

- GRIMMELSHAUSEN, H.J.C. von. *Werke in drei Bände*. Hg. Dieter Breuer. Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1989, 1992, 1997.
- GÜNDERODE, Friedrich. "Grimmelshausen und der *Simplicissimus*" (1923). *Interpretationen. Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*. Bd. III. Hg. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main, Fischer, 1966.
- HAAS, Alois M. "Nachwort". In: GRYPPIUS, Andreas. *Catharina von Georgien*. Stuttgart, Reclam, 1975.
- HESSELHAUS, Clemens. "Grimmelshausen. Der abentheuerliche *Simplicissimus*". *Der deutsche Roman. Von Barock bis zur Gegenwart*. Bd. I. Hg. Benno von Wiese. Düsseldorf, A. Bagel, 1963.
- LUTHER, Martin. "Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei" (1523). In: LUTHER, Martin. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 4. *Christen und weltliches Regiment*. Hg. K. Bornkamm und G. Ebeling. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1982.
- MEID, Volker. *Grimmelshausen: Epoche, Werk, Wirkung*. München, Beck, 1984.
- POLLMANN, Bernhard (Hg.). *Lesebuch zur deutschen Geschichte. Texte und Dokumente aus zwei Jahrtausenden*. Bd. 2 *Vom Beginn der Neuzeit bis zur Reichsgründung*. Dortmund, Chronik Verlag, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. "Tricentenário de um grande romance: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen". In: *Letras germânicas*. São Paulo/Campinas, Respeçtiva/Edusp/EdUnicamp, 1993.
- TRIEFENBACH, Peter. *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus: Figur – Imitation – Satire*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.

## KONTINGENZ-ERFAHRUNG IN DER ROMANTIK, AUSDRUCKSBEGEGNER UND ZENSUR BEI KAROLINE VON GÜNDERODE

*Dagmar von Hoff\**

**Abstract:** This article provides an overview of the life and work of Karoline von Günderode (1780-1806) in the German Romantic period. Karoline von Günderode is one of the most radical modern writers of her time as she expresses the experience of contingency, the signature of a modern age. The article also examines aspects of gendered censorship in her work, especially in her dramas. To understand the phenomenon, it is necessary to view censorship both from the outside and from within. Eighteenth-century drama and theatre were taboo fields for women. Günderode reacted with a three-fold self-censorship: in her form of expression, in her choice to write under two pseudonyms (Tan and Ion), and in her decision to leave a number of dramas unfinished. Karoline von Günderode committed suicide at the age of 26, and it is possible to read even her suicide as an act of censorship in the context of the experience of contingency in the Romantic Period.

**Keywords:** Karoline von Günderode; Censorship; Friedrich Creuzer; German Romanticism; Contingency.

**Resumo:** Este artigo oferece um panorama da vida e obra de Karoline von Günderode (1780-1806) no Romantismo alemão. Karoline von Günderode é uma das mais modernas e radicais escritoras de seu tempo, porque ela expressa a contingência, a marca de uma era moderna. O artigo também examina aspectos de gendered censorship [censura em função do gênero] em seu trabalho, especialmente em seus dramas. Para

---

\* Die Autorin ist wissenschaftliche Assistentin im Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg. Adresse: Dr. Dagmar von Hoff, Universität Hamburg, Literaturwissenschaftliches Seminar, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg, Tel.: +49-40-4123-2724 Fax: 0049-40-4123-4785 oder +49-40-428-383-553, E-mail: <hoff@trz.uni-hamburg.de>.

compreender o fenômeno, é necessário ter uma visão da censura de dentro e de fora. O drama e o teatro no século XVIII eram um tabu para as mulheres. Günderrode reagiu com tripla auto-censura: em sua forma de expressar-se, em sua opção por escrever sob dois pseudônimos (Tian e Ion) e em sua decisão de deixar um número de dramas inacabados. Karoline von Günderrode começou suicídio aos 26 anos. É possível emendar também seu suicídio como um ato de censura no contexto da experiência de contingência no Romantismo.

**Palavras-chave:** Karoline von Günderrode; Censura; Friedrich Creuzer; Romantismo Alemão; Contingência.

**Stichwörter:** Karoline von Günderrode; Zensur; Friedrich Creuzer; Deutsche Romantik; Kontingenz.

## 1. Karoline von Günderrode in ihrer Zeit

“Nur das Wilde, Grobe, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges aber unverbessertliches Mißverhältnis 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.” (Karoline von Günderrode an Gunda von Brentano, 1801)

Leben und Schriften der Karoline von Günderrode (1780-1806) unterscheiden sich von den Biographien und dem Werk anderer Romantiker wie z.B. Heinrich von Kleist und Clemens von Brentano. Während Kleist und Brentano an den konventionellen weiblichen Idealen der Hausfrau und Mutter festhalten konnten, geriet Karoline von Günderrode mit den traditionellen Rollenvorstellungen in Konflikt. Es sind die besonderen Bedingungen weiblicher Sozialisation um 1800, die Mädchen und junge Frauen auf eine eingeschränkte Bildungsgeschichte und ein Korsett konventioneller Idealvorstellungen von Weiblichkeit festlegen. Insofern gerät weibliche Autorschaft zur Abweichung und verweist die Schriftstellerin auf das Benutzen eines Pseudonyms. Und dennoch war es gerade die Frühromantik mit Friedrich Schlegel, der zugleich eine

Emanzipationstendenz innewohnte. Friedrich Schlegel hat in seinem 116. Athenäums-Fragment die “romantische Poesie” als “eine progressive Universalpoesie” beschrieben, wonunter er alle Gattungen der Literatur subsumiert. Schlegel versteht die Romantik als Gesamtkunst; dazu gehören auch Philosophie, Rhetorik, Kritik. Aber die “progressive Universalpoesie” bemächtigt sich auch weiter Bereiche des Lebens, ja das ganze Leben selbst wird zur Dichtung. Insofern bedeutet Romantik in diesem Sinne auch immer: Führung eines Lebensstils, wobei das ästhetische Subjekt im Akt der Imagination entsteht und die autobiographischen und historischen Bedingungen vergift. Das heißt, in der Zeit der deutschen frühromantischen Bewegung wird sich die Literatur ihrer selbst bewußt und tritt in den Vordergrund, und der Dichter ist jetzt nichts anderes als derjenige, der sich selbst reflektiert. Dabei geraten auch aufgelegte Geschlechterrollen in den Strudel gedanklicher Reflexion. Die Stärke der Romantik als geistesgeschichtliche Epoche lag in der Erforschung der indogermanischen Sprachen (A. W. Schlegel), fremder Völker (Humboldt) und in der Schaffung eines deutschen Nationalgefühls, in dem man (Brüder Grimm) die Ursprünge der deutschen Nationalliteratur philologisch zum ersten Mal erfaßte. So wurde mit geistigen Mitteln ein Aufbruch aus der beschränkenden politischen Gegenwart betrieben, der sich gegen die rationalistischen und bürgerlichen Elemente und gegen die heuchlerische Empfindsamkeit der Zeit auflehnte. Der Traum und die schaffende Phantasie waren dabei die Ressourcen des Veränderungswillens. Die Poesie als Inbegriff der Wissenschaften (A. W. Schlegel) bezog ihre Macht aus der Verfügung über das Mysterische, Unheimliche und Geheimnisvolle. Die Romantik – so verstanden – erzählt von den Nachseiten der Aufklärung, entdeckt das Unbewußte als Kategorie und destruiert mechanische Vernunftmodelle. Ebenso entwickelt die Romantik eine Sensibilität für patriarchale Zusammenhänge, die über entwickelte Formen des Lebensstils – wie der Geselligkeit – krisenierbar werden. So ist es gerade der Brief als künstlerischer Ausdruck romantischer Geselligkeit, der ein Terrain für weibliche Schriftsteller wie z. B. Bettina von Arnim, Caroline Schlegel-Schelling, Rahel Varnhagen und Karoline von Günderrode darstellt.

Karoline von Günderode kann dabei als eine der radikalsten, vielleicht auch modernsten Schriftstellerinnen ihrer Zeit gelten. Dies gilt sowohl für ihr Werk wie auch für ihr Leben. Durch ihr ungehemmtes Ausdrucksbegehren, ihren Zugriff auf die hohe und als männlich konnotierte Gattung Drama, aber auch durch ihr Verhältnis zum verheirateten Alterumsphilologen Friedrich Creuzer (1771-1858) geriet sie in Konflikt mit der sozialen Welt. Was ihr blieb, ist ein Plädoyer für die Erziehungskraft, für Erfahrungen der Ich-Entgrenzung und Diskontinuität, die nicht zur Kompromißbildung im Sinne der Konvention geeignet waren. Zugleich ist Karoline von Günderode wie keine zweite Schriftstellerin ihrer Zeit an die Grenzen der ihr auferlegten Weiblichkeitsvorstellungen gestoßen und hat diese Barriere in ihren romantischen Reflexionsbegriff mit aufgenommen. Ablesbar in ihrer „romantischen Selbstreflexion“, dem Zentrum romantischen Denkens, werden die Widersprüche, die zwischen ihren ästhetischen Selbstentwürfen und den konkreten Möglichkeiten ihrer Zeit stehen.

## 2. Ausdruckswunsch

In einem Brief an den Rechtsgelehrten Friedrich Karl von Savigny antwortet sie vor dem 26. Februar 1804 auf Gunda Brentanos Vorwurf, „hochmüthig“ zu sein und „niemanden zu lieben“:

„...aber wissen sie was es eigentlich ist? ich kann es Ihnen nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama, meine ganze Seele ist damit beschäftigt, ja ich denke mich so lebhaft hinein, werde so einheimisch darin, daß mir mein eigenes Leben fremd wird; ich habe sehr viel Anlage zu einer solchen Abstraktion, zu einem solchen Eintauchen in einen Strom innerer Betrachtungen und Erzeugungen. Gunda sagt es sei dumm sich von einer so kleinen Kunst als meine sei, sich auf diesen Grad beherrschen zu lassen; aber ich liebe diesen Fehler, wenn es einer ist, er hält mich oft schadlos für die ganze Welt.“ (Preitz 1964 b: 198 f.)

In dieser Textpassage wird eine emphatische Besetzung der dramatischen Schreibweise vorgenommen, die in Gegensatz zur realen Welt gerät. Das Drama wird an die Stelle der Liebe, Schreiben statt Leben gesetzt. Das hier formulierte Bekenntnis zur Imagination, zur „ästhetischen Subjektivität“, verschiebt die private Dimension. Karoline von Günderodes Gefühl für Savigny, der inzwischen mit Gunda verheiratet ist, wird in diesem Brief darüber distanziert, daß sie eine ästhetische Dimension einführt und das autobiographische Ich in ein imaginatives verwandelt. Sie gibt vor, daß ihre „ganze Seele“ identisch geworden ist mit dem Wunsch, ein Drama zu schreiben. Zugleich wird in dieser Briefstelle das von ihr entworfene ästhetische Begehren scheinbar verneint, indem sie die rhetorische Figur der *Litotes* einführt und damit im Modus der Ironie spielt. So stellt sie ihre literarische Produktion wie ein unerlaubtes Phantasieren vor und redet von dem „Fehler“, ein Drama zu schreiben. Eine Maskerade, die als Strategie verstanden werden muß, denn hinter der „großen Blödigkeit“ – die vor dem Hintergrund des etymologischen Spektrums auch mit „Zaghafigkeit“, „Gebrechlichkeit“ und „Weichheit“, „Empfindsamkeit“ übersetzt werden könnte – läßt sich deutlich ihre Begeisterung für diese literarische Ausdrucksweise und den damit verbundenen Zugriff auf die Öffentlichkeit und die Welt erkennen. Es ist ein Changieren zwischen Selbstüberhöhung und -beächtigung, das diesen Text zeichnet. Die Position des Understatements, die sie in diesem Text einnimmt, ist die ihr zustehende einzige Möglichkeit, ihr Begehren zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig dabei Rücksicht auf die ihr zugeschriebene Rolle und den gesellschaftlichen Kontext zu nehmen.

<sup>1</sup> Daß ihre Briefe im Vergleich zu denen ihrer Freunde und Dialogpartner außerordentlich durchgestaltet und reflektiert sind, darauf hat Karl Heinz Bohrer verwiesen, der Karoline von Günderodes Briefe mit denen von Heinrich von Kleist und Clemens Brentano parallelisiert hat. Ebenso wie bei Brentano und Kleist entdeckt Bohrer in ihren Briefen die Signatur der Moderne in der spezifischen Entdeckung ästhetischer Subjektivität, gekennzeichnet durch die emphatische Selbstentdeckung, das diskontinuierliche Bewußtsein und Ich-Entgrenzung (vgl. Bohrer 1989: 80 u.ö.).

In einem weiteren Brief, den Karoline von Günderode am 20. Oktober 1801 an Gunda Brentano adressierte, wird ebenfalls deutlich, daß sie sehr wohl von den zeitgenössischen Redeverboten wußte und versuchte, die von außen auferlegte Zensur durch ironische Zuspitzungen zu unterlaufen:

„Benahet wirst Du mir zu fremd um Dich in die eigentlichsten Theile meiner inneren Welt einzuführen; dennoch bist Du ein Gast den man nicht draußen vor der Thür möchte stehen lassen. Eine große Verlegenheit. Ich dächte man führe Dich in eine nicht ganz ferne Lage und lasse so die Schauspieler (Gedanken, Phantasien, Gefühle) vor Dir spielen aber hinter den Coulissen lasse man Dich nicht kommen, überhaupt das innerste Getriebe nicht sehen. – Aber ich kann das nicht Gunda, wehnigstens hält es mir zu schwer, ich muß entweder das Schauspielhaus ganz verschließen, oder auch das innerste entschleiern.“ (Pretz 1964 b: 172f.)

Interessant an dieser schon 1801 von Karoline von Günderode verwandten Theatermetapher ist das Aufzeigen des Gegensatzes zwischen dem freien ungehemmten Ausdruck und der Vorstellung des Menschen als eines Schauspielers, der sich versteilt – eben eine Rolle spielt. Sie plädiert in diesem Zusammenhang für einen begeisterten Bezug zum Selbstaussdruck, was identisch ist mit einem bis in die Kulissen geöffneten Schauspielhaus, selbst wenn das mit der schmerzlichen Erfahrung der Selbstauffösung verbunden sein sollte. So notiert sie den Tag darauf, am 21. Oktober, noch im selben Brief:

„... aber die seligen Träume zerfließen; sie kommen mir vor wie Liebesränke; sie betäuben exaltieren und verrauchen denn, das ist das Elend und die Erbärmlichkeit aller unserer Gefühle; mit den Gedanken isis nicht besser, man überdenkt auch leicht die Sache bis zur Schalkheit.“ (Pretz 1964 b: 173)

Karoline von Günderodes räumliche Vorstellung – wobei sie ausdrücklich eine Theatermetapher verwendet – findet ihre Entspre-

chung in Sigmund Freuds topologischer Definition der Zensur, der jedoch das Bild des Theaters hierbei nicht aufgreift. Freud grenzt lediglich räumliche Sphären voneinander ab, um den Begriff der Zensur bzw. in personifizierter Form den Zensor, zu veranschaulichen: Zwischen dem „Vorraum“, „in dem sich die seelischen Regungen wie Einzelwesen tummeln“, und dem „Salon“, in dem „das Bewußtsein verwaltet ein mehr oder weniger wachsammer und scharfsichtiger Wächter seines Amtes: der Zensor“ (Freud 1989: 293). In beiden Fällen ist dies die Vorstellung einer Abgrenzung zwischen unbewußten und bewußten Sphären, zwischen einem Ausdrucksstreben und einem in der Form der Zensur wirkenden Strukturzwang. Die generative Formel in diesem Sinne lautet: Der Ausdruck ist immer ein Kompromiß zwischen Ausdrucksbegehren und sozialer Zensur.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Zum Zensurbegriff: Pierre Bourdieu hat Freuds Konzept der Zensur als ein allgemeines Modell verstanden und es in den Bereich der Gesellschaft übertragen. Danach ist jeder Ausdruck das Ergebnis einer Aushandlung zwischen dem „Ausdrucksstreben“ und dem „in Form der Zensur wirkenden Strukturzwang“ (Bourdieu 1990: 117). Die allgemeine Formel in diesem Sinne lautet: Der Ausdruck ist immer ein Kompromiß zwischen Ausdrucksinteresse und Zensur. Nach Bourdieu funktioniert die Zensur am perfektesten, wenn der Akteur nur das sagt, was er objektiv sagen darf, denn „in diesem Fall muß er nicht einmal Selbstzensur üben“ (ebd.: 118). Bourdieu verweist im gesellschaftlichen Bereich auf effektive Zensurmethode, die bestimmte Akteure von sozialen Gruppen oder Orten fernhält, sie gar aus ganzen Kommunikationszusammenhängen ausgrenzt (ebd.). Berücksichtigt man diese symbolischen Machtverhältnisse lassen sich schnell Verdrängungsmechanismen, aber auch Verdikte, die Frauen von literarischen Feldern ausschließen, ausmachen. Die Logik der bewußten und unbewußten Ausgrenzung macht Frauen sprachlos, schießt sie als Produzenten vom literarischen Feld aus, reglementiert ihre Lektürewahl oder versperrt ihnen den Zugang zu Publikationsorganen. Insofern ist der Begriff der geschlechtsspezifischen Zensur (*gendered censorship*) ein Begriff, der über den formalen Zensurbegriff hinaus, der sich auf den juristischen Aspekt stützt (Zensur, von lateinisch *censura*: Prüfung, Beurteilung) sowohl durch soziologische und kommunikationstheoretische Aspekte als auch durch Freuds Analyse der Syntax des Traumes und dem daraus abgeleiteten Zensurbegriff zu ergänzen ist.

### 3. Diskursive Barrieren und äußere Beschränkungen

Karoline von Günderrode<sup>3</sup>, 1780 in Karlsruhe geboren, lebte seit ihrem siebzehnten Lebensjahr in einem dem verarmten Adel vorbehaltenen evangelischen Damenstift in Frankfurt. Neben Gedichten und kurzen Prosastücken schrieb sie vor allem Dramen unter dem Pseudonym Tian (später dann Ion). Sie war unter anderem mit Gunda und Friedrich Karl von Savigny, Bettina von Arnim, Clemens Brentano, Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck und Susanne von Heyden befreundet, seit 1804 war sie mit dem verheirateten Friedrich Creuzer aus Heidelberg verbunden. Um ihren Selbstmord – sie hat sich am 26.7.1806 in Winkel am Rhein erdolcht, angeblich aus unglücklicher Liebe zu dem Altertumsforscher Creuzer – reihen sich zahlreiche Legenden.

Karoline von Günderrodes ausgesprochenen Bekenntnis zur dramatischen Form steht in ihrer Zeit einiges entgegen. Die normativen Reglementierungen innerhalb der Dramenpoetik und die Zugangsregelungen zum Theater als öffentlicher Institution markieren das Feld des Dramas als ein für Frauen tabuisiertes. Bekanntlich gilt das Drama als hohe Gattungsform, in der ein einheitliches und geschlossenes Ordnungsmodell ausgebildet wird, wobei auf einer symbolischen Ebene über politisch-historische Machtfragen verhandelt, Kommunikation geregelt und eine zeitliche Ordnung eingeführt wird. Diese Konstruktion stand im deutlichen Widerspruch zu dem, was man unter einer weiblichen Form des Schreibens verstand. So formuliert Susanne Necker, Frau des französischen Bankiers und Politikers Jacques Necker, die im 18. Jahrhundert einen bedeutenden Salon in Paris unterhielt, ihre Furcht vor dieser literarischen Gattung:

<sup>3</sup> Bettina von Arnim sorgte mit ihrem Briefroman *Die Günderrode* (1839) dafür, daß diese Autorin nicht vergessen wurde. In jüngster Zeit sind ihr Leben und ihre Schriften vor allem bekannt geworden durch Christa Wolfs Rezeption Ende der 70er Jahre und die 1990/91 vorgelegte historisch-kritische Ausgabe ihrer Schriften von Walter Morgenhafer.

„Wenn ich dramatischer Schriftsteller wäre, so würde ich keinen Gedanken daran wagen, ohne zu zittern, denn ich würde denken, daß, da er sich durch die Vorstellung ins Unendliche vervielfältigt, er für das menschliche Geschlecht ein fruchtbarer Keim von Tugenden oder von Lasten würde.“ ([Necker] 1804: 107 f.)

In dieser zeitgenössischen Definition des Dramas aus weiblicher Perspektive wird dem Drama eine Gesetzeskraft unterstellt, die der Sphäre des Weiblichen gegenübersteht. Schon der Gedanke ans Dramatische ist hier bereits ein Wagnis, das Zittern Ergebnis einer Verantwortung, die in der Wirksamkeit des Dramatischen selbst begründet zu liegen scheint. Das Drama galt also schlicht als „unweiblich“, weshalb es für Frauen fast unmöglich war in diesem Bereich zu publizieren, es sei denn sie waren Schauspielerinnen und hatten darüber Zugang zur Bühne oder aber versteckten ihr dramatisches Anliegen hinter der Maske der Tugend und des Pseudonyms. Um so wichtiger war es deshalb einen Mentor zu finden, der Zugang zu Publikationsorganen hatte und die Aufgabe des Vermittlers übernehmen konnte. Bei Karoline von Günderrode waren dies zuerst Christian Gottfried Nees von Esenbeck, später dann Friedrich Creuzer.

Wie außerordentlich schwer es für Karoline von Günderrode war, ihrer literarischen Produktion nachzugehen, wird deutlich, wenn man sich die Eingriffe, Ratschläge, Empfehlungen, Lekturanweisungen ihrer Freunde und die geradezu vernichtenden Kritiken und Rezensionen zu ihren Schriften vor Augen führt. Nur indem man die Stimmen der „Zensoren“ zu Wort kommen läßt, wird die repressive Stimmung, von der die damalige literarische Öffentlichkeit in Frankfurt, aber auch Günderrodes soziale Isolation im Damenstift geprägt war, gegenwärtig.

Karoline von Günderrode hatte unter ihrem Pseudonym Tian den Band *Gedichte und Phantasien* geschrieben, der 1804 veröffentlicht wurde. Die Rezension, die in Kotzebues Zeitschrift *Der Freimuthige oder Ernst und Scherz* erschien, klingt vernichtend:

„Möchte die Verfasserin [...] in Zukunft nur dem Guten und Schönen huldigen, herrlich, frei und fessellos in eigener Schönheit wandeln, und die Schürhüst wie die Hanswurstenjacks verschmähen; möge sie sich nie gewaltsam heben, nie in die Tiefen einer finstern Mystik versinken, und lieber in der ihr eigenen Sphäre des innigen Gefühls, der schönen und zarten Darstellung bleiben ...“ (GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 62).

Die Rezension reduziert sie auf die zeitgenössischen Stereotype der Weiblichkeit, schreibt ihr vor, welche philosophischen und literarischen Strömungen sie zu vermeiden hat und gibt darüber hinaus auch noch ihre Identität preis: „Fräulein von Güntherode“ (ebd.: 63). Zwar erfährt Günderrodes Band durch den Einsatz der Eisenbecks eine zweite öffentliche Besprechung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (9.7.1804), die ihrer Publikation eher gerecht wurde, dennoch hatte die erste Rezension sie vor der Öffentlichkeit der Stadt bloßgestellt. Sie konnte sich nicht mehr hinter einem Pseudonym verstecken, wie es für Dramatikerinnen um 1800, die in einem tabuisierten Genre schrieben, üblich war.

Doch Günderrode, die jetzt erst mit der eigentlichen Dramenproduktion beginnt (vgl. LAZAROWICZ 1986: 13), läßt sich zu diesem Zeitpunkt nicht betreten und bindet ihre dramatische Produktion an ihre philosophischen Studien, vor allem an Schellings Naturphilosophie. Sie schreibt Mitte Juni 1804 an Savigny: „... ich studiere den Schelling mit großem Fleiß und arbeite an einem neuen Drama.“ (1805 werden in *Poetische Fragmente* zwei Dramen erscheinen: *Hildegund* und das umfangreichste Stück *Mahomed*. Darauf erscheinen in den von Creuzer und Daub herausgegebenen *Studien* die Dramen *Udohla* und *Magie und Schickal* noch im selben Jahr. *Nikator* wird schließlich 1806 unabhängig von Creuzer im *Taschenbuch für das Jahr 1806. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* publiziert.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Im Nachlaß befinden sich noch *Der Kanonenschlag oder das Gastmahl des Tan-talus* sowie das *Edda-Fragment*.

Verfolgt man die Briefwechsel zwischen den verschiedenen Partnern und auch die Eingriffe in die Textgestaltung, wird deutlich, daß Karoline von Günderrodes emphatische Besetzung des Dramas, ihr Pathos, ihre Dialektik von Augenblick und Unendlichkeit, Ich und Natur in der Konzeption ihrer Dramen immer wieder zum Stein des Anstoßes wurde. Man versucht sie mit Redeverboten zu belegen und ihre literarische Produktion einzudämmen. Ihr werden mangelnde Studien der romantischen Poesie und eine Sehnsucht vorgeworfen, die „im unendlichen Raum zu zerflattern“ (PREITZ 1964 a: 264) droht (so Lisette Nees). Überhaupt wird ihr immer wieder eine überspannte Empfindung vorgeworfen, die aus dem Reiz des Augenblicks und der daraus resultierenden Phantasiearbeit zu entspringen scheint. Savigny kritisiert ihre Schiller-Lektüre (vgl. PREITZ 1964 b: 211) und versucht, sie auf Vorstellungen der Ganzheit und der göttlichen Natur festzuschreiben:

„Etwas recht von Herzen lieben, ist göttlich, und jede Gestalt, in der sich uns dieses Göttliche offenbart, ist heilig. Aber daran künsteln, diese Empfindung durch Phantasie höher spannen, als ihre natürliche Kraft reicht, ist sehr unheilig.“ (PREITZ 1964 b: 210)

Doch Günderrode ist nicht mehr bereit, sich einem göttlichen Prinzip unterzuordnen, auch nicht mehr auf christliche Vorstellungen und Satzungen einzuschränken.

Christian Gottfried Nees übt in einem ausführlichen Brief Kritik an ihrem Drama *Mahomed*. Ihm fehlt die Beziehung auf einen „endlichen Zweck“ (PREITZ 1964 a: 234), ihm mißfällt die Unentschiedenheit zwischen „tragisch und komisch“ (ebd.: 237), und er hält das Stück für kein eigentliches Drama, sondern für eine „dialogisierte Geschichte des Propheten von Mekka“ (ebd.: 238). Karoline von Günderrode reagiert auf Nees Kritik, der ihr Drama zum Druck vorbereitet, mit einer freiwilligen Selbstbeschränkung. Aus *Eine dramatische Dichtung, in fünf Akten* wird *Ein dramatisches Fragment von Tian* (VON GÜNDERRODE 1991, Bd. 2: 101). Damit wird das Drama auf das Endliche im Sinne Nees verwiesen und kann sich nicht ins Unendliche verflüchtigen. Das Dra-

ma, vorerst zum Abschreiben gegeben, soll aber vorerst nicht von ihm gedruckt werden. Günderrode wechselt nach einer Verstimmung mit Nees zu Creuzer. Ende November dann wurde das Drama ohne Creuzers Wissen an den Verlag verkauft. Dennoch wird Creuzer der Mentor sein, der sich bis zu ihrem Tode um Verträge und Drucklegungen kümmern wird.

Aber auch Creuzer versuchte Einfluß auf ihre Produktion zu nehmen, sein Hauptvorwurf sind die historischen Bezüge, die Günderrode vermeiden soll: "Aber vermeide jenes Drama das einen historischen Boden hat." (GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 144). Zugleich ist aber auch offensichtlich, daß er seine Rolle als Vermittler der literarischen Produktionen in der Öffentlichkeit als ein Band zwischen sich und Günderrode benutzt. Wenn Günderrode am 30. November 1804 ihre Ansprüche auf Creuzer aufgibt, da Creuzer an seine Frau gebunden scheint: "Mahomed u alle Gedichte die sie kennen sind verkauft brechen sie also alle Unterhandlungen deshalb ab" (ebd.: 136), versucht er, sie erneut mit dem großen Namen Goethe zu ködern: "Ich wollte Ihnen schreiben, wie ich mich bemühe, Ihren Mahomed u andere Poesien in derselben Buchhandlung erscheinen zu sehen, woraus Göthes Sachen hervorgegangen." (ebd.) Auffallend ist ebenfalls, daß Creuzer ihr gegenüber die Dramen durchweg lobt, während er z.B. anderen gegenüber kritischer urteilt. Außerdem legt er ihr detailliert die Herabsetzungen ihrer dramatischen Produktionen durch Clemens von Brentano und seine Frau Sophie Mereau dar (vgl. verschiedene Stellen in den Briefwechseln).

Die *Poetischen Fragmente* und darin die Dramen *Hildegund* und *Mahomed* werden ebenfalls in *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz* einer harschen Kritik unterzogen. Hauptvorwurf hier ist das Fragmentarische des Dramas *Hildegund* (GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 110 f.). Christan Nees, der den Druck der *Poetischen Fragmente* besorgt haben könnte<sup>5</sup>, wird später – nach dem Freitod der Günderrode – ein hartes Urteil über ihre literarische Produktion fällen und ihren Tod mit der unerlaub-

ten Übertretung der "Schranke der weiblichen Phantasie" (ebd.: 113) in Zusammenhang bringen. Sie "wollte dichten als Weib im männlichen Geiste" (ebd.). Doch ihr "unnatürlicher Flug" (ebd.) war zum Scheitern verurteilt.

Die repressive Stimmung, von der die damalige literarische Öffentlichkeit geprägt war – die spezifische Form der äußeren Zensur –, hatte auch ihre Auswirkungen auf die literarische Produktion Günderrodes.

#### 4. "Unerhörter Moment" und Dramenproduktion

Die Korrespondenz zwischen literarischer Form und Selbstzensur läßt sich vor allem auch in den Lücken und Verstümmelungen der dramatischen Form beobachten, die mit dem fragmentarischen Charakter der Dramen Karoline von Günderrodes einhergehen. Das Stück *Magie und Schicksal* endet offen, ebenfalls das Drama *Nikator*, das Dramolet *Hildegund* bricht unvermittelt ab und *Mahomed* ist ebenfalls Fragment. Lediglich *Udohla. In zwei Acten* findet in sich einen Abschluß. Die Unvollendetheit kann insofern als eine spezifische Signatur der Günderrodeschen Dramenproduktion gelten (vgl. zur offenen Form der Dramen KASTINGER RÜLEY 1986: 91-121, insbes. 119). Im Folgenden möchte ich am Beispiel zweier Dramen, *Nikator* und *Hildegund*, – in denen es auf der Handlungsebene um einen Tyrannemord geht – den Zusammenhang von Zensur und Ausdrucksbegehren konkretisieren und die Formgebung genauer bestimmen.

Die dramatische Skizze *Nikator*, in der Antike angesiedelt, bleibt auf der Ebene der Handlungssträger in der klassischen Geschlechterkonstellation befangen. Der dramatische Konflikt, der im Tyrannemord endet, entfaltet sich daraus, daß der Feldherr Nikator sich in Adonia, die Nichte des von ihm bezwungenen feindlichen Feldherrn verliebt. Adonia

<sup>5</sup> Dieser Sachverhalt ist nicht eindeutig geklärt (vgl. GÜNDERRODE 1991, Bd. 3: 108).

wiedermum wird von der Lüstertheit des Königs, dem Nikator dient, verfolgt. Der Tyrann will Adonia schließlich, als sie sich ihm verweigert, "zum Thron" schleppen, Nikator hingegen zum "Blutgerüste" (Günderrode 1991, Bd. 1: 300). In diesem Moment ersticht Nikator den König. Die Soldaten, die Nikator umringen, fordern ihn auf, etwas zu seiner Verteidigung zu sagen: "Er lebel wenn er sich rechfter'gen kann" (ebd.: 302). Damit schließt das Drama, ein offenes Ende, bei dem der Zuschauer errahnen kann, daß die Soldaten Nikator, den Sieger, freisprechen werden.

Die Verteilung der dramatischen Handlungen auf die Geschlechter bleibt also in diesem Drama durchaus traditionell, denn Adonia hat keinen praktischen Anteil am Tyrannenmord vorzuweisen, während der männliche Held in aller Öffentlichkeit dem Tyrannen trotzen und ihn töten darf. Eine solche Tatkraft kann offensichtlich nicht inszeniert werden, wenn eine Heldin den Tyrannen zu ernorden gedenkt, wie in einem anderen Drama von Karoline von Günderrode.

Das Drama *Hildgund*, das auf der Attila-Sage basiert, formuliert den Handlungsanspruch von Frauen, ohne die Tat selbst im Drama in Szene zu setzen. Hildgund ist zusammen mit ihrem Verlobten Walter von Aquitanien aus Attilas Gefangenschaft entflohen. Attila, der in diesem Drama weit weniger als Tyrann denn als Inbegriff eines asketischen Ideals ("ihn fesselt kein Genuß", er "trägt ein leinen Kleid", und er "trinker" "aus Holz der reinen Quelle Fluth"; ebd.: 89) vorgestellt wird, verlangt Hildgund von ihrem Vater zurück: "Ich fordere sie zurück, Verzeihung soll ihr werden. Und meines Herzens Wahl heischt sie als Königin" (ebd.: 95). Walter ist nun durchaus bereit, für seine Verlobte zu kämpfen, mit Worten wie: "Ja, fodre nur, Tirann, dir wird sie nimmer werden" (ebd.). Doch Hildgund nimmt diese Handlung selbst auf sich. Während sie Walter vortäuscht: "Ich bin Attilas", hat sie sich bereits entschieden, die Tat selbst durchzuführen, wovon ihr "düster Blick" (ebd.: 96) zeugt.

Diese Entscheidung verlangt folglich eine Maskierung: Ist die soziale Demontage, die gesellschaftliche Ohnmacht der Frau Vorbedin-

gung dafür, daß Adonia im Drama *Nikator* sagen kann: "Denn ich bin ewig meine Liebe selbst" (ebd.: 289), so verlangt der Heroismus Hildgunds, sich aus der Sphäre der Liebe herauszubegeben und sich in einen universellen Freiheitsanspruch einzufordern: "Der Gott, der mich befreit, wohnt in dem eigenen Herzen" (ebd.: 91).

Sich an die Stelle Walters zu setzen, eine männliche Position einzunehmen, erfordert schließlich eine innere Aufrüstung, die sie – angesichts des Unerhörten ihres Begehrens – nur monologisch vollziehen kann:

"Was zag ich noch, ists denn zu ungeheuer,

Als daß die scheue, blasse Lipp' es nennen mag?

Mord! Ha der Name nur entsetzet,

Die That ist recht, und kühn und groß,

Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen,

Ich werde sie, ich werde mich befein.

Verbann sey Furcht und kindisch Zagen,

Ein kühner Kämpfer nur ersiegt ein großes Ziel." (ebd.: 99)

Hildgund entwirft sich in der Monologkette als "Jungfrau in Waffen", als eine, die sich als Erlöserin der Menschheit versteht. Sie will das Unerhörte eines männlichen Handlungsanspruchs wagen, wirkt aber darüber zugleich vor sich selbst entfremdet, denn ihre Worte haben auf der Bühne keinen Adressaten. Im Monolog bleibt allein das Grandiose, das Unangemessene ihres Vorhabens präsent:

"Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,

Das, Herrscher einer Welt, ein schwaches Weib besiegt.

Die starke Kette reißt, die Millionen bindet,

Die mächtige Feder springt, die einen Erdball drückt;

Italien zag nicht! ich werde dich befreien,

Der Völker Geißel fällt durch Hildgundens Hand." (ebd.: 101)

Die Attribute des Herrschers, seine Größe, Stärke, Macht, werden hier antithetisch bezogen auf die Schwäche des Weibes. Entgegengesetzt finden sich so die Universalität einer allmächtigen Herrschaft und die gänzlich auf sich selbst zurückgeworfene Schwäche der weiblichen Handlungsträgerin, die ihren Freiheitswillen rauschhaft imaginiert. In dieser Polarität bleibt Hildgund befangen, sie wird festgeschrieben auf den Höhepunkt der szenischen Phantasie, so sehr sie auch ihre Wut und Mordlust verstärkt. Denn Hildgund vollzieht – ganz im Gegensatz zu Nikator – das für sie Unerhörte nicht. Es existiert keine Schlussszene, die Auflösung versprache und Bedeutungen verteilt, sondern das Drama endet unvermittelt mit den letzten Worten Hildgunds:

„... Hat feire nur, Tyrann,

Des letzten Tages schnell entflohne Stunden.“ (ebd.: 102)

Auf ihren unerhörten Tatanspruch schreibt sich das Drama fest und hinterläßt eine eigentümliche Leerstelle, eine Abwesenheit von Sinn. Wo ein männlicher Held sorglos zustechen dürfte, bricht dieses Drama ab, eben weil das monologisch sich ausformulierende Begehren der Hildgund als maßlos erscheint. Dieser zensierte Bereich fungiert wie ein blinder Fleck, bzw. wie ein Vakuum, in dem die Worte kein Gehör finden und Platz haben. Der sich formulierende Handlungsanspruch bleibt unerhört. Das Drama ist so in einer exzessiven Vorstellung, die es inszeniert, befangen, in der Reklamation einer Tat, die die Geschlechterkonstellation vertritt und sich deshalb an der Grenze des Wahnsinns situiert. Der Tyrannenmord, von dem die beiden Dramen handeln, ist nicht an sich unerhört, sofern er sich in den von den Geschlechterkonstellationen vorgegebenen Bahnen bewegt. Er wird zur Überschreitung, wenn die Protagonistin sich nicht damit begnügt, als Bild ewiger Liebe zu fungieren, sondern begehrt, im Politischen zu agieren.

Das Nicht-Mittelbare, das, was der Zensur unterliegt, schleicht sich im Drama im Gewand der unerhörten Begebenheit ein und findet dadurch seinen Ausdruck. „Unerhört“ meint das noch nicht Bekannte, das von der Gesellschaft noch nicht Erhörte, das, was inkommensurabel

ist. Auf diesen unerhörten Anspruch hin entwirft sich das Drama, Hildgund läßt scheinbar diesen Moment für einen kurzen Augenblick erscheinen, um ihn dann sofort mit Tabu und Verbot zu belegen.

## 5. Freitod und Zensur

Vor diesem Hintergrund kann man im Blick auf Karoline von Günderrodes literarische Produktion sagen, daß äußere mit inneren Zensuraspekten korrelieren. In dem Moment, wo die beiden Zensurfaktoren zusammenkommen, droht das Ausdrucksbegehren zu verlöschen. Die immer bedrückender werdende Zuschreibung und Reglementierung durch ihre Umwelt, das Verwiesensein auf eine verbotene Liebe, die Aufkündigung des Bandes durch den verheirateten Creuzer, der damit verbundene Verlust ihres Mentors, der ihre Texte an die Öffentlichkeit vermittelte, die Unmöglichkeit dauerhaft die literarische Form des Dramas emphatisch zu besetzen; all das schränkt Karoline von Günderrodes Produktionswunsch immer weiter ein. Vor diesem Hintergrund könnte ihr Freitod als Konsequenz aus dem Spannungsverhältnis zwischen Ausdrucksbegehren und Zensur gelesen werden, letztlich als Unmöglichkeit, zu einer Kompromißbildung zu kommen, in der sie sich selber oder den anderen noch mittelbar gewesen wäre. Diese konsequente Übersetzung des Selbst in den Tod, der Bruch mit der Vernunft, heißt letztlich, daß Günderrode sich selbst durchgestrichen hat, wie man ansonsten einen Text schwärzt oder ihn unlesbar macht.

Was ihr am Ende blieb, ist der Selbstmord, als die einzige Möglichkeit sich als unsterblich zu imaginieren. Dies tat sie in einer letztlich theaterwirksamen Geste – sie erdöchte sich. Die Tötungsart, die Karoline von Günderrode wählte, entspricht auffallenderweise keiner Verschmelzungsphantasie, keinem Auflösen der menschlichen Begrenztheit im Ganzen der Natur, sondern ist ein heroisch-aggressiver Akt, aber auch als Ausdruck eines diskontinuierlichen Bewußtseins zu verstehen. Insofern ähnelt ihr Freitod eher einem Zensurakt, denn einem Ophelja-Tod.

Karoline von Günderrodes Empfindung, die im Anfangszeit mit-schwang, wurde im Verlauf ihrer Auseinandersetzungen mit ihrer Umwelt trivialisiert und vor allem unmöglich gemacht. Die schon in Druck befindliche Vorlage des Bandes *Melete* zog Creuzer sofort nach ihrem Tod zurück. Sie war abgeschnitten von der Öffentlichkeit und zugleich durch ihr unerlaubtes Liebesverhältnis in aller Munde. Selbst als Leiche blieb sie nicht unversehrt – sie wird obduziert, da man versucht, die Gründe für ihren Suizid organisch zu lokalisieren (vgl. WEIßENBORN 1992: 357).

Das, was für Günderrode als belläufiges Spiel begann, einzutau-chen in den Strom innerer Betrachtungen, wird schließlich ihr ganzes Ich auflösen. In einem Brief an Lisette Nees schreibt Karoline von Günderrode im Juli 1806:

„Nach mir fragst Du? Ich bin eigentlich lebensmüde, ich fühle daß meine Zeit aus ist, und daß ich nur fortlebe durch einen Irrtum der Natur; dies Gefühl ist zuweilen lebhafter in mir, zuweilen blasser. Das ist mein Lebenslauf.“ (PRETZ 1964 a: 281)

#### Literaturverzeichnis

- BONNER, Karl Heinz. *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches* (Paris 1982). Wien, MM/MH, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Studienausgabe*. Bd. I. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Neue Folge*. Frankfurt a. M., Fischer, 1989.
- GÜNDERRODE, Karoline von. *Sämtliche Werke und Ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe* (Hg. Walter Morgenhaler). 3 Bände, Basel/ Frankfurt a. M., Stroemfeld/Roter Stern, 1991.
- HOFF, Dagmar von. *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen im 1800*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989.

196

Hoff, D. v. – Karoline von Günderrode

KASTINGER RUBEY, Helene M. *Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch-schaffende Frauen der Goethezeit*. Columbia, South Carolina, Camden, 1986.

KORD, Susanne. *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Metzler, 1992.

LAZAROWICZ, Margarete. *Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden*. Frankfurt a. M./Bern/New York, Lang, 1986.

[NECKER, Susanna]. *Fragmente. Zwei Bändchen*. Gießen, 1804.

PRETZ, Max. "Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. I.: Briefe von Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden". In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1962 (Hg. Detlev Lüders). Tübingen, Niemeyer, 208-307, 1964 a.

PRETZ, Max. "Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. II.: Karoline von Günderrodes Briefwechsel mit Friedrich Karl und Gunda von Savigny". In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1964 (Hg. Delev Lüders). Tübingen, Niemeyer, 158-236, 1964 b.

WEIßENBORN, Birgit (Hg.). "Ich sende Dir ein zärtliches Pfand". *Die Briefe der Karoline von Günderrode*. Frankfurt a. M., Luchterhand, 1992.

WURST, Katja A. *Frauen und Drama am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts*. Köln, Böhlau, 1991.

Pandemonium Ser. n. 4, p. 179-197, 2000

197