

Dîlan Canan Çakir, Viktor J. Illmer, Felix Lempp

Schreibwirtschaft. Dramatikerinnen um 1800 in der Digitalen Einakter-Datenbank

Schreiben soll sie, wenn sie's kann, / Oder wenn es wünscht ihr Mann; [...]
Aber schreiben soll sie nie / Wenn durch ihre Phantasie/ Leidet die Oekonomie. –
(Robert 1825, 325)

Soll ein Weib wohl Bücher schreiben; / Oder soll sie's lassen bleiben? (1825), das ironische Gedicht Ludwig Roberts, des Bruders von Rahel Varnhagen, greift die Rahmenbedingungen literarischen Schreibens von Frauen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert wie unter dem Brennglas auf: „Wenn sie sonst was Schlecht'res thät“, ist das Schreiben der Frau erlaubt, „früh und spät“ soll sie sich ihm sogar widmen, „[w]enn es für die Armuth geht“. (Robert 1825, 325)¹ Der Text kennt also verschiedene Bedingungsfaktoren weiblichen ‚Bücherschreibens‘: Nicht zu leugnen sei, dass die Autorin über Können und „Genius“ (Robert 1825, 325) verfügen sollte, doch gesellen sich zu diesem Genius um einiges prosaischere Motivationsfaktoren: Weibliches Schreiben darf der „Oekonomie“ (Robert 1825, 325) nicht schaden, ja es sollte gerade Armut von der Familie abwenden – und am besten auf Wunsch des Mannes erfolgen: „Und befiehlt er's gar ihr an / Ist es eheliche Pflicht.“ (Robert 1825, 325)

Für unsere folgenden Überlegungen relevant ist diese Kontextbestimmung von Autorinnenenschaft um 1800,² weil Ludwig Robert mit männlicher Protektion und Förderung sowie auf Basis ökonomischer Überlegungen neben der literarischen Begabung weitere Aspekte als zentral benennt: Frauen schreiben im Umfeld von und in Konkurrenz zu Männern – und parallel zu dem, was man als ihre Haushaltspflichten bezeichnen könnte. Denn insofern um 1800 die Vorbereitung auf die Aufgaben als Gattin, Hausfrau und Mutter „das allgemein verbindliche Sozialisationsziel“ (Jacobi-Dittrich 1983, 264; vgl. auch Becker-Cantarino 2000, 19–23) weiblicher Erziehung darstellt, müssen schriftstellerische Ambitionen der Frau zu dieser dreifachen Rollenerwartung in Beziehung gesetzt werden. Ihre Pflichten als Hausfrau sind zunächst im Wortsinn ökonomische, verstanden als Aufgaben im, um und für das Haus (gr. *oikos*). Auch die Kontexte weiblichen

¹ Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

² Vgl. zu den soziokulturellen Kontexten und Herausforderungen weiblichen Schreibens vom siebzehnten bis ins achtzehnte Jahrhundert auch Karin Tebben (1998).

Schreibens lassen sich aber als ökonomisch, hier dann im engeren finanziellen Sinn, auffassen, insofern dieses Schreiben teils sehr konkret als Broterwerb gedacht wurde:³ „[S]o lange ich lebe, lebt auch meine Phantasie, und ich kann gut und gern 3000 fl. das Jahr mit der Feder in der Hand verdienen [...] und fürchte mich gar nicht mehr für meine Existenz“, (zit. nach Pargner 1999, 360) schreibt Charlotte Birch-Pfeiffer, eine der bekanntesten deutschsprachigen Dramatikerinnen des neunzehnten Jahrhunderts,⁴ an ihre Schwester. Birch-Pfeiffer ist ein gutes Beispiel dafür, dass erfolgreiche Autorinnen der Zeit neben literarischem ‚Genius‘ auch praktisches Verkaufstalent vorweisen mussten. Denn bis sie zu der erfolgreichen Schriftstellerin werden konnte, vor deren „Ungnade selbst die Hoftheater-Intendanten zitterten“, (Martersteig 1924, 445) musste Birch-Pfeiffer ihre Werke mühsam und im wahrsten Sinne des Wortes an den Mann bringen.⁵ So findet sich im Bestand des Cotta-Archivs im Deutschen Literaturarchiv Marbach ein Brief der 22-jährigen Autorin und „Königl. Baierische[n] Hof-Schauspielerin“ an den Verleger Johann Friedrich Cotta, in dem sie ihm – „seit längerer Zeit mit Übungen in der Literatur beschäftigt“ – ein Romanmanuskript als das „erste Erzeugniß meiner Muße“ zum Druck anbietet, „falls dasselbe der Mühe nicht ganz unwerts erscheine“. (Birch-Pfeiffer 1822b)⁶

Dass Birch-Pfeiffer in der Folge aber als Dramatikerin und nicht als Prosaautorin berühmt wurde, ist kein Zufall, sondern hat seine Ursache in dem umfassenden Strukturwandel, den das Theatersystem im deutschsprachigen Raum um 1770 durchläuft.⁷ Es kommt in dieser Zeit zu einem enormen Zuwachs an stehenden Bühnen, die sich dort jenseits der Metropolen überhaupt erst in dieser Zeit etablieren. Weil diese Bühnen mit der Aufgabe konfrontiert sind, ein Publikum längerfristig zu binden, geht mit der Theatergründungswelle auch ein erhöhter Be-

³ Vgl. zu dieser doppelten Begriffshinsicht des Ökonomischen als Haus- bzw. Geld-Wirtschaft und seine literarische Funktionalisierung am Beispiel Gustave Flauberts auch Kirsten von Hagen (2018). Für den Zusammenhang zwischen Literatur und Ökonomie auf Ebene der literarischen Produktion wie Motivik vgl. Stefan Neuhaus (2010); sowie Thomas Steinfeld (2015).

⁴ Vgl. zu Charlotte Birch-Pfeiffer als ersten Überblick Beate Reiterer (1999) sowie die umfangreiche Monografie von Birgit Pargner (1999), die den Nachlass der Dramatikerin im Deutschen Theatermuseum München aufarbeitet.

⁵ Vgl. zu Publikationsproblemen und -praktiken von Autorinnen um 1800 auch Becker-Cantarino (2000, 61–63).

⁶ In ihrer Selbstvermarktung nicht entmutigt wurde Birch-Pfeiffer durch die Tatsache, dass ein persönliches Treffen zu diesem Zweck, um das sie knapp zwei Wochen vorher nachgesucht hatte, nicht zustande gekommen war, vgl. Birch-Pfeiffer (1822a). Ich danke dem Deutschen Literaturarchiv Marbach herzlich für die Gelegenheit, 2023 im Rahmen eines Marbach-Stipendiums in seinen Beständen zu Charlotte Birch-Pfeiffer recherchieren zu können – F.L.

⁷ Vgl. dazu Birgfeld und Conter (2007, VII–IX), sowie Anne Feler et al. (2015, 15–16).

darf an neuen Stücken einher. Die Dramen, nach denen die Theaterleitungen verlangen, müssen die Häuser füllen. Von den Schreibenden fordern die Praktiker*innen entsprechend die „Bereitschaft, beim Verfassen von Theaterstücken eigene Bedürfnisse nach ästhetischer oder diskursiver Originalität gegen die Bedürfnisse der Bühnen abzuwägen“. (Birgfeld und Conter 2007, VIII) Die Professionalisierung des Theaterbetriebs bedingt somit eine Diversifizierung der Dramenproduktion, von der gerade Autorinnen profitieren –⁸ „die Veränderungen in der Theaterlandschaft bieten Schriftstellerinnen [...] eine Gelegenheit, in den Markt einzudringen“, (Feler et al. 2015, 15) und das heißt auch: „schreibend Geld zu verdienen“. (Birgfeld und Conter 2007, IX) Geld verdienen vor allem jene Dramatikerinnen, die wie Birch-Pfeiffer oder ihre beiden Kolleginnen Friederike Ellmenreich und Johanna Franul von Weissenthurn, von denen noch zu sprechen sein wird, als Darstellerinnen selbst Erfahrungen in der Theaterpraxis sammelten:

Eingebunden in die aktive Theaterarbeit, war es den Autorinnen möglich, die handwerklichen Grundvoraussetzungen für ihre schriftstellerischen Arbeiten zu erwerben und im Austausch mit Dramaturgen, Theaterleitern und Kolleg*innen zu perfektionieren. Darüber hinaus verfügten sie als Theaterpraktikerinnen über die erforderlichen Beziehungen, ihre Werke an verschiedenen Bühnen unterzubringen. (Reiterer 1999, 251)

Dass erfolgreiche Dramatikerinnen wie Birch-Pfeiffer ihre Vermarktungsstrategien sehr offensiv und selbstbewusst betreiben, bedeutet indes nicht, dass weibliches Schreiben für das Theater um 1800 breit akzeptiert oder normalisiert wäre. Zeugnis für das Problem, die eigene Geschlechtsidentität mit der Tätigkeit als Schriftstellerin in Einklang zu bringen, (vgl. Tebben 1998, 25–26) sind Paratexte, in denen sich Autorinnen meist unter Rückgriff auf zahlreiche Floskeln dafür entschuldigen, dass sie Dramen verfassen. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist Marie Antonie Teutscher. Im Vorwort ihres Einakters *Fanny, oder Die glückliche Wiedervereinigung* (1773) schreibt sie:

Ist es nicht Vermessenheit von mir, eine Bahn zu betreten, auf welcher selbst der geübteste Dichter nie ohne Furcht zu straucheln wandelt? Was ist mehr gerechten und ungerechten Tadel [sic] ausgesetzt, als ein Drama? Und dennoch wagt sich ein junges Frauenzimmer

⁸ Insbesondere die germanistische Forschung der 1990er-Jahre hat bei der literaturwissenschaftlichen Erschließung weiblicher Dramatik in deutscher Sprache Pionierarbeit geleistet, über die während der letzten Jahrzehnte in vielen Bereichen und für viele Autorinnen wenig hinausgegangen wurde. Vgl. für einen Überblick zum weiblichen Schreiben für das Theater in deutscher Sprache vom Mittelalter bis zum Ende des zweiten Jahrtausends Helga Kraft (1996). Mit Blick auf die im Rahmen dieses Aufsatzes fokussierten spezifischen Zeiträume vgl. zu Dramatikerinnen des 18. Jahrhunderts Karin A. Wurst (1991), Anne Fleig (1997) sowie Susanne Kord (1999); für Dramatikerinnen des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Reiterer (1999) sowie Heike Schmidt (2000); zu beiden Jahrhunderten vgl. Dagmar von Hoff (1989) sowie Susanne Kord (1992).

daran? [...] Der Schritt ist einmal geschehen, das Stück entworfen. [...] Genug für mich, wenn das Publikum auch hier den guten Willen für die That annimmt [...]. (Teutscher 1773, unpag.)

Vor einer Kritik, die die ästhetische Qualität von literarischen Produkten nicht selten in engem Bezug auf die Geschlechtsidentität der Verfasserin diskutierte, schützen die Autorinnen derartige Entschuldigungs- und Legitimationsstrategien nicht. Bestes Beispiel dafür, dass auch der Bühnenerfolg ihrer Stücke die Dramatikerinnen kaum vor Abwertungen bewahrte, ist abermals Charlotte Birch-Pfeiffer. So stellt Birgit Pargner fest, dass ihre „Gestaltung [der] Schein- bzw. ‚Beinah-Katastrophen‘“ der Autorin häufig den Vorwurf einhandelte, „angekündigte Konflikte nicht konsequent bis zum tragischen Ende durchzuziehen“. (Pargner 1999, 153) Sie schalte „den dramatischen Konflikt aus“, biete „statt tragischer Katastrophen lösbare Konflikte“ und betreibe lediglich eine „Friede-Freude-Eierkuchen-Dramatik“. (Pargner 1999, 155) Urteile, wie sie Pargner hier aufarbeitet, schreiben sich in der Literaturwissenschaft hartnäckig fort. Exemplarisch sei auf Dieter Kafitz verwiesen, der sich für „[d]ie Berücksichtigung der Birch-Pfeiffer in [s]einem dramengeschichtlichen Abriß“ entschuldigt, insofern sie „vom Gegenstand her kaum zu rechtfertigen“ und lediglich „Symptom für den Publikumsgeschmack der Zeit sei[], der Gemütsergriffenheit höher stellte als ästhetischen Rang“. (Kafitz 1982, 280) Doch bietet gerade der von Kafitz abgewertete Publikumsgeschmack einen produktiven analytischen Zugang zum Schreib-Wirtschaften erfolgreicher Dramatikerinnen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Ein solcher Zugang zeichnet sich nach Beate Reiterer dadurch aus, dass er „[g]lerade das Wissen um den ‚Geschmack des breiten Publikums‘ [...] keineswegs [als] die Ursache für literarische Mängel, sondern [als] wesentliche Voraussetzung für die Produktion erfolgreicher Theaterstücke und Indiz für die professionelle Beherrschung des Metiers“ (Kafitz 1999, 247) auffasst.

Auf solche Überlegungen hinsichtlich der Erfolgssaussichten und des Publikumsgeschmacks ist es zurückzuführen, dass die Autorinnen auch Einakter verfassten. Denn wie wir im Folgenden erläutern, gehört diese Dramenform zu den populärsten Gattungen ihrer Zeit. Einakter entstanden unter anderem aus dem Bestreben, das ursprünglich nicht-literarische Rahmenprogramm des mehrteiligen Theaterabends nach und nach durch literarische Einakter (also niedergeschriebene Dramen) zu ersetzen. Diese Entwicklungen können als Teil eines Sets von Praktiken verbucht werden, durch die der dramatischen Aufführung Kontrolltechniken implementiert wurden: Gegenüber dem improvisierten Spiel ist dem schriftlichen Einakter, der im Idealfall Wort für Wort aufgeführt werden soll, eine besser regulierbare Aufführungsgrundlage eingeschrieben. Damit konnte auch das Rahmenprogramm der Theater im Sinne moralischer Zielsetzungen funk-

tionalisiert werden, da die schriftliche Vorlage beispielsweise (anders als das improvisierte Spiel) eine Zensur ermöglicht.

Doch geriet dieses ursprüngliche Bestreben, das Theater als moralische Anstalt auch durch das Rahmenprogramm zu reformieren, im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund, hatte sich doch das sogenannte Nachspiel als heiterer Abschluss des Theaterabends etabliert und lockte das zahlende Publikum ins professionelle Theater. Der Einakter sorgte im Untersuchungszeitraum sodann auch für eine immer weitergehende Demokratisierung des Theaterbetriebs: Er erlaubte, dass sich alle Literaturbegeisterten nicht nur leichter im Dramenschreiben versuchen konnten, sondern auch im Theaterspielen. Vor allem August von Kotzebues *Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande* (1803–1834) sollte dazu genutzt werden können, auch im Privaten zum Zeitvertreib (meist einaktige) Theaterstücke aufzuführen.

Spielte der Einakter also auch in der Laientheaterpraxis eine nicht zu unterschätzende Rolle, waren Fertigkeiten im Verfassen von Einaktern doch immer auch Kennzeichen für eine professionelle Beherrschung des Metiers. Ökonomisch zu schreiben bedeutete in diesem Zusammenhang, Texte für die Bühne zu produzieren, deren Erfolg beim Publikum bei überschaubarem Schreibaufwand wahrscheinlich war – und deren Form den praktischen Programmerfordernissen der Theater entgegenkam. Im Folgenden steht mit dem Einakter des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts also eine populäre dramatische Gattung der Zeit im Zentrum, die mustergültig auf die ökonomische Funktion, hier verstanden als Mittel zum Broterwerb, eines Schreibens für das Theater ausgerichtet ist – und vielleicht gerade deshalb bisher in der Forschung kaum berücksichtigt wurde. (vgl. Çakir 2024) „Ökonomie“ interessiert uns in diesem Zusammenhang nicht nur als literarischer Motivkomplex oder lebenspraktische Erfordernis weiblichen Schreibens, sondern auch als ein poetologisches Prinzip, als *poetische Ökonomie*, die die Einakter strukturell im Besonderen auszeichnet. Poetische Ökonomie verweist nicht auf die wirtschaftlichen Aspekte der Dramenproduktion, vielmehr bezeichnet sie ein poetologisches Schreibverfahren, das sich auf Knaptheit, Kürze oder Gedrängtheit konzentriert.⁹ Die poetische Ökonomie beschreibt die gezielte Verwendung von Sprache, Themen und Figuren, die in der Literatur entweder sparsam eingesetzt werden oder als *sparsame* literarische Mittel betrachtet werden können. (vgl. Çakir 2024, 24–36; 237–240) Die Forschung zur poetischen Ökonomie beschäftigt sich insgesamt mit Signalen der Reduktion, der Kunst des Weglassens sowie den Mitteln und Umständen, die zu einer sprachlichen oder inhaltlichen Verdichtung eines literarischen Werkes führen. (vgl. Çakir 2024,

⁹ Begriff der „poetischen Ökonomie“ nach Matthias Bauer (2011).

237–240) Es ist wichtig, anzumerken, dass die poetische Ökonomie kein ausformuliertes methodisches Prinzip der Literatur oder Literaturwissenschaft darstellt. Es handelt sich weder um eine ausgearbeitete Theorie noch um ein konkretes Untersuchungswerkzeug und es existiert keine allgemeingültige Definition. Stattdessen verbindet dieser Begriff verschiedene Forschungsfragen und Textmerkmale, die gemeinsame Berührungspunkte aufweisen und die sich – so der tentative Vorschlag – in zwei konstitutiven Merkmalen kreuzen. Die Einakter der Zeit sind, erstens, von einer *formalen* Ökonomie geprägt: Die Handlung umfasst meist nur wenige Stunden, die Aufführungsdauer überschreitet selten eine Stunde. Die Kürze der Stücke wird durch folgende ökonomische Gattungsmerkmale gewährleistet: geringe Figurenanzahl (im Durchschnitt sieben Figuren),¹⁰ ökonomische Figurenkonstellationen, d. h. eher statische, typisierte Figuren mit wenig Eigenschaften, oft wegen des hohen Spieltempo schwach motivierte Handlungsführungen, plötzliche Happy Ends, die durch Theatercoups herbeigeführt werden, schnelle Schlag-auf-Schlag-Dialoge und wiederkehrende, leicht wiedererkennbare Sujets. (Çakir 2024) Zugleich erfasst die poetische Ökonomie, zweitens, den *Schreibmodus*: Wegen des geringen Ansehens der Gattung enthalten Paratexte oft den Hinweis auf die geringe Zeit und die eher geringe Mühe, die das Schreiben (angeblich) erforderte. (vgl. Çakir 2024, 125–150) Mit (wie es in Paratexten auch defensiv formuliert ist) wenig Aufwand konnten Dramen produziert werden, die oft für volle Kassen sorgten.

Die poetische Ökonomie bietet die Perspektive, aus der unser Beitrag ausgehend von den eben skizzierten außerliterarischen wirtschaftlichen Aspekten weiblichen Schreibens für das Theater die Ökonomie als Motivkomplex sowie als Thema in den analysierten Dramen zusammendenkt. Sichtbar wird so eine Poetologie des Einakters als (stilistisch wie auch wirtschaftlich) ökonomischer Gattung. Dabei geht es indes nicht nur darum, die Ökonomie als Bedingung weiblichen Schreibens, als literarischen Motivkomplex und als poetologisches Prinzip zu kontrurieren, sondern zunächst grundsätzlich zu fragen, wie die entsprechenden Texte weiblicher Autorinnen, die in der Forschung bisher kaum behandelt wurden, überhaupt aufzufinden sind. Die sich anschließenden Beispielanalysen führen vor, wie es den Einaktern in ihrer Poetologie der Verknappung und handlungslogischen Harmonisierung dennoch gelingt, Motiv- und Themenkomplexe von weiblicher Bildung und Autonomie, wirtschaftlicher Abhängigkeit und gesellschaftlicher Rollenerwartung aufeinander bezogen zu verhandeln. Dass wegen

¹⁰ Die Daten stammen aus der Datenbank deutschsprachiger Einakter 1740–1850, herausgegeben von Dilan Canan Çakir und Frank Fischer (<https://einakter.dracor.org/>; Stand 15. Februar 2024; die Datenbank wird laufend ergänzt).

der Unbekanntheit der Werke die Analysen in größerem Umfang als bei kanonischen Texten Figurenkonstellationen und Handlungsverläufe vermitteln müssen, zeigt dabei eine Herausforderung auf, vor der eine Literaturwissenschaft steht, die sich um Kanonerweiterung bemüht: Der eigentlichen Analyse muss zuerst die inhaltliche Erschließung des Textes vorausgehen.

Vor der Untersuchung von Beispieldramen skizzieren wir nun die Gattung des Einakters,¹¹ wie sie prototypisch im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert konzipiert wie diskutiert wurde, und stellen mit der digitalen Einakter-Datenbank ein Instrument ihrer Erschließung vor.

1 Einakter, Einakter-Daten und die digitale Einakter-Datenbank

Am Ende des ersten Bandes der *Deutschen Schaubühne* platziert Johann Christoph Gottsched 1741 das Stück *Die Widersprecherin*. Es ist das (soweit ermittelbar) erste deutsche Drama, das mit dem Untertitel „in einem Aufzuge“ gedruckt wurde.¹² Verfasst wurde es von einer Frau, und zwar von Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Kulmus, der wohl am meisten beforschten deutschsprachigen Autorin ihrer Zeit. (vgl. Keck 2023, 63) Dass die Geschichte des deutschen Einakters mit einer Frau beginnt, ist indes Sache editorialer Kontingenzen: Weil die übrig gebliebenen sechs Stücke in Gottscheds Anthologie kürzer ausfallen als erwartet, war in der *Deutschen Schaubühne* noch Platz, den man mit dem Einakter füllen konnte, wie Gottsched im Vorwort berichtet. (vgl. Gottsched 1742, 18) Aber die Leser*innen könnten unbesorgt sein, „[e]s ist dieses ein artiges Nachspiel, welches verhoffentlich den Lesern und Kennern nicht misfallen, und also [s]einer lieben Gehülfinn auch die Mühe belohnen wird [...].“ (Gottsched 1742, 19) Der Einakter genießt im achtzehnten (und auch später im frühen neunzehnten) Jahrhundert bei Gottsched kein hohes Ansehen – er nimmt insgesamt nur drei Einakter in die gesamte *Schaubühne* auf, die 38 Dramen enthält. Dass ein Autor wie August von Kotzebue in einem Zeitraum von etwa 17 Jahren knapp neunzig Einakter schreiben konnte, bestätigt für die Literaturwissenschaft und -kritik oft das (Vor-)Urteil

¹¹ In dieser Untersuchung wird der Terminus des Einakters verwendet, obwohl er im betrachteten Zeitraum noch nicht gebräuchlich ist. Es werden ausschließlich Werke analysiert, die ihre Einaktivität selbst, beispielsweise im Untertitel, durch die für diese Zeit charakteristischen Angaben wie „in einem Akt“ oder „in einem Aufzug“ kenntlich machen.

¹² Auf Theaterzetteln findet man den Hinweis auf Einaktivität schon zuvor, doch bei gedruckten Dramen ist dieses Stück der früheste Fund.

des Unbedeutenden – eine Ansicht, die teils auch die Schreibenden selbst vertreten. So behauptet der als Einakter-Autor wohl eher unbekannte Johann Wolfgang von Goethe, entsprechende Stücke ohne viel Mühe in wenigen Tagen „hingeworfen“ (Burkhardt 1870, 77) zu haben. Gleichwohl ist der Einakter, wie erwähnt, eine der verbreitetsten dramatischen Gattungen der Zeit und macht bis zu einem Drittel der gespielten Stücke auf den Theaterzetteln des mehrteiligen Theaterabends aus. (Çakir 2024, 110–118)

So widmen sich mindestens 685 namentlich bekannte und 320 anonym publizierende Autor*innen im Zeitraum von 1740 bis 1850 dem Schreiben von Einaktern,¹³ nur gering jedoch ist die Zahl der Verfasserinnen. Von den bisher ermittelten Titeln im Untersuchungszeitraum von 1740 bis 1850¹⁴ entfallen gerade einmal 3,5 % der Stücke auf Einakter von Dramatikerinnen. Unter allen 682 Einakterautoren sind 22 Frauen zu finden, die insgesamt etwas mehr als 70 Einakter verfassten. Etwa 300 Einakter wurden anonym publiziert. Obwohl beispielsweise Susanne Kord davon ausgeht, dass „jede zweite bis dritte Schriftstellerin“ im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert ein Pseudonym verwendet und die Anzahl anonymer Autorinnen „mit Sicherheit wesentlich höher“ (1996, 13) liegt, lässt sich kaum ermitteln, wie viele Frauen Verfasserinnen anonym überlieferter Einakter sind.

Das Wissen über solche Zahlen ist für die Literaturwissenschaft eher ungewöhnlich – vor allem hinsichtlich einer Gattung wie dem Einakter des Untersuchungszeitraums. Die Stücke sind nämlich kaum kanonisiert und das Wissen über sie ist dementsprechend überschaubar. Um diese Gattung für die Forschung zu erschließen, startete 2020 das Projekt „Digitale Einakter-Datenbank“. Erstmals sollte die „Grundgesamtheit der gedruckten und gespielten Einakter“ (Çakir und Fischer 2022) des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts dokumentiert werden. „Durch die systematische Durchforstung der verfügbaren Quellen und dank des enormen Digitalisierungsfortschritts in den letzten zwanzig Jahren“ (Çakir und Fischer 2022) konnten ca. 2.000 Einakter ermittelt werden, die in der Monografie zum Einakter aus dem Jahr 1973 von Yüksel Pazarkaya noch nicht bekannt waren; dieser zählte etwa 500 Einakter für das achtzehnte und frühe neunzehnte Jahrhundert.

Eine auf Zahlen und Quantitäten basierende Aussage über eine Gattung zu treffen, erfordert oft nur eine knappe Formulierung in wenigen Sätzen. Auch die Extraktion von Informationen aus solchen Daten, beispielsweise das Geschlecht

¹³ Die Daten stammen aus der digitalen Einakter-Datenbank einakter.dracor.org hg. v. Dilan Canan Çakir und Frank Fischer (Stand 29. Januar 2024; die Datenbank wird laufend ergänzt).

¹⁴ In diesem Zeitraum haben die Einakter, wie sie in der Einakter-Datenbank zusammengetragen sind, ihren Höhepunkt.

der Verfasser*innen, gelingt meist mit wenig Zeitaufwand. Jedoch ist die Beschaffung, Aufbereitung und Analyse der erforderlichen Daten ein komplexer Prozess, der mehrere Monate oder sogar Jahre in Anspruch nehmen kann. Das Projekt „Digitale Einakter-Datenbank“ ist hierfür ein Fallbeispiel. Wie es eine gute Forschungspraxis erfordert, werden Daten in solchen Projekten jeweils mit Quellen ausgezeichnet.¹⁵ Die Herkunft der Informationen muss nachvollziehbar sein. Die Metadaten zu den Einaktern in der Datenbank sind aus diesem Grund mit Verweisen auf etwa Lexika, Theaterzettel oder verschiedene Paratexte belegt.

Die meisten Angaben zur Kategorie ‚Geschlecht‘ in der digitalen Einakter-Datenbank stammen aus der offenen Wissensdatenbank Wikidata.¹⁶ Alle Aussagen, die dort eingetragen sind, sollten gemäß Community-Richtlinien auch belegt werden.¹⁷ Im Falle des Geschlechts gestaltet sich das allerdings schwierig: Entweder fehlen Belege gänzlich, wie bei drei der 22 Autorinnen in unserem Korpus der Fall, oder sie erfüllen ihre Funktion nur unzureichend. Die einzige für Marie Antonie Teutschers Geschlecht angegebene Quelle ist etwa ihr schwedischsprachiger Wikipedia-Artikel, der geschlechtsspezifische Sprache enthält und der Wikipedia-Kategorie *Frau* zugeordnet ist. Ein anderer Beleg wird implizit geleistet, indem auf einen entsprechenden Personeneintrag in einer *Frauendatenbank* verwiesen wird. Die Nutzung von Normdaten der Nationalbibliotheken scheint auf den ersten Blick geeignet, diese Probleme zu umgehen, weil sie als zuverlässige Quellen strukturierter Personendaten gelten. Alle Autorinnen in der Einakter-Datenbank haben einen Eintrag in der Gemeinsamen Normdatei der DNB und mehrheitlich ebenso in anderen nationalen Normdateien, die im Rahmen der *Virtual Internet Authority File* (VIAF) miteinander verknüpft sind. Auch diese Datensätze enthalten Geschlechtseinträge, allerdings ist meist unklar, wie diese Angabe zustande kommt. So bleibt offen, ob es sich um eine Selbst- oder Fremdzuschreibung handelt und wer diese Aussage wann auf Grundlage welcher Informationen oder Annahmen getroffen hat.¹⁸ Mit diesem Exkurs über personenbezogene Normdaten soll ein Bewusstsein für die Herausforderungen bei der Arbeit mit Daten geschaffen werden – der Umgang mit ihnen erfordert angesichts dessen eine gewisse Chuzpe. Für die nun folgenden Analysen werden diese Daten als Grundlage für

¹⁵ Für ein wissenschaftlich gelungenes Forschungsdatenmanagement wurden für die Digital Humanities die FAIR-Prinzipien formuliert. Dieses Prinzip besagt, dass Daten „Findable, Accessible, Interoperable, and Reusable“ sein sollten.

¹⁶ Diese Daten werden fortlaufend aktualisiert.

¹⁷ Wikidata. 2023. „Hilfe: Belege“. <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Help:Sources/de&oldid=1938175834> (31. Mai 2025).

¹⁸ Für einen Vorschlag zur Datenmodellierung von Geschlechtsinformationen siehe Viktor J. Illmer et al. (2022).

die Geschlechtszuordnung der Einträge verwendet. Eine nicht unproblematische Datenprovenienz, denn dieser Ansatz läuft Gefahr, die Historizität des Merkmals Geschlecht mit einer modernen Auffassung von Geschlecht zu überlagern. Zudem fehlen uns Quellen für die Selbstzuschreibung der Dramatiker*innen.

2 Beispielanalyse I: Reflexion über den Literaturbetrieb

Der Einakter im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert wird nur selten als Schauplatz für die explizite Austragung von gesellschaftlichen Konflikten operationalisiert – sollte Gesellschaftskritik aufkommen, ist sie meist implizit formuliert, überlagert von oft komischen, vermeintlich harmlosen Eheanbahnungsplots. Deutlicher artikulierte Kritik muss hingegen als Ausnahmefall oder innovativ verbucht werden. Dem Format der Einaktivität (etwa bei Gotthold Ephraim Lessing in seinem projüdischen Einakter *Die Juden*, 1749) kann darin jedoch eine spezifische Funktion zukommen: So mögen gewisse Inhalte eine Kürze der Form erfordern; sie bietet sich als eng abgesteckter Rahmen einer Erprobung neuer Konzepte an oder aber ihre Popularität soll der Proliferation der Inhalte dienen. Um über schriftstellerische Ökonomie als Schreiben für das Theater nachzudenken oder dieses zu kommentieren, verwenden die Dramatikerinnen in unserem Korpus auffällig oft gerade diese kleine Form. Bei diesem Schreiben über das Theater geht es zwangsläufig auch um wirtschaftliche Aspekte des Literaturmarkts, doch die Autorinnen haben darüber hinaus weitere Schreibmotivationen.

Annette von Droste-Hülshoff widmet sich der Gattung Einakter beispielweise, weil sie endlich einmal etwas Komisches schreiben möchte. Sie macht sich Gedanken darüber, dass „der Humor [...] nur Wenigen und am seltensten einer weiblichen Feder“ (zit. nach Kreiten 1886, 167) stehe. Im Zuge ihres Entschlusses, sich dennoch dem Komischen hinzugeben, stellt sie fest, dass es zur Fertigung dieser Textsorte einer gewissen Stimmung bedürfe:

[E]s fehlt mir [...] nicht an einer humoristischen Ader, aber sie ist meiner gewöhnlichen und natürlichen Stimmung nicht angemessen, sondern wird nur hervorgerufen durch den lustigen Halbrausch, der uns in zahlreicher und lebhafter Gesellschaft überfällt, wenn die ganze Atmosphäre von Witzfunken sprüht und Alles sich in Erzählung ähnlicher Stückchen überbielt. Bin ich allein, so fühle ich, wie dieses meiner eigentlich Natur fremd ist [...]. (zit. nach Kreiten 1886, 168)

Das Verfassen des Einakters *Perdu, oder: Dichter, Verleger und Blaustrümpfe*, den Droste-Hülshoff 1840 mit 43 Jahren (also bereits als Autorin zahlreicher Texte)

schrieb, ist ein persönliches Experiment – ein Experiment, das zunächst gescheitert scheint, denn im Anschluss gibt Droste-Hülshoff das Schreiben von komischen Einaktern wieder auf. Auch nach dem Herausgeber des Bandes, in dem der Einakter 1886 das erste Mal aus dem Archiv Droste-Hülshoffs gedruckt wird, lasse das Stück nicht auf Talent schließen. (vgl. Kreiten 1886, 175) Die Handlung sei zu schwach motiviert, die Figuren nur lose miteinander verbunden, die „Personen und Auftritte folgen sich, ohne nothwendig aus einander hervorzugehen oder sich gegenseitig zu bedingen“. (Kreiten 1886, 174) Im *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch* wird diese einaktige Literatursatire jedoch anders bewertet:

Eine neue Sicht auf den Text ergibt sich, wenn man ihn nicht mehr am Maßstab traditioneller Gattungstheorie misst, ihm also Handlungsarmut und fehlendes happy end vorwirft: Dann erscheinen genau diese Mängel als gattungsinnovatives Moment. [...] Nicht Handlungsarmut zeichnet die Szenen aus, sondern eine Fülle an rhetorischem Wortwitz und satirischen Anspielungen auf die Eitelkeiten von Schreibenden [...]. (Blasberg und Grywatch 2018, 471–472)

Der Einakter behandelt die wirtschaftlichen Nöte eines Buchhändlers und fokussiert den Literaturmarkt damit in erster Linie als ökonomisches Feld. Und wie der Titel es bereits andeutet, wird hier auch die Rolle der Frau als Schriftstellerin thematisiert, bezeichnet doch *Blaustrümpfe* zeitgenössisch in abwertendem Sinne insbesondere Frauen, die gebildet sind und sich dem Schreiben widmen. Im Einakter werden verschiedene Autor*innentypen vorgeführt und parodiert. Sämtliche Charaktere sind durchweg satirisch verarbeitet. Es wird zudem eine Diskussion über den Wert und die Vermarktung von Literatur geführt. Der Buchhändler Speth legt im ersten Auftritt offen, dass er mit seinem Geschäft vor allem Geld verdienen möchte, und führt einen komischen Dialog mit seiner Frau, deren Geschäftssinn sich vor allem auf den Verkauf der Bibel konzentriert. Auch Frauen würde Speth verlegen, aber ihm schreiben nicht die Richtigen: „Ich weiß auch nicht, warum gerade immer mir die Langweiligen [Frauen] schreiben; es giebt doch mitunter welche, z. B. meine Frau, wo sich Geld daraus pressen ließe wie Heu [...].“ (Droste-Hülshoff 1886, 186) Droste-Hülshoffs Text verdeutlicht, dass das Geschlecht der schreibenden Person in dem Moment entproblematisiert wird, in dem das literarische Talent wirtschaftlichen Erfolg verspricht. Die männlichen Figuren in diesem Einakter sprechen weiblichen Figuren jedoch ein qualifiziertes literarisches Urteil ab und unterscheiden zwischen verschiedenen Sphären des Urteilsvermögens: „Hören Sie, Fräulein, ich glaube, um die Gedichte so recht, ich mein so im tieffsten Grunde aufzufassen, muß man doch wohl ein Mann sein. [...] Nehmen Sie es nicht übel, sie sind eben für Männer geschrieben und die Frauen haben doch auch ihr geistiges Departement, wo wir mit unserem Urtheil zu kurz kommen.“ (Droste-Hülshoff 1886, 201) Statt einer ereignisreichen Handlung wid-

met sich der Einakter der Aushandlung dieser Diskrepanzen im Literaturbetrieb. Möglicherweise lässt er sich als Lesedrama charakterisieren, denn im Unterschied zu den meisten Einaktern jener Zeit setzt dieses Werk nicht auf Tempo, Theatercoups oder andere bühnenwirksame Elemente. (vgl. Çakir 2024, 259–273) In dieser Hinsicht weist das Drama auf Einakter voraus, die ab der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entstehen und in denen nicht mehr die Handlung als konstituierend betrachtet wird, sondern vielmehr die Dramatisierung einer Situation im Vordergrund steht – eine Tendenz, die in verschiedenen europäischen Einaktern zu beobachten ist. (vgl. Höllerer 1961)

In seinem Verzicht auf Happy End und Bühneneffekte, die durch teils umfangreiche Reflexionen zum literarischen Schreiben und über den Literaturmarkt ersetzt sind, kann Droste-Hülshoffs Einakter zwar als innovativ und auf kommende Gattungsvertreter vorausweisend betrachtet werden – typisch ist er für die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht. Kennzeichnend für den Einakter der Zeit sind vielmehr die komischen Eheanbahnungsplots, denen wir uns in den folgenden Analysen zuwenden. Diese Dramen lohnen besonders eine Untersuchung aus ökonomischer Perspektive, da ein solcher Zugriff offenlegt, wie die drei an Frauen um 1800 herangetragenen Rollenerwartungen in den Stücken produktiv aufeinander bezogen werden: Sobald sie Bräute sind, fühlen sich die Protagonistinnen mit dem Anspruch ihrer Familien und Männer konfrontiert, als *Ehefrau* den Bedürfnissen des zukünftigen Mannes zu genügen und oft als baldige *Mutter* den Fortbestand der Familie zu sichern. In beiden Rollen müssen sie mit eigenen Wünschen, Bildungsaspirationen und Lebensvorstellungen gut haushalten – was meist bedeutet: verzichten. Als *Hausfrauen* ist es schließlich ihre Aufgabe, ohne zu hohen, als „Verschwendungs sucht“ kritisierten materiellen Eigenbedarf die Finanzmittel der Familie zu verwalten. Wie eine solche ab dem Zeitpunkt der Ehe verbindliche dreifache Rollenerwartung in den Einaktern durchaus kritisch zu Fragen weiblicher Autonomie in Bezug gesetzt wird, zeigen die folgenden Lektüreskizzen.

3 Beispielanalyse II: Ökonomie und Ehe

Wenn auch die Figurenkonstellationen und thematischen Schwerpunktsetzungen der bisher in der Einakter-Datenbank identifizierten Stücken von Autorinnen im Einzelnen durchaus verschieden sind, lässt sich doch ein dominantes Motiv bestimmen: die Eheanbahnung. Die Handlungsführung ist dabei schematisch. Zu den meist dem niederen Adel oder Bürgertum zuzuordnenden Figuren gehören eheunwillige Bräutigame, Väter mit umfassenden Heiratsplänen für ihre Mündel

und weibliche Helferinnenfiguren, denen es gelingt, die Handlung letztlich doch zu einem guten Ende zu führen. Denn dieses gute Ende ist gesetzt – bei der Mehrzahl der Stücke, laut Untertitel 50 der etwa 70 Einakter im Untersuchungskorpus, handelt es sich um Lustspiele. Dies bedingt auch die Organisation des Figurenpersonals entlang des Gegensatzes von Herrschaft und Dienerschaft sowie wünschens- und tadelnswerten Charaktereigenschaften nach dem Schema der Typenkomödie.¹⁹ Mit ihrem Themenschwerpunkt von Heirat und Eheanbahnung reihen sich die analysierten Stücke in die Lustspieltradition ihrer Zeit ein: Denn eine „Heirat mit Hindernissen“ versprach nicht nur große „theatrale Wirkung“, insofern „die Beseitigung der Hindernisse häufig mit der Entlarvung menschlicher Schwächen“ einherging (Reiterer 1999, 249). In dieser Offenlegung menschlicher Schwächen ist in den Stücken weiterhin die Tradition der didaktischen Verlachskomödie der Aufklärung wirksam.²⁰ Die analysierten, oft auf französischen Vorlagen beruhenden Einakter lassen sich damit dem Unterhaltungstheater zuordnen – knappe dramatische Formen neigen in der europäischen Theatergeschichte oft zu Komik. (vgl. Schnetz 1967, 14)²¹

Die im Handlungsverlauf aufzulösenden Konflikte kreisen um Ehehindernisse wie Verwechlungen der eigentlich vorgesehenen Partner*innen oder Nebenbuhler*innen, die die Verbindung stören – und immer wieder auch um wirtschaftliche Problemstellungen. So thematisieren die Einakter die für die Heirat nötigen Finanzmittel und stellen pekuniäre Überlegungen oftmals als Antrieb der Heiratsunternehmung vor, sei es, dass ein weibliches Mündel durch die Ehe versorgt werden soll oder dass ein bankrotter Bräutigam eine reiche Heirat als Möglichkeit sieht, seine Gläubiger zu befriedigen. Auch hier stehen die analysierten Einakter in „guter Komödientradition“, ist doch die „Affinität zum Geld und zu Wirtschaftsfragen“ (Fulda 2020, 449) seit der Neuen Attischen Komödie des 4. Jahrhunderts eines ihrer Charakteristika. Die analysierten Einakter gewinnen gerade aus den finanziellen Problemen des Figurenpersonals ihr spezifisches Konfliktprofil.

¹⁹ Vgl. zur Sächsischen Typenkomödie, deren Form – mit Ausnahme der Ständeklausel – in den besprochenen Einaktern stark nachwirkt, Andrea Bartl (2009, 65–66). Die Orientierung der Figurenzeichnung an gängigen Typen in den Stücken theaterkundiger Dramatikerinnen führt Beate Reiterer (1999, 252) auch auf die Berufserfahrung der Autorinnen zurück, insofern sie mit diesen Figurierungen „den in der Theaterpraxis üblichen Bedürfnissen nach Fächerzuordnung“ entgegenkommen.

²⁰ Vgl. zur Konzeption der Komödie als Gattung, in der tadelnswerte Charaktereigenschaften und Handlungen dem Spott der Zuschauenden preisgegeben werden, Gottsched (1973, 337–360): „Die seltsame Aufführung närrischer Leute, macht sie auslachenswürdig.“ (Gottsched 1973, 356).

²¹ Vgl. hierzu auch Brigitte Schultze (1996, 9–10); David Lagmanovich (2008, 44). Diese Konvergenz zwischen dramatischer Komik und Kürze endet erst im 20. Jahrhundert, vgl. Schultze (1996, 9).

tenzial. Denn besonders für die potenziellen Bräute verbinden sich wirtschaftliche Fragen mit solchen der eigenen Autonomie: Sind sie diejenigen, die Geld in die Ehe einbringen, können sie zumindest bis zum Eheschluss gegenüber ihrem Gatten in spe um einiges selbstbewusster auftreten als Geschlechtsgenossinnen, durch deren Verheiratung Väter oder Vormunde die Familienfinanzen entlasten möchten. Dass der hier aufscheinende weibliche Handlungsspielraum zwischen Autonomie und Altar in den verschiedenen Stücken auf durchaus unterschiedliche Weise literarisch funktionalisiert und bewertet wird, zeigt eine Analyse von Einaktern der beiden nahezu gleichaltrigen Autorinnen Friederike Ellmenreich und Johanna Franul von Weißenthurn.

Friederike Ellmenreich stammt aus einer Schauspieler*innenfamilie und ist neben ihrer Tätigkeit als Verfasserin von Theaterstücken, oft nach französischer Vorlage, als Bühnendarstellerin und Sängerin in ganz Europa aktiv.²² Ihr Einakter *Der Grosspapa* (UA 1824) handelt von einer Heiratsintrige, durch die der siebzigjährige Protagonist Herr von Lautern beinahe gegen seinen Willen zum Gatten der siebzehnjährigen Henriette wird. Denn um die erzwungene Heirat seiner Geliebten mit einem finanziell besser gestellten Kommissär zu verhindern und Zeit für die eigene Werbung zu gewinnen, hält von Lauterns Enkel Adolph im Namen des Großvaters um Henriettes Hand an. Der alte Mann stimmt wenig begeistert zu, die List mitzutragen, stellt aber gegenüber Henriettes Vormund die Bedingung, dass die Heirat erst durchgeführt werden dürfe, wenn die junge Frau der Ehe aus freien Stücken zustimmt. Am Vortag der Handlung geriet aber Adolph mit Henriette in Streit, sodass diese, in die List nicht eingeweiht, nun schnell in die Verbindung mit Adolfs Großvater einwilligt, um der Ehe mit dem Kommissär zu entgehen. Emilie, die Schwester Adolfs, löst die Situation schließlich durch eine neue List: Adolph täuscht seine Abreise und einen möglichen Selbstmord vor, worauf Henriette ihre Gefühle für den Enkel nicht mehr verheimlichen kann – und von der Hochzeit mit dem ‚Grosspapa‘ absieht.

Schon diese Inhaltszusammenfassung zeigt, dass Fragen des Ökonomischen im Sinne von Wirtschaftsfragen den Handlungsmotor des Stücks bilden. Auf Emilies entsetzte Frage: „Mein Gott, warum soll das arme Jettchen den [d. h. den ursprünglich ausgewählten Bräutigam] heirathen?“, antwortet ihr Bruder abgeklärt: „Warum? Weil er reich ist, weil er 20,000 Gulden Einkünfte hat.“ (Ellmenreich 1827b, 20) Selbst Henriettes Vormund gibt zu, dass Zuneigung bei der geplanten Eheschließung mit dem Kommissär keine Rolle spielt, doch vertrete er „nun einmal Vaterstelle bei dem Mädchen, der Mann ist reich, ich wollte meine Nichte

²² Vgl. zu der in der literaturwissenschaftlichen Forschung noch weitgehend unbeachteten Friederike Ellmenreich Karl Goedeke (1951).

glücklich sehen“. (Ellmenreich 1827b, 27) Zwar wird dieses Vorgehen durch von Lautern und seine Enkelkinder kritisiert, doch lehnen Emilie und Adolph die Verbindung von Heirat und Ökonomie keineswegs grundsätzlich ab: Dass ihnen ihr Großvater einmal je „30,000 Gulden Heirathsgut“ (Ellmenreich 1827b, 22) zukommen lassen wird, ist ihnen selbstverständlich. Auch fußt Adolfs Plan gerade auf der dem Kommissär überlegenen Finanzkraft seines Großvaters, die allein die ansonsten groteske Heirat zwischen dem Siebzigjährigen und der jungen Frau nicht nur plausibel, sondern am Ende beinahe unausweichlich macht. Tatsächlich erlaubt Henriettes Vormund die Übernahme der Bräutigamsstelle durch Adolph wohl nur, weil von Lautern gleichzeitig mit seinem Eheverzicht erklärt, sein immenses Vermögen zwischen den beiden Enkelkindern aufzuteilen zu wollen. (vgl. Ellmenreich 1827b, 53) So kritisiert Ellmenreich in *Der Grosspapa* zwar Eheschließungen, die ausschließlich auf finanziellen Überlegungen beruhen. Doch entfaltet vorhandenes Vermögen dort eine segensreiche Wirkung, wo es – wie bei Adolph und Henriette – auf Ehewillige trifft, die sich tatsächlich lieben.

Das Drama kritisiert eine Verbindung von Fragen der Eheschließung mit denen der Ökonomie also nicht grundsätzlich, sondern perspektiviert und bewertet die Beziehung jeweils situationsspezifisch. Doch bleibt die Verarbeitung des Konnex' von Ehe und Ökonomie nicht auf die inhaltliche Ebene beschränkt. Vielmehr funktionalisiert das Stück ein sich aus der Spannung allenfalls ergebendes Konfliktpotenzial auch strukturell zur Handlungsmotivation – und verknappenden Handlungsbeschleunigung. Diese doppelte Funktionalisierung ist auch Kennzeichen anderer Einakter Ellmenrechts. So kann in *Michel und Christine* (UA: 1830) die namensgebende Protagonistin ihren Jugendfreund Michel erst heiraten, nachdem ihr ein dankbarer Soldat, den sie einst gesund gepflegt hatte, 6.000 Taler zukommen ließ. Mit diesem Geld kaufte die „arme verlassene Waise“ (Ellmenreich 1827d, 11) eine heruntergekommene Schenke, die sie „durch Fleiß und sorgfältige Bedienung“ so gut bewirtschaftete, dass der Betrieb nun nicht nur sie selbst „reichlich nährt“, (Ellmenreich 1827d, 13) sondern Christine auch fähig ist, dem Geliebten „ein reichliches Auskommen zu sichern“ (Ellmenreich 1827d, 18). Die Tatsache, dass es hier die Frau ist, die die ökonomische Zukunft der Ehegemeinschaft garantiert, eröffnet Christine im Vergleich zu Henriette weiterreichende Handlungsoptionen: Auch vom Soldaten Grimm umworben, hat sie die Wahl zwischen verschiedenen Ehemännern und ist in ihrer Herzensentscheidung für Michel finanziell von keiner anderen Figur abhängig – wenn sie diese Freiheit auch dem Geldgeschenk eines Mannes verdankt.

Noch eindrücklicher als in *Michel und Christine* wird die weibliche Hauptfigur in *Die beiden Wittwen* (UA: 1822) in die Rolle der finanziellen Versorgerin gesetzt. Dieser Einakter Ellmenrechts fokussiert zwei verwitwete Gräfinnen, von denen eine zurückgezogen auf dem gemeinsamen Landsitz lebt, während die an-

dere in Berlin das gesellschaftliche Leben genießt. Da sie sich neu verheiraten wollen, empfehlen Freund*innen den beiden jeweils einen Kandidaten, der vermeintlich zu ihren Wesenszügen passt. Den adeligen Geschwistern wird durch eine Verwechslung aber der jeweils falsche Kandidat zugeführt. Fest entschlossen, dennoch zu heiraten, passen sich die Bräutigame an die unerwarteten Vorlieben der Bräute an, bis am Ende die Verwechslung aufgedeckt wird und sich die richtigen Paare finden. Der Grund für die überraschende Bereitschaft der beiden Herren, eine Gattin zu akzeptieren, die von den eigenen Vorlieben und Erwartungen völlig abweicht, ist abermals ein ökonomischer: Während Baron Blumenau zunächst noch abreisen will, überlegt er es sich schnell anders, als ihm Baron Fiederstamm vom Vermögen der Gräfin – beide glauben, dieselbe Dame zu umwerben – berichtet:

Fiederst. [...] Ich bleibe hier und heirathe. Sie hat zwar Launen und Fehler ohne Zahl, aber 200,000 Thaler.

Blumenau. Was?

Fiederst. 200,000 Thaler! Gerade so viel hat sie in Vermögen.

Blumenau (bei Seite). Teufel, ich glaubte sie nicht so reich. Welche Unbesonnenheit habe ich begangen. (Ellmenreich 1827c, 26)

Ehrliche Zuneigung, die in *Der Grosspapa* und *Michel und Christine* den versöhnlichen Handlungsausgang garantiert, spielt in *Die beiden Wittwen* also keine Rolle, die Ehe verschafft den Männern nur eine „herrliche Summe, um alte Schulden zu bezahlen, und neue zu machen“, (Ellmenreich 1827c, 27) wie es Blumenau formuliert. Während mit ihren finanziellen auch die Handlungsmöglichkeiten der beiden Gräfinnen größer sein sollten als die von Henriette und Christine, deutet sich bereits die zeitliche Begrenztheit dieser Handlungsoptionen an. So beruhigt sich Fiederstamm angesichts der ihm unvernünftig erscheinenden Forderungen, die seine Braut an ihn stellt: „Doch nur Geduld, ist sie nur erst Baronin Fiederstamm, dann ist die Reihe zu befehlen an mir, und ich will ihr den Kopf schon zurechtsetzen.“ (Ellmenreich 1827c, 32) Die beiden Witwen haben ihr Vermögen lediglich von ihren Ehemännern geerbt und verlieren den Zugriff darauf im Moment der erneuten Heirat: Ihre momentane Autonomie ist eine Ausnahmesituation, bald wird „die Reihe zu befehlen“ wieder an den Männern sein.

Was einer Frau droht, die ihre Handlungsmacht ausbauen will, indem sie männliche Rollenmuster übernimmt, verdeutlicht Ellmenrechts Lustspiel *Der entführte Offizier* (UA: 1823). Auf Bitten seiner eigenen Familie lässt Gräfin Dorset ihren Cousin Victor auf ihr Schloss entführen. Dort will die Obristenwitwe den Offizier zur Heirat überreden. Ihr Schlossverwalter entführt jedoch versehentlich

statt des Cousins dessen Regimentskollegen, den verrufenen Frauenhelden Gerval. Dieser durchschaut bald das Geschehen und sieht eine Möglichkeit, Victor „die Braut wegzukapern“. (Ellmenreich 1827a, 38) Bedrängt von seiner impliziten Drohung, durch das Publikmachen der Entführung ihre Ehre zu gefährden, muss die Gräfin in die ersten Schritte auf dem Weg zur Heirat mit Gerval einwilligen. Angesichts dieses Endes frappierend ist die Tatsache, wie wenig sich das Lustspiel Mühe macht, Gerval im Handlungsverlauf sympathisch zu zeichnen: Geht ihm schon „der schlimmste[] [Ruf] von der Welt“ (Ellmenreich 1827a, 34) voraus, bedrängt er sogleich die Gräfin wie ihre Zofe körperlich (vgl. Ellmenreich 1827a, 18–21) und beschließt, als ihm die Verwechslung mit Victor klar wird, seinen eigenen „Vortheil aus ihrem [der Gräfin] Irrthum“ (Ellmenreich 1827a, 24) zu ziehen. So erklärt er, als die Absicht der Adeligen deutlich wird, ihn zurück in die Stadt zu schicken:

Ich bin zwar nichts, als ein berüchtigter Geck, und dennoch, wenn mir etwas ähnliches begegne, wenn ich ein Mädchen vor den Augen von ganz Paris gewaltsam entführt hätte, so würde mein Ehrgefühl mir nicht erlauben, einen solchen Schimpf auf eine andere Art gut zu machen, als indem ich sie zum Altar führte. (Ellmenreich 1827a, 43)

In ihrer Erwiderung: „Man sollte beinahe denken, wir hätten die Rollen gewechselt und ich wäre Ihre Gefangene“, (Ellmenreich 1827a, 44) gesteht Gräfin Dorset den Verlust ihrer Handlungsfreiheit ein. So hat auch Gerval das letzte Wort und bejubelt das Geschehen als den ersten Schritt zu „[s]einem Glück“ (Ellmenreich 1827a, 45) – nicht: einem gemeinsamen Glück.

Auch mit Blick auf andere Einakter des Korpus lässt sich aus der Perspektive weiblicher Autonomie begründet die Frage stellen, ob das Ende der Lustspiele wirklich positiv zu lesen ist. Doch scheint das Schicksal der Gräfin Dorset besonders hart. Der Verdacht liegt nahe, dass hier nicht nur eine Ehe gestiftet, sondern auch die im Stückverlauf resolut und befehlsgewohnt auftretende „Frau Obristin“ (Ellmenreich 1827a, 7) bestraft wird, deren Handlung – die Entführung eines jungen Mannes zwecks Eheanbahnung – eher männlichen Rollenerwartungen entspricht; die strukturelle Parallelle zu Lessings *Emilia Galotti* ist sicherlich kein Zufall. Doch gibt sich das Stück Mühe, die Eigenständigkeit der Gräfin selbst bei dieser Entscheidung in Zweifel zu ziehen. So erläutert die Adelige ihrem Gefangen, dass sich seine Entführung nicht ihrer eigenen Lust verdanke, sondern sie lediglich den Willen von Victors Vater ausführe: „Mein Oheim kann den Gedanken nicht ertragen, daß ich durch eine zweite Heirath mein bedeutendes Vermögen einer fremden Familie zuwenden möchte, und beschwört mich, seinen einzigen Sohn, selbst wider seinen Willen, zum Gatten anzunehmen.“ (Ellmenreich 1827a, 13–14) Abermals kann die Braut aus ihrer finanziellen Eigenständigkeit

letztlich keinen Vorteil ziehen, ja mehr noch: Es ist gerade ihr Vermögen, das sie zum Ziel männlicher Heiratspläne macht.

Noch schärfer als Friederike Ellmenreich stellt Johanna Franul von Weißenthurn die Gefahren dar, die einer Frau durch die Ehe drohen. Viele der etwa 60 Stücke der Dramatikerin, die ihre Theaterkarriere als Kinderschauspielerin begann und nach einem Engagement am Münchner Hoftheater jahrzehntelang am Wiener Burgtheater auftrat,²³ wurden „[m]it großem Erfolg [...] im gesamten deutschen Sprachraum [gespielt]“ (Reiterer 1999, 251) – besonders ihre Lustspiele waren beim Publikum beliebt. Im Einakter *Die Ehescheuen* (UA: 1808) bringt eine zweite Frauenfigur neben der zukünftigen Braut Minna von Erlen eine ehekritische Perspektive in das Stück ein. Minna wuchs bei einem Freund ihres Vaters auf und wurde schon als Kind dessen Sohn August versprochen. Als sich die beiden einige Jahre vor Handlungseinsatz wiedersahen, machte das Mädchen allerdings einen geistlosen Eindruck auf August, der deshalb der Hochzeit nicht zustimmte und sich darüber mit seinem Vater zerstritt. An dessen Geburtstag kommen die beiden Söhne August und Franz nun auf Vermittlung ihrer Schwester Albertine zu Besuch. August soll dabei Minna wiederbegegnen und sich nach Wunsch des Vaters mit ihr verloben. Ohne sie zunächst nochmals zu sehen, lehnt er jedoch ab und bittet seinen Bruder Franz, diese Verpflichtung sowie seinen Erbteil zu übernehmen. August will Minna seinen Eheverzicht persönlich erklären, verliebt sich nun aber in die seit ihrer letzten Begegnung intellektuell geiferte junge Frau. Verletzt durch Augusts ursprünglichen Versuch, sie mit seinem Bruder zu verkuppeln, erklärt Minna, ebenfalls nicht heiraten zu wollen. Als August ihr seine Liebe schließlich gesteht, kommt es dennoch zum guten Ende.

Außergewöhnlicher als die Figur Minna, die tugendsame, aber ökonomisch unselbstständige, von der Unterstützung eines Vormunds abhängige junge Frau, erscheint Albertine, die Schwester von August und Franz. Denn diese ist jung verwitwet und bringt – im Gegensatz zu den Gräfinnen in *Die beiden Wittwen* oder der Obristenwitwe in *Der entführte Offizier* – ihren festen Vorsatz zum Ausdruck, nicht mehr zu heiraten.²⁴ Schon während ihres ersten Auftritts rät sie Minna, man müsse „mit Männern [...] behutsam seyn, denn so ein fataler Handschlag hat mich schon einmahl um meine Freyheit gebracht“ (Franul von Weißenthurn 1810, 210). In der Konfrontation der zunächst naiv wirkenden Minna mit der abge-

²³ Vgl. zu Franul von Weißenthurn als Lustspielautorin, zu ihrer Biografie und Rezeption Ian F. Roe (1998); Reiterer (1999, 248–251); sowie Elin Nesje Vestli (2007).

²⁴ Um 1800 wird eine erneute Heirat nach dem Tod des Mannes nicht mehr als Treuebruch interpretiert, was die Witwe zu einer für die Konfliktgestaltung im Lustspiel produktiven Figur macht. Meist noch im Besitz des Erbes ihres früheren Gatten eignet ihr eine Freiheit und Unabhängigkeit, die sie von anderen Frauenfiguren unterscheidet – die sie aber im Moment einer er-

klärten Albertine findet sich ein Gegensatz figuriert, den Reiterer in mehreren Dramen Weißenthurns beobachtet. Wie Minna für Albertine dienten auch in anderen Stücken „die vermeintlich einfältigen Mädchen [...] als Folie, von der sich die gebildeten [...] Frauenfiguren abheben“. (Reiterer 1999, 249)

Bis zum Stückende hat Albertine Minna nach eigener Aussage „mit vielen Beylagen bewiesen, daß der Ehestand ein Wehestand sey“. (Franul von Weißenthurn 1810, 244) Dem letztlich doch heiratswilligen August erklärt seine Auserwählte entsprechend, dass gerade ihr Geschlecht „noch mehr Gründe [haben], diesen Stand zu hassen, weil es seine Fesseln, die der starke Mann bald von sich schüttelt, härter fühlt, und länger tragen muß“. (Franul von Weißenthurn 1810, 240) Auf Augusts bestürzte Frage, wie Minna zu derartigen Ansichten käme, kennzeichnet die junge Frau den Verlust von Autonomie in der Ehe als geteiltes, geschlechts-, nicht klassenspezifisches weibliches Erleben: „Das sind Erfahrungen, die sich uns aufdringen, die man in Hütten und Pallästen macht.“ (Franul von Weißenthurn 1810, 240) Das Beispiel Albertines hat Minna also der Erkenntnis näher gebracht, die sie nach Elin Nesje Vestli nicht nur mit anderen Protagonistinnen Weißenthurns, sondern auch den Theaterzuschauerinnen um 1800 verbindet: „Die Ehe bedeutet keinen Gewinn an Selbstständigkeit oder Autonomie, lediglich einen neuen Lebensabschnitt in [...] Abhängigkeit.“ (Vestli 2007, 173) In Sorge um seine Heiratspläne macht August Albertine Vorhaltungen, Minna dazu verleitet zu haben, „den heiligsten Pflichten der Natur zu entsagen“. (Franul von Weißenthurn 1810, 242) Zwar ist seine Schwester nach Augusts Hinweis, dass seine Verbindung mit Minna dem „Willen unseres alten Vaters“ (Franul von Weißenthurn 1810, 243) entspräche, bereit, Minna zur Hochzeit zu überreden. Doch können weder das gattungstypisch ‚positive‘ Stückende noch Albertines halbherzige Abbitte: „wir sind Menschen und können irren“, (Franul von Weißenthurn 1810, 244) die Prägung ganz aufheben, die die ehefeindlich eingestellte Witwe dem Stückverlauf gegeben hat. Es kommt, wie auch bei anderen Stücken Franul von Weißenthurns, der Eindruck auf, dass hier eine für das weitere Leben der Braut entscheidende Problemkonstellation „durch das sich schnell einstellende Happy-end entschärft“ (Vestli 2007, 173) wird.

Ähnlich problematisch ist die Konstellation von weiblicher Autonomie und Ehe in Franul von Weißenthurns Einakter *Der Brautschleyer* (UA: 1833). Die Handlung des Lustspiels setzt einen Tag vor der Hochzeit von Eduard, Baron von Hollberg, mit Caroline von Feldheim ein. Da sein bester Freund am festgesetzten Hochzeitstag nicht anwesend sein kann, bittet Eduard seine Braut, die Trauung

neutnen Heirat auch wieder einbüßt. Vgl. zur im Lustspiel um 1800 häufig auftretenden Figur der Witwe auch Reiterer (1999, 252–253) sowie Vestli (2007, 176–177).

zu verschieben. Diese lehnt entsetzt mit dem Hinweis auf die bereits geladenen Gäste und ihren Ruf ab. Eduard ist von dieser Weigerung befremdet, kann die Begründung seiner Braut aber letztlich nachvollziehen und lenkt ein. Kurz darauf erfährt Caroline jedoch, dass eine Verwandte, die ihre Ausstattung besorgt, keinen Brautschleier finden konnte. Aus Furcht, als unmodisch verspottet zu werden, möchte Caroline ohne Schleier nicht heiraten und bittet nun ihrerseits Eduard, die Hochzeit aus Rücksicht auf den Freund zu verschieben. Weil ihr Bräutigam diesem inzwischen aber abgesagt hat, offenbart Caroline als wahren Grund für ihren Wunsch schließlich den fehlenden Schleier. Tief getroffen von der Eitelkeit seiner Braut, die auf den Freund nicht warten wollte, nun aber wegen eines Kleidungsstücks eine Verzögerung der Trauung fordert, löst Eduard die Verlobung auf. Erst als Caroline vor Eduards Augen ihren inzwischen aufgetriebenen Schleier zerreißt, kann sie ihn umstimmen: So von der Aufrichtigkeit seiner Braut überzeugt, stimmt der Baron der Hochzeit doch noch zu.

Was den *Brautschleyer* für die Beispielanalysen relevant macht, ist weniger seine Handlungsentwicklung, die schematisch eine Moral einkleidet, sondern die Figurenzeichnung der weiblichen Protagonistin. Denn ähnlich wie Albertine in den *Ehescheuen* hat auch Caroline einen klaren Blick für die Probleme, vor die sie die neue Rolle als Ehefrau stellen wird. Vom Beginn des Stücks an ist ihre größte Angst der Autonomieverlust. Zunächst zeigt sie ihrem Verlobten noch im Scherz „das Kleid, in dem ich das kurze Worte aussprechen soll, das mir eine lange Knechtschaft bereitet“, (Franul von Weißenthurn 1836, 196) doch wird der hinter dieser Bemerkung stehende Ernst schnell deutlich: In der Diskussion zum Nachgeben gedrängt, macht sie ihrem künftigen Mann bittere Vorhaltungen: „Wohlan! ich [...] qualifizire mich schon jetzt zu einer geduldigen Ehefrau, die in ihrem ganzen Sprach-Lexicon nur die Worte: wie du willst, mein Schatz – hat.“ (Franul von Weißenthurn 1836, 199) Nach dem Streit will sie zunächst einlenken und Eduard eine versöhnliche Nachricht schreiben, doch sieht sie nach einiger Überlegung davon ab, um ihre künftigen Handlungsoptionen als Ehefrau nicht zu gefährden: „Aber halt! ein schriftliches Bekenntniß meines Unrechts den Tag vor der Hochzeit könnte mich das nicht in meinem längeren Ehestande um alles Stimmrecht bringen?“ (Franul von Weißenthurn 1836, 201) Caroline bleibt indes bei der kritischen Reflexion ihrer Rolle als Ehefrau nicht stehen, sondern entlarvt auch die Ansprüche ihres Verlobten an seine künftige Gattin als unerreichbares Idealbild. In der letzten großen Konfrontation mit Eduard, der ihr materielle Verschwendungsangst und Eitelkeit vorwirft, entgegnet sie „sehr gereizt“ (Franul von Weißenthurn 1836, 217) und selbstbewusst:

Ein Ideal, wie es in Ihrer Einbildung lebt, für die Kälte, ohne Wahl und Geschmack, nur einer Hülle bedarf, jeden Wink seines Gebieters mit stillem Sklaven-Sinn befolgt, ein solches

Ideal bin ich freylich nicht – und – ich gebe mich nicht besser als ich bin – kann es nie werden. – Auch dürfte es nöthig seyn, sich eine solche Lebensgefährtin über den Sternen zu suchen, denn hier auf Erden wandelt sie nicht. (Franul von Weißenthurn 1836, 217)

Charakteristisch für die Gattung des Einakters ist aber, dass sich Caroline Eheglück nur durch die Preisgabe ihrer kämpferischen und autonomen Position erkaufen kann. Mit Eduards festem Entschluss konfrontiert, sie zu verlassen, bleibt ihr nichts anderes übrig, als nachzugeben, wenn sie nicht als sitzengelassene Braut zum Gespött werden will. In völliger Unterordnung bittet sie am Ende des Einakters um Eduards Nachsicht und „ein Lächeln, wenn der Wunsch eines schwachen Weibes nicht immer gleichen Schritt mit dem Verstande des Mannes hält“. (Franul von Weißenthurn 1836, 220) Erst nachdem sich Caroline nicht nur rhetorisch, sondern auch im Akt der Zerstörung des Brautschleiers Eduard untergeordnet hat, kann dieser nachgeben. „Ich bekenne es aufrichtig, ich zolle viel lieber Ihrem Herzen, als Ihrem Geiste meinen Beifall“ (Frohberg 1818, 192) – dieses vergiftete Kompliment, das ein anderer Graf in einem Einakter Regina Frohbergs seiner zukünftigen Braut macht, könnte auch aus dem Munde Eduards stammen. Es ist Ausdruck der ästhetisch, physiologisch wie moralisch legitimierten Ausdifferenzierung einer „Geschlechterpolarität“ um 1800, der „eine grundsätzliche Definition des Mannes als Vernunftwesen und der Frau als Geschlechtswesen“ zu Grunde liegt und die die Geschlechterrollen aller analysierten Einakter nachhaltig prägt. (Tebben 1998, 20) Frauen, die sich gemäß dieser Geschlechterpolarität ein- und unterordnen, werden nach Tebben belohnt: Wie die Beispielanalysen gezeigt haben, können sie zum einen auf „Anbetung und Anerkennung *als Frau*“ (Tebben 1998, 17) rechnen, zum anderen auf ihre „materielle[] Versorgung in der Ehe“. (Tebben 1998, 18)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in jedem der analysierten Einakter Ehekonflikte funktionalisiert werden, um Fragen von Autonomie, finanzieller Abhängigkeit und wirtschaftlicher Handlungsfähigkeit der weiblichen Protagonistinnen aufeinander bezogen zu verhandeln. Ökonomie befördert in diesem Zusammenhang zunächst als *innerdramatischer Motiv- und Themenkomplex* die „Handlungsdynamik und stellt die Figuren auf die (Charakter-)Probe“: (Fulda 2020, 447) Was Daniel Fulda für die Komödientradition insgesamt als typisch erachtet, gilt im Besonderen für die Motivgestaltung in den untersuchten Dramen. Dass wirtschaftliche Konflikte in den Einaktern thematisch werden, bedeutet indes nicht, dass die Übertragung kapitalistischer Logiken auf den Bereich des Zwischenmenschlichen grundsätzlich problematisiert würde. Während in Annette von Droste-Hülshoffs *Perdu, oder: Dichter, Verleger und Blaustrümpfe* – obwohl ebenfalls ein Lustspiel – viel Zeit für die zwar persiflierende, aber doch kritisch-tiefergehende Diskussion von Mechanismen des Literaturmarktes

aufgewendet wird, ist für die Eheanbahnungsdramen gerade die unproblematisierte Selbstverständlichkeit kennzeichnend, mit der sie wirtschaftliche Themenkomplexe verhandeln. Diese Einakter belegen, wie normalisiert die Orientierung an (früh-)kapitalistischen Wertelogiken im Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen in den untersuchten Texten ist. Entsprechende Bewertungs- und Aushandlungsprozesse werden kaum grundsätzlich kritisiert, vielmehr eröffnen sie den Frauenfiguren sogar Handlungsspielräume: Ob im Fall von Christine in *Michel und Christine*, die sich durch fleißige Vermehrung eines Geldgeschenks die Grundlage für ihr Eheglück selbst schafft, oder in dem der Gräfinnen in *Die beiden Wittwen*, deren Erbe ihnen bis zur erneuten Heirat ein selbstbestimmtes Leben ermöglicht: „Kapitalistisches Denken breitete sich überall aus, [...] sogar Frauen konnten sich den Wohlstand zunutze machen, um sich aus ihrer Unmündigkeit herauszuarbeiten“ (Kraft 1996, 71) – was Helga Kraft in den Dramen Charlotte Birch-Pfeiffers beobachtet, hat auch für die Protagonistinnen der untersuchten Einakter Gültigkeit.

Bleibt also die Vorstellung des *Eheschlusses* als *Geschäftsabschluss* in den Dramen (zumindest auf grundlegender Ebene jenseits des problematischen Einzelfalls) unhinterfragt, verhandeln sie doch mögliche Folgen, die die Verbindlichkeit kapitalistischer Logiken für die Autonomie der weiblichen Hauptfiguren hat. In den Stücken kontrastieren junge Frauen wie Henriette in *Der Grosspapa* oder Minna in *Die Ehescheuen*, die als abhängige Mündel durch Heirat versorgt werden müssen, mit Witwen wie der Gräfin Dorset in *Der entführte Offizier*, die größere Autonomie besitzen. Diese Autonomie ist an die Kontrolle über umfangreiche Finanzmittel gebunden, die die Frauen im Falle einer neuen Ehe jedoch verlieren. Dennoch zeigen Protagonistinnen wie die Schwestern in *Die beiden Wittwen*, dass eine Entscheidung gegen eine erneute Heirat und damit für die eigene Unabhängigkeit, wie sie Albertine in *Die Ehescheuen* offensiv verteidigt, in den analysierten Stücken die Ausnahme darstellt.

Abhängiges Eheglück oder Autonomie, das ist also die Alternative, vor der die Frauen in den untersuchten Einaktern – wie in vielen Dramen von Autorinnen des 18. und 19. Jahrhunderts (vgl. Kord 1992, 148) – stehen. Doch wie schon im Fall der zerstörerischen Wirkung kapitalistischer Wertelogiken im Zwischenmenschlichen wird auch hier die den Konflikten innewohnende Spannung nicht auf die Spitze getrieben, sondern lustspieltypisch aufgelöst: Am Stückende verschwindet jedes Autonomieproblem durch die glückliche Verlobungen scheinbar spurlos, insofern die Protagonistinnen die an sie herangetragene dreifache Rollenerwartung als Ehefrau, Mutter und Hausfrau nicht erdulden, sondern (scheinbar) selbstbestimmt annehmen. Allerdings beobachtet Kord schon in der weiblichen Dramatik des achtzehnten Jahrhunderts „das Phänomen des unglaublichen Happy Ends“, das „durch hanebüchene dramatische Unglaublichkeiten herbeigezo-

gen werden muß“: (Kord 1992, 71) Probleme und Gefahren, vor die die Ehe weibliche Autonomiewünsche stellt, werden in den Einaktern aufgezeigt, jedoch wie in den von Kord analysierten Dramen kurz darauf „kommentarlos wieder fallen[gelassen]“, und das Happy End, die [...] Verlobung findet auf so eng gedrängtem Raum statt, daß der Zuschauer kaum Zeit hat, sich der Widersprüche bewußt zu werden“. (Kord 1992, 76) Doch ist kritisch zu fragen, ob die Happy Ends tatsächlich im Sinne Kords als subversives Spiel mit den Gattungsnormen zu verstehen sind, „das für die Zuschauer so durchsichtig [ist], daß die Unwahrscheinlichkeit des Ganzen klar auf der Hand liegt“. (Kord 1992, 75) Aus Perspektive der poetischen Ökonomie als *Schreibmodus* lassen sich die Lustspielschlüsse auch als professionelle Orientierung der Autorinnen am zeitgenössischen Publikumsgeschmack deuten, der keine grundlegende Gesellschaftskritik, sondern Unterhaltung erwartete, welche mit einem auch weniger gut motivierten, aber dafür schnell herbeigeführten Ausgang des Lustspiels verbunden sein sollte. So wäre schließlich auch der nun schon mehrfach erwähnte Unterschied zwischen den behandelten Eheannahmestücken und Annette von Droste-Hülshoffs Einakter zu erklären: Anders als Johanna Franul von Weißenthurn und Friederike Ellmenreich musste Droste-Hülshoff die dramatische Produktion nicht als Brotberuf betreiben, weshalb poetische Ökonomie als *Schreibmodus* für sie eine bedeutend geringere Rolle spielte. Auch, dass in *Perdu* ökonomische Gattungsmerkmale wie Kürze und ein reduziertes Figurenpersonal weit weniger ausgeprägt sind als in den übrigen besprochenen Einaktern, lässt sich aus dieser Tatsache erklären.

Ob im Sinne des *Schreibprozesses und -kontextes* oder mit Blick auf ihre *innerdramatische* Ausgestaltung als Motiv- und Themenkomplex: Eine auf Fragen der Ökonomie fokussierende Analyse zeigt, dass Lektüren, die „die in den Stücken vertretenen Meinungen, die vermeintlichen Tendenzen, die Gläubigkeit und Frömmigkeit der Frauenfiguren schlicht affirmativ [deutern]“, (Reiterer 1999, 257) entscheidende Ambivalenzen weiblicher Dramatik um 1800 verfehlen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Birch-Pfeiffer, Charlotte. *Brief an den Herrn Baron Cotta von Cottendorf* vom 6.11.1822a [Briefe]. DLA
Marbach, Cotta:Briefe (HS005240841).
- Birch-Pfeiffer, Charlotte. *Brief an den Herrn Baron Cotta von Cottendorf* vom 18.11.1822b [Briefe]. DLA
Marbach, Cotta:Briefe (HS005240841).

- Droste-Hülshoff, Annette von. „Perdu, oder: Dichter, Verleger und Blaustrümpfe. Lustspiel in einem Act.“ *Gesammelte Werke. Vierter Band: Die prosaischen Schriften und Jugendwerke*. Münster und Paderborn: Schöningh, 1886: 165–252.
- Ellmenreich, Friederike. *Der entführte Offizier. Lustspiel in einem Aufzug. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. Mainz: Kupferberg, 1827a.
- Ellmenreich, Friederike. *Der Grosspapa. Lustspiel in einem Aufzug. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. Mainz: Kupferberg, 1827b.
- Ellmenreich, Friederike. *Die beiden Wittwen oder: Der Kontrast. Lustspiel in einem Aufzug. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. Mainz: Kupferberg, 1827c.
- Ellmenreich, Friederike. *Michel und Christine. Lustspiel in einem Aufzug. Frei nach dem Französischen bearbeitet*. Mainz: Kupferberg, 1827d.
- Franul von Weißenthurn, Johanna. „Die Ehescheuen“. *Schauspiele*. Bd. 5. Wien: Degen, 1810: 207–248.
- Franul von Weißenthurn, Johanna. „Der Brautschleyer. Lustspiel in einem Aufzuge“. *Neueste Schauspiele*. Bd. 14 / Bd. 6 NF. Wien: Wallishauser, 1836: 189–220.
- Frohberg, Regina. „Rosalie oder: Sie besinnt sich anders. Ein Lustspiel in einem Akte. Nach dem Französischen“. Dies.: *Theater*. Bd. 2. Wiesbaden: Schellenberg, 1818: 185–256.
- Robert, Ludwig. „Soll ein Weib wohl Bücher schreiben / Oder soll sie's lassen bleiben?“. *Rheinblüthen* 4 (1825): 325.
- Teutscher, Marie Antonie. *Fanny, oder Die glückliche Wiedervereinigung. Ein Drama in einem Aufzuge*. Wien: Löwe, 1773.
- Gottsched, Johann Christoph. „Vorrede“. *Die Deutsche Schaubühne [...]. Band 1*. Hg. ders. Leipzig: Breitkopf, 1742: 5–21.

Sekundärliteratur

- Bartl, Andrea. *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart: Reclam, 2009.
- Bauer, Matthias. „Poetic Economy. Ellipsis and Redundancy in Literature“. *Connotations* 21.1–3 (2011/12): 159–164.
- Becker-Cantarino, Barbara. *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche Werke Wirkung*. München: C.H. Beck, 2000.
- Birgfeld, Johannes, und Claude D. Conter. „Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichte und gattungstheoretische Vorüberlegungen“. *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*. Hg. dies. Hannover: Wehrhahn, 2007.
- Blasberg, Cornelia, Jochen Grywatch (Hg.). *Annette von Droste-Hülshoff Handbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018.
- Burkhardt, Karl August Hugo (Hg.). *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler*. Stuttgart: Cotta, 1870.
- Çakir, Dilan Canan und Frank Fischer. „Dramatische Metadaten. Die Datenbank deutschsprachiger Einakter 1740–1850“. *DHd2022: Kulturen des digitalen Gedächtnisses. Book of Abstracts*. University of Potsdam 2022. [DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6327977>]
- Çakir, Dilan Canan: Poetische Ökonomie im Drama. Einakter im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Berlin und Boston: De Gruyter, 2024. [DOI:<https://doi.org/10.1515/978311334059>]
- Jacobi-Dittrich, Juliane. „„Hausfrau, Gattin und Mutter“. Lebensläufe und Bildungsgänge von Frauen im 19. Jahrhundert“. „Wissen heißt leben ...“. *Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Hg. Ilse Brehmer u. a. Düsseldorf: Schwann, 1983: 262–281.

- Feler, Anne, Heitz Raymond und Gérard Laudin. „Vorwort“. *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert*. 1. Die Dramenproduktion. Hg. dies. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015: 9–23.
- Fleig, Anne. *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Fulda, Daniel. „Ökonomische Komödien“. *Handbuch Literatur und Ökonomie*. Hg. Joseph Vogl und Wolf Burkhardt. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020: 446–455.
- Goedeke, Karl. *Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung. Aus den Quellen*. Bd. XI: Vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830. 8. Buch, 4. Abtl.: (Drama und Theater). 2., ganz neu bearb. Aufl. Hannover: Ehelermann, 1951.
- Gottsched, Johann Christoph. *Ausgewählte Werke*. Hg. Joachim Birke und Brigitte Birke. 6. Bd, 2. Thl.: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil. Berlin und New York: De Gruyter, 1973.
- Hagen, Kirsten von. „Les affaires d’argent – Zum Verhältnis von Ökonomie und Affekt in Flauberts Madame Bovary“. *Der Affekt der Ökonomie. Spekulatives Erzählen in der Moderne*. Hg. Gesine Hindemith und Dagmar Stöferle. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018: 105–120.
- Hoff, Dagmar von. *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.
- Höllerer, Walter (Hg.). *Spiele in einem Akt. 35 exemplarische Stücke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961.
- Illmer, Viktor J., Lisa Poggel, Franziska Diehr und Lindsey Drury. „Modelling Gender Diversity: Research Data Representation beyond the Binary“. *DH2022: Responding to Asian Diversity*. Tokyo /Online, 2022. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7060309>.
- Kafitz, Dieter. *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*. Bd. 2. Königstein/Ts: Athenäum, 1982.
- Keck, Anette. „Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Kulmus“. *Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Sebastian Meixner und Carolin Rocks. Berlin: J. B. Metzler, 2023: 61–66.
- Kord, Susanne. *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.
- Kord, Susanne. „Frühe dramatische Entwürfe – Drei Dramatikerinnen im 18. Jahrhundert“. *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1999: 231–246.
- Kord, Susanne. *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- Kraft, Helga. *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- Kreiten, Wilhelm. „Einleitung“. *Der Freiin Annette Elisabeth von Droste-Hülshoff Gesammelte Werke*. Vierter Band: Die prosaischen Schriften und Jugendwerke. Hg. ders. Münster und Paderborn: Schöningh, 1886: 167–175.
- Lagmanovich, David. „Was ist microrrelato – und was ist keiner?“ *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Hg. Ottomar Ette. Tübingen: Max Niemeyer, 2008: 39–52.
- Martersteig, Max. *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924.
- Neuhaus, Stefan. „Soll und Haben: Literarisches und ökonomisches Feld im 19. Jahrhundert“. *Literatur und Ökonomie*. Hg. Sieglinde Kletterhammer. Innsbruck: Studienverlag, 2010: 90–109.
- Pargner, Birgit. *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800–1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. Quellenforschung am Handschriftennachlass*. Bielefeld: Aisthesis, 1999.

- Pazarkaya, Yüksel. *Die Dramaturgie des Einakters: der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des achtzehnten Jahrhunderts.* [Diss.] Göppingen: Kümmerle, 1973.
- Reiterer, Beate. „Mit der Feder erwerben ist sehr schön“. Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts. *Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hg. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1999: 247–260.
- Roe, Ian F. „The Comedies of Johanna von Weißenthurn“. *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates.* Hg. R. P. McKenzie und Lesley Sharpe. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998: 41–57.
- Schmidt, Heike. „Gefallene Engel“. *Deutschsprachige Dramatikerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert.* St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000.
- Schnetzl, Diemut. *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung.* Bern: Francke, 1967.
- Schultze, Brigitte. „Vielfalt von Funktionen und Modellen in Geschichte und Gegenwart. Einakter und andere Kurzdramen“. *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte.* Hg. Winfried Herget und dies. Tübingen und Basel: Francke, 1996: 1–30.
- Steinfeld, Thomas. „Literatur und Ökonomie“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (2015): 554–561.
- Tebben, Karin. „Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung“. *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert.* Hg. dies. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998: 10–46.
- Vestli, Elin Nesje. „Nun schrieb ich und schrieb glücklich – das heißt meine Stücke gefielen‘. Johanna Franul von Weißenthurn und das Lustspiel um 1800“. *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik.* Hg. Johannes Birgfeld und Claude D. Conter. Hannover: Wehrhahn, 2007: 166–185.
- Wikidata. „Hilfe:Belege“. 2023. <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Help:Sources/de&oldid=1938175834>. (31. Mai 2025)
- Wurst, Karin A. (Hg.). *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert. 1770–1800.* Köln und Wien: Böhlau, 1991.