terreur du ridicule. Komödie in 3 A. 1829.

Vanina. Tragödie in 5 A. 1831.

Pernet, Luise Hedwig Albertine von. 1742 (Schleswig) – 1801 (Budapest). Geb. Freiin von Kemmerer:

Seline. Komisches Trauerspiel in Versen und 5 A. 1770. (*Versuch in Fabeln und Erzählungen, nebst einem comischen Trauerspiele in Versen*. 1770.) {A-WÖN, MU (Mikrofilm)}

Peters, Luise = Otto-Peters, Luise.

Petersen, Marie Louise Auguste. 1816 (Frankfurt/O.) – 1859 (Frankfurt/Oder):

Die Irrlichter. Drama. 1856 [?]. {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-KaMB, D-

MrU, GB-LBL}

The Will o' the Wisps. Drama. 1868. {GB-LBL}

Pfeiffer, Charlotte = Birch-Pfeiffer, Charlotte.

Pichler, Caroline [auch Karoline]. 1769 (Wien) – 1843 (Wien). Geb. von Greiner. Pseudonym: Auguste*:

Amalie von Mannsfeld. Schauspiel in 3 A. nach Mad. Cottin. O. J. (*Dramatische Dichtungen*, 1818; *Sämmtliche Werke* XXI, 1822.) {D-ASS, D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-FGM, D-GE, D-RSB, D-TS, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Das befreite Deutschland. Cantate in 2 Abteilungen. O. J. (*Sämmtliche Werke* XIX, 1822.) {D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GE, D-RSB, D-ZMM, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, GB-LBL, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Die Bergsteiger. [Drama? *Minerva*.] 1818. {D-ZMM}

Cremsmünster. Eine Legende. [Drama? *Minerva*.] 1810. {D-ZMM}

Dramatische Dichtungen. 1815. {D-WüU}

Dramatische Dichtungen. 1818. {D-BoU, D-DUB, D-FGM, D-SML, D-TS, A-WÖN, A-WUB, A-ZS}

Dramatische Dichtungen. 3 Bde. 1822. [= *Sämmtliche Werke* XIX-XXI.] {D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-HUB, D-MüU, D-PUB, D-RSB, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU; Bd. 1 u. 2 in: D-DUB}

Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen. Historisches Schauspiel in 5 A. 1816. (*Dramatische Dichtungen*. 1818; *Sämmtliche Werke* XXI, 1822.) {D-ASS, D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-FGM, D-GE, D-LDB, D-LKM, D-PUB, D-RSB, D-TS, D-WeiZdK, D-ZCW, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CH-WiS, GB-LBL, CSt, InU, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Germanicus. Trauerspiel in 5 A. 1813. (*Sämmtliche Werke* XIX, 1822.) {D-BHU, D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GE, D-HUL, D-PUB, D-RSB, D-TS, D-WeiZdK, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen. Trauerspiel in 5 A. 1813. (*Sämmtliche Werke* XX, 1822.) {D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GE, D-PUB, D-RSB, D-WüU, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Mathilde. Tragische Oper in 3 A. O. J. (*Sämmtliche Werke* XX, 1822.) {D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GE, D-PUB, D-RSB, D-WüU, D-ZCW, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Neue dramatische Dichtungen. 1818. {D-BHU, D-KaMB}

Prolog zu *Heinrich von Hohenstauffen*. O. J. {D-DeLL, A-WUB, CSt}

* Eine Anthologie aus ihren sämtlichen Werken aus dem Jahre 1844, die wahrscheinlich auch Dramen enthält, befindet sich in D-ENU.

Rudolph von Habsburg. Heroische Oper in 3 A. O. J. (*Dramatische Dichtungen*, 1818; *Sämmtliche Werke* XX, 1822.) {D-ASS, D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-FGM, D-GF, D-PUB, D-RSB, D-TS, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}
Wiedersehen. Schauspiel in 2 A. 1814. (*Sämmtliche Werke* XIX, 1822.) {D-BiU, D-BoU, D-BUB, D-CorFB, D-DeLL, D-DUB, D-GF, D-PUB, D-RSB, D-WüU, A-GUB, A-WÖN, A-WUB, A-ZS, CSt, MH, NN, TxU, ViU, WU}

Pichler, Luise = Zeller, Luise.

Pierson, Caroline Wilhelmine. 1811 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1814] (Zittau/Sachsen) – 1899 (Lindenhof bei Coswig/Sachsen). Geb. Leonhardt. Verh. Lyser. Pseudonyme: R. Edmund Hahn, Caroline Leonhardt-Lyser:
Armida. Schauspiel in 5 A. 1879. {D-BDS}
Bertha von Bretagne. Opernlibretto. 1835.
Konradin von Schwaben. Opernlibretto. 1834. {D-GOB}
Leila. Opernlibretto. O. J.
Der letzte Jagiello. Historische Tragödie. 2. Aufl. 1895.
Meister Albrecht Dürer. Drama in 4 A. 1840 (2. Aufl. 1871). {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-ENU, D-FGM, D-MBS, D-ZCW, IEN}
Starhemberg oder Die Bürger von Wien. Historisches Drama [Kosch 3. Aufl.; bei Brümmer in ADB LIII, 1907 als Roman]. 1865. {D-BDS, D-LKM}
Vorgestern und heute. Lustspiel [?] oder Opernlibretto, 1836.
 Wahrscheinlich weitere Opernlibretti.

Pilgerin nach dem Heimatlande = Pseudonym für: Elise Bürger.

Pinelli-Rizzutto, Ada. 1836 [*National Union Catalog*: 1840] (Berlin oder Frankfurt a. O.) – 1918. Geb. von Treskow. Pseudonym: Günther von Freiberg:
Don Diego. Drama in 1 A. 1873.
Don Juan de Marañá. Monodrama. 1894. {D-KöTM}
Timandra von Korinth. Dramatisches Gedicht in 1 A. 1911. {D-BHU, D-KöTM}

Pleiner, Max von = Pseudonym für: Arens von Braunrasch, Auguste.

Pleitner, Anna Rupertina = Fuchs, Anna Rupertina.

Plessen, Maria Sophie Christiane von. 1783 (Göhren bei Parchim/Mecklenburg) – 1851 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: nach 1820] (Bützow/Mecklenburg). Geb. von Fick. Pseudonym: Maria:
Der Shawl. Lustspiel in 2 A. O. J.

Plönnies, Luise von. 1803 (Hanau) – 1872 (Darmstadt). Geb. Leisler:
David. Biblisches Schauspiel in 5 A. 1873. {D-BHU}

Maria Magdalena. Geistliches Drama in 5 A. 1870. {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-HUB, GB-LBL}

Ruh. Drama? 1869. {D-ASB, D-BHU, D-KaMB, GB-LBL}

Sawitri. Drama. 1862. {D-BHU, D-FSU, CH-CGK, GB-LBL}

Wittekind. Dramatisches Oratorium in 3 Abtheilungen. 1852. {D-FSU}

Poll, Julie Mathilde = Kühne, Julie Mathilde.

Porges, Elsa = Bernstein, Elsa.

Prechtler, Barbara. ? – 1843:

Festspiele und „zahlreiche Dramen, von denen nichts im Druck erschien“ (Goedekke).

Prellwitz, Gertrud. 1869 (Tilsit) – 1942 (Oberhof/Thüringen):

Das Deutschlandlied. Für die neue Jugend, dem Volke zu spielen. 1921. {D-BHU, D-HHU-T}

Der Kaisertraum. Weihefestspiel. 1912. {D-BHU, D-ENU, D-HHSU, D-HHU-T, D-HUB, D-KöTM, D-LDB, D-MüS, D-WeiZdK, NNC}

Kleine Spiele. Für die neue Jugend. O. J. {D-LDB}

Die letzte Wala. Eine Wotanslegende. Weihespiel in 5 A. 1935. {D-HHU-T, D-LDB, D-WeiZdK}

Maienspiel. 1933. {D-HHU-T, D-LDB}

Michel Kohlhas. Trauerspiel in 5 A. 1904. {D-BDS, D-BHU, D-HUB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-MüS, D-RoU, D-WeiZdK, CtY, MH, PSC, PSt, RPB}

Oedipus oder das Rätsel des Lebens. Tragödie in 5 A. 1896. {D-BHU, D-BSPK, D-HHU-T, D-HUB, D-HUL, D-KöTM, D-LDB, D-LKM, D-LR, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-RoU, D-TüU, D-WeiZdK, MH, NNC, TNJ}

Ostern. (Geplant oder vollendet als 3. Teil von *Die Gefangenen*.)

Seine Welt. Lustspiel in 5 A. 1911. {D-BHU, D-MüS, D-WeiZdK, NN, NNC, OrU}

Die Tat. Drama in 3 A. 1912. {D-BH, D-BHU, D-DUB, D-HHU-T, D-HUB, D-KöTM, D-LDB, D-MüS, D-WeiZdK, A-WÖN, MH, NN, NNC, TNJ}

Vier Volksspiele. 1919.

Was der Mensch säet, das wird er ernten. Straßenspiel. 1921. {D-BHU, D-HHU-T, D-LDB, D-MüS, D-WeiZdK}

Weltsonnenwende. Ein Mysterium. 1919. {D-BHU, D-HHU-T, D-LDB, D-RoU}

Zwischen zwei Welten. Weihefestspiel in 5 A. 1899. {D-BHU, D-FSU, D-HHU-T, D-HLHD, D-HUL, D-LDB, D-LR, D-MüS, D-RoU, CLSU, NNC}

Prix, Adalbert = Pseudonym für: Bernbrunn, Margarethe.

Psyche = Pseudonym für: Bechtolsheim, Julie Freifrau von.

Puttkamer (auch Puttkammer), Anna Lucie Karolien **Alberta**. 1849 (Groß-Glogau/Schlesien) – 1923 (Baden Baden). Geb. Weise:
Kaiser Otto der Dritte. Schauspiel in 5 A. 1883. {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-KöTM, D-LKM}
Merlin. Schauspiel in 4 A. mit einem Vorspiel. 1912. {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-KöTM}

R. = Pseudonym für: Robert, Friederike.

R., H. = Pseudonym für: Reusch, Henriette.

R., M. v. = Pseudonym für: Reitzenstein, Marie Freifrau von.

R., V. v. = Pseudonym für: Rupp, Victoria von.

R. S., M. = Pseudonym für: Reichardt-Stromberg, Mathilde.

Rachow, Karoline von = Motte-Fouqué, Karoline de la.

Radtke, Emma = Laddey, Emma.

Rafael, L. = Pseudonym für: Kiesekamp, Hedwig.

Rasch, Julius = Pseudonym für: Arens von Braunrasch, Auguste.

Ratzbar, Sophie Eleonore = Titzenhofer, Sophie Eleonore von.

Raudnitzky, Victoria = Rupp, Victoria von.

Raupach, Pauline. Um 1848. Geb. Werner. Pseudonym: A. P:
Der Bruderkuß. Dramatischer Scherz in 2 A. 1844. {D-KöTM}
Ehemann und Junggeselle. Lustspiel in 4 A. 1846. {D-KöTM}
Eine einfache Geschichte. Schauspiel in 2 A. 1865. {D-KöTM}
Frage und Antwort. Dramatischer Scherz in 1 A. 1843. {D-KöTM}
Die Frau im Hause. Spiel in 3 A. 1842. {D-BHU, D-KöTM}
Die Grundsätze. Lustspiel in 5 A. O. J. {D-BDS, D-WeiZdK}
Marie. Schauspiel in 4 A. 1845. {D-BHU, D-KöTM}
Noch ist es Zeit. Schauspiel in 3 A. 1842. {D-BDS, D-BHU, D-KöTM}
Der Rückfall. Original-Lustspiel in 4 A. O. J. {D-BDS}
Stolz und Liebe. Schauspiel in 5 A. 1849. {D-BDS, D-KöTM, A-WÖN}
Ein Wort des Fürsten. Schauspiel in 5 A. 1841. {D-BHU, D-KöTM}
Weitere (dramatische?) Werke [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 140].

Rauthe, Henriette = Frölich, Henriette.

Raven, Mathilde. 1817 (Meppen/Niedersachsen) – nach 1898 (Dresden). Geb. Beckmann:

Der erste April. Dramatischer Scherz. 1870. (Edmund Wallner, Hg.: *Das Haus-Theater*. 1874.) {D-BDS, D-EWA, D-TüU, D-WeiZdK, NN}

Ein Geheimnis. Drama in 5 A. Um 1880. {Unter dem Titel: *Marie oder Ein Geheimnis* in D-BSPK; D-FSU, D-HHU-T, A-WÖN}

Der Herr Hofjunker. Lustspiel in 1 A. 1918. {D-LDB, NN, PPT}

Herz und Krone oder Wilhelm von Lecce. Trauerspiel in 5 A. 1845. {D-BSPK; unter dem Titel: *Wilhelm von Lecce* in D-FSU, D-KöTM, D-WeiZdK}

Der Zauberspiegel. Dramatischer Scherz. 1871. {D-BDS, D-BH, D-EWA}

Recke, Elisa[beth] Charlotte Konstantia von der. 1754 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1751] (Schönberg/Kurland) – 1833 (Dresden). Geb. von Medem. Pseudonyme: Elisa, Elise:

Familien-Scenen, oder Entwicklungen auf dem Masquenballe. Schauspiel in 4 A. 1826. {D-BHU, D-BSPK, D-DonFFH, D-EWA, D-FGM, D-FrU, D-GE, D-HUB, D-HUL, D-TS, D-ZR, ICU}

Regelsberg von Thurnberg, Marie von = Augustin, Marie Freifrau von.

Reichardt, Mathilde = Reichardt-Stromberg, Mathilde.

Reichardt-Stromberg, Mathilde. 1823 (Solingen/Rheinland) – 1898 (Rheinbreitbach bei Unkel). Geb. Reichardt. Pseudonym: M. R. S:
Aspasia. Dramatisches Gedicht in 5 A. 1852.

Reinbold, Adelheid. 1802 (Hannover) – 1839 (Dresden). Pseudonym: Franz Berthold:

Prinz von Massa. Dramatische Novelle. 1837. (Als Bd. II ihrer *Novellen und Erzählungen*, 1836-7.) {A-WUB?}

Reinhardt, Friederike. 1770 (Arnstadt) – 1843 (Jena). Geb. Wagner. Pseudonym: Lina Reinhardt:

Alte Liebe rostet nicht. Lustspiel in 1 A. O. J. (*Dramatische Kleinigkeiten*. 1835.) {D-GSU, D-MBS}

Die Braut des Echo's. Lustspiel in 1 A. O. J. (*Dramatische Kleinigkeiten*. 1835.) {D-GSU, D-MBS}

Cyrus. Dramatisches Gemälde in 2 A. O. J. (*Festgabe in zehn neuen dramatischen Spielen für die deutsche Jugend*. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Dramatische Kleinigkeiten. Sechs leicht aufführbare Lustspiele, jedes in einem Akte. 1835. {D-GSU, D-MBS}

Die Entführung. Schauspiel in 1 A. O. J. (*Festgabe*. 1839.) {D-FrU, D-KöTM, D-WeiZdK}

Die Folgen der Neugier. Schauspiel in 1 A. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Friedliebchens Traum. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Das Goldstück. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Der gutgemeinte Irrtum. Lustspiel in 1 A. O. J. (Dramatische Kleinigkeiten. 1835.) {D-GSU, D-MBS}

Der Gutschmecker. Lustspiel in 1 A. Frei nach dem Französischen. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Der Hochmüthige und sein Verderber. Schauspiel in 2 A. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Der hölzerne Prophet. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Die Johannis-Braut. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Kindertheater, bestehend in achtzehn kleinen dramatischen Belustigungen zur leichten Aufführung in Familienkreisen. 1834. {D-FSU, D-WeiZdK}

Die kleine Creolin. Schauspiel in 3 A. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Der kleine Schornsteinfeger. Schauspiel in 2 A. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Neues Kindertheater. 1841. {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Der Pelzrock. Lustspiel in 1 A. nach einem Gedicht von Schütze. O. J. (Dramatische Kleinigkeiten. 1835.) {D-GSU, D-MBS}

Die Perlenschnur. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Das Probejahr. Lustspiel in 1 A. O. J. (Dramatische Kleinigkeiten. 1835.) {D-GSU, D-MBS}

Die rettenden Engel. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Die Rückkehr aus dem Bade. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Schauspiele für die Jugend. O. J. (Der deutsche Kinderfreund, 1. Abt. Bd. 5. 1837.)

Schuld und Unschuld. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Das Schwabenmädel. Lustspiel in 1 A. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Der Spiegel. Feenmärchen. Lustspiel in 1 A. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Der St. Hubertus-Brunnen. Lustspiel in 1 A. O. J. (Dramatische Kleinigkeiten. 1835.) {D-GSU, D-MBS}

Der Traum. Dramatisierte Erzählung. O. J. (Festgabe. 1839.) {D-FrU, D-KöTM}

Ueberraschungen. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Die Verwandlung. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Vor hundert Jahren, jetzt und was immer bleibt. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Die zwei Rothköppchen. O. J. (Neues Kindertheater. 1841.) {D-FSU, D-KöTM, D-WHLB}

Reinhardt, Lina = Pseudonym für: Reinhardt, Friederike.

Reitzenstein, Marie Freifrau von. 1854 (Hannover?) – 1894 (Baden-Baden). Pseudonym: M. v. R:

Dragonier-Regiment Das Erste d. kgl. Deutschen Legion. Ein Kriegsbild in 5 A. 1891. {D-DeLL}

Die Haussuchung. Lustspiel in 4 A. 1892.

Pfalzgraf Heinrich, Herzog Heinrich des Löwen Sohn. Vaterländisches Bild aus dem 12. Jahrhundert. [Drama?] 1892. {D-CSB}

Reitzenstein, Sophie Mariane von. 1770 – 1823 (Nemmersdorf/Bayern). Geb. Weickard [Goedeke: Weickard]:

Der gereiste Bräutigam. Lustspiel in 1 A. aus dem Französischen. 1791. (Theatralische Sammlung XV.) {A-WÖN}

Kleine Lustspiele. 1791. {D-ASU, D-BSPK}

Die Kriegslust. Lustspiel in 1 A. 1792. {D-KöTM}

Das nächtliche Rendez-vous. Lustspiel in 1 A. aus dem Französischen. 1791. (Theatralische Sammlung XX.) {D-DeLL, A-WÖN}

Reue mildert Verbrechen. O. J.

Die seltene Beständigkeit. Lustspiel in 2 A. 1792. {D-ASU, D-BHU, D-KöTM, MU (Mikrofilm)}

Der seltsame Freier. Lustspiel. 1793.

Der Vergleich. Lustspiel in 1 A. 1791. (Theatralische Sammlung XIV.) {A-WÖN}

Remy, Nahida = Lazarus, Nahida Ruth.

René, E. = Pseudonym für: Druskowitz, Helene von.

Reusch, Henriette. 1834 (Brilon/Westphalen) – 1902 (Bonn). Pseudonym: H. R:

Die Errettung des Moses. Dramatisches Spiel für die weibliche Jugend. 1867. {D-BSPK, D-BUB, D-KöTM, GB-LBL}

Das Rosenwunder. Drama in 1 A. 1863. {D-BDS, D-BHU, D-BUB, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-Mös}

Reventlow, Friederike Louise Gräfin = Stolberg, Friederike Louise Gräfin.

Rheinau, Sophie = Pseudonym für: Siebert, Anna.

Ribas (auch Riba), Anna Antonie = Thaler, Anna Antonie.

Ribics, Auguste. 1808 (Prag) – ? Geb. Schreiber:

Finnette Aschenbrödel, oder: Rose und Schuh. Zauberspiel mit Gesang in 3 A. 1830.
Montbars, oder: Die Korsaren von den Antillen. Romantisches Drama mit Musik in 4 A. nach van der Veldes. 1834.

Richa [Pseudonym für wen?]. ? – ?:

Die alte Geige. Schauspiel in 1 A. 1820.

Richter, F. P. E. = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Richthofen, Julie Charlotte Dorothea Freifrau Prätorius von. 1785 (Pillau/Ostprien) – 1840 (Berlin). Geb. des Champs:

Berenice, Königin von Syrien. Trauerspiel. O. J.

Die Leiden Medicis. Trauerspiel. O. J.

Zaide, Prinzessin von Oudipore und Nadir, oder das Verhängniß. Trauerspiel in 5 A. O. J.

Ringseis, Emilie. 1831 (München) – 1895 (München):

Die Getreue. Dramatisches Märchenspiel. 1862. {D-BHU, D-BSPK, D-FTT, D-FrU, D-GSU, D-LKM, D-MarSN, D-MüS, D-SiFH, D-TüU, A-WÖN, CH-AK, CH-LZ, CH-SZ, GB-LBL}

Neue Gedichte und kleine Dramen. 1873. {D-FBPT, D-FrU, D-MarSN, CH-LZ; fehlt an KAS}

Schneewittchen. Märchenspiel. 1866.

Sebastian. Märtyrertragödie. 1868. {D-BHU, D-BSPK, D-FSU, D-KöED, D-KöUSB, D-MarSN, D-MüS, D-TüU, CH-LZ, GB-LBL}

Die Sibylle von Tibur. Schauspiel in 3 A. 1858. {D-BSPK, D-DeLL, D-FSU, D-FTT, D-GSU, D-HUL, D-MarSN, D-MüS, A-WÖN, A-WUB, CH-LZ, CH-SZ, GB-LBL, KAS}

Veronica. Drama in 3 A. [Lateinische Übersetzung ihres gleichnamigen deutschen Originals.] 1858. {GB-LBL}

Veronika. Schauspiel in 3 A. 1854. {D-BHU, D-BSPK, D-BUB, D-DeLL, D-DonFFH, D-FrU, D-GSU, D-HLB, D-HUL, D-KöTM, D-MarSN, D-MüS, D-SPL, D-TüU, A-WÖN, A-WUB, CH-LZ, CH-SZ, CH-WiS, GB-LBL, ICRL}

Ritter, Ernst = Pseudonym für: Binzer, Emilie Freifrau von.

Ritter, Friederike Johanna = Lohmann, Friederike Johanna.

Robert, Friederike. 1795 (Böblingen bei Stuttgart) – 1832 (Baden-Baden). Geb.

Braun. Pseudonyme: R., Friederike:

Schwank in niederschwäbischer Mundart (Titel nicht ermittelt).

Rochow, Karoline von = Motte-Fouqué, Karoline de la.

Röder, Eleonore = Thon, Eleonore.

Römheld, Amalie = Jochheim, Amalie.

Rosalba = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Rosmer, Ernst = Pseudonym für: Bernstein, Elsa.

Rothenburg, Friederike Helene von = Unger, Friederike Helene.

Rudorff, E. = Pseudonym für: Brackel, Ferdinande Freifrau von.

Rüdiger, Elise Philippine. 1812 (Schloß Eschwege) – 1899 (Berlin). Geb. von Hohenhausen [Ochs?]. Pseudonyme: F. v. Hohenhausen, Freiin v. H., E. v. H.:
Johann und Cornelius de Witt oder das ewige Edikt. Historisches Trauerspiel aus der Zeit Ludwigs XIV. 1847. {D-BiSL, D-KöTM, D-WeiZdK, NN}

Rüttimann-Meyer von Schauensee, Anna Maria. 1772 – 1856:

Dramatische Versuche. O. J. {Handschriftlich in CH-LSK}

Ruf, Franziska = Fritsch, Franziska.

Ruhkopf, Julie. 1799 (Bielefeld) – ? Pseudonym: Irene:

Brand. Drama von Henrik Ibsen. Übers. 1874. {GB-LBL}

Kriegerisch. Drama. Um 1870. {D-LGS}

Rupp, Victoria (von). Um 1755 (Prag) – um 1824 (Prag). Geb. Raudnitzky. Pseudonyme: V. v. R., Miß Jennys Übersetzerin:

Die gute Mutter. Lustspiel in 2 A. 1777/8. (*Deutsche Schaubühne* Bd. 126.) {D-BSPK, D-WeiZdK, A-WÖN}

Jenny, oder Die Uneigennützigkeit. Drama in 2 A. 1777. {D-BSPK, D-DUB, D-WeiZdK, A-WÖN, CtU, CU, InU}

Marianne, oder Der Sieg der Tugend. Rührendes Lustspiel in 3 A. 1777. (*Deutsche Schaubühne* Bd. 126.) {A-WÖN, MU (Mikrofilm), CLSU}

Rust, Anna = Croissant-Rust, Anna.

S., M. R. = Pseudonym für: Reichardt-Stromberg, Mathilde.

Sacrosanct = Pseudonym für: Druskowitz, Helene von.

Sakkoraus, H. = Pseudonym für: Druskowitz, Helene von.

Saling, Regina = Froberg, Regina.

Salomo, Regina = Froberg, Regina.

Sangalli, Elisabeth = Marr, Elisabeth.

Sankt Galli = Pseudonym für: Marr, Elisabeth.

Sans Gène = Pseudonym für: Hill, Anna.

Saphir, Marie = Pseudonym für: Gordon, Marie.

Schabelsky, Elisabeth (Elsa) Alexandrowna von. 1860 (Stupky/Gouvernement Jekaterinoslaw, Südrussland) – nach 1902. Pseudonyme: P. Lorenz, Egar Schugay:

Agrippina. Lustspiel. 1892.

Der berühmte Mann. Lustspiel. 1890. {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-CorFB, D-HHSU}

Bobì. Lustspiel. 1896.

Irrlichter. Schauspiel. 1893.

Modern. Schauspiel. Freie Bearb. nach Sardou. 1895.

Notwehr. Volksstück in 4 A. 1894. {D-BSPK, GB-LBL}

Ein Revisor. Lustspiel in 5 A. von Nikolaj Gogol. Übers. 1895. {D-KöTM}

Wahrheit. Märchendrama in 7 Bildern. 1899. {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-FSU}

Schadow, Sophie von = Hasenclever, Sophie.

Schardt, Charlotte von = Stein, Charlotte Freifrau von.

Schasler, Nahida Ruth = Lazarus, Nahida Ruth.

Scheffel, Josephine. 1805 [ADB: 1803] (Oberndorf/Neckar) -1865 (Karlsruhe). Geb. Krederer:

Lorle und Dorle. Lustspiel in schwäbischer Mundart. Um 1850. [Aufgeführt Anfang der 1850er Jahre am Karlsruher Hoftheater; ADB XXX, 779].

Schelling, Caroline = Schlegel-Schelling, Caroline.

Schellinger, Emilie = Schleifer, Emilie.

Schillfarth, Henriette. 1839 (Schwabach) – ? Verh. Straub:

Maximilian Emanuel, Churfürst von Bayern. Schauspiel in 4 A. Ungedr. O. J. {Handschriftlich in D-SSchw}

Schiller, Charlotte Luise Antoinette von. 1766 (Rudolstadt) – 1826 (Bonn). Geb. von Lengefeld:

Der verunglückte 5. März 1802. Schwank. 1802.

Schimmelmann, Caroline Gräfin von = Baudissin, Caroline Gräfin von.

Schippel, Elisabeth = Mentzel, Elisabeth.

Schlee, Hedwig = Dohm, Hedwig.

Schlegel, Anna Natalie Emilie. 1849 (St. Petersburg) – 1891 (Berlin). Geb. Odrich:

An rechter Schmiede. Lustspiel. 1883.

Die Heirat auf Befehl. Lustspiel. 1883.

Schlegel, Caroline = Schlegel-Schelling, Caroline.

Schlegel, Christiane Karoline. 1739 (Dresden) – 1833 [Goedeke: 1832] (Dresden).

Geb. Lucius. Veröffentlichte anonym:

Diival und Charmille. Bürgerliches Trauerspiel in 5 A. 1778. (*Deutsche Schaubühne* Bd. 141; Neuausg. hg. Wurst 1991.) {D-DUB, D-FGM, D-GE, D-GSU, D-HUB, D-HUL, D-ZCW, A-WÖN, CtY, MH}

Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 25].

Schlegel-Schelling, Caroline Dorothea Albertine. 1763 (Göttingen) – 1809 (Maulbronn). Geb. Michaelis. Gesch. Schlegel. Verw. Böhmer:

Die Höhle des Todes. Übers. aus dem Französischen. 1800. [Von Meusel und Goedeke ihr zugeschrieben, nicht von Muncker in *Allgemeine Deutsche Biographie*.] {D-MBS, MB}

Romeo und Julia. Von Shakespeare. Übers. mit A. W. Schlegel. 1797. {D-FGM, D-WeiZdK}

Weitere Shakespeare-Übersetzungen mit A. W. Schlegel.

Schleifer, Emilie. 1825 (Vöcklabruck/Österreich) -1878 (Salzburg). Geb. Schellinger. Veröffentlichte anonym:

Ein Opfer der Liebe. Schauspiel in 4 A. 1858. {A-SMCA}

Schlichtkrull, Aline von. 1832 (Silenz/Rügen) – 1863 (Berlin):

Liebe aus Laune. Lustspiel in 5 A. 1854. {D-BDS, NN}

Wie ein Staat gerettet wird. Schwank in 4 A. O. J. [Erstveröffentlichung 1871]. {TNJ}

Schmid, Dr. = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Schmidemer, Helene = Forster, Helene von.

Schmidmer, Helene = Forster, Helene von.

Schmidt, Elise. 1824 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1827] (Berlin) – ?:

Agamemnon. Drama von Äschylos. Bearb. 1857.

Die Bacchantinnen. Drama von Euripides. Bearb. 1869.

Brandenburgs erster Friedrich. Historisches Schauspiel in 5 A. 1861. {D-BDS, D-MrU}

Drei Dramen. 1849-56. {D-BDS, D-BHU, D-GSU, D-RUB, A-WÖN, GB-LBL, NcCU oder NcGU oder NcGW, NCU}

Der Genius und die Gesellschaft. Schauspiel. (*Drei Dramen*. 1849-56). {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-FGM, D-GSU, D-RUB, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, NcCU oder NcGU oder NcGW, NCU}

Judas Ischariot. Dramatisches Gedicht in 5 Abtheilungen. 1848. {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-HHU-T, D-KöTM, D-KöUSB, D-LGS, D-SPL, D-WeiZdK, A-WUB, MH}

Judas Iskariot. Russische Übersetzung ihres gleichnamigen deutschen Originals. 1909. {D-HHSU}

Der Kauf der Mark Brandenburg. Geschichtlich-vaterländisches Schauspiel in 5 A. 1860. {Als Manuskript in D-BSPK}

Macchiavelli. Trauerspiel. (*Drei Dramen*. 1849-56). {D-BDS, D-BH, D-BHU, D-GSU, D-RUB, A-WÖN, GB-LBL, NcCU oder NcGU oder NcGW, NCU}

Ödipus in Kolonos. Drama von Sophokles. Bearb. 1857.

Paganini. Melodrama. 1846.

Peter der Große und sein Sohn. Schauspiel. (*Drei Dramen*. 1849-56). {D-BDS, D-BHU, D-GSU, D-RUB, A-WÖN, GB-LBL, NcCU oder NcGU oder NcGW, NCU}

Prometheus. Drama von Äschylos. Bearb. 1855.

Stein und Napoleon. Drama. 1870.

Die Vögel. Drama von Aristophanes. Bearb. 1869.

Schmidt, Emilie = Heinrichs, Emilie.

Schmidt, Emilie Johanna Constantia Katharina = Bufalo della Valle, Emilia Marchesa del.

Schmidt, Friderike. Um 1824:

Dramatische Bearbeitung einiger Theile der heiligen Geschichte nebst mehreren Gelegenheitsgedichten von der blinden Friderike Schmidt. 1827. {D-WeiZdK}

Schmidt, Maria Wilhelmine (Minna). 1781 (Berlin) – 1827 (Berlin). Geb. Nauen:

Der Liebhaber als Gespenst. Komödie von Pedro Calderón de la Barca. Übers. 1816.

Schnorr von Carolsfeld, Charlotte = Krug, Charlotte.

Schönfließ, Rosalie. 1799 (Königsberg/Preußen) – 1845 (Georgenburg bei Insterburg):

Clara oder die Frauenemancipation. 1843-4.

Johanna Gray. 1839.

Der letzte der Abencerragen. 1840.

Schreiber, Auguste = Ribics, Auguste.

Schröder, Auguste Sophie. 1847 (Löbejün bei Halle/Saale) – nach 1905. Geb. Festner:

Die bekehrten Ungläubigen. Lustspiel. 1876.

Intriguen. Schauspiel. 1876.

Nur eine Gastrolle. Lustspiel. 1881.

Verheiratet wider Willen oder irren ist menschlich. Lustspiel. 1876.

Wahn und Liebe. Lustspiel. 1882.

Dramatisierte Märchen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 138].

Schröder, Emilie. ? (Berlin) – 1922:

Das Glas Wasser oder Ursachen und Wirkungen. Lustspiel in 5 A. von Scribe. Übers. O. J. {D-BDS, D-DonFFH, D-DSB, D-DUB, D-ENU, D-KöED, D-MarSN, D-SPL, D-WeiZdK, A-WÖN, CH-WiS, CH-SZ}

Der Misanthrop. Drama von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-MüU, D-SPL}

Die Plagegeister. Komödie in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-BDS, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-PEA, D-SPL, A-SUB}

Psyche. Trauerspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Sämmtliche Werke von Molière. 2 Bde. Hg. (und teilweise übers.) 1871. {D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL}

Die Schule der Ehemänner. Lustspiel in 3 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-DSB, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL, A-SUB}

Die Schule der Frauen. Lustspiel in 5 A. von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-BDS, D-EWA, D-HUL, D-LDB, D-SPL, D-WeiZdK}

Tartuffe. Drama von Molière. Übers. O. J. (*Molières Sämmtliche Werke in zwei Bänden*. 1871.) {D-BDS, D-ENU, D-ES, D-EWA, D-HUB, D-HUL, D-LDB, D-MüU, D-SPL, A-SUB}

Übersetzungen von Racines Tragödien. Um 1884.

Schröder, Sophie Charlotte = Ackermann, Sophie Charlotte.

Schröter, Johanne Juliane von = Köbner, Johanne Juliane.

Schubert, Sophie = Mereau, Sophie.

Schücking, Louise Johanne Gerhardine Ulrike. 1815 (Darmstadt) – 1855 (Sassenberg bei Münster). Geb. von Gall. Pseudonym: Louise v. G:
Doctor Robin. Lustspiel in 1 A. Bearb. nach dem Französischen von L. v. G. (= Louise von G.?) 1843. {D-KöTM}
Die gnädige Frau. Lustspiel in 1 A. 1852. {D-KöTM}
Ich hab's gewagt. Lustspiel in 2 A. 1851. {D-KöTM}
Das lebende Bildniß. Lustspiel in 3 A. Bearb. nach dem Französischen von L. v. G. (= Louise von G.?) 1843. {D-KöTM}
Die Memoiren des Satans. Lustspiel in 3 A. Bearb. nach dem Französischen. 1842. Von L. v. G. (= Louise von G.?) {D-KöTM}
Ein schlechtes Gewissen. Komödie in 1 A. 1842. {D-KöTM}
Weitere nicht genannte Lustspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 119].

Schugay, Egar = Pseudonym für: Schabelsky, Elisabeth (Elsa) Alexandrowna von.

Schugt, Johanna = Holthausen; Johanna.

Schuselka-Brüning, Ida. 1817 – ?:

Frauengüte. Lustspiel in 1 A. 1853. {D-BDS}
Herzensadel. Lustspiel in 5 A. Nach dem Französischen. O. J. {D-BDS}
Eine kleine Gefälligkeit. Lustspiel in 1 A. 1860. {D-HHU-T, D-KöTM}
Der Reichtum des Arbeiters. Lebensbild mit Gesang und Tanz in 2 A. Bearb. nach dem Französischen. 1852. {D-HHU-T, D-KöTM, A-WÖN}
Ein verlorener Vater. Bearb. nach Dumas' Charakterlustspiel. O. J. [Identisch mit: *Vater und Sohn?*] {A-WÖN}
Vater und Sohn. Charakterlustspiel in 5 A. Freie Bearb. nach A. Dumas Sohn *Le père prodigue*. [Identisch mit: *Ein verlorener Vater?*] O. J. {D-BTM, D-KaMB}
Zwei Mütter. Schauspiel in 4 A. Nach dem Französischen. O. J. {D-BDS}

Schwarzburg-Sondershausen, Mathilde Fürstin von. 1814 (Hohenlohe-Öhringen/Österreich) – 1888 (Salzburg). Pseudonym: Dornheim:
Jadwiga, Königin von Polen. Drama. O. J.

Sedelmayr [Goedeke: Sedelmaier], **Johanna Maria.** 1811 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1801] (Salzburg) – 1853 (Salzburg):
Der Fischer am Gollinger Wasserfall. Drama. O. J.
Joseph Speckbacher. Drama. O. J.

Romulus und Remus. Drama. 1837.

Weitere nicht genannte Dramen [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 115].

Seefried, Franziska Freiin von = Tauffkirchen-Engelburg, Franziska Gräfin von.

Serena = Pseudonym für: Motte-Fouqué, Karoline de la.

Serena, A. = Pseudonym für: Amalie, Prinzessin von Sachsen.

Seyler, Friederike Sophie. 1738 (Dresden) – 1789 (Schleswig). Geb. Sparmann. Gesch. Hensel:
Die Entführung, oder Die zärtliche Mutter. Drama in 5 A. nach Sheridan. [Neubearb. der *Familie auf dem Lande.*] 1771. {D-KöTM, MU (Mikrofilm), NN}
Die Familie auf dem Lande. Drama in 5 A. 1770. {D-KöTM, GB-LBL, MU (Mikrofilm), NNC}
Der Hinkende und der Stotternde. Lustspiel. Ungedr. O. J.
Hüon und Amande. Romantisches Singspiel in 5 A. nach Wielands Oberon. 1789. (*Theatralische Sammlung* Bd. 81.) {D-DonFFH, D-WoHA, A-WÖN, GB-LBL}
Melanide. Schauspiel. Übers. aus dem Französischen. O. J.
Oberon, oder König der Elfen. Romantisches Singspiel in 3 A nach Wieland. [Neubearb. von *Hüon und Amande.*] Erschienen 1792. (*Deutsche Schaubühne* Jg. 4, Bd. 11.) {D-ASS, D-BS, D-DonFFH, D-WeiZdK, A-WÖN, GB-LBL, ICRL, MB, MH, MU (Mikrofilm), OrU; als Operntextbuch in D-BSPK, D-FGM, D-FSU, D-KaMB}

Siebert, Anna. 1846 (Köln) – ? Geb. ? Pseudonym: Sophie Rheinau:

Mirzels Ritt auf dem Pegasus. Lustspiel. 1879.

Wendelin Deichselgrad in Köln. Lustspiel in 3 A. 1879. {D-KöTM, D-KöUSB}

Siegel, Maria Anna = Löhn-Siegel, Maria Anna.

Siking, Franz = Pseudonym für: Strauss, Henriette.

Sophie, Prinzessin von Hohenlohe = Sophie, Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen.

Sophie, Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen. Anderer Name: Sophie von Hohenlohe. 1772 – 1790:

Die Dorffeyer. Schauspiel. O. J.

Sostmann, Anna Wilhelmine (Minna) Elisabeth. 1788 (Hannover) – 1864 (Hamburg). Geb. Blumenhagen:

Peter Vischer. Romantisch-dramatisches Gemälde aus Nürnbergs Vorzeit in 2 A. 1832. {D-BSPK, D-DeLL, D-FTT, D-GE, D-MBS, A-LBS, A-WÖN, GB-LBL, InU}

Sparmann, Friederike = Seyler, Friederike.

Spohr, Charlotte = Glümer, Charlotte von.

Stahl, Karoline. 1776 (Gut Ohlenhoff/Livland) – 1837 (Dorpat). Geb. Dumpf (auch Dumpff):
Moralische Erzählungen, Schauspiele und Reisebeschreibungen für die Jugend. 1822. {D-GSU}

Staufen, Fr. = Pseudonym für: Fritsch, Franziska.

Stein, Charlotte Albertine Ernestine Freifrau von. 1742 (Eisenach) – 1827 (Weimar).
Geb. von Schardt:
Dido. Trauerspiel in 5 A. 1796. (*Goethes Briefe an Frau von Stein*, 2. Aufl., 2 Bde., hg. Adolf Schöll, Frankfurt: 1883-5, Bd. 2.) {U. a. an: D-ASS, D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-BSPK, D-DeLL, D-DGM, D-DSB, D-DUB, D-ES, D-FGM, D-GSU, D-HHU-T, D-HUB, D-HUL, D-KaMB, D-LDB, D-LKM, D-MarSN, D-MrU, D-MüS, D-MüU, D-WeiZdK, A-ZS, GB-LBL, CtY, CU, DLC, IU, MB, MH, MU, NcU, NIC, OCIW, OCU, PPG, PU, RPB}
Neues Freiheitssystem oder die Verschwörung gegen die Liebe. Komödie in 4 Bildern. 1798. {D-BS, D-DUB, D-HHU-T, D-KaMB, D-KöTM, D-LDB}
Die Probe. Lustspiel in 5 A. 1809. {UU}
Rino. Schauspiel in 3 A. 1776. (*Goethes Briefe an Frau von Stein*, 2. Aufl., 2 Bde., hg. Adolf Schöll, Frankfurt: 1883-5, Bd. 1.) {U. a. an: D-FGM, MB, MU}
Die zwei Emilien. Komödie. 1800. {D-ASS, D-DGM, D-FGM, D-FSU, D-GF, D-GSU, D-MarLA, D-MarSN, D-MBS, D-SchOS, D-TüU, D-WeiZdK, A-WUB, CH-CGBB, CH-LZ}
Vielleicht eine weitere Komödie. 1800.

Stein, Max = Pseudonym für: Gordon, Marie.

Steinlein, Laura. 1826 (Friedefeld, Krs. Randow/Pommern) – 1901 [nach 1902?].
Geb. Freese. Pseudonyme: Arthalis, A. Freese, Arthur Freese:
Gustav Wasa. Schauspiel in 5 A. 1891. {D-EWA, D-FSU, D-WeiZdK}
Das Haus Cenci. Tragödie in 5 A. 1861. {D-WeiZdK, CtU, NN}
Kaiser Karl V. Drama in 5 A. 1857 (2. Aufl. 1881). {D-BUB, OCIW}

Stephanic = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Stern, Otto = Pseudonym für: Otto-Peters, Luise.

Sternheim = Pseudonym für: Brachmann, Louise.

Stolberg, Friederike Louise Gräfin. 1746 (Kopenhagen) – 1824 (Pederstrup). Geb. Gräfin Reventlow. Verh. von Gramm:
Emil. Drama in 3 A. O. J.

Stolberg, Henriette Katharina Gräfin zu. 1751 (Bramstedt/Holstein) – 1832 (Peterswaldau bei Reichenbach/Schlesien):
Moses. Ein kleines Drama. 1788. {D-MBS}

Stosch, Karoline = Woltmann, Karoline von.

Straub, Henriette = Schilffarth, Henriette.

Strauss, Henriette. 1845 (Bühl/Baden) – nach 1882. Geb. Netter oder Nettner. Pseudonym: Franz Siking:
Barbarossatetralogie. Fünf Dramen um Friedrich I. [Entstanden? Geplant?]
Beatrice. Historische Tragödie in 5 A. O. J. {D-BDS, D-KöTM, ICRL, MB}
Diplomatenliebe. Drama. O. J.
Kaiser Friedrich I. Schauspiel in 5 A. und einem Vorspiel. Als zweiter Teil der *Barbarossatetralogie*. 1893. {D-FSU, D-HUB, D-KöTM}
Kaiser Heinrich IV. von Deutschland. Drama. O. J.
Ein König. Drama. O. J.
Schuld um Schuld. Drama. O. J.
Sewahi. Drama in 5 A. 1872. {D-BSPK, D-KaMB, D-WeiZdK}

Sturmhoefel, Nahida Ruth = Lazarus, Nahida Ruth.

Suttner, Bertha von. 1843 (Prag) – 1914 (Wien). Pseudonym: B. Oulot:
Babies siebente Liebe und anderes. Neue Folge der erzählten Lustspiele. 1905. {D-KaMB, D-LKM}
Ermenegildens Flucht. Erzähltes Lustspiel. 1905.
Erzählte Lustspiele. Neues aus dem High Life. 1889.
Franzl und Mirzl. Erzähltes Lustspiel. 1905.
Langeweile. Erzähltes Lustspiel. 1905.

Sydow, Wilhelmine von. 1789 (Thumnitz/Oberlausitz) – 1867 (Schleusingen/Thüringen). Geb. von Criegern. Pseudonym: Isidore Grönu:
Das Angebinde. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GF, D-HUL, D-WeiZdK, UU}
Eunomia. 1830. {D-EWA, D-GF, D-HUL, D-WeiZdK, UU}
Das Festspiel. Schauspiel in 3 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GF, D-HUL, D-WeiZdK, UU}
Die geheilte Thorheit. Lustspiel in 1 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GF, D-HUL, D-WeiZdK, UU}

Der Husarenrecrut. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GE, D-HUL, D-WeiZdK, UU}
Kindliche Liebe. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GE, D-HUL, D-WeiZdK, UU}
Die Schwätzerin. Lustspiel in 1 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GE, D-HUL, D-WeiZdK, UU}
Die Überraschung. Schauspiel in 2 A. O. J. (*Eunomia*. 1830.) {D-EWA, D-GE, D-HUL, D-WeiZdK, UU}

Sylva, Carmen = Pseudonym für: Elisabeth von Rumänien.

Sylvander = Pseudonym für: Chézy, Wilhelmine von.

Sylvandra = Pseudonym für: Chézy, Wilhelmine von.

T, F. = Pseudonym für: Tarnow, Franziska Christiane Johanna Friederike.

Tabouillot, Mathilde Franziska von = Anneke, Mathilde Franziska.

Taléa, Ermelinda = Pseudonym für: Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen.

Tante Aurelie = Pseudonym für: Baudissin, Sophie von.

Tarnow, Franziska (Fanny) Christiane Johanna Friederike. 1779 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1783] (Güstrow/Mecklenburg) – 1862 (Dessau). Pseudonyme: Fanny, F. T:
Die Spanier auf Fühnen. Historisches Schauspiel in 4 A. Freie Bearb. 1827. {D-KöTM, D-SML}

Taufkirchen-Engelburg, Franziska (Fanny) Gräfin von. 1802 (Schloß Buttenheim/Bayern) – 1851 (Engelburg/Bayern). Geb. Freiin von Seefried:
Der Advokat. O. J.
Die beiden Trenk. O. J.
Graf Arco. O. J.
Graf Lauzun. O. J.

Telto, G. = Pseudonym für: Glümer, Charlotte von. [d. i. Umstellung von: Lotte G.]

Teutscher, Maria Antonia. 1752 (Wien) – 1784 (Wien):
Fanny, oder Die glückliche Wiedervereinigung. Drama in 1 A. 1773. {A-WÖN, MU (Mikrofilm), NN, PU}

Thal, Antonie = Pseudonym für: Thaler, Anna Antonie.

Thaler, Anna Antonie. 1814 (Brünn) – 1875 (Wien). Geb. Ribas (auch Riba). Pseudonym: Antonie Thal:
 Zwei nicht genannte Lustspiele [Groß, *Deutschlands Dichterinnen* 182].

Theodora = Pseudonym für: Bürger, Elise.

Theone = Pseudonym für: Artner, Marie Therese von.

Theophania = Pseudonym für: Brochowska, Pauline von.

Therese = Pseudonym für: Huber, Therese.

Thon, Eleonore Sophie Auguste. 1753 [Goedeke: 1757; Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 176?] (Eisenach) – 1807 (Eisenach). Geb. Röder [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: Rödern]. Pseudonym: Jenny:
Adelheit von Rastenberg [Goedeke: *Rosenberg*]. Trauerspiel in 5 A. 1788. {D-ASS, D-ASU, D-BSPK, D-DUB, D-FGM, D-GE, D-KUB, D-LKM, D-MarSN, D-SPL, D-WeiZdK, A-SUB, A-WÖN, GB-LBL, MH, MU (Mikrofilm), TxU}

Thure = Pseudonym für: Kühne, Julie Mathilde.

Thurnberg, Marie von = Augustin, Marie Freifrau von.

Tian = Pseudonym für: Günderrode, Karoline von.

Tieck, Dorothea. 1799 (wo?) – 1841 (*National Union Catalog*: 1851):
Die beiden Veroneser. Drama von Shakespeare. Übers. O. J. {D-KaMB, D-KöTM}
Coriolanus. Drama von Shakespeare. Übers. O. J. {U. a. an: D-BDS, D-FSU, D-HHSU, D-KöTM, OCU}
Gymbeline. Drama von Shakespeare. Übers. O. J. {D-BDS}
Macbeth. Drama von Shakespeare. Übers. 1833. {U. a. an: D-BDS, D-FSU, D-HHSU, D-KaMB, D-KöTM, GB-LBL, OCU}
Timon von Athen. Drama von Shakespeare. Übers. O. J.
Das Wintermärchen. Drama von Shakespeare. Übers. O. J. {D-HHSU, D-KöTM}
 Weitere Shakespeare-Übersetzungen.

Tieck, Sophie = Knorring, Sophie von.

Tiell, Marianne von = Neumann von Meißenthal, Marianne.

Tina = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Titzenhofer, Sophie Eleonore von. 1749 (Groß Jänowitz bei Liegnitz/Schlesien) – 1823 (Olbersdorf bei Breslau). Geb. von Wundsch. Verh. von Kortzfleisch. Gen. Ratzbar. Pseudonym: Adliches Frauenzimmer in Schlesien:
Das Landwehrkreuz in der Schlacht an der Katzbach. Drama. 1816.
Lausus und Lydie. Drama in 3 A. nach Marmontel. 1776. (*Deutsche Schaubühne* Bd. 102.) {D-FGM, D-WeiZdK, A-WÖN, MU (Mikrofilm)}
Osman und Bella. Schauspiel in 5 A. 1776. {D-ASU, A-WÖN}
Willhelm und Hannchen. Operette in 3 A. 1778. {D-BSPK, D-FIT, D-GF, D-WeiZdK, MU (Mikrofilm)}

Tochter der Karschin = Pseudonym für: Klencke, Karoline Luise von.

Treskow, Ada von = Pinelli-Rizzutto, Ada.

Trieb, Josef = Pseudonym für: Paar, Mathilde.

Ulrike. ? – ? [Identisch mit Ulrike Sophie?]:

Unglücklich durch Liebe und Konvenienz. Schauspiel in 4 A. 1788. (*Deutsche Schaubühne* Bd. 46.) {GB-LBL}

Ulrike Sophie, Herzogin von Mecklenburg-Schwerin. 1723 – 1813. [Identisch mit Ulrike?]:

Der Undankbare. Lustspiel in 5 A. nach Destouches. 1756. {D-HHSU, D-SML}

Unger, Friederike Helene. 1741 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen:* 1751] (Berlin) – 1813 (Berlin). Geb. von Rothenburg. Pseudonyme: Verfasserin des Julchen Grünthal, (Verfasser der offenen Fehde?):

Die Abenteuer einer Nacht, oder die zwey lebenden Toten. Lustspiel von Dumaniant, aus dem Französischen. 1789. {D-EWA, D-FGM, GB-LBL}

Der adelsüchtige Bürger. Posse. 1788. {D-BSPK, A-WÖN}

Der Bethbruder, ein Lustspiel nach Molière's Tartuffe, frey übersetzt. In 5 A. 1787. {D-FGM, A-WÖN}

Figaros Hochzeit, oder der lustige Tag. Komödie von Beaumarchais. Übers. 1785. {D-FGM, D-WeiZdK}

Die magnetische Wunderkraft, oder aller Welt zum Trotz doch ein Arzt. Lustspiel in 3 A. Freie Übers. 1789. [Auch Ludwig Ferdinand Huber zugeschrieben.] {D-FGM, GB-LBL, MU (Mikrofilm)}

Der Mondkaiser. Posse in 3 A. Aus dem Französischen. 1790. {D-FGM, D-HHSU, A-WÖN}

Die offene Fehde. Lustspiel. Bearb. nach dem Französischen. 1789. [Auch Ludwig Ferdinand Huber zugeschrieben.]

Uttech, Marie. 1819 (Züllichau/Brandenburg) – 1870 (Fürstenwalde/Brandenburg). Geb. Harrer:

Die kleine Erzherzogin. Lustspiel nach dem Spanischen. 1869. {D-WeiZdK}

Valduga, Sophie = Kleinert, Sophie.

Valett, Bertha = Lamprecht, Bertha.

Vaselli, Marie von. 1858 (Breslau) – 1923. Geb. von Ernest. Verh. von Baußnern:

Briefmarken. Lustspiel. 1880. {D-WeiZdK}

Magdalena. Schauspiel in 1 A. 1878. {Als Regiebuch, durchschossen, in D-KöTM; D-WeiZdK}

Mit dem Strome. Lustspiel in 4 A. 1878. {Als Soufflierbuch in D-KöTM; D-WeiZdK, D-WHLB, A-WÖN, NN}

Verena, Sophie = Pseudonym für: Alberti, Sophie.

Verfasser der offenen Fehde = mögliches Pseudonym für: Unger, Friederike Helene.

Verfasserin der Amalia = Pseudonym für: Ehrmann, Marianne.

Verfasserin der Charlotte Corday = Pseudonym für: Westphalen, Engel Christine.

Verfasserin der Familie Stolberg = Pseudonym für: Gersdorf, Wilhelmine von.

Verfasserin der Memoiren einer Idealistin = Pseudonym für: Meysenbug, Malwida von.

Verfasserin der Philosophie eines Weibes = Pseudonym für: Ehrmann, Marianne.

Verfasserin des Dichterlings = Pseudonym für: Hain, Juliane.

Verfasserin des Julchen Grünthal = Pseudonym für: Unger, Friederike Helene.

Verfasserin von „Lüge und Wahrheit“ = Pseudonym für: Amalie, Prinzessin von Sachsen.

Vespermann, Maria = Arndts, Maria.

Viebig, Clara. 1860 (Trier) – 1952 (Berlin.). Verh. Cohn:

Die Bäuerin. Drama. O. J. (*Der Kampf um den Mann.* 1905.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-HHU-T, D-LKM, GB-LBL}

Barbara Holzer. Schauspiel in 3 A. 1897. {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-HHU-T, D-LKM}

Fräulein Freschbolzen. Drama. O. J. (*Der Kampf um den Mann*. 1905.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-HHU-T, D-LKM, GB-LBL}
Der Kampf um den Mann. Dramenzyklus. 1905. {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM, GB-LBL}
Das letzte Glück. Schauspiel in 4 A. 1909. {D-BDS, D-BHU, D-FSU, D-HHU-T, GB-LBL}
Mutter. Drama. O. J. (*Der Kampf um den Mann*. 1905.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-HHU-T, D-LKM, GB-LBL}
Pharisäer. Komödie in 3 A. 1899. {D-BDS, D-BHU, D-BSPK, D-FSU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM}
Pittchen. Komödie in 3 A. 1910. {D-KöTM}
Eine Zuflucht. Drama in 1 A. O. J. (*Der Kampf um den Mann*. 1905.) {D-BDS, D-BFU, D-BHU, D-HHU-T, D-KöTM, D-LKM, GB-LBL}

Villiers, Emilie = Schauspielernamen für: Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

Viola = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Vogelsang, Josephine Freiin von = Perin von Gradenstein, Josephine Freifrau von.

W., W. = Pseudonym für: Gensike, Wilhelmine.

Wagmuth [Goedeker: Wachmuth], Magdalena = Callot, Magdalena (Madeleine) Freiin von.

Wagner, Mathilde = Nieberg, Mathilde.

Waldburg, Nina von = Pseudonym für: Güthner, Regina.

Waldherr = Pseudonym für: Birch-Pfeiffer, Charlotte.

Waldow, Ernst von = Pseudonym für: Blum, Lodoiska von.

Wallenheim, Auguste von = Pseudonym für: Goldstein, Auguste von.

Wallenrodt, Auguste von = Goldstein, Auguste Freiin von.

Wallenrodt, Isabella Johanna Eleonora von. 1740 (Uhlstädt/Thüringen) – 1819 (Lampersdorf bei Bernstadt/Schlesien). Geb. von Koppy:
Die Räuber. Trauerspiel in 5 A. fortgesetzt. (Auch unter dem Titel: *Karl Moor und seine Zeitgenossen nach der Abschiedsszene am alten Thurm*. [Fortsetzung von Schillers *Die Räuber*.] 1801. {D-BHU, D-FGM, D-KöTM, D-MarSN, D-MaU, D-WeiZdK, A-WÖN}

Wartensleben, Charlotte Wilhelmine Isabelle Gräfin. ? – ?:
Die Dulderin. 1809. {D-ZCW}

Waschmitius, Philomene = Hartl, Philomene.

Wedi, C. = Pseudonym für: Elisabeth von Rumänien.

Weikard, Sophie Marianne = Reitzenstein, Sophie Marianne von.

Weimar, A. = Pseudonym für: Götze, Auguste.

Weise, Alberta = Puttkamer, Alberta.

Weissenborn, Friederike Karoline = Neuber, Friederike Karoline.

Weissensturn, Johanna von = Franul von Weissensturn, Johanna.

Weissensturn, Johanna Franul von = Franul von Weissensturn, Johanna.

Werner, E. = Pseudonym für: Bürstenbinder, Elisabeth.

Werner, Elisabeth = Pseudonym für: Bürstenbinder, Elisabeth.

Werner, Pauline = Raupach, Pauline.

Wesendonck, Mathilde. 1828 (Elberfeld) – 1902 (Traumblick bei Altmünster/Salz-kammergut). Geb. Luckemeier:
Alkestis. Dramatisches Gedicht in 4 A. 1881 (Neuausg. 1898). {D-BaRW, D-LKM, CH-GBPU}
Aschenputtel. O. J. (*Märchenspiele*. 1864.) {D-DeLL, D-DUB, D-KöTM, CH-BSL}
Edith oder die Schlacht bei Hastings. Trauerspiel. 1872. {D-BaRW, D-BHU, D-BSPK, D-DeLL, D-GSU, D-KaMB, D-KöUSB, D-LH, D-LKM, D-MarSN, D-SML, D-TüU, D-WuS, A-WÖN, CH-BSL, CH-BSU, ICN, InU, MB, NN, PU}
Friedrich der Große. Dramatische Bilder nach Franz Kugler. 1871. {D-BHU, D-BSPK, D-HUL, D-KöTM, D-LKM, CH-BSL, CH-SGK, fehlt an DLC}
Genovefa. Trauerspiel in 3 A. 1866. {D-BaRW, D-BSPK, D-TüU, CH-AK, CH-WiS, InU}
Gudrun. Schauspiel in 5 A. 1868. {D-BaRW, D-DeLL, D-FSU, D-KöTM, D-KöUSB, D-LDB, D-LH, D-LKM, D-MarSN, D-MüRS, D-SML, A-WÖN, CH-BSL, CH-BSU, CH-LZ, CH-ZDS, GB-LBL, MH, NN, PU}
Kalypso. Vorspiel zu *Odysseus*. 1875. {D-BaRW, CaBVaU, C-VU}
Märchenspiele. (*Märchen und Märchenspiele*.) 1864 (Neuausg. 1900). {D-DeLL, D-DUB, D-KöTM, CH-BSL}

Odysseus. Dramatisches Gedicht in 2 Theilen und einem Vorspiel. 1878. {D-BaRW, D-HLB, D-MarSN, CH-GBPU, GB-LBL, CaBVaU, C-VU}
Perseus. O. J. (*Märchenspiele*. 1864.) {D-DeLL, D-DUB, D-KöTM, CH-BSL}
Rothkäppchen. O. J. (*Märchenspiele*. 1864.) {D-DeLL, D-DUB, D-KöTM, A-WÖN, CH-BSL}
Siegfried. (*Märchenspiele*. 1864.) {D-DeLL, D-DUB, D-KöTM, CH-BSL}

Westphalen, Engel [auch Engeline oder Eva] **Christine**. 1758 (Hamburg) – 1840 (Hamburg). Geb. von Axen. Pseudonyme: Angelika, Verfasserin der Charlotte Corday. Veröffentlichte auch anonym:
Charlotte Corday. Tragödie in 5 A. mit Chören. 1804. {D-BDS, D-BHU, D-FGM, D-FrU, D-GSU, D-HHSA, D-HHSU, D-HUL, D-LKM, D-MBS, D-MüU, D-SchOS, D-WeiZdK, GB-LBL, InU, NeU}
Petrarca. Dramatisches Gedicht in 5 A. 1806. {D-BDS, D-BHU, D-BS, D-DoB, D-FGM, D-GSU, D-HHSA, D-HHSU, D-HLB, D-MBS, D-TS, D-WeiZdK, D-WoHA, A-WÖN, CtY, InU, NIC, ViW}

Wickenburg, Wilhelmine Gräfin von. 1845 (Ofen/Budapest) – 1890 (Gries bei Bozen). Geb. Almásy:
Ein Abenteuer des Dauphin. Lustspiel. 1880. {D-BDS, D-MarSN, A-WÖN}
Das Dokument. Schauspiel in 3 A. 1880. {D-LKM, D-WeiZdK}
Eudocia. Drama. 1880.
Radegundis. Dramatisches Gedicht in 1 A. 1879. {D-BSPK, D-MarSN, A-WÖN, PU, ViU}

Wickenburg-Almásy, Wilhelmine von = Wickenburg, Wilhelmine von.

Wied, Elisabeth Fürstin = Elisabeth von Rumänien.

Wilhelmi, Hedwig Karoline Berta. 1833 (Mainz) – 1913. Geb. Henrich:
Brigitte. Schauspiel. O. J.
Die Gefangenen, oder eine Intrigue am Hofe Ludwigs XVI. Lustspiel in 4 A. 1854. {A-WÖN}
Die Glocke von Almudaina. Drama. Bearb. nach dem Spanischen. 1865. {D-BDS, A-WÖN}
Maria Padilla. Historische Tragödie in 5 A. 1857. {D-BSPK}
Matthias. Trauerspiel in 5 A. 1857.
Eine Sünderin. Drama in 5 A. 1896. {D-FSU, D-LKM, D-TüU}
Der Türke in Petersburg oder wie Katharina Frieden schließt. Lustspiel in 5 A. 1854.
Virginia. Trauerspiel. 1853. {D-BSPK, NN}

Willborn, Johanna. 1838 (Schwerin i. M.) – 1908 (Schwerin). Pseudonym: Julius Willborn:
Matthias. Trauerspiel. 1857. {D-BSPK, GB-LBL, NN}

Willborn, Julius = Pseudonym für: Willborn, Johanna.

Willer [auch Villiers], Emilie = Schauspielernamen für: Montenglaut, Henriette Artemisia Marianne von.

Willmar [Friedrichs: Willmer], Wilhelmine = Pseudonym für: Gensike, Wilhelmine.

Witte, Minna von = Pseudonym für: Mädler, Minna von.

Witter, Catharina Salome = Link, Catharina Salome.

Wolf, Johanna. 1818 (Prag) – 1893 (Salzburg). Geb. Leitenberger. Pseudonyme: Jean Litahorsky, Marie Litahorsky:
Die Fiore Cagliostro. Lustspiel. Um 1860. {A-WÖN}
Veronika von Teschenitz. Historisches Trauerspiel. 1867. {A-GUB}

Wolff, Ulla. 1850 (Gleiwitz oder Wollstein/Posen) – 1924 (Berlin). Geb. Hirschfeld. Pseudonyme: Ulla Frank, Ulrich Frank:
Aus Paris. Lustspiel. 1879.
Der Herr Kollege. Schauspiel. 1876. {D-BSPK}
Ein Vampir. Schwank. 1876. {D-BSPK}

Woltmann, Karoline von. 1782 (Berlin) – 1847 (Berlin). Geb. Stosch. Verh. Mächler. Pseudonym: Luise Berg:
Orlando. Trauerspiel. 1815. {D-HS, D-KöTM}

Wolzogen, Caroline Friederike Sophie Auguste von. 1763 (Rudolstadt) – 1847 (Jena). Geb. von Lengefeld. Verh. von Beulwitz*:
Der leukadische Fels. Schauspiel. 1792. (*Neue Thalia* 2, 1792.) {D-BoU, D-DeLL, D-DGM, D-DoB, D-DUB, D-ENU (Mikrofiche), D-KUB, D-MüU, D-TS, D-TüU, D-WeiZdK, D-WuS, A-GUB, MU}

Wulff, Sara = Grotthuss, Sara Freifrau von.

Wundsch, Sophie Eleonore von = Titzenhofer, Sophie Eleonore von.

Young, Betty. 1832 (Budapest) – 1887 (Wien). Geb. Mück:
Ein amerikanisches Duell. Lustspiel in 1 A. 1872. (*Wiener Theater-Repertoire* Bd. 14, Lfg. 266.) {D-BSPK, A-WÖN, A-WUB, NN}

* Ihr zweibändiger *Literarischer Nachlaß*, Leipzig 1848/9, von dem mir nicht bekannt ist, ob er Dramen enthält, befindet sich in D-HLB und D-LDB.

Die beiden Giftmischerinnen. Dramatischer Scherz. 1872. (Wiener Theater-Repertoire Bd. 14, Lfg. 264.) {A-WÖN, A-WUB}
Durch Champagner. Lustspiel. 1876. {D-WeiZdK, A-WÖN, A-WUB}
Ehemann auf Probe. Komödie. 1872. (Wiener Theater-Repertoire Bd. 14, Lfg. 269.) {A-WÖN, A-WUB}
Frau Othello. Komödie. 1869. {D-BDS, A-WÖN, A-WUB}
Mädchenträume. Komödie mit Gesang. 1869. (Wiener Theater-Repertoire Bd. 12, Lfg. 227.) {A-WÖN}
Nach der letzten Redoute. Komödie. 1869. (Wiener Theater-Repertoire Bd. 12, Lfg. 229.) {D-BDS, A-WÖN, A-WUB}
Die rote Liesl. Dramatisches Charakterbild mit Gesang in 6 A. und einem Vorspiel. 1865. {D-BDS, D-KöTM, A-WÖN, A-WUB}
Eine Selbstmörderin. Vorspiel zu: *Die rote Liesl*. {D-KöTM}

Zäunemann, Sidonie Hedwig. 1714 (Erfurt) – 1740 (bei Plaue):

Die von denen Faunen gepeitschte Laster. 1736 [Groß, *Deutschlands Dichterinnen*: 1739]. {D-MrU, D-TüU, A-GUB, GB-LBL, CtY, IU, WaPS}

Zay von Csömör, Maria Elisabeth Helene Freiin von. 1779 (Tóth-Próna, Ungarn) – 1842 (Ödenburg = Sopron, Ungarn). Geb. von Calisch. Pseudonyme: Minna, Maria v:

Das Bild, oder die seltsame Geliebte. Lustspiel in 3 A. nach einer Erzählung. Um 1812. (*Lustspiele*. 1820.) {D-DonFFH, A-WÖN}

Die dankbare Tochter. Drama. O. J.

Die drolligen Wirte. Lustspiel. 1820 [?]. (*Lustspiele*. 1820.) {D-DonFFH, A-WÖN}

Die geheilte Eifersucht. Lustspiel in 2 A. 1820 [?]. (*Lustspiele*. 1820.) {D-DonFFH, A-WÖN}

Der Schooßhund. Lustspiel in 2 A. 1813. (*Lustspiele*. 1820.) {D-DonFFH, A-WÖN}

Der unsichtbare Liebhaber auf der Probe. Lustspiel. 1813.

Zecconi, Ricarda = Huch, Ricarda.

Zeller, Luise. 1823 (Wangen bei Göppingen/Württemberg) – 1889 (Stuttgart). Geb. Pichler:

Die Brüder. Vaterländisches Schauspiel in 4 A. 1887. {D-KöTM}

Heinrich des I. Söhne. Historisches Drama. 1873. {D-WeiZdK}

Luise Pichler's illustriertes Theaterbüchlein. 4 Bde. 1870-?. {GB-LBL, NN}

Zianitzka, K. Ph. = Pseudonym für: Zitz, Katharina Rosa Therese Pauline Modesta.

Zitz, Katharina (Kathinka) Rosa Therese Pauline Modesta. 1801 (Mainz) – 1877 (Mainz). Geb. Halein. Pseudonyme: Tina, K. Ph. Zianitzka, Stephanie, Theophyle Christlieb, August Enders, Johann Golder, Dr. Schmid, Emmeline, Rosalba, Viola,

Auguste, Emilie, Eugenie, Pauline, Auguste Pauline:

Cromwell. Trauerspiel in 5 A. von Victor Hugo. Übers. 1833. {D-DeLL, D-TS, A-WÖN, GB-LBL}

Der König macht sich lustig. Trauerspiel von Victor Hugo. Übers. O. J. {D-DG, D-SML, GB-LBL}

Marion de Lorme. Drama in 5 A. von Victor Hugo. Übers. 1833. {D-DeLL, D-TS}

Triboulet oder des Königs Hofnarr. Trauerspiel in 5 A. nach Victor Hugos *Le Roi s'amuse*. 1835. {D-MS}

Victor Hugos Sämtliche Werke. Übers. 1839. [Enthält: *Der König macht sich lustig*, *Cromwell*.] {GB-LBL}

SIGLENVERZEICHNIS DER STANDORTE

(für die USA und Kanada aus: *National Union Catalog, Pre-1956 Imprints.*)

Deutschland:

ABTH	BTH Aachen
AmSP	Staatliche Provinzialbibliothek Amberg
AÖB	ÖB Aachen
AS	Stadtbücherei Ahlen
ASB	Staatliche Bibliothek Ansbach (Schloßbibliothek)
ASS	Staats- und Stadtbibliothek Augsburg
ASU	Staats- und Universitätsbibliothek Augsburg
BarW	Richard-Wagner-Museum Bayreuth
BCHS	Heinrich-Schulz-Bücherei, Berlin/Charlottenburg
BDS	Deutsche Staatsbibliothek, Berlin
BDSV	Deutscher Staatsbürgerinnen-Verband, Berlin
BFU	Freie Universität Berlin
BGS	Stadtbücherei Bergisch Gladbach
BH	Humboldt-Universität Berlin; Zweigbibliothek Kunstwissenschaften
BHS	Stadtbibliothek Bad Hersfeld
BHU	Humboldt-Universität Berlin
BiR	Ratsgymnasium Bielefeld
BiS	Stadtbücherei Bielefeld
BiSL	Stadtarchiv und Landesgeschichtliche Bibliothek Bielefeld
BiU	Universitätsbibliothek Bielefeld; FB Linguistik u. Literaturwissenschaft
BoS	Stadtbücherei Bochum
BoU	Universitätsbibliothek Bochum
BPS	Preußische Staatsbibliothek Berlin
BrU	Universitätsbibliothek Bremen
BS	Stadtbibliothek Braunschweig
BSPK	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin
BSR	Stadtbibliothek der Reichshauptstadt Berlin
BTM	Theaterbibliothek in der „Möwe“, Berlin
BU	Universitätsbibliothek Berlin
BUB	Universitätsbibliothek Bonn
BZL	Zentralinstitut für Literaturgeschichte, Berlin
ChS	Stadtbibliothek Chemnitz
CorFB	Fürstliche Bibliothek Corvey
CS	Stadtbibliothek Cuxhaven
CSB	Stadtbibliothek Celle
DeLL	Lippische Landesbibliothek Detmold
DeNWS	Nordrhein-Westfälisches Staatsarchiv Detmold

DG	Dörres-Gymnasium, Düsseldorf
DGM	Goethe-Museum, Düsseldorf
DHHI	Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf
DHO	Haus des Deutschen Ostens, Düsseldorf
DiSB	Studienbibliothek Dillingen
DoB	Bibliotheken der Stadt Dortmund
DoFHI	Fritz-Hüser-Institut für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur, Dortmund
DonFFH	Fürstlich-Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen
DoU	Universitätsbibliothek Dortmund
DSA	Staatsarchiv Dresden
DSB	Stadtbibliothek Dessau
DU	Universitätsbibliothek Duisburg
DUB	Universitätsbibliothek Düsseldorf
DZB	Zentralbibliothek der Bundeswehr, Düsseldorf
EFH	Folkwang-Hochschule Essen
ENU	Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg
ES	Stadtbibliothek Essen
EU	Universitätsbibliothek Essen
EWA	Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Erfurt
FBPT	Bibliotheken des Bischöflichen Priesterseminars und der Theologischen Fakultät Fulda
FFDH	Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt/M.
FGM	Goethe-Museum, Frankfurt/M.
FriB	Bodenseebibliothek Friedrichshafen
FrU	Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.
FS	Stadtbücherei Frankfurt/M.
FSU	Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M.
FTT	Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Regensburg
FUB	Universitätsbibliothek Frankfurt/M.
GF	Forschungs- und Landesbibliothek Gotha
GiU	Universitätsbibliothek Gießen
GÖ	Öffentliche Bibliothek Grimmen
GOB	Oberlausitzische Bibliothek Görlitz
GS	Staatsbibliothek Göttingen
GSK	Stadt- und Kreisbibliothek Güstrow
GSU	Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
GuSK	Stadt- und Kreisbibliothek Guben
HBFU	BFU Hagen
HeBO	Bücherei des deutschen Ostens, Herne
HeS	Stadtarchiv Heidelberg
HeSB	Stadtbücherei Heidelberg
HG	Gleimhaus, Halberstadt

HHB	Bibliothek der Hansestadt Hamburg
HHS	Stadtbibliothek Hamburg
HHSA	Staatsarchiv Hamburg
HHSU	Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
HHU-T	Theatersammlung, Universität Hamburg
HL	Landesbibliothek Hannover
HLB	Bibliothek der Hansestadt Lübeck
HLHD	Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt
HPi	Heimatismuseum Pirmasens
HS	Staatsbibliothek Hannover
HSUB	Universitätsbibliothek Halle/Saale
HUB	Universitätsbibliothek Heidelberg
HUL	Universitäts- und Landesbibliothek Halle/Wittenberg
IS	Stadtbücherei Ingolstadt
KaMB	Murhard'sche Bibliothek der Stadt Kassel
KL	Lessing-Bibliothek Kamenz
KoS	Stadtbibliothek Koblenz
KöED	Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln
KöTM	Theatermuseum der Universität zu Köln
KöUSB	Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
KUB	Universitätsbibliothek Kiel
KW	Wessenberg-Bibliothek Konstanz
LDB	Deutsche Bibliothek Leipzig
LeS	Stadtbücherei Leichlingen
LGS	Gräflich Solms-Laubach'sche Bibliothek, Laubach
LH	Hohhaus-Bibliothek Lauterbach
LKM	Karl-Marx-Universität Leipzig
LR	Ratsbücherei Lüneburg
LUB	Universitätsbibliothek Leipzig
MarLA	Deutsches Literaturarchiv Marbach
MarSN	Deutsches Literaturarchiv/Schiller Nationalmuseum Marbach
MaU	Universitätsbibliothek Mannheim
MBS	Bayrische Staatsbibliothek München
MöS	Stadtbücherei Mönchengladbach
MrU	Universitätsbibliothek Marburg/L.
MS	Stadtbibliothek Mainz
MSDA	Sudetendeutsches Archiv München
MüRS	Stadtbücherei Mülheim a. d. Ruhr
MüS	Stadtbibliothek München
MüU	Universitätsbibliothek Münster
NeKW	Karbe-Wagner-Sammlung Neustrelitz
NeLB	Landesbibliothek Neustrelitz
NWS	Stadtbücherei Neustadt/Weinstr.

OLB	Landesbibliothek Oldenburg
PaU	Universitätsbibliothek Passau
PBH	Brandenburgische Hochschulbibliothek, Potsdam
PEA	Erzbischöfl.-Akademische Bibliothek Paderborn
PGS	Graf von Schönborn-Schloßbibliothek, Pommersfelden
Pi	Stadtbibliothek Pirmasens
PS	Stadtbibliothek Plauen
PUB	Universitätsbibliothek Paderborn
QSM	Städtische Museen Quedlinburg
RDPH	Bibliothek der PH Ruhr, Abt. Dortmund
ReuS	Stadtbibliothek Reutlingen
RoU	Universitätsbibliothek Rostock
RS	Stadt- und Kreisbibliothek Rudolstadt
RSB	Staatliche Bibliothek Regensburg
RUB	Universitätsbibliothek Regensburg
SchOS	Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt
SG	Gemeindebibliothek Sandhausen
SHH	Stadt- und Kreisbibliothek „Heinrich Heine“, Schmalkalden
SHL	Landeszentralbibliothek Schleswig-Holstein
SiFH	Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek, Sigmaringen
SiS	Staatsarchiv Sigmaringen
SiSiM	Siegerland-Museum Siegen
SiU	Universitätsbibliothek Siegen
SML	Mecklenburgische Landesbibliothek Schwerin
SO	Stadtbibliothek Osnabrück
SPL	Pfälzische Landesbibliothek Speyer
SpSP	Saarpfälzische Landesbibliothek Speyer
SS	Stadtbücherei Solingen
SSchw	Stadtbibliothek Schwabach
SU	Universitätsbibliothek Stuttgart
SWA	Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek Suhl
TS	Stadtbibliothek Trier
TUB	Universitätsbibliothek Trier
TUB-G	Fachreferat Germanistik, Universität Trier
D-TüU	Universitätsbibliothek Tübingen
WeiLB	Landesbibliothek Weimar
WeiZdK	Zentralbibliothek der deutschen Klassik Weimar
WHLB	Hessische Landesbibliothek Wiesbaden
WLM	Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
WoHA	Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel
WS	Stadtbibliothek Worms
WüSMH	Stadtbücherei Würzburg (Max-Heim-Bücherei)
WüU	Universitätsbibliothek Würzburg

WuS	Stadtbibliothek Wuppertal
WuU	Universitätsbibliothek Wuppertal
ZB	Bibliotheca Bipontina, Zweibrücken
ZCW	Christian-Weise-Bibliothek Zittau
ZMM	Museum Schloß Moritzburg, Zeitz
ZR	Ratsschulbibliothek Zwickau

Österreich:

GUB	Universitätsbibliothek Graz
ISA	Stadtarchiv Innsbruck
KIO	Öffentliche Studienbibliothek Klagenfurt
LBS	Bundesstaatliche Studienbibliothek Linz
SMCA	Museum Carolino Augusteum, Salzburg
SUB	Universitätsbibliothek Salzburg
WLA	Literaturarchiv Wien
WN	Nationalbibliothek Wien
WNS	Stadtbibliothek Wiener Neustadt
WÖN	Österreichische Nationalbibliothek Wien
WUB	Universitätsbibliothek Wien
ZS	Stadtbibliothek Zofingen

Schweiz:

AK	Aargauische Kantonsbibliothek Aargau
BSL	Schweizerische Landesbibliothek Bern
BSU	Stadt- und Universitätsbibliothek Bern
CGBB	Bibliotheca Bodmeriana Cologny-Genève
CGK	Kantonsbibliothek Graubünden, Chur
DBG	Bibliothek Goetheanum, Dornach
FTK	Thurgauische Kantonsbibliothek, Frauenfeld
GBPU	Bibliothèque publique et universitaire de Genève
LSK	Staatsarchiv des Kantons Luzern
LZ	Zentralbibliothek Luzern
SGK	Kantonsbibliothek (Vadiana) St. Gallen
SZ	Zentralbibliothek Solothurn
WiS	Stadtbibliothek Winterthur
ZDS	Deutsches Seminar, Universität Zürich
ZZ	Zentralbibliothek Zürich

United Kingdom:

LBL	The British Library, London
-----	-----------------------------

USA:

Alabama

AAP	Auburn University, Auburn
AFML	U. S. National Library of Medicine
AMAU	Air University Library, Maxwell Airforce Base, Montgomery
AML	U. S. National Library of Medicine
AU	University of Alabama, University

Alaska

Aku	University of Alaska Library, College
-----	---------------------------------------

Arkansas

ArL	Little Rock Public Library
ArU	University of Arkansas, Fayetteville

Arizona

AzTeS	Arizona State University, Tempe
AzU	University of Arizona, Tucson

California

C	California State Library, Sacramento
C-S	— Sutro Branch, San Francisco
CBBD	Berkeley Baptist Divinity School, Berkeley
CBGTU	Graduate Theological Union, Berkeley
CBPL	Pacific Lutheran Theological Seminary, Berkeley
CBPac	Pacific School of Religion, Berkeley
CCC	Honnold Library, Claremont Colleges
CCSC	Southern California School of Theology, Claremont
CCamarSJ	St. John's Seminary, Camarillo
CCovB	California Baptist Theological Seminary, Covina
CFS	Fresno State College, Fresno
CFIS	California State College at Fullerton
CLCL	Los Angeles County Law Library
CLCM	Los Angeles County Museum Library, Los Angeles
CLI	Immaculate Heart College, Los Angeles
CLL	Los Angeles County Law Library, Los Angeles
CLO	Occidental College, Los Angeles
CLS	Los Angeles State College of Applied Arts & Sciences, Los Angeles
CLSM	Southwest Museum, Los Angeles
CLSU	University of Southern California, Los Angeles
CLU	University of California at Los Angeles
CLU-C	— William Andrews Clark Memorial Library

CLamB Biola Library, La Mirada
 CLgA Alma College, Los Gatos
 CLobS California State College at Long Beach
 CNoS San Fernando Valley State College, Northridge
 CPFT Fuller Theological Seminary, Pasadena
 CSaT San Francisco Theological Seminary, San Anselmo
 CSdS San Diego State College, San Diego
 CSf San Francisco Public Library
 CSfM University of California Medical Center, San Francisco
 CSmH Henry E. Huntington Library, San Marino
 CSmyS St. Mary's College, St. Mary's College
 CSt Stanford University Libraries, Stanford
 CSt-H – Hoover Institution on War, Revolution and Peace
 CSt-L – Lane Medical Library
 CSt-Law – Law Library
 CStbS University of California, Santa Barbara
 CU University of California, Berkeley
 CU-A – University of California, Davis
 CU-B – Bancroft Library, Berkeley
 CU-CS – Center for Chinese Studies, Berkeley
 CU-E – East Asiatic Library, Berkeley
 CU-I – University of California, Irvine
 CU-L – Law Library, Berkeley
 CU-M – University of California Medical Center, San Francisco
 CU-Riv University of California, Riverside
 CU-RivA – Agricultural Library
 CU-S – University of California, San Diego, La Jolla (einschließlich General Library, Biomedical Library, Science and Engineering Library und Scripps Institution of Oceanography Library)
 CU-SC – University of California, Santa Cruz

Colorado
 Co Colorado State Library, Denver
 CoAT Adams State College Library, Alamosa
 CoBBS U. S. Environmental Science Services Administration, Boulder Laboratories (einschließlich U. S. National Bureau of Standards Library, Boulder)
 CoC Pikes Peak Regional District Library, Colorado Springs
 CoCA U. S. Air Force Academy, Colorado Springs
 CoCC Colorado College Library, Colorado Springs
 CoD Denver Public Library
 CoDBR U. S. Bureau of Reclamation, Denver
 CoDD Dow Chemical Company, Rocky Flats Plant Library, Denver

CoDGS U. S. Geological Survey, Federal Center, Denver
 CoDI Iliff School of Theology, Denver
 CoDM Medical Society of the City and County of Denver
 CoDMSC Metropolitan State College, Denver
 CoDR Regis College, Denver
 CoDStT Saint Thomas Seminary, Denver
 CoDU University of Denver, Denver
 CoF Fort Collins Public Library
 CoFS Colorado State University, Fort Collins
 CoG Colorado School of Mines, Golden
 CoGD Dow Chemical Company, Rocky Flats Plant Library, Golden
 CoGj Mesa County Library, Grand Junction
 CoGrS Colorado State College, Greeley
 CoGrW Weld County Library, Greeley
 CoGuW Western State College, Gunnison
 CoHi Colorado State Historical Society, Denver
 CoLH Loretto Heights College, Loretto
 CoP McClelland Public Library, Pueblo
 CoU University of Colorado, Boulder

Connecticut

Ct Connecticut State Library, Hartford
 CtHC Hartford Seminary Foundation, Hartford
 CtHT-W – Watkinson Library
 CtHWat Watkinson Library, Trinity College, Hartford
 CtHi Connecticut Historical Society, Hartford
 CtMW Wesleyan University, Middletown
 CtNIC Connecticut College, New London
 CtNowaB Burndy Library, Norwalk
 CtU University of Connecticut, Storrs
 CtW Wesleyan University, Middletown
 CtWB Silas Bronson Public Library, Waterbury
 CtY Yale University, New Haven
 CtY-AO – American Oriental Society Library
 CtY-D – Divinity School Library
 CtY-L – Law Library
 CtY-M – Medical School Library
 CtY-MHi – Historical Library

District of Columbia

DA U. S. National Agricultural Library
 DAL U. S. Army Library, Pentagon Building
 DAS U. S. Dept. of Environmental Science Services Administration. Atmosphere Sciences Library, Silver Spring, MD

DAU	American University Library
DBRE	Bureau of Railway Economics Library of the Association of American Railroads
DBS	U. S. National Bureau of Standards Library
DC	U. S. Department of Commerce Library
DCU	Catholic University of America Library
DCU-C	– Clementine Library
DCU-H	– Hyvernat Collection
DCU-IA	– Ibero-American Collection
DDO	Dumbarton Oaks Research Library of Harvard University
DE	U. S. Office of Education Library
DF	U. S. Bureau of Fisheries Library
DFM	Franciscan Monastery Library
DFo	Folger Shakespeare Library
DGS	U. S. Geological Survey Library
DGU	Georgetown University Library
DHC	Holy Cross College Library
DHEW	U. S. Department of Health, Education and Welfare Library
DHN	Holy Name College Library
DHU	Howard University Library
DHUD	U. S. Department of Housing and Urban Development Library
DI	U. S. Department of the Interior Library
DI-GS	– Geological Survey Library
DL	U. S. Department of Labor Library
DLC	U. S. Library of Congress
DLC-P4	– Priority 4 Collection
DM	U. S. Bureau of Mines Library (integriert mit DI)
DN	U. S. Department of the Navy Library
DN-HO	– Naval Oceanographic Office Library
DN-ONR	– Office of Naval Research Library
DN-Ob	– Naval Observatory Library
DN-RL	– Naval Research Laboratory Library
DNA	U. S. National Archives Library
DNAL	U. S. National Agricultural Library
DNC	Washington Cathedral Library
DNGA	National Gallery of Art Library
DNIH	U. S. National Institutes of Health Library, Bethesda, MD
DNLM	U. S. National Library of Medicine
DNLM-HM	History of Medicine Division Library, Cleveland, OH
DNR	U. S. Office of Naval Records and Library
DNW	U. S. National War College Library, Fort McNair
DOLM	Our Lady of Mount Carmel College Library
DP	U. S. Patent Office Library

DPAHO	Pan American Health Organization, Pan American Sanitary Bureau
DPSB	Pan American Sanitary Bureau Library
DPU	Pan American Union Library
DS	U. S. Department of State Library
DSC	Scottish Rite Supreme Council Library
DSI	Smithsonian Institute Library (einschließlich Sammlungen in: National Air Museum, Astrophysical Observatory, Bureau of American Ethnology, National Collection of Fine Arts, National Museum, Division of Radiation and Organisms und National Zoological Park Libraries)
DW	U. S. Army War College Library, Ft. McNair
DWB	U. S. Weather Bureau Library
DWHO-PSB	World Health Organization, Pan American Sanitary Bureau Library
DWP	Public Library of the District of Columbia

Delaware

DeGE	Eleutherian Mills Historical Library, Greenville
DeU	University of Delaware, Newark
DeWI	Wilmington Institute and the New Castle County Free Library

Florida

FMU	University of Miami, Coral Gables
FTS	University of South Florida, Tampa
FTaSU	Florida State University, Tallahassee
FU	University of Florida, Gainesville
FU-HC	– J. Hillis Miller Health Center Library
FWpR	Rollins College, Winter Park

Georgia

GA	Atlanta Public Library
GAGT	Georgia Institute of Technology, Atlanta
GAGTh	Gammon Theological Seminary, Atlanta
GASC	Georgia State College, Atlanta
GAT	Georgia Institute of Technology, Atlanta
GAU	Atlanta University, Atlanta
GAuA	Augusta College, Augusta
GColuC	Columbus College, Columbus
GCuA	Andrews College, Cuthbert
GDC	Columbia Theological Seminary, Decatur
GDS	Agnes Scott College, Decatur
GDecA	Agnes Scott College, Decatur
GDecCT	Columbia Theological Seminary, Decatur
GDoS	South Georgia College, Douglas
GEU	Emory University, Atlanta
GHI	Georgia Historical Society, Savannah

GMM Mercer University, Macon
 GMW Wesleyan College, Macon
 GMiW Woman's College of Georgia, Milledgeville
 GOGU Oglethorpe University, Oglethorpe University
 GSDe University of Georgia, DeRenne Library
 GU University of Georgia, Athens
 GU-De - DeRenne Georgia Library
 GU-Ex - Georgia State College of Business Administration Library, Atlanta

Hawaii

HU University of Hawaii, Honolulu
 HU-EWC Center for Cultural and Technical Interchange between East and West, Honolulu

Illinois

I Illinois State Library, Springfield
 IC Chicago Public Library
 ICA Art Institute of Chicago, Chicago
 ICF Chicago Natural History Museum, Chicago
 ICF-A - Edward E. Ayer Ornithological Library
 ICHi Chicago Historical Society, Chicago
 ICIP Institute for Psychoanalysis, Chicago
 ICJ John Crerar Library, Chicago
 ICMILC Center for Research Libraries, Chicago
 ICMcC McCormick Theological Seminary, Chicago
 ICN Newberry Library, Chicago
 ICRL Center for Research Libraries, Chicago
 ICU University of Chicago, Chicago
 ICarbS Southern Illinois University, Carbondale
 IEG Garrett Theological Seminary, Evanston
 IEN Northwestern University, Evanston
 IEdS Southern Illinois University, Edwardsville
 IGK Knox College, Galesburg
 IHi Illinois State Historical Library, Springfield
 ILS St. Procopius College, Lisle
 IMunS Saint Mary of the Lake Seminary, Mundelein
 INS Illinois State University, Normal
 IRA Augustana College Library, Rock Island
 IRivfR Rosary College, River Forest
 IU University of Illinois, Urbana
 IU-M - Medical Sciences Library, Chicago
 IU-U - Chicago Undergraduate Division, Chicago

Iowa

IaAS Iowa State University of Science and Technology, Ames
 IaDL Luther College, Decorah
 IaDuC Loras College, Dubuque
 IaDuU University of Dubuque, Dubuque
 IaDuU-S - Theological Seminary Library
 IaDuW Wartburg Theological Seminary, Dubuque
 IaU University of Iowa, Iowa City

Idaho

IdB Boise Public Library
 IdPI Idaho State University, Pocatello
 IdPS Idaho State University, Pocatello
 IdU University of Idaho, Moscow

Indiana

In Indiana State Library, Indianapolis
 InAndC Anderson College, Anderson
 InCollS St. Joseph's College, Rensselaer
 InGo Goshen College Biblical Seminary Library, Goshen
 InHi Indiana Historical Society, Indianapolis
 InIB Butler University, Indianapolis
 InLP Purdue University, Lafayette
 InNd University of Notre Dame, Notre Dame
 InOIH St. Leonard College Library, Dayton, Ohio
 InRE Earlham College, Richmond
 InRenS St. Joseph's College, Rensselaer
 InStme St. Meinrad's College & Seminary, St. Meinrad
 InU Indiana University, Bloomington

Kansas

K Kansas State Library, Topeka
 KAS St. Benedict's College, Atchison
 KAStB St. Benedict's College, Atchison
 KHi Kansas State Historical Society, Topeka
 KKcB Central Baptist Theological Seminary, Kansas City
 KMK Kansas State University, Manhattan
 KStMC St. Louis University, School of Divinity Library, St. Louis, Mo.
 KU University of Kansas, Lawrence
 Ku-M - Medical Center Library, Kansas City
 KWU Wichita State University, Wichita

Kentucky

Ky-LE	Library Extension Division, Frankfort
KyBgW	Western Kentucky State College, Bowling Green
KyHi	Kentucky Historical Society, Frankfort
KyLo	Louisville Free Public Library
KyLoS	Southern Baptist Theological Seminary, Louisville
KyLoU	University of Louisville, Louisville
KyLx	Lexington Public Library
KyLxCB	Lexington Theological Seminary, Lexington
KyLxT	Transylvania College, Lexington
KyMoreT	Morehead State College, Morehead
KyU	University of Kentucky, Lexington
KyWA	Asbury College Library, Wilmore
KyWAT	Asbury Theological Seminary, Wilmore

Louisiana

L	Louisiana State Library, Baton Rouge
L-M	Louisiana State Museum Library, New Orleans
LHi	Louisiana History Society, New Orleans
LNHT	Tulane University Library, New Orleans
LNT-MA	Tulane University, Latin American Library, New Orleans
LU	Louisiana State University, Baton Rouge
LU-M	– Medical Center Library, New Orleans
LU-NO	– Louisiana State University in New Orleans

Massachusetts

M	Massachusetts State Library, Boston
MA	Amherst College, Amherst
MB	Boston Public Library
MBAt	Boston Athenaeum, Boston
MBBC	Boston College, Chestnut Hill
MBCo	Countway Library of Medicine (Harvard-Boston Medical Libraries)
MBH	Massachusetts Horticultural Society, Boston
MBHo	Massachusetts Horticultural Society, Boston
MBM	Countway Library of Medicine (Harvard-Boston Medical Libraries)
MBMu	Museum of Fine Arts, Boston
MBU	Boston University
MBdAF	U. S. Air Force Cambridge Research Center, Bedford
MBrZ	Zion Research Library, Brookline
MBrigStJ	St. John's Seminary, Brighton
MBtS	St. John's Seminary Library, Brighton
MCM	Massachusetts Institute of Technology, Cambridge
MCR	Radcliffe College, Cambridge

MCSA	Smithsonian Institution, Astrophysical Observatory, Cambridge
MChB	Boston College, Chestnut Hill
MH	Harvard University, Cambridge
MH-A	– Arnold Arboretum
MH-AH	– Andover-Harvard Theological Library
MH-BA	– Graduate School of Business Administration Library
MH-FA	– Fine Arts Library
MH-G	– Gray Herbarium Library
MH-HY	– Harvard-Yenching Institute (Chinese-Japanese Library)
MH-L	– Law School Library
MH-P	– Peabody Museum Library
MH-PR	– Physics Research Library
MHi	Massachusetts Historical Society, Boston
MMcT	Tufts University, Medford
MNF	Forbes Library, Northampton
MNS	Smith College, Northampton
MNoeS	Stonehill College Library, North Easton
MNtC	Andover Newton Theological School, Newton Center
MSaE	Essex Institute, Salem
MShM	Mount Holyoke College, South Hadley
MU	University of Massachusetts, Amherst
MWA	American Antiquarian Society, Worcester
MWAC	Assumption College, Worcester
MWC	Clark University, Worcester
MWH	College of the Holy Cross, Worcester
MWalB	Brandeis University, Waltham
MWelC	Wellesley College, Wellesley
MWhB	Marine Biological Laboratory, Woods Hole
MWiW	Williams College, Williamstown
MWiW-C	– Chapin Library

Maryland

MdAN	U. S. Naval Academy, Annapolis
MdBE	Enoch Pratt Free Library, Baltimore
MdBG	Goucher College, Baltimore
MdBJ	Johns Hopkins University, Baltimore
MdBJ-G	– John Work Garrett Library
MdBP	Peabody Institute, Baltimore
MdBWA	Walters Art Gallery, Baltimore
MdU	University of Maryland, College Park
MdW	Woodstock College, Woodstock

Maine

MeB Bowdoin College, Brunswick
 MeBa Bangor Public Library
 MeU University of Maine, Orono
 MeWC Colby College, Waterville
 MeWaC Colby College, Waterville

Michigan

Mi Michigan State Library, Lansing
 MiAC Alma College, Alma
 MiD Detroit Public Library
 MiD-B – Burton Historical Collection
 MiDA Detroit Institute of Arts, Detroit
 MiDU University of Detroit, Detroit
 MiDW Wayne State University, Detroit
 MiEM Michigan State University, East Lansing
 MiEalC Michigan State University, East Lansing
 MiGr Grand Rapids Public Library
 MiH Michigan College of Mining and Technology, Houghton
 MiHM Michigan College of Mining and Technology, Houghton
 MiU University of Michigan, Ann Arbor
 MiU-C – William L. Clements Library

Minnesota

MnCS St. John's University, Collegeville
 MnH Minnesota Historical Society, St. Paul
 MnHi Minnesota Historical Society, St. Paul
 MnRM Mayo Clinic and Foundation Library, Rochester
 MnSJ James Jerome Hill Reference Library, St. Paul
 MnSSC College of St. Catherine, St. Paul
 MnU University of Minnesota, Minneapolis

Missouri

MoHi Missouri State Historical Society, Columbia
 MoK Kansas City Public Library
 MoKL Linda Hall Library, Kansas City
 MoKU University of Missouri at Kansas City, Kansas City
 MoS St. Louis Public Library
 MoSB Missouri Botanical Garden, St. Louis
 MoSC Concordia Seminary Library, St. Louis
 MoSCS Concordia Seminary Library, St. Louis
 MoSM Mercantile Library Association, St. Louis
 MoSU St. Louis University, St. Louis

MoSU-D – School of Divinity Library, St. Louis
 MoSW Washington University, St. Louis
 MoU University of Missouri, Columbia

Mississippi

MsG William Alexander Percy Memorial Library, Greenville
 MsSC Mississippi State University, State College
 MsSM Mississippi State University, State College
 MsU University of Mississippi, University

Montana

MtBC Montana State University, Bozeman
 MtBozC Montana State University at Bozeman
 MtU University of Montana, Missoula

New York

N New York State Library, Albany
 NAIU State University of New York at Albany
 NAurW Wells College, Aurora
 NB Brooklyn Public Library, Brooklyn
 NBB Brooklyn Museum Libraries, Brooklyn
 NBC Brooklyn College, Brooklyn
 NBM Medical Research Library of Brooklyn
 NBPol Polytechnic Institute of Brooklyn, Brooklyn
 NBSU-M State University of New York, Downstate Medical Center Library, Brooklyn
 NBISU-H State University of New York, Harpur College, Binghamton
 NBronSL Sarah Lawrence College, Bronxville
 NBu Buffalo and Erie County Public Library, Buffalo
 NBuG State University of New York, College at Buffalo
 NBuG Grosvenor Reference Division, Buffalo and Erie County Public Library, Buffalo
 NBuU State University of New York at Buffalo
 NCH Hamilton College, Clinton
 NCaS St. Lawrence University, Canton
 NCornC Corning Glass Works Library, Corning (einschließlich Corning Museum of Glass Library)
 NCoxHi Greene County Historical Society, Inc., Coxsackie
 NFQC Queens College Library, Flushing
 NGrnUN United Nations Library
 NHC Colgate University, Hamilton
 NHi New York Historical Society, New York
 NIC Cornell University, Ithaca

NJQ Queens Borough Public Library, Jamaica
 NL Newberry Library, Chicago
 NN New York Public Library
 NNAB American Bible Society, New York
 NNAHI Augustinian Historical Institute, New York
 NNAJHI American Jewish Historical Society, New York
 NNB Association of the Bar of the City of New York, New York
 NNBG New York Botanical Garden, Bronx Park, New York
 NNC Columbia University, New York
 NNC-T – Teachers College Library
 NNCFR Council on Foreign Relations, New York
 NNCOCi City College of New York, New York
 NNE Engineering Societies Library, New York
 NNF Fordham University, New York
 NNFI French Institute in the United States, New York
 NNG General Theological Society of the Protestant Episcopal Church, New York

 NNGr Grolier Club Library, New York
 NNH Hispanic Society of America, New York
 NNHeb Hebrew Union College, Jewish Institute of Religion Library, New York
 NNHi New York Historical Society
 NNJ Jewish Theological Seminary of America, New York
 NNJIR Jewish Institute of Religion, New York
 NNJef Jefferson School of Social Science, New York (diese Bibliothek existiert nicht mehr)

 NNM American Museum of Natural History, New York
 NNMM Metropolitan Museum of Art Library, New York
 NNMor Pierpont Morgan Library
 NNNAM New York Academy of Medicine, New York
 NNNM New York Medical College, Flower & Fifth Avenue Hospitals, New York

 NNNPsan New York Psychoanalytic Institute, New York
 NNPM Pierpont Morgan Library, New York
 NNQ Queens Borough Public Library, New York
 NNQC Queens College Library, Flushing
 NNRI Rockefeller Institute for Medical Research, New York
 NNSU-M State University of New York College of Medicine at New York City
 NNU New York University Libraries, New York
 NNU-W – Washington Square Library
 NNUN United Nations Library, New York
 NNUN-W – Woodrow Wilson Memorial Library
 NNUT Union Theological Seminary, New York
 NNUT-Mc – McAlpin Collection

NNWML Wagner College Library, Staten Island
 NNYI Yivo Institute for Jewish Research, New York
 NNZI Zionist Archives and Library of Palestine Foundation, New York
 NNerC College of New Rochelle, New Rochelle
 NNiaU Niagara University, Niagara University
 NPV Vassar College, Poughkeepsie
 NRAB Samuel Colgate Baptist Historical Library of the American Baptist Historical Society, Rochester

 NRU University of Rochester, Rochester
 NSchU Union College, Schenectady
 NSyU Syracuse University, Syracuse
 NUt Utica Public Library
 NWM U. S. Military Academy, West Point
 NYPL New York Public Library
 NYHi International Business Machines Corporation, Thomas J. Watson Research Center, Yorktown Heights

Nebraska

NbOC Creighton University, Omaha
 NbU University of Nebraska, Lincoln

North Carolina

Nc North Carolina State Library, Raleigh
 Nc-Ar North Carolina State Department of Archives and History, Raleigh
 NcA Pack Memorial Public Library, Asheville
 NcA-S – Sondley Reference Library
 NcAS Sondley Reference Library, Asheville
 NcC Public Library of Charlotte & Mecklenburg County, Charlotte
 NcCC Charlotte College Library, Charlotte
 NcCJ Johnson C. Smith University, Charlotte
 NcCU University of North Carolina at Charlotte
 NcD Duke University, Durham
 NcDurC North Carolina College at Durham, Durham
 NcGU University of North Carolina at Greensboro
 NcGW University of North Carolina at Greensboro
 NcGuG Guilford College, Guilford
 NcR Olivia Raney Public Library, Raleigh
 NcRR Richard B. Harrison Public Library, Raleigh
 NcRS North Carolina State University at Raleigh
 NcU University of North Carolina, Chapel Hill
 NcWfC Wake Forest College, Winston-Salem
 NcWfSB Southeastern Baptist Theological Seminary Library, Wake Forest
 NcWilA Atlantic Christian College, Wilson

NcWilC Carolina Discipliniana Library, Wilson
NcWsW Wake Forest College, Winston-Salem

North Dakota

NdFA North Dakota State University, Fargo
NdHi State Historical Society of North Dakota, Bismarck
NdU University of North Dakota Library, Grand Forks

New Hampshire

Nh New Hampshire State Library, Concord
NhD Dartmouth College, Hanover
NhU University of New Hampshire, Durham

New Jersey

NjGbS Glassboro State College, Glassboro
NjHi New Jersey Historical Society, Newark
NjMD Drew University, Madison
NjN Newark Public Library
NjNBR Rutgers-The State University, New Brunswick
NjNbS New Brunswick Theological Seminary, New Brunswick
NjNbT New Brunswick Theological Seminary
NjP Princeton University, Princeton
NjPT Princeton Theological Seminary, Princeton
NjR Rutgers-The State University, New Brunswick
NjT Trenton Free Library, Trenton

New Mexico

NmA Albuquerque Public Library, New Mexico
NmU University of New Mexico, Albuquerque
NmUpU New Mexico State University, University Park

Nevada

NvU University of Nevada, Reno

Ohio

O Ohio State Library, Columbus
OAU Ohio University, Athens
OAkU University of Akron, Akron
OBerB Baldwin-Wallace College, Berea
OBIC Bluffton College, Bluffton
OC Public Library of Cincinnati and Hamilton County, Cincinnati
OCH Hebrew Union College, Cincinnati
OCHP Historical and Philosophical Society of Ohio, Cincinnati

OCLloyd Lloyd Library and Museum, Cincinnati
OCU University of Cincinnati, Cincinnati
OCX Xavier University, Cincinnati
OCI Cleveland Public Library
OCICS Case Institute of Technology, Cleveland
OCIFC Cleveland State University, Cleveland
OCIJC John Carroll University, Cleveland
OCIMA Cleveland Museum of Art, Cleveland
OCISA Cleveland Institute of Art, Cleveland
OCIW Case Western Reserve University, Cleveland
OCIWHI Western Reserve Historical Society, Cleveland
ODW Ohio Wesleyan University, Delaware
ODa Dayton and Montgomery County Library, Dayton
ODaStL St. Leonard College Library, Dayton
ODaU University of Dayton, Dayton
OEac East Cleveland Public Library
OFH Rutherford B. Hayes Library, Fremont
OGK Kenyon College, Gambier
OHi Ohio State Historical Society, Columbus
OKentC Kent State University, Kent
OO Oberlin College, Oberlin
OOxM Miami University, Oxford
OSW Wittenberg University, Springfield
OTU University of Toledo, Toledo
OU Ohio State University, Columbus
OWibfU Wilberforce University, Carnegie Library, Wilberforce
OWicB Borromeo Seminary, Wickliffe
OWoC College of Wooster, Wooster
OWorP Pontifical College Josephinum, Worthington
OYesA Antioch College, Yellow Springs

Oklahoma

Ok Oklahoma State Library, Oklahoma City
OkEG Graduate Seminary Library, Enid
OkS Oklahoma State University, Stillwater
OkT Tulsa Public Library
OkU University of Oklahoma, Norman

Oregon

Or Oregon State Library, Salem
OrCS Oregon State University Library, Corvallis
OrHi Oregon Historical Society, Portland
OrP Library Association of Portland, Portland

OrPR	Reed College, Portland
OrPS	Portland State College, Portland
OrSaW	Willamette University, Salem
OrStbM	Mount Angel College, Mount Angel Abbey, Saint Benedict
OrU	University of Oregon, Eugene
Pennsylvania	
PBL	Lehigh University, Bethlehem
PBa	Academy of the New Church, Bryn Athyn
PBm	Bryn Mawr College, Bryn Mawr
PCA	Samuel Colgate Baptist Historical Library of the American Baptist Historical Society, Rochester, N. Y.
PCC	Crozer Theological Seminary, Chester
PCamA	Alliance College, Cambridge Springs
PCarlD	Dickinson College, Carlisle
PHC	Haverford College, Haverford
PHi	Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia
PJA	Abington Library Society, Jenkintown
PJAIG	Alverthorpe Gallery, Rosenwald Collection, Jenkintown
PJB	Beaver College, Jenkintown
PKsL	Longwood Gardens, Kennett Square (Alle Bücher außer Werken über Botanik und Gartenbau verlegt nach DeGE)
PLF	Franklin and Marshall College, Lancaster
PLatS	Saint Vincent College and Archabbey, Latrobe
PMA	Allegheny College, Meadville
PP	Free Library of Philadelphia
PPA	Athenaeum of Philadelphia
PPAN	Academy of Natural Sciences, Philadelphia
PPAmP	American Philosophical Society, Philadelphia
PPAmS	American Sunday School Union, Philadelphia
PPAP	Apprentice's Free Library, Philadelphia
PPB	Philadelphia Bar Association, Philadelphia
PPBC	Union Library Catalogue of Pennsylvania, Philadelphia
PPC	College of Physicians of Philadelphia
PPCCH	Chestnut Hill College, Philadelphia
PPCI	Curtis Institute of Music, Philadelphia
PPComm	Commercial Museum, Philadelphia
PPD	Drexel Institute of Technology, Philadelphia
PPDrop	Dropsie College for Hebrew and Cognate Learning, Philadelphia
PPEB	Eastern Baptist Theological Seminary, Philadelphia
PPF	Franklin Institute, Philadelphia
PPFr	Friends' Free Library of Germantown, Philadelphia
PPFrankl	Franklin Institute, Philadelphia

PPG	German Society of Pennsylvania, Philadelphia
PPGi	Girard College, Philadelphia
PPHa	Hahnemann Medical College and Hospital, Philadelphia
PPJ	Jefferson Medical College, Philadelphia
PPL	Library Company of Philadelphia
PPL-R	-, Ridgeway Branch
PPLT	Lutheran Theological Seminary, Krauth Memorial Library, Philadelphia
PPLas	La Salle College, Philadelphia
PPM	Mercantile Library, Philadelphia (existiert nicht mehr)
PPMSJ	Chestnut Hill College, Philadelphia
PPP	Philadelphia Divinity School, Philadelphia
PPPD	Philadelphia Divinity School, Philadelphia
PPPM	Philadelphia Museum of Art
PPPrHi	Presbyterian Historical Society, Philadelphia
PPRETS	Reformed Episcopal Church, Theological Seminary Library, Philadelphia
PPRF	Rosenbach Foundation, Philadelphia
PPStC	Philadelphia Divinity School, Philadelphia
PPT	Temple University, Philadelphia
PPTU	Temple University, Philadelphia
PPULC	Union Library Catalogue of Pennsylvania, Philadelphia
PPWI	Wistar Institute of Anatomy and Biology, Philadelphia
PPWe	Westminster Theological Seminary, Philadelphia
PPeSchw	Schwenckfelder Historical Library, Pennsburg
PPi	Carnegie Library of Pittsburgh
PPiCI	Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh
PPiD	Duquesne University, Pittsburgh
PPiU	University of Pittsburgh, Pittsburgh
PRosC	Rosemont College, Rosemont
PSC	Swarthmore College, Swarthmore
PSC-Hi	- Friends Historical Library
PSt	Pennsylvania State University, University Park
PU	University of Pennsylvania, Philadelphia
PV	Villanova College, Villanova
PWcT	West Chester State College, West Chester

Puerto Rico

PrU	University of Puerto Rico, Rio Piedras
-----	--

Rhode Island

RHi	Rhode Island Historical Society, Providence
RP	Providence Public Library

RPB Brown University, Providence
 RPD Rhode Island School of Design, Providence
 RPJCB John Carter Brown Library, Providence
 RU University of Rhode Island, Kingston
 RWoU L'Union St.-Jean Baptiste d'Amérique, Woonsocket

South Carolina

ScC Charleston Library Society, Charleston
 ScCleA Clemson University Library, Clemson
 ScGF Furman University, Greenville
 ScGrvF Furman University, Greenville
 ScU University of South Carolina, Columbia

South Dakota

Sd South Dakota State Library Commission, Pierre
 SdRM South Dakota School of Mines and Technology, Rapid City
 SdU University of South Dakota, Vermillion

Tennessee

TKL Knoxville Public Library System
 TNDC Disciples of Christ Historical Society, Nashville
 TNF Fisk University, Nashville
 TNJ Joint University Libraries (Vanderbilt University, George Peabody College for Teachers and Scarritt College), Nashville
 TONS Oak Ridge Associated Universities, Oak Ridge
 TOU Oak Ridge Associated Universities, Oak Ridge
 TU University of Tennessee, Knoxville

Texas

TxCM Texas A & M University, College Station
 TxCSA Texas A & M University, College Station
 TxDaDF DeGolyer Foundation Library, Dallas
 TxDaM Southern Methodist University, Dallas
 TxDaS Southwestern Medical College, Dallas
 TxDaTS Dallas Theological Seminary and Graduate School of Theology, Dallas
 TxFTC Texas Christian University, Fort Worth
 TxHMC Texas Medical Center Library, Houston
 TxHR Rice University, Houston
 TxHST University of St. Thomas, Houston
 TxHU University of Houston, Houston
 TxLT Texas Technological College, Lubbock
 TxSaT Trinity University, San Antonio
 TxU University of Texas, Austin

TxU-M – Medical School, Galveston
 TxWB Baylor University, Waco

Utah

ULA Utah State University, Logan
 UPB Brigham Young University, Provo
 UU University of Utah, Salt Lake City

Virginia

Vi Virginia State Library, Richmond
 ViAlTh Virginia Theological Seminary, Alexandria
 ViAsR Randolph-Macon College, Ashland
 ViBlbV Virginia Polytechnic Institute, Blacksburg
 ViFreM Mary Washington College of the University of Virginia, Fredericksburg
 ViHal Hampton Institute, Hampton
 ViHarEM Eastern Mennonite College, Harrisonburg
 ViLRM Randolph-Macon Woman's College, Lynchburg
 ViLxW Washington & Lee University, Lexington
 ViRA Richmond Academy of Medicine, Richmond
 ViRM Medical College of Virginia, Richmond
 ViRoH Hollins College, Roanoke
 ViU University of Virginia, Charlottesville
 ViW College of William and Mary, Williamsburg
 ViWC Colonial Williamsburg, Williamsburg

Vermont

VtMiM Middlebury College, Middlebury
 VtNN Norwich University, Northfield
 VtU University of Vermont and Agricultural College, Burlington

Wisconsin

WBB Beloit College, Beloit
 WHi State Historical Society of Wisconsin, Madison
 WM Milwaukee Public Library
 WMM Marquette University, Milwaukee
 WU University of Wisconsin, Madison

Washington

Wa Washington State Library, Olympia
 WaChenE Eastern Washington State College, Cheney
 WaE Everett Public Library
 WaHi Washington State Historical Society, Tacoma
 WaOB Washington State Department of Public Assistance, Ben Tidball Library

WaPS Washington State Library, Pullman
 Was Seattle Public Library
 WaSB Pacific Northwest Bibliographic Center, Seattle
 WaSp Spokane Public Library
 WaSpG Gonzaga University, Spokane
 WaT Tacoma Public Library
 WaTC University of Puget Sound, Tacoma
 WaU University of Washington, Seattle
 WaU-FE – Far Eastern Library
 WaW Walla Walla Public Library
 WaWW Whitman College, Walla Walla

West Virginia

Wv-Ar West Virginia Department of Archives and History Library, Charleston
 WvU West Virginia University, Morgantown

Wyoming

Wy Wyoming State Library, Cheyenne
 Wy-Ar Wyoming Archives and Historical Department, Cheyenne
 WyC Laramie County Carnegie Public Library, Cheyenne
 WyU University of Wyoming, Laramie

Canada:

An-C-LW University of Western Ontario, London
 An-C-T Toronto Public Library, Toronto
 An-C-TU University of Toronto, Toronto
 An-C-V Vancouver Public Library, Vancouver
 An-C-Vic Victoria Public Library, Victoria
 An-C-VU University of British Columbia, Vancouver
 An-C-WlvA Arcadia University, Wolfville
 C-V Vancouver Public Library, Vancouver
 C-VicPr Provincial Library, Victoria
 C-VU University of British Columbia Library, Vancouver
 CaACG Glenbow Foundation Library, Calgary
 CaAEU University of Alberta, Edmonton
 CaB University of British Columbia, Vancouver
 CaBVa Vancouver Public Library, Vancouver
 CaBVaU University of British Columbia, Vancouver
 CaBVi Victoria Public Library, Victoria
 CaBViP Provincial Library, Victoria
 CaBViPA Provincial Archives, Library, Victoria, B. C.

CaBViV University of Victoria Library, Victoria
 CaKQ Queen's University, Kingston
 CaLU University of Western Ontario, London
 CaM La Bibliothèque de la Ville de Montréal, Collection Gagon, Montréal
 CaMM McGill University, Montréal
 CaMWU University of Manitoba, Winnipeg
 CaNSWA Acadia University, Wolfville, Nova Scotia
 CaOA Public Archives Library, Ottawa
 CaOH Hamilton Public Library, Hamilton
 CaOHM McMaster University, Hamilton
 CaOKQ Queen's University, Kingston
 CaOLU University of Western Ontario, London
 CaOOA Public Archives Library, Ottawa
 CaOOCC Carleton University, Ottawa
 CaOOG Geological Survey of Canada, Ottawa
 CaOON National Science Library, National Research Council, Ottawa
 CaOONL National Library of Canada, Ottawa
 CaOTIM Pontifical Institute of Medieval Studies Library, Toronto
 CaOTP Toronto Public Library, Metropolitan Bibliographic Center, Toronto
 CaOTU University of Toronto, Toronto
 CaOTV Victoria University, Toronto
 CaQMBN La Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal
 CaQML Loyola College, Montréal
 CaQMM McGill University, Montréal
 CaQMU La Bibliothèque de l'Université de Montréal
 CaQQLa Université Laval, Québec
 CaT Toronto Public Library, Toronto
 CaTU University of Toronto, Toronto
 CaTU-V Victoria University, Toronto
 CaVU University of British Columbia, Vancouver

LITERATURVERZEICHNIS

- Abbott, John S. *The History of Madame Roland*. New York 1858
- Abel, Elizabeth. *Writing and Sexual Difference*. Chicago & London 1982
- Aeschylus. *Oresteia*. Übers. und hg. Richard Lattimore. Chicago & London 1953.
[Enthält: *The Libation Bearers*, 91-131. *The Eumenides*, 132-71.]
- Albrecht Dürer's Wohnhaus und seine Geschichte. In *Wort und Bild dargestellt im Auftrag der Verwaltung der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung*. Nürnberg 1896
- Albrecht, Günther, Kurt Böttcher, Herbert Grainer-Mai und Paul Günther Krohn. *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Kronberg/Ts. 1974
- Album des Königl. Schauspiels und der Königl. Oper zu Berlin unter der Leitung von August Wilhelm Iffland, Karl Grafen von Brühl, Wilhelm Grafen von Redern und Karl Theodor von Küstner. Für die Zeit von 1796 bis 1851*. Berlin 1858
- Alkemade, Mechtild. *Die Lebens- und Weltanschauung der Freifrau Marie von Ebner-Eschenbach. Mit sechs Tafelbeilagen und dem Briefwechsel Heyse und Ebner-Eschenbach*. Graz & Würzburg 1935
- Allgemeine deutsche Biographie. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern hg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften*. 56 Bde. Leipzig 1875-1912
- Allgemeiner deutscher Theater-Almanach für das Jahr 1822*. Hg. Aug[ust]. Klingemann. Braunschweig 1822
- Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1770*. 2. Aufl. Leipzig, Berlin, Frankfurt 1770
- Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771*. Leipzig 1771
- Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772*. Leipzig 1772
- Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836*. Hg. L. Wolff. Berlin 1837
- Almanach für Freunde der Schauspielkunst*. 4. Jahrgang (1839) – 16. Jahrgang (1851). Jahrgänge 4-9: Hg. L. Wolff. Berlin 1840-45. Jahrgänge 11-16: Hg. A. Heinrich. Berlin 1847-52
- Almanach für das Königliche Hoftheater in Stuttgart auf das Jahr 1846*. Hg. Wilhelm Koffka. Stuttgart [1846]
- Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807 von August Wilhelm Iffland*. Mit 12 Kupfern. Berlin 1807
- Almanach fürs Theater 1809 von Aug[ust]. Wilh[elm]. Iffland*. Berlin 1809
- Alston, Roy C. *A Checklist of Women Writers 1801-1900. Fiction, Verse, Drama*. London 1900/91
- Amalie, Prinzessin von Sachsen. *Dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen. Im Auftrage Seiner Majestät des Königs Johann Sachsen aus dem Nachlasse vervollständigt und herausgegeben von Robert Waldmüller* [Edouard Duboc]. Bd. 1 (von 6 Bden.). Leipzig 1873.
[Enthält: Robert Waldmüller, „Lebensskizze“, VII-XXXII. *Der Graf von Beaujolais*, 1-100. *Der Krönungstag*, 101-196. *Die Täuschungen*, 197-291. *Mesru, König von Baktriana I*, 293-392. *Mesru, König von Baktriana II*, 393-476.

- Die anderen 5 Bde. dieser Sammlung waren in zu schlechtem Zustand, um verliehen oder eingesehen werden zu können, und waren mir daher nicht zugänglich.]
- *Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne*. 6 Bde. Dresden & Leipzig 1836-42.
[Enthält: I: *Lüge und Wahrheit*, 1-146. *Die Braut aus der Residenz*, 147-252. *Der Oheim*, 253-420. II: *Die Fürstenbraut*, 1-140. *Der Landwirth*, 141-304. *Der Verlobungsring*, 305-438. III: *Der Zögling*, 1-164. *Vetter Heinrich*, 165-342. *Der Unentschlossene*, 343-443. IV: *Der Majoratserbe*, 1-140. *Der Pflegevater*, 141-282. *Das Fräulein vom Lande*, 283-454. V: *Die Unbelesene*, 1-126. *Die Stieftochter*, 127-288. *Pflicht und Liebe*, 289-398. VI: *Capitain Firnewald*, 1-162. *Die Heimkehr des Sohnes*, 163-292. *Folgen einer Gartenbeleuchtung*, 293-408.]
- Anzelewsky, Fedja. *Dürer. His Art and Life*. Übers. Heide Grieve. New York 1981
- Arens, Eduard. *Droste-Bibliographie*. Bearb. von Eduard Arens und Karl Schulte. Münster 1932
- Arndts, Maria. *Mozart als Ehestifter. Lustspiel in drei Acten von Maria Arndts (geb. Vespermann). Dramen für das christliche Haus*. Bd. 4. Wien & Gran 1869
- Artaud, Antonin. *The Cenci*. Übers. Simon Watson Taylor. New York 1969
- Artner, Marie Therese von. *Die That. Trauerspiel in fünf Akten*. Leipzig 1817
- Bab, Julius, Hg. Agnes Sorma. *Ein Gedenkbuch. Zeugnisse ihres Lebens und ihrer Kunst*. Heidelberg 1927
- Bandemer, Susanne von. *Sidney und Eduard, oder Was vermag die Liebe? Ein Schauspiel in drey Aufzügen. Von Susanne von Bandemer, geb. von Franklin*. Hannover 1792
- Barbier, Marie Anne. *Cornelia, die Mutter der Gracchen. Ein Trauerspiel. Aus dem Französischen der Madlle Barbier, übersetzt von L[ui]se. A[delgunde]. V[ictorie]. G[ottsched]*. *Die deutsche Schaubühne*. Neue Aufl. Bd. 2. Leipzig 1746. 163-230
- Bauer, Karoline. *Am Tage Ruhm, am Abend Tränen. Lebenserinnerungen der Schauspielerin Karoline Bauer*. In Auswahl neu hg. von Susanne Förster. Zeulenroda, o. J.
- *Die Berliner Hofbühne vor einem halben Jahrhundert. Erinnerungen*. O. O., o. J.
- *Caroline Bauer and the Coburgs*. Aus ihren *Nachgelassenen Memoiren* hg. und übers. Charles Nisbet. 2. Aufl. London 1887
- *Karoline Bauer in ihren Briefen*. Hg. Arnold Wellmer. Berlin 1878
- *Komödianten-Fahrten. Erinnerungen und Studien*. Hg. Arnold Wellmer. Berlin 1875
- *Verschollene Herzensgeschichten. Nachgelassene Memoiren*. Bearb. Arnold Wellmer. 3 Bde. Berlin 1880-1
- Bauer Pickar, Gertrud. „Annette von Droste Hülshoff's ‚Reich der goldnen Phantasie‘.“ *Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*. Hg. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980. 109-23
- Bax, Clifford. *The Life of the White Devil*. London, Toronto, Melbourne, Sydney 1940
- Becker-Cantarino, Barbara. „Caroline Pichler und die Frauendichtung.“ *Modern Austrian Literature* 12 Nr. 3/4 (1979). 1-23
- Hg. *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Bonn 1980
- *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart 1987
- „Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse. Die Schauspielerin im 18. Jahr-

hundert in Deutschland.“ Renate Möhrmann, Hg., *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/M. 1989. 88-113

Behrens, Katja, Hg. *Frauenbriefe der Romantik*. Frankfurt/M. 1981

Belloc, Hilaire. *Characters of the Reformation*. New York 1938

Benger, ?. *Memoirs of the Life of Anne Boleyn, Queen of Henry VIII. By Miss Benger, Author of Memoirs of Mrs. Elizabeth Hamilton, John Tobin, etc.* Philadelphia 1822

Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 2. Aufl. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982

Bergin, Thomas G. *Petrarch*. New York 1970

Berglar-Schroer, Hans Peter. *Annette von Droste-Hülshoff in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1967

Berlepsch, Emilie. *Sammlung kleiner Schriften und Poesien von Emilie von Berlepsch, geb. von Oppel*. 1. Theil. Göttingen 1787.
[Enthält: *Eginhard und Emma*, 159-212.]

Bernardin, Edith. *Les Idées Religieuses de Madame Roland*. Paris 1933
– *Jean-Marie Roland et le Ministère de l'Intérieur (1792-1793)*. Paris 1964

Bernardo, Aldo S. *Petrarch, Laura, and the Triumphs*. Albany, N. Y. 1974

[Bernstein, Elsa]. *Achill. Tragödie in drei Akten von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1910

[–] *Dämmerung. Schauspiel in fünf Akten. Von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin, o. J.

[–] *Johannes Herkner. Schauspiel von Elsa Porges* (Ernst Rosmer [Pseud.]). Berlin 1904

[–] *Königskinder. Ein deutsches Märchen in drei Akten von Ernst Rosmer* [Pseud.]. 3. Aufl. Berlin 1897

[–] *Maria Arndt. Schauspiel in fünf Akten von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1908

[–] *Milost Pan*. In: *Madonna. Von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1894. 139-173

[–] *Mutter Maria. Ein Tötengedicht in fünf Wandlungen von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1900

[–] *Nausikaa. Tragödie von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1906

[–] *Tedeum. Gemütskomödie in fünf Akten. Von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1896

[–] *Themistokles. Tragödie in fünf Akten. Von Ernst Rosmer* [Pseud.]. Berlin 1897

[–] *Wir drei. Fünf Akte. Von Ernst Rosmer* [Pseud.]. München, o. J.

Bettelheim, Anton. *Marie von Ebner-Eschenbachs Wirken und Vermächtnis*. Leipzig 1920

Beugnot, Jacques-Claude. *Mémoires du Comte Beugnot, Ancien Ministre (1783-1815), publiés par le Comte Albert Beugnot, son petit-fils* [Hg.]. 3. Aufl. Paris 1889

[Beyle, Henry]. *L'Abbesse de Castro. Les Cenci, Vittoria Accoramboni, Vanina Vanini, La Duchesse de Palliano. Par Stendhal* [Pseud.]. Paris, o. J.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1970

Bierbaum, Heinrich. *Karoline von Wolzogen aus ihren Werken und aus Briefen*. Greifswald 1809

[Binzer, Emilie Henriette Adelheid von]. *Mohnkörner. Gesammelte Erzählungen von Ernst Ritter* [Pseud.]. 2 Bde. Pesth [d. i. Budapest] & Leipzig 1846

[Birch, Una]. *Madame Roland. A Study in Revolution by Mrs. Pope Hennessy (Una Birch)*. London 1917

Birch-Pfeiffer, Charlotte. *Alles für andere. Original-Lustspiel in einem Aufzuge*. Soufflierbuch mit einem Dekorationsplan und der vollständigen Regiebearbeitung. Leipzig, o. J.

– *Dorf und Stadt. Schauspiel in zwei Abtheilungen und fünf Aufzügen, mit freier Benutzung der Auerbachschen Erzählung: „Die Frau Professorin.“* Leipzig, o. J.

– *Gesammelte dramatische Schriften*. 2 Bde. Berlin 1847.
[Enthält: I: *Die Marquise von Villette*, 1-168. *Elisabeth*, 169-374. *Simon*, 375-523. II: *Rubens in Madrid*, 1-175. *Mutter und Tochter*, 176-301.]

– *Gesammelte dramatische Werke*. Bd. 9. Leipzig 1866.
[Enthält: *Die Walpurgisnacht*, 1-84. *Ulrich Zwinglis Tod*, 85-175. *Mutter und Tochter*, 176-301.]

– *Der Glöckner von Notre-Dame. Romantisches Drama in sechs Tableaus. Nach dem Roman des Victor Hugo frei bearbeitet*. Leipzig [1899?]

– *Der Goldbauer. Original-Schauspiel in vier Aufzügen. Soufflierbuch der Königlichen Schauspiele zu Berlin*. Leipzig [1899?]

– *Die Grille. Ländliches Charakterbild in fünf Aufzügen. Mit teilweiser Benutzung einer Erzählung von G. Sand*. Halle/Saale, o. J.

– *Johannes Guttenberg. Original-Schauspiel in drei Abtheilungen*. Berlin 1836

– *Junge Alte*. Berlin 1865

– *Der Leiermann und sein Pflegekind. Original-Volksstück in drei Abtheilungen und fünf Aufzügen*. Leipzig, o. J.

– *Mutter und Sohn. Schauspiel in 2 Abtheilungen und 5 Aufzügen für 9 Herren und 8 Damen. Für die Bühne neu eingerichtet von J. Wermann*. Berlin [1909]. [Gebunden mit: *Der Schuster als Prinz. Schwank in 3 Akten für 7 Herren und 2 Damen nach Johann von Plötz. Für die Bühne neu bearbeitet von Demetrius Schrutz; und: Eine Spritztour nach Tirol. Schwank in 2 Akten für 3 Herren und 3 Damen von Paul R. Lehnhard*. Berlin, o. J.]

– *Nacht und Morgen. Drama in vier Abtheilungen und fünf Aufzügen mit freier Benutzung des Bulwerschen Romans*. Soufflierbuch des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt. Leipzig, o. J.

– *Onkel und Nichte. Lustspiel in fünf Aufzügen. Deutscher Bühnenalmanach*. Bd. 4. 1839. 145-242

– *The Orphan of Lowood. A Drama in Two Parts and Four Acts. As Performed by Mme. Marie Seebach, and her Dramatic Company in New York and all the Principal Cities of the United States, under the Direction of J. Grau*. New York 1870

– *Pfeffer-Rösel, oder Die Frankfurter Messe im Jahre 1297. Schauspiel in fünf Aufzügen*. Wien 1833

– *Steffen Langer aus Glogau oder Der holländische Kamin. Original-Lustspiel in vier Aufzügen und mit einem Vorspiele Der Kaiser und der Seiler*. Soufflierbuch des Großherzoglichen Hoftheaters in Darmstadt. Leipzig, o. J.

– *Twixt Axe and Crown. (Elisabeth Prinzessin von England.) A historical play in five acts. Adapted to the English Stage by Tom Taylor*. New York, o. J.

– *Die Waise aus Lowood. Schauspiel in zwei Abtheilungen und vier Aufzügen. Mit freier Benutzung des Romans von Currer Bell* [Pseud.]. Leipzig [1899?]

- und Heinrich Laube. *Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel, auf grund der Originalhandschriften dargestellt, von Alexander von Weilen* [Hg.]. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 27. Berlin 1917
- Bissing, Henriette von. *Das Leben der Dichterin Amalie von Helwig*. Berlin 1889
- Blackwell, Jeannine. „Fractured Fairy Tales. German Women Authors and the Grimm Tradition.“ *The Germanic Review* LXI, 1 (Winter 1986). 162-174
- Blaze de Bury, ?. *Un Divorce Royal. Anne Boleyn*. Paris 1890
- Blümner, Heinrich. *Geschichte des Theaters in Leipzig. Von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit*. Leipzig 1818
- Bode, Wilhelm. *Charlotte von Stein*. Berlin 1920
- *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, 1749-1803*. Berlin 1921
- Böhlau, Helene. „Die Kummerfelden zieht mit ihrer Nähsschule durch Alt-Weimar.“ *Gesammelte Werke*. 6 Bde. Berlin & Wien 1915. II, 457-471
- Bölty, Amely [d. i. Charlotte Elise Marianne]. *Fanny Tarnow. Ein Lebensbild*. Berlin 1865
- Bohm, Arnd. „Authority and Authorship in Luise Adelgunde Gottsched's Das Testament.“ *Lessing Yearbook*. Bd. 18. Hg. Richard Schade. Detroit 1986. 129-140
- Bohrer, Karl Heinz. *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M. 1989
- Boklund, Gunnar. *The Sources of the White Devil*. Uppsala 1957
- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M. 1979
- Brachvogel, A[ilbert] E. *Das alte Berliner Theater-Wesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters. Nach Originalquellen*. Berlin 1877
- *Die Königl. Oper unter Freiherrn von der Reck und Das Nationaltheater bis zu Iffland. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters. Nach Originalquellen*. Berlin 1878
- *Theatralische Studien*. Leipzig 1863
- Brahm, Otto. *Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Studien über Joseph August v. Törring, seine Vorgänger und Nachfolger*. Straßburg 1880
- Brall, Artur. *Vergangenheit und Vergänglichkeit. Zur Zeiterfahrung und Zeitdeutung im Werk Annettes von Droste-Hülshoff*. Marburg 1975
- Braun, Isabella. *Kleine Theaterstücke für die Jugend*. 2 Bde. Stuttgart, o. J.
[Enthält: I: *Das Namenstagsgeschenk. Der St. Nikolausabend. Ein Waldmärchen. Zur Genesungsfeier*. II: *Der Zombi*, 1-34. *Nach der neuesten Mode*, 35-62. *Das Hutzelmännchen*, 63-88. *Der Mutter Geburtstag*, 89-126. *Die Heimkehr*, 127-141.]
- Brausewetter, Ernst. *Meisternovellen deutscher Frauen. Mit Charakteristiken der Verfasserinnen und ihren Porträts*. 2 Bde. Berlin & Leipzig 1898
- [Breden, Christiane von]. *Faustina. Drama in fünf Acten von Ada Christen* [Pseud.]. Wien 1871
- Bridel, Louis. *Le droit des femmes et le mariage; études critiques de législation comparée*. Paris 1893

- Brinker-Gabler, Gisela, Hg. *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe*. Frankfurt/M. 1978
- Hg. *Deutsche Literatur von Frauen*. 2 Bde. München 1988
- „Die Schriftstellerin in der deutschen Literaturwissenschaft. Aspekte ihrer Rezeption von 1835 bis 1910.“ *Unterrichtspraxis* 9, 1 (1976). 15-28
- Karola Ludwig und Angela Wöffen. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*. München 1986
- Brion, Marcel. *Dürer. His Life and Work*. Übers. James Cleugh. New York 1960
- Brockhaus Enzyklopädie*. 17. Aufl. 20 Bde. Wiesbaden 1968. Bd. 4
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. Hg. Q. D. Leavis. Harmondsworth, Middlesex 1979
- Bruce, Marie Louise. *Anne Boleyn*. New York 1972
- Brümmer, Franz. *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts. Dritte Ausgabe mit den Ergänzungen bis zum 1. Juli 1888*. Leipzig, o. J.
- *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Sechste völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage*. 8 Bde. Leipzig, o. J. [1913?]
- Brüning, Ida. *Le Théâtre en Allemagne. Son Origine et ses Luttes (1200-1760)*. Paris 1887
- Bruford, W. H. *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival*. Cambridge 1935
- 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.“ *Lessing und die Toleranz, in Hamburg vom 27.-29. Juni 1985*. Sonderband zum *Lessing Yearbook*. Hg. Peter Freimark. München 1986. 313-25
- Büchner, Louise. *Die Frau. Hinterlassene Aufsätze, Abhandlungen und Berichte zur Frauenfrage*. Halle 1878
- *Die Frauen und ihr Beruf*. 5. Aufl. Leipzig 1884
- Bürger, Elise. *Adelheid Gräfinn von Teck. Ein Ritterschauspiel in fünf Aufzügen. Von Elise Bürger geborne Hahn. Neue Sammlung deutscher Schauspiele*. Bd. 50. Grätz 1800
- *Die antike Statue aus Florenz. Scherzspiel aus den im Besitze der Frankfurter Stadtbibliothek befindlichen unveröffentlichten Elise Bürger-Manuskripten*. Frankfurt/M. 1929. [Nr. 116 von 300 numerierten Exemplaren.]
- *Gedichte von Elise Bürger geb. Hahn. Als erster Band ihrer Gedichte, Reise-Blätter, Kunst- und Lebensansichten*. Hamburg 1812
- Bulwer, Edward Lytton. *Night and Morning. A Novel*. New York [1883?]
- Burkhard, Marianne, Hg. *Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*. Amsterdam 1980
- Burckhardt, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. 3. Aufl. Basel 1918
- Busse, Carl. *Annette von Droste-Hülshoff*. 3. Aufl. Bielefeld, Leipzig 1923
- Byron, George Gordon. *Lord Byron's Correspondence*. Hg. John Murray. 2 Bde. New York 1922
- Cardi, Carola. *Das Kinderschauspiel der Aufklärungszeit. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Kinderschauspiele von 1769-1800*. Frankfurt/M., Bern, New York 1983

- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. London 1988
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Übers. Fritz A. Koelln und James P. Pettegrove. Princeton, N. J. 1951
- Chapman, John S. *Byron and the Honourable Augusta Leigh*. New Haven & London 1975
- Cher, Marie. *Charlotte Corday and Certain Men of the Revolutionary Torment*. New York & London 1929
- Chézy, Wilhelmine von. *Neue auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin. Herausgegeben auf Unterzeichnung zur Unterstützung verwundeter Vaterlandsvertheidiger*. Heidelberg 1817
- *Das stille Julchen. Correspondance d'Adalbert de Chamisso, fragments inédits. Lettres de Chamisso, Louis de la Foye, Helmina de Chézy, Varnhagen von Ense, Wilhelm Neumann, J. A. W. Neander, suivis de „Das stille Julchen“ par Helmina de Chézy*. Paris 1934. 275-335
 - *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy, von ihr selbst erzählt*. 2 Bde. Leipzig 1858. Faksimile-Neudruck: William T. Parsons, Hg. Collegeville, PA 1982
- Christaller, Helene. *Das Tagebuch der Annette. Ein Stück aus dem verborgenen Leben der Annette von Droste-Hülshoff*. Basel 1926
- Clairmont, Claire. *The Journals of Claire Clairmont*. Hg. Marion Kingston Stocking. Cambridge, Mass. 1968
- Clemenceau-Jacquemaire, Madeleine. *The Life of Madame Roland*. Übers. Laurence Vail. London, New York, Toronto 1930
- Cocalis, Susan L. „Der Vormund will Vormund sein. Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert.“ *Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*. Hg. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980. 33-55
- und Kay Goodman, Hg. *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*. Stuttgart 1982
 - Kay Goodman und Sara Lennox. „Women in German Language and Literature.“ *Women in Print*. Bd. 1. Hg. Joan E. Hartman und Ellen Messer-Davidow. New York 1982. 135-148
- Corday, Michel. *Charlotte Corday*. Übers. E. F. Buckley. New York 1931
- Cornelius, Auguste. *König und Dichter. Schauspiel in vier Aufzügen*. H[einrich] Th[eodor] Röscher, *Dramaturgische Probleme, Entwicklungen und Kritiken zur Förderung und Belehrung dramatischer Dichter und darstellender Künstler*. Dresden 1865. Heft 2. 1-32
- *Nur ein Held. Schwank in einem Aufzug nach einer älteren Idee von A. Cornelius*. Wien 1877
 - *Platen in Venedig. Original-Lustspiel in einem Aufzuge*. H[einrich] Th[eodor] Röscher, *Dramaturgische Probleme, Entwicklungen und Kritiken zur Förderung und Belehrung dramatischer Dichter und darstellender Künstler*. Dresden 1865. Heft 3. 17-26
- [Costenoble, Karl Ludwig.] *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*. Hg. Alexander von Weilen. 2 Bde. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 18 & 19. Berlin 1912

- Cowen, Roy C. *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1988
- Danzel, Th. W., Hg. *Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel zusammengestellt und erläutert. Nebst einem Anhang: Daniel Wilhelm Trillers Anmerkungen zu Klopstocks Gelehrtenrepublik. Zweite wohlfeile Ausgabe*. Leipzig 1855
- Dashkova, Ekaterina. *Am Zarenhofe. Memoiren der Fürstin Daschkoff. Nebst Briefen Katharinas der Zweiten und anderem Briefwechsel*. 2 Bde. München 1918
- *Memoiren der Fürstin Daschkoff. Zur Geschichte der Kaiserin Katharina II*. Eingel. Alexander Herzen. 2 Bde. in 1. Hamburg 1857
- Dauban, C. A. *Étude sur Madame Roland et son temps, suivie des lettres de Madame Roland à Buzot et d'autres documents inédits*. Paris 1864
- Dawson, Ruth P. „The Feminist Manifesto of Theodor Gottlieb von Hippel (1741-96).“ *Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*. Hg. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980. 13-32
- „Frauen und Theater. Vom Stegreifspiel zum bürgerlichen Rührstück.“ *Deutsche Literatur von Frauen*. 2 Bde. Hg. Gisela Brinker-Gabler. München 1988. I, 421-33
 - „Im Reifrock den Parnas besteigen. Die Rezeption von Dichterinnen im 18. Jahrhundert (am Beispiel von Philippine Gatterer-Engelhard).“ *Frauensprache-Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Hg. Inge Stephan und Carl Pietzcker. Tübingen 1986. 24-9
- Defrance, Eugène. *Charlotte Corday e la Mort de Marat. Documents Inédits Sur l'histoire de la Terreur, tirés des Archives Nationales de la Bibliothèque de la Ville de Paris, et notamment des Bibliothèques Municipales de Caen et d'Alençon*. Paris 1909
- Delle Grazie, M[arie] E[ugenie]. *Moralische Walpurgisnacht. Ein Satyrspiel vor der Tragödie von M. E. delle Grazie*. Leipzig 1896
- *Narren der Liebe. Lustspiel in vier Akten von M. E. delle Grazie*. 2. Aufl. Leipzig 1905
 - *Saul. Tragödie in fünf Akten von M. E. delle Grazie*. Wien 1885
 - *Der Schatten. Drama in drei Akten und einem Vorspiel von M. E. delle Grazie*. 2. Aufl. Leipzig 1902
 - *Schlagende Wetter. Drama in vier Akten von M. E. delle Grazie*. 2. Aufl. Leipzig 1900
 - *Zu spät. Vier Einakter von M. E. delle Grazie*. 2. Aufl. Leipzig 1903
- Demmer, Sybille. *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln 1982
- Denkler, Horst. *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*. München 1973
- Devrient, Eduard. *Eduard Devrient aus seinen Tagebüchern. Berlin-Dresden 1836-1852*. Hg. Rolf Kabel. Weimar 1964
- *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. 2 Bde. Hg. Rolf Kabel und Christoph Trilse. München & Wien 1967
- Devrient, Hans. *Johann Friedrich Schönmann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*. Hamburg & Leipzig 1895. Neudruck: *Theatergeschichtliche Forschungen*. Bd. 9. Hg. Berthold Litzmann. Nendeln/Liechtenstein 1978
- *Die Schönmannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg 1742-1744*. Diss. (Jena). Hamburg 1895

- Hg. *Archiv für Theatergeschichte*. 2 Bde. Berlin 1904-5
- Dillon, Edward. *Rubens*. London 1909
- Dixon, William Hepworth. *History of Two Queens. Catharine of Aragon, Anne Boleyn*. 2. Aufl. 2 Bde. London 1873
- Dobson, Austin. *Four Frenchwomen*. New York, o. J.
- Doerry, Hans. *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 35. Berlin 1926
- Dohm, Hedwig. *Der Frauen Natur und Recht*. 2. Aufl. Berlin, o. J.
- Dohn, Walter. *Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos*. Stuttgart 1912
- Dosenheimer, Elise. *Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim*. Darmstadt 1989 (Nachdruck der Ausgabe 1949)
- Dotzler, Bernhard J. „Seht doch wie ihr vor Eifer schäumt...“ Zum männlichen Diskurs über Weiblichkeit um 1800.“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* XXX. Stuttgart 1986. 339-82
- Droste-Hülshoff, Annette von. *Die Briefe der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff*. Hg. und erläutert von Hermann Cardauns. Münster 1909
- *Dramatische Versuche. Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel*. Hg. Winfried Woessler, bearb. Stephan Berning. Bd. VI, 1. Tübingen 1982.
[Enthält: *Perdu! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe*, 1-60. *Bertha oder die Alpen*, 61-224. *Hedwig und Sophie oder Verzweiflung und Rache*, 227-32. *Das Räthsel oder Wie viele Pfund Freier gehn auf 1 Pfund Nehmer. Antwort: Keins denn Sie fliegen alle davon*, 233-46. *Scenen aus Hülshoff*, 247-61.]
- *Perdu! oder Dichter, Verleger und Blaustrümpfe. Sämtliche Werke*. Hg. Clemens Heselhaus. 4. Aufl. München 1963. 1037-1101
- Düringsfeld, Ida von. *Das Buch Denkwürdiger Frauen. Lebensbilder und Zeitschilderungen. Festgabe für Mütter und Töchter*. 4. Aufl. Hg. Ida Klokow. Leipzig 1891
- Dumont, Louise. *Vermächtnisse*. Hg. Gustav Lindemann. Düsseldorf 1932
- Duncker, Dora. *Die Schneekönigin. Ein deutsches Märchenspiel in einem Vorspiel und drei Akten mit Zugrundelegung von Andersens „Schneekönigin“*. Charlottenburg 1910
- und Hans Gaus. *Die kleine Hoheit. Lustspiel in drei Akten*. Berlin 1913
- Dungern, Julie. *Was sich schickt und den Leuten gefällt. Regeln des guten Tons für Söhne und Töchter gebildeter Stände*. Stuttgart 1866
- Durant, Will und Ariel. *The Age of Reason Begins. A History of European Civilization in the Period of Shakespeare, Bacon, Montaigne, Rembrandt, Galileo, and Descartes. 1558-1648*. New York 1961
- Durieux, Tilla. *Eine Tür steht offen. Erinnerungen*. Berlin-Grunewald 1954
- *Spielen und Träumen*. Berlin 1922. [Nr. 99 von 125 nummerierten Exemplaren.]
- Ebeling, Friedrich W. *Gottfried August Bürger und Elise Hahn: Ein Ehe-, Kunst- und Literaturleben*. Leipzig 1868
- Ebner-Eschenbach, Marie von. *Am Ende*. Mit: *Das Gastmahl des Plato*, von R. Specht. O. O., o. J. [Angaben in: *National Union Catalog. Pre-1956 Imprints*. Bd. 154. 598.]
- *Bei meinen Landsleuten. Erzählungen, Novellen und Skizzen. Der Nachlaß der Marie von Ebner-Eschenbach in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. Heinz Rieder. Wien, o. J.

- *Doctor Ritter. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge*. Wien 1872
- *Die erste Beichte, Der Muff, Die Sünderin*. Bearb. Kurt Sternelle. Hamburg 1958
- *Letzte Worte. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Helene Bucher mit einem Bildnis der Dichterin aus ihren letzten Lebensjahren*. Wien, Leipzig, München 1923
- *Männertreue. Der Merker* 3, 1 (1912). Lith. Neudruck: Scarsdale, N. Y., o. J. 25-9, 72-4, 103-10, 143-8
- *Marie Roland. Trauerspiel in fünf Aufzügen von M. von Eschenbach*. Wien 1867
- *Miterlebtes. Erzählungen*. 4. Aufl. Berlin 1911
- *Ohne Liebe. Lustspiel in 1 Akt. Bühnen-Bearbeitung gemäß der Aufführung im Residenz-Theater zu Berlin*. Berlin, o. J.
- *Sämtliche Werke*. 6 Bde. Berlin & Berlin-Grunewald, o. J.
[Enthält: I: *Am Ende*, 671-88. II: *Ohne Liebe*, 703-34.]
- *Die Veilchen. Lustspiel in einem Aufzuge von M. von Eschenbach*. Wien 1877
- *Das Waldfräulein. Lustspiel in drei Aufzügen*. Erstdruck nach der Handschrift. Hg. Karl Gladt. Wien 1969
- und Enrica von Handel-Mazzetti. *Der Dichterinnen stiller Garten. Marie von Ebner-Eschenbach und Enrica von Handel-Mazzetti. Bilder aus ihrem Leben und ihrer Freundschaft dargestellt von Johannes Mumbauer*. Freiburg i. Br., o. J. [1918?]
- Eisenberg, Ludwig. *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne*. Leipzig 1903
- Eissler, K. R. *Goethe. A Psychoanalytic Study, 1775-1786*. Detroit 1963
- Elkhof, Konrad [und Anna Amalia von Weimar]. „Konrad Elkhof und die Herzogin Anna Amalia von Weimar. Ungedruckte Briefe.“ *Bühne und Welt* 15 (Hamburg 1913). 1-18, 50-61
- [Elisabeth von Rumänien]. *Aus den Briefen Carmen Sylvas*. Hg. Werner Deetjen. Leipzig 1920
- [–] *Aus meinem Königreich. Tales from the Carpathian Mountains by Carmen Sylva* [Pseud.]. Hg. Wilhelm Bernhardt. Boston 1900
- „Briefe der Königin Elisabeth von Rumänien (Carmen Sylva) an einen deutschen Gelehrten.“ Mitgeteilt von Prof. Dr. Arthur Kleinschmidt. *Westermanns Monatshefte* 120 (Berlin 1916). 393-400
- [–] *Carmen Sylva* [Pseud.]. *Briefe einer einsamen Königin*. München, o. J. [1916?]
- *From Memory's Shrine. The Reminiscences of Carmen Sylva* [Pseud.] (*H. M. Queen Elisabeth of Roumania*). Übers. Edith Hopkirk. London, o. J.
- [–] *Geflüsterte Worte von Carmen Sylva* [Pseud.]. 2.-3. Aufl. 2 Bde. Regensburg 1905-7
- *Letters and Poems of Queen Elisabeth (Carmen Sylva)* [Pseud.]. Hg. Henry Howard Harper. 2 Bde. Boston 1920
- [–] *Meister Manole. Trauerspiel in vier Aufzügen von Carmen Sylva* [Pseud.]. Bonn 1892
- [–] *Poems by Carmen Sylva* [Pseud.], *Queen of Roumania*. Übers. A. H. Exner. London, o. J.
- [–] *Vom Amboß. Von Carmen Sylva* [Pseud.]. Bonn 1890
- [– und Marie von Kremitz]. *Anna Boleyn. Historisches Trauerspiel von Dito und Idem* [Pseud.c.]. Bonn 1886

- Eloesser, Arthur. *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin 1898
- Hg. *Aus der großen Zeit des deutschen Theaters. Schauspieler-Memoiren*. München 1911
 - Ende, A[malie] von. „Neunhundert Jahre Frauendrama.“ *Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Kunst* 1/2. Berlin 1899. 1105-1111
 - Enzinger, Moriz. *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive)*. 2 Bde. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 28 & 29. Berlin 1918-9
 - Erickson, Carolly. *The First Elizabeth*. New York 1983
 - *Mistress Anne*. New York 1984
 - Ewald, Alex[ander]. Charles, F. S. A. *Stories from the State Papers*. 2 Bde. London 1882
 - Feichtlbauer, Martin. *Salzburgs hochdeutsche Literatur von 1850-1917 im Rahmen der deutschen Literaturentwicklung. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*. Salzburg 1917
 - Fenyő, Iván. *Albrecht Dürer*. Übers. Ann Biener Tauber. Budapest 1956
 - Flaherty, Gloria. „Catherine the Great and Men.“ *Lessing Yearbook*. Bd. 18. Hg. Richard Schade. Detroit 1986. 141-150
 - Fortunatus, Venantius. *A Basket of Chestnuts*. Übers. Geoffrey Cook. Rochester, N.Y. 1981
 - *Carminum. Opera Poetica Libri VIII-XI*. Berlin 1881. 178-270
 - *Opera Poetica*. Berlin 1881
 - „Vita S. Radegundis Reginae.“ *Venantii Fortunati Pictaviensis Episcopi Opera Omnia*. Turnhout 1978. (Nachdruck der Ausgabe Paris 1850). 497-512
 - und Decimus Magnus Ausonius. *Die Moselgedichte des Decimus Magnus Ausonius und des Venantius Fortunatus*. Hg. Carl Hosius. 3. Aufl. Marburg i. H. 1926
 - „Four Original Documents Relating to the Marriage of Henry VIII. to Anne of Cleves. 1539-40.“ *A Collection of Eighteen Rare and Curious Historical Tracts and Pamphlets. Privately Printed*. Edinburgh 1884-6. Sep. Pag.
 - Fout, John C., Hg. *German Women in the Nineteenth Century. A Social History*. New York & London 1984
 - François, Louise von. *Der Posten der Frau*. Berlin, o. J.
 - *Der Posten der Frau. Lustspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart 1881
 - und Conrad Ferdinand Meyer. *Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel*. Hg. Anton Bettelheim. Berlin & Leipzig 1920
 - Franul von Weißenthurn, Johanna. *Die Bestürmung von Smolensk*. Wien 1833
 - *Graf Lohrenburg*. Wien 1819
 - *Das letzte Mittel. Lustspiel in vier Aufzügen. Zur Aufführung eingerichtet von Carl Friedrich Wittmann*. Leipzig 1882
 - *Ein Mann hilft dem andern. Lustspiel in einem Aufzuge. Weimarisches dramatisches Taschenbuch*. 1. Jahrgang. Hg. von Theodor Hell [Pseud. für Karl Theodor Winkler]. Weimar 1823
 - *Neueste Schauspiele*. 2. Aufl. 2 Bde. [Schauspiele] Bd. 7 & 8 [=Neue Schauspiele Bd. 1 & 2]. Berlin 1823.

- [Enthält: I: *Johann, Herzog von Finnland*, 1-106. *Es spukt*, 107-65. *Die Schweitzerhütte am Rheinfall*, 166-95. II: *Hermann*, 1-122. *Welche ist die Braut?*, 123-246. *Künstler-Dank*, 247-65.]
- *Die Radikalkur. Original-Lustspiel in drei Aufzügen*. Wien 1833
 - *Schauspiele von Johanna Franul von Weißenthurn gebornen Grünberg*. 6 Bde. Wien 1810.
 - [Enthält: I: *Kindliche Liebe*, 1-124. *Ein Haus zu verkaufen*, 125-72. *Der Reukauf*, 173-236. *Deutsche Treue*, 237-70. II: *Liebe und Entsagung*, 1-92. *Beschämte Eifersucht*, 93-171. *Das Nachspiel*, 173-204. *Die Drusen*, 205-84. III: *Die Erben*, 1-123. *Totila, König der Gothen*, 125-212. *Das Mißverständniß*, 213-68. IV: *Adelheid, Markgräfinn von Burgau*, 1-99. *Die Radikalkur*, 101-88. *Unterthanenliebe*, 189-252. *Das Frühstück*, 253-96. V: *Der Wald bey Herrmannstadt*, 1-109. *Versöhnung*, 111-205. *Die Ehescheuen*, 207-48. VI: *Die Bestürmung von Smolensk*, 1-112. *Die erste Liebe*, 113-99. *Das Waisenhaus*, 201-55.]
 - Franz, Agnes. *Agnes Franz' Vermächtniß an die Jugend*. Breslau 1845.
 - [Enthält: *Der Rosenstock*, 232-48. *Agnes Franz' letzte Geburtstagsfeier*, 309-16.]
 - Die Frauenfrage in Deutschland. Bibliographie*. 3 Bde. Bearb. Ilse Delvendahl. Deutscher Akademikerinnenbund e.V. München, New York, London, Paris 1983-7
 - Frederiksen, Elke. „Die Frau als Autorin zur Zeit der Romantik. Anfänge einer weiblichen literarischen Tradition.“ *Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*. Hg. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980. 83-108
 - Hg. *Die Frauenfrage in Deutschland 1865-1915. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1981
 - Hg. *Women Writers of Germany, Austria, and Switzerland. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, London 1989
 - Freiesleben, Gottfried Christian. *Herrn Gottfried Christian Freieslebens, herzogl. sächsisch-gothaischen Raths und Bibliothekars, Kleine Nachlese, zu des berühmten Herrn Professor Gottscheds nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*. Leipzig 1760
 - Frevert, Ute, Hg. *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen 1988
 - *Frauen-Geschichte Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt/M. 1986
 - Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York 1971
 - Friedmann, Paul. *Anne Boleyn. A Chapter of English History 1527-1536*. 2 Bde. London 1884
 - Friedrichs, Elisabeth. *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Stuttgart 1981
 - *Literarische Lokalgrößen 1700-1900. Verzeichnis der in regionalen Lexika und Sammelwerken aufgeführten Schriftsteller*. Stuttgart 1967
 - Froude, J. A. *The Divorce of Catherine of Aragon. The Story as Told by the Imperial Ambassadors Resident at the Court of Henry VIII*. New York 1891
 - Gallas, Helga, und Magdalene Heuser, Hg. *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen 1990

- Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen. Wien 1783. Neuausg. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 13. Hg. Richard Maria Werner. Berlin 1910
- Garland, Henry und Mary. *The Oxford Companion to German Literature*. 2. Aufl. Oxford, New York 1986
- Gayette-Georgens, Jeanne Marie von und Hermann Kletke, Hg. *Frauen-Album, Charakterbilder aus alter und neuer Zeit*. Berlin, o. J.
- Gebhardt, Manfred. *Mathilde Franziska Anneke. Madame, Soldat, Suffragette*. Berlin 1989
- Geitner, Ursula. „Passio Hysterica – Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert.“ *Frauen – Weiblichkeit – Schrift*. Hg. Renate Berger, Monika Hengsbach, Maria Kublitz, Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin 1985. 130-145
- Hg. *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*. Bielefeld 1988
- Gerber, E. „Vorschläge zur Abhülfe des gegenwärtigen Theaterelends.“ H[einrich] Th[eodor] Röscher, *Dramaturgische Probleme, Entwicklungen und Kritiken zur Förderung und Belehrung dramatischer Dichter und darstellender Künstler*. Dresden 1865. Heft 1. 29-38
- [Gerhard, Caroline Similde]. *Der deutschen Jungfrau Wesen und Wirken. Winke für das geistige und praktische Leben von Caroline S. J. Milde* [Pseud.]. Leipzig 1882
- Gerhard, Ute. *Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit. Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert. Mit Dokumenten*. Frankfurt/M. 1978
- Gerstenberg, H[einrich]. *Aus Weimars nachklassischer Zeit*. Hamburg 1901
- Gesammelte Frauenzimmergedichte*. Frankfurt & Leipzig 1764
- Giesing, Michaela. „Theater als verweigert Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern.“ *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart 1985. 240-59
- 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
- Gleim, Betty [d. i. Elisabeth]. *Ueber die Bildung der Frauen und die Behauptung ihrer Würde in den wichtigsten Verhältnissen ihres Lebens. Ein Buch für Jungfrauen, Gattinnen und Mütter*. Leipzig 1814
- Gnüg, Hiltrud und Renate Möhrmann, Hg. *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1985
- Goedeke, Karl. *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. 2. Aufl. 15 Bde. in 20. Dresden 1884-1966
- Gössmann, Elisabeth, Hg. *Das wohlgelehrte Frauenzimmer*. München 1984
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust. Eine Tragödie. Werke*. 13. Aufl. 14 Bde. Hg. Erich Trunz. München 1986. III, 1-145

- *Goethes Briefe an Frau von Stein*. 2. Aufl. 2 Bde. Hg. Adolf Schöll. Frankfurt/ M. 1883-5
- *Selections from Goethe's Letters to Frau von Stein 1776-1789*. Hg. und übers. Robert Browning. Columbia, S. C. 1990
- und Charlotte von Stein. *Goethes Briefe an Frau von Stein. Mit dem Tagebuch aus Italien und Briefen der Frau von Stein*. Hg. Richard Müller-Freienfels. 4 Bde. in 2. Berlin 1923-4
- [Götze, Auguste]. *Vittoria Accoramboni. Tragödie in fünf Aufzügen von A. Weimar* [Pseud.]. Leipzig 1890
- Goodman, Katherine. *Dis/Closures. Women's Autobiography in Germany Between 1790 and 1914*. New York, Bern, Frankfurt/M. 1986
- [Goodrich, Samuel Griswold]. *Lives of Celebrated Women*. Boston 1845
- Gordon, Armistead C. *Allegra. The Story of Byron and Miss Clairmont*. New York 1926
- Gossmann, Wilhelm. *Annette von Droste-Hülshoff. Ich und Spiegelbild. Zum Verständnis der Dichterin und ihres Werkes*. Düsseldorf 1985
- Gottsched, Johann Christoph. *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniß aller Deutschen Trauer- Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen, von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, gesammelt und ans Licht gestellt. Im Anhang Gottfried Christian Freieslebens Kleine Nachlese*. Leipzig 1757 (1. Teil); 1765 (2. Teil). Neudruck New York & Hildesheim 1970
- *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751. Darmstadt 1962
- Gottsched, Luise Adelgunde. *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched geborne Kulmus*. Hg. Dorothea Henriette von Runckel. 3 Bde. Dresden 1771-2
- *Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus, sämtliche Kleinere Gedichte, nebst dem, von vielen vornehmen Standespersonen, Gönnern und Freunden beyderley Geschlechtes, Ihr gestifteten Ehrenmale, und Ihrem Leben, herausgegeben von Ihrem hinterbliebenen Ehegatten*. Leipzig 1763
- *Die Lustspiele der Gottschedin*. Hg. Reinhard Buchwald und Albert Köster. 2 Bde. Leipzig 1908-9.
- [Enthält: I: *Die ungleiche Heirath*, 1-124. *Die Hausfranzösin*, 125-258. *Das Testament*, 259-392. *Der Witzling*, 393-440. *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke oder die doktormäßige Frau*, 441-573. II: *Das Gespenst mit der Trummel, oder der wahrsagende Ehemann*, 1-120. *Der Verschwender, oder die ehrliche Betrügerin*, 121-263. *Der Poetische Dorfunker*, 265-392. *Der Menschenfeind*, 393-488. *Die Widerwillige*, 489-532.]
- *Panthea. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von Luise Adelg. Vict. Gottsched*. Wien 1752
- *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke oder Die doktormäßige Frau. Ein Lustspiel aus dem Jahre 1737. Gottscheds Lebens- und Kunstreform in den zwanziger und dreißiger Jahren. Gottsched, Breitingen, die Gottschedin, die Neuberin*. Hg. F. Brüggemann. Leipzig 1935. 137-215
- *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke*. Hg. Wolfgang Martens. Stuttgart 1968

- *Das Testament, ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen von Luise Adelgunde Victorine Gottsched. Job. Christoph Gottsched und die Schweizer Joh. J. Bodmer und Joh. J. Breitinger.* Berlin & Stuttgart 1884. Nachdruck: Hg. Johannes Crüger. Darmstadt 1965. 252-337
- *Der Witzling. Ein deutsches Nachspiel in einem Aufzuge. Komödie. Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart.* Berlin 1962. I, 1-37
- Gouges, Olympe de. *Les Droits de la Femme. A la Reine.* Paris 1791
- *Les Droits de la Femme par Olympe de Gouges.* Übers. [ins Englische] Mary Hamilton Wright. O. O., 1938
- *Œuvres. Présenté par Benoîte Groult* [Hg.]. Paris 1986
- Graffigny, Françoise d'Issembourg d'Happencourt de. *Cenie, oder die Großmuth im Unglücke. Ein moralisches Stück, in fünf Aufzügen. Aus dem Französischen der Frau von Graphigny, übersetzt von der Frau Gottschedinn zu Leipzig. Deutsche Schaubühne* 4. Theil. Wien 1753
- Grenz, Dagmar. *Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert.* Stuttgart 1981 [Grimm, Gisela]. *Alt Schottland. Drama in fünf Akten mit einem Vorspiel von Gisela von Arnim.* Weimar, o. J. [1889?]
- [–] *Alt Schottland. Drama von Gisela von Arnim.* 2. Aufl. Berlin 1890
- [–] *Dramatische Werke von Gisela von Arnim.* 4 Bde. Berlin 1857-75.
[Enthält: I: *Ingeborg von Dänemark*, 1-280. *Das Herz der Lais*, 281-320. II: *Trost in Thränen*. III: *Das Steinbild der Cornelia*. IV: *Wie es unterdessen Daheim war*.]
- [–] *Das Licht. Festspiel zum Geburtstag des Weisen.* Berlin 1870
- Grimm, Jakob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen.* 3 Bde. Hg. Ingeborg Weber-Kellermann. Frankfurt/M. 1984
- Grimminger, Rolf, Hg. *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789.* München & Wien 1980
- Groß, Heinrich, Hg. *Deutsche Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Wort und Bild.* 3 Bde. Berlin 1885
- *Deutschlands Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Eine literarhistorische Skizze.* 2. Aufl. Wien 1882
- Grote, Ludwig. *Albrecht Dürer. A Biographical and Critical Study.* Übers. Helga Harrison. Genf 1965
- Grube, Karl. *Die Meininger.* Berlin & Leipzig, o. J.
- Grylls, R[osalie]. Glynn. *Claire Clairmont, Mother of Byron's Allegra.* London 1939
- Günderrode, Karoline von. *Gesammelte Werke.* 3 Bde. Bern 1970.
[Enthält: I: Leopold Hirschberg, „Das Märchen von der schönen Günderode“, IX-XXII. *Immortalia*, 38-46. *Mora*, 53-60. *Hildgund*, 89-108. *Mahomed, der Prophet von Mekka*, 121-228. II: *Udohla*, 87-123. *Magie und Schicksal*, 125-81. *Nikator*, 183-211. III: *Edda-Fragment*, 45-63. *Der Kanonenschlag, oder das Gastmahl des Tantalus*, 85-98.]
- [–] *Magie und Schicksal. In drei Acten. Von demselben* [Tian, Pseud.]. *Studien.* Hg. Carl Daub und Friedrich Creuzer. Frankfurt & Heidelberg 1805. I, 403-461

- [–] *Mahomed, der Prophet von Mekka. Poetische Fragmente von Tian* [Pseud.]. Frankfurt 1805. 45-221
- [–] *Nikator. Eine dramatische Skizze in drei Acten von Tian* [Pseud.]. *Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet.* Frankfurt [1806?]. 85-120
- *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von den Zeitgenossen.* Hg. Christa Wolf. Darmstadt/Neuwied 1981
- [–] *Udohla. In zwei Acten. Von Tian* [Pseud.]. *Studien.* Hg. Carl Daub und Friedrich Creuzer. Frankfurt & Heidelberg 1805. I, 363-401
- Günther, M[aria]. *Die beiden Hausärzte. Lustspiel in 4 Aufzügen von M. Günther.* Schwerin 1889
- *Dilettanten und Künstler. Lustspiel in 4 Aufzügen von M. Günther.* Schwerin 1892
- *Durch die Karten. Lustspiel in 1 Akt von Maria Günther, Verfasserin von „Mama muß heirathen!“* Berlin 1877
- *Sammelfieber. Lustspiel in vier Aufzügen von M. Günther.* Schwerin 1887
- *Schneeweißchen und Rosenroth. Märchen mit Gesang und Tanz in drei Akten frei nach dem Grimmschen Märchen. Musik von Karl Mengewein.* Schwerin 1888
- *Theaterstücke.* Berlin 1892.
[Enthält: *Dilettanten und Künstler. Die beiden Hausärzte. Sammfieber. Schneeweißchen und Rosenroth. Durch die Karten.* Sep. Pag.]
- und Leopold Günther. *Der neue Stiftsarzt. Lustspiel in vier Aufzügen.* Berlin, o. J.
- Günzel, Klaus. *Romantikerschicksale. Gestalten einer Epoche.* München 1988
- Guthke, Karl S. *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel.* Stuttgart: 2. Aufl. 1976
- Häntzschel, Günter. „Annette von Droste-Hülshoff.“ *Zur Literatur der Restaurations-epoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze.* Hg. Jost Hermand und Manfred Windfuhr. Stuttgart 1970. 151-201
- John Ormrod und Karl N. Renner, Hg. *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Einzelstudien.* Tübingen 1985
- Hagemann, Carl. *Aufgaben des modernen Theaters.* Berlin & Leipzig, o. J.
- *Wilhelmine Schröder-Devrient.* Wiesbaden 1947
- Hamberger, Georg Christoph und Johann Georg Meusel. *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller.* 5. Aufl. 23 Bde. Lemgo 1796-1834. Reprografischer Nachdruck Hildesheim 1965-6
- Hamilton, Edith. *Mythology.* New York & Scarborough, Ontario 1969
- Hanstein, Adalbert von. *Die Frauen in der Geschichte des deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts.* Leipzig, o. J. [1900? 1908?]
- „Frauenmoral und Herrenhalbheit. Offenes Schreiben an Dr. Käthe Schirmacher, Verfasserin der Schrift: ‚Herrenmoral und Frauenhalbheit‘.“ *Fragen des öffentlichen Lebens.* Hg. Karl Schneidt und Dr. jur. Richard Wrede. Heft 6. Berlin 1896
- [Harboe, Christine von]. *Juliane. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Von dem Verfasser des heimlichen Gerichts* [Pseud.]. Berlin 1794
- Harris, Edward P. „From Outcast to Ideal: The Image of the Actress in Eighteenth-Century Germany.“ *German Quarterly* 54 (1981), 177-87
- Harrison, Robert Pogue. *The Body of Beatrice.* Baltimore & London 1988

Hartl-Mitius, [Philomene]. *Bühnengeschichten von Hartl-Mitius*. Dresden & Leipzig 1901

– *Theatertypen*. 3 Bde. in 1. Leipzig 1887

Hausen, Karin. „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.“ *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hg. Werner Conze. Stuttgart 1976. 363-393

Heckmann, Hannelore. „Theaterkritik als Unterhaltung. Die Vorreden und Vorspiele der Neuberin.“ *Lessing Yearbook*. Bd. 18. Hg. Richard Schade. Detroit 1986. 111-127

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*. Hg. Dieter Henrich. Frankfurt/M. 1983

Heinrich VIII. von England und Anne Boleyn. *The Love Letters of Henry the Eighth to Anne Boleyn: And Two Letters from Anne Boleyn to Cardinal Wolsey: With Her Last Letter to Henry the Eighth, and the King's Love Letter to Jane Seymour*. Hg. Ladbroke Black. London 1933

Heller, Otto. „Women Writers of the Nineteenth Century.“ *Studies in Modern German Literature. Sudermann, Hauptmann, Women Writers of the Nineteenth Century*. Boston, New York, Chicago, London 1905. 230-296

Helvig, Amalie von. *Die Schwestern von Lesbos. Die Tageszeiten. Die Schwestern auf Corcyra. Von Amalie von Hellwig, geb. von Imhof*. Stockholm & Upsala 1818

Henel, Heinrich. „Annette von Droste-Hülshoff.“ *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. Hg. Egon Schwarz, Hunter Hannum und Edgar Lohner. Göttingen 1967. 146-72

Henrich-Wilhelmi, Hedwig. *Das Verhältnis des Freidenkertums zur sozialen Frage*. Leipzig 192-?.

– *Vorträge*. (Gehalten in Amerika in den Jahren 1887-1889). Milwaukee, Wis. 1889

Herloßsohn, K., H. Marggraff u. a., Hg. *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Neue Ausgabe. 7 Bde. in 3. Altenburg & Leipzig 1846

Hermant, Jost und Manfred Windfuhr, Hg. *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze*. Stuttgart 1970

Hes, Else. *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin – ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1914

Heselhaus, Clemens. *Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben*. Düsseldorf 1971

Hettner, Hermann. *Das moderne Drama. Aesthetische Untersuchungen*. Hg. Paul Alfred Merbach. Berlin & Leipzig 1924

Hetmann, Frederik. *Die Frauen zum Beispiel. Die Lebensgeschichte der Simone Weil, Isabel Burton und Karoline von Günderrode*. Weinheim & Basel 1980

Hildebrandt, Irma. *Vom Eintritt der Frau in die Literatur. Schreibend das Leben bewältigen*. München 1983

Hille, Curt. *Aristophanes und die politische Komödie des 19. Jahrhunderts*. Diss. Breslau. Leipzig 1907

– *Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Leipzig 1907

Hillier, C., Hg. *Theater-Almanach der Königl. Haupt- und Residenz-Stadt Königsberg vom Jahre 1821*. Königsberg 1822

Hillern, Wilhelmine von. *Guten Abend. Dramatischer Scherz in 1 Akt*. Berlin [1872]

Hippel, Theodor Gottlieb von. *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Frankfurt/M. 1977

– *Über die Ehe*. Hg. Ewald Silvester [d. i. H. K. Heide]. Leipzig 1911

Hirschberg, Leopold. *Der Taschengoedek. Fotomechanischer Nachdruck, durchgesehen und ergänzt von Elisabeth Friedrichs*. Stuttgart 1961

Hölder, Luise. *Neues Kinder-Theater zur Unterhaltung und Belehrung durch Beispiele*. 2 Bde. Nürnberg 1821-2.

[Enthält: I: *Die Neugierige*, 9-48. *Die bestraften Wildfänge*, 49-86. *Das Vogelschießen*, 87-144. II: *Der Zauberspiegel*, 5-38. *Der ungezogene Knabe, oder Beispiel einer schlechten Erziehung*, 39-99. *Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr*, 101-33. *Brigitte oder Sie fällt mit der Thür zum Haus hinein*, 135-59.]

Hof, Walter. *Wo sich der Weg im Kreise schließt. Goethe und Charlotte von Stein*. Stuttgart 1957

Hoff, Dagmar von. „Dramatische Weiblichkeitsmuster zur Zeit der Französischen Revolution: Dramen von deutschsprachigen Autorinnen um 1800.“ *Die Marseillaise der Weiber: Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption*. Hg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Hamburg 1989. 74-88

– *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen 1989

– „Die Inszenierung des ‚Frauenopfers‘ in Dramen von Autorinnen um 1800.“ *Frauen – Literatur – Politik*. Hg. Annegret Pelz et. al. Hamburg 1988. 255-62

Hoffmann, B[ertha]. *Ekkehard. Schauspiel in 4 Akten nach V. Scheffel von B. Hoffmann*. Dresden, o. J.

– *Ja, oder Die Königin der Nacht. Lustspiel in zwei Akten von B. Hoffmann*. Halle/ Saale 1892

– *Der Strohkrantz. Schauspiel in 4 Aufzügen nach einer Idee aus dem Englischen von Berth. Hoffmann*. Dresden, o. J.

Hoffmann, Paul F. *Friedrich Ludwig Schröder als Dramaturg und Regisseur. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 52. Berlin 1939

Hofmann, Kitty. *Theater für Kinder. Von Kitty Hofmann, geboren von Blei*. Kaschau 1824.

[Enthält: *Die Angebinde oder Familienliebe*, 11-28. *Die kleine Aschenbrödel*, 29-85. *Die Wundergaben*, 86-112. *Gewinn durch Verlust*, 113-79.]

Hollerer, Walter. *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*. Stuttgart 1958

Hollway-Calthrop, H. C. *Petrarch. His Life and Times*. London 1907

Holst, Amalia, geb. von Justi. *Über die Bestimmung des Weibes zur höheren Geistesbildung*. Neuausg. der Ausg. von 1802. 2. Aufl. Zürich 1984

Holtei, Karl von. *Vierzig Jahre Lorbeerkrantz und Wanderstab. Lebenserinnerungen*. Berlin, o. J.

- Homberg, Tinette. *Gedanken über Erziehung und Unterricht besonders des weiblichen Geschlechts und über weibliche Erziehungsanstalten. Nebst drei Anhängen. Mitzgetheilt und ihren ehemaligen Schülerinnen zugeeignet*. Berlin 1845
- *Geschichte der schönen Literatur der Deutschen für Frauen*. Von T. Homberg. Düsseldorf 1853
- Homer. *The Iliad of Homer*. Übers. und hg. Richmond Lattimore. Chicago & London 1967
- *Odyssee*. Nach der Übersetzung von Heinrich Voß, Paderborn, o. J.
- Honegger, Claudia und Bettina Heintz, Hg. *Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*. Frankfurt/M. 1984
- Hope, ?. *The First Divorce of Henry VIII. As Told in the State Papers*. By Mrs. Hope. London 1894
- Horch, Hans Otto und Georg-Michael Schulz. *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*. Darmstadt 1988
- Huard, M. Adolphe. *Mémoires sur Charlotte Corday. D'après des Documentes authentiques et inédits*. Paris 1866
- Huber, Christiane Friederike. *Cleveland dritter Theil, oder: Die redliche Untreu. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von Einer unbekannten Hand in Teutsche Verse gebracht, und heraus gegeben von Christiana Friderica Huberin*. Wien 1756
- Huber, Therese. *Briefe der Therese Huber an Caroline Pichler*. Hg. Ludwig Geiger. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft XVII* (1907). 190-291
- [–] *Du und Sie. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, bearbeitet von L. F. Huber* [Pseud.]. *Sammlung deutscher Lustspiele*. Bd. 36. Grätz 1798
- [–] *Eitelkeit und Liebe. Ein Lustspiel in drei Aufzügen, nach dem Französischen bearbeitet von L. F. Huber* [Pseud.]. *Neue Sammlung deutscher Schauspiele*. Bd. 28. Grätz 1798
- [–] *Emilie, oder Die Spieler. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, nach dem Französischen des Montesquiou, [sic] bearbeitet von L. F. Huber* [Pseud.]. *Neue Sammlung deutscher Schauspiele*. Bd. 39. Grätz 1799
- Hüffer, Hermann. *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Werke. Vornehmlich nach dem literarischen Nachlaß und ungedruckten Briefen der Dichterin*. 3. Aufl. Gotha 1911
- Hugo, Victor. *The Hunchback of Notre Dame*. Übers. Walter J. Cobb. New York 1965
- Hume, Martin. *The Wives of Henry the Eighth and the Parts They Played in History*. New York, o. J.
- Ibsen, Henrik. *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. 9 Bde. Hg. Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther. Übers. Christian Morgenstern, Emma Klungenfeld und Max Bamberger. Berlin, o. J.
- *Nordische Heerfahrt. Schauspiel in vier Aufzügen von Henrik Ibsen*. Übers. M[arie] von Borch. Leipzig 1890
- Iffland, August Wilhelm. *August Wilhelm Ifflands Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte 1772-1814*. Hg. Ludwig Geiger. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 5. Berlin 1904

- A. W. Ifflands Briefe meist an seine Schwester nebst anderen Aktenstücken und einem ungedruckten Drama. Hg. Ludwig Geiger. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 6. Berlin 1905
- *Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen*. Gotha 1785
- *Ueber meine theatralische Laufbahn*. Hg. Hugo Holstein, 1885. Heilbronn: 1886. Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1968
- *Theorie der Schauspielkunst für ausübende Künstler und Kunstfreunde*. 2 Bde. Berlin 1815
- und Johann Gottfried Seume. *Über Schauspieler und Schauspielkunst. Ausgewählte Abhandlungen*. Nachwort, Anmerkungen und Bibliographie von Kurt Böwe. Dresden 1954
- Immermann, Karl. *Werke in fünf Bänden*. Hg. Benno von Wiese. Frankfurt/M. 1971-7
- Ives, E. W. *Anne Boleyn*. Oxford & New York 1986
- James, G. P. R., Hg. *Memoirs of Celebrated Women*. 2 Bde. London 1837
- Jansen, Lena. *Karoline Pichlers Schaffen und Weltanschauung im Rahmen ihrer Zeit*. Graz 1936
- Jördens, Karl Heinrich. *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten*. 6 Bde. Leipzig 1806-11
- Joeres, Ruth-Ellen B. „The Ambiguous World of Hedwig Dohm.“ *Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*. Hg. Marianne Burkhard. Amsterdam 1980. 255-76
- „Die Nebensächlichen. Selbstbehauptung durch Protest in den Schriften deutscher Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert.“ *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Hg. Inge Stephan und Carl Pietzcker. Tübingen 1986. 68-72
- und Marianne Burkhard, Hg. *Out of Line/Ausgefallen: The Paradox of Morality in the Writings of Nineteenth-Century German Women*. Amsterdam 1989
- und Mary Jo Maynes, Hg. *German Women in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. A Social and Literary History*. Bloomington, IN 1986
- Kafitz, Dieter. *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*. 2 Bde. Königstein/Ts. 1982
- Kahn-Wallerstein, Carmen. *Die Frau im Schatten. Schillers Schwägerin Karoline von Wolzogen*. Bern & München 1970
- Kapp, Julius. *Richard Wagner und die Frauen. Eine erotische Biographie*. 1.-6. Aufl. Berlin 1912
- Kastinger Riley, Helene M. „Zwischen den Welten. Ambivalenz und Existentialproblematik im Werk Caroline von Günderrodes.“ *Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit*. Columbia, S. C. 1986. 91-119
- Katharina II. *Erinnerungen der Kaiserin Katharina II. Von ihr selbst geschrieben. Nach Alexander Herzens Ausgabe neu hg. von G. Kuntze. Mit [...] einem Nachtrag aus den Erinnerungen der Fürstin Daschkoff*. 12. Aufl. Stuttgart, o. J.
- [–] *Der Familienzwiß, durch falsche Warnung und Argwohn. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Von I[hrer]. K[aiserlichen]. M[ajestät]. d[er]. K[aiserin]. a[ller]. R[ussen]*. Aus dem Russischen übersetzt. Berlin & Stettin 1798

- Katharina II. und ihre Denkwürdigkeiten. München 1861
- Katharina II. von Rußland. O. O., o. J. [Angaben aus: *National Union Catalog. Pre-1956 Imprints*. Bd. 290. 389]
- Katharine II. vor dem Richterstuhle der Menschheit. Größtentheils Geschichte. St. Petersburg 1797
- Kayser, Gottlob. *Vollständiges Bücherlexikon. Schauspiele*. Leipzig 1836
- Kempner, Friederike. *Berenize. Tragödie in fünf Aufzügen und in Jamben*. 2. Aufl. Leipzig 1865
- Kesten, Hermann. „Albrecht Dürer, der Autor.“ *Revolutionäre mit Geduld*. Percha 1973. 43-74
- Kiesel, Helmuth und Paul Münch. *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*. München 1977
- Kilian, Eugen, Hg. *Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoires nebst einem Auszug aus Eduard Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen*. Karlsruhe 1893
- Kinder, Hermann, Hg. *Bürgers unglückliche Liebe: Die Ehestandsgeschichte von Elise Hahn und Gottfried August Bürger*. Frankfurt/M. 1981
- Kindermann, Heinz. *Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*. Wien & Leipzig 1939
- *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit*. Wien 1943
 - *Theatergeschichte der Goethezeit*. Wien 1948
- Klein, Wilhelm. *Der Preussische Staat und das Theater im Jahre 1848. Ein Beitrag zur Geschichte der Nationaltheateridee. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 33. Berlin 1924
- Klingemann, August, Hg. *Beiträge zur Deutschen Schaubühne*. Braunschweig 1824
- *Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisebuche*. Neue Aufl. 3 Bde. Braunschweig 1823-8
- Klokow, Ida. *Die Frau in der Geschichte. Leben und Charakter der Frauen aller Zeiten, sowie deren Einfluß auf die Kulturgeschichte des Menschengeschlechts. Mitgabe für Frauen und Töchter gebildeter Stände*. Leipzig & Berlin 1881
- Knevels, Wilhelm. *Das moderne Drama. Gesicht unserer Zeit. Darstellung – Deutung – Werbung*. 2. Aufl. Braunschweig 1930
- Knudsen, Hans. *Methodik der Theaterwissenschaft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971
- Köpke, Wulf. „Immer noch im Schatten der Männer? Therese Huber als Schriftstellerin.“ *Der Weltumsegler und seine Freunde. Georg Forster als gesellschaftlicher Schriftsteller der Goethezeit*. Hg. Detlef Rasmussen. Tübingen 1988. 116-132
- Koopmann, Helmut. *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen 1989
- Kosch, Wilhelm. *Deutsches Literatur-Lexikon; biographisch-bibliographisches Handbuch*. 3. Aufl. 12 Bde. Stuttgart 1968-1990
- *Deutsches Literatur-Lexikon; biographisch-bibliographisches Handbuch*. 2. Aufl. 4 Bde. Bern 1949-1958

- *Deutsches Theater-Lexikon; biographisches und bibliographisches Handbuch*. Klagenfurt 1951 f.
- Kraft, [Anna Friederike]. *Saul. Biblisches Drama in fünf Aufzügen von Werner Kraft* [Pseud.]. Brandenburg a. H., o. J.
- Krause, Markus. *Das Trivialdrama der Goethezeit 1780-1805. Produktion und Rezeption*. Bonn 1982
- Kreowski, Ernst, und Eduard Fuchs. *Richard Wagner in der Karikatur*. Berlin 1907
- Krickeberg, Sophie Friederike. *Die Ehrenrettung. Schauspiel in zwei Aufzügen. Frei nach dem Französischen bearbeitet von Friederike Krickeberg geb. Koch. Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1836*. Hg. L. Wolff. Berlin 1837. 140-193
- Krones, Therese. *Sylphide, das See-Fräulein. Romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang in zwei Aufzügen. Erstdruck mit einer Abhandlung über Therese Krones und ihre dramatischen Arbeiten von Michael Maria Rabenlechner*. Wien 1947
- Krukenberg, Elsbeth. *Die Frau in der Familie*. Leipzig 1910
- *Die Frauenbewegung, ihre Ziele und ihre Bedeutung*. Tübingen 1905
 - *Über das Eindringen der Frau in männliche Berufe*. Essen-Ruhr 1906
- Krull, Edith. *Das Wirken der Frau im frühen deutschen Zeitschriftenwesen*. Diss. Berlin 1939
- Kühn, Paul. *Die Frauen um Goethe. Weimarer Interieurs*. 2 Bde. Leipzig 1911-12
- Küstner, Karl Theodor von. *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Ein Beitrag zur Geschichte des Leipziger Theaters, nebst allgemeinen Bemerkungen über die Bühnenleitung in artistischer, wie finanzieller Hinsicht*. Leipzig 1830
- *Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik*. 2. Aufl. Leipzig 1857
 - *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin. Zur Geschichte und Statistik des Theaters*. Leipzig 1853
- Kudrun. Hg. Karl Bartsch. 5. Aufl. Wiesbaden 1980
- Kuhn, Annette und Gerhard Schneider, Hg. *Frauen in der Geschichte*. Bd. 1: *Frauenrechte und die gesellschaftliche Arbeit der Frauen im Wandel. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Studien zur Geschichte der Frauen*. 3. Aufl. Düsseldorf 1984
- Laclos, Choderlos de. *Des femmes et de leur éducation. Œuvres complètes*. Hg. Laurent Versini. Dijon 1979. 387-443
- Laddey, Emma. *Aus dem Reiche der Frau. Bilder aus dem Frauenleben*. Stuttgart 1873
- Lange, Helene. *Higher Education of Women in Europe. Trans. and Accompanied By Comparative Statistics By L. R. Klemm*. New York 1890
- und Gertrud Bäumer, Hg. *Handbuch der Frauenbewegung*. 5 Bde. Berlin 1901-6. Nachdruck Weinheim & Basel 1980
- Lange, Victor. *The Classical Age of German Literature, 1740-1815*. New York 1982
- Laube, Heinrich. „Briefe über das deutsche Theater.“ *Heinrich Laubes dramaturgische Schriften*. 4 Bde. in 1. Hg. Heinrich Hubert Houben. Leipzig, o. J. I, 15-62
- *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte*. Leipzig 1868
 - *Das Burgtheater von 1848-1867*. Separat-Abdruck aus der „Neuen Freien Presse“. Wien 1867
 - *Erinnerungen. Heinrich Laubes ausgewählte Werke in zehn Bänden*. Bd. 8 (1810-1840) & 9 (1841-1881). Leipzig, o. J.

- *Georges Sand's Frauenbilder*. Brüssel 1845
- *Moderne Charakteristiken*. 2 Bde. Mannheim 1835
- *Das norddeutsche Theater. Ein neuer Beitrag zur Deutschen Theatergeschichte*. Leipzig 1872
- *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*. Hg. Alexander von Weilen. 2 Bde. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 7 & 8. Berlin 1906
- *Das Wiener Stadt-Theater*. Leipzig 1875
- [und Hermann Goja], Hg. *Das Theaterbüchlein*. Wien 1946
- Lavater-Sloman, Mary. *Einsamkeit. Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*. Zürich 1961
- Lehms, Georg Christian. *Teutschlands Galante Poetinnen. Mit ihren sinnreichen und netten Proben; Nebst einem Anhang Ausländischer Dames, So sich gleichfalls durch Schöne Poesien Bey der curieusen Welt bekannt gemacht, und einer Vorrede. Daß das Weibliche Geschlecht so geschickt zum Studiren als das Männliche*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1715
- Leporin, Dorothea Christina. *Gründliche Untersuchung der Ursachen, die das Weibliche Geschlecht vom Studiren abhalten, Darin deren Unerheblichkeit gezeigt, und wie möglich, nöthig und nützlich es sey, Daß dieses Geschlecht der Gelahrtheit sich befeisse, umständlich dargelegt wird. Nebst einer Vorrede ihres Vaters D. Christiani Polycarpi Leporin, Med. Pract. in Quedlinburg*. Berlin 1742. Nachdruck mit einem Nachwort von Gerda Rechenberg; Hildesheim/New York 1977
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke*. 3 Bde. Hg. Kurt Wölfel. Frankfurt/M. 1967
- [Levi, Elise]. *Durch die Intendanz. Preislustspiel in fünf Aufzügen von E. Henle*. Leipzig, o. J.
- *Der Erbonkel. Lustspiel in fünf Aufzügen von E[lise] Henle*. Leipzig [1889?]
- Levine, Mortimer. *The Early Elizabethan Succession Question 1558-1568*. Stanford 1966
- Lewald, Fanny. *Erinnerungen aus dem Jahre 1848*. 2 Bde. in 1. Braunschweig 1850
- *Meine Lebensgeschichte*. Hg. Gisela Brinker-Gabler. Frankfurt/M. 1980
- *Osterbriefe für die Frauen*. Berlin 1863
- Löhn-Siegel, [Maria] Anna. *Aus der alten Coulissenwelt. Mein Engagement am Leipziger und Magdeburger Stadttheater in den Jahren 1847 und 1848*. Leipzig 1883
- *Theatererinnerungen und Vermischtes von Anna Löhn*. Leipzig 1861
- *Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner. Letzte Theatertagebuchblätter*. Oldenburg [1885]
- Löwen, Johann Friedrich. *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*. Hg. Heinrich Stümcke. Berlin o. J.
- Lohmann, Friederike. *Der blinde Harfner. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. Nach Veit Webers [Pseud.] Sagen der Vorzeit fürs Theater bearbeitet. Theatralische Sammlung*. Bd. 32. Wien 1792. 91-181
- Longford, Elizabeth. *The Life of Byron*. Boston & Toronto 1976
- Lothar, Rudolph. *Das Wiener Burgtheater*. Leipzig, Berlin, Wien 1899

- Madland, Helga Stipa. „An Introduction to the Works and Life of Marianne Ehrmann (1755-95): Writer, Editor, Journalist.“ *Lessing Yearbook*. Bd. 21. Hg. Richard Schade. Detroit 1989. 171-196
- Maier, Elisa. *Leitfaden zur Geschichte der deutschen Litteratur, bearbeitet für höhere Töchterschulen, weibliche Erziehungsanstalten und zum Selbstunterrichte*. 6. Aufl. Dresden 1881
- Marchand, Leslie A. *Byron. A Biography*. 3 Bde. New York 1957
- Hg. *Lord Byron. Selected Letters and Journals*. Cambridge, Mass. 1982
- Mare, Margaret. *Annette von Droste-Hülshoff*. University of Nebraska Press, 1965
- Marshall, Alice Kahler. *Pen Names of Women Writers from 1600 to the Present. A Compendium of the Literary Identities of 2650 Women Novelists, Playwrights, Poets, Diarists, Journalists and Miscellaneous Writers*. Camp Hill, PA 1985
- Martens, Wolfgang. *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*. Stuttgart 1968
- *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*. Tübingen 1989
- Martersteig, Max. *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*. 2. Aufl. Leipzig 1924
- *Die ethische Aufgabe der Schaubühne. Eine Schillerrede*. Leipzig 1912
- Martinengo Cesaresco, Evelyn. *Lombard Studies*. London 1902
- Martini, Fritz. *Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte. Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus*. Stuttgart 1979
- Mattenklott, Gert. *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Stuttgart 1968
- Matthews, Brander. *A Book about the Theater*. New York 1916
- Maurer, Doris. *Annette von Droste-Hülshoff. Ein Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam*. Bonn 1982
- Maurois, André. *Byron*. Übers. Hamish Miles. New York 1930
- *Lord Byron et le Démon de la Tendresse*. Paris 1925
- May, Gita. *Madame Roland and the Age of Revolution*. New York & London 1970
- Mayer, F. Arnold. „Zensurakten aus Baden bei Wien.“ *Archiv für Theatergeschichte*. Hg. Hans Devrient. 2 Bde. Berlin 1904-5. I, 18-29
- Mayne, Ethel Colburn. *The Life and Letters of Anne Isabella Lady Noel Byron. From Unpublished Papers*. New York 1929
- Mazade-Percin, Charles de. *Deux Femmes de la Révolution*. Paris 1866
- McInnes, Edward. *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1983
- Meise, Helga. *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. Berlin & Marburg 1983
- Melchior-Bonnet, Bernardine. *Charlotte Corday*. Paris 1972
- Melitz, Leo, Hg. *Die Theaterstücke der Weltliteratur ihrem Inhalte nach wiedergegeben. Hg. mit einer Einleitung zur Geschichte der dramatischen Literatur*. 3. Aufl. 2 Bde. Berlin, o. J.
- Merget, A. *Geschichte der deutschen Jugendlitteratur*. 3. Aufl. Berlin 1882
- Meusel, Johann Georg. *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*. 15 Bde. Leipzig 1802-16. Reprografischer Nachdruck Hildesheim 1967-8

- Meyer, Reinhart, Hg. *Bibliographica dramatica et dramaticorum, Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*. Tübingen 1986
- *Das deutsche Drama des achtzehnten Jahrhunderts in Einzeldrucken. Das Repertoire bis 1755*. München 1981
 - *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, Eine Bibliographie. Mit ca. 1250 Titeln, einer Einleitung sowie Verfasser- und Stichwortverzeichnis*. München 1977
 - „Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater.“ *Deutsche Literatur bis zur Französischen Revolution 1680-1789*. Hg. Rolf Grimminger. München 1980. 186-216
- Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*. 4. Aufl. 18 Bde. Leipzig 1888. Bd. 4
- Möhrmann, Renate. *Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger Revolution*. Stuttgart 1977
- Hg. *Frauenemanzipation im deutschen Vormärz. Texte und Dokumente*. Stuttgart 1978
 - „Gibt es eine feministische Theater-, Film- und Fernschwissenschaft?“ Luise Pusch, Hg., *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*. Frankfurt/M. 1983. 82-100
 - „On the Cultural History of the Female Stage Artist. The Actress. Between Prostitution and Representation.“ Übers. Patricia McAllister. *Forum. A Women's Studies Periodical* 15, 1 (Fall 1989). 1-4
 - „The Reading Habits of Women in the Vormärz.“ *German Women in the Nineteenth Century. A Social History*. Hg. John C. Fout. New York & London 1984. 104-17
 - Hg. *Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/M. 1989
- Moore, Thomas. *Life of Lord Byron. With His Letters and Journals*. 6 Bde. Boston, o. J.
- Morgan, Mary E. *Annette von Droste-Hülshoff. A Biography*. New York 1984
- Morrison, N. Brysson. *The Private Life of Henry VIII*. New York 1964
- Motekat, Helmut. *Das zeitgenössische deutsche Drama. Einführung und kritische Analyse*. Stuttgart 1977
- Motte-Fouqué, Caroline de la. *Die Frauen in der großen Welt. Bildungsbuch beim Eintritt in das gesellige Leben*. Berlin 1826
- [Müller, Elisabeth]. *Anna von Cleve oder Die Gürtelmagd der Königin. Drama in fünf Aufzügen von E. Meruell [Pseud]. Den Bühnen gegenüber Manuskript*. Freiburg i. Br. 1881
- Mundt, Theodor. *Dramaturgie, oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst*. 2 Bde. in 1. Berlin 1848
- National Union Catalog. Pre-1956 Imprints. A Cumulative Author List Representing Library of Congress Printed Cards and Titles Reported By Other American Libraries. Compiled and Edited With the Cooperation of the Library of Congress and the National Union Catalog Subcommittee of the Committee of the Resources Committee of the*

- Resources and Technical Services Division, American Library Association*. 754 Bde. Mansell 1968-81
- Naunton, Robert. *Fragmenta Regalia or Observations on Queen Elizabeth, Her Times & Favorites*. Hg. John S. Cerovski. Washington 1985
- Nettesheim, Josefine. *Die geistige Welt der Dichterin Annette Droste zu Hülshoff*. Münster 1967
- Neuber, Friederike Karoline. *Ein deutsches Vorspiel (1734). Zur Feier ihres 200. Geburtstags 9. März 1897, mit einem Verzeichnis ihrer Dichtungen*. Hg. Arthur Richter. *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bd. 63, Neue Folge 13. Leipzig 1897. Neudruck Nendeln/Liechtenstein 1968. 1-28
- *Das Schäfer Fest oder die Herbstfreude. Ein deutsches Lustspiel in Versen*. Wien 1754. Nachdruck: *Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*. Hg. Reinhart Meyer. Bd. 5: *Das Lustspiel 2*. München 1981. 449-586
 - *Das Schäferfest oder Die Herbstfreude. Ein deutsches Lustspiel in Versen. Gottscheds Lebens- und Kunstreform in den zwanziger und dreißiger Jahren. Gottsched, Breitinger, die Gottschedin, die Neuberin*. Hg. F. Brüggemann. Leipzig 1935. 216-294
- Neunteufel-Metzler, Annemarie. *Karoline Pichler und die Geschichte ihrer Zeit*. Diss. [maschr.]. Wien 1949
- Das Nibelungenlied*. Hg. Helmut de Boor. 21. Aufl. Wiesbaden 1979
- Niederle, Berta. *Charlotte Wolter. Leben, Werden und Briefe der großen Tragödin*. Berlin, Wien, Leipzig 1948
- Nigg, Walter. *Wallfahrt zur Dichtung*. Zürich, Stuttgart 1966
- O'Faolain, Julia, und Lauro Martines, Hg. *Not in God's Image. Women in History from the Greeks to the Victorians*. New York, Hagerstown, San Francisco, London 1973
- Origo, Iris. *Allegra*. London 1935
- Otto[-Peters], Louise. *Einflußreiche Frauen aus dem Volke, geschildert von Louise Otto*. Leipzig 1869
- *Das erste Vierteljahrhundert des Allgemeinen deutschen Frauenvereins gegründet am 18. Oktober 1865 in Leipzig. Auf Grund der Protokolle*. Leipzig 1890
- Paldamus, F[riedrich] C[hristian]. *Das deutsche Theater der Gegenwart. Ein Beitrag zur Würdigung der Zustände*. 2 Bde. in 1. Mainz 1856-7
- Panofsky, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, N. J. 1955
- Pataky, Sophie, Hg. *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren, nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*. 2 Bde. Berlin 1898. Nachdruck Bern 1971
- Paul, John E. *Catherine of Aragon and Her Friends*. New York 1966
- Paullini, Christian Franz. *Das Hoch- und Wohlgelahrte Teutsche Frauen-Zimmer. Nochmahls mit mercklichem Zusatz vorgestellt*. Frankfurt & Leipzig 1705
- *Philosophische Lust-Stunden; oder, Allerhand schöne, anmutige, rare, so nützlich- als erbauliche Politische, Physicalische, Historische u. d. Geist- und Weltliche Curiositäten. Männiglich zur beliebigen Ergötzung wohlmeinend mitgetheilet*. Frankfurt & Leipzig 1709

- Paulsen, Wolfgang, Hg. *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern & München 1979
- [Paulus, Karoline]. *Semiramis. Ein Trauerspiel von Voltaire in Jamben übersetzt*. Von E. H. [Pseud.]. Mit: *Natalie Percy. Eine Novelle*. Frey bearbeitet nach den *Confessions des Herrn von Pr.* von E. H. [Pseud.]. Nürnberg 1811
- [–] *Briefe einer Freundin Goethes und Schillers aus Heidelberg*. Hg. J. Miner. Wien 1888. 673-687
- Pernet, Hedwig Luise von. *Versuch in Fabeln und Erzählungen, nebst einem komischen Trauerspiel in Versen*. Graz 1770.
[Enthält: *Seline, ein komisches Trauerspiel*, 65-174.]
- Petsch, Robert. *Wesen und Formen des Dramas*. Halle/Saale 1945
- Petersen, Susanne. *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution. Dokumente, Kommentare, Bilder*. Köln 1987
- Petrarca, Francesco. *For Love of Laura. Poetry of Petrarch*. Übers. Marion Shore. Fayetteville 1987
- Pfister, Kurt. *Frauenschicksale aus acht Jahrhunderten*. München 1949
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1977
- Pichler, Caroline. *Briefe von Caroline Pichler an Therese Huber*. Hg. Carl Glossy. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* III (1893). 269-365
- *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Mit einer Einleitung und zahlreichen Anmerkungen nach dem Erstdruck und der Urschrift*. Hg. Emil Karl Blümml. 2. Aufl. 2 Bde. München 1914
- *Dramatische Dichtungen. Von Caroline Pichler, geboren von Greiner*. 3 Bde. in 1. Wien & Leipzig 1829
- *Dramatische Dichtungen*. 3 Bde. *Sämmtliche Werke, von Caroline Pichler, geboren von Greiner*. Neue verbesserte Aufl. Bd. 19-21. Wien 1822.
[Enthält: XIX: *Germanicus*, 1-154. *Wiedersehen*, 155-238. *Das befreite Deutschland*, 239-67. XX: *Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen*, 1-154. *Mathilde*, 155-221. *Rudolph von Habsburg*, 223-74. XXI: *Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen*, 1-164. *Amalie von Mannsfeld*, 165-264.]
- *Ferdinand der Zweyte, König von Ungarn und Böhmen. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*. Von Caroline Pichler, geboren von Greiner. Leipzig 1816
- *Frauenwürde*. Von Caroline Pichler, geboren von Greiner. 4 Bde. Leipzig 1818
- *Prolog zu Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen*, von Caroline Pichler, geb. von Greiner. *Bey der zum Vortheile der verwundeten Oesterreichischen Krieger gegebenen Vorstellung dieses Trauerspiels auf dem k. k. Hoftheater nächst der Burg vorgetragen von Mad. Weissensturn den 27. Oct. 1813*. Wien 1813
- *Zeitbilder*, von Caroline Pichler, geboren von Greiner. 2 Bde. Wien 1839-41
- *Zerstreute Blätter aus meinem Schreibtische*. 2 Bde. Wien 1836-43
- Pierson, Caroline. *Meister Albrecht Dürer. Dramatisches Gedicht in vier Aufzügen von Caroline Pierson (Leonhardt-Lyser [Pseud.])*. 2. Aufl. Stuttgart 1871
- Pinoff, Minna. *Reform der weiblichen Erziehung als Grundbedingung zur Lösung der sozialen Frage der Frauen*. Breslau 1867

- Plönnies, Luise von. *Mariken von Nymwegen*. Berlin 1853
- Ploetz, H. A. „Ein Lebensbild. Adelgunde Gottsched, geb. Culmus (1713-1762).“ *Geistige Arbeit. Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt* II/15. Hg. G. Lüdtke und H. Sikorski. Berlin & Leipzig 1935. 12
- Plowden, Alison. *Marriage With My Kingdom. The Courtships of Elizabeth I*. New York 1977
- Pope, Alexander, u.a. *Neue Sammlung auserlesener Stücke, aus Popens, Eachards, Newtons und anderer Schriften übersetzt von Luise Adelg. Vict. Gottschedinn, geb. Kulmussinn*. Leipzig 1749
- Prellwitz, Gertrud. *Der Kaisertraum. Ein Weihefestspiel*. Woltersdorf bei Erkner-Berlin 1916
- *Michel Kohlhas. Ein Trauerspiel in 5 Akten*. Freiburg i. Br. 1905
- *Michel Kohlhas. Ein Trauerspiel in 5 Akten*. Oberhof/Thüringer Wald 1922
- *Oedipus. Ein Weihefestspiel in 5 Aufzügen*. Woltersdorf bei Erkner-Berlin, o. J.
- *Oedipus. Ein Weihefestspiel in 5 Aufzügen*. Neuausgabe. Woltersdorf bei Erkner-Berlin 1919
- *Oedipus oder Das Rätsel des Lebens. Tragödie in fünf Akten*. Freiburg i. Br. 1898
- *Seine Welt. Ein Lustspiel in 5 Akten*. Woltersdorf bei Erkner-Berlin [1911?]
- *Die Tat! Drama aus den Tagen von Tauroggen. 3 Akte*. Woltersdorf bei Erkner-Berlin 1912
- *Die Tat! Drama aus den Tagen von Tauroggen. 3 Akte*. Oberhof/Thür. Wald 1922
- *Zwischen zwei Welten. Eine Weltanschauung im dramatischen Bilde. Fünf Akte*. Freiburg i. Br. 1901
- *Zwischen zwei Welten. Weihefestspiel in fünf Aufzügen*. Woltersdorf bei Erkner-Berlin 1899
- Prohaszka, Gertrud. *Der literarische Salon der Caroline Pichler*. Diss. [maschr.]. Wien 1946
- Prutz, Robert E. *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*. Berlin 1847
- Pupini, Therese. *Karoline Pichlers Romane. Ein Beitrag zur Geschichte der Unterhaltungsliteratur*. Diss. [maschr.]. Wien 1910
- Rabenlechner, Michael Maria. „Therese Krones und ihre dramatischen Arbeiten.“ *Therese Krones, Sylphide, das See-Fräulein. Romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang in zwei Aufzügen*. Erstdruck mit einer Abhandlung über *Therese Krones und ihre dramatischen Arbeiten*. Wien 1947. 87-120
- Raven, M[athilde]. *Der Herr Hoffunker. Lustspiel in einem Akt von M. Raven*. Berlin, o. J.
- Recke, Elisa von der. *Elisa von der Recke*. Hg. Paul Rachel. 2. Aufl. 2 Bde. Leipzig 1902
- *Familien-Scenen, oder Entwicklungen auf dem Masquenballe. Schauspiel in vier Aufzügen von Frau Elisa von der Recke, geb. Reichsgräfin von Medem. Zum Besten des Unterstützungsfonds für junge in Leipzig studirende Griechen*. Leipzig 1826
- *Herzens-Geschichten einer baltischen Edelfrau. Erinnerungen und Briefe*. 4. Aufl. Memoiren-Bibliothek 5. Bd. 14. Stuttgart 1923
- *Mein Journal. Elisas neu aufgefundenen Tagebücher aus den Jahren 1791 und 1793/95*. Hg. Johannes Werner. Leipzig [1927?]

- Reden-Esbeck, Friedr[ich] Joh[ann] von. *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte*. Leipzig 1881. Nachdruck Leipzig 1985
- *Deutsches Bühnen-Lexikon. Das Leben und Wirken aller hervorragenden Bühnen-Leiter und Künstler vom Beginn der Schauspielkunst bis zur Gegenwart*. Eichstätt & Stuttgart 1879
- Reichardt Stromberg, Mathilde. *Frauenrecht und Frauenpflicht. Eine Antwort auf Fanny Lewald's Briefe „Für und wider die Frauen“*. 3. Aufl. Leipzig 1883
- [Reitzenstein, Marianne Sophie von]. *Die seltene Beständigkeit. Ein Lustspiel in zwey Aufzügen, von Mariane Sophie Weikard. Deutsche Schaubühne*. Bd. 9. Augsburg 1791. 383-440
- „Relation of the Death of the Family of the Cenci.“ Percy Bysshe Shelley, *The Cenci. A Tragedy in Five Acts*. Hg. Alfred Forman und H. Buxton Forman. London 1886. 91-107
- Remarkable Women of Different Nations and Ages*. Boston 1858
- Ricci, Corrado. *Beatrice Cenci*. Übers. Morris Bishop und Henry Longan Stuart. 2 Bde. New York 1925
- Richel, Veronica C. *The German Stage 1767-1890. A Directory of Playwrights and Plays*. New York, Westport, London 1988
- *Luise Gottsched. A Reconsideration*. Diss. [maschr.]. New Haven, CT 1968
- Ridley, Jasper. *Elizabeth I.: The Shrewdness of Virtue*. New York 1988
- Rierner, Eleanor, und John C. Fout, Hg. *European Women. A Documentary History 1789-1945*. New York 1980
- Ringseis, Bettina, Hg. *Briefe von Herman und Gisela Grimm an die Schwestern Ringseis*. Berlin 1905
- Ringseis, Emilie. *Die Sibylle von Tibur. Schauspiel in drei Aufzügen*. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1896
- *Veronika. Schauspiel in 3 Aufzügen*. 3. Aufl. München 1859
- [Robinson, Therese]. *Deutschlands Schriftstellerinnen bis vor hundert Jahren. Von Talvj* [Pseud.]. *Historisches Tagebuch*. Bd. 32. Leipzig 1861. 1-141
- Rötscher, H[einrich] Th[eodor]. *Dramaturgische Probleme, Entwicklungen und Kritiken zur Förderung und Belehrung dramatischer Dichter und darstellender Künstler*. Dresden 1865
- *Dramaturgische Skizzen und Kritiken*. Berlin 1847
- *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen*. Hg. Emilie Schröder. Leipzig 1867
- *Kritiken und dramaturgische Abhandlungen*. Leipzig 1859
- *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*. 2. Aufl. Leipzig 1864
- Roland de la Platière, Marie-Jeanne. *Lettres Autographes de Madame Roland, adressées à Bancal-des-Isarts*. Hg. Sainte-Beuve. Bruxelles 1836
- *Lettres Inédites de Mlle. Phlipon/Mme. Roland adressées aux Demoiselles Cannet, de 1772 à 1780*. Hg. Auguste Breuil. 2 Bde. Paris 1841
- *Mémoires de Madame Roland*. Hg. Cl. Perroud. 2 Bde. Paris 1905

- *The Works (Never Before Published) of Jeanne-Marie Phlipon Roland, Wife of the Ex-minister of the Interior; Containing Her Philosophical and Literary Essays, Written Previous to Her Marriage; Her Correspondence, and Her Travels. To Which are Annexed the Justificative Documents Relative to Her Imprisonment and Condemnation*. Hg. L. A. Champagneux. London 1800
- und Jean-Marie Roland. *Roland et Marie Phlipon. Lettres d'amour 1777 à 1780*. Hg. Claude Perroud. Paris 1909
- Rosa, Angelika. *Lebensschicksale einer deutschen Frau im 18. Jahrhundert in eigenhändigen Briefen*. Hg. Victor Kirchner. Magdeburg 1908
- Rosenbaum, Heidi. *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt 1982
- Round, J. H. *The Early Life of Anne Boleyn. A Critical Essay*. London 1886
- Ruben, Regina. *Mathilde Franziska Anneke, die erste grosse deutsche Verfechterin des Frauenstimmrechts*. Hamburg [1906]
- Rubens, Peter Paul. *Die Briefe des Peter Paul Rubens*. Übers. und hg. Otto Zoff. Wien 1918
- Rullmann, Wilhelm, Hg. „Karl Moor und seine Genossen nach der Abschiedsszene beim alten Thurm.“ Von Frau von Wallenrodt. 1801.“ *Die Bearbeitungen, Fortsetzungen und Nachahmungen von Schillers „Räubern.“ Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 15. Berlin 1910. 66-72
- [Rupp, Victoria von]. *Jenny, oder Die Uneigennützigkeit. Ein Drama in zween Aufzügen, von V***. v. R**. [Pseud.]. Wien 1777
- [–] *Marianne, oder Der Sieg der Tugend. Ein rührendes Lustspiel in drey Aufzügen. Von Miß Jennys Übersetzerinn* [Pseud.]. Frankfurt & Leipzig 1777
- [Sade, Jacques François Paul Aldonce de]. *The Life of Petrarch. Collected from Memoires Pour la Vie de Petrarch by Mrs. [Susanna] Dobson* [Hg. und Übers.]. 2 Bde. London 1805
- Saine, Thomas P. *Georg Forster*. New York 1972
- Sanders, Ruth Hetmanski. „Ein kleiner Umweg“. Das literarische Schaffen der Luise Gottsched.“ *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Hg. Barbara Becker-Cantarino. Bonn 1980. 170-94
- *The Virtuous Woman in the Comedies of the Early German Enlightenment*. Diss. New York 1975
- Sangalli, Elisabeth. *Weimar*. Leipzig 1855
- Sasse, Hannah. *Friedericke Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung*. Diss. Freiburg i. Br. Endingen/Kaiserstuhl 1937
- Satori-Neumann, Bruno Th. *Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798). Nach den Quellen bearbeitet. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 31. Berlin 1922
- Schade, Herbert, Hg. *Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende*. Regensburg 1971
- Schaps, Regina. *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt/M. & New York 1982

- Schebest, Agnese. „Mittheilung über unseren dramatischen Unterricht.“ H[einrich] Th[eodor] Röscher, *Dramaturgische Probleme, Entwicklungen und Kritiken zur Förderung und Belehrung dramatischer Dichter und darstellender Künstler*. Dresden 1865. Heft 3. 45-55
- Scheidemann, Uta. *Louise von François. Leben und Werk einer deutschen Erzählerin des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1987
- Schelle, Hansjörg, Hg. *Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983*. Tübingen 1984
- Scherr, Johannes. *Geschichte der Deutschen Frauen. In drei Büchern nach den Quellen*. Leipzig 1860
- *Geschichte der Deutschen Frauenwelt. In drei Büchern nach den Quellen*. 2. Aufl. 2 Bde. Leipzig 1865
- Scheube, H. *Die Frauen des achtzehnten Jahrhunderts. Culturgeschichtliche Zeit- und Lebensbilder*. 2 Bde. in 1. Berlin 1876-77
- Schiefer, Karl. *Elise Bürger. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte*. Diss. [maschr.]. Frankfurt/M. 1921
- Schieth, Lydia. *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Frankfurt/M. 1987
- Schiller, Charlotte von u. a. *Charlotte von Schiller und ihre Freunde. Auswahl aus ihrer Korrespondenz*. Hg. Ludwig Geiger. Berlin, o. J.
- Schiller, Friedrich von. *Werke in drei Bänden*. München 1984
- Schindel, Carl Wilhelm August von. *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*. 3 Bde. Leipzig 1823
- [Schlegel, Christiane Karoline]. *Düval und Charmille. Ein bürgerlich Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von einem Frauenzimmer*. Hg. C. F. Weisse. Leipzig 1778
- Schlegel, Friedrich. „Frau von Weißenthurns Lustspiel ‚Es spukt.‘“ *Kritische Ausgabe*. Bd. 3: *Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829)*. Hg. Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1975. 170
- Schlenther, Paul. *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie. Ein Kulturbild aus der Zopfzeit*. Berlin: Wilhelm Hertz, 1886. Nachdruck Cleveland, OH, o. J.
- *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*. Hg. Hans Knudsen. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 40. Berlin 1930
- Schlichtkrull, Aline von. *Wie ein Staat gerettet wird. Schwank in vier Akten*. Berlin, o. J.
- Schmid, Christian Heinrich, Hg. *Anthologie der Deutschen*. Frankfurt & Leipzig 1770
- *Christian Heinrich Schmid's Chronologie des deutschen Theaters (1775)*. Hg. Paul Legband. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 1. Berlin 1902
- *Nekrolog oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen teutschen Dichter*. 2 Bde. Berlin 1785
- Schmidt, Elise. *Drei Dramen von Elise Schmidt*. Berlin 1856.
- [Enthält: *Der Genius und die Gesellschaft. Macchiavelli. Peter der Große und sein Sohn*. Sep. Pag.]
- Schmidt, Friedrich Ludwig. *Dramaturgische Aphorismen*. Hamburg 1820
- *Dramaturgische Berichte*. Hamburg 1834

- Hg. *Neue Hamburger Bühne. Eine Sammlung der neuesten Lustspiele*. Hamburg & Wien 1824
- Schneider, Friedrich. *Dante, Boccaccio, Petrarca*. Zeulenroda 1938
- Schneider, L. *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*. Berlin 1852
- *Das Verdienst-Kreuz für Frauen und Jungfrauen*. Berlin 1872
- Schönfließ, Rosalie, u. a., Hg. *Der internationale Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen in Berlin, 19. bis 26. September 1896. Eine Sammlung der auf dem Kongress gehaltenen Vorträge und Ansprachen*. Berlin 1897
- Scholtz-Novak, Sigrid Gerda. *Images of Womanhood in the Works of German Female Dramatists 1892-1918*. Diss. Michigan 1973
- Scholz, Wilhelm von. *Droste-Hülshoff*. Stuttgart, Berlin 1922
- Schreiber, S. Etta. *The German Woman in the Age of Enlightenment. A Study in the Drama from Gottsched to Lessing*. New York 1948
- Schreyvogel, Josef. *Josef Schreyvogels Tagebücher 1810-1823*. Hg. Karl Glossy. 2 Bde. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 2 & 3. Berlin 1903
- Schröder, Sophie. *Briefe (1813-1868)*. Hg. Heinrich Stümcke. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 16. Berlin 1910
- *Sophie Schröders Briefe an ihren Sohn Alexander Schröder*. Hg. Heinrich Stümcke. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 26. Berlin 1916
- Schubert, Franz. *Incidental Music for Rosamunde, Fürstin von Cypern, a play in four acts by Helmina von Chézy*. New York 1961
- und Helmina von Chézy. *Rosamunde. Schauspiel von Helmina von Chezy mit Musik*. Franz Schubert, Opus 26. Klavierauszug. Leipzig 1928
- und Alexander Dean. *Rosamunde. A Pastoral Opera in Two Acts. Based on the story of the original play by Wilhelmina von Chezy*. New York Newark, Boston, Chicago, San Francisco 1928
- Schütze, Gottfried. *Lobschrift auf die Weiber der alten deutschen und nordischen Völker*. Hamburg 1776
- Schütze, Johann Friedrich. *Hamburgische Theater-Geschichte*. Hamburg 1794
- *Satyrisch-ästhetisches Taschen- und Hand-Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts. Nebst einem lehr- und scherzreichen Anhang*. Hamburg 1800. Neudruck hg. Werner Otto. Wien, Köln, Graz 1984
- Schultheis, W. *Dramatisierung von Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*. Assen 1971
- Schultz, Alwin. *Alltagsleben einer deutschen Frau zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts*. Leipzig 1890
- Schultz, Hans Jürgen, Hg. *Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart & Berlin 1981
- Schulz, Gerhard. *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. München 1983
- Schulze-Kummerfeld, Karoline. *Lebenserinnerungen*. Hg. Emil Benezé. 2 Bde. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 23 & 24. Berlin 1915

- Schumann, Sabine. „Das ‚lesende Frauenzimmer.‘ Frauenzeitschriften im 18. Jahrhundert.“ *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Hg. Barbara Becker-Cantarino. Bonn 1980. 139-69
- Schwanbeck, Gisela. *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte. Theater und Drama*. Bd. 18. Berlin 1957
- Sengle, Friedrich. *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850*. Stuttgart 1965
- *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. 3 Bde. Stuttgart 1971-80
- *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart 1969
- Sergeant, Philip W. *The Life of Anne Boleyn*. New York 1924
- [Seyler, Friederike Sophie]. *Die Entführung, oder Die zärtliche Mutter. Ein Drama, in fünf Aufzügen*. Von Friederike Sophie Hensel. *Neue Schauspiele* 3. Pressburg & Leipzig 1772
- [–] *Die Familie auf dem Lande. Ein Drama, in fünf Aufzügen*. Von Friederica Sophia Hensel. Braunschweig 1770
- *Oberon, oder König der Elfen. Ein romantisches Singspiel in drey Aufzügen nach Wieland*. *Deutsche Schaubühne* 11. O. O., 1792. 135-220
- Shearing, Joseph. *The Angel of the Assassination. Marie-Charlotte de Corday d'Armont, Jean-Paul Marat, Jean-Adam Lux. A Study of Three Disciples of Jean-Jaques Rousseau*. London & Toronto 1935
- Shelley, Percy Bysshe. *The Cenci. A Tragedy in Five Acts*. Hg. Alfred Forman und H. Buxton Forman. London 1886
- Sherry, Ruth. *Studying Women's Writing. An Introduction*. London, New York, Melbourne 1988
- Singer, Hans W. *Albrecht Dürer*. München 1918
- Slessarev, Helga. „Susanne von Bandemer and Benjamin Franklin.“ *American Notes and Queries* IV, 10 (Juni 1966), 149 f.
- „Susanne von Bandemers Beitrag zur Entwicklung des Briefromans.“ *Goethe Jahrbuch*. Neue Folge Bd. 30. Hg. Andreas B. Wachsmuth. Weimar 1968. 132-7
- Smith, Lacey Baldwin. *Elizabeth Tudor. Portrait of a Queen*. Boston, Toronto 1975
- Sophokles. *Sophocles I. Three Tragedies*. Chicago & London 1954.
- [Enthält: *Oedipus the King*, 1-76. *Oedipus at Colonus*, 77-155. *Antigone*, 156-204.]
- Sorel, Albert-Émile. *Charlotte de Corday. Une arrière petite fille de Corneille*. Paris 1930
- Sørensen, Bengt Algot. *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*. München 1984
- Spiero, Heinrich. *Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800*. Leipzig 1913
- Staiger, Emil. *Annette von Droste-Hülshoff*. 2. Aufl. Frauenfeld 1962
- „Rasende Weiber in der deutschen Tragödie des 18. Jahrhunderts.“ *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*. Zürich & Freiburg 1963. 25-75
- Stanton, Theodore, Hg. *The Woman Question in Europe. A Series of Original Essays*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1884. Nachdruck New York 1970

- Stein, Charlotte von. *Dido. Goethes Briefe an Frau von Stein*. 2. Aufl. 2 Bde. Hg. Adolf Schöll. Frankfurt/M. 1883-5. II, 488-534
- *Rino. Goethes Briefe an Frau von Stein*. 2. Aufl. 2 Bde. Hg. Adolf Schöll. Frankfurt/M. 1883-5. I, 396-400
- Stein, Philipp. *Deutsche Schauspieler. Eine Bildnissammlung*. 2 Bde. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 9 & 11. Berlin 1907-8
- *Goethe als Theaterleiter*. Berlin & Leipzig, o. J.
- Steiner, Gerhard. „Einleitung.“ Frölich, Henriette, *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky. Mehr Wahrheit als Dichtung*. Berlin 1963
- [Steinlein, Laura]. *Das Haus Cenci. Preisgekrönte Tragödie in fünf Aufzügen von Arthur Freese* [Pseud.]. Frankfurt/M. 1867
- Stephan, Inge. *Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806)*. Stuttgart 1976
- und Carl Pietzcker, Hg. *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen 1986
- und Sigrid Weigel. *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1983
- Regula Venske und Sigrid Weigel. *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnen-porträts*. Frankfurt/M. 1987
- Stevenson, R. A. M. *Peter Paul Rubens*. London 1898
- Strauss, Bertha. *Annette von Droste-Hülshoff. Ihre dichterische Entwicklung und ihr Verhältnis zur englischen Literatur*. Leipzig 1909
- [Strauss, Henriette]. *Beatrice. Historische Tragödie in fünf Aufzügen von Franz Siking* [Pseud.]. Leipzig, o. J.
- Stümcke, Heinrich. *Henriette Sontag. Ein Lebens- und Zeitbild. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 20. Berlin 1913
- Susmann, Margarete. *Frauen der Romantik*. Jena 1929
- [Sydow, Wilhelmine von]. *Eunomia, oder Der Spiegel des Herzens. Eine Sammlung moralischer Schauspiele zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend, von Isidore Grönau* [Pseud.], Verfasserin der *Grafen von Nordheim, der Opferblumen, Kunigunde u. s. w.* Neustadt/ Orla 1830.
- [Enthält: *Die Überraschung*, 1-50. *Das Festspiel*, 51-114. *Das Angebinde*, 115-40. *Die Schwätzerin*, 141-70. *Kindliche Liebe*, 171-212. *Der Husarenrecrut*, 213-46. *Die geheilte Thorheit*, 247-76.]
- [Symonds, Emily Morse] und Peter Quennell. „To Lord Byron“: *Feminine Portraits Based Upon Unpublished Letters 1807-1824 by George Paston* [Pseud.] and Peter Quennell. London 1939
- Symonds, John Addington. *Italian Byways*. London 1883
- Szépe, Helena. „The Term Frauendichtung.“ *Unterrichtspraxis* 9, 1 (1976). 11-15
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. 10. Aufl. Frankfurt/M. 1974
- *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*. Hg. Gert Mattenklott. Frankfurt/M. 1979
- Tarbell, Ida M. *Madame Roland. A Biographical Study*. London 1896
- Taschenbuch fürs Theater*. Mannheim: 1795. Mit: *Theater Kalender*. Mannheim 1795

- [Tesson de la Guérie, Jean]. *Das dreißigjährige Mädchen, ein Lustspiel in Einem Akt*. Leipzig 1778
- Teutscher, Maria Antonia. *Fanny, oder Die glückliche Wiedervereinigung. Ein Drama in einem Aufzuge*. Wien 1773
- Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift*. Redigiert von Christian Morgenstern. Berlin 1903-5. Kommentierte Faksimileausg. der Jahrgänge 1-2: Emsdetten 1981
- Theater Kalender*. Mannheim: 1795. Mit: *Taschenbuch fürs Theater*. Mannheim 1795
- Theater-Kalender auf das Jahr 1911*. Hg. Hans Landsberg und Arthur Rundt. Berlin, o. J. [1912]
- Theater-Kalender auf das Jahr 1912*. Hg. Hans Landsberg und Arthur Rundt. Berlin, o. J. [1913]
- Theatral-Kalender für Wien, für das Jahr 1772. Verfasset von einigen Liebhabern der deutschen Schaubühne*. Wien, o. J. [1773]
- Thickotter, Hans. *Annette von Droste-Hülshoff. Eine Auswahlbibliographie*. Münster 1963
- Thon, Eleonore. *Adelheit von Rastenberg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Weimar 1788
- Thorn, Eduard. *Frauen um Dichter*. Stuttgart 1933
- Tieck, Ludwig. *Kritische Schriften*. 4 Bde. in 2. Leipzig 1848-52
- Timken-Zinkann, R. F. *Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*. Berlin 1972
- [Titzenhofer, Sophie Eleonore von]. *Lausus und Lydie. Ein Drama in drey Aufzügen, nach den moralischen Erzählungen des Herrn Marmontel, verfasset von einem Adlichen Frauenzimmer in Schlesien*. Breslau 1776
- [–] *Willhelm und Hannchen. Eine Operette in drey Aufzügen*. Breslau 1778
- Touaillon, Christine. *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1979
- Trinkaus, Charles. *The Poet As Philosopher. Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*. New Haven & London 1979
- Troll-Borostyáni, Irma von. *Die Gleichstellung der Geschlechter und die Reform der Jugend-Erziehung. 2. Ausgabe des Buches der obgenannten Verfasserin „Im freien Reich“*. Zürich 1888
- *Im freien Reich. Ein Memorandum an alle Denkenden und Gesetzgeber zur Beseitigung sozialer Irrtümer und Leiden. Von Irma v. Troll-Borostyáni, Verfasserin von: „Die Mission unseres Jahrhunderts“*. Zürich 1884
- *Katechismus der Frauenbewegung*. 3. Aufl. Leipzig 1903
- *Die Mission unseres Jahrhunderts. Eine Studie über die Frauenfrage*. Pressburg & Leipzig 1878
- Trueblood, Paul G. *Lord Byron*. Boston 1977
- Ueding, Gert. *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*. München & Wien 1987
- [Unger, Friederike Helene?]. *Die magnetische Wunderkraft, oder aller Welt zum Trotz doch ein Arzt. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Vom Verfasser der offenen Fehde. Aus dem Französischen frey übersetzt: Deutsche Schaubühne*. Bd. 2. Augsburg 1792. 121-204

- Varnhagen von Ense, Rahel und Pauline Wiesel. *Ein jeder machte seine Frau aus mir wie er sie liebte und verlangte. Ein Briefwechsel*. Hg. Marlis Gerhardt. Darmstadt/Neuwied 1987
- Vatel, C., Hg. *Dossiers du Procès Criminel de Charlotte de Corday, devant le Tribunal Révolutionnaire, Extraits des Archives Impériales*. Versailles 1861
- Vergil. *The Aeneid*. Übers. Robert Fitzgerald. New York 1983
- Verzeichniß einiger jetztlebenden Deutschen Schriftstellerinnen und Ihrer Schriften. Journal von und für Deutschland* 1789, Theil II, 466; 1790, Th. I, 315; 1791, Th. I, 231
- Vor und hinter den Coulissen. Almanach erprobter Bühnenspiele, humoristischer Polterabend-Masken, Theater-Mysterien, Schauspieler-Novellen und Anekdoten. Für 1844. Erster Jahrgang*. Hg. Friedrich Adami. Berlin, o. J.
- Voss, Lena. *Goethes unsterbliche Freundin (Charlotte von Stein); eine psychologische Studie an der Hand der Quellen*. Leipzig 1922
- Wactzoldt, Wilhelm. *Dürer und seine Zeit*. 3. Aufl. Wien 1936
- Wagner, Heinrich Leopold. *Briefe die Seylerische Schauspielergesellschaft und Ihre Vorstellungen zu Frankfurt am Mayn betreffend*. Frankfurt/M. 1777
- Wagner, Maria, Hg. *Mathilde Franziska Anneke in Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Frankfurt/M. 1980
- Wagner, Richard. *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. Hg. und übers. William Ashton Ellis. New York 1905
- *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonck 1853-1871*. Eingeleitet und erläutert von Professor Dr. R. Sternfeld. Berlin, o. J.
- Waldhäusl, Emma. *Caroline Pichlers Stellung zur zeitgenössischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung ihrer Novellendichtung*. Diss. [maschr.]. Wien 1922
- Waldmann, Emil. *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine Kunst*. Leipzig, o. J.
- Waldmüller, Robert. „Lebensskizze.“ Amalie von Sachsen. *Dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*. Leipzig 1873. I, I-LVII
- [Walpurgis, Maria Antonia]. *Talestri regina delli amazzoni. Opera drammatica di E. T. P. A.* [Pseud.]. Dresda nella stamperia regia: 1763. / *Talestris, Königin der Amazonen. Ein Singespiel von E. T. P. A.* [Pseud.]. Dresden 1763
- Walter, Eva. *Schrieb oft, von Mäde Arbeit müde. Lebenszusammenhänge deutscher Schriftstellerinnen um 1800 – Schritte zur bürgerlichen Weiblichkeit. Mit einer Bibliographie zur Sozialgeschichte von Frauen 1800-1914 von Ute Daniel*. Hg. Annette Kuhn. Düsseldorf 1985
- Warnke, Martin. *Peter Paul Rubens. Life and Work*. Übers. Donna Pedini Simpson. Woodbury, N. Y. 1980
- Weber, Carl Maria von und Wilhelmine von Chézy. *Euryanthe. Grosse romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chézy, geb.: Freyinn von Klencke, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber*. Partitur. Berlin, o. J. Nachdruck: Farnborough, Hants. 1969
- [und Wilhelmine von Chézy]. *Euryanthe. Große heroisch-romantische Oper in drei Akten von Carl Maria von Weber*. Klavierauszug. Leipzig & Berlin, o. J. [187-?]

- Weber-Kellermann, Ingeborg. *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1979
- *Frauenleben im 19. Jahrhundert. Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. München 1983
- Webster, John. *The White Devil*. Hg. Travis Bogart. San Francisco 1961
- Weigel, Sigrid. *Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1990
- Weil, Rudolf. *Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Bd. 44. Berlin 1932
- [Weilen, Alexander von und Oscar Teuber]. *Die Theater Wiens*. 2 Bde. Wien 1899-1906
- Weinand, Maria. *Die große Dichterin Annette von Droste-Hülshoff. Eine Sicht ihres Lebens und ihrer Werke*. Essen 1948
- Weller, Emil. *Lexicon Pseudonymorum. Wörterbuch der Pseudonymen aller Zeiten und Völker oder Verzeichniss jener Autoren, die sich falscher Namen bedienten*. 2. Aufl. Regensburg 1886
- Wesendonck, Mathilde. *Edith oder die Schlacht bei Hastings. Ein Trauerspiel*. Stuttgart 1872
- *Friedrich der Große. Dramatische Bilder (nach Franz Kugler)*. Berlin 1871
- *Genovefa. Trauerspiel in 3 Aufzügen*. Zürich 1866
- *Gudrun. Schauspiel in 5 Akten*. Zürich 1868
- *Odysseus. Ein dramatisches Gedicht in zwei Theilen und einem Vorspiel*. Dresden 1878
- West, Thomas und Karl August. *Gesammelte Schriften*. 4 Bde. Braunschweig 1829
- [Westphalen, Engel Christine]. *Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten mit Chören*. Hamburg 1804
- [–] *Petrarca. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten. Von der Verfasserin der Charlotte Corday*. Hamburg 1806
- Wetzels, Walter D. „Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und die Memoiren der Schulze-Kummerfeld.“ Barbara Becker-Cantarino, *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*. Bonn 1980. 195-216
- Wickenburg, Wilhelmine von. *Radegundis. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge von Wilhelmine Gräfin Wickenburg-Almásy*. Wien 1879
- Wiese, Benno von. *Deutsche Dramaturgie des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1969
- Wilkins, Ernest Hatch. *Life of Petrarch*. Chicago & London 1961
- Willcocks, M. P. *Madame Roland or The Mirror of Men's Dreams*. London 1936
- Wilpert, Gero von. *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963
- Winkler, Karl Theodor, Hg. *Verzeichnisse der Darstellungen auf den vorzüglichsten Bühnen Deutschlands nebst andern das Theater betreffenden Gegenständen*. Leipzig & Dresden. No. 1-6 (Juli-Dezember 1815)
- Wolbe, Eugen. *Carmen Sylva* [Pseud. für: Elisabeth von Rumänien, S. K.], *Der Lebensweg einer einsamen Königin*. Leipzig 1933

- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Hg. Carol H. Poston. 2. Aufl. New York & London 1988
- Woltmann, K[aroline] von. *Deutsche Briefe*. Leipzig 1834
- *Ueber Natur, Bestimmung, Tugend und Bildung der Frauen*. Wien 1826
- Wolzogen, Karoline von. *Der leukadische Fels. Ein Schauspiel. Neue Thalia*. Bd. 2, 5. & 6. Stück. Hg. Friedrich Schiller. Leipzig 1792. Neu verlegt Bern 1969
- Women in Revolutionary Paris 1789-1795. Selected Documents*. Hg. und übers. Darlene Gay Levy, Harriet Bronson Applewhite and Mary Durham Johnson. Urbana & Chicago 1979
- Women Take Issue. Aspects of Women's Subordination*. Women's Studies Group, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham (Hg). London 1978
- Wulff, Fredrik. *Petrarch At Vacluse 1337-1353*. Lund 1904
- Wurst, Karin, Hg. *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert, 1770-1800*. Köln & Wien 1991.
- [Enthält: Chistiane Karoline Schlegel, *Düval und Charmille*, 96-140. Sophie Albrecht, *Theresgen*, 141-87. Marianne Ehrmann, *Leichtsinn und gutes Herz*, 188-251. Wilhelmine von Gersdorf, *Die Zwillingsschwestern*, 252-91.]
- Young, Betty. *Ein amerikanisches Duell. Lustspiel in einem Aufzuge*. Wien 1872
- Young, Catherine. *A Lady Who Loved Herself. The Life of Madame Roland*. New York & London 1930
- Zäunemann, Sidonie Hedwig. *Die von denen Faunen gepeitschte Laster*. Frankfurt & Leipzig 1739
- Zimmermann, Friedrich Gottlieb. *Friedrich Gottlieb Zimmermann's Dramaturgie. Erstes und kräftigstes Wirken in den Jahren 1817-1820, nebst einer charakteristischen Lebensskizze des Verfassers*. Hg. Georg Lotz. 2 Bde. in 1. Hamburg 1840
- *Neue dramaturgische Blätter*. 3 Bde. Hamburg 1827-8
- Zobeltitz, Fedor von, Hg. *Briefe deutscher Frauen*. Berlin 1936.

DANK

allen, die mich beim Schreiben dieser Arbeit unterstützten und ermutigten - meinen Lehrerinnen und Lehrern, Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen. Zunächst und vor allem möchte ich Professor Susan Cocalis, meiner Doktormutter, für ihre fachliche Beratung und Ermutigung danken. Ihre wertvollen Ratschläge und ihr Enthusiasmus für das Thema gaben mir genug Rückenwind, um mich der einschüchternden Materialmenge zu stellen. Vieles, was in dieser Arbeit an Inspiration und Ausdauer steckt, verdanke ich ihr.

Dank auch an John Landau für seine jahrelange und unermüdliche Unterstützung. John kennt die gesamte Arbeit dem Inhalt nach auswendig, ein Beweis für seine grenzenlose Geduld beim Zuhören. In der Endphase, als die Zeit knapp wurde, machte er sich oft mit mir in Bibliotheken auf die langwierige Suche nach mittlerweile verschollenen Autorinnen. Ohne Johns Hilfe wäre mir vieles schwerer gefallen, vieles hätte länger gedauert, und vor allem: einige Autorinnen, die John durch sein geradezu detektivisches Gespür für Pseudonyme entdeckte, hätte ich gar nicht gefunden.

Ich möchte mich auch bedanken bei:

Professor Klaus Peter und Professor Nina Scott an der University of Massachusetts/Amherst, für ihre Hilfe und wertvollen Vorschläge;

Professor Werner Hoffmeister und Professor Susanne Zantop am Dartmouth College, und Iris Bork-Goldfield, für das Lesen von Teilen dieser Arbeit und kritische, aber freundliche Anmerkungen;

Professor Ruth Dawson an der University of Hawaii/Manoa, für wertvolle bibliographische Hinweise;

Patricia Carter und Marianne Hraibi, Interlibrary Loan Department, Dartmouth College, und Edla Holm, Interlibrary Loan, UMass/Amherst, für ihre Hilfe bei der Beschaffung der Primärliteratur.

Weiterhin gilt mein Dank der University of Massachusetts/Amherst, die mir durch ein Stipendium die vorläufigen Recherchen zu dieser Arbeit ermöglichte; und John Murray Publishers Ltd. und dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, für ihre freundliche Erlaubnis zur Reproduktion von Westalls Bild „The Byronic Heroine“ und von Albrecht Dürers „Christi Geburt“.

Außerdem möchte ich mich bedanken bei all denen, die sich auf meine Anfrage hin die beträchtliche Mühe machten, mir Angaben über ihre Dramenbestände zu verschaffen: bei Dr. Heidi Ritter vom Germanistischen Institut der Universität Halle-Wittenberg, bei den Halleschen Studentinnen des Seminars zu Frauenbildern in Texten des 18. Jahrhunderts, und vielen Bibliotheken in Deutschland, Österreich und der Schweiz:

in Deutschland:

die Stadtbücherei Ahlen,
die Stadt- und Kreisbibliothek Altenburg,
die Staatliche Provinzialbibliothek
Amberg,

die Staats- und Stadtbibliothek Augsburg,
die Stadtbücherei Bad Hersfeld,
die Stadtbibliothek Bad Homburg v.
d. H.,

das Richard-Wagner-Museum Bayreuth,
die Stadtbücherei Bergisch Gladbach,
die Deutsche Staatsbibliothek Berlin,
die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin,
das Deutsche Historische Museum Berlin,
die Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität Berlin,
der Deutsche Staatsbürgerinnen-Verband Berlin,
die Theaterbibliothek in der „Möwe“, Berlin,
die Heinrich-Schulz-Bücherei Berlin/Charlottenburg,
das Büro für stadteschichtliche Dokumentation Berlin,
das Zentralinstitut für Literaturgeschichte Berlin,
das Wieland-Museum Biberach/Riß,
die Universitätsbibliothek Bielefeld, FB Linguistik und Literaturwissenschaft,
das Stadtarchiv Bielefeld,
die Stadtbibliothek Böblingen,
die Universitätsbibliothek Bonn,
die Stadthistorische Bibliothek Bonn,
das Zentrum für Kulturforschung Bonn,
die Stadtbibliothek Braunschweig,
die Stadtbücherei Brühl,
die Stadtbibliothek Celle,
die Stadtbibliothek Chemnitz,
die Stadtbibliothek Cuxhaven,
die Stadtbücherei Dachau,
das Stadtarchiv und Hessisches Staatsarchiv Darmstadt,
die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt,
die Stadtbibliothek Dessau,
das Nordrhein-Westfälische Staatsarchiv Detmold,
die Studienbibliothek Dillingen a. d. Donau,
die Fürstlich-Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen,

die Universitätsbibliothek Dortmund,
das Fritz-Hüser-Institut für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur Dortmund,
das Staatsarchiv Dresden,
die Technische Universität Dresden,
das Haus des Deutschen Ostens Düsseldorf,
das Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf,
das Goethe-Museum in Düsseldorf,
das Frauen-Archiv der Universität Düsseldorf,
die Wartburg-Stiftung Eisenach,
die Stadtbücherei Elmshorn „Carl von Ossietzky“,
die Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Erfurt,
die Stadtbücherei Erkelenz,
die Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg,
die Bibliothek Folkwang-Hochschule Essen,
die Stadtbibliothek Essen,
die Landeszentralbibliothek Schleswig-Holstein (Flensburg),
das Goethe-Haus in Frankfurt/M.,
die Stadtbücherei Frankfurt/M.,
die Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.,
die Bodenseebibliothek Friedrichshafen,
die Bibliotheken des Bischöflichen Priesterseminars und der Theologischen Fakultät Fulda,
die Stadtbücherei Gelsenkirchen,
die Universitätsbibliothek Gießen,
die Oberlausitzische Bibliothek Görlitz,
die Universitätsbibliothek Göttingen,
die Forschungs- und Landesbibliothek Gotha,
die Öffentliche Bibliothek Grimmen,
die Stadt- und Kreisbibliothek Güstrow,
das Museum der Stadt Güstrow,
die Stadt- und Kreisbibliothek Guben,
die Siebenbürgische Bibliothek in Gundelsheim/Neckar,

die Stadtbücherei Hagen,
das Gleimhaus in Halberstadt,
das Kreismuseum Haldensleben,
die Stadtbücherei Haltern,
das Staatsarchiv Hamburg,
das Zentrum für Theaterforschung der
Universität Hamburg,
die Stadtbibliothek Hameln,
das Stadtarchiv Heidelberg,
die Stadtbücherei Heidelberg,
die Universitätsbibliothek Heidelberg,
die Bibliothek der Ehemaligen Universi-
tät Helmstedt,
die Stadtbibliothek Herford,
die Martin-Opitz-Bibliothek in Herne,
die Lessing-Bibliothek Kamenz,
die Stadtbibliothek Koblenz,
das Theatrum der Universität zu
Köln,
das Hochschulbibliothekszentrum des
Landes Nordrhein-Westfalen, Köln,
die Wessenberg-Bibliothek Konstanz,
die Gräflich-Solms-Laubach'sche
Bibliothek Laubach,
die Hohhaus-Bibliothek Lauterbach,
die Stadtbücherei Leichlingen,
die Deutsche Bibliothek Leipzig,
die Karl-Marx-Universität Leipzig,
die Stadt- und Bezirksbibliothek Leipzig,
das Museum für Geschichte der Stadt
Leipzig,
die Bibliothek der Hansestadt Lübeck,
die Ratsbücherei Lüneburg,
die Stadt- und Bezirksbibliothek
Magdeburg,
die Akademie der Wissenschaften und
Literatur Mainz,
die Stadtbibliothek Mainz,
die Universitätsbibliothek Mannheim,
das Deutsche Literaturarchiv/Schiller
Nationalmuseum Marbach,
das Geheime Staatsarchiv Preußischer
Kulturbesitz in Merseburg,

die Stadtbibliothek Mönchengladbach,
die Stadtbücherei Mülheim a. d. Ruhr,
das Sudetendeutsche Archiv München,
die Stadtbibliothek München,
die Münchner Kammerspiele,
die Universitätsbibliothek Münster,
das Westfälische Landesmuseum für
Kunst und Kulturgeschichte, Münster
die Staatliche Bibliothek Neuburg/Donau,
die Stadtbücherei Neustadt/Weinstr.,
das Karbe-Wagner-Archiv in Neustrelitz,
die Kreisbücherei Northeim,
die Landesbibliothek Oldenburg,
die Stadtbibliothek Osnabrück,
die Mitarbeiter/innen des Projektes
Corvey in Paderborn,
die Universitätsbibliothek Passau,
die Stadtbibliothek Pirmasens,
die Stadtbibliothek Plauen,
die Graf von Schönborn Schloßbiblio-
thek Pommersfelden,
die Brandenburgische Landeshochschule
in Potsdam,
die Städtischen Museen Quedlinburg,
die Stadtbibliothek Radebeul-Ost,
die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek
Regensburg,
die Staatliche Bibliothek Regensburg,
die Universitätsbibliothek Regensburg,
die Stadtbibliothek Reutlingen,
die Universitätsbibliothek Rostock,
die Gemeindebibliothek Sandhausen,
das Landesarchiv Schleswig-Holstein in
Schleswig,
die Stadt- und Kreisbibliothek „Heinrich
Heine“ Schmalkalden,
die Stadtbibliothek Schwabach,
die Bibliothek Otto Schäfer in
Schweinfurt,
das Stadtarchiv und -bibliothek
Schweinfurt,
die Mecklenburgische Landesbibliothek
Schwerin,

das Siegerland-Museum Siegen,
die Fürstlich-Hohenzollernsche Hof-
bibliothek Sigmaringen,
das Staatsarchiv Sigmaringen,
die Hegau-Bibliothek Singen,
die Pfälzische Landesbibliothek Speyer,
die Universitätsbibliothek Stuttgart,
die Wissenschaftliche Allgemeinbiblio-
thek Suhl,
die Stadt- und Kreisbibliothek Torgau,
die Universitätsbibliothek Trier,
das Fachreferat Germanistik der Univer-
sität Trier,
die Stadtbibliothek Trier,
die Universitätsbibliothek Tübingen,
die Zentralbibliothek der Deutschen
Klassik, Weimar,
die Hessische Landesbibliothek Wies-
baden,
die Herzog-August-Bibliothek Wolfen-
büttel,
die Stadtbibliothek Worms,
die Universitätsbibliothek Würzburg,
die Stadtbücherei Würzburg (Max-
Heim-Bücherei),
die Stadtbibliothek Wuppertal,
das Museum Schloß Moritzburg in Zeitz,
die Christian-Weise-Bibliothek Zittau,
der Bibliotheca Bipontina in Zweibrük-
ken,
die Ratsschulbibliothek Zwickau,

in Österreich:

die Universitätsbibliothek Graz,
das Stadtarchiv Innsbruck,
die Bibliothek Oberösterreichisches
Landesmuseum Linz,

die Bundesstaatliche Studienbibliothek
Linz,
die Universitätsbibliothek Salzburg,
die Österreichische Nationalbibliothek
Wien,
die Universitätsbibliothek Wien,
die Stadtbibliothek Wiener Neustadt,
die Stadtbibliothek Zofingen,

in der Schweiz:

die Aargauische Kantonsbibliothek
Aargau,
die Stadt- und Universitätsbibliothek
Bern,
die Schweizerische Landesbibliothek
Bern,
die Bibliotheca Bodmeriana in Cologny-
Genève,
die Kantonsbibliothek Graubünden/
Chur,
die Bibliothek Goetheanum, Dornach,
die Thurgauische Kantonsbibliothek
Frauenfeld,
die Bibliothèque publique et universitaire
de Genève,
das Staatsarchiv des Kantons Luzern,
die Zentralbibliothek Luzern,
das Salzburger Museum Carolino
Augusteum,
die Kantonsbibliothek (Vadiana) in
St. Gallen,
die Zentralbibliothek Solothurn,
die Stadtbibliothek Winterthur,
die Zentralbibliothek Zürich,
und das Deutsche Seminar der Univer-
sität Zürich.

Außerdem schrieben viele, die hier unmöglich alle genannt werden können, mit
Hinweisen auf weitere Autorinnen, Datenangaben und Werke, andere Bibliotheken,
oder einfach mit Unterstützungsbezeugungen für meine Arbeit. Ihnen allen gilt mein
herzlicher Dank.

Gabriele Althoff
Weiblichkeit als Kunst

Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters
1991. 176 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00751-0

Renate Baader
Dames de Lettres

Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen
und »modernen« Salons (1649–1698):
Mlle de Scudéry – Mlle de Montpensier – Mme d'Aulnoy
Romanistische Abhandlungen 5
1986. XIII, 355 Seiten mit 21 Abb., gebunden.
ISBN 3-476-00609-3

Barbara Becker-Cantarino
**Der lange Weg zur Mündigkeit:
Frau und Literatur (1500–1800)**
1987. IX, 402 Seiten und 36 Seiten Abb., Leinen.
ISBN 3-476-00612-3

Christa Bürger
Leben Schreiben
Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen
1990. VIII, 203 Seiten mit 22 Abb., engl. broschliert.
ISBN 3-476-00681-6

Catherine Clément
**Die Frau in der Oper –
Besiegt, verraten und verkauft**
Aus dem Französischen von Annette Holoch.
Mit einem Vorwort von Silke Leopold.
1992. 240 Seiten. 24 Seiten Abb., gebunden.
ISBN 3-476-00785-5

Die Frau im Dialog
Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes
Herausgegeben von
Anita Runge und Lieselotte Steinbrügge
1991. VI, 242 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00759-6

Frauen Literatur Geschichte
Schreibende Frauen
vom Mittelalter bis zur Gegenwart
Herausgegeben von
Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann
1985. XIV, 562 Seiten, Leinen.
ISBN 3-476-00585-2

J. B. Metzler Stuttgart

Die Geschlechter im Gespräch
Kommunikation in Institutionen
Herausgegeben von
Susanne Günthner und Helga Kotthoff
1992. 346 Seiten, gebunden.
ISBN 3-476-00825-8

Carola Hilmes
Die Femme fatale
Ein Weiblichkeitstypus in der
nachromantischen Literatur
1990. XVI, 263 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00691-3

Gudrun Kohn-Waechter
Das Verschwinden in der Wand
Destruktive Moderne und Widerspruch
eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns »Malina«
Ergebnisse der Frauenforschung Band 28
1992. VIII, 215 Seiten und 5 Abb., kartoniert.
ISBN 3-476-00836-3

Susanne Kord
Ein Blick hinter die Kulissen
Deutschsprachige Dramatikerinnen
im 18. und 19. Jahrhundert
Ergebnisse der Frauenforschung Band 27
1992. 424 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00835-5

Christine Lehmann
Das Modell Clarissa
Liebe, Verführung, Sexualität und Tod
der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts
Metzler Studienausgabe
1991. 217 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00748-0

Renate Möhrmann
Die andere Frau
Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen
im Vorfeld der Achtundvierziger Revolution
1977. VI, 194 Seiten und 12 Kunstdrucktafeln, kartoniert.
ISBN 3-476-00353-1

Lieselotte Steinbrügge
Das moralische Geschlecht
Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau
in der französischen Aufklärung
Ergebnisse der Frauenforschung Band 11
1992. 160 Seiten, kartoniert.
ISBN 3-476-00834-7

J. B. Metzler Stuttgart