



Carola Hilmes
Vom Skandal weiblicher Autorschaft
Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen
zwischen 1770 und 1830

Gliederung

1. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen | 2. Geschlechterdebatten um 1800 | 3. Publikationsbedingungen der Schriftstellerinnen | 4. »Die Honigmonathe« – Kontroverse Geschlechterdebatten | 5. »Die Familie Seldorf« – Ein Revolutionsroman | 6. Zusammenfassung

In der Goethezeit sind viele Schriftstellerinnen zu verzeichnen. Um publizieren zu können, bedienen sie sich unterschiedlicher Strategien: anonym, kryptonym, pseudonym oder heteronym. Nur selten publizieren sie unter eigenem Namen. Das Studium der Titelblätter ihrer Romane ist diesbezüglich aufschlussreich. In den „Vorbemerkungen“ befließen sich die Autorinnen meist, ihren künstlerischen Anspruch gegenüber dem pädagogischen Wert des Buches zurück zu drängen, während das Romangeschehen selbst dann sehr häufig eine deutliche Kritik an den konventionellen Rollenerwartungen für Frauen und Männer erkennen lässt. So ist C.A. Fischer *Die Honigmonathe* (1802) die in Briefen polyperspektivisch entfaltete Geschichte einer gescheiterten Liebe. Mit ihrem Familien- und Revolutionsdrama *Die Familie Seldorf* (1795/96) greift Therese Huber literarisch in die politischen Debatten ihrer Zeit ein und setzt damit geschlechtsspezifisch neue Maßstäbe.

Erstpublikation

Carola Hilmes: Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte, Königstein/Ts.: Ulrike Helmer Verlag 2004, Kap. 03.

Vorlage:

Word-Datei der Autorin

Autorin:

Prof. Dr. Carola Hilmes
Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für Deutsche Literatur und ihre Didaktik
Grüneburgplatz 1
D-60316 Frankfurt am Main

Email: c.hilmes@lingua.uni-frankfurt.de

Vom Skandal weiblicher Autorschaft

Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen zwischen 1770 und 1830

Wir kennen eine ganze Reihe von schreibenden Frauen aus der Zeit, die nach dem bedeutenden Dichterrfürsten benannt ist und so unterschiedliche literarische Strömungen wie Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Klassik und Romantik umfaßt. In ganz unterschiedlicher Weise beziehen sich die Schriftstellerinnen auf Goethe, einen Autor, dessen Name zur Epochenbezeichnung wurde. In der Zeit zwischen 1770 und 1830 bildete sich auch das bis heute gültige Konzept der Autorschaft heraus.¹ Nur auf Umwegen und mit Schwierigkeiten konnten die damals schreibenden Frauen ihre diesbezüglichen Ansprüche geltend machen, denn ein Autor ist keine neutrale, geschlechtsunabhängige Instanz.² Die Werkherrschaft ist eine männliche Angelegenheit. Frauen sind nur in Ausnahmefällen zugelassen, müssen sich bestimmter Strategien bedienen, um publizieren zu können. Dank einer feministischen Literaturgeschichtsschreibung ist die Marginalisierung der Schriftstellerinnen der Goethezeit bekannt geworden, u.d.h. es wurden Frauenromane ediert, unbekannte Autorinnen entdeckt, Beschreibungskriterien und Lektüremodelle entwickelt. Auch für eine Revision des Epochenbegriffs dürfte die Frauenliteratur um 1800 wichtig sein,³ denn sie sperrt sich in hohem Maße gegen konventionelle Einordnungen.⁴ Nicht zuletzt deshalb ist sie von Interesse.⁵

1. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen

Als Annäherung an das Thema nenne ich einige, mittlerweile nicht mehr unbekannte Namen mit ihren literarischen und kulturhistorischen Bezügen: Rahel, die Jüdin ohne Werk, Karoline von Günderrode, die Selbstmörderin aus Liebe, Charlotte von Stein, die viel gerühmte Freundin und Muse Goethes, und last but not least Sophie von La Roche, die Verfasserin des

damals stark beachteten Briefromans *Das Fräulein von Sternheim* (1771). Hinter dieser kurzen Charakteristik verbergen sich zugleich die Marginalisierungsbedingungen: Karoline von Günderode publizierte unter Pseudonym – sie nannte sich Tian oder Ion, damit ihren Anspruch auf Autorschaft und auf Kunstproduktion unterstreichend –, von den Werken Charlotte von Steins ist fast nichts überliefert und Sophie von La Roches Erfolgsroman wurde damals durch ein Vorwort ihres Freundes Wieland legitimiert, der zugleich als Herausgeber dieses Werkes auftrat und dadurch die Autorin vor der Kritik schützte. Die Herausgabe ihrer Briefe und insofern ihre Etablierung als Schriftstellerin verdankt Rahel Varnhagen ihrem Ehemann Karl August. *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* – 1834, ein Jahr nach ihrem Tod erschienen –, hebt durch den Titel zwar das Private der Publikation hervor, aber der Grundstein für die Überlieferung – die Einschreibung in die Tradition – ist gelegt. Eine besondere Publikationsstrategie wählt Bettine von Arnim mit ihren Briefbüchern, in denen sie die historischen Briefwechsel stark bearbeitet und so deutlich literarisiert. Bettine reklamiert den bedeutendsten Autorennamen ihrer Zeit und macht sich ihm gegenüber klein: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) ist sofort ein Erfolg. Mit ihrer Zudringlichkeit hat Bettine den Dichterfürsten geärgert.⁶ An ihrer Erfolgsstrategie arbeitet sie unverdrossen weiter. In dem Briefbuch *Die Günderode* (1840) setzt sie der Freundin ein Denkmal und in *Clemens Brentanos Frühlingskranz* (1844) bedient sie sich des Namens des Bruders. Damit kehrt sie die konventionellen Ausschlußbedingungen für Schriftstellerinnen um: Sie schreibt an der Jugendbiographie des Bruders mit und etabliert sich so als Autorin. Daß sie derart auch zur Innovation des Genres der Autobiographie beiträgt, sei nur am Rande vermerkt.⁷

Lange Zeit waren die Frauen nur über ihre Beziehung zu berühmten Männern in der Überlieferung präsent; Dorothea Schlegel etwa, die Ehefrau von Friedrich, der ihr als Lucinde ein literarisches Porträt verfaßte und in einem ›offenen Brief‹ *An Dorothea im Athenaeum* (1799) über die Philosophie und die Rolle der Frauen räsioniert.⁸ Eine Bevormundung der Frauen und eine Nobilitierung des Weiblichen bilden dabei eine ebenso zweifelhafte wie in ihrer Ambivalenz wirkungsvolle Doppelstrategie. In der (öffentlichen) Belehrung der Freundin und der Anrede mit dem Vornamen kommt das besonders gut zum Ausdruck.⁹ Die Frauen werden in den geselligen Diskurs der Romantiker zwar einbezogen, ihrer eigenen Stimme hingegen können sie nur selten Gehör verschaffen. Der von Dorothea

Schlegel verfaßte Künstlerroman *Florentin* (1801) wird von Friedrich herausgegeben. Der Name der Verfasserin erschien nicht auf dem Titelblatt.

Die schwierige Autorschaft der Frauen beginnt nicht erst mit dem Problem, sich einen Namen zu machen. Er beginnt bereits mit der Schwierigkeit, die Autorinnen mit dem richtigen Namen anzusprechen. Sollten wir alle Namen nennen; also etwa Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling sagen oder Therese Heyne-Forster-Huber? Angesichts dieser Schwierigkeit trifft vielleicht der Vorname das Individuelle der Schriftstellerinnen noch am besten, wenn auch in signifikanter Unterbestimmung, da ja der die Autorschaft kennzeichnende Eigenname fehlt. Das macht nicht zuletzt die Notwendigkeit alternativer Beschreibungsmodelle deutlich. Die Paratexte (die Textumsäumungen) und die kulturhistorischen Rahmenbedingungen sind zum Verständnis der von Frauen verfaßten Literatur deshalb besonders wichtig. Allein aufgrund der Publikationsbedingungen, also in einem literaturhistorisch deskriptiven Sinne läßt sich sagen, Frauen schreiben anders. Eine spezifisch weibliche Ästhetik ist damit (noch) nicht impliziert. Ruth Klüger weist darauf in, daß »das kulturelle Erbe für Frauen und Männer verschieden gewesen [ist], gerade dort, wo es das gleiche zu sein scheint, und Unterschiede in Schaffensbedingungen und Denkstrukturen sind radikaler als man annehmen möchte.«¹⁰

Die Forschung hat sich mittlerweile so ausdifferenziert, daß die Frauen nicht mehr en bloc verhandelt werden können. Das Interesse an ihrer Lebensgeschichte, die meist eine autobiographische Lektüre ihrer Werke zur Folge hatte, ist differenzierten Einzeluntersuchungen gewichen. Unbekannte Autorinnen wurden der Namenlosigkeit entrissen; Caroline Auguste Fischer (1764–1842) etwa, die als Verfasserin von *Gustavs Verirrungen* (1801) damals ziemlich erfolgreich war, oder Benedikte Naubert (1756–1819), die als Herausgeberin der *Neuen Volksmärchen der Deutschen* (1789–92) einen recht eigenständigen Umgang mit den volkstümlichen Erzählstoffen bewies.¹¹ Außerdem wurde mit dem Theater erst kürzlich ein neuer Bereiche der literarischen Produktion von Frauen erschlossen.¹² (Vollständigkeit kann und soll im weiteren nicht angestrebt werden.) Um den Skandal weiblicher Autorschaft besser einschätzen zu können, ist es nötig, die Geschlechterdebatten um 1800 und die Reaktionen der Schriftstellerinnen darauf resümierend vorzustellen. Nur selten mischten sich die Frauen um 1800 lautstark in politische Debatten ihrer Zeit ein. Gleichwohl ist es ein Politikum, daß sie mit literarischen, pädagogischen und autobiographischen Schriften immer häufiger an die Öffentlichkeit treten. Meine

Ausgangsthese also lautet: Die Frauen mischen sich ein. Indem sie als Autorinnen an die Öffentlichkeit treten, verhalten sie sich enorm politisch, selbst wenn sie das immer wieder bestreiten.

2. Geschlechterdebatten um 1800

Die egalitäre Argumentation der Aufklärung erkennt auch die Frauen als Vernunftwesen an. Auch sie dürfen das rationalistische Ideal der Perfektibilität für sich in Anspruch nehmen. Das bedeutete für sie die Möglichkeit einer Emanzipation durch Wissen und Tugend. Der Kulturtypus der gelehrten Frau, wie ihn etwa Anna Maria van Schurman (1607–1678) exemplarisch verkörpert, ist Ausdruck dieser Gleichheitsvorstellung der Aufklärung. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird dieser Frauentypus als ›Blaustrumpf‹ oder ›Schöngeist‹ verspottet. Nun wird das Weib in Differenz zum Manne bestimmt, der seinerseits die Position des Menschen vertritt. Diese Verschiebung im Verhältnis der Geschlechter führt zu grundlegenden Veränderungen. Die Frauen werden nun als das ›andere Geschlecht‹ bestimmt, wobei die Differenztheorien der Spätaufklärung und der Frühromantik basierend auf der Vorstellung prästablierter Harmonie von einem idealen Ergänzungsverhältnis des Männlichen und Weiblichen ausgehen. Das Modell der empfindsamen, nach Tugend strebenden Frau, wie wir es aus den entsprechenden Briefromanen der Zeit kennen und das als ›schöne Seele‹ verklärt wurde, bildet in der Umordnung des Geschlechterverhältnisses eine wichtige Übergangsstufe, denn hier wird deutlich, daß das neue Weiblichkeitsmodell auch für die Frauen attraktive Identifikationsangebote machte und keineswegs nur Deklassierung bedeutete. In dem Maße, wie die Liebe zum Inbegriff des weiblichen Geschlechts wird – hier ist Johann Gottlieb Fichte federführend für eine romantische Liebeskonzeption –, wird die völlige freiwillige Unterwerfung der Frauen unter den Mann festgeschrieben. Die fatale Idealisierung der Frau in der Liebe führt zu ihrer fortgesetzten Domestizierung in der Realität.

Dieser Blick zurück im Zorn wird den kulturellen Umbrüchen um 1800 nicht ganz gerecht. Es gab auch andere Stimmen, die für Bürgerrechte und Emanzipation der Frauen eintraten; Olympe de Gouges (1748–1793) etwa, die für die Rechte der Frau als Bürgerin kämpfte und dafür unter der Guillotine starb,¹³ oder Mary Wollstonecraft (1759–1797), die mit ihrer Schrift *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) ein Plädoyer für die

Rechte der Frau verfaßte, oder auch Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796) mit seiner 1792 anonym publizierten Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*.¹⁴ Gegen die neue Ordnung der Geschlechter, wie sie dann in der Wissenschaft im 19. Jahrhundert fundiert wurde,¹⁵ vermochten diese aufgeklärt-egalitären Stimmen nichts. Die ›Bestimmung des Weibes‹ wird in einer Vielzahl von philosophischen, pädagogischen und literarischen Abhandlungen auf die Rolle als Gattin, Hausfrau und Mutter festgelegt. Dieses bürgerliche Modell wertete die Frauen zwar auf, indem es sie zum Hort der Humanität erklärte, in der Realität aber bedeutete die ›Geschlechtsvormundschaft‹ des Mannes als Haupt der Familie und die Konvenienzehe eine deutlich abhängige, unfreie Position für die Frauen.¹⁶ Im Hinblick auf diese bürgerliche Rollenerwartung mit ihrem moralischen Rigorismus und ihrem emotionalen Absolutheitsanspruch war die Situation für Schriftstellerinnen um 1800 besonders prekär, denn ihnen war Bildung ebenso verwehrt wie Autorschaft. Schriftstellerisch tätig waren die Frauen meist nur vor der Ehe, nach der Phase der Geburten oder als Witwen.¹⁷ Geduldet wurde die Autorschaft von Frauen als Zuarbeit für den Ehemann oder auch als finanzielle Unterstützung des Haushalts; hierfür ist Therese Forster-Huber ein gutes Beispiel.¹⁸ Die Bildung der Frauen war autodidaktisch und unregelmäßig, meist erfolgte sie durch Lektüre. Die ›Lesewut‹ wurde viel beklagt, eine Sittenverderbnis durch Romanlektüre befürchtet. Demgegenüber gefordert wurde eine Bildung der Frauen durch schöne, u.d.h. moralisch erhebende Literatur, wie sie auch in moralischen Wochenzeitschriften, Musenalmanachen und Taschenbüchern für Damen bereitgestellt wurde. An diesem Bildungsprogramm durch Lesen beteiligten sich die Frauen auch schreibend.

Die 1795 beim Leipziger Verleger Heinrich Gräff anonym erschienene Schrift *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte* wurde zu einem veritablen Bestseller der Zeit. Die Romanheldin ist ein wahres Muster an weiblicher Tugend. Ihr opfert sie alles auf – ihre Jugendliebe, ihre eigene Bequemlichkeit und ihr Vermögen – und findet in ihrer Pflichterfüllung ihr Lebensglück. Elisa ist treusorgende Mutter, liebende Gattin eines lange Zeit kalten, mürrischen Mannes und sparsam wirtschaftende Hausfrau, die vor allem die eigenen Bedürfnisse beschränkt, um noch für die Armen sorgen zu können. Erzählt wird eine in ihrer ungebrochenen Idealisierung ganz unwahrscheinliche Geschichte.¹⁹ Als Verfasserin gilt Wilhelmine Karoline von Wobeser (1769–1807), die ihr Inkognito lebenslang wahrte, was sie in einem Vorwort mit den üblichen Rücksichten begründete. *Elisa* blieb ihr

einzigster Roman, ein perfekter Frauenroman.²⁰ Daß sich die Autorin »mit ihrem programmatischen Entwurf ganz auf die Seite der Männer schlug«,²¹ mag zwar den Erfolg erklären, hatte aber auch Irritationen zur Folge. Einige zeitgenössische »Kritiker rügten die von Elisa geforderte Selbstaufgabe der Frau als überspannt und unsittlich. Dagegen fand die im Text durchgehaltene männliche Perspektive, aus der die Titelheldin die Realität beurteilt, keine Erwähnung.«²² Elisa, mehrfach als »Engel der Tugend« bezeichnet, verkörpert die weibliche Vollkommenheit, wie sie vom Manne gewünscht und hier von der Protagonistin internalisiert wird. Außer dieser fremdbestimmten Perspektive wird dabei auch die Unerreichbarkeit des Ideals, das Unmenschliche an Elisas Opfern und das Schwärmerisch-Überzogene der Tugend deutlich. Zumindest implizit wird damit die Kehrseite mustergültiger Weiblichkeit thematisiert. Wenn ein Rezensent der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* schreibt: »Es ist nicht möglich, das in ihm [dem Roman; C.H.] aufgestellte Modell ganz zu erreichen; aber die Hälfte des Guten, was Elisa besitzt, macht schon ein vortreffliches Weib«,²³ ist damit dann nicht auch eine Belehrung über die Unerreichbarkeit der an »alle teutschen Mädchen und Weiber« – so die Widmung des Romans – gestellten Forderungen impliziert? Die im Roman propagierte Anpassung ist fadenscheinig und kann leicht ins Gegenteil umkippen. Bei genauer Lektüre lassen sich außerdem eine Reihe von Unstimmigkeiten und Leerstellen finden: Elisas Eigenständigkeit, ihre Stärke gegenüber dem Mann, ihre philosophische Lektüre, ihre fast häretisch zu nennende Position in religiösen Fragen, die sogar eine eigene Stellungnahme im Vorwort nötig machte. Diese Versatzstücke eines aufklärerischen Diskurses passen nicht so recht ins Bild der duldbaren, sich selbstlos unterordnenden, empfindsamen Frau, das der Roman überdeutlich zeichnet.

Ich lese *Elisa* so wie Martin Walser *Jakob von Gunten* (1908), den Roman seines Namensvetters, gelesen hat: mit deutlich ironischer Distanzierung, einer Abwehrhaltung, die sich beim Leser, der Leserin bildet angesichts der Hauptfigur, die sich ohne jede Einschränkung in die ihm zuge dachte Rolle des Dieners begibt, ja geradezu in ihr aufgeht. In seiner Frankfurter Poetikvorlesung *Selbstbewußtsein und Ironie* führt Walser aus, daß der ironische Stil dann entsteht, »wenn die Helden zu dem Nein, das ihnen die gegebenen Verhältnisse entgegensetzen, Ja sagen«.²⁴ In diesem Sinne läßt sich *Elisa* ironisch lesen, auch sie sagt ja zu allen negativen Umständen ihres Lebens und den an sie herangetragenen überzogenen Forderungen, die ihre Selbstverwirklichung verhindern. Es ist keineswegs ausge-

macht, daß diese moderne Lektürepraxis den Zeitgenossen damals nicht zur Verfügung stand. Zumindest bot der Roman Anlaß zu vielfältigen produktiven Auseinandersetzungen.²⁵ Ein besonders pointiertes Echo fand er in *Fritz, der Mann wie er nicht seyn sollte, oder die Folgen einer üblen Erziehung* (1801), einem von Johanna Isabella Eleonore von Wallenrodt (1740–1819) verfaßten Roman aus dem Verbrechermilieu. Wallenrodt gehört zu den bewußt unangepaßten Autorinnen ihrer Zeit.

3. Publikationsbedingungen der Schriftstellerinnen

War bereits der soziale Handlungsspielraum der Frauen um 1800 stark eingengt – ich beziehe mich hierbei vorwiegend auf (groß-)bürgerliche Kreise und den niedrigen Adel, also auf die kulturtragenden Schichten der Zeit –, bedurfte die Schriftstellerei von Frauen einer besonderen Legitimation und unterlag einem strengen Reglement. In den Romanvorreden, einem Ort der ›Fürsprache für das Werk‹, den Magdalene Heuser untersucht hat, rechtfertigen die Autorinnen ihr Schreiben meist mit didaktischen Absichten und mit moralischen Zielsetzungen, dabei haben sie vor allem ein weibliches Publikum im Auge. Außerdem beteuern die Schriftstellerinnen den »Verzicht oder die Unfähigkeit zu ästhetischer Gestaltung«,²⁶ sie wollen aus dem Leben berichten, ganz ungekünstelt und (angeblich) ohne Präntention auf literarischen Wert. »Bei den Autorinnen gehen also die Topoi der Wahrheitsbeteuerung und der Bescheidenheitsformeln ineinander über.«²⁷ Meist wird ihr Schritt in die Öffentlichkeit von der Versicherung begleitet, die eigentlichen weiblichen Aufgaben über die Schriftstellerei nicht vernachlässigt zu haben. Auf den Unterhaltungswert ihrer Romane berufen sich die Autorinnen selten; Maria Anna Sagar (1727–1805) ist hier eine Ausnahme. Daß sie nicht nur aus finanzieller Not schreiben, sondern daß sie auch sehr gerne schreiben, verraten die Schriftstellerinnen nur in der privaten Korrespondenz; hierfür ist Therese Huber (1764–1829) ein guter Beleg.

Traditionelle Überlegenheitsgefühle des Mannes, aber auch Konkurrenzneid führten zu Bevormundung und Behinderung der Schriftstellerinnen, die sich zum einen gegen gesellschaftliche Restriktionen durchsetzen und zum andern gegen die männlich dominierte Literaturkritik und deren ›ästhetische Normkontrolle‹ behaupten müssen; Becker-Cantarino weist in

diesem Zusammenhang auf die von Goethe und Schiller verfaßte Schrift *Über den Dilettantismus* (1799) hin. Das ist kein Einzelfall.

»Von der ›Geisteskultur‹ gestand Fichte der Frau nur die ›Resultate‹ zu, und [...] betonte, daß der Geist von Mann und Frau ›einen ganz verschiedenen Charakter‹ habe. [...] Fichte äußert hier fest umrissene Vorstellungen davon, was eine Frau schreiben dürfe und wie sie als Autorin zu erscheinen habe: nützliche, moralische, populäre Schriften für und über Frauen, nicht aber für Männer, keine wissenschaftlichen oder philosophischen Werke, und als Autorin dürfe sie lediglich als Erzieherin des eigenen Geschlechts fungieren.«²⁸

Angesichts dieser Bedingungen greifen die Schriftstellerinnen zu verschiedenen Anpassungsstrategien, etwa indem sie anonym oder chiffriert veröffentlichen. Diese ›Geschlechtszensur‹ kann aber auch zu Kunsthemmung oder gar zum Verstummen führen.²⁹ In jedem Fall reagieren die Autorinnen mit einem gespaltenen Selbstbewußtsein, das nicht nur in den Romanvoreden legitimiert, sondern auch den Erzählungen selbst eingeschrieben ist. Gerade die neuere Forschung belegt diesen Aspekt.

1771 beginnt mit der Leidens- und Erfolgsgeschichte eines ›papiernen Mädchens‹ die Geschichte der Berufsschriftstellerei für Frauen. »Für Sophie La Roche bedeuteten die normativen Zuschreibungen des Weiblichen, daß sie selbst dann noch gezwungen war, ihrer Tätigkeit das Etikett des Zeitvertreibs aufzudrücken, als sie infolge der unehrenhaften Entlassung ihres Mannes sich die Finger wund schrieb, um die finanzielle Existenz ihrer Familie zu sichern.«³⁰ La Roche stilisiert sich als Autorin wider Willen, betont das belehrend Mütterliche ihrer Autorenrolle und ihre Verkörperung des Typus der ›schönen Seele‹. Ihr »Weg zwischen Anpassung und Emanzipationsbegehren«³¹ bedient sich der Autorklischees und unterläuft sie dadurch. So etwa belegt die in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift *Pomona* beschriebene »alternative Entstehungsgeschichte des *Sternheim-Romans* [...] die existentielle und lustvolle Bedeutung des Schreibens« für die Autorin.³² Darüber hinaus enttarnt auch dieser Roman »subtextuell die lebenslänglich und aufwendig ›bewiesene Nichtprofessionalität‹ seiner Autorin als das, was sie ist: eine interaktiv mit den Geschlechtsrollenstereotypen der Umwelt modellierte Weiblichkeitsmaskerade.«³³ Gegen die offizielle Ideologie, die im *Sternheim*-Roman festgelegten Werte, behauptet sich die Autorin durch Verstellung. Diese subtile Doppelstrategie ihres Werkes hat Gudrun Loster-Schneider überzeugend nachgewiesen: »die empfindsame, philanthropische und pragmatische Codierung von La Roches Œuvre und ihre Orientierung auf das aufklärerische Kernideologem des ›Wahren, Guten und Schönen‹, die um 1800 im doppelten Wortsinn ›über-

holt< werden von einem immer stärker an Ästhetizität, Autonomie und utopischer Widerständigkeit ausgerichteten elitären Literaturbegriff«,³⁴ bezeichnen ein zusätzliches Dilemma der Frauenliteratur, das ihre Abwertung und Verdrängung aus dem literarischen Kanon erklärt. Alternative Lektüremodelle, die den kulturhistorischen Kontext ebenso einbeziehen wie die Paratexte, stellen die Frage der literarischen Wertung neu.

Die Anpassung als Möglichkeit, überhaupt zu veröffentlichen, wurde den Schriftstellerinnen nicht selten als Komplizenschaft ausgelegt, ein Vorwurf, der entkräftet werden kann dadurch, daß wir mit den Ambivalenzen weiblichen Schreibens auch deren emanzipatorische Aspekte in den Blick nehmen. In ihrer Studie *Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900* hat Susanne Kord darauf hingewiesen, daß die unterschiedlichen Publikationsmöglichkeiten für Schriftstellerinnen – eine Veröffentlichung unter eigenem oder unter falschem Namen (orthonym oder pseudonym), die Verwendung von Initialen (kryptonum), das Verschweigen des Verfasser Namens (anonym) oder die Erfindung einer eigenständigen Verfasserpersönlichkeit (heteronym) – jeweils ganz unterschiedlich bewertet werden können. Ein männliches Pseudonym steht nicht nur »für die Mittäterschaft der Frau, die sich durch diese Anpassung die Möglichkeit der Autorschaft erkaufte«,³⁵ sondern es kann auch bedeuten, daß die Autorin durch diese Vorgabe unter Beweis stellen will, sie schreibe so gut wie ein Mann. Ein weibliches Pseudonym muß nicht »Zeichen des kulturellen Opferstatus der Frau« sein, sondern es kann auch »eine unterschwellige feministische Haltung« bezeichnen, da die Autorin zwar ihre Identität verbirgt, ihr Geschlecht aber behauptet.³⁶ Abgekürzte Vornamen oder Initialen können »den idealen Status der Geschlechtslosigkeit« symbolisieren oder auch als »heimliche Vorspiegelung der Männlichkeit« aufgefaßt werden.³⁷ Das mit der Wahl eines Namens verbundene Rollenspiel ist außerdem noch im Hinblick auf die geschlechterspezifische Valorisierung literarischer Gattungen zu differenzieren:

»während mangelnde Objektivität die Frau aus bestimmten Genres ausschließt oder zum Dilettantismus verdammt, prädestinieren sie gerade ihre ›weiblichen‹ Eigenschaften zu anderen Genres. Darunter fallen Eigenschaften wie Emotionalität (Lyrik), konkrete Beobachtungsgabe (Roman, Erzählung), Einfühlungsvermögen (Briefe, Briefroman), und pädagogisch/didaktische Fähigkeiten (Kinder- und ›Frauen‹-Literatur).«³⁸

Nicht zuletzt sind es unsere eigenen Erkenntnisinteressen zusammen mit einem ausdifferenzierten Analyseinstrumentarium und genauen kulturhistorischen Kenntnissen, die eine Frauenliteraturgeschichte allererst ermöglichen.

Die Listen der Schriftstellerinnen bei der Publikation ihrer Werke, die Legitimationsstrategien in den Vorworten, die bis zur Selbstverleugnung gehende Anpassungsfähigkeit der Autorinnen und ihr erstaunliches Durchsetzungsvermögen verweisen auf »das Verständnis legitimer Autorschaft als *grundsätzlich* männlich.«³⁹ Nach dem von Roland Barthes 1968 propagierten »Tod des Autors« lesen wir diesen Befund nicht mehr nur als defizitär, sondern können ihn positiv ummünzen. Auf welche Weise es den Frauen gelingt, sich in die Tradition einzuschreiben und sie dabei zu verändern, das bleibt abhängig von einer genauen Lektüre ihrer Werke und unserer Revision der konventionellen Bewertungskategorien. Aufgrund ihrer ebenso materialreichen wie theoretisch versierten Arbeit kommt Kord zu dem Befund: »Während im 18. Jahrhundert das Pseudonym hauptsächlich dazu dient, die Identität zu verbergen, liegt im 19. Jahrhundert die Betonung auf der Verhüllung des Geschlechts der Autorin.«⁴⁰ Denn die Schriftstellerinnen fürchteten vor allem eine entsprechend deklassierende Rezeption ihrer Werke. Die anonyme Veröffentlichung bot demgegenüber auch weiterhin die größeren Spielräume.

4. »Die Honigmonathe« – Kontroverse Geschlechterdebatten

1802 erscheint der Briefroman *Die Honigmonathe* von dem Verfasser von *Gustavs Verirrungen*, einem 1801 ebenfalls bei Johann Friedrich Kühn in Posen und Leipzig erschienen Roman.⁴¹ Die Autorin, Caroline Auguste Fischer, gibt in ihren Publikationen ihre Identität nicht preis und verhüllt ihr Geschlecht. Der Selbstbezug auf dem Titelblatt ihres zweiten Romans – weitere werden folgen (1809 *Der Günstling* und 1812 *Margarethe*), die ebenfalls auf den erfolgreichen Erstling verweisen, nun aber auch das Geschlecht der Verfasserin verraten – signalisiert, daß Fischer keine anderen Autoritäten nötig hat; vielleicht auch, daß ihr einflußreiche Freunde ebenso fehlen wie das nötige Geld, was ihre Handlungsmöglichkeiten empfindlich einschränkt. Fischers Versuch, eine unabhängige schriftstellerische Existenz zu führen, gestaltet sich als äußerst schwierig.⁴² Der Romantitel *Honigmonathe* ist irreführend, da die Geschichte einer gescheiterten Liebe erzählt wird und keineswegs die Vorgeschichte glücklicher Flitterwochen. Zwar werden Versatzstücke des empfindsamen Briefromans, demjenigen Genre, das den Frauen im 18. Jahrhundert den Durchbruch in die literarische Öffentlichkeit gestattete, von Fischer aufgegriffen, aber nur um sie in

kritischer Absicht zu wenden. Bereits in dem kurzen Vorwort, das von keinem männlichen Mentor abgesegnet ist, verzichtet Fischer auf Bescheidenheitstopoi und streicht lediglich die belehrende Absicht des Romanwerks heraus. Das Urteil über die Nützlichkeit ihres literarischen Versuches überläßt sie dem Leser, an den das Vorwort auch gerichtet ist. (Fischer richtet sich nicht ausdrücklich an Leserinnen, sondern wählt die gängige männliche Verallgemeinerungsform.)

In dem Briefroman werden unterschiedliche Lebensformen zur Disposition gestellt, wobei die vier Hauptpersonen der Geschichte verschiedene Positionen des damaligen Geschlechterdiskurses verkörpern, die einerseits zueinander in Opposition stehen, andererseits sich komplementär zueinander verhalten. Eine Hierarchisierung dieses komplizierten Beziehungsgeflechts wird nicht vorgenommen.⁴³ Die tugendhafte, edle Julie verkörpert das Idealbild des Weiblichen. Sie wird als Engel verklärt, ihr gepriesener unschuldiger Kindersinn deutet allerdings die männliche Geschlechtsvormundschaft bereits an. Olivier, ihr späterer Gatte, fordert die Unterordnung der Frau und reklamiert ihren Besitz. Er ist der Vertreter der damaligen Eheideologie, wie sie etwa Christian August Fischer, der zweite Ehemann der Autorin, in seinem Pamphlet *Über den Umgang der Weiber mit Männern* vertrat, das 1800 als zweiter Teil von *Elisa* publiziert wurde.⁴⁴ (Hier ist es also der Mann, der von dem Erfolg einer Autorin profitieren wollte.) Die Ehe von Julie und Olivier wird als ausgesprochen unglücklich geschildert. Dadurch übt die Verfasserin Kritik an dem in ihrer Zeit herrschenden Verständnis von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die schwärmerische Position weiblicher Tugendhaftigkeit, der Typus der schönen Seele, wird dabei als ebenso problematisch herausgestellt wie die traditionell patriarchalische Position Oliviers, dessen Rache an Julies Untreue ihn schließlich vernichtet. Mit aufgesetztem Heroismus sucht er den Tod in der Schlacht. Julie überlebt als Witwe.

Mit Reinhold, dem aufgeklärt humanistisch und frauenfreundlich argumentierenden Freund, setzt Fischer dem selbstgefälligen, anmaßenden und realitätsblinden Olivier eine positive (Identitäts-) Figur entgegen. Daß Reinhold am Ende der Geschichte einsam und allein bleibt, spricht allerdings für eine grundsätzlich skeptische Einschätzung des Geschlechterverhältnisses. Fischer versagt sich den platten Idealismus einer glücklichen Verbindung ihres positiven männlichen Helden mit einer Frau, von der sie offensichtlich nicht weiß, wie sie hätte sein sollen. Wilhelmine, die vierte im Bunde, kritisiert die abhängige Position der Frau in der Ehe, die ihr als

Joch erscheint, und wendet sich ausdrücklich gegen die Vorstellungen, wie sie in *Elisa* propagiert werden.⁴⁵ Sie setzt sich mit Nachdruck für die Freiheit der Frauen ein und wird nicht müde, ihre schwärmisch-naive Freundin Julie zu warnen. Die von Wilhelmine vertretene feministische Position war im Diskurs ihrer Zeit negativ konnotiert. Sie wird als Amazone diffamiert,⁴⁶ und die von ihr später im Roman vertretene Vorstellung einer »Ehe auf Zeit«⁴⁷ verweist zwar einerseits auf utopische Elemente des romantischen Liebes- und Eheideals, deren Realisierung läßt Fischer andererseits aber ungewiß. Wilhelmines Glück mit einem italienischen Landmann liegt in der Zukunft und wird nicht weiter ausgeführt. Der offene Schluß des Romans ist bemerkenswert, denn es werden keine alternativen Lösungsmöglichkeiten angeboten. Fischers Appell an den Leser zu Beginn ist also sehr ernst gemeint. Die Vielstimmigkeit des Briefromans bringt nicht nur unterschiedliche Positionen zur Geltung, sondern stellt sie für den Leser, die Leserin – damals wie heute – zur Disposition, ohne die Dissonanzen neuerlich zu harmonisieren. Das macht das Moderne in Fischers *Honigmonathen* aus und begründet so noch den literarischen Wert des Romans.

5. »Die Familie Seldorf« – Ein Revolutionsroman

Therese Huber (1764–1829), Tochter des Göttinger Altphilologen Christian Gottlob Heyne, in erster Ehe verheiratet mit Georg Forster, dem Weltumsegler, Naturforscher und Anhänger der Mainzer Republik, heiratete nach dessen Tod 1794 den sächsischen Legationsrat Ludwig Ferdinand Huber, unter dessen Namen sie bis 1811 publizierte. (Erst mit den *Bemerkungen über Neu-Holland aus dem Reise-Journal einer deutschen Frau* gab sie ihre Anonymität auf.) Nach dem Tod Hubers 1804 war sie gezwungen, für sich und ihre vier Kinder das nötige Geld mit Schreiben zu verdienen. Als Herausgeberin von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* brachte sie es zwischen 1817 und 1826 im Literaturbetrieb ihrer Zeit zu Einfluß und Ansehen.⁴⁸ Therese Huber ist eine journalistische Schriftstellerin, die in der Tradition der Aufklärung schrieb und von den dominierenden literarischen Kreisen der Romantik unabhängig war.⁴⁹ Als ernst zu nehmende Alternative zur Hauptlinie der literarischen Tradition werden die Frauenromane erst neuerlich erwogen.⁵⁰ Obwohl Therese Huber ein recht unkonventionelles Leben führte – sie war als untreue Ehefrau geächtet und als Revolutionärin

verschrieen –, beteuerte sie stets, ihre Pflichten als Hausfrau und Mutter nicht vernachlässigt zu haben. Ihre Briefe bezeugen dieses gespaltene weibliche Selbstbewußtsein. Einerseits war sie um Anpassung an die geltenden Weiblichkeitsnormen bemüht, andererseits wich sie davon deutlich ab, indem sie sich um eine Scheidung von Forster bemühte, sich als Freiheitskämpferin (Jakobinerin) bekannte und als Schriftstellerin tätig wurde.

In ihrem literarischen Erstling, *Die Familie Seldorf* (1795/96), wählt sie ein für eine Frau ganz ungewöhnliches Thema, was durch den männlichen Autorennamen – im ersten Teil wird der Ehemann als Verfasser genannt, im zweiten als Herausgeber – legitimiert scheint. Diese »Erzählung aus der französischen Revolution«, so der Untertitel in der Neuauflage ihrer Werke 1831, nimmt das wichtigste politische Ereignis der Zeit zum Gegenstand und schildert die Ereignisse der Jahre 1792/93 aus der Perspektive einer Frau.⁵¹ Auf literarische Weise mischt sich also Therese Huber in den aktuellen politischen Diskurs ein. »Ich war ja Jakobinerin und Demokratin und Revolutionär«, bekennt sie Paul Usteri 1814 in einem Brief und schreibt weiter, »aber ich wußte stets, das Weib solle schweigen, wenn Männer sprächen, und nie außer dem innigsten Zirkel von Politik sprechen.«⁵² Erst die literarische Verkleidung ihrer politischen Auseinandersetzung sowie die Publikation unter dem Namen des Gatten ermöglichten es der Autorin, in Fragen der Politik Stellung zu beziehen. Therese Huber, die über genaue Kenntnisse der Lage in Frankreich verfügte, verurteilte den *terreur*, die Herrschaft des Schreckens, nicht aber die Revolution insgesamt. Sie plädierte vielmehr für die Freiheit und schlug sich auf die Seite der gemäßigten Revolutionsanhänger. Die Verbindung von Politischem und Privatem in ihrem Roman darf dabei besonderes Interesse beanspruchen.

Der erste Teil enthält Elemente des Familienromans. Zwar ist Sara Seldorf kein Tugendvorbild, sondern verkörpert den Typus der verführten Unschuld und ergibt sich in das Märtyrertum der Liebe.⁵³ Die politische Auseinandersetzung bleibt den Männern vorbehalten. Der alte Seldorf, ihr Vater, ein Freiheitskämpfer aus dem Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, und der alte Berthier, ein rechtschaffener Anwalt aus der Gegend, diskutieren die soziale und ökonomische Lage, die später zur Revolution führt. Die Kritik an Adel und Klerus wird hier also aus männlicher Perspektive vorgetragen.⁵⁴ In der Reinheit ihres Herzens (vgl. I, 217) bleibt Sara vorerst weiterhin passiv. Ihre schwärmerische Liebe für den Grafen L***, der sie ins Elend bringt – er hat ihr Vaterhaus niederbrennen lassen, um sich ihr als Retter präsentieren zu können, sie dann geschwängert und

als unverheiratete Frau mit ihrem Kind nach Paris kommen lassen, wo er sie in einfachen bürgerlichen Verhältnissen unterbringt –, schlägt in dem Moment in Rache um, als das Kind während des Tuilerienaufstandes von L*** versehentlich erschossen wird und sie herausfindet, daß er bereits verheiratet ist. Sara wird nun im zweiten Teil des Romans zur Jakobinerin. Dem liegt keine bewußte politische Entscheidung zugrunde – sie bleibt weiterhin Spielball der Mächte, agiert als Werkzeug des Schicksals, genauer gesagt, des Zufalls (vgl. II, 238, 246) –, ihre Rache wird als Ausnahme gleichwohl gerechtfertigt (vgl. II, 160). Insofern L*** sich als treulos gegen Familie und Vaterland gezeigt hat – diese Romanfigur »trägt Züge des enigmatischen und charismatischen Royalistenführers Marquis de Lescure, einem Held der Vendée in den Kämpfen gegen die Republik«⁵⁵ –, insofern kann Sara auf Seiten des Volkes als »Rächerin ihres Geschlechts« (II, 159) auftreten. Auf die Zusammengehörigkeit von politischer Freiheit und familiärer Sorge wird mehrfach hingewiesen.⁵⁶ Mit der Figur der Protagonistin wird die Politisierung des Privaten erzählerisch eingeholt. In ihrem Revolutionsroman betreibt Therese Huber so gleichsam ›Geschichtsschreibung von unten‹ und nimmt Partei für die Armen und Entrechteten, zu denen auch die Frauen gehören.

Erst spät greift Sara Seldorf in die Politik ein; die überkommene patriarchalische Ordnung war ganz ohne das Zutun der Frauen an ihre Grenze gestoßen; die Revolution ist ein deutliches Zeichen für den Niedergang dieser Herrschaftsform. Als ›Racheengel‹⁵⁷ wird Sara ausdrücklich von den Blutweibern der Revolution distanziert (vgl. II, 162).⁵⁸ Da sie offensichtlich die blutigen Ausschreitungen nur schwer verkraftet, verfällt sie nach der Ermordung des Königs im Januar 1793 in einen monatelangen Dämmerzustand. Die psychologische Motivation der Hauptfigur sowie ihre Handlungen sind im einzelnen schwer nachvollziehbar, Saras Entwicklung im zweiten Teil des Romans ist stark stilisiert. Entscheidende Veränderungen werden durch Schock eingeleitet und durch Ohnmachten bzw. Krankheiten begleitet. Nach ihrer Genesung, und das ist besonders spektakulär, schließt sich Sara als Soldat verkleidet der Freiheitsarmee in der Vendée an, wo sie sich durch ihre Todesverachtung als eine mutige Kämpferin bewährt. Auch für diese Rolle gab es historische Vorbilder.⁵⁹ Aus dem Racheengel, einer Frau, die aus persönlicher Enttäuschung mit blinder Wut reagiert, ist nun eine Freiheitskämpferin geworden. Dieses Engagement aber wird zugleich durch die Apathie und Ausweglosigkeit der Protagonistin distanziert. Politisch gangbare Wege zeigt Therese Huber mit

ihrer Heldin nicht auf. Mit Saras Rückverwandlung in eine Frau werden Reste von Menschlichkeit – Mitleid und soziale Verantwortung – aktiviert, sie sind offensichtlich die geheime Triebkraft für Saras Handeln, evtl. auch für Hubers Schreiben.

Kritisiert werden stets die blutigen Exzesse der Revolution. Daß in dieser Ausnahmesituation das Handeln der Protagonistin alles andere als zweifelsfrei ist, beschönigt Huber nicht. Sara wird durchgängig als Opfer der Verhältnisse dargestellt. Aus dem patriarchalisch geprägten Gewaltzusammenhang gibt es für sie kein Entrinnen. Das macht die tragische Fallhöhe dieser Figur aus. Saras Geschichte ist aber kein Einzelschicksal. Zum einen verkörpert sie die Abhängigkeitssituation des weiblichen Geschlechts in Familie und Gesellschaft – dies wird vor allem im ersten Teil des Romans entfaltet –, zum anderen repräsentiert sie den bürgerlichen Freiheitskampf. Als Revolutionärin agiert Sara, unter Verleugnung ihres Geschlechts, gemeinsam mit den Männern. In einem radikalen Sinne gesteht Huber den Frauen also Gleichheit zu, wenn sie ihre Heldin in eine erfolgreiche Freiheitskämpferin verwandelt. »Saras Maskeraden der Männlichkeit«⁶⁰ bezeichnen das Ambivalente ihres Verhaltens, vielleicht auch seine Unzulänglichkeit.

Während die Amazonen als Frauen sichtbare Kämpferinnen sind, handelt es sich bei den als Soldaten verkleideten Kämpferinnen um eine subversive Macht, deren Potential schwer kontrollierbar ist. Als besonders bedrohlich werden sie im Roman nicht erfahren. Sie sind ganz mit den Männern solidarisch, was mit dem gemeinsam in der Schlacht fallenden Paar Babet und Mathieu (vgl. II, 262) sinnfällig wird. Huber verzichtet auf eine negativ konnotierte Sexualisierung der kämpfenden Frau als lüsterne Megäre ebenso wie auf andere, übliche Vorurteile. Es findet keine Dämonisierung der Frau statt, die die Revolutionsfurcht schüren und konterrevolutionäre Reaktionen provozieren könnte. Sara ist keineswegs besonders grausam, sondern durchaus bereit, zu retten und zu helfen (vgl. II, 265). In dem Roman wird zweierlei klar: das Soldatenhandwerk ist zwar dem weiblichen Geschlecht unnatürlich – die Frauen waren ausdrücklich vom Kriegsdienst ausgeschlossen worden (vgl. II 291) –, der Krieg in seiner neuen Form des Vernichtungsfeldzuges aber ist ebenfalls ganz unnatürlich. Aus der Perspektive der als Soldat verkleideten Protagonistin – einer verschobenen und verkehrten Perspektive – erfährt diese Einsicht besondere Eindringlichkeit. Aus der Sicht Saras erscheint Weltgeschichte noch einmal anders.

Die Todesverfallenheit der Heldin, die deutlich von den schrecklichen Erfahrungen der Zeit gezeichnet ist (faktisch hat Sara noch nicht ihr zwanzigstes Lebensjahr erreicht), verhindert am Ende des Romans eine (glückliche) Verbindung mit Roger, dem brüderlichen Freund ihrer Jugend. Besonders dieses negative Ende und das darin enthaltene Plädoyer für die Ehelosigkeit hat die zeitgenössische Literaturkritik getadelt.⁶¹ Wie aber hätte sich aus dem Kriegsversehrten – Roger hat seinen rechten Arm verloren, ein Bein ist steif und sein Gesicht ist entstellt – und einer um all ihre Hoffnungen betrogenen Frau noch ein Happy End schmieden lassen? Verstümmelte Männlichkeit und enttäuschte Weiblichkeit ergeben kein glückliches Paar. Sara ist völlig desillusioniert und emotional ausgebrannt. Ihr (unfreiwilliger) Weg in die Freiheit war vielleicht ein Anfang für weibliche Selbstbestimmung. Die Hoffnung auf wirkliche Verbesserung wird auf die Nachfolgegeneration(en) verlegt. Diese Haltung ist von Resignation und Skepsis nicht frei, darf aber einen hohen Grad an Realitätssinn für sich verbuchen.

Auch für die Frauen war die Französische Revolution ein Zeichen des Aufbruchs. Bei all ihrer Geschichtskennntnis geht es Therese Huber vor allem um eine Kritik der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, nicht um eine harmonisierende Vision privaten Glücks. (Daß dieses durch die gegebenen Bedingungen gerade verhindert wird, steht zu befürchten, wenn wir den Roman *Die Familie Seldorf* nur genau lesen.)

»Das Private, Persönliche ist in dieser Fiktion der Therese Huber zum Politikum geworden; an der Protagonistin Sara wird das tödliche Prinzip des Patriarchats verdeutlicht, der Untergang der ›Familie‹ sichtbar gemacht. Das ist Hubers Beitrag zum damals hochpolitischen Thema der Französischen Revolution.«⁶²

Diese Form der Politisierung der Literatur ist verbunden mit einer zweifachen Politisierung des Weiblichen, zum einen auf der inhaltlichen Ebene – Sara Seldorf greift direkt in die Politik ein, indem sie buchstäblich für die Freiheit ficht –, zum anderen findet durch die Bearbeitung eines sog. männlichen Themas durch eine Autorin auch eine Politisierung weiblicher Autorschaft statt. In der Familiengeschichte der Seldorfs – wir haben es von Anfang an mit defizitären Familienverhältnissen zu tun – verabschiedet Therese Huber die Legitimität der Herrschaft der Väter. Ein neuer Entwurf genuiner Weiblichkeit wird jedoch nicht vorgelegt, was keineswegs als Zeichen des Mangels zu werten ist. Auch in den anderen Romanen Hubers geht es um eine Auseinandersetzung mit der damaligen Lebenswirklichkeit der Frauen. Daraus erhellt die literaturhistorische Relevanz ihrer Romane:

Sie sind alles andere als klischeehaft oder provinziell. Sie konzentrieren sich nicht auf unbedeutende, bloß familiäre Ereignisse, gehen weder in der Biographie der Autorin auf noch sind sie aus bloß privaten Gründen verfaßt. Damit sind eine Reihe der Gründe ausgeschlossen, mit deren Hilfe Schriftstellerinnen aus dem literarischen Kanon gemeinhin verdrängt werden.⁶³

6. Zusammenfassung

Wenn vom Skandal weiblicher Autorschaft die Rede ist, bedeutet das dreierlei: zuerst den Einbruch der Schriftstellerinnen in ein männliches Terrain – das Bestreben der Frauen sich einen Namen zu machen, bedeutet um 1800, mit dem von ihnen erwarteten Rollenverhalten in Konflikt zu geraten. Deshalb mußten sich die Schriftstellerinnen besonderer Publikationsstrategien bedienen. Diese Art der Selbstermächtigung findet auch inhaltlich in den Frauenromanen der Zeit ihren Ausdruck, etwa dann, wenn andere Rollenerwartungen diskutiert oder alternative Lebensmodelle vorgestellt werden. Als besonders skandalös erscheint es, wenn Frauen sich direkt in die Politik einmischen oder gar als Mann verkleidet in den Krieg ziehen. Das ist revolutionär. Schließlich ist die weibliche Autorschaft auch heute noch Stein des Anstoßes, wenn es um eine Revision des Kanons und der Epochenbegriffe geht. Dieser Aspekt konnte hier nur angedeutet werden.

-
- ¹ Vgl. Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh 1981.
- ² Vgl. Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991. Vgl. ferner: *Autorschaft – Genus und Genie in der Zeit um 1800*, hrsg. von Ina Schabert und Barbara Schaff, Berlin: Erich Schmidt 1994.
- ³ Das Gießener Graduiertenkolleg »Klassizismus und Romantik« arbeitete an einer Revision der konventionellen Auffassung, die Klassik und Romantik als Stilbegriffe einander gegenüberstellt, und hebt statt dessen ein gegenstrebig-spannungsvolles Verhältnis der beiden Richtungen hervor, die dergestalt als komplementäre Kulturkonzepte sichtbar werden. (Vgl. auch: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*, hrsg. von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits, Bern u.a.: Peter Lang 2002, Bd. 6: *Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten – Aufklärung, Klassik, Romantik.*)
- ⁴ Die Frauenromane zur Unterhaltungs- bzw. Trivialliteratur abzuwerten und so aus dem literarischen Kanon heraus zu halten, ist im Hinblick auf die Epochencharakteristik ein Ausweichmanöver. Beide Probleme – eine Revision des Kanons und die Diskussion um eine neu strukturierte Abfolge unterschiedlicher Stilrichtungen und Konzepte – gehören zusammen und sind ohne eine entsprechende Berücksichtigung der Frauenliteratur schwerlich denkbar.
- ⁵ Bei diesem Kapitel handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Aufsatzes, der erschienen ist in: *Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen*, hrsg. von Joanna Jablkowska und Malgorzata Polrola, Lodz: Universitätsverlag 2002, S. 47–58.
- ⁶ Das für ihn entworfene Denkmal zeigt Bettine als Amourette zu Füßen des großen Dichters; zur Ambivalenz dieses Arrangements vgl. Christiane Holm, *Papierne Paare. Zum Verhältnis von Kunst und Geschlecht in Achim und Bettine von Arnims literarischem Dialog*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, Bd. 13/14 (2001/2002), S. 65–88.
- ⁷ Vgl. Carola Hilmes, »Lieber Widerhall«. Bettina von Arnim: Die Günderode – *Eine dialogische Autobiographie*, in: GRM 46 (1996), S. 424–438.
- ⁸ In dieser in dialogisierender Briefform abgefaßten Abhandlung vertritt Friedrich Schlegel die These, »daß Philosophie den Frauen unentbehrlich sey, weil es für sie keine andere Tugend gebe, als Religion, zu der sie nur durch Philosophie gelangen können.« (Friedrich Schlegel, *Über Philosophie. An Dorothea*, in: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Berlin: Heinrich Frölich 1799, S. 1–38, hier S. 2) Schlegels progressiv emanzipatorische Vision der Geschlechterdifferenz gipfelt in der Aussage: »Nur sanfte Männlichkeit, nur selbständige Weiblichkeit sey die rechte, die wahre und schöne.« (ebd., S. 9) In dem Moment allerdings, wo Schlegel die im Weiblichen verkörperte Humanität zum Sinnbild der Religion macht, erfährt die Frau einerseits ihre höchste Verklärung, andererseits wird die Bedeutung ihrer realen Existenz null und nichtig. Im Kontext

-
- harmonischer Ergänzung der Geschlechter muß der Wunsch der Frauen nach Selbstverwirklichung als obsolet erscheinen.
- 9 Die Adressatin des fingierten Briefes ist in den Untertitel gerutscht, das Thema *Über die Philosophie* behauptet den ersten Platz. Schlegel nimmt sich als Verfasser zwar zurück, als Herausgeber der Zeitschrift allerdings erscheint sein Name zusammen mit dem des Bruders August Wilhelm auf dem Titelblatt.
- 10 Ruth Klüger, *Zum Außenseitertum der deutschen Dichterinnen*, in: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*, hrsg. von Helga Gallas und Magdalene Heuser, Tübingen: Niemeyer 1990, S. 13–19, hier S. 19.
- 11 Vgl. Anita Runge, *Literarische Praxis von Frauen um 1800. Briefroman, Autobiographie, Märchen*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann 1997, S. 212; Anita Runge hat sich auch als Herausgeberin der Reihe »Frühe Frauenliteratur in Deutschland« verdient gemacht.
- 12 Vgl. Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1992; Anne Fleig, *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- 13 Vgl. Ute Gerhard, *Die Frauenrechtserklärung der Olympe de Gouges. Entwurf zu einer feministischen Rechtstheorie*, in: *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte 7* (1989), S. 605–618.
- 14 Zusammen mit anderen Texten auszugsweise abgedruckt in: *Ob die Weiber Menschen sind. Geschlechterdebatten um 1800*, hrsg. und mit einem Nachwort von Sigrid Lange, Leipzig: Reclam 1992.
- 15 Vgl. Claudia Honegger. *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, Frankfurt/M. u. New York: Campus 1991.
- 16 Vgl. Barbara Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München: Beck 2000, die die sozioökonomischen und kulturhistorischen Rahmenbedingungen für Schriftstellerinnen um 1800 in ihrem ersten Kapitel zusammenfassend darstellt (S. 19–69); hier auch weiterführende Literatur.
- 17 Vgl. ebd., S. 22.
- 18 Vgl. Carola Hilmes, *Georg Forster und Therese Huber: Eine Ehe in Briefen*, in: *Das literarische Paar. Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes*, hrsg. von Gislinde Seybert, Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 111–135.
- 19 »Der Inhalt der *Elisa* ist schnell erzählt: Die Heldin verzichtet um der Eltern willen auf Birkenstein, den Mann, den sie liebt, und heiratet den ungeliebten Wallenheim, dem sie aber dennoch eine mustergültige Gattin wird, dem sie in allem gehorcht, dessen Launen sie erträgt, dessen Seitensprünge sie verzeiht. Nur einmal versucht sie zu widersprechen, als der Gatte den vierjährigen Sohn zur öffentlichen Erziehung ins Internat stecken will, während sie ihn zu Hause mit Hilfe eines Haushofmeisters erziehen möchte. Aber bei dieser Unbotmäßigkeit handelt es sich erstens nicht um sie selbst, und zweitens zieht sie auch hier den kürzeren. Der vierjährige Sohn muß hinaus ins Leben, was ihm schlecht bekommt. Zum Schluß stirbt Elisa, gefaßt und im köstlichen Bewußtsein ihrer absoluten Tugendhaftigkeit, aber mit Zweifeln an der Unsterblichkeit der Seele im Herzen.« (Honegger (Anm. 15), S. 35f.)

-
- 20 Lydia Schieth bringt noch eine andere These ins Spiel: Es könnte auch »ein ganz anderer Verfasser hinter dem Text steck[en], möglicherweise der Verleger selbst.« (Lydia Schieth, *Nachwort*, zu: *Elisa oder das Weib wie es seyn sollte*, Nachdruck im Olms Verlag Hildesheim 1990, S. 1–39, hier S. 15.)
- 21 Ebd., S. 3.
- 22 Ebd., S. 3.
- 23 Zit nach: Schieth, ebd., S. 23.
- 24 Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 2.
- 25 Vgl. Schieth (Anm. 20), S. 30–33.
- 26 Magdalene Heuser, »Ich wollte dieß und das von meinem Buche sagen, und gerieth in ein Vernünfteln« [Wallenrodt]. *Poetologische Reflexionen in den Romanvoreden*, in: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800* (Anm. 10), S. 52–65, hier S. 56. Vgl. auch die Ausführungen von Kord (Anm. 35), S. 102ff.
- 27 Heuser (Anm. 26), S. 56. Heuser faßt die Argumentationsstrategie der Autorinnen folgendermaßen zusammen: »Sie stellen die Grundannahme der gesellschaftlich vorgegebenen Geschlechtsrollenzuschreibung nicht in Frage, wonach ihnen, weil sie Frauen sind, der Schritt in die literarische Öffentlichkeit eigentlich nicht zusteht und offensichtlich nur unter den Bedingungen unendlich wiederholter und variiertes Bescheidenheitsbeteuerungen und Entschuldigungen zu wagen ist. Ihre Romanschriftstellerei geschieht anonym oder richtet sich häufig nur an weibliche Leser; sie bleibt die Ausnahme und auch nur eine Nebenbeschäftigung neben den eigentlichen weiblichen Pflichten; sie ist nur ein Produkt von Erfahrung ohne Anspruch auf Erfindung und ästhetische Gestaltung, die als Privileg der schreibenden Männer gesehen werden; die Zielrichtung der Romane von Frauen ist überwiegend didaktischer Art und steht in der Tradition von Aufklärung und Priorität der Inhaltsorientierung: Diese Selbsteinschätzung weiblicher Autoren artikuliert sich hier vorwiegend im Deutungsmuster des Defizits und nicht der – ebenfalls denkbaren – Differenz.« (Ebd., S. 58f.)
- 28 Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik* (Anm. 16), S. 53.
- 29 Vgl. ebd., S. 64. Vgl. ferner: Barbara Becker-Cantarino, *Geschlechtszensur. Zur Literaturproduktion der deutschen Romantik*, in: *Zensur und Kultur - zwischen Weimarer Klassik und Weimarer Republik; mit einem Ausblick bis heute = Censorship and culture*, hrsg. von John A. McCarthy & Werner von der Ohe, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 87–98.
- 30 Karin Tebben, *Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung*, in: *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1998, S. 10–46, hier S. 19f.
- 31 Gudrun Loster-Schneider, »Ich aber nähre mich wieder mit einigen phantastischen Briefen.« *Zur Problematik der schriftstellerischen Profession Sophie von La Roche (1731–1807)*, in: *Beruf: Schriftstellerin* (Anm. 30), S. 47–77, hier S. 51.
- 32 Ebd., S. 58. »Das Insistieren auf dem eigenen Schreibwunsch und der kreativen Potenz protestiert gegen den selbstreproduzierten Mythos des fremdinitiierten und pragmatischen Schreibens, so wie der phantasiegelenkte Schreibakt die Handlungs- und Sprechrestriktionen der sozialen Lebenswelt kompensiert.« (Ebd., S. 58.)

-
- 33 Ebd., S. 72.
- 34 Ebd., S. 48.
- 35 Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 1996, S. 31.
- 36 Ebd., S. 30.
- 37 Ebd., S. 31.
- 38 Ebd., S. 58. »Literarische Erzeugnisse der Frau werden nach denselben Merkmalen beurteilt wie ihr Geschlechtscharakter. Anerkennung wird nur ›natürlichen‹, ›unbewußt geschriebenen‹ Werken gezollt; ›künstliche‹, d.h. künstlerische Produktion ist für Frauen ›unnatürlich‹, denn die dazu nötige Bildung, Wahrzeichen des männlichen Bürgers, gilt als illegitim für Frauen. Daraus folgt die Einteilung weiblicher Dichtung in zwei Kategorien: schlechte Imitation männlicher Kunst und staunens- und lobenswerte Äußerungen weiblicher ›Natur‹. Diese weiblichen ›Naturwunder‹ sind, ohne Ausnahme, literarische Eintagsfliegen.« (Ebd., S. 85.) Kord weist hier auf Anna Louisa Karsch (1722–1791) hin.
- 39 Ebd., S. 105.
- 40 Ebd., S. 55. »Gründe für die ansteigende Tendenz zur *Geschlechtsanonymität* statt bloßer Identitätsverhüllung im 19. Jahrhundert ergeben sich aus einem Blick auf eine folgenreiche rechts- und kulturhistorische Entwicklung: der ökonomische, rechtliche und soziale Ausschluß der Frau aus der Öffentlichkeit bei gleichzeitiger ideologischer Aufwertung der Hausfrauen- und Mutterrolle. [...]: gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird den Frauen, als Reaktion auf die im Zuge der Revolution proklamierten Menschenrechte, zum erstenmal ihre Geschlechtsidentität nicht aufgezwungen, sondern zur freiwilligen Identifizierung angeboten. Daß die große Mehrheit der Frauen dieses Angebot wahrnahm, läßt sich an ihren Schriften ablesen.« (Ebd., S. 36.)
- 41 Vgl. Carola Hilmes, *Namenlos. Über die Verfasserin von »Gustavs Verirrungen« (1801)*, in: *Spurensuche in Sprach- und Geschichtslandschaften. Festschrift für Ernst Erich Metzner*, hrsg. von Andrea Hohmeyer u.a., Münster/Hamburg/London: LIT Verlag 2003, S. 265–276, insbes. S. 271ff.
- 42 Caroline Auguste Fischer (1764–1842), geb. Venturini, gesch. Christiani, war zweimal verheiratet und hatte einen Sohn aus erster Ehe, den sie als schuldig geschiedene Frau beim Vater zurücklassen mußte, und einen Sohn aus zweiter Ehe. Bereits nach ihrer ersten Scheidung 1801 begann sie zu schreiben, während sie schon mit Christian August Fischer, einem Autor von Reiseberichten, erotischen Erzählungen und Fabeln, zusammenlebte; ihre spätere Ehe wurde 1809 nach nur sieben Monaten wieder geschieden. Als die Unterhaltszahlungen Fischers nur noch unregelmäßig eintrafen, geriet sie in finanzielle Schwierigkeiten. Caroline Auguste Fischer war als freie Schriftstellerin tätig, vermutlich auch als Leiterin eines Erziehungsheims und als Leihbuchhändlerin (diese Angaben sind ungesichert). Völlig verarmt starb sie 1842 in Frankfurt am Main.
- 43 »Der Verlauf der unglücklichen Ehegeschichte folgt gängigen und um 1800 bereits trivialisierten Mustern. Erzählt wird (ähnlich wie bei Richardson, Rousseau, Gellert und Sophie LaRoche) das Schicksal einer leidvoll geprüften weiblichen Tugend, die durch eine ›unerlaubte‹ Liebe gefährdet, schließlich aber doch gerettet wird: Eine ›reine Seele‹ (I, 190) – sie heißt nicht zufällig Julie – geht eine Pflichtehe mit einem

ungeliebten Mann, dem Obristen Olivier, ein, der sie mit Besitzansprüchen und Eifersucht quält. Sie verliebt sich in dessen Pflegesohn Antonelli. Als beide ihre Liebe füreinander nicht mehr verbergen können, tötet Olivier Antonelli und sucht selbst den Tod in der Schlacht. Julie verbringt ihr weiteres Leben einsam und in sanfter Trauer.« (Anita Runge, *Epistolares Erzählen als Experiment mit Weiblichkeitsnormen: Caroline Auguste Fischer*, in: Runge (Anm. 11), S. 33–51, hier S. 34.) Meine Interpretation stützt sich im wesentlichen auf die Ausführungen Runges.

44 Im Nachdruck von *Elisa* wurde Fischers Abhandlung mit publiziert (vgl. Anm. 20).

45 Vgl. Caroline Auguste Fischer, *Die Honigmonathe*, Nachdruck im Olms Verlag Hildesheim 1987, Bd. I, S. 18f.

46 Vgl. ebd., Bd. I, S. 29.

47 Vgl. ebd., Bd. II, S. 136f.

48 Vgl. Bernhard Fischer, *Cottas »Morgenblatt für gebildete Stände« in der Zeit von 1807 bis 1923 und die Mitarbeit Therese Hubers*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 43 (1995), S. 203–239. Zu Leben und Werk vgl. »Alles ... von mir!« *Therese Huber (1764–1829). Schriftstellerin und Redakteurin*, bearbeitet von Andrea Hahn und Bernhard Fischer, in: *Marbacher Magazin* 65 (1993).

49 »Der Vater war ganz erstaunt über die Leichtigkeit meines Erzählens und Erfindens. Von da an habe ich meine Erfahrungen alle in meinen kleinen Romanen niedergelegt. Es ist deren keiner, der nicht lauter Abstraktion der Erfahrung und der Selbstbeobachtung wäre, viele sind aus lauter wahren Zügen zusammengesetzt. Ich verdiente also die Hälfte unseres Einkommens, ohne je ein Hausgeschäft zu versäumen«, schreibt Therese Huber 1817 an ihren Sohn (zit. nach: Ludwig Geiger, *Therese Huber. 1764 bis 1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau*, Stuttgart: Cotta 1901, S. 343)

50 Vgl. Becker-Cantarino (Anm. 16), S. 110ff.

51 »Die Handlung des Romans ist zeitlich und geographisch genau in die politischen Ereignisse der Zeit eingebettet. Sie ist auf die Jahre 1784 (Übersiedlung der Seldorfschen Familie aufs Land in die Gegend von Saumur) bis 1793 (Ende des Royalistenaufstandes in der Vendée) datiert, wobei der Schauplatz der Romanhandlung für die Jahre 1792/93 in Paris liegt. Hier erlebt Sara Seldorf, die Protagonistin, den Sturm auf die Tuilerien, die Septembermorde und die Hinrichtung des Königs, bevor sie, als Mann verkleidet und im Rang eines Kapitäns, mit der Revolutionsarmee in die Provinz zieht. Der Schluß des Romans zeigt Sara, wieder in eine Frau rückverwandelt, in den Ruinen des Schlosses ihres gefallenen Geliebten, des Grafen L***, und in der Fürsorge für dessen verwaisten Sohn Hippolyte.« (Magdalene Heuser, *Jakobinerin, Demokratin und Revolutionär. Therese Hubers »kleiner winziger Standpunkt« als Weib um 1800*, in: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830*, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ausstellungskatalog des Historischen Museums Frankfurt/M. u. Marburg: Jonas Verl. 1989, S. 143–157, hier S. 148.)

52 Zit. nach Geiger (Anm. 49), S. 228.

53 Vgl. Therese Huber, *Die Familie Seldorf*, Nachdruck im Olms Verlag Hildesheim 1989, Bd. I, S. 274; die weiteren Angaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

-
- 54 Beide Männer, die als Vaterfiguren auftreten, gehören einer vergangenen Zeit an. Mit dem Tod des alten Seldorf, an dessen Figur Huber eine Kritik des dominanten, nur auf sich bezogenen Hausvaters knüpft, endet der erste Teil des Romans.
- 55 Becker-Cantarino (Anm. 16), S. 101f.
- 56 Warnend hatte der alte Berthier Sara erklärt: »Der Mann, Sara, dessen unzusammenhängenden Gründen, gegen Sitte und Gesez zu handeln, Sie nachgeben, ist der Feind seines Vaterlands und der Verräther seines Volks; wer die Sache der Freiheit verräth, wird sich nicht scheuen, die hilflose Unschuld aufzuopfern!« (II, 66)
- 57 »Sara, mit fliegendem Haar, das weiße Gewand vom Blut der Erschlagenen, über welche sie schritt, befleckt, hebt den Arm, hebt das Eisen, das sie für diesen Augenblick rein bewahrt hatte. – Du bist mein, ruft sie, nur ich darf dich richten! – und stürzt auf ihn zu. Sara, Sara! erschallt plötzlich eine bekannte Stimme aus dem Mordgewühl um sie her – es ist Theodors [ihres Bruders, C.H.] Stimme! Nur diese, nur die Stimme der Natur vermochte noch in dem durch Rache verwilderten Herzen wiederzutönen; bei der leisen unerwarteten Anregung brach die Kraft ihrer gespannten Nerven: und Sara sank sinnlos unter den Geschlachteten nieder.« (II, 168)
- 58 An einer Stelle wird Sara mit Medea, der Mutter die ihre Kinder tötete, um an ihrem treulosen Ehegatten Rache zu nehmen, in Verbindung gebracht (vgl. II, 164), wobei es zu einer signifikanten Motivverschiebung kommt: Nach der Ermordung ihres Kindes während des Tuilerienaufstandes schreckt Sara nun vor nichts mehr zurück. So unverstänglich Medeas Rache blieb, so leicht läßt sich Saras Rachewunsch nachvollziehen. Nur im Kontext der Revolution, eines gesetzlichen Ausnahmezustandes, sind ihre zukünftigen Handlungen zu legitimieren. Daß sie für eine Frau nicht zu verkraften sind, darüber belehrt noch der Roman.
- 59 Vgl. »*Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht*«. *Frauen und die Französische Revolution*, hrsg. von Helga Brandes, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 1991.
- 60 Becker-Cantarino (Anm. 16), S. 106.
- 61 Vgl. Magdalene Heuser, *Nachwort*, zu: *Die Familie Seldorf* (Anm. 53), S. 347–389, hier S. 380.
- 62 Becker-Cantarino (Anm. 16), S. 110. Vgl. ferner: Helga Meise, *Politisierung der Weiblichkeit oder Revolution des Frauenromans?*, in: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption*, hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel, Berlin/Hamburg: Argument 1989, S. 55–73; konträr dazu argumentiert Inge Stephan, *Revolution und Konterrevolution. Therese Hubers Romans »Die Familie Seldorf« (1795/96)*, in: *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*, hrsg. von Harro Zimmermann, Heidelberg: Winter 1990, S. 171–194.
- 63 Zur Abwertung und Verdrängung der Frauenliteratur aus dem Kanon vgl. Renate von Heydebrand und Simone Winko, *Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur*, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart: Kröner 1995, S. 206–261. Vgl. auch: Kord (Anm. 35), S. 138ff.