Carola Hilmes

Unbotmäßig

Karoline von Günderrodes literarische Inszenierungen der »Jungfrau in Waffen«*

Karoline von Günderrode (1780–1806) ist die wohl bekannteste Selbstmörderin der Goethezeit. Kaum war ihr Leichnam am Morgen des 27. Juli 1806 in Winkel am Rhein geborgen worden, berichteten Susanne von Heyden, Meline Brentano und Lisette Nees von Esenbeck von den Ereignissen, und so begründeten die Freundinnen in ihren Briefen die Legende vom Tod aus verschmähter Liebe.[1] Das geschlechtsspezifische Klischee »She died for Love« bestimmte die weitere Rezeption der Schriftstellerin, deren Werk anfänglich vor allem unter autobiographischen Gesichtspunkten gelesen wurde.[2] Gegenüber dieser Außensicht findet sich in den literarischen Werken der Günderrode das Motiv der Jungfrau in Waffen, das für ein heroisches, also männlich konnotiertes Selbstverständnis der Autorin spricht. Mit dem Topos der kühnen Kämpferin, die für Ehre und Volk streitet, opponiert Günderrode gegen die Geschlechterkonzeption ihrer Zeit und deren Begrenzung. Mit Figuren wie Darthula, Hildgund oder Mora – allesamt dem nordischen Sagenkreis angehörende Heldenmädchen – inszeniert sie *gender trouble*. Der Ärger mit dem Geschlecht beginnt aber nicht erst mit den Inhalten, sondern bereits bei den literarischen Formen. Um

* Vortrag auf dem Symposion »Frauen der Romantik«, 8.–9. Juli 2014, organisiert von Wolfgang Bunzel für das Institut für Stadtgeschichte, die Hessische Landeszentrale für politische Bildung und für das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Haus.

1 Vgl. Carola Hilmes, »Welch ein Trost, daß man nicht leben muß«. Karoline von Günderrodes Inszenierung eines unweiblichen Heldentodes, in: Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids, hrsg. von Günter Blamberger und Sebastian Goth, Paderborn 2013 (= Morphomata 14), S. 167–190.

2 Vgl. Helga Dormann, Die Karoline von Günderrode-Forschung 1945–1995. Ein Bericht, in: Athenäum 6 (1996), S. 227–248.

© 2017 Carola Hilmes, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83533105-005 | CC BY-NC-SA 4.0

überhaupt einen Platz im literarischen Feld beanspruchen zu können, hatten die schreibenden Frauen um 1800 bestimmte Reglements zu beachten.[3] Günderrode aber beansprucht für sich ein Konzept von Autorschaft, das auf die damals geltenden Restriktionen für Schriftstellerinnen keine Rücksicht nimmt.

Verstoß gegen die Genrekonventionen

Karoline von Günderrode schrieb keine empfindsamen Briefromane, ein beliebtes von vielen Schriftstellerinnen der Goethezeit genutztes Genre – ich denke hier zuerst an ›Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim‹ (1771), die Sophie von La Roche geschrieben und die Wieland (angeblich ohne ihr Wissen) publiziert hatte; aber auch an Sophie Mereaus ›Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen‹ (1803). Die Günderrode wetteiferte mit den Großen, wenn sie Stoffe aufgreift wie Mahomet, der (in jeweils unterschiedlicher Weise) von Voltaire und Goethe bearbeitet wurde.[4] Sie selbst versuchte sich als Dramatikerin mit ›Mahomed, der Prophet von Mekka‹ (1805); von einem zeitgenössischen Rezensenten wurde dieses in fünf Zeiträume gegliederte Drama als »dialogisierter Roman« bezeichnet und so abgewertet.[5] Karoline von Günderrode studierte die Philosophie ihrer Zeit – Hemsterhuis, Fichte, Schellings Naturphilosophie – und hatte ein großes Interesse an mythologischen Stoffen schon bevor sie Friedrich Creuzer, den Altertumsforscher aus Heidelberg, kennenlernte. Als Autodidaktin setzte sie sich

3 Vgl. Carola Hilmes, Vom Skandal weiblicher Autorschaft. Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen zwischen 1770 und 1830, in: dies., Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte, Königstein im Taunus 2004, S. 43–59.

4 Voltaires Verstragödie ›Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète‹ (1741) wurde von Goethe 1799 übersetzt; außerdem schrieb Goethe das Gedicht ›Mahomets Gesang‹ (1772/73).

5 Rezension von R. L. in: Der Freimüthige oder Ernst und Scherz 3 (1805), Nr. 89 vom 4. May, S. 353–354; wiederabgedruckt in: Karoline von Günderrode, Sämtliche Werke und ausgewählte Schriften. Historisch-Kritische Ausgabe, hrsg. von Walter Morgenthaler, 3 Bde., Basel und Frankfurt am Main 1990–1991, hier: Bd. 3, S. 110 f. – Alle weiteren Zitate unter der Sigle *SW* und mit Angabe von Band- und Seitenzahl folgen dieser Ausgabe.

ernsthaft mit Logik und Metrik auseinander, wie ihr ›Studienbuch‹ belegt.[6] Vor allem aber erprobte sie sich literarisch und zwar in ganz unterschiedlichen Genres. Sie schrieb Sonette, Elegien u. a. Gedichte, Prosa und Gespräche sowie Dramolette (kleinere, fragmentarische Dramen). Dialogische Formen sind in ihrem Werk häufig zu finden, womit ein der Hermeneutik Schleiermachers verpflichtetes Kommunikationsmodell propagiert wird; so etwa in dem Gedicht ›Wandel und Treue‹ (1804), in dem Violetta und Narziß miteinander sprechen, oder in den ›Briefen zweier Freunde‹ (1805). Briefe galten seit Gellerts ›Praktischer Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen‹ (1751) als verschriftlichte Gespräche, also eine Form literarisierter Mündlichkeit, die den Schriftstellerinnen um 1800 den Zugang zum literarischen Markt erleichterten.[7] Im Stil der Zeit bleibt bei Günderrode vieles Fragment, so etwa ihre literarische Auseinandersetzung mit der Philosophie Schellings unter dem Titel ›Ein apokaliptisches Fragment‹ oder das kurze Ideendrama ›Immortalita. Ein Dramolet‹, in dem die romantische Vorstellung einer glücklichen Verbindung von Liebe und Tod, also ein dieses Leben transzendierendes Selbstverständnis, allegorisch umgesetzt wird.

Wiederholt wurden der Dichterin Regelverstöße vorgeworfen,[8] insbesondere was ihre dramatischen Szenen betrifft, so als müsste man den Schriftstellerinnen noch einmal eine Lektion in Regelpoetik erteilen. Wer von den männlichen Kollegen hielt sich um 1800 noch daran? Bereits Lessing hatte Gottsched kritisiert, der Sturm und Drang hatte dann programmatisch tradierte Normen literarischer Produktion zurückgewiesen und die Romantiker versuchten nun, den Roman als integrale Gattung zu etablieren. Mit seinem universalistischen Anspruch musste er notwendig Fragment bleiben; denn als Teil eines Ganzen

6 Vgl. SW 2, S. 302–357 und 418–441.

7 Silvia Bovenschen hat den Briefroman »ein trojanisches Pferd« genannt, mit dem die schreibenden Frauen im 18. Jahrhundert die gattungspoetischen Schranken unterlaufen und ihre Werke einem größeren Publikum präsentieren konnten; vgl. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979 (= Edition Suhrkamp 921), S. 200–220.

8 Vgl. die Rezensionen von Christian Nees in der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹, SW 3, S. 64–66 (zu ›Gedichte und Phantasien‹, 9. Juli 1804), hier: S. 66, und S. 112–114 (zu ›Poetische Fragmente‹, 13. Juni 1807), hier: S. 113.

verweist das Fragment in einer verbindlichen Form auf das anders nicht mehr darstellbare Ganze. In diesem Sinne ließen sich die ›Gedichte und Phantasien von Tian‹ (1804) als ungeschriebener Roman der Günderrode lesen. Das von Günderrode gewählte, kryptische Pseudonym Tian wird in dieser Lesart zum festen Bestandteil des Titels und indiziert so einen Genrewechsel. Von der Forschung ist eine solch spekulative Lektüre noch nicht unternommen worden, obwohl die wiederkehrende Variation von Themen sowie anspielungsreiche Bezüge und bedeutungsvolle Konstellationen eine solche Lesart durchaus gestatteten.

Karoline von Günderrodes Publikationsstrategien sind doppeldeutig. Einerseits wagt sie sich an für schreibende Frauen tabuisierte Gattungen, andererseits wählt sie zur Veröffentlichung ein Pseudonym, mit dem sie ihr Geschlecht verbirgt. Als Dichterin nennt sie sich Tian; es könnte sich dabei um eine anagrammatische Verschreibung von Lina – der Kurzform von Karoline – oder um eine fehlerhafte Schreibung von Titan handeln, jemand, der mit Rekurs auf den Mythos nach dem Höchsten strebt.[9] Für eine dritte Publikation, die vor allem Gedichte enthält, aber auch einige Prosafragmente und eine dialogische Szene (›Scandinavische Weissagungen‹), wählt Friedrich Creuzer den Titel ›Melete‹; Melete gehört zu den drei Musen (nach einer Überlieferung, die religionsgeschichtlich älter ist als Hesiod, der neun von Zeus mit Mnemosyne gezeugte Musen kennt). Sie gilt als Muse der Übung und Überlegung; sie steht neben Mneme, der Muse der Erinnerung, und Aoide, der Muse des Gesangs. Als neues Pseudonym für ihre dritte Sammlung wählt Günderrode selbst den Namen Ion. Dabei bezieht sie sich auf den gleichnamigen platonischen Dialog, in dem es um die Bedeutungs- und Wirkungsmacht der Dichtung geht, die in Abgrenzung zur Philosophie diskutiert wird. Creuzer ist mit der Wahl dieses auf philosophische Autorität sich berufenden Pseudonyms anfangs nicht einverstanden, lenkt dann aber ein. In seinem Brief an die Günderrode vom 2. Februar 1806 nimmt er eine aufschlussreiche Bedeutungsverschiebung auf den Bereich der Poesie vor:

9 Das chinesische Schriftzeichen »Tiān« (›Himmel‹) wird auch zur Bezeichnung des »höchsten Wesens« gebraucht; vgl. Helene M. Kastinger Riley, Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit, Columbia, S.C. 1986 (= Studies in German Literature, Linguistics and Culture 8), S. 200, Anm. 97.

> In jedem Betracht ist Jon ein bedeutungsvoller Name. Jon der Stammvater der Jonier, die zuerst das schönere Hellas gründeten, unter denen sich zuerst jenes volle blühende begeisternde Gefühl des Lebens regte worin die junge Kunst kindlich spielt. *Jonien* ist der *Poesie* Vaterland. Ja das Kind soll *Jon* heisen. (SW 3, S. 167)

Nach dem Selbstmord Günderrodes zieht Creuzer das Manuskript zurück, um nicht weiter ins Gerede zu kommen. Er hat kein Interesse daran, die Legende vom Liebestod der Dichterin zu nähren. In dem Brief vom 28. Juli 1806 lautet Susanne von Heydens Erklärung für den Selbstmord Karolines kurz und bündig: »sie konnte nicht leben ohne Liebe«.[10] Dieser Brief an Hektor von Günderrode, den Bruder der Toten, sowie andere ähnliche Nachrichten dienen Creuzer gleichsam als Warnung. Er hatte immerhin eine Reputation als Professor zu verlieren. Autobiographische Bezüge in der Gedichtsammlung sind unverkennbar; die Figur des Eusebio ist leicht als der (reale) Freund zu entschlüsseln,[11] aber auch das Sonett ›Zueignung‹ direkt nach dem Musenanruf spricht eine deutliche Sprache. Die von der jungen Generation der Romantiker betriebene programmatische Vermischung von Dichtung und Leben legt eine (auto-)biographische Lektüre nahe. Literatur galt als geschriebenes Leben – bekannt ist Novalis' Forderung nach einer Romantisierung des Lebens und in seinen ›Teplitzer Fragmenten‹ (Nr. 341) nannte er den Roman »ein *Leben* als Buch«. Erst knapp hundert Jahre später wird ›Melete von Jon‹ veröffentlicht;[12] die Muse der Beredsamkeit wird mit diesem Titel ins Land der Dichtung verlegt. Friedrich Creuzer (1771–1858) wird die ehemals Geliebte bis zu seinem Lebensende nicht mehr erwähnen.

Ihren begrenzten finanziellen Mitteln entsprechend lebt Karoline von Günderrode bescheiden und zurückgezogen im Cronstetten-Hynspergischen Damenstift in Frankfurt. Bei aller Schüchternheit, die man

10 »Ich sende Dir ein zärtliches Pfand«. Die Briefe der Karoline von Günderrode, hrsg. von Birgit Weißenborn, Frankfurt am Main und Leipzig 1992, S. 346.

11 Das Lehrer-Schüler-Verhältnis wird hier als ein Dialog zweier Freunde präsentiert; der Unterschied der Geschlechter wird nivelliert und über die Altersdifferenz realisiert; vgl. SW 1, S. 350–362.

12 1896 (Ausgabe von Erwin Rohde), 1899 (Ludwig Geiger), 1906 (Leopold Hirschberg); vgl. Walter Morgenthaler in SW 3, S. 169–172.

ihr nachsagt, behauptet sie aber ihre Position als Schriftstellerin Clemens Brentano gegenüber mit Nachdruck.

> Wie ich auf den Gedanken gekommen bin meine Gedichte drucken zu lassen wollen Sie wissen? Ich habe stets eine dunkle Neigung dazu gehabt, warum? u wozu? frage ich mich selten; ich freute mich sehr als sich jemand fand der es übernahm mich bei dem Buchhändler zu vertretten, leicht u unwissend was ich that, habe ich so die Schranke zerbrochen die mein innerstes Gemüth von der Welt schied; u noch hab ich es nicht bereut, denn immer neu u lebendig ist die Sehnsucht in mir mein Leben in einer bleibenden Form auszusprechen, in einer Gestalt die würdig sei zu den vortreflichsten hinzuzutretten sie zu grüßen u Gemeinschaft mit ihnen zu haben. Ja nach dieser Gemeinschaft hat mir stets gelüstet, dies ist die Kirche nach der mein Geist stets walfartet auf Erden[.] (SW 3, S. 63)

In diesem Brief vom 10. Juni 1804 trägt Günderrode selbstbewusst ihr idealistisch gesteigertes Dichtungsverständnis vor. Sie sucht die Gemeinschaft der Besten, will ihr »Leben in einer bleibenden Form« aussprechen. Darin sieht sie ihre Lebensaufgabe. Auf Clemens Brentanos galantes Angebot, ihr bei der Veröffentlichung zu helfen und sie gegen zu erwartende Angriffe der Kritiker zu schützen, hat sie verzichtet. Sowohl mit der Wahl der mythologischen Stoffe und philosophischen Themen als auch mit der Entscheidung für etablierte und deshalb männlich konnotierte Genres durchkreuzt sie die um 1800 geltenden Geschlechtserwartungen.[13] Anders als der empfindsame Briefroman mit seinen weiblichen Tugendheldinnen, der auf gleichsam natürliche Weise geschrieben ist, sozusagen dem (als Wunsch projektierten) Leben abgelauscht, erfordern die tradierten ›höheren‹ Formen der Dichtung (Sonett, Ode, Elegie) und vor allem das Drama ein entsprechendes Studium und einen systematisch-konstruierenden Geist, was die Schriftstellerinnen damals vor Schwierigkeiten stellte und Risiken barg. Be-

13 Vgl. Annette Runte, Maske und Symptom. Mythenverarbeitung, Privatmythologie und literarische Camouflage bei Karoline von Günderrode, in: Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen, Überschreibungen, Übermalungen, hrsg. von Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preußer und Françoise Rétif, Heidelberg 2007, S. 163–182.

cker-Cantarino hat die »ästhetische Normkontrolle« in der Goethezeit aufgewiesen und spricht von einer regelrechten »Geschlechtszensur«.[14]

Karoline von Günderrode hält an der von ihr gewählten Publikationsstrategie fest, auch nachdem durch Indiskretion die sich hinter dem Pseudonym Tian verbergende Person bekannt geworden und sie in die Schusslinie öffentlicher Kritik geraten war. In einer anonymen Rezension in ›Der Freimüthige‹ vom 15. Mai 1804 heißt es zu Tians ›Gedichten und Phantasien‹: »Ein schönes, zartes, weibliches Gemüth offenbaret sich darin, und erregt Erwartungen für die Zukunft, wenn es sich nicht in Mystik und Modepoesie verfitzt« (SW 3, S. 61); und nach diesem ausdrücklichen, wenn auch zweischneidigen Lob folgt ein dringender Rat:

> Möchte die Verfasserin doch die Bitte eines ihr unbekannten Freundes hören, […] möge sie sich nie *gewaltsam* heben, nie in die Tiefen einer finstern Mystik versinken, und lieber in der ihr eignen Sphäre des innigen Gefühls, der schönen und zarten Darstellung bleiben: sie wird desto reizender dichten, je freier sie es thut. (ebd., S. 62)

Diesem wohlmeinenden Rat ist die Günderrode nicht gefolgt. Sie hat sich in philosophische Höhen verstiegen und in mythologische Tiefen verstrickt. Die Erwartungen an das den Frauen zugeschriebene »schöne, zarte Gemüth« hat sie harsch zurückgewiesen. Mit dem Motiv der kühnen Kämpferin opponiert sie gegen die um 1800 geltende Geschlechterkonzeption.

Clemens Brentano beklagte in seinem Brief vom 2. Juni 1804 das »zwischen dem Männlichen und Weiblichem« Schwebende der ›Gedichte und Phantasien von Tian‹.[15] Schon in der zweiten Sammlung ›Gedichte und Fragmente‹ dominiert ein männlichen Sujets zugewendetes Selbstverständnis der Autorin. Dabei geht es um literarische Visionen eines heroischen Lebens, das im kulturellen Gedächtnis tradiert wird und Günderrode zur Selbstverständigung ihrer Autorschaft dient. Ihre zweite Publikation beginnt mit dem Dramolett ›Hildgund‹, der Geschichte eines nordischen Heldenmädchens, dem mit der Ballade

14 Barbara Becker-Cantarino, Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung, München 2000 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 53–65.

15 Zitiert nach SW 3, S. 63.

›Piedro‹ ein in seiner Offenheit verblüffendes Bekenntnis zur Homosexualität folgt. Auch der Dialog zweier Pilger und das fünfaktige Drama ›Mahomed‹ sind thematisch, personell und im Hinblick auf das gewählte Genre (ein klassisch gebautes Drama) eindeutig männlich konnotiert. Lediglich das Sonett ›Der Kuß im Traume‹ bleibt ambivalent – oder sollte man lieber androgyn sagen? So wird dann auch die postum erscheinende Sammlung ›Melete‹ angelegt sein; im Unterschied zu den sonstigen Einzelveröffentlichungen – ›Udohla‹, ›Magie und Schicksal‹, ›Nikator‹ und ›Geschichte eines Braminen‹ (alle 1805/06 erschienen) –, die jeweils männliche Figuren in den Vordergrund rücken. Die für die Romantik typische Mischung der Gattungen in den Publikationen Günderrodes verweist – bei einer Analogisierung von Genre und Gender – auf eine dritte Position, die »zwischen dem Männlichen und Weiblichen schwebt«: die mythologische Figur des Androgyn und literarisch hybride Formen. Was Clemens Brentano damals als freundschaftlichen Vorwurf formulierte, kann von heute aus als Vorzug gelesen werden, da er die Modernität der Autorin akzentuiert. Das gilt nicht zuletzt für die von Günderrode wiederholt verwendete Form des Kurzdramas, das Dagmar von Hoff zum einen als Selbstzensur der Autorin liest und zum anderen als eine subversive Strategie der Selbstverwirklichung sieht.[16]

Karoline von Günderrodes Wiederaneignung mythologischer Figuren spricht für eine starke Autorposition, und insbesondere mit dem Motivkomplex der Jungfrau in Waffen inszeniert sie heroische Formen eines weiblichen Selbstverständnisses, die als Spiegelbild ihres Künstlertums fungieren. Dabei geraten Möglichkeiten eines Geschlechterrollentausches in den Blick: Es sind Visionen und Wunschträume, verkleidet als junger Herr die Welt zu bereisen, Abenteuer zu erleben – für das Stiftsfräulein berauschende Zukunftsmusik, der es an Realisierungsmöglichkeiten fehlt. In der Dichtung aber finden sie ihren festen Platz, und die entsprechenden Werke sichern Günderrode Anerkennung und Fortbestand über die Dauer des eigenen Lebens hinaus. Die Einschreibung in die literarische Tradition bestätigt so ihre Gemeinschaft mit den Vortrefflichsten.

16 Vgl. Dagmar von Hoff, Kontingenz-Erfahrung in der Romantik. Ausdrucksbegehren und Zensur bei Karoline von Günderrode, in: Pandaemonium Germanicum. Revista de estudos germânicos 4 (2000), S. 179–197.

›Darthula nach Ossian‹

Mit diesem langen Gedicht (39 Strophen mit jeweils fünf Versen; Reimschema: abccb) eröffnet Günderrode ihren Debütband ›Gedichte und Phantasien‹ (1804). Vermutlich schon vor 1800 beschäftigte sie sich mit Ossians Bardenliedern. In ihrem ›Studienbuch‹ findet sich eine »[f]ast wortgetreue Abschrift des Anfangs von Harolds Prosaübersetzung«,[17] die ihr offensichtlich als Quelle diente. Dort heißt es zu Darthula: »Schön bist du o Tochter des Himmels! angenehm ist dein stilles Gesicht! Du schreitest holdselig heran. Die Sterne begleiten in Osten deinen blaulichten Lauf.« (SW 3, S. 72) Diese der nordischen Mondgöttin verwandte Figur transformierte Karoline von Günderrode zu »einer weiblichen Heroenlegende«.[18] Die Verserzählung handelt von der Fürstentochter Darthula, die zusammen mit drei Brüdern, unter ihnen auch der von ihr geliebte Nathos, auf der Flucht vor dem schrecklichen Heerführer Caibar ist. Als ihre Beschützer, so wie vorher schon ihre Familie, im Kampf mit dem übermächtigen Feind sterben, fällt sie Caibar in die Hände. Vor dessen erotischen Übergriffen wird sie aber durch einen (verirrten) Pfeil bewahrt. Damit ist die Ehre Darthulas, der Frauen Erste, gerettet.

In ihrer literarischen Bearbeitung konzentriert Günderrode das Geschehen auf das Verhältnis von Darthula, Nathos und Caibar, das sie im Unterschied zur Vorlage stark emotional auflädt.[19] Von ihrem sterbenden Vater Colla erhält Darthula ausdrücklich den Auftrag, für ihr Volk zu kämpfen, d. h. ihre Rolle als streitbare Jungfrau wird unzweifelhaft legitimiert (vgl. V. 78), und es kommt deshalb auch nicht zu inneren Konflikten. In einen direkten Kampf verwickelt zeigt Günderrode ihre Titelheldin allerdings nicht. Darthula tritt auf mit Schild und Schwert, doch weder den Vater noch den Geliebten kann sie schützen, lediglich deren tote Körper kann sie unter Einsatz des eigenen Lebens

17 So Walter Morgenthaler in SW 3, S. 72

18 Vgl. Liesl Allingham, »Darthula nach Ossian«. A Female Warrior, Her Unruly Breast and the Creation of Her Heroic Legend (Conference paper für WIG in Augusta, Michigan 2009); zitiert nach Gerald Bär, »Ossian fürs Frauenzimmer«? Lengefeld, Günderrode, and the Portuguese Translations of ›Alcipe‹ and Adelaide Prata, in: Translation and Literature 22 (2013), S. 343–360, hier: S. 352.

19 Vgl. Bär, »Ossian fürs Frauenzimmer«?, a. a. O., S. 352.

bergen.[20] Dem Männlichen und dem Weiblichen zugeschriebene Eigenschaften – der ehrenhafte Kampf und die unschuldige Reinheit – werden in dieser Figur gemischt und zum Ideal der Jungfrau in Waffen verklärt, ähnlich wie in der von Schiller verfassten, damals sehr beliebten romantischen Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹ (1801), wo eine göttliche Legitimation zum Kampf in Konflikt gerät mit der Liebe Johannas zu einem feindlichen Engländer.[21] Schiller dramatisiert die innere emotionale Seite der französischen Nationalheldin (einer historischen Figur), die als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt und erst 1920 durch die katholische Kirche heiliggesprochen wurde.[22] Stets sind die weiblichen Heroenlegenden also von gravierenden Ambivalenzen bestimmt, denn der Motivkomplex der Jungfrau in Waffen will Unvereinbares zusammenzwingen.

Bei Schiller gerät Johannas göttlicher Auftrag, der nationalen Interessen dient, in Konflikt mit den vom Vater an sie gestellten familiären Erwartungen, die später im Zusammentreffen mit Lionel eine Krise der Protagonistin auslösen, die dann zu einer selbstbestimmten Entscheidung führt. Johannas Verklärung am Ende des ›romantischen Schauspiels‹ bildet einen harten Kontrast zu den Kriegsszenen, in denen sie sich dem Feind gegenüber unerbittlich zeigt und die Engländer ohne Mitleid tötet. Darauf verzichtet Günderrodes Darthula-Bearbeitung; die keltische Prinzessin handelt ganz im Dienst der Familie, deren Andenken ihr Kampf gewidmet ist, wie Liesl Allingham dargelegt hat.[23] In beiden Versionen spielt die männliche Kleidung eine entscheidende Rolle; für Johanna wird sie bei ihrer öffentlichen Verstoßung und später

20 »Ueber Ethas schlummernden Gebieter, | Spreiten sich die dunklen Lokken hin.« (SW 1, S. 17, V. 174 f.)

21 Zusammen mit Friedrich Creuzer besuchte Karoline von Günderrode im September 1804 eine Aufführung von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ in Mannheim.

22 Der Motivkomplex wurde entfaltet von Helmut Kreuzer, Die Jungfrau in Waffen. Hebbels ›Judith‹ und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, hrsg. von Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz und Hans Joachim Schrimpf, Berlin 1973, S. 363–384. Kreuzer erwähnt Karoline von Günderrodes Werke nicht.

23 Vgl. Liesl Allingham, Countermemory in Karoline von Günderrode's ›Darthula nach Ossian‹. A Female Warrior, Her Unruly Breast, and the Construction of Her Myth, in: Goethe Yearbook 21 (2014), S. 39–56, hier: S. 46 f.

im Inquisitionsprozess zu einem zentralen Streitpunkt. Aber während Schiller in seinem Drama letztlich für eine weibliche ›Normalisierung‹ Johannas im Dienst eines nationalen Selbstverständnisses (*code national*) plädiert, wie Albrecht Koschorke gezeigt hat,[24] schreibt Günderrode mit Hildgund und den anderen Jungfrauen in Waffen gegen den damals gültigen Code der Geschlechter an. Für sie besaß der Wunsch nach Rollen- und Kleidertausch vor allem poetologische Relevanz, die sich auch im Privaten niederschlägt, wie ihr vertrauter Umgang mit Bettine belegt.

»Ich kann mir unter Collas Tochter immer nur Dich denken«, bekennt Bettine Brentano der Freundin und bestätigt damit eine auf das dichterische Selbstverständnis der Günderrode zielende Lesart.[25] Diese hatte bereits in einem Brief vom 29. August 1801 an Gunda Brentano geschrieben:

> Es ist ein häßlicher Fehler von mir daß ich so leicht in einen Zustand des Nichtempfindens verfallen kann, und ich freue mich über iede Sache die mich aus demselben reist. Gestern las ich Ossians Darthula, und es wirkte so angenehm auf mich; der alte Wunsch einen Heldentod zu sterben ergrif mich mit großer Heftigkeit; unleidlich war es mir noch zu leben, unleidlicher ruhig und gemein zu sterben. Schon oft hatte ich den unweiblichen Wunsch mich in ein wildes Schlachtgetümmel zu werfen, zu sterben, Warum ward ich kein Mann! ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden, für Weiberglükseeligkeit. Nur das Wilde Grose, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges aber unverbesserliches Misverhältniß in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib, und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd, und so uneins mit mir. (SW 3, S. 70)

Mit diesem Wunschbild einer mutigen, virilen Kämpferin durchbricht Günderrode die um 1800 geltende Opposition der Geschlechter, die Elisabeth Krimmer mit vielen literarischen Beispielen nachgewiesen

24 Vgl. Albrecht Koschorke, Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006 (= Stiftung für Romantikforschung 40), S. 243–259, hier: S. 254.

25 Vgl. SW 3, S. 71.

hat.[26] Günderrodes poetisches Selbstverständnis als Mann agieren zu können – hier visualisiert als »unweiblicher Wunsch« sich in ein »wildes Schlachtgetümmel zu werfen« und einen Heldentod zu sterben –, reflektiert auch ihre Situation als Autorin ›Wildes, Großes, Glänzendes‹ zu schaffen, also ihr »Leben in einer bleibenden Form auszusprechen«. Diese Aufgabe lässt sich in der Goethezeit für eine Autorin nicht ganz so einfach und glorios lösen.

Ossian, als »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik« apostrophiert,[27] war nicht nur bei Goethe und Schiller beliebt. Auch die Schriftstellerinnen um 1800 waren von Ossians Heldengesängen begeistert.[28] Mit ›Darthula nach Ossian‹ beruft sich Karoline von Günderrode in ihrem Band ›Gedichte und Phantasien‹ auf eine männliche Autorität. Bei Ossian handelt es sich aber um eine Fälschung bzw. Erfindung; Autor der Gedichte des keltischen Helden und Barden Ossian ist bekanntlich der schottische Dichter James Macpherson, der die angeblich alten – und das heißt mit entsprechender Autorität ausgestatteten – Manuskripte in den 1760er Jahren publizierte. Howard Gaskill hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Macpherson sich auf eine »authentic Gaelic tradition« bezieht,[29] was den juristischen Tatbestand der Fälschung eher als eine ›geniale‹ poetische Transposition erscheinen lässt. Obwohl schon früh Zweifel an der Echtheit der keltischen Gesänge aufgekommen war, milderte das den ungeheuren Einfluss Ossians in ganz Europa nicht und Karoline von Günderrode profitierte von dieser Popularität: »rewriting ›Darthula nach Ossian‹ […] suit[s] her own interests […] and inserts herself into the poetic tradition«.[30] Dass sich Günderrode in ihrem Debütband auf eine sehr wirkungsmächtige, aber durchaus umstrittene Autorität beruft, verleiht ihrer

26 Vgl. Elisabeth Krimmer, In the Company of Men. Cross-Dressed Women Around 1800, Detroit, Ill. 2004; ferner Runte, Maske und Symptom (Anm. 13).

27 Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde., Berlin und New York 2003–2004.

28 Vgl. Bär, »Ossian fürs Frauenzimmer«? (Anm. 18).

29 Howard Gaskill, Introduction: »Genuine poetry … like gold«, in: The Reception of Ossian in Europe, ed. by H. Gaskill, London 2004 (= The Athlone Critical Traditions Series 5), S. 1–20, hier: S. 3.

30 Allingham, Countermemory in Karoline von Günderrode's ›Darthula nach Ossian‹ (Anm. 23), S. 47.

Publikationsstrategie, ein erfundenes, männliches Pseudonym unklarer Herkunft zu benutzen, eine zusätzlich ironische Note; auch wenn die Autorin selbst diesen Gestus wohl nicht bewusst eingesetzt haben dürfte. Karoline von Günderrode jedenfalls variiert den im nördlichen Sagenkreis gefundenen Motivkomplex von der Jungfrau in Waffen in ihrem Werk mehrfach. Dabei geht es ihr offensichtlich eher um Ruhm und Ehre als um den Kampf, was ihrer Refiguration des Weiblichen ein besonderes Gepräge verleiht.

Tyrannenmord aus weiblicher und männlicher Perspektive

Hatte man in Günderrodes Nachdichtung noch eine gewisse Unselbständigkeit, vielleicht auch Unsicherheit im Umgang mit dem heroischen Stoff gesehen, legt sie mit ihrer zweiten Publikation gewagte Bearbeitungen vor. So erscheinen in den ›Poetischen Fragmenten‹ (1805) u.a. das in fünf Zeiträume gegliederte Drama ›Mahomed, der Prophet von Mekka‹ sowie das auf drei Akte reduzierte Drama ›Hildgund‹, in dem auf eine eigenwillige Weise die legendäre Figur Attilas verbunden wird mit der Waltharius-Sage, die in den Umkreis der Nibelungen gehört. Diesen Themenbereich hat Erich Regen bereits 1910 untersucht.[31] Wiederholt kritisiert wurde Günderrodes Entscheidung für die dramatische Form, die – folgen wir den Genrekonventionen der damaligen Zeit – als ranghöchste unter den Gattungen den Dichtern männlichen Geschlechts vorbehalten bleiben sollte.

Hildgund, die Tochter des Herrschers von Burgund, liebt Walter, den Sohn des Herrschers von Aquitanien; von alters her ist sie ihm versprochen. Gemeinsam waren sie vom Hofe Attilas geflohen. Der König der Hunnen und Eroberer der westlichen Welt wird von Günderrode nicht eindeutig als barbarischer Herrscher und als »Gottesgeißel« konzipiert. In ihrem Dramolett hat Attila durchaus auch menschliche Züge. Hildgund, in der Waltharius-Sage eine getreue Ehefrau, verwandelt Günderrode in eine patriotische Kämpferin. Sie will, so schlägt sie dem

31 Vgl. Erich Regen, Die Dramen Karolinens von Günderode, Berlin 1910 (= Berliner Beiträge zur germanischen und deutschen Philologie 39).

Verlobten vor, zu Attila zurückgehen und (zum Schein) seine Frau werden, wie er es begehrt, ihn dann aber in der Brautnacht töten. In diesem Plot verschmilzt Hildgund mit Ildiko, der mutmaßlichen Mörderin Attilas. Sie war im Jahr 453 mit Attila verheiratet worden, nach der Hochzeitsnacht fand man sie weinend neben der Leiche ihres Mannes; die genauen Umstände von Attilas Tod sind nie ganz aufgeklärt worden. Bei der biblischen Judith ist demgegenüber der Fall ganz klar: Sie konnte den feindlichen Herrscher Holofernes nach der Liebesnacht töten und so das jüdische Volk befreien. In ihrem Schlussmonolog imaginiert sich Hildgund als siegreiche Befreierin:

> Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,
> Das, Herrscher einer Welt, ein schwaches Weib besiegt.
> Die starke Kette reißt, die Millionen bindet,
> Die mächtige Feder springt, die einen Erdball drückt;
> Italien zage nicht! ich werde dich befreien,
> Der Völker Geisel fällt durch Hildegundens Hand.
>
> (SW 1, S. 101)

Der von Frauenhand ausgeführte Tyrannenmord wird in Günderrodes Dramenfragment nicht vollzogen. Hildgund gibt zwar vor, den Dolch führen zu können, die Verrichtung der blutigen Tat aber unterbleibt, weil das Drama auf dem Höhepunkt der Geschichte abbricht. Ein arger Verstoß gegen Genrekonventionen.[32] Rezensenten nahmen Anstoß daran, dass Karoline von Günderrode »als Weib in männlichem Geiste« dichten wollte; so Christian Nees in der ›Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ vom 13. Juni 1807.[33] Die Dramatisierung heroischer Stoffe ist nichts für schreibende Weiber. Stets wird ihnen »das Ideal der Kunst unzugänglich sein«, schreibt Nees und im Hinblick auf Günderrodes von Freiheitsstreben beflügeltes Dichtungsverständnis betont er

32 Das sachlich gehaltene Urteil des Herausgebers lautet: »Das alexandrinische Grundmetrum (226 Verse) wird 88 Mal durch 5hebige, 12 Mal durch 4hebige und 1 Mal durch einen 7hebigen Jambus (V. 5) durchbrochen, was zusammen mit der häufig fehlerhaften Form des Alexandriners eine beträchtliche metrische Unsicherheit zeigt.« (SW 3, S. 115)

33 Zitiert nach SW 3, S. 113. Diese längere Rezension der ›Poetischen Fragmente von Tian‹ ist eigentlich als Würdigung der vor einem Jahr gestorbenen Schriftstellerin gedacht. »So haben wir den Manen der Dichterin mit unserem freymüthigen Urtheile ein Sühnopfer gebracht.« (ebd., S. 114)

das »Mißlingen aller ihrer dramatischen Versuche«. Der dazu nötige Gestaltungswille bleibe, so Nees, »weiblicher Phantasie« unerreichbar. Mit ihrer gemeinsam geplanten, dann aber Fragment gebliebenen Abhandlung ›Über den Dilettantismus‹ (1799) hatten bereits Goethe und Schiller eine »Geschlechtszensur« über die schreibenden Frauen verhängt,[34] die vor allem für das Geschichtsdrama gilt.

Karoline von Günderrode war sich ihrer Übertretungen wohl bewusst, hatte mit der Publikation unter Pseudonym auch einige Vorkehrungen getroffen, war aber zu Abstrichen von ihren auf das Bleibende, aufs Große und Ganze zielenden Dichtungsabsichten nicht bereit. Mit Hildgund inszeniert sie das Idealbild einer Jungfrau in Waffen: eine »weibliche Erlösergestalt«, die »sich als Tauschobjekt anbietet«,[35] die blutige, umstürzlerische Tat aber (noch) nicht ausführt. Bei einem Tyrannenmord handelt es sich schließlich nicht einfach um unschickliches weibliches Handeln, sondern eine solch »unerhörte Tat« ist ein politisch brisantes Thema. Das Dramolett ›Hildgund‹ kann als impliziter Kommentar zur Französischen Revolution gelesen werden. Als aktuelles historisches Vorbild der Titelheldin fungierte Charlotte Corday, die Mörderin Marats, »die in der zeitgenössischen Rezeption u. a. als weiblicher Brutus gesehen wird«;[36] darauf hat bereits Lucia Licher hingewiesen. Dieser Stoff wurde in Frankreich und in Deutschland vielfach dramatisiert; übrigens auch von Schriftstellerinnen. In Christine Westphalens »Tragödie in fünf Akten. Mit Chören« (1804) wird Charlotte Corday als tugendhaftes Opfer inszeniert; diese These hat Dagmar von Hoff in ihrer Studie ›Dramen des Weiblichen‹ (1989) aufgestellt.[37] Stephanie Hilger betont demgegenüber, dass Westphalens anonym publizierte Tragödie die Willensstärke und den Mut der Titelheldin sowie die

34 Vgl. Becker-Cantarino, Schriftstellerinnen der Romantik (Anm. 14), S. 55–58.

35 Dagmar von Hoff, »Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama …«. Die Dramatikerin Karoline von Günderrode. Aspekte einer Inszenierung, in: Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos 17–18 (1992), S. 277–280, hier: S. 278.

36 Lucia Licher, »Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen«. Karoline von Günderrode als Dichterin der Revolution, in: »Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht«. Frauen und die Französische Revolution, hrsg. von Helga Brandes, Wiesbaden 1991, S. 113–132, hier: S. 129.

37 Vgl. Dagmar von Hoff, Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800, Opladen 1989, S. 89–95.

politische Motivation der unbotmäßigen Tat herausstellt;[38] vergleichbar explizite Bezüge zur Französischen Revolution fehlen bei Günderrode. Hildgund ist die von der Tat entlastete Tyrannenmörderin, deshalb kann Günderrode auch auf einen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung verzichten, in den Schiller seine kämpfende ›Jungfrau‹ (1801) verwickelt und den später Hebbel mit seiner mordenden ›Judith‹ (1840) auf eine prekäre Weise zuspitzt. Er lässt seine Titelheldin an der Aufrichtigkeit ihrer Motive zweifeln, weil sie fürchtet, aus Lust am sexuellen Abenteuer gehandelt zu haben. Auf solche psychologischen Spekulationen, die eine zweifelhafte Gefühlsstruktur ins Spiel bringen, verfällt Karoline von Günderrode nicht. Die von ihr entworfenen Jungfrauen in Waffen sind tugendhaft und rein. Es sind gerade diese sittlichen durch enge Familienbande begründete Werte, die sie zum Handeln führen.

Inwiefern sich ein Tyrannenmord – eine ungeheure Tat – rechtfertigen lässt, gestaltet Karoline von Günderrode in einer anderen »dramatische[n] Skizze in drei Akten«. Mit ›Nikator‹ (1806), dem siegreichen Feldherrn, also mit einer männlichen Figur, bringt sie den Tyrannenmord schließlich direkt auf die Bühne.[39] Dieses Kurzdrama weist ein ähnliches Setting auf wie ›Hildgund‹: Es handelt von zwei um eine Frau rivalisierenden Männern. Nikator, zu Unrecht vom König des Hochverrats angeklagt, tötet den Herrscher mit dem Schwert. Dieser Tyrannenmord scheint gerechtfertigt, weil der König aus niederen Beweggründen (Leidenschaft zu Adonia) handelt und dabei gegen die moralische Ordnung verstößt. Der König hatte sich von seiner Ehefrau losgesagt, um eine Jüngere, seine Nichte Adonia, zu heiraten. Nikator tritt entschlossen und kämpferisch für seine Liebe zu Adonia ein; das macht ihn zu einer Identifikationsfigur im romantischen Liebesdiskurs. Er war der

38 Vgl. Stephanie Hilger, The Murderess on Stage: Christine Westphalen's ›Charlotte Corday‹ (1804), in: Women and Death 3. Women's Representations of Death in German Culture since 1500, ed. by Clare Bielby and Anna Richards, Rochester, N.Y. 2010, S. 71–87.

39 ›Hildgund‹ ist vermutlich schon vor 1804 entstanden, ›Nikator‹ vermutlich Mitte 1804; publiziert wurde die »dramatische Skizze in drei Akten von Tian« im ›Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet‹ (S. 85–120). Die Orientierung am Blankvers und an der klassischen Dramenform könnte eine Reaktion auf die Kritik an ›Mahomed‹ sein (vgl. Walter Morgenthaler in SW 3, S. 156).

Stimme seines Herzens gefolgt (vgl. V. 307 f.) und für die Ehre der Frauen eingetreten – die Ehre der Geliebten, aber vor allem für die Ehre der aufgeopferten Ehefrau, die im Stück namenlos bleibt. Schon in ›Hildgund‹ gab es eine ähnliche Konstellation, denn auch Attila war verheiratet, bevor er sich einer Jüngeren zuwenden wollte. Das illegitime Begehren des Herrschers – die zügellose Liebe des Königs – bestraft Nikator zu recht. Der Tyrannenmord wird hier nicht durch das Liebesmotiv gerechtfertigt, sondern dadurch, dass der König gegen die von ihm selbst eingegangen ehelichen und familiären Verpflichtungen und die damit verbundenen moralischen Werte verstoßen hat. »Eh' mag ich Königen die Treue brechen, als der Natur, die mir im Herzen spricht.« (SW 1, S. 290, V. 307 f.) Nikator, der siegreiche Heerführer, also ein starker Mann, bekennt sich hier zu seinen lauteren, also aufrechten, natürlichen Gefühlen, für die sonst meist weibliche Figuren einstehen müssen, ohne doch über die rechte Kraft zu verfügen, diese sittlichen Gefühle auch durchsetzten zu können.[40]

Erst unter männlicher Maske realisiert Günderrode einen legitimen heroischen Kampf, der ein politischer Kampf ist, indem die Freiheitsrechte durchgesetzt und die Menschlichkeit bewahrt werden sollen. Bezeichnenderweise bleibt Nikators weiteres Schicksal offen: »Er lebe! Wenn er sich rechtfert'gen kann« (ebd., S. 302, V. 509), heißt es, bevor der Vorhang fällt. Nun ist das Urteil der Zuschauer gefragt, und bezogen auf die damalige historische Aktualität heißt das, erst im späteren Handeln ließe sich eine Revolution wirklich rechtfertigen. Eine verblüffende politische Einsicht für eine zurückgezogen lebende junge Dame. Vor allem mit ihren dramatischen Entwürfen verficht Karoline von Günderrode ihr Recht auf poetische Selbstverwirklichung, die nach dem Höchsten strebt. In ihren Dichtungen modelliert sie dazu den Motivkomplex der Jungfrau in Waffen oder sie wählt Helferfiguren. Nikator ist – um eine paradoxe Formulierung zu gebrauchen – eine männliche Jungfrau in Waffen.

40 Schon Hildgund hatte dem Vater gegenüber bekannt: »Der Gott, der mich befreit, wohnt in dem eigenen Herzen, | Wer seiner Stimme traut, dem ist die Rettung nah« (SW 1, S. 91, V. 104 f.). Das zum Kampf entschlossene Heldenmädchen, ausgerüstet mit Harnisch, Schwert und Schild (vgl. ebd., S. 91), ist bereit zur »größte[n] That, die je ein Weib gethan« (ebd., S. 97, V. 241).

Gender Trouble: ›Mora‹, eine kleine dramatische Szene

Die Austauschbarkeit von männlichen und weiblichen Figuren verdeutlicht ein anderer poetischer Entwurf aus den ›Gedichten und Phantasien‹. Unter dem Einfluss der Ossian-Lektüre vermutlich um 1801/02 entstand ›Mora‹ (vgl. SW 3, S. 90), eine kleine dramatische Szene, die den Motivkomplex der Jungfrau in Waffen variiert. Frothal, König der Scandinavier, ist mit seiner Geliebten Mora auf der Jagd. Nur zögerlich war sie seinen Bitten gefolgt, weil sie durch einen Traum vom Tod des Geliebten während einer Jagd gewarnt worden war. Frothal aber schlägt diese Warnungen sorglos in den Wind und fordert Mora auf: »Komm zur muntern Jagd, nimm die Waffen der Könige Scandinaviens daß du glänzest im Stahle der Helden, und folge mir Mädchen.« (SW 1, S. 57, V. 66–68) Nach erfolgreicher Jagd – der König schläft friedlich – naht sich Karmor, um Frothal zum Zweikampf heraus zu fordern, weil er ihm Mora, die schöne Tochter von Torlat, angeblich geraubt hat. Dass sie sich freiwillig für Frothal und gegen Karmor entschieden hat, interessiert den »düsteren Krieger« nicht. Daraufhin ist Mora bereit, mit Schild und Schwert Frothals, gegen Karmor zu kämpfen und stirbt so für ihre Liebe. Dass Mora anstelle des Geliebten mit dessen Rivalen kämpft, demonstriert die Austauschbarkeit der Geschlechterrollen.[41]

Dass der blutige Streit um eine Frau, die gleichsam als Objekt zwischen den Männern gehandelt wird, ganz unsinnig ist, verdeutlicht ein Einwand Moras im Wortgefecht mit Kamor »Sie wählte ihn, und nicht dich. Was nutzt dir der Kampf? Was hilft dir der Sieg?« (SW 1, S. 57, V. 83 f.). Diese Fragen richtet Mora an Kamor, der sie in ihrer Rüstung gar nicht erkennt. Der Zweikampf der maskierten Geliebten mit dem »düstere[n] Krieger« (ebd., S. 58, V. 105) ist auch eine Verwechslungsgeschichte. Die Jungfrau in Waffen ist hier keine patriotische Heldin, sondern sie kämpft allein für ihr Selbstbestimmungsrecht, was paradoxerweise nur in männlicher Verkleidung, nämlich in den Waffen

41 In der Ballade ›Piedro‹ aus den ›Poetischen Fragmenten‹ (1805) nimmt ein ähnlicher Kampf eine überraschende Wendung: der Bräutigam verliebt sich in den von ihm ermordeten Rivalen und folgt ihm in den Tod nach; die gerettete Braut bleibt allein zurück. Hier veranschaulicht Günderrode ganz direkt auf der Handlungsebene, dass im Kampf um eine Frau homoerotisches Begehren als starke Triebkraft fungiert.

des Königs, möglich ist. Explizit verbindet ›Mora‹ den Freiheits- mit dem Liebesdiskurs. Die Verlagerung des Geschehens in eine Jagdszene nimmt die politische Dimension des Befreiungskampfes jedoch zugunsten persönlicher Selbstbestimmung zurück. »Komm, mich dürstet nach Kampf, mein Muth jauchzt der Gefahr entgegen, komm! (ebd., V. 91 f.), sagt Mora. Kampf und Tod der Titelheldin finden dann hinter der Szene statt.

Das Motiv vom Liebestod ist fester Bestandteil von Günderrodes Mythopoetik; mit Verweis auf die klassische Mythologie führt Becker-Cantarino u. a. das Gedicht ›Adonis Todtenfeyer‹ an.[42] Bei der Idealisierung der indischen Witwenverbrennung liegt allerdings eine gravierende Fehleinschätzung Günderrodes vor – es handelt sich um eine Verklärung des Orients im ideologischen Sinne; Becker-Cantarino spricht von »the most blatant example of a cultural misfit«.[43] Die nordische Mythologie allerdings nimmt – so meine These – im Hinblick auf den Aktionsradius eine gewisse Sonderstellung ein. Bei den kühnen Heldenmädchen findet das »Verfahren einer mythopoetischen Überschreibung der Geschlechterdifferenz«[44] einen spezifischen Ausdruck: in männlicher (Ver-)Kleidung ziehen sie in einen heroischen Kampf. Einsetzen müssen die Jungfrauen ihre Waffen allerdings nicht, können also die dem Weiblichen im Diskurs einer empfindsamen Aufklärung traditionell zugeschriebene Tugendhaftigkeit bewahren. Travestie beflügelt nicht nur die Phantasie, Karoline von Günderrode dient sie vor allem dazu, ihre Position als Autorin zu fokussieren und einen Platz in der Überlieferung zu beanspruchen. Sie reflektiert über neue Spielräume und erprobt Handlungsmöglichkeiten, die auf eine das Diesseits transzendierende Existenz zielen. Insofern trägt sie zu den um 1800 geführten Debatten einer Neuen Mythologie aus geschlechterspezifischer Perspektive bei. Dabei werden kritische Einsichten nicht zuletzt über die Form vermittelt.

Die kleine dramatische Szene vom Zusammentreffen Moras mit Kamor wird eingerahmt durch den Lobgesang zweier Barden. Zum

42 Barbara Becker-Cantarino, The »New Mythology«: Myth and Death in Karoline von Günderrode's Literary Work, in: Women and Death 3 (Anm. 38), S. 51–70, hier: S. 64.

43 Ebd., S. 67.

44 Runte, Maske und Symptom (Anm. 13), S. 166.

Schluss fordert Frothal sie auf: »singet den Ruhm des Mädchens, daß unsterblich blühe die leicht verwelkliche Schönheit« (SW 1, S. 58, V. 110 f.). Mit dem Motiv vom Zweikampf, der den Blicken entzogen wird, verbindet sich das Motiv von bleibendem Ruhm in der Dichtung. Insofern fungieren die Jungfrauen in Waffen bei Günderrode als Spiegel ihres poetischen Selbstverständnisses. Ihre kühnen Heldenmädchen – Darthula, Hildgund, Mora – handeln aus zweifelsfrei ehrenwerten Motiven. Deshalb fällt auf diese streitbaren Kämpferinnen auch kein Schatten; es handelt sich eher um Funktionsfiguren als um individualisierte Charaktere. Man kann darin Gestaltungsmängel sehen wollen, von heute aus betrachtet zeigt der synkretistische Umgang mit mythologischen Stoffen die Gebrochenheit der von der Autorin als ideal intendierten Figuren. Das spricht dann für die Modernität der romantischen Dichterin, die Karl Heinz Bohrer bei der Analyse ihrer Briefe bereits diagnostiziert hatte; er hebt das sich dort artikulierende momentanistische Bewusstsein hervor.[45] Darunter versteht er eine aller traditionell vermittelten Anhaltspunkte beraubte Subjektivität: ein in den Abgrund des Nichts blickendes Ich. Während sich dieses moderne Bewusstsein in Günderrodes Briefen an einzelnen Stellen artikuliert, arbeitet sie in ihren poetischen Werken dagegen an. Diese lassen sich als ein auf Autonomie und künstlerische Selbstverwirklichung zielendes Bemühen lesen, das nach einem gesicherten Platz im kulturellen Gedächtnis strebt. Trotzdem verweisen gerade das Fragmentarische, das Unstimmige und das zuweilen Gewaltsame der nicht fürs Theater gedachten Stücke auf eine moderne Formensprache. Die Dramolette müssen also keineswegs als stümperhaft gelten, und auch der Vorwurf der Unspielbarkeit ihrer Stücke konnte durch eine von Dagmar von Hoff verantwortete Inszenierung von ›Hildgund‹ anlässlich der Baden-Württembergischen Literaturtage 1991 in Mannheim widerlegt werden.[46] Ein auf das Leben der Autorin fokussiertes Interesse hatte lange Zeit anders gewichtet.

45 Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, München und Wien 1987.

46 Vgl. von Hoff, »Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama …« (Anm. 35), S. 277–280.

Die Schriftstellerin mit dem Dolch

Die poetische Verbindung von Liebe und Tod, wie sie für die Romantik charakteristisch ist, wurde häufig zusammen gelesen mit dem Suizid der Günderrode.[47] Eine »Ökonomie des Opfers«, wie sie Blamberger für Kleist geltend macht,[48] gilt in ironischer Brechung und Verzerrung auch für die Günderrode: »the tragedy of her death did much to establish her as a poetic legend that has haunted German literary history«.[49] Die Legende von ihrem Liebestod wird durch den Briefwechsel unter den Freunden gleich nach ihrem Tod in Umlauf gebracht.[50] Dem geschlechterspezifischen Klischee »She died for love and he for glory« widerspricht Günderrodes Selbstmord. Mit dem Dolch wählte sie eine männlich konnotierte Form der Selbsttötung; damit verweist sie auf Lucretia, die eine Ausnahme unter den kulturhistorisch überlieferten Frauengestalten der abendländischen Tradition bildet. Nach einer Legitimation des Selbstmords hatte die Dichterin mit dem Thema bzw. unter dem Deckmantel des Tyrannenmordes gesucht. Als patriotischer Akt einer kühnen Kämpferin war er zwar denkbar, wirklich durchgeführt werden konnte er aber nur von einem Mann, Nikator. Eine Rechtfertigung einer solch unbotmäßigen Tat bleibt gleichwohl zweifelhaft und die »Ethik des Selbstopfers« ist auch heute noch eine existentielle Zumutung.[51] In der Literatur hingegen gelingt es Karoline von Günderrode, mit den unterschiedlichen Variationen der Jungfrau in Waffen ein heroisches Leben (und Sterben) ins Auge zu fassen. Die dem nörd-

47 Wiebke Amthor, Der Tod als Zitat. Eine motivische Betrachtung zum Selbstmord Karoline von Günderrodes, in: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 10 (1998), S. 49–72.

48 Günter Blamberger, Freitod am Wannsee. Heinrich von Kleist und Henriette Vogel 1811, in: Ökonomie des Opfers (Anm. 1), S. 219–234.

49 Margaret C. Ives, Karoline von Günderrode (1780–1806): the »Tian« Legend, in: Sappho in the Shadows. Essays on the Work of German Women Poets of the Age of Goethe (1749–1832), with translations of their poetry into English, ed. by Anthony J. Harper, Oxford u. a. 2000 (= Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 19), S. 88–111, hier: S. 88.

50 Vgl. als Einspruch gegen diesen Topos ausführlich Hilmes, »Welch ein Trost, daß man nicht leben muß« (Anm. 1).

51 Vgl. Ursula Baumann, Existentielle Zumutungen. Zur Ethik des Selbstopfers, in: Ökonomie des Opfers (Anm. 1), S. 63–83.

lichen Sagenkreis entlehnten Frauenfiguren Darthula, Hildgund und Mora erhalten einen ehrenvollen Platz in der Geschichte ihres Volkes und ihrer Familie. Deshalb eigenen sie sich für Günderrode besonders gut als Identifikationsfiguren für ihr auf das Höchste zielende Selbstverständnis als Dichterin.