

Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868)

Frauen proben den Aufstand: „Herma“ und die Amazonendramen ihrer Zeit

HELGA KRAFT, CHICAGO

Herma:

Der Ursprung nicht, der Geist der uns beseelt,
Bestimmt die Bahn die wir zu wandeln haben.¹

Da Birch-Pfeiffer, wie viele andere bahnbrechende Autorinnen, im Theater- und Literaturkanon nicht vorkommt, soll sie zunächst als Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts vorgestellt werden. Sie war Zeitgenössin von Heinrich Heine, wurde im Jahre 1800, drei Jahre nach ihm, geboren und starb 1868. Ein Jahr nach der Veröffentlichung von Heines „Buch der Lieder“ schrieb Birch-Pfeiffer ihr erstes Theaterstück „Herma“ (1828).

Kaum jemand weiß, daß Birch-Pfeiffer Theaterbesuchern und -kritikern im 19. Jahrhundert über vierzig Jahre lang wohlbekannt war. Zwischen 1828 und 1860 schrieb sie rund einhundert Dramen, die auch veröffentlicht wurden. Nicht anders als die „kanonischen“ Schriftsteller erhielt sie gute und schlechte Rezensionen von zeitgenössischen Kritikern. Fontane würdigte ihre Leistung noch 1881 auf lobende Weise.² Heine hingegen negierte sie herablassend und fertigte sie als „Vielschreiberin“ ab, deren dramatische Fähigkeiten er in Frage stellte.³ Seine Kritik wurde ungeprüft wiederholt: „Heine wurde auch in der späteren Rezeption B[irch] P[feiffer]s immer wieder zitiert, und seine Worte sollten lange maßgebend gelten. Moderne Forscher [...] stützen sich z. B. noch heute auf Heine.“⁴

Wie erklärt es sich also, daß eine Vielzahl der Dramen von Birch-Pfeiffer reißenden Zuspruch bei Theaterdirektoren erstklassiger Bühnen, Schauspielern und dem Publikum in allen deutschsprachigen Ländern sowie im Ausland fanden? Einige Stücke wurden über zweihundertmal u. a. im Wiener Burgtheater oder im Berliner Nationaltheater aufgeführt. Sie stellten die wenigen Aufführungen, die von Goethes und Schillers Dramen zu der Zeit verzeichnet sind, weit in den Schatten. Nach etlichen mehr oder weniger schmeichelhaften Nachrufen zu ihrem hundertsten Geburtstag im Jahre 1900, ging Birch-Pfeiffer gewissermaßen in der Geschichtsschreibung unter, ein Schicksal, das auch andere Schriftstellerinnen erlitten, die nicht so recht in das Konzept der Theater- und Literaturwissenschaft des Fin-de-siècle paßten. Wo die Autorin weiterhin verzeichnet bleibt, wird sie trivialisiert. Zum Beispiel wird ihr eine biedermeierliche „Nachahmung“ von Stoffen aus Romanen und anderen Quellen vorgeworfen. Es ist noch nicht ausreichend erforscht, wie sehr sich Birch-Pfeiffer die Adaptionen zu eigen gemacht hat, d. h. ob sie ihnen Kreatives hinzugesetzt hatte,

wie es z. B. bei Shakespeare oder Kleist der Fall war. Meist wird übersehen, daß rund zwei Drittel ihrer Dramen Originalstücke sind.

Erst mit dem wachsenden Interesse an dem „New Historicism“ und der postmodernen Kritik der letzten Zeit wird die Trennung zwischen der sogenannten „hohen Literatur“ und Trivilliteratur aufgehoben. Anton Kaes weist darauf hin, daß die neuen Interpretationsmethoden den „dominanten, alle Differenz vereinheitlichenden Erklärungsmodellen, [...] den meist allzu streng gezogenen Grenzen zwischen hoher Kunst und Massenkultur, [...] zwischen Kanonisiertem und dem Marginalen“⁵ skeptisch gegenüberstehen. Zunächst wurde die ausländische Germanistik auf Birch-Pfeiffer aufmerksam, und danach schenkte man ihr hier und da auch in Deutschland Beachtung.⁶ Zuvor gab es einige Dissertationen, die ihre Werke zumeist an dem etablierten Kanon gemessen und für zu leicht befunden hatten. Auch alternative Wissenschaftler und Feministinnen wagten sich nur zögerlich an die Dramatikerin, möglicherweise weil sie als monarchiefreundlich galt und nicht zur emanzipatorischen Frauenbewegung gehörte.⁷ Sogar noch in einer Abhandlung über deutsche Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts aus dem Jahre 1998 fehlt Birch-Pfeiffer im Register.⁸

Und doch war sie zu ihrer Zeit unglaublich erfolgreich, denn Birch-Pfeiffer hatte ein Gesellschaftsbild zu bieten, das das Publikum in die Theater lockte. Es hat sicherlich etwas damit zu tun, daß die Zuschauer zu der Zeit schon oft zur Hälfte aus Frauen bestanden, denn Frauen standen meist im Mittelpunkt ihrer Dramen. Ingrid Hiort af Ornäs schreibt, ihre Schauspiele „lassen einen Protest gegen die weibliche Unterdrückung und zuweilen sogar aktive Maßnahmen für ein freieres Leben der Frauen erahnen. Birch-Pfeiffer nahm aber immer Rücksicht auf Ansichten und Geschmack des Publikums [...]“⁹ Möglicherweise entsprechen einige ihrer Stücke in ihrem Anreiz populären Filmen von heutzutage. Die Dramatikerin profitierte davon, daß sie stets eng mit dem Theater verbunden war. Von ihrem dreizehnten Jahr an bis zum Ende trat sie auch als Schauspielerin auf. Ihr Doppelberuf kam nicht nur ihrer Bühnenwirksamen Dramatik zugute, sondern auch ihrer Geschäftstüchtigkeit in Bezug auf die Aufführung ihrer Stücke. Durch ihre Gastspiele wurde sie mit Intendanten, Dramaturgen und Theaterleitern bekannt, konnte sie Beziehungen anknüpfen und Verträge verhandeln.

Ogleich das Humanitätsideal oder die Gesellschaftsproblematik der Zeit bei ihr nicht in einer ähnlich intellektualisierten Ausdrucksweise wie bei Dramatikern des Kanons erscheint, enthalten ihre Stücke eine andere Art von Innovation und gesellschaftlicher Kritik, die bisher übersehen wurde, und die erst durch die Sichtweise postmoderner Literatur- und Gesellschaftstheorien erkenntlich wird.¹⁰ Ihre Dialoge sind dynamisch und spannungsvoll; die besten SchauspielerInnen der Zeit rissen sich nach Rollen in ihren Stücken. Die Sprache ist den Bühnenfiguren angepaßt, klar und ohne Schwulst. Ihre Darstellung von Frauen weicht ganz besonders von den Dramen ihrer Zeit ab. Susanne Kord hat zum Beispiel in einem Vergleich von Birch-Pfeiffers Stück „Elisabeth“ mit Schillers „Maria Stuart“ festgestellt, daß die Königin bei Birch-Pfeiffer weit moderner erscheint:

Was Birch-Pfeiffer hier aufs Theater bringt, ist in Dramen männlicher und zum großen Teil auch weiblicher Autoren unerhört: eine Frau, die ihre „Weiblichkeit“ zugunsten ihrer politischen Handlungsfreiheit aufgibt, die dafür nicht einmal mit dem Tod bestraft wird und die am Ende des Stückes auch nicht die Spur von Reue zeigt.¹¹

Angeregt durch die politischen und kulturellen Bewegungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden Frauen von männlichen Aktivitäten angezogen. Ingeborg Weber-Kellermann schreibt:

Das Besondere und Neue im Leben der Frauen aus gehobenen Schichten in dieser Epoche war eine gewisse Unabhängigkeit und Frische, ein Mut zum Unkonventionellen, wenn es um die Verwirklichung der eigenen Lebensideale ging. Die Umwelt nahm davon im allgemeinen nur mit kritischem Erstaunen Kenntnis, denn zu fest war die männliche und weibliche Rollenverteilung in den Vorstellungen der Gesellschaft noch verankert.¹²

Jedoch drücken die Repräsentationen eine Ambivalenz aus. Amazonen in Mythologie, bildender Kunst und Literatur wurden schon seit jeher als widerspenstige Frauen in kriegerischer Rüstung dargestellt, die schließlich durch Männer, von denen sie in Besitz genommen werden, in weibliche Rollen zurückgedrängt oder umgebracht werden.¹³ Während für Frauen Männlichkeitssignifikanten aufwertend galten und amazonische Frauendarstellungen – angefangen von Pallas Athene – gang und gäbe sind, sind in Literatur und Kunst kaum Darstellungen zu finden, in denen Männer in traditionell weiblichen Rollen verkörpert sind. Sie verkleiden sich höchstens als Frauen, um einer Gefahr zu entkommen oder um eine Rolle auf dem Theater zu spielen. Normalerweise sind sie als Helden dargestellt, als Beschützer von Vaterland und Familie, als Gesetzesgeber, Dichter und Denker. Die feministische Kritik hat schon längst erkannt, daß Charakteristiken, die dem Weiblichen zugeordnet sind, besonders in der deutschsprachigen Gesellschaft, um die es hier geht, negativ besetzt waren. Im allgemeinen Konsens war Weibliches vom Wesen her dem Männlichen untergeordnet. Es sollte ihm gerne dienen, denn besonders im Geschlechterdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts erfüllt und entwickelt die ideale Frau ihr „naturegebenes Wesen“ durch Hingabe an andere in der privaten Sphäre. Zeigte sie Friedfertigkeit, Fürsorge und Passivität, war ein Sockel für sie bereit. In literarischen Repräsentationen kommen aktive, selbstbewußte Frauen zumeist zu einem schlimmen Ende. So blieben Frauen am Rande der Aufklärung in einer Unmündigkeit stecken, die nicht selbst verschuldet war.

Durch Aufklärung und Wissenschaft machten sich Anfang des 19. Jahrhunderts jedoch auch gleichzeitig Brüche im Geschlechterrollendiskurs bemerkbar. Etwas stimmte nicht. Die anti-autoritären Ideale der französischen Revolution hatten die Begriffe von Freiheit und Gleichheit verbreitet. Erste Schriften zur Gleichbefähigung der Frau erschienen auch in Deutschland in der Öffentlichkeit. Besonders eindringlich beschäftigt sich mit dieser Frage 1792 das Buch von Hippel „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber“¹⁴, das freilich in weiten Kreisen als Satire aufgefaßt wurde. Obgleich das Amazonen-Motiv ein Urmotiv in der Literatur darstellt und schon in der Renaissance Hochkonjunktur hatte, ist die massive Wiederaufnahme auf deutschsprachigen Bühnen im frühen 19. Jahrhunderts besonders auffällig. Diese Zeit wird

oft als eine Epoche der Selbstzufriedenheit und Verdrängung gesehen, die aber von unterschwelligen Ängsten begleitet war. Repräsentationen kriegerischer Frauen unterstützten einerseits das Gleichheitsmodell der französischen Revolution, aber andererseits verdammt sie ein Modell des gefürchteten Irrationalen, das man sowohl als Merkmal der Weiblichkeit erkannte, das aber auch die revolutionären Massen charakterisierte, deren Herrschaft unterdrückt werden sollte. Es wurde deutlich gemacht, daß nicht nur wegen fehlender Muskelkraft Frauen als Beschützerinnen untauglich waren, sondern daß auch inhärenter Irrationalismus sie von öffentlichen und politischen Entscheidungen ausschließen müsse. Biblisch-religiöse Argumente, die den Geschlechterunterschied der Frauen begründet hatten, wurden vom 18. Jahrhundert an darüber hinaus durch „wissenschaftliches“ Beweismaterial untermauert:

[...] [i]n eighteenth-century Germany, the ideology of [...] a gender division became widely known and accepted, in particular in the ranks of the growing middle class; by the nineteenth century, the labels themselves were naturalized and efforts were undertaken to provide them with scientific verifications.¹⁵

Kein Wunder, daß Repräsentationen von Frauen in Männerrollen, z. B. von Kriegerinnen, eine zweideutige Symbolik innehatten. Dabei wurden auch Klassen- und Nationalunterschiede abgehandelt. Die unteren Klassen, aber auch ausländische Gruppen wurden feminisiert, wobei es in Deutschland besonders gilt, sich gegen eine französische Gefahr abzuschirmen. So bemerkt George Mosse in „Nationalism and Sexuality“: „for many Germans, the French lacked manliness.“¹⁶ Eine Gleichberechtigung der unteren Schichten wird jedoch oft hingenommen, wenn ein Mann nach oben drängt.

Im Folgenden soll eine Übersicht über Amazonen-Dramen des frühen 19. Jahrhunderts gegeben werden. Wenn wir uns auf Dramen beschränken, in denen Frauen tatsächlich kriegerisch oder als Herrscherinnen auftreten, müssen wir in unserer Aufzählung im deutschsprachigen Drama mit Schillers „Die Jungfrau von Orleans“ (1801) anfangen; sodann folgt „Penthesilea“ (1808) von Kleist. Friedrich Hebbels „Judith“ kam 1840 heraus. Weniger bekannt ist der Schriftsteller Franz Ignaz von Holbein mit seinem Stück „Mirina, Königin der Amazonen“ (1806). Allein zum Libussa-Mythos und dem Aufstand der böhmischen Mägde wurden aus der Zeit sieben Dramen identifiziert, was sicherlich von dem Interesse der Zeit zeugt, die Klassengesellschaft in Frage zu stellen. Brentano schrieb 1815 „Die Gründung Prags“. Carl Franz van der Velde's „Die böhmischen Amazonen“ wurde im Jahre 1817 uraufgeführt. Franz Grillparzer schrieb „Libussa“ in den zwanziger Jahren (das Drama wurde aber erst nach dem Tod des Dichters veröffentlicht). Das Stück „Herma und die Söhne der Rache. Romantisches Gemälde der Vorzeit“ von Charlotte Birch-Pfeiffer liegt in der Mitte dieser Epoche (1828). Es ist das einzige auch gedruckte Amazonen-Stück der Zeit, das von einer Frau geschrieben wurde.

Es fragt sich nun, ob die in diesen Dramen inszenierten Geschlechter- und Klassendifferenzen eine Infragestellung des status quo einschließt oder eher apologetisch und reaktionär das alte restriktive Gesellschaftsmodell befürworten. Verändert sich am Ende das Identitätsbewußtsein der Frau oder wird diese wieder in ihre traditio-

nelle Rolle zurückgedrängt? Wird vielleicht dabei auch die männliche Heldenrolle, die Mord und Totschlag beinhaltet, in Frage gestellt? Verbindet sich die Männerrolle mit einem reaktionären Gesellschaftssystem, das ein Volksbewußtsein in einer Welt einübt, die weiterhin eine privilegierte Schicht fördert? Auf welche Seite stellen sich die Schriftsteller und wie steht es mit dem „Blick der Frau“? Spricht das Stück von Birch-Pfeiffer Aspekte der amazonischen Frau an, die bei männlichen Autoren fehlen?

Es ist allen Stücken, die zu den Amazonendramen gehören, gemeinsam, daß die Frauen äußerlich zwar auf kurze Zeit als Herrscherinnen auftreten und sich wie heldenhafte Männer gebärden, aber im Endeffekt emotionell und gesellschaftlich von Männern abhängig bleiben. In diesem Zusammenhang spielt der Liebesdiskurs der Zeit eine große Rolle. Susanne Baackmann weist in ihrer Studie „Erklär mir Liebe“ auf die Problematik der Liebesauffassung hin, die ins 20. Jahrhundert hineinreicht. Noch jetzt „beschreiben weibliche Geschichten von der Liebe die Problematik, als Teil eines Paares in eine Ordnung eingelassen zu sein, die die Frau und ihr Begehren in vielerlei Hinsicht ausschließt.“¹⁷

Die Geschlechterbeziehung in Dramen des frühen 19. Jahrhunderts wird durch das Postulat einer instinktiven weiblich-männlichen Attraktion zueinander sozialisiert, was sich in einer romantisch-fatalistischen Liebesauffassung ausdrückt. Wie ein Blitz schlägt in allen Dramen die Liebe auf den ersten Blick ein und bestimmt den Rest des Lebens von Mann und Frau. Das ist auch so bei Schiller, Kleist und Grillparzer. Bei den Frauen führt dies – außer bei „Herma“ – zur Aufgabe ihres Emanzipationsanspruchs, während es die patriarchalische Gesellschaftsordnung und den Mann in ihrem Herrscheranspruch festigt.

Eine Ausnahmestellung nimmt Kleists Drama „Penthesilea“ ein, das oft gegensätzlich analysiert worden ist. Ich stimme mit Interpretationen überein, wonach Kleist durch „Penthesilea“ eine Kritik der Männlichkeit bzw. der getrennten Geschlechtercharakteristiken unternimmt.¹⁸ Der Amazonenkönigin sind Worte in den Mund gelegt, die Kleist selbst fast wörtlich in einem persönlichen Brief an seinen Freund von Pfuel niederschreibt. Es geht darum, daß er als Mann wünscht, weibliche Hingabe ausdrücken zu dürfen. Die männerspezifischen Anforderungen, die Penthesilea überfordern, sind auch unerwünschte Anforderungen an einen Mann in Kleists Gesellschaft, gegen die er sich wehrt. Die Rollen sind hier zweifach verkehrt: eine Frau in einer Männerrolle zeigt, wie absurd und unmenschlich diese Rolle auch für einen Mann sein muß.

Mit einigen Ausnahmen ist es bei den Amazonendramen sonst selbstverständliche Voraussetzung, daß die Geschlechterunterschiede naturgegeben sind und deshalb eine Rollenteilung unternommen werden muß, die den Mann ans öffentliche, die Frau ans private Leben bindet und sie dem Mann unterstellt.¹⁹ Da die geschlechterspezifische Fähigkeit zu herrschen eine imaginäre ist, durchzieht Furcht den Diskurs. Was Inge Stephan im Hinblick auf Schillers Jeanne d’Arc-Figur sagt, gilt im Hinblick auf andere kämpferische Frauen in der Literatur:

Gerade der kämpferische Mut und die Energie [...] mobilisieren Triebenergien bei den männlichen Zeitgenossen und den nachfolgenden Autoren. Johanna fasziniert als kämp-

ferische Frau, zwingt zur Unterwerfung und Anbetung, löst zugleich aber tiefsitzende Männerangst aus, die sich in den antiken Amazonenmythen ebenso ausdrücken wie in der zeitgenössischen Angst vor der „emanzipierten“ Frau.²⁰

Die Kontrolle geht meist über die Sexualität, die im Liebesdiskurs eingebunden ist. Johanna als Frauenbild ist Ausdruck eines perversen Jungfrauenkultes, in dem die Fixierung auf die „Reinheit“ der Frau als Gewalt gegen die lebendige Frau ausagiert und ausphantasiert wird.²¹

Bei Schiller wird, wie auch in Hebbels „Judith“, die „Natur der Frau“ in ihrem geschlechterspezifischen Unterschied zum Mann klar aufrecht erhalten. Nur durch ein überpersönliches Ziel – beide werden durch Gottvater berufen – ist die Frau gewissermaßen als Abweichung und Ausnahme in die Lage gesetzt, eine politische Leistung zu vollbringen und damit gleichzeitig recht eigentlich das Patriarchat zu stärken. In allen Fällen ist es im Rahmen des Liebesdiskurses die „eingeborene“ weibliche Schwäche, die das Unternehmen unterminiert. Ungewollt verlieben sich die Jungfrau und Judith in den Feind, „fallen“ für ihn. Bei beiden Stücken geht es nicht um die Emanzipation der Frau, sondern um Männerpolitik. Hier wie da droht dem Lande eine Gefahr von außerhalb, doch schaffen es weder die „verweiblichten“ Franzosen (bei Schiller) noch die „weibischen“ Juden (bei Hebbel), den Feind zu vertreiben. Dem „unmännlichem“ Verhalten anderer Völkergruppen wird die Würde des „deutschen Mannes“ entgegengestellt. Schiller prüft seine Auffassung, daß der aufgeklärte Mensch über seine Natur hinauswachsen kann und statuiert das Exempel durch ein junges Mädchen. Die religiöse Inspiration ist für ihn lediglich Motor menschlicher Leistungsfähigkeit. Doch ist bei ihm die Frau zu schwach oder die „weibliche“ Natur zu stark. Johanna erreicht die „männliche Würde“ nicht, weil sie „dem Wesen der Frau“ nicht entkommen kann. Schillers Tragödie postuliert den aufgeklärten Menschen geschlechterspezifisch, die Jungfrau mußte scheitern.

Meist geben die Frauen die Macht wieder an die männlichen Herrscher ab, wie Judith, nachdem sie Holofernes auf widerlich weibliche Weise hinterrücks den Kopf abgeschlagen hat. Auch bei den anderen Amazonendramen der Zeit bleibt die Unabhängigkeit der Frau vom Mann illusorisch. In Brentanos „Die Gründung Prags“ begehrt Libussa zwar auf. Über Primislaus, den sie heiraten soll, fühlt sie so:

Ich haß ihn nicht, doch wie soll ich ihn lieben?
Den Willen unterwirft er mit den Trieben,
[...]

[Er] baut

Die Werkstatt seines Lebens in mein Leben,
Den Leib nimmt er, die Seele muß ich geben
Und wer mit diesen beiden sich verpflichtet,
Der ist vernichtet, der ist hingerichtet;
Der Herr, der Sklave wird [...] ²²

Brentano endet den für die Frau vielversprechenden, in der Romantik entwickelten Emanzipationsansatz im Rückgriff auf die christliche Religion mit den Worten eines Künstlers, mit dem er sich wohl identifiziert. Pächter, ein christlicher Bildhauer, über-

zeugt Libussa: "Doch füge dich, es sprach der Herr: Ein Leib / Und eine Seele nur sei Mann und Weib."²³ Sie akzeptiert daraufhin die Oberherrschaft des Primislaus mit den Worten „Ich hebe dich aus deinem niedern Stand / Zum Herren über mich, und dieses Land.“²⁴

Franz Grillparzers Libussa-Bearbeitung wird subtiler dargestellt. Doch auch hier werden geschlechtsspezifische „weibliche Tugenden“ postuliert, die bedauerlicherweise in der neuen kapitalistisch-industriellen Gesellschaftsstruktur keinen Platz haben. Es wird als Tragödie gesehen, daß das „Ewig-Weibliche“, durch Libussa repräsentiert, den männlichen Aggressionen Platz machen muß, die für die neue industrialisierte und urbanisierte Welt notwendig sind. Auch wenn fast alle diese Dramen dadurch auffallen, daß die Grenzen zwischen den unteren und oberen Klassen porös geworden sind, gilt dies eher für den Mann. Versuche von Frauen, z. B. durch eine Liebesheirat in eine höhere Klasse einzudringen, enden in Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts fast immer mit dem Tod der Frau. In den Amazonendramen geht es klar um die Rollenzuteilung beim Herrschen und Dienen. Eine politisierte Liebe bindet die imaginierten Gegensätze auf geschlechtsspezifische Art zugunsten des Mannes prekär zusammen.

In dem weniger bekannten Drama von van der Velde „Die böhmischen Amazonen“ ist grob ein programmatisches Zurückwinken der Frau in ihre Rolle als Liebende inszeniert. Birch-Pfeiffers Stück geht hingegen viel revolutionärer mit dem Stoff um und wagt einen Ausbruch aus den Stereotypen. Da die Dramen auf gleichen Quellen basieren, kann ein Vergleich die Besonderheiten aufhellen, die Birch-Pfeiffers „weiblicher Blick“ zum Diskurs um die kriegerische Frau liefert.

Das Stück „Herma“ wurde gewählt, um exemplarisch auf eine neue Repräsentationsart von Frauen einzugehen, die sich durch das ganze Werk von Birch-Pfeiffer zieht. Bei dieser Schriftstellerin stehen die Protagonistinnen fast immer für sich selbst, retten sich allein in ausweglosen Situationen und haben meist auch ihr eigenes finanzielles Auskommen.²⁵ Die Dramatikerin hat das Stück im Alter von erst 28 Jahren geschrieben. Es wurde ohne große Beachtung aufgeführt und schnell wieder abgesetzt.²⁶ Schon hier weicht Birch-Pfeiffer in ihrer Frauen-Darstellung von männlichen Autoren ab, bei denen unter der Oberfläche des Amazonentums die versteckten traditionellen weiblichen Tugenden nur darauf warten, geweckt zu werden. Bei ihnen ist der Ausbruch aus der Frauenrolle, symbolisiert durch das Anlegen männlicher Kleidung, nur ein scheinbarer.

Die junge Birch-Pfeiffer denkt in ihrem Stück hingegen eine weibliche Emanzipation in extremis durch und stellt den Diskurs der zeitgenössischen Gesellschaft in Frage, wenngleich auch die Schlußfolgerungen wieder zu ihm hinführen. Es ist ein Amazonen-Stück, das auf den Quellen des mythischen böhmischen Mägde-Aufstandes im achten Jahrhundert basiert. Van der Velde hat den Stoff zu einem Roman geformt.²⁷ Die Autorin selbst erklärt in einem Vorwort zur Veröffentlichung ihres Stückes, daß ihr Drama auf diesen Roman zurückgeht. Sie berichtet weiterhin, daß für eine Aufführung in Wien aufgrund der damaligen Zensurverhältnisse leider der Schauplatz in Böhmen nicht eingehalten werden konnte und deshalb in germanische

Vorzeit verlegt und die Namen geändert werden mußten. Gewissermaßen als Geheimzeichen behielt sie den Namen einer Figur (Sarka) aus der böhmischen Mythologie bei.

Wovon die Autorin nicht spricht, ist die Tatsache, daß van der Velde auch ein Drama, „Die böhmischen Amazonen“²⁸, geschrieben hatte, das ebenfalls auf diesen Aufstand der Mägde basierte und das Ähnlichkeiten mit ihrem Stück hat, aber auch bedeutungsvolle Unterschiede aufweist. Es wurde in Dresden schon 1817 aufgeführt. Birch-Pfeiffer war zu dieser Zeit schon als Schauspielerin tätig, aber es ist ungewiß, ob sie das Drama kannte. Bei ihrem Stück handelt es sich um ein Trauerspiel, bei van der Velde's eher um ein Schauspiel mit Lustspielementen. Im Folgenden wird ein Vergleich der geschlechts- sowie klassen- und nationalitätsspezifischen Darstellung der beiden Dramen versucht.

Beide Stücke spielen nach dem Tod der mythischen Libussa-Figur, die bei Birch-Pfeiffer Thusnelda heißt. Die ererbten Länder werden schlecht durch die auf den Thron gekommenen Ehemänner der Verstorbenen (Primislaw und Teutobald) regiert. Krank bzw. schwach sehen sie ihr Reich gefährdet. Bei van der Velde ist es das Land Böhmen, bei Birch-Pfeiffer das mythische Land der Brennen. Die Mägde der toten Herrin hatten sich befreit und eine Burg erbaut bzw. erobert. Von dort aus wollen sie ihr Herrschaftsgebiet erweitern. Sehr viele Frauen des umliegenden Gaus, die zu meist das drückende Ehejoch abschütteln wollten oder als Witwen keinen Schutz hatten, waren ihnen mit Hab und Gut auf die Burg gefolgt. Ihr ausgesprochen amazonisches Heer stellt eine Bedrohung für die schwachen, männlichen Landesherrscher dar.

Bei van der Velde handelt es sich hauptsächlich darum, den durch die widerspenstigen Frauen gefährdeten Mann wieder in seine rechtmäßige Position einzusetzen und dabei die Nation zu stärken. Dabei stellt er den böhmischen Männern, die ihre Frauen davonlaufen ließen, den deutschen Mann entgegen, der alles wieder ins Reine bringt und die Frauen auf ihren gewohnten Platz zurückdrängen kann. Als preußischer Schriftsteller verrät der Autor gewissermaßen eine Voreingenommenheit gegen ein Land des Habsburger Reiches.

Gleich zu Anfang geht es darum, daß in beiden Stücken ein kleiner Junge die Spindel aufgezwungen bekommt und spinnen soll. Bei Birch-Pfeiffer ist es der von seiner Frau alleingelassene Vater, der aus Not den Haushalt machen muß und nun seinen kleinen Sohn zum Spinnen anhält. Das erscheint den Umständen nach sinnvoll. Weniger sinnvoll, sondern eher programmatisch und slapstickhaft wirkt es bei van der Velde, wo der neunjährige Domaslav von der Mutter zum Spinnen gezwungen wird, während die Tochter Therba lernen soll, mit Bogen und Pfeil umzugehen. Der Autor führt schadenfreudig vor, daß beide Kinder an den neuen Aktivitäten durchaus keinen Spaß haben. Nicht nur wird klar gemacht, daß Frauen kein Talent zum Männersport haben, aber auch wie entsetzlich langweilig das Spinnen ist (etwas für die Schwachen). Der Autor merkt dabei nicht, daß er das „heere Frauentum“, das so gerne spinnen will, dadurch in Frage stellt. Van der Velde steigert die Gefahr für die Zukunft der Männlichkeit noch weiter, denn Wlaska, die Amazonen-Herrscherin, hat ein neues Gesetz erlassen, wonach Knaben auch der rechte Daumen gebrochen und das

rechte Auge geblendet werden soll, damit sie nie Krieger werden können. Diesen Brauch hat van der Velde nicht aus der böhmischen sondern aus der griechischen Sage geborgt. Er wird hier eingesetzt, um das Frauenherrschtum weiter zu verteu-
feln. Der Autor beruft sich gewissermaßen auf die angeborene Stärke des Mannes, die nur unterdrückt werden kann, wenn er dem „schwachen Geschlecht“ gleichge-
macht, d. h. verkrüppelt wird. Wie nicht anders zu erwarten, distanziert sich die Mutter des Jungen, Niva, daraufhin sofort von Wlaska und dem Amazonentum. Sie sieht ein, „[...] dieser Kampf vernichtet auch das Mitleid, / die Mutterlieb' und alle edlen Triebe. / Zu theuer ist des Weibes Herrscherkrone / mit ihrer Seele besserm Theil erkaufte.“ (vdV, S. 223) Dem Zuschauer des frühen 19. Jahrhunderts fiel bei solchen Argumenten vielleicht gar nicht auf, daß Kinder nicht unbedingt verstümmelt werden müssen, um Frauen gleiche Rechte einzuräumen. Es wird aber ein Gefühl gestärkt, das einer Unterordnung der Frau beifällig zustimmt. Der Schriftsteller konnte sich dabei auch auf den zeitgenössischen juristischen Diskurs stützen, wonach der Besitz der Frau an den Ehemann fiel, wenn sie heiratete. So folgt es auch am Ende der „Böhmischen Amazonen“, daß die angesehenste Heldin der Amazonen, Sarka, von dem neunjährigen Jungen Domaslav entmündigt wird:

Domaslav: Nun, sind die Weiber wieder Weiber worden,
so darf ich armer, vielgeplagter Knabe
auch wieder Knabe sein. Du böser Rocken,
mit der langweil'gen Spindel, komm nur her! (Er nimmt beides)
Ich habe mich genug mit dir gequält,
und will dich jetzt in Weiber-Hände geben,
wohin du stets gehört. Ich tausche mir
dafür ein Schwert von einer Amazone. (vdV, S. 241)

Raspo, der deutsche Held, und zukünftige Ehemann befiehlt Sarka:

Gebt den Säbel ihm!
Die Spindel nehmt, sie steht Euch besser an;
sie ist ein schönes Bild der Hausregierung [...] (vdV, S. 242)

Die Frauen werden am Ende mit Klischees abgespeist. Wenn Sarka fragt,

Doch, nun ich mich der Waffen Schutz begeben.
was schützt mich einst, wenn Eure Leidenschaft
verlodert ist, vor Männerhärte' und Kälte?

wird sie auf weibliche Tugenden verwiesen, die bei Männern wirken, wenn sie nur wirklich vorhanden sind. Sollte sie der Mann mißhandeln, verlassen oder betrügen – wie es in allen Amazonendramen immer wieder vorkommt – muß die Frau es sich wohl selber zuschreiben.

Glaubt es mir, Holde, sicherer als Schwert
und Spiess und Panzer bürgt für Weiber-Allmacht
der Weiber Liebreiz, ihre zarte Milde.
Aus Sanftmuth flechten sie die Herrscherkrone
Nachgeben hebt sie auf zum Ehethrone. (vdV, S. 243f)

Die Frau wird bei van der Velde noch weiter zurückgedrängt: Sie soll auch wieder zum Schweigen gebracht werden. Der Autor legt dies als Einsicht einer Frau selbst in den Mund. Die zögernde Amazone Kascha, von der ein Bericht erwartet wird, führt die Rede von Wulf, dem deutschen Helden, wie folgt ein:

Er möge selber reden,
 denn heute hab' ich's erst bewiesen,
 daß ich mich auf's Spiel der Waffen nicht verstehe
 und *drum vermag ich nimmer auch zu schildern.*
 Laßt sprechen mich von Nähen, Kochen, Braten,
 der Mann erzähl' der Männer Heldenthaten. (vdV, S. 240,
 Hervorhebung von HK)

Die nationale Überlegenheit der deutschen Männer Horst, Raspo und Wulf, die ins Land gekommen waren, um den schwächlichen böhmischen Männern zu helfen, wird vom Autor immer wieder hervorgehoben. Gefragt, warum sie die Heimat verlassen haben, antwortet Wulf: „Gefühl des Rechts! Denn wider alles Schick / und wider die Natur ist dieser Krieg, den hier die Weiber mit den Männern fechten.“ (vdV, S. 206) Die Ethik des deutschen Mannes wird international benötigt, um Natur und Gesellschaft wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Als die Übermacht des Gegners den Böhmen als Hindernis erscheint, stellt Raspo fest: „Der Deutsche wagt wohl mehr!“ (vdV, S. 210) Wenn die Deutschen gebeten werden, beim Sturm auf die Amazonenburg diese nicht zu plündern und den Frauen Ehre, Leben und Freiheit zu garantieren, wird auf die Mannesehre der Deutschen gepocht:

Wulf: Nun das versteht sich von selbst!
 Kascha: Das meint Ihr, und die Meinung macht Euch Ehre!
 Die böhmischen Männer meinen also nicht.
 Wulf: Dann sind sie keinen stumpfen Bolzen werth! (vdV, S. 217)

Hier wird ein männliches Deutschtum hochgehalten, auf das man angewiesen ist, weil es tapfer und ehrlich die „richtige“ Gesellschaftsform auch im Auslande aufrecht erhalten kann. Dabei hebt sich der deutsche Mann bewußt vom Franzosen ab, dem Falschheit vorgeworfen wird. Raspo: „In Deutschland ist der Bär, die Schlange ist in Wälschland nur zu Hause“. (vdV, S. 201) Die Anspielung ist klar: der Bär kämpft männlich offen, die Schlange hinterlistig und weibisch. Hier knüpft das Drama an den zeitgenössischen nationalistischen Diskurs der „deutschen Männerwürde“ an, der sich durch die französische Gefahr der napoleonischen Siege entwickelt hatte. Besonders Fichte's „Reden an die deutsche Nation“ (1807–1808), Theodor Körners und Ernst Moritz Arndts Schriften, sowie die vom Turnvater Jahn hatten nicht lange vor Verfassung dieses Dramas die deutsche Form von Tapferkeit, Frömmigkeit, Ehre und Glaube als Merkmal des Mannes artikuliert. Vor allem war es aber Fichtes Begriff der Pflichterfüllung, die Mannesehre ausmachte, wobei es idealistisch unklar oder unwichtig blieb, für wen denn und zu welchem Zweck eine Pflicht erfüllt wurde. Was zunächst als patriotische Selbststärkung nach der Niederlage von Napoleon erschien, entpuppt sich als deutsches Überlegenheitsgebaren. Van der Velde nun verbindet

männlich-nationalistisches Denken mit Geschlechterdifferenz. Aufmüpfige Weiber, wie man sie aktiv bei der französischen Revolution vorgefunden hatte – zum Beispiel Olympe de Gouges – waren in Deutschland nicht zu befürchten.²⁹ Erst viel später, weit nach dem Revolutionsjahr 1848, formierten sich die ersten Frauenbewegungen. Van der Veldes Drama ist ein Beispiel dafür, warum der Diskurs um die Geschlechterdifferenz in Deutschland am Anfang des 19. Jahrhunderts mögliche Frauenbewegungen länger zurückhielt als z. B. in England und in den Vereinigten Staaten.

Der Diskurs zum Klassensystem zu Anfang des 19. Jahrhunderts, der durch die französische Revolution angeregt wurde, ist in beiden Dramen angesprochen. Die Ehemänner Libussas und Thusneldas waren ursprünglich einfache Bauern, die von ihren Ehefrauen in den Fürstenstand erhoben wurden. Jedoch gehört diese Klassenüberschreitung zur Vorgeschichte der Dramen, während in Grillparzers „Libussa“ die ungleiche Ehelichung den Mittelpunkt des Dramas darstellt. Dieses Aufsteigen in eine höhere Gesellschaftsschicht ist hier nicht als eine Umkehrung des Märchens vom armen Mädchen zu verstehen, das durch ihre Schönheit Prinzessin wird. Der Mann der unteren Klasse wird von der Fürstin zum Regieren gebraucht und nicht als Trophäe oder Liebediener. Es scheint, daß bei der Wahl von Regenten ein niedriggeborener Mann einer hochgeborenen Frau vorzuziehen ist. Während Grillparzer in „Libussa“ auf die Problematik einer Demokratisierung und Verbürgerlichung der unteren Klassen und eine Ermüdung des Adels eingeht – was vielleicht auch eine Kritik an den Aufsteiger Napoleon enthält –, wird dieser Aspekt bei van der Velde nicht thematisiert. Es wird als *fait accompli* dargestellt, daß ein Mann, wie Pribislav, auch Regent sein kann. Hingegen, wenn eine Frau als Magd ihre Gesellschaftsebene überschreiten will, wie Wlaska, wird sie als lächerlich dargestellt und als Verbrecherin gezeichnet.

Bei Birch-Pfeiffer spielen die Klassenunterschiede eine andere Rolle. Auch bei ihr gibt es den aus dem Bauernstande aufgestiegenen Mann. Zu Anfang des Dramas ist Teutobald schon anerkannter Fürst, und seine Vorgeschichte war kein Hindernis für ihn, die Regierung in die Hand zu nehmen. Regieren ist bei Birch-Pfeiffer aber auch ein Anspruch, den die Frau stellt. So sagt Herma: „Der Ursprung nicht, der Geist der uns beseelt, / Bestimmt die Bahn die wir zu wandeln haben“. (BP, S. 34) Doch während Herma gewissermaßen durch ihre Intelligenz und durch ein hartes Schicksal nach oben kam, war Teutobald durch Wahl des Ehegemahls – so wie im Märchen sonst ein schönes Mädchen – dorthin gelangt. Er aber nahm die Chance durch rücksichtsloses Verhalten wahr, indem er seine schwangere Braut verließ. Er ist moralisch unzulänglich und ein schwacher Regent. Auch Herma, die aufstrebende Frau, ist aus unterster Gesellschaftsschicht und darüber hinaus aus illegitimen, ja asozialen Verhältnissen. Obgleich die genauen Umstände bis gegen Ende auch der Protagonistin nicht bekannt werden, ist sie uneheliche Tochter einer Zigeunerin und eines unbekanntes Ritters, der ihre schwangere Mutter in Stich ließ. In einem Dorf bei Bauern als Findelkind aufgezogen, lernte Herma ihre Mutter nie kennen. Birch-Pfeiffer läßt ihre Protagonistin weiterhin außerhalb der wohlhabenden Gesellschaft leben, denn sie bekam ein uneheliches Kind von dem nämlichen Teutobald, der zuerst ihr Bräu-

tigam war, sie dann aber wegen Thusnelda verließ. Ihr Kind wurde von einer Freundin erzogen, sie selbst wurde Bediente bei Thusnelda.

Die sich emanzipierenden Mägde erscheinen in der Libussa-Mythologie des 19. Jahrhunderts als Amazonen in kriegerischer Ausrüstung. Die Hauptamazone Vlasta bei Grillparzer spielt nur eine Nebenrolle. Bei van der Velde erscheint diese Figur, die hier Wlaska heißt, nicht einmal auf der Bühne. Sie ist zwar von einer Magd zur rebellischen Herrscherin mit prächtigem Schloß aufgestiegen, aber das, was sie dazu bewegte, bleibt stereotyper Bericht. In seinem Roman „Der böhmische Mägdekrieg“ spricht der Autor von enttäuschter Liebe. In den Berichten wird Wlaska als das Böse selbst bezeichnet. Ohne erkenntlichen Grund übt sie zur Zeit der Dramenhandlung eine Schreckensherrschaft aus und erläßt perverse amazonische Gesetze, die von Männerhaß zeugen. Die Argumente des Autors verlangen, daß die Selbsterhöhung der schurkischen Magd Wlaska zur Herrscherin am Ende des Stückes rückgängig gemacht wird. Aber auch von ihrem anscheinend wohlverdienten Tod wird nur erzählt.

Das Stück selbst handelt also nicht von ihr, sondern von den Frauen um sie herum, die im Grunde falsch geleitete Weibchen sind und schon von Anfang an gegen das Amazonentum protestieren. Schnell lernen sie van der Veldes „Vernunft-Lektion für Frauen“, bis sie aufhören, Amazonen zu spielen. Interessanterweise sind die Hauptpersonen, Niva, ihre Tochter Therba und die Cousine Sarka noble Frauen und keine Mägde aus unteren Klassen. Aber auch sie akzeptieren am Schluß ihren Status als Dienerinnen, die gern Männern folgen, weil dies – so wie sie glauben müssen – ihrer Natur entspricht. Therba, das junge Mädchen spricht die Verinnerlichung des Geschlechterdiskurses aus,

da fühlt' ich tief den ewig' wahren Spruch:
Es ist der Mann des Weibes Schutz und Herr.
Ja, gern gehorcht das sanfte Weib dem Manne,
wenn er sie liebt, wenn sie ihn lieben kann,
und willig ehrt im schwächeren Geschlechte
der edle Mann der Ohnmacht heil'ge Rechte! (vdV, S. 191)

Die Wahrheitsprüche werden jedoch brüchig. Um seine Story glaubhaft zu machen, kann van der Velde nicht umhin, doch von der allgemein bekannten schlechten Behandlung zu sprechen, die Männer ihren Frauen angedeihen lassen. So erklärt eine der amazonischen Frauen: „Doch das glaubt: Härte und Grausamkeit der Männer ging uns'rer Wuth / und Rachbegier voran, / Sie leiteten uns auf die blut'ge Bahn. / Wir von Natur sind keine Eisenfresser, / Wir wären sanfter, wären Männer besser.“ (vdV, S. 217) Sarka, die starke Amazone, der man vorwirft, einen Mann ohne Grund brutal umgebracht zu haben, tat dies aus Rache für ihre Schwester, die umkam, nachdem er sie verführt und verlassen hatte. Van der Veldes Gewaltlektion für die aufrührerischen Frauen bringt einen drohenden Unterton in die Satire. Einer der deutschen Helden spricht es aus: „Und da sie das nicht einsehn, und Vernunft / bei Weibern nichts verschlägt, so muß man zwingen / sie zum Beruf, und dazu sind wir da.“ (vdV, S. 206) Dieses Zitat beweist, daß die Selbstsicherheit im Sendungsbewußtsein um den Platz der Frau in der Gesellschaft vor Drohungen nicht haltmacht. Zur Aus-

führung der Drohung muß es nicht kommen, denn die Politisierung und Romantisierung der Liebe bewirkt das Gleiche: die Frau gibt sich in Liebe hin, der Mann empfängt sie zusammen mit ihrer Unterwerfung. Frauen am Anfang des 19. Jahrhunderts mußten sich schließlich fragen, welche Chance sie sonst außerhalb der Ehe hatten, um ihre Zukunft zu sichern? Ein Mensch kann vielleicht seiner Klasse entkommen, eine Frau aber nicht der Ehe oder der Bevormundung eines Mannes.

Während es bei van der Velde hauptsächlich um die Lächerlichmachung und Unterwerfung aufmüßiger Frauen geht und die Motive der Führerin Wlaska unbekannt bleiben, dreht sich die Bühnenhandlung bei Birch-Pfeiffer gänzlich um die Amazonenführerin Herma. Birch-Pfeiffer wagt es, das Gegenteil einer schönen Seele, nämlich eine kriminelle Frau, als Hauptfigur auf die Bühne zu bringen, die unabhängig Macht erworben hat und sie mit Waffen verteidigt. Das Ruchlose, das man von ihr hört, stammt oft nur aus Gerüchten. Sie gibt aber selbst zu, daß sie Teutobald Gift gegeben hat und ihn töten will, um sich an ihm zu rächen und zur Macht zu kommen. Das Töten ihrer eigenen Mutter zeugt von einer inneren, ungebändigten Rage.

Wie unterscheidet sich Birch-Pfeiffer's Blick auf die amazonenhafte Frau in der Männerrolle von dem männlicher Autoren ihrer Zeit? Der größte Unterschied zwischen ihr und van der Velde liegt in ihrem Fokus auf starke Frauenrollen. Die Protagonistin in „Herma“ ist tatsächlich eine kämpfende Amazone, die auf der Bühne einen Feind, der sie bekämpfen will, entmachtet. Während van der Velde die Ungeschicktheit der sich im „Männerberuf“ versuchenden Amazonen essentialistisch auf ihre inhärente Natur als Frau zurückführt, zeichnet Birch-Pfeiffer eher eine historische Situation, die geändert werden kann. Es besteht kein Zweifel, daß Frauen Krieger sein können. Die Aussage Hermas, daß nicht der Ursprung, sondern der Geist den Lebensweg bestimmt (BP, S. 34), ist auch auf ihr Frausein gemünzt.

Wie sich die Autorin selbst in ihrem Beruf als Dramatikerin sieht, ist auch Herma in ihren Ansprüchen eine Ausnahme unter den Frauen. Darüber ist sie sich selber klar. Sie ruft den zurückgebliebenen Amazonen nach: „O über dieses traurige Geschlecht, / Wie matt und ohne Muth sind diese Weiber!“ (BP, S. 21f) Sie könnten Courage haben wie sie, denn sie selbst ist ja ungünstigsten Anfängen entkommen. Schon ihre Mutter, aus dem Stamm der mißachteten Zigeuner, hat etwas aus sich gemacht. Beide hatten ihr Elend, das sie durchleben mußten, Männern zuzuschreiben, die sie ins Unglück gestürzt hatten. Jede hat dennoch auf ihre Weise Macht erlangt. Herma war zunächst „erste Gürtelmagd“ bei Thusnelda. Als sie nach dem Tod der Herrin freigeworden war, erbaute sie sich ein herrliches Schloß, zog Gefolge an sich und beherrschte den Gau. Alles ohne Hilfe von Männern.

Bei van der Velde hingegen existieren Frauen nur in Bezug auf Männer. Birch-Pfeiffer zerreißt diesen Zusammenhang. Im Gegensatz zu „Die böhmischen Amazonen“ wird bei ihr nicht ständig die im Diskurs verankerte „wahre Natur der Frau“ illustriert. Bei ihm sind Frauen ohne Männer rettungslos verloren. Z. B. fällt ein Bär in seinem Stück eine bewaffnete Amazone an, die sich hilflos von einem Mann retten lassen muß. Herma hingegen rettet sich trotz Feindesübermacht selbst. Obwohl der schwarze Ritter hilft, einen Überfall auf sie abzuwenden, kann sie sagen: „Ich

hätte Deines Schutzes nicht bedurft, / Doch mag ich Dir das Zeugnis nicht versagen, / Daß Du für einen Mann Dich edel nahmst / und tapfer auch.“ (BP, S. 23) Hier ist eine starke Frau, die das Aufklärungsmodell auf sich bezieht. Eine zweite mächtige Frau im Stück ist die Druidin, wie man später erfährt Hermas leibliche Mutter. Sie wird von den Männern abwertend als böse Hexe verschrien, eine in der Vergangenheit übliche Reaktion auf Frauen, die besonderes Wissen haben und Macht ausüben. Sie ist eine moderne Version der matriarchalischen weisen Frau, wie sie auch bei Shakespeare und Kleist auftritt. Sie ist mächtig, weil sie klug ist, die Zukunft vorhersehen kann, und weil auch männliche Herrscher ihren Rat brauchen. Männer müssen zugeben: „[...] die furchtbare Druidin [...], / Die allein mehr weiß, als wir, / Wenn man uns alle Sechs zusammen flickt.“ (BP, S. 20)

Beide mächtigen Frauen haben Männer nur als feige, unzuverlässig und rücksichtslos erfahren. Jede wurde durch ihre weibliche Sexualität ins Unglück geworfen. Die Genealogie des Vaters und der Männerherrschaft verspricht keinen Schutz für Herma und deshalb auch nicht für das Land. So strebt sie danach, die Regierung zu übernehmen. Sie beherrscht schon den umliegenden Gau und will Fürstin des Landes werden. Sie will ihrem Lande eine bessere Regierung bieten, wobei ihr kriegerisches Amazonentum nur ein Übergang ist: „Als Herrscherin des Reichs wirst Du mich seh'n, / Dann mag der gold'ne Friede wieder tragen, / Und in der Brust die Liebe auferstehn“. (BP, S. 33) Sie kann nur legitime Fürstin werden, indem sie den gehaßten Teutobald, den Vater ihrer Tochter, heiratet. Durch ihre Heeresübermacht will sie ihn dazu zwingen. Sobald die Heirat vollzogen ist, soll er getötet werden. Aber es kommt nicht dazu. Von der Druidin verlangt sie das Mittel, tötet aber versehentlich die weise Frau und somit ihre eigene Mutter.

Das Töten der Mutter durch Herma kann als psychologisch-symbolische Tat gesehen werden, durch die die Mutter als Quelle ihrer eigenen Schwäche ausgelöscht wird.³⁰ Sie hatte sich auf sie und die Stärke ihrer Prophezeiung verlassen. Doch sie wurde auch von weiblichem Wissen enttäuscht, d. h. die Genealogie der Mutter bietet ebenfalls kein Vorbild. Auch in Birch-Pfeiffers anderen Dramen findet man die Mutter-Tochter-Spannung, wobei die Tochter immer auf sich selbst gestellt bleibt. Die Autorin unternimmt hier einen Angriff auf ein Tabu, das der in kulturellen Repräsentation fast gar nicht zu finden ist: eine Tochter tötet die leibliche Mutter und will den „Vater“ (hier der Mann ihrer Pflegemutter) ehelichen. Die Umkehrung der Ödipus-Sage ist ein gewagtes Thema, das den Geschlechterdiskurs der Zeit sprengt.

Die Handlung und der szenische Hintergrund erinnern an die Schauerromantik von Kleists und Grillparzers Erstlingswerken („Die Familie Schroffenstein“ und „Die Ahnfrau“). Es wird gewissermaßen ein Prozeß des weiblichen Unbewußten inszeniert, in dem Höhlen und unterirdische Gänge eine zentrale Rolle spielen. Angst vor der Liebe, die Frauen unterjocht, wird ausgespielt und bestätigt. Der schwarze Ritter, den Herma vielleicht lieben könnte, dringt aus dem unterirdischen Gewölbe von Hermas Schloß, in dem ihre Schätze aufgehäuft sind, hervor. Unter den Schätzen waren auch die seines Vaters, hergebracht von seiner abtrünnigen Mutter. Er rächt sich dafür, daß sie die väterliche Genealogie verraten hatte. Er, von dem sich Herma

viel erhofft hatte, betrachtet den Status der Protagonistin nur abschätzig. Auf ihre Burg eingeladen bringt er den patriarchalischen Diskurs zum klingen: „Die Weibwirthschaft hier behagt mir schlecht: / Ich seh’ nicht spielen gem mit ernstn Dingen, / Und bis zum Ernst bringt Ihr’s doch nimmermehr.“ (BP, S. 39) Der Ritter ist von Hermas stolzer und königlicher Gestalt und dem „weiblichen“ Blick ihrer Augen angetan. Hier, wie in allen anderen Amazonendramen liefert die Schönheit und die Widerspenstigkeit den Männern einen Kitzel und eine Herausforderung. Der schwarze Ritter will Herma nur, so lange sie „liebendes Weib“ ist. Sie jedoch hält sich zurück, „meinen Willen halt’ ich frei.“ (BP, S. 41)

Birch-Pfeiffer wagt es auch, weibliches Begehren im Hinblick auf den Körper des Mannes auszudrücken. Männer werden in ihrem Stück von Frauen auf eine Art gesehen, wie es sonst nur dem männlichen Blick gestattet war. Eine Amanoze beschreibt es so: „Und mir gegenüber – stand der hübsche Mann [...]“ (BP, S. 26) Eine andere bemerkt: „Die schönen Augen die so freundlich strahlen / [...] / Der holde Mund, der jetzt so lieblich lächelt [...]“ (BP, S. 46). Der Mann als Objekt des Begehrens, das kam in der Literatur bis dahin kaum vor. Durch das ganze Stück hindurch zieht sich jedoch die Ahnung, daß es eine friedliche Nation, in der gleichberechtigte Liebe herrscht, nicht geben kann. Das führt zu weit in dem Liebesdiskurs der Zeit. Als sie durch das Schwert des schwarzen Ritters stirbt, erfährt Herma, daß das Ausleben ihrer Liebe Ende ihrer Macht und gleichzeitig Tod bedeutet. Hermingilde ist Sprachrohr für den religiös-biologisierten Diskurs zur Geschlechterdifferenz, der weiterhin im 19. Jahrhundert herrschte.

Ihr Wunsch, nicht länger Amazone zu sein, ist pragmatisch und nüchtern. Sie will frei sein,

von dem tollen Treiben,
 Das sündhaft hier Natur und Welt verkehrt!
 Was hilft das Herrschen über Weiber nur,
 Und all’ die Plagen mit den Kriegsbeschwerden?
 Die Männer bleiben Herren doch im Haus
 Daß sämmtlich wir zu alten Jungfrau’n werden –
 Das kömmt wohl einzig bei dem Spiel heraus. (BP, S. 29)

In der letzten Szene wird nur angedeutet, daß die jungen Amazonen, unter ihnen die Tochter Hermas, als Ehefrauen wieder traditionelle Frauenrollen einnehmen werden. Dies ist jedoch nicht dargestelltes Happy-End, wie in der letzten Szene von „Die böhmischen Amazonen“. Birch-Pfeiffer bleibt bis zum Schluß bei der Tragödie einer Frau, die versucht, ihrer Entmündigung und Entwürdigung zu entkommen, die sie durch ihre Liebe zum Mann erfahren hat. Ihr Aufbegehren mobilisiert den schwarzen Ritter und seine Brüder, die den Kampf der Geschlechter mit Gewalt ins alte Lot bringen. Ihm gehören die Schlußworte, mit denen er den Machtanspruch der Frau als Wahnsinn abtut: „Die ich geliebt, stieß ich in Todesnacht. / Entsühnt floh der verirrte Geist zum Licht [...]“ (BP, S. 88)

Birch-Pfeiffer besinnt sich am Schluß auf die Wirklichkeit ihrer Zeit, in der Frauen wenig Chancen hatten. Wie im Drama den Amazonen wurde auch ihr als Dramati-

kerin nicht viel zugetraut und ihr Bestreben oft als Verirrung abgetan. Herma sollte eine ihrer wenigen Tragödien bleiben. Als sie doch wieder einmal eine historische Tragödie schreiben wollte, riet der Schriftsteller und Theaterintendant Heinrich Laube ihr überdeutlich: dafür sei doch ihre Frauenhand zu leicht. Er schlug ihr vor, weiter Lustspiele zu verfassen. Das tat sie, aber auch in diesem Medium hörte Birch-Pfeiffer nicht auf, weiterhin Frauen darzustellen, die intelligent und tapfer genug sind, sich selbst und anderen zu helfen. Der nüchternen Realität war sie aber immer gewärtig. Es war ihr einziger, großer Lebenswunsch, Erfolg als Dramatikerin zu erzielen. Dazu brauchte sie zu ihrer Zeit Wohlanständigkeit. Sie verankerte sich deshalb durch ihre Heirat fest im bürgerlichen Leben. Auch war sie sich wohl im klaren, daß unter strengen Zensurregeln für Theaterstücke ein politisches Engagement, das vom Erlaubten abwich, ihren Zielen gefährlich sein konnte. Schließlich war sie auf das Einkommen angewiesen. So blieb sie unpolitisch bzw. monarchiefreundlich. In ihren zwanzig Jahren in Berlin benötigte sie das Wohlwollen des Königs, um ihre Stücke dort aufgeführt zu bekommen. Sie wußte nur zu gut, daß das Begehren einer Frau, in einem Männerberuf zu reüssieren, nur unter größten Schwierigkeiten erfüllt werden konnte. Sie bekannte am Ende ihres Lebens: „Alles vergibt euch die Welt, sei's Ruhm, Stand – ja selbst Laster [...] Für eines nur hofft ihr umsonst Vergebung im Leben und Tode: Nimmer verzeihn wird die Welt Erfolge der dichtenden Frau.“³¹

Anmerkungen

¹ Charlotte Birch-Pfeiffer: Herma. – In: dies.: Gesammelte Dramatische Werke. Leipzig 1863, Bd. I, S. 34. Im folgenden sind Zitate aus dem Drama im Text mit „BP“ markiert.

² „[...] sie [ist] viel talentvoller [...] als ihre vornehm auf sie niederblickenden Gegner [...] Was lebt denn noch aus den dreißiger und vierziger Jahren? Die Birch [...] Ihre Stücke sind weniger veraltet als beispielsweise die Bauernfeldschen, und selbst Gutzkow und Laube treten im ganzen hinter die Birch zurück.“ Theodor Fontane: Plaudereien über Theater. Berlin 1926, S. 170.

³ Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Hamburg 1861, Bd. VI, II. Th. Die romantische Schule. 3. Buch, S. 247ff.

⁴ Ingrid Hiort af Ornäs: „In meinem Lottchen ist doch halt ein Junge verloren.“ Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. Eine Studie zu Erfolgs- und Trivialdrama des 19. Jahrhunderts. Stockholm 1997, S. 45.

⁵ Tony Kaes: New Historicism. Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne. – In: Hartmut Eggert et al. (Hrsg.): Geschichte als Literatur, Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart 1990, S. 62.

⁶ Susanne Kord: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992; Helga Kraft: Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater. Stuttgart 1996; Dörte Fuchs/Andrea Günter: Charlotte Birch-Pfeiffer. – In: Andrea Günter/Veronika Mariaux (Hrsg.): Papierne Mädchen. Dichtende Mütter. Frankfurt a. M. 1994, S. 181–217. – Obgleich die schon erwähnte Studie der schwedischen Germanistin und Nachfahrin von Birch-Pfeiffer, Ingrid Hiort af Ornäs, den Begriff der Weiblichkeit

in Birch-Pfeiffers Werk nur in Ansätzen analysiert und hier und da mit den Wertmaßstäben des alten Kanons mißt, ist es bisher die beste Gesamtdarstellung zu dieser Dramatikerin.

⁷ Birch-Pfeiffer war anfänglich eng mit dem Vormärzler Gutzkow befreundet, doch nomierte er später, sie habe sich nicht sehr für seine politischen Ideen interessiert. In ihrem Stück „Der Pfarrer“ (1848) hatte Birch-Pfeiffer zwar revolutionäre Ideen thematisiert, doch war dies Gutzkow nicht radikal genug.

⁸ Sie wird nicht erwähnt bei Ruth-Ellen Boetcher Joeres: *Respectability and Deviance. Nineteenth-Century German Women Writers and the Ambiguity of Representation*. Chicago and London 1998.

⁹ Ornäs [Anm. 4], S. 199.

¹⁰ Auch moderne Dramatiker, wie z. B. Rainald Goetz, nehmen Abstand von der in so vielen klassischen Stücken enthaltenen elaboraten Tiefsinnigkeit. Er erklärt: „Ich habe immer Angst, daß es bei mir zu gravitatisch wird. [...] Ich habe keine Angst vor Verflachung, wohl aber vor dem Sumpf der Seriosität.“ Interview in: *Der Spiegel*. Nr. 50, 13. Dezember 1999, S. 253.

¹¹ Susanne Kord: *Performing Genders: Three Plays on the Power of Women*. – In: *Monatshefte* 86, Frühjahr 1994, S. 148.

¹² Ingeborg Weber-Kellermann: *Frauenleben im 19. Jahrhundert: Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*. München 1983, S. 34.

¹³ In der griechischen Mythologie wird der Amazone Hippolyte der Gürtel von Herakles genommen, und damit ihre Jungfräulichkeit. Damit verliert sie ihre Stärke und Macht. Das gleiche geschieht Brunhilde, die durch die Vergewaltigung des unsichtbaren Siegfried domestiziert wird. Bei Grillparzer spielt der Gürtel noch eine Rolle, wenn Libussa ihn schließlich selber ablegt, da sie erkennt, daß ihre Ehe mit Pribislav ihr die Macht genommen hat.

¹⁴ Vgl. Theodor Gottlieb von Hippel: *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Berlin 1792. Er versucht, die Ebenbürtigkeit und Gleichberechtigung der Frau zu erweisen. Alle Unterdrückung, alle Benachteiligungen, die mangelhafte künstlerische und geistige Tätigkeit erkennt er als Folge einer unangemessenen Erziehung, die man der Frau über Jahrtausende angeeignet ließ. Die Geschlechterunterschiede sind deshalb kulturelle Phänomene, keine essentiellen Wesensgegebenheiten der Natur.

Ein neues Buch erschien in den Vereinigten Staaten von Kay R. Goodman: *Amazons and Apprentices. Women and the German Parnassus in the Early Enlightenment*. Rochester 1999, in dem die Anstrengungen von Luise Victoria Adelgunde Kulmus (verh. Gottsched) und Christiane Mariane von Ziegler betrachtet werden, die Rolle der Frau im intellektuellen Diskurs des 18. Jahrhundert zu heben.

¹⁵ Joeres [Anm. 8], S. 4.

¹⁶ George L. Mosse: *Nationalism and Sexuality*. New York 1985, S. 25.

¹⁷ Susanne Baackmann: *Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der Gegenwartsliteratur*. Hamburg 1995, S. 11.

¹⁸ Vgl. z. B. Sigrid Lange, die in diesem Drama die Dekonstruktion der Idee des „ewig Weiblichen“ erkennt. Sigrid Lange: *Kleists „Penthesilea“: Geschlechterparadigmen: Die Frau als Projektionsfigur männlicher Identität – oder doch nicht? – In: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 37, 1991, Nr. 5, S. 705–722.

¹⁹ Clemens Brentano: *Die Gründung Prags*. – In: ders.: *Werke*. Hrsg. v. Friedheim Kemp. München 1968, Bd. 4; Franz Grillparzer: *Libussa*. – In: ders.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. München ²1970, Bd. 2.

²⁰ Inge Stephan: *Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung*. – In: Inge Stephan/Siegrid Weigel: *Die verborgene Frau*. Hamburg 1988, S. 64.

²¹ Ebd., S. 63.

²² Brentano [Anm. 19], S. 808.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 813.

²⁵ Vgl. hierzu auch das Kapitel: Vergessenheit, das ist der wahre Tod [...] Das phantastische Leben und Werk der Dramatikerin Charlotte Birch-Pfeiffer. – In: Kraft [Anm. 6], S. 56ff.

²⁶ Den geringen Erfolg des Stückes erklärt Birch-Pfeiffer damit, daß sie es wegen dieser Veränderung keiner anderen Bühne außerhalb Österreichs zur Aufführung angeboten hatte. Birch-Pfeiffer [Anm. 1], S. III, VI.

²⁷ Carl Franz van der Velde: Der böhmische Mägdekrieg. – In: ders.: Sämtliche Schriften. Leipzig 1862, Bd. 5.

²⁸ Ders.: Die böhmischen Amazonen. – In: Ebd., Bd. 9. Zitate aus diesem Drama sind im Text mit „vdV„ markiert.

²⁹ Olympe de Gouges spielte eine tragende Rolle bei den Saint-Simonisten und Frühsozialisten. Sie war aktiv in der Französischen Revolution von 1789 mit einer Gruppe von Frauen, mit eigenen Frauenclubs und Frauenzeitschriften. De Gouges veröffentlichte 1791 ihre „Frauenrechtserklärung“. Sie wurde durch die Guillotine ermordet.

³⁰ Ich stimme hier nicht mit der Interpretation von Hiort af Ornäs überein. Ihre Analyse der Mutter-Tochter-Beziehung geht nicht auf die offensichtliche Bejahung der Frau als gleichberechtigter Mensch ein. Hiort af Ornäs sieht Herma hauptsächlich als Liebesgeschichte, während der Text eher auf die Tragödie einer Frau hinweist, die in einem System der Männerherrschaft keine Chance hat, sich zu entwickeln.

³¹ Zit. nach Kord [Anm. 6], Titelseite.