Uppsala universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen
Jules Kielmann
Licentiatavhandling

„Gaben, welche sie zur Entfaltung vorwärtsdrängen“

Amalie von Helvig, geb. von Imhoff, und ihr Werk im Spannungsfeld zwischen Geschlecht und Künstlerschaft um 1800

Framlagd den 2 december 2020
Opponent: Gunilla Hermansson
Handledare: Paula Henrikson
Biträdande handledare: Ann Öhrberg

Die vorliegende Lizentiatsarbeit stellt erste Ergebnisse meines Dissertationsprojekts mit dem Arbeitstitel *Geschlecht, Nation und Autorschaft in Werken Amalie von Helvigs, geb. von Imhoff* dar, an dem ich fortwährend arbeite. Ich habe mich bei der Zusammenstellung um eine in sich geschlossene Darstellung bemüht, bin mir jedoch der Tatsache bewusst, dass die hier vorliegenden Analysen einer Auswahl von Texten Helvigs zwar bereits einige zentrale Tendenzen erkennen lassen, jedoch noch keine endgültigen Schlussfolgerungen zu ihrem Gesamtwerk ermöglichen. Auch ein zusammenfassender Abschnitt mit ersten Ergebnissen bleibt aus Zeitgründen aus.

Neben dem Auftakt, dem (bisher nur partiell vorliegenden) ersten Analysekapitel zu Helvigs klassizistisch inspirierten frühen Werken und dem (ebenfalls nicht abgeschlossenen) zweiten Kapitel zu ihren größeren Publikationen mit mittelalterlichen Stoffen plane ich für meine Doktorarbeit zwei weitere, weniger umfassende Kapitel mit Werkanalysen:

3. Kapitel: Helvigs Engagement im Projekt der Bildung einer deutschen Nation im Zuge der Napoleonischen Kriege anhand ihres Pamphlets *An Deutschlands Frauen von einer ihrer Schwestern* (1814) sowie anhand ihrer philhellenischen Gedichtsammlung *Gedichte zum Besten der unglücklichen Greise, Wittwen und Waisen in Griechenland* (1826).

4. Kapitel: Vergleichende Analyse des Romans *Helene von Tournon* (1824) mit seiner Vorlage, den Memoiren Margaretes von Navarra sowie dem nahezu zeitgleich erschienen Roman Helmina von Chézys, mit Fokus auf die trianguläre Begehrenskonstellation zwischen der Königin, Helene und dem Marquis.

In einem kürzeren abschließenden Kapitel möchte ich meine Erkenntnisse aus der Untersuchung der Rezeption zu Helvigs Lebzeiten mit Tendenzen der wissenschaftlichen Behandlung ihres Werkes zusammenführen und mögliche Schlussätze für die Bedeutung von Geschlecht und Nation für Prozesse der Rezension und Kanonisierung präsentieren.

INHALT

AUFTAKT 5

Fragestellung und theoretische Ausgangspunkte 6

‚Körper von Gewicht‘? Warum Geschlecht eine Rolle spielt 9

Taktisches Schreiben – Wenn die Teufelin im Detail steckt 12

Netzwerk 17

Materiallage 20

Forschungsstand 25

Auswahl und Disposition 29

ERSTES KAPITEL: DIE „SAPPHO AM HOF“: ERSTE VERÖFFENTLICHUNGEN 32

Einführung 32

„Abdallah und Balsora“ (1797) 38

Harmonische Gesänge statt Schauermärchen 42

Mütter, Töchter und Geliebte 44

„Der ersten Liebe, der Natur, / Der Tugend treu zu seyn“ – Das moralische Fundament glücklichen (Zusammen)Lebens 46

„Dies Haus ersetzt mir kein Pallast“ – Familiäre Idylle unter „weiblichen“ Vorzeichen als alternativer Lebensentwurf 48

Frauen im Zentrum: Die Dramen *Die Schwestern von Lesbos* (1800) und *Die Schwestern auf Corcyra* (1812) 51

Die Schwestern von Lesbos 52

Die Schwestern auf Corcyra 54

ZWEITES KAPITEL: ZEITGENÖSSISCHE FRAGEN IN MITTELALTERLICHEM KOSTÜM: HELVIGS SAGEN UND LEGENDEN 58

Einführung 58

„[e]in Fremdling in jedem Sinne“ – Zurück in Deutschland 59

Taschenbuch der Sagen und Legenden, Bd. 1 (1812) 64

Eine Autorenwölfin im Mutterschafspelz: Das Taschenbuch der Sagen und Legenden als Beispiel der taktischen Selbstvermarktung Helvigs 64

Legende und Sage als populäre Genres 72

Die Rezeption des Taschenbuchs *als Spiegel zeitgenössischer Vorstellungen zu Geschlecht und Genre* 77

„Der Glaube schöpfte reiche Lieder / gleich goldnen Körner draus hervor“ – Idee und Aufbau 85

„Und schuldlos doch, was er, was sie empfindet“ – Verliebte Nonnen 88

„das deutsche Rom“ – Ein literarischer Stadtspaziergang mit politischer Agenda 98

Die Sage vom Wolfsbrunnen (1814) 105

Entstehung und Handlung 105

Rezeption 107

Gender Trouble im Märchenwald 111

„Wie aber Sonne, Luft und Wasser hier in einem flammenden Kusse sich berühren“ – Helvigs Märchen als romantisches Kunstwerk 114

Von wilden Wikingern und sanften Südländerinnen – Ethnotypisches Mix-and-Match 118

„Wozu Natur der Gaben reiche Fülle?“ – Weiblichkeit contra Menschlichkeit 123

Eine Liebesmärtyrerin im Geiste Christi? 126

Des Rätsels Lösung – Helvigs Märchen als Allegorie 128

Taschenbuch der Sagen und Legenden, Bd. 2 (1817) 131

Einführung 131

BIBLIOGRAPHIE 134

Verzeichnis der Schriften Helvigs 134

Helvigs Werke, zu Lebzeiten veröffentlicht 134

Übersetzungen in andere Sprachen 138

Helvigs Übersetzungen aus dem Schwedischen (chronologisch) 139

Unveröffentlichte, im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigte Briefe 140

Literatur 141

AUFTAKT

Amalie von Helvig, geborene von Imhoff (1776–1831), gehörte zu den schreibenden Frauen der Goethezeit, deren künstlerisches Schaffen trotz einiger Popularität zu Lebzeiten kaum Spuren in der Literaturgeschichte hinterlassen hat. Dies ist umso bemerkenswerter, da gleich mehrere Personen ihres Bekanntenkreises noch heute als zentrale Figuren und Mitgestalter der europäischen Geistesgeschichte gelten: Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Johann Gottfried Herder, Karl Ludwig von Knebel, Christoph Martin Wieland, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Clemens Brentano und Achim von Arnim zählten zu Helvigs deutschem Bekanntenkreis, während zu ihren intellektuellen Kontakten in Schweden die romantischen Schriftsteller Per Daniel Amadeus Atterbom, Erik Gustaf Geijer und Esaias Tegnér gehörten. Helvig und ihren schreibenden Zeitgenossinnen, darunter Caroline Schlegel-Schelling, Dorothea Schlegel, Bettina Brentano-von Arnim und Sophie Mereau-Brentano wurde hingegen lange Zeit primär in ihren Funktionen als Ehefrauen, Partnerinnen, intime Freundinnen und Musen dieser und anderer kulturschaffender Männer literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit gewidmet. Während den hier genannten und anderen Schriftstellerinnen im Zuge der aufkommenden feministischen Literaturwissenschaft seit den 1980er Jahren nachträglich ein gewisses Interesse gewidmet wurde,[1] stellt eine wissenschaftliche Untersuchung zu Helvigs literarischem Schaffen nach wie vor ein Desiderat dar. Die vorliegende Lizentiatsarbeit ist ein erster Ansatz zur Füllung dieser Forschungslücke, der im Rahmen meiner kommenden Doktorarbeit weiterverfolgt werden soll.

Helvigs schöpferisches Wirken und ihre Bedeutung als Schriftstellerin, Übersetzerin und kulturelle Vermittlerin zwischen Schweden und Deutschland soll im Rahmen meiner

[1] Siehe z. B. Gisela Schwarz, *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800: Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Brentano-Mereau geb. Schubart*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992; Gisela Horn, *Romantische Frauen: Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling, Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel, Sophie Schubart-Mereau-Brentano.* Rudolstadt: Hain 1996; Jeannine Blackwell und Susanne Zantop (Hg.), *Bitter Healing: German Woman Writers from 1700 to 1830. An Anthology.* Lincoln/London: University of Nebraska Press 1990; Katherine R. Goodman und Edith Waldstein (Hg.*), In the Shadow of Olympus. German women writers around 1800.* Albany: State University of New York Press 1992; Karin Tebben (Hg.), *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht 1998; Barbara Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche, Werke, Wirkung.* München: C. H. Beck 2000; Anthony J. Harper, Margaret C. Ives (Hg.*), Sappho in the Shadows. Essays on the work of German women poets of the age of Goethe (1749–1832). With translations of their poetry into English*. Bern: Peter Lang 2000; Georges Solovieff, *Cinq figures féminines méconnues du Romantisme allemand* Paris: L'harmattan 2005; Peter-Henning Haischer, „Dichterinnen, Dilettanten: Episch-Weibliches im Umfeld Schillers und Goethes", in Katharina von Hammerstein und Katrin Horn (Hg.), *Sophie Mereau: Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 61–80.

Doktorarbeit erstmals eine Monographie gewidmet werden. Helvigs schriftstellerische Tätigkeit und die Analyse ausgewählter literarischer Werke stehen als Teil der Gesamtdarstellung im Zentrum dieser Lizentiatsarbeit. Der vorliegende Text ist als Textur im ursprünglichen Sinne des Wortes ein Gewebe, in dem literaturwissenschaftliche Textanalysen und biographische Fäden ineinander verflochten und mit dem theoretischen Zwirn der Begriffe Geschlecht, Taktik und Netzwerk verschränkt sind. Das Sichtbarwerden der Konturen der Schriftstellerin Amalie von Helvig und ihres Werkes ist das erhoffte Resultat dieser Lizentiatsarbeit, das im Rahmen meiner Doktorarbeit an Komplexität, Tiefe und Schärfe gewinnen soll.

Fragestellung und theoretische Ausgangspunkte

Dass Helvigs Geschlecht die Möglichkeit zur Ausführung ihrer schriftstellerischen Tätigkeit, wie auch die Ausformung und Rezeption ihrer Werke maßgeblich beeinflusste, dessen war sich die Autorin bewusst. So formulierte sie in einem Brief an ihren zukünftigen Ehemann kurz vor ihrer Hochzeit 1803 die ihr innewohnende Gespaltenheit zwischen dem Wunsch, als achtungsvolle, „fühlende" Ehefrau und Hausfrau künftig das zeitgenössische Weiblichkeitsideal zu erfüllen, während sie sich gleichzeitig ihren musisch-intellektuellen „Gaben" und „idealische[n] Interessen" bewusst war, die sie als unabänderlichen, naturgegebenen Teil ihrer Identität betrachtete:

> Aber dasselbe Mädchen, welches so gern den Namen ihres Geliebten mit Achtung aussprechen hört, das fühlende Wesen, welches ein häusliches Leben wünscht und den geheiligten Beruf einer Gattin in seinem ganzen Umfange versteht – dieselbe erhielt auch für's Leben als Mitgift *Gaben, welche sie zur Entfaltung vorwärtsdrängen*, sie werden sie immer in idealische Interessen ziehen, und sie kann nur den Mann glücklich machen, welcher liberal genug denkt, um ihr diese Ausbildung auch durch den ungehinderten Umgang mit Personen zu vergönnen, welche ihr dazu behülflich und anregend sind. Wie ich diese Anforderung in mir fühle, muß ich das Bekenntniß davon unterschreiben, nur in dumpfer Verzweiflung könnte ich vergessen *was ich mir hierin schuldig bin* und denen die mich lieben, was bliebe von Amalie übrig, wenn ihr *ein Theil ihres Lebensprinzipes* genommen würde?[2]

Die Aussicht auf eine glückliche Ehe mit ihr habe demnach nur, wer ihr das Bedürfnis nach intellektuellem Austausch und die Weiterentwicklung ihrer Fähigkeiten ermögliche, da diese als „ein Theil ihres Lebensprinzipes" untrennbar mit ihrem Wesen verschmolzen seien, so die deutliche Botschaft an ihren Verlobten. Ihre Fähigkeiten, die sie „für's Leben als Mitgift"

[2] Brief Helvigs [damals noch Imhoff], geschrieben vor ihrer Hochzeit mit Carl von Helvig an denselben, 17. Mai 1803, zitiert nach Henriette von Bissing, *Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, geb. Freiin von Imhoff*. Berlin: Wilhelm Hertz 1889, 150f, meine Hervorhebungen. Vgl. Jutta Eckle, „Künstlerische Selbstbehauptung in den Briefen Amalie von Helvigs aus Deutschland und Schweden", in Jianhua Zhu, Jin Zhao und Michael Szurawitzki (Hg.), *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses, Shanghai 2015, Germanistik zwischen Tradition und Innovation*. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2017, S. 160 (S. 159–163).

erhalten habe, auszuleben, betrachtete Helvig als ihre Pflicht, die sie sich selbst gegenüber „schuldig“ sei. Zugunsten eines Ehemannes und der an sie als Frau gestellten Erwartungen auf ihre schriftstellerischen und künstlerischen Tätigkeiten zu verzichten, betrachtete sie offenbar nicht als Alternative. Trotz der hier illustrierten Offenheit über ihr Wesen und die Bedingungen, die sie an ihren künftigen Ehemann gestellt hatte, blieben Konflikte zwischen den Eheleuten im Zusammenhang mit Helvigs Wirken als Schriftstellerin in den folgenden Ehejahren nicht aus.

Als Hofdame der Herzogin Luises von Sachsen-Weimar-Eisenach, als älteste Tochter einer kranken Mutter, sowie später als Ehefrau und Mutter eigener Kinder waren Zeit und Raum, die sie ihrem künstlerischen Schaffen widmen konnte, bereits in den Jahren vor ihrer Hochzeit begrenzt. So schreibt sie im Zusammenhang mit der anstehenden Veröffentlichung einiger ihrer Texte in Schillers Zeitschrift an diesen: „Meine Existenz ist so abhängig von äußeren Umständen, ich muß so manchen halben Tag verlieren manchen ganz, daß ich mir nichts bestimmen und andern nichts halten kann.“[3] Schaffte sie es dennoch, zu schreiben oder zu malen, musste sie als Frau stets darauf gefasst sein, sich für ihre als unweiblich betrachteten Tätigkeiten rechtfertigen und ihre intakte Weiblichkeit beweisen zu müssen, wie sie ihrem literarischen Mentor und ersten Herausgeber Schiller 1797 schreibt:

> Sie begreifen vielleicht meine abermalige Ängstlichkeit nicht, meinen Namen als Autor zu nennen, deßhalb erbitte ich mir Ihre Nachsicht dafür. Die Männer gehen ihren freien stolzen Schritt, ohne sich umschauen zu dürfen, ob Beifall oder Tadel ihnen folgt, sie sind nur sich selbst Rechenschaft schuldig und behaupten dieses schöne glückliche Recht. – Anders wir Frauen, und glücklich ist diejenige, welche bald die Nothwedigkeit der Schranken, die unser Dasein begrenzen, einsieht, und da ihr Glück findet, wo *die Natur* es ihr anwies. – Auch ich habe schon einen kühnen Schritt über diese *Schranken* gewagt, aber wer würde nicht gern an der Hand solcher Führer die gewohnten Pfade verlassen, um steile *Höhen* zu erklimmen.[4]

Als den Raum, den „die Natur“ Frauen angewiesen habe, betrachtete die bürgerliche Gesellschaft um 1800 die häusliche Sphäre, in der Frauen für das Wohlergehen ihrer Familien zu sorgen hatten. Mit der Veröffentlichung ihrer Texte überschritt Helvig jene geschlechtsspezifischen „Schranken“, die ihr Dasein begrenzten, und begab sich, unter der Führung männlicher Vorbilder auf gefährliche „Höhen“. Sollte sie unter ihrem eigenen Namen als Autorin hervortreten, war sie der öffentlichen Meinung und der brutalen Kritik ihrer Vertreter im Literaturbetrieb ausgesetzt. Helvigs düstere Diagnose ihrer Position als

[3] Brief Helvig [damals noch Imhoff] an Friedrich Schiller, September 1797, zitiert nach Bissing, S. 21. Ein Großteil der von Helvig verfassten und erhaltenen Briefe sowie auch die Majorität ihrer hinterlassenen Schriften sind nicht im Original überliefert. Wo keine Originalquellen zur Verfügung standen wird im Folgenden auf die in Bissings Biographie eingebundenen Briefzitate verwiesen.

[4] Brief Helvig an Schiller, 1797, zitiert nach Bissing, S. 21, meine Hervorhebungen.

Schriftstellerin, die sie gut fünfzehn Jahre nach ihrem literarischen Debut in einem Brief an den befreundeten Kritiker Knebel stellt, überrascht in ihrer Illusionslosigkeit:

> Es ist eben eines der Unglüke welches uns schreibende Frauen, wie ein Fluch außer dem stillen Paradies der Verborgenheit trifft, daß wir entweder als Amazonen gegen jeden Unglimpf gerüstet zum öffentlichen Kampf erscheinen müssen, oder auch uns manches müssen gefallen lassen wenn wir nicht so glücklich sind billige Recensenten und rechtliche Buchhändler zu haben, wie überhaupt alles äusere Leben für uns mit viel Gefahr und Schmerz verbunden ist –.[5]

Eine Frau, die sich gegen die Kritik von Männern mit ebenso scharfer Zunge zur Wehr setze, riskiere, als kriegerisches „Mannsweib" betrachtet zu werden und damit den Vorwurf der unzulänglichen Weiblichkeit zu bestätigen. Wo aktives, eigenständiges Handeln ausgeschlossen sei, bleibe schreibenden Frauen nur die Hoffnung auf die Hilfe männlicher Kollegen, die als „billige Recensenten und rechtliche Buchhändler" ihre Interessen vertreten könnten.

Wie Helvig sich zur den „unglücklichen" Rollenalternativen der „Amazone" und der männlichen Protektion bedürfenden Schriftstellerin verhielt, und ob sich diese tatsächlich gegenseitig ausschlossen, wird in der vorliegenden Arbeit untersucht. Welchen Weg aus dem „Unglüke" wählte Helvig für ihre eigene Tätigkeit als Schriftstellerin? Womit beschäftigte sie sich in ihren literarischen Werken und wie verhielt sie sich zu literarischen Vorläufer*innen,[6] ästhetischen Traditionen und zeitgenössischen Vorstellungen von Literatur und Geschlecht? Welche Rolle spielte Geschlecht für die Wahrnehmung ihrer schriftstellerischen Tätigkeit und die Entstehung, Veröffentlichung und Rezeption ihrer Werke? Mithilfe der Textanalyse ausgewählter literarischer Werke Helvigs und unter Berücksichtigung ihrer Briefe versuche ich im Rahmen dieser Lizentiatsarbeit, Antworten auf diese Fragen zu finden.

---

[5] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 25. Oktober 1812 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169).

[6] Da ich wie Beate Bender und Ulrike Vedder vom kritischen und schöpferischen Potential von Sprache und ihrer Fähigkeit, Wirklichkeit nicht nur mimetisch zu beschreiben, sondern gleichsam aktiv (mit)zugestalten und strukturell zu verändern, überzeugt bin, bemühe ich mich in dieser Arbeit um eine gendergerechte, inklusive Sprache. Im Folgenden wird daher das „Gendersternchen", also ein Asterisk zwischen Wortstamm und Genusendung verwendet, zum Beispiel Schriftsteller*innen. Der Asterisk verweist dabei nicht nur auf die männliche und weibliche Form des Wortes, sondern schafft auch Raum für Personen außerhalb der binären Geschlechterordnung. Für eine Zusammenstellung der zentralen Argumente für eine gendergerechte Sprache siehe Binder und Vedder, „Sprache und Wirklichkeit und die Diskussion um das Gendersternchen." Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien, Humboldt-Universität zu Berlin, Nachricht von 27. März 2019, erstellt von der Stabsstelle Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Humboldt-Universitet. Onlineversion: www.hu-berlin.de/de/pr/nachrichten/maerz-2019/nr-19327-2 (2019-08-11). Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Halberstam, inspiriert durch Eve Sedgwick, in Bezug auf die Schöpfung und Verwendung vielfältiger Geschlechterkategorien, die die Transgression einer binären Geschlechterordnung ermöglicht: „Finally, if we produce different categories, people are forced to use them and widespread use of these categories does utterly change the landscape of gender politics." Judith/Jack Halberstam im Interview mit Annamarie Jagose, „Masculinity Without Men: Annamarie Jagose Interviews Judith Halberstam About Her Latest Book, Female Masculinity", *Genders* 29: 2 (1999). Online unter www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/1999/04/01/masculinity-without-men-annamarie-jagose-interviews-judith-halberstam-about-her-latest (2020-06-01).

‚Körper von Gewicht'? Warum Geschlecht eine Rolle spielt

In *Bodies That Matter. On The Discursive Limits of Sex*, einem Werk von zentraler Bedeutung für feministische und queertheoretische Forschung innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften, entwickelt Judith Butler ihre These der Konstruiertheit und Performativität von Geschlecht weiter, die sie in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* präsentiert hatte.[7] Mit Ausgangspunkt in Butlers These, dass Geschlecht immer bereits konstruiert ist, und hinsichtlich der Tatsache, dass eine Unterscheidung von „biologischem" Geschlecht („sex", dt. „Geschlecht") und „sozialem" Geschlecht („gender", dt. „Geschlechteridentität") weder sprachlich notwendig, noch für die historische Lebenswirklichkeit Helvigs zutreffend ist, verwende ich im Folgenden durchgängig die Bezeichnung „Geschlecht".[8]

Dass die Untersuchung des Werkes einer Schriftstellerin um 1800 notwendigerweise zeitgenössische Geschlechterdiskurse[9] mitberücksichtigen muss, die maßgeblichen Einfluss auf die Möglichkeiten literarischer Produktion, Gestaltung, Distribution und Bewertung hatte, formulierte Sigrid Weigel 1988 in ihrem programmatischen Artikel „Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis". Die fünfzehn Thesen, in denen die zentrale Bedeutung von Geschlechterdiskursen für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Texten und Autoren beider Geschlechter betont wird, bieten auch über dreißig Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung fruchtbare Denkansätze.[10] Ein wesentlicher Ausgangspunkt, in dem sich Weigel von Konzepten einer „Écriture feminine" im Sinne französischer poststrukturalistisch-feministischer Theoretikerinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva

[7] Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York& London: Routledge 1993, dt. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Berlin: Berlin Verlag 1995); (dies.), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge 1990, dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

[8] Butler 1991, S. 22, zu den deutschen Übersetzungen der Begriffe siehe die Anmerkung der Übersetzerin, S. 15.

[9] Achim Landwehr betont die Schwierigkeit, den Diskursbegriff innerhalb der historischen Kulturwissenschaften eindeutig zu bestimmen und schlägt anstelle einer Definition „eine fragende Zielrichtung" vor. Sein Diskursverständnis, das maßgeblich auf Foucaults Diskursbegriff basiert, baut auf drei Säulen auf, die auch dem in dieser Arbeit verwendeten Diskursbegriffes zugrunde liegen: 1) die Organisation von Wissen anhand bestimmter, räumlich und zeitlich situierter Regeln, 2) die zentrale Bedeutung von Sprache für die Konstituierung und Aufrechterhaltung dieser Regeln, sowie 3) die untrennbare Verknüpfung von Diskurs und Macht, da die Etablierung von Diskursen Macht bedarf, ebenso wie durch den Diskurs selbst Macht ausgeübt wird. (Achim Landwehr, „Diskurs", in Ute Frietsch, Jörg Rogge (Hg*.), Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript 2013, 118f. (118–122)).

[10] Sigrid Weigel, „Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis". In Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hg.), *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument 1988, S. 83–137; Onlineversion zugänglich in der Online Frauenbibliothek Ars Femina, https://arsfemina.de/die-verborgene-frau/der-schielende-blick (24-09-2019).

unterscheidet,[11] klingt bereits in der Bezeichnung „weiblicher Schreib*praxis*“ im Aufsatztitel an.[12] So geht es Weigel ebenso wenig wie mir um die Annahme einer grundlegenden, biologisch bedingten Verschiedenheit der Texte von Frauen und Männern. Statt einer essentialistischen Bestimmung geschlechtsspezifischer Schreibweisen betont Weigel vielmehr die notwendige Rücksichtnahme auf die historisch bedingten, unterschiedlichen Voraussetzungen des Verfassens und Publizierens von Literatur und die diskursiven Vorstellungen von Geschlecht in der patriarchal geordneten „bürgerliche[n] Kultur im Deutschland des 18. bis 20. Jahrhunderts“.[13] Die patriarchale Gesellschaftsordnung bringt unweigerlich tiefgreifende Konsequenzen für die Selbstwahrnehmung von Frauen mit sich:

> Frauen werden in ihren Eigenschaften, Verhaltensweisen etc. stets in Bezug auf die Männer definiert. In der männlichen Ordnung hat die Frau gelernt, sich selbst als untergeordnet, uneigentlich und unvollkommen zu betrachten. Da die kulturelle Ordnung von Männern regiert wird, aber die Frauen ihr dennoch angehören, benutzen auch diese die Normen, deren Objekt sie selbst sind. D.h. die Frau in der männlichen Ordnung ist zugleich beteiligt und ausgegrenzt. Für das Selbstverständnis der Frau bedeutet das, daß sie sich selbst betrachtet, indem sie sieht, daß und wie sie betrachtet wird [...] Ihr Selbstbildnis entsteht ihr so im Zerr-Spiegel des Patriarchats. Auf der Suche nach ihrem eigenen Bild muß sie den Spiegel von den durch männliche Hand aufgemalten Frauenbildern befreien.[14]

Die „Metapher des ‚Spiegels‘ – ebenso dessen Kehrseite und Ränder, seine Zerschlagung und ‚Verdoppelung‘“, deren Verwendung Weigel als „durchaus geläufig zur Beschreibung weiblichen Selbstverständnisses unter der Kontrolle des männlichen Blicks“ konstatierte, kann auch zur Veranschaulichung der Texte von Schriftstellerinnen im „Zerr-Spiegel“ männlich geprägter ästhetischer Traditionen angewandt werden, zu denen sich die Autorinnen unweigerlich zu verhalten hatten. Die von Weigel vorgeschlagenen Kernfragen nach dem Verhältnis von den „im männlichen Diskurs und in männlicher Poesie entworfenen Frauenbildern“ und der „gesellschaftliche[n] und individuelle[n] Realität von Frauen“ sowie danach, „ob und wie die Literatur von Frauen diese Frauenbilder reproduziert bzw. sich daraus befreit“, haben sich als relevant für meine Beschäftigung mit Helvig erwiesen. Ziel dieser Arbeit ist demnach nicht, Helvig als Schriftstellerin zu präsentieren, *weil* sie eine Frau ist, ihr Werk aufgrund ihres Geschlechts pauschal aufzuwerten und den von männlichen

[11] Hélène Cixous formulierte ihr Konzept der „Écriture feminine“ erstmals im ihrem Essay „Le rire de la Méduse“ in *L'Arc* (1975), Nr. 61. Eine deutsche Übersetzung von Claudia Simma findet sich in Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.), *Hélène Cixou Das Lachen der Medusa*, *zusammen mit aktuellen Beiträgen.* Wien: Passagen Verlag 2017 (2., durchgesehene Ausgabe).
[12] Meine Hervorhebung.
[13] Weigel (1988), Fußnote 6. Weigel betont die heuristische Funktion der „Unterscheidung in ‚Frauenbilder‘ und ‚Frauenliteratur‘“, die „nicht zu einer schematischen Gegenüberstellung von ‚männlicher‘ und ‚weiblicher Kultur‘ führen, sondern eine genaue Untersuchung der Beziehungen zwischen beiden erst ermöglichen“ solle.
[14] Weigel (1988), unter Abschnitt „1. Die Geschichte des ‚anderen Geschlechts‘ in der männlichen Ordnung“, vgl. Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk, *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013, S. 83.

Schriftstellern und Kritikern dominierten literaturhistorischen Kanon um eine Frau aufzustocken. Ebenso wenig ist es meine Absicht, nach einer spezifisch „weiblichen" Schreibart oder Literaturgeschichte als separate Alternative zur etablierten „männlichen" Tradition zu suchen.

Auch liegt mein Fokus nicht primär auf der reinen Analyse des Geschlechter*diskurses* 1800, der hingegen als Hintergrund und Rahmen des Schaffens Helvigs fungiert, zu dem sie sich verhalten musste. Die Germanistin Helen Fronius betont die Notwendigkeit einer „Neubewertung der realhistorischen Identitäten von schreibenden Frauen", da sich feministische Wissenschaftlerinnen ihrer Meinung nach bisher eher auf den Diskurs über Geschlechterrollen im 18. Jahrhundert konzentrierten, während sie die reale Lebenssituation von Frauen häufig nicht anerkannten.[15] In der Nachfolge Fronius' verankere ich meine Untersuchung daher in schriftlichen Zeugnissen, die Aufschluss über die tatsächlichen Voraussetzungen und praktischen Lebensumstände Helvigs und ihres Alltags als schreibende Frau geben. Obwohl die Vorstellungen von Weiblichkeit und der Komplementarität der Geschlechter stark ausgehandelt wurden, entschieden sich längst nicht alle Frauen um 1800 dafür, tatsächlich auch in Übereinstimmung mit den idealisierten Geschlechterrollen zu leben. Die Frage danach, wie sich Helvig zu den – maßgeblich durch Männer geprägten, jedoch sowohl Frauen als auch Männer umfassenden – zeitgenössischen Vorstellungen von Geschlecht und Literatur verhielt, wie sie im Spannungsfeld unterschiedlicher Diskurse navigierte und sich positionierte und wie jene sich wiederum auf die Möglichkeiten Helvigs, als Schriftstellerin, Kritikerin und Übersetzerin literarisch tätig zu werden, auswirkten, ist daher die übergeordnete Leitfrage dieser Arbeit.

Helvig selbst artikulierte ihre Situation als schreibende Frau wiederholt und setzte sich sowohl in ihren Briefen, als auch innerhalb ihrer literarischen Werke mit Fragen der Voraussetzungen, Möglichkeiten und Begrenzungen, die sich im Spannungsfeld der zeitgenössischen Diskurse um Geschlechterrollen, Kunst und Literatur ergaben, auseinander. Da sie ebenso wie ihre männlichen Zeitgenossen Teil eines komplexen Sozialgefüges innerhalb einer historischen Wirklichkeit war, lässt sich ihre Position im „literarischen Feld"[16] nicht ohne

[15] Helen Fronius, *Women and Literature in the Goethe Era 1770–1820*: *Determined Dilettantes*. Oxford: Clarendon 2007, S. 12 („revisit the real historical identities of women writers").
[16] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ litteraire*. Paris: Seuil 1992. Dt. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. Die Anwendbarkeit der Schriften des Soziologen Pierre Bourdieus und die Applizierbarkeit des darin entwickelten Begriffsapparates auf Fragen der feministischen Forschung hat Toril Moi bereits 1991 dargelegt (Toril Moi, „Appropriating Bourdieu: „Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture", *New Literary History*, 22 (1991), S. 1017–1049).

Einbeziehung einer Reihe weiterer, aufeinander einwirkender Parameter wie ihrer sozialen Stellung als Adlige und Gattin eines höheren Militärs, ihrer Nationalität, ihres Alters und ihrer christlichen Weltanschauung bestimmen. Dass der Aspekt der Nationalität von besonderer Bedeutung für eine Beschäftigung mit Helvig ist, ergibt sich nicht nur aus ihren längeren Aufenthalten als Deutsche in Schweden, sondern auch aus Helvigs Wirkungszeitraum, den turbulenten Jahrzehnten der napoleonischen Kriege und ihrer Nachwirkungen als eine Periode ungewöhnlich instabiler nationaler Grenzen, die sich nicht zuletzt in den zeitgenössischen Bestrebungen der (Neu-)Schöpfung einer deutschen „Nation" wiederspiegeln. Das Mitdenken einer intersektionellen Perspektive[17] ist daher eine notwendige Voraussetzung für das hier erstrebte Vorhaben, dem Fragekomplex nach Helvigs Position als Schriftstellerin und kultureller Vermittlerin, ihrem Verhältnis zu ihrer Rolle als schreibende Frau sowie der Untersuchung ihres Werkes gerecht zu werden.

Taktisches Schreiben – Wenn die Teufelin im Detail steckt

Als anwendbares und für die vorliegende Studie zentrales analytisches Werkzeug hat sich Michel de Certeaus Unterscheidung von „Strategie" und „Taktik" erwiesen.[18] Certeau bezeichnet die aktive Anpassung an und sukzessive Kontrollübernahme über jene Normen, mit denen eine machthabende Gruppe eine machtlose Gruppe kontrolliert, durch Individuen der machtlosen Gruppe, als „taktisches" Handeln, während das Ausüben von „Strategien" Macht voraussetzt: „Was beide unterscheidet, sind die *Typen des Handelns* in diesen Räumen, die die Strategien produzieren, aufrastern und aufzwingen können, während die Taktiken sie nur gebrauchen, manipulieren und umfunktionieren können."[19]

In der patriarchalisch organisierten bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland um 1800, die als Raum Helvigs Handlungsmöglichkeiten definierte, führte ihre Position als Frau in vielen Bereichen einen Mangel an Macht über die ihr Dasein strukturierenden Normen mit sich. Taktisches Handeln im Sinne Certeaus kann daher als eine Möglichkeit betrachtet werden, sich die Strukturen und Normen jenes Raums, den sie als Frau bewohnte, nicht jedoch aktiv

[17] Der Begriff „Intersektionalität" hat seit seinem Einzug in den akademischen Sprachgebrauch in den 1990er Jahren eine Bandbreite an Bedeutungen entwickelt. Als gemeinsamen Nenner der heterogenen Begriffsanwendung formulieren Patricia Hill Collins und Sirma Bilge die Erkenntnis, dass „major axes of social divisions in a given society at a given time, for example, race, class, gender, sexuality, dis/ability, and age operate not as discrete and mutually exclusive entities, but build on each other and work together." (Patricia Hill Collins, Sirma Bilge, *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press 2016, S. 13) Collins und Bilges Beschreibung stellt auch die Arbeitsdefinition des Begriffs im Rahmen meiner Arbeit dar.

[18] Michel de Certeau, *Kunst des Handelns.* Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag 1988. Originaltitel: *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard 1990 [1980], v. a. Kap. 3, „Gebrauchsweisen und Taktiken: Etwas benutzen", S. 77–103.

[19] Ebd., S. 78.

kontrollierte, dennoch zu Nutze zu machen. Als *Taktik* definiert Certeau „ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. […] Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert."[20] Der Taktik Certeaus wohnt damit eine „tatsächliche Schöpferkraft" inne, die damit der im machthierarchisch organisierten Feld „schwächeren" Gruppe offensteht, auch ohne dass diese über einen eigenen Handlungsraum und eigene Strukturen verfügt. In diesem Anerkennen einer Form von Macht auch diskursiv unterlegener Gruppen unterscheidet sich Certeaus Taktik-Begriff von dem Diskursbegriff des frühen Foucaults wie auch dem Habitus-Konzept Bourdieus, wie Rebekka v. Mallinckrodt feststellt.[21]

Die schwedische Literaturwissenschaftlerin Åsa Arping, die Certeaus Konzept der Taktik in ihrer Doktorarbeit *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt* (2002) für die literaturwissenschaftliche Textanalyse fruchtbar gemacht hat, nennt als theoretische Grundpfeiler ihrer Untersuchung Autorität, Geschlecht und Taktik.[22] Trotz der geographischen sowie der zeitlichen Distanz von zwei Jahrzehnten zwischen Helvig und jenen drei schwedischen Schriftstellerinnen, die im Zentrum von Arpings Studie stehen, sowie Arpings Fokus auf das Genre des Romans, bieten ihre Begriffe auch für die hier vorliegende Studie effektive Ausgangspunkte. Die feministischen Literatur-wissenschaftlerinnen Susan Gilbert und Sandra Gubar untersuchen in ihrer bahnbrechenden Monographie *The Madwoman in the Attic* (1979) das Spannungsverhältnis von schreibenden Frauen und einem männlich geprägten Schriftstellerideal in Werken britischer Autorinnen des neunzehnten Jahrhunderts aus psychoanalytischer Perspektive.[23] Arping entwickelt die Erkenntnisse Gilberts und Gubars weiter, indem sie in ihrer Studie die konkreten individuellen soziohistorischen Lebensbedingungen der von ihr erforschten Schriftstellerinnen

[20] Ebd., S. 89.
[21] Rebekka v. Mallinckrodt, „‚Discontenting, surely, for those versed in French intellectual pyrotechnics.' Michel de Certeau in Frankreich, Deutschland und den USA", in Rebekka Habermas und Rebekka v. Mallinckrodt (Hg.): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 230f. (S. 212–241)
[22] Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoriteter och genus i 1830-talets svenska romandebatt* [*Die anspruchsvolle Schüchternheit. Autorität und Geschlecht in der schwedischen Romandebatte der 1830er Jahre*]. Stockholm/Stenhag: Symposion 2002 [Diss. Göteborg]. Arping, S. 19. Arping verweist auf die englische Übersetzung von Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life,* 1 [*L'invention du quotidien.* Vol. 1, *Arts de faire*, 1980], aus dem Französischen von Steven Rendall. Berkeley: University of California Press 1984, sowie auf Eva Lis Bjurmans Dissertation *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750–1830*. Stockholm/Stenhag: Symposion 1998 [Diss. Lund].
[23] Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* 2. Ausgabe. New Haven/London: Yale University Press 2000 [1979].

berücksichtigt.[24] Die von Arping formulierte Leitfrage stellt auch den Katalysator dieser Arbeit dar: „Was bedeutet es für Schriftstellerinnen, in einer Kultur tätig zu sein, deren grundlegende Definitionen literarischer Autorität von einem männlichen Schöpfermythos geprägt sind?“[25]

Im Kontext schreibender Frauen um 1800 kann ein aktives Proklamieren der traditionellen Weiblichkeitsrolle der aufopfernden Ehefrau und Mutter beispielsweise als Taktik bezeichnet werden, wenn es im Werk einer Schriftstellerin erscheint: Während sich die Verfasserin einerseits zu jener Geschlechtervorstellung bekennt und sie so „gebraucht“, und sie andererseits in ihrer Tätigkeit als schreibende Frau missachtet, wird das normkonforme Lippenbekenntnis zum taktischen Mittel der Unterlaufung, Entgrenzung und Weiterentwicklung eben jener begrenzenden Norm. Die von Certeau verwendete Raummetaphorik wird dabei durch Begriffe der Kriegsführung[26] ergänzt, die überraschende Gemeinsamkeiten mit jenen sprachlichen Bildern aufweist, die auch in Geschlechterdiskursen und ihrer Kritik immer wieder gewählt werden: dem „Anderen“, dem „Nicht-Ort“, der Aufteilung in „Starke“ und „Schwache“, sowie „List“ und „Witz“ als taktische Handlungsalternativen, die jedoch von den „Möglichkeiten“ abhängig sind, „die der Augenblick bietet“.[27] Die Taktik müsse daher

> wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Macht der Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet. Sie ist die List selber.
> Insgesamt gesehen ist sie eine Kunst des Schwachen […].[28]

Der Begriff der Taktik lässt sich dabei nicht nur auf geschlechtlich bedingte Machtstrukturen anwenden. Auch im Bereich der Literatur lassen sich eine Reihe von Normen zu Genres, Stilen, Themen, Publikationsformen und Autor*innenpostitionen erkennen, die nicht selten an Geschlecht und andere identitätsbildende Parameter geknüpft sind. Sich im Literaturbetrieb um

[24] Wie Arping teile auch ich die Kritik Mois, die die Berücksichtigung der jeweiligen spezifischen Lebensbedingungen und individuellen Voraussetzungen der von Gilbert und Gubar untersuchten Schriftstellerinnen in deren Studie vermisst. (Arping, S. 14, vgl. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. 2. Ausgabe. London/New York: Routledge 2002 [1985], S. 64f.)
[25] Arping, S. 14. Orig.: „Vad innebär det då för kvinnliga författare att verka i en kultur vars grundläggande definitioner av litterär auktoritet är kopplade till en manlig skaparmyt?“
[26] Certeau zitiert mehrfach aus Carl von Clausewitz’ Schrift posthum herausgegebener Schrift *Vom Kriege.* Bonn: Ferdinand Dummlers Verlag 1980 [1832–1834]. (Certeau, 89f.) Da der preußische Generalmajor und seine publizistisch interessierte Frau Marie, die seine Werke herausgab, zum Berliner Bekanntenkreis der Helvigs gehörten und Carl von Helvig selbst ein starkes militärhistorisches Interesse hatte, ist es durchaus denkbar, dass Clausewitz’ frühere Schriften im Hause Helvig diskutiert wurden und Amalies Denken und Schreiben beeinflusst haben.
[27] Certeau verweist auf Clausewitz’ Beschreibung von Witz und List als Vergleich der Funktionsweise seines Taktik-Begriffes: „‚wie der Witz eine Taschenspielerei mit Ideen und Vorstellungen ist, so ist die List eine Taschenspielerei mit Handlungen‘ ([Clausewitz, S.]16) Damit wird der Weg beschrieben, wie die Taktik – in der Tat eine Taschenspielerei – überraschend in eine Ordnung eindringt.“ Certeau, S. 89.
[28] Ebd.

1800 zu bewegen bedeutete auch, sich zu literarisch-ästhetischen Normen und Traditionen zu verhalten. Geschult an der Literatur der Weimarer Klassik, die sich ihrerseits an der Kunst der griechischen Antike orientierte, besaß Helvig ein breites literarisches Wissen zu Werken und Autoren, Stoffen, Genres und Motiven. Ergänzt durch fundierte Kenntnisse im Bereich der bildenden Künste, die sie sich sowohl durch theoretisch-historische Studien antiker, mittelalterlicher und zeitgenössischer Ästhetik und ihrer Werke, als auch durch die Ausübung der Malerei angeeignet hatte, verfügte Helvig über eine reiche Sammlung an möglichem Material für ihr eigenes literarisches Schaffen. Während sie mit Orientierung an den Werken anderer weder ein Einzelfall war und Nachahmung zur Zeit ihres Wirkens generell auch nicht als befremdlich empfunden wurde, kann die aufmerksame Lektüre ihrer Werke und ihrer Positionierungen innerhalb des textuellen Netzes ihrer Zeit zusätzliche Perspektiven eröffnen, die der Analyse Tiefe verleihen können.

Dass ein „intertextuell“[29] erweiterter Blick gerade für die Lektüre der Werke von Frauen um 1800 einen Mehrwert hat, ist in der Tatsache begründet, dass den Beziehungen von Texten zueinander häufig eine Hierarchie innewohnt, die dem Verhältnis der Geschlechter um 1800 durchaus nicht unähnlich ist. Betrachtet man „Geschlecht“ mit Butler als normative, historisch situierte Kategorie, die nicht von sich aus „ist“, sondern sich erst durch aktive Inszenierung und ständige Wiederholung manifestiert,[30] so wird eine weitere Parallele zwischen textuellen Beziehungen und Geschlechterrollen sichtbar, die für die Textanalyse fruchtbar gemacht werden kann. Gerade in der Performativität von Geschlecht sieht Butler das subversive Potential seiner Unterlaufung und Kritik: was „falsch“ inszeniert werden kann („gender parody“), ist offenbar keine naturgegebene Entität, sondern erweist sich gerade in seiner fehlerhaften Nachahmbarkeit als Konstruktion.[31] Die Gedankenfigur der Wiederholung und Nachahmung als Voraussetzung für die Aufrechterhaltung von Normen und Machtstrukturen

[29] Es bedarf nicht erst der Entgrenzung des Textbegriffes im Sinne Julia Kristevas, die in Anlehnung und Weiterentwicklung des Bachtinschen Dialogizitätsbegriffes den Terminus „Intertextualität“ einst in die kulturwissenschaftliche Forschung einführte (Julia Kristeva, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. III, *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, ursprünglich in *Critique* (1967), Nr. 33). Für eine Einführung in Bachtins Dialogizitätsbegriff und Kristevas Weiterentwicklung desselben hin zu ihrem eigenen Intertextualitätsmodell siehe beispielsweise Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funtkionen, anglistische Fallstudien* (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35). Digitale Ausgabe, Berlin, Boston: de Gruyter 2011 (Ursprüngliche Printausgaube Tübingen: Max Niemeyer 1985), S. 1–30, hier v. a. 1–11; sowie die Kapitel „2.1. Dialogizität (Michail Bachtin“ und „2.2. Von der Dialogizität zur Intertextualität (Julia Kristeva)“, in Berndt/Torgner-Erk, S. 17–48.

[30] Butler 1991, Abschnitt „Von der Innerlichkeit zu den Performanzen der Geschlechteridentität“, S. 198–208.

[31] Butler 1991, S. 203.

birgt damit die Möglichkeit subversiven Handelns, die auch in Certeaus Vorstellungen von „Witz“ und „List“ als Praktiken taktischen Handelns anklingen.

Dies lässt sich auf die Abweichung eines Textes von einem die Norm repräsentierenden „Original“ übertragen: Indem sich ein Text durch direkte oder indirekte Verweise inhaltlicher oder formalästhetischer Art auf ein oder mehrere andere Werke bezieht und einzelne Aspekte oder grundlegende Ideen unter geänderten Voraussetzungen imitiert, kann in der Abweichung des Resultats vom vermeintlichen Original ein Zwischenraum für Kritik an und Alternativen zu jenen Normen geschaffen werden, deren Absolutheitsanspruch durch die Vorlage(n) suggeriert wurde.

Gilbert und Gubar bezeichneten die literarische Werke von Frauen, die sich auf der Oberfläche thematisch und/oder formal an von Männern geschaffenen und dominierten ästhetischen Normen und literaturhistorischen Traditionen orientieren, dabei jedoch andere, „‚eigene‘, ‚weibliche‘ Sprache“[32] verbergen, als „Palimpseste“, also

> works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors [women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson] managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously confirming to and subverting patriarchal literary standards.[33]

An dieser Stelle sei noch einmal betont, dass ich nicht von der Existenz einer solchen „eigenen“, spezifischen und „wahren weiblichen“ Sprache im Sinne differenzfeministischer Theorien ausgehe, die von der Sprache „der Männer“ grundsätzlich verschieden ist. Es geht mir hingegen darum, alternative Formen, Normen und Aussagen aufzuzeigen, die in zeitgenössischen Normen und Vorstellungen von Geschlecht und Literatur nicht vorgesehen waren, und Methoden zu beschreiben, mit denen Schriftsteller*innen diese geschlechtlich bedingten Vorstellungen und Erwartungen unterliefen. In Werken, in denen Helvig sich offenkundig an traditionellen Genrekonventionen orientierte und/oder Stoffe und Motive behandelte, die bereits durch die Gestaltung anderer Schriftsteller*innen Bekanntheit bei ihren Zeitgenoss*innen erlangt hatten, dienen mir diese literarischen Vorläufer als analytische Vergleichsfolie, gegen die sich Helvigs Texte abzeichnen. Intertextuelle Verfahrensweisen, mit denen die Autorin ihre eigenen Werke in Relation, Tradition oder auch Dialog mit den Werken anderer Schriftsteller*innen, literarischer Normen und Traditionen treten lässt, betrachte ich als taktisch im Sinne Certeaus.

Mithilfe vergleichenden Textanalysen wird im Rahmen dieser Arbeit methodisch untersucht, wie sich Helvigs Werke zum literarischen und sozialen Kontext ihrer Entstehung

[32] Berndt/Tonger-Erk, S. 83.
[33] Gilbert/Gubar, S. 73, vgl. Berndt/Tonger-Erk, S. 83.

verhalten. Dabei soll der Schwerpunkt weniger auf der Art der Beziehung der Helvig'schen Texte zu eventuellen Quellen und Vorlagen, als vielmehr die Abweichungen, Auslassungen, Ergänzungen und Gewichtungen durch Helvig liegen. Welche Auswirkungen haben diese ästhetischen Entscheidungen und Eingriffe durch Helvig auf Inhalt und Form der Werke, und welche Schlüsse lassen sich daraus möglicherweise auf Helvigs Vorstellungen von Geschlecht und Künstlerschaft ziehen?

Netzwerk

Als Schriftstellerin und Leserin war Helvig Teil des deutschen und später auch schwedischen Literaturbetriebs um 1800 und damit eines sozialen Gefüges. Die individuelle Position einer einzelnen Person innerhalb dieses Gefüges hing dabei maßgeblich von ihren Verbindungen zu anderen ab. Qualität und Quantität von persönlichen und professionellen Verbindungen zu anderen Schriftsteller*innen, Herausgeber*innen von Zeitschriften und Anthologien und Verleger*innen spielten dabei ebenso eine Rolle wie zu politischen Machthaber*innen, den Kulturbetrieb dominierenden Familien und Mäzen*innen. Die Literaturwissenschaftlerin Ann Öhrberg betont in ihrer Studie zu intellektuellen Frauen im Schweden des achtzehnten Jahrhunderts die Notwendigkeit der Berücksichtigung von Netzwerkstrukturen für die Untersuchung von Schriftstellerinnen und ihrer Rolle in einer patriarchal dominierten Kultur. Die Analyse der Netzwerke Helvigs ist auch für die vorliegende Arbeit relevant und stellt ein wichtiges theoretisches Werkzeug zu Beschreibung und Verständnis der Autorschaft Helvigs dar.

Inspiriert von den Arbeiten des Soziologen Pierre Bourdieus und von der Typologie Walter W. Powells, der Netzwerke neben Märkten und Hierarchien als eine von drei idealtypischen Organisationsformen beschreibt, etablierten die Historiker Ylva Hasselberg, Leos Müller und Niklas Stenlås einen *qualitativen* Netzwerkbegriff als Erklärungsmodell zur Analyse historischen Quellenmaterials.[34] Im Gegensatz zur traditionell quantitativen, meist geographisch oder morphologisch ausgerichteten Methoden der Netzwerkanalyse, deren Fokus auf der äußeren Beschreibung sozialer Netzwerke anhand mathematischer Formeln und

[34] Ylva Hasselberg, Leos Müller und Niklas Stenlås, „History From a Network Perspective. Three Examples from Swedish Early Modern and Modern History c. 1700–1950." CTS (Centre för Transport- och Samhällsforskning/Centre for Research in Transportation and Society), Working paper 1997:01. Uppsala: Ord & Vetande 1997, weiterentwickelt und ergänzt in (dies.), „Åter till historiens nätverk", in *Sociala nätverk och fält*. Uppsala: Historiska institutionen, Uppsala universitet 2002, S. 7–31. Die Autor*innen basieren ihren Netzwerkbegriff auf Walter W. Powell, „Neither Märket nor Hierarchy. Network Forms of Organisation", in Grahame Thompson et al. (Hg.), *Markets, Hierarchies and Networks. The Coordination of Social Life*. London: Sage 1991, S. 265–276. Vgl. auch die Darstellung Öhrbergs, S. 56f.

Computerberechnungen liegt, beschäftigt sich die qualitative Netzwerkanalyse Hasselbergs, Müllers und Stenlås' mit der inhaltlichen Beschaffenheit der Netzwerkbeziehungen zwischen individuellen Akteuren.[35] Dieser qualitative Netzwerkbegriff ermöglicht die Ergänzung der traditionellen Darstellung politischer Macht um „informal, embedded and factual aspects of politics".[36] Während der Fokus der vorliegenden Arbeit nicht auf *politischer* Macht liegt, ist die Analyse von Machtstrukturen generell und insbesondere informeller, verdeckter und praktischer Machtausübung von desto zentralerer Bedeutung für das Verständnis des Wirkens Helvigs, die als schreibende Frau um 1800 von traditionellen Machtpositionen wie öffentlichen Ämtern ausgeschlossen war.

Hasselbergs, Müllers und Stenlås' Netzwerkbegriff basiert auf drei Voraussetzungen: *Geschlossenheit*, *Beständigkeit* und *Austausch*.[37] Mit Geschlossenheit ist dabei nicht eine generelle, statische Abgeschlossenheit eines Netzwerkes nach außen hin gemeint, sondern seine Exklusivität, die ein bestimmtes Maß an sozialem, kulturellem und ökonomischem Kapital seiner Mitglieder voraussetzt.[38] Mit dem Aspekt der Beständigkeit wird die längerfristige Etablierung und Kontinuität der Beziehung zwischen den Personen eines Netzwerkes betont, wobei der Beziehung selbst stärkeres Gewicht zugemessen wird, als einzelnen Erfolgen oder Gewinnen, die aus einer Verbindung resultieren. Der stetige Austausch von sowohl materiellen als auch immateriellen Gütern innerhalb eines Netzwerkes ist gleichermaßen Zweck und Mittel: Durch den Austausch von Gaben im Sinne Marcel Mauss' wie Gütern, Gefallen und Dienstleistungen, sowie durch Information, Titel, die Vermittlung von Empfehlungen und Kontakten, wird Vertrauen etabliert und bezeugt und gleich einer Währung ausgetauscht und akkumuliert, wodurch einzelne Verbindungen und damit das Netzwerk im Ganzen gestärkt und ausgeweitet wird.[39] Da Gabe und Erwiderungsgabe gleichwertig sein müssen, damit sie von beiden Seiten als begehrenswert betrachtet werden, und eine „adäquate" Gegenleistung einer solchen Gabe die Kenntnisse von sozialen Codes

[35] Vgl. Hasselberg et al, 2002, S. 10f.
[36] Hasselberg et al. 1997, S. 1.
[37] In der Weiterentwicklung ihres Netzwerkbegriffes von 1997 definieren Hasselberg, Müller und Stenlås „Austausch (Distribution), Ausschluss (Exklusion) und Zusammenhalt (Inklusion)" als Grundfunktionen eines Netzwerkes. (Hasselberg et al. 2002, S. 18)
[38] Bourdieu unterscheidet verschiedene Arten von Kapital in, vgl. Hasselberg et al. 1997, S. 7, dies. 2002, S. 18.
[39] Marcel Mauss beschreibt die Gabe als sozialen Kitt, da eine Gabe nicht nur die Erwartung einer Gegenleistung mit sich bringt, wobei eine adäquate Gegenleistung Kenntnisse über Normen voraussetzt, die eine soziale Gemeinschaft ebenso formieren wie auch ihre Mitglieder aneinander binden. Vgl. Marcel Mauss' *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, [dt. *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*], *L'Année Sociologique,* 1 (1923/1924), vgl. Hasselberg, et al. 2002, S. 19f.

ebenso voraussetzt wie Vertrauen, bestätigt dabei zudem die Position der beteiligten Personen innerhalb eines Netzwerkes.[40]

Eine zentrale Funktion von Netzwerkbedingungen ist laut Powell und Hasselberg et al. die Vermittlung von Macht, bzw. das Erlangen von Macht über einen Bereich, der über den eigenen Machtbereich hinausgeht.[41] Während Hasselberg, Müller und Stenlås mit Powell von „relativ flachen Hierarchien" als einem der Grundpfeiler ihres Netzwerkbegriffs ausgehen,[42] problematisiert Ann Öhrberg die Annahme, dass Netzwerke im Gegensatz zu Hierarchien von horizontalen Machtverbindungen geprägt sind.[43] Öhrberg entwickelt den Netzwerkbegriff Hasselbergs, Müllers und Stenlås' weiter, indem sie auf die Bedeutung weiterer Parameter aufmerksam macht, die die Machtverteilung innerhalb eines Netzwerkgefüges beeinflussen, ohne deshalb die Grundstruktur des Netzwerkes als solche zu nivellieren.[44]

Für die vorliegende Arbeit sind vor allem Geschlecht, sozialer Stand und Nationalität[45] Aspekte von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Position und Positionierung Helvigs als Schriftstellerin. Im Anschluss an Öhrberg betrachte auch ich die Beziehung zwischen zwei Personen innerhalb eines Netzwerkes nicht *per definitionem* als ausgeglichen, sondern durch jene hierarchischen Strukturen geprägt, die die Position jedes Individuums europäischer Gesellschaften um 1800 situierten. So kann Helvigs Verbindungen zum Weimarer Hof, dem sächsischen Adel, preußischen Armeeoffizieren, Schriftsteller*innen, Künstler*innen sowohl zahlreichen anderen Intellektuellen in Deutschland und Schweden mit Vorteil als reiches Kontakt*netzwerk* bezeichnet werden, ohne dass mit Anwendung des Begriffes interne Hierarchien zwischen Helvig und ihren Kontakten automatisch ausgeglichen waren: Als Frau

---

[40] Hasselberg et al. 2002, S. 20.
[41] Hasselberg et al. 1997, S. 8, sowie Powell, zitiert nach Hasselberg et al. 1997: „A basic assumption of network relationships is that one party is dependet on resources controlled by another, and that there are gains to be had by the pooling of resources."
[42] Hasselberg et al. 2002, S. 9, 15, vgl. dies. 1997, S. 1: „In such a network concept we include social relations which can be described as voluntary, non-formalised and un-hierarchical."
[43] Ann Öhrberg, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare.* Hedemora: Gidlund 2001, v. a. der Abschnitt „De kvinnliga författarnas nätverkförbindelser", S. 55–63.*[*Diss. Uppsala]
[44] Öhrberg, 61f.
[45] Die Bedeutung von Helvigs Identität als Deutsche, beziehungsweise „Germanin" mit starker emotionaler Bindung an Skandinavien, steht aufgrund des chronologischen Aufbaus dieser Lizentiatsarbeit noch nicht im Zentrum der Analyse. Dem Aspekt der Nationalität soll hingegen im Zusammenhang mit Helvigs Beiträgen zum zweiten *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1817) und ihren Schriften *An Deutschlands Frauen* und *Gedichte zum Besten Griechenlands* in Kapitel 3 des geplanten Dissertationsprojekts besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Helvigs Vorstellungen zu Konzepten von Heimat und Nation in Briefen und einer Auswahl literarischer Werke habe ich im noch nicht publizierten Artikel „„Thus shall our joy be solemn, and our pain fruitful' – Nation, Loss and the Power of Emotions in Amalie von Helvig's Writings" in der von Anna Bohlin, Heidi Grönstrand und Tiina Kinnunen herausgegebenen Anthologie *The Production of Loss: Nineteenth-Century Nationalisms and Emotions in the Baltic Sea Region*untersucht, der derzeit im Peer-Review-Prozess befindet [geplante Veröffentlichung Leiden: Brill 2021].

war Helvig von zentralen Bildungseinrichtungen wie Gymnasien und Universitäten ebenso ausgeschlossen wie von öffentlichen Ämtern, und befand sich gegenüber männlichen Schriftstellerkollegen und Geschäftspartnern wie Verlegern juridisch im Nachteil. Als Weimarer Adelsdame verfügte sie hingegen über Privilegien, einflussreiche Kontakte zum Hof und Zugang zu dessen kultureller Sphäre, von denen ihre bürgerlichen Zeitgenossinnen häufig ausgeschlossen waren. Ihre deutsche Herkunft und Bekanntschaft mit Vertreter*innen des deutschen Geisteslebens in Weimar, Heidelberg und Berlin, sowie ihre persönlichen Verbindungen nach Schweden, Kenntnisse der schwedischen Sprache und Kultur wiederum stellen nationale Parameter dar, die die Positionierung Helvigs im komplexen Gefüge verschiedener, einander überlappender Hierarchieverhältnisse beeinflussen.[46]

Helvigs weitreichendes soziales Kontaktnetzwerk, das sich über die deutschen Grenzen hinaus bis nach Skandinavien streckte, verband mit Weimar, Heidelberg, Berlin, Stockholm und Uppsala mehrere Städte von zentraler Bedeutung für die Entwicklung des europäischen Geisteslebens um 1800. Die bedeutende Stellung, die Helvig und ihr Kontaktnetzwerk im kulturellen Austausch zwischen Schweden und Deutschland und insbesondere für die deutsche Introduktion Atterboms einnahm, pointiert Birge Hilsmann, die Helvig unter Anwendung des netzwerktheoretischen Begriffsapparates Albert-László Barabásis als „connector" bezeichnet.[47] Dokumentiert in einer bedeutenden Anzahl Briefe und Memoiren bieten Helvigs persönliche und professionelle Beziehungen die Möglichkeit, die Etablierung, Funktion und Anwendung dieser Netzwerkverbindungen für Identität, Positionierung und literarisches Schaffen einer schreibenden Frau um 1800 zu untersuchen. Welche Bedeutung die (trans)kulturellen Netzwerkverbindungen für Helvigs Karriere als Schriftstellerin und kulturelle Vermittlerin spielten, und auf welche Weise Geschlecht eine Rolle innerhalb ihrer Strukturen spielen, wird im Rahmen dieser Arbeit beleuchtet.

Materiallage

Wie eng verknüpft Geschlecht, Literaturlandschaft, soziale und räumliche Umgebung mit Helvigs Wirkungsfeld als Schriftstellerin sind, wird bereits deutlich, wenn wir versuchen, uns

[46] Die Bedeutung von Herkunft und transnationalen Kenntnissen persönlichen Verbindungen über die Landesgrenzen hinweg betonen Hasselberg et al. anhand ihres Beispiels der Stockholmer Kaufmannselite des achtzehnten Jahrhunderts (Hasselberg et al. 1997, S. 14).

[47] Birge Hilsmann, „Interlacing Subjects. Networcs in Uppsala Romanticism", in Susanne Kramarz-Bein und Birge Hilsmann (Hg.), *Applications of Network Theories*. Zürich: LIT Verlag 2014, S. 165 (S. 157–175), der von Hilsmann verwendete Begriffsapparat stammt von Albert-László Barabási, *Linked. The New Science of Networks*. Cambridge, Mass.: Perseus Books 2002, S. 55–64.

ein Bild darüber zu verschaffen, was Helvig überhaupt veröffentlicht hat. Während ihre männlichen Schriftstellerkollegen in der Regel schlicht ihren Nachnamen zur Publikation ihrer Werke verwendeten, der nicht selten einen eigenen Marktwert entwickelte, mangelte es Schriftstellerinnen häufig an dieser Möglichkeit. Durch Heirat änderte sich gewöhnlich nicht nur der Nachname der Ehefrau, ihr soziale Position erschwerte zudem auch ein öffentliches Hervortreten als Autorin, weshalb Frauen ihre Werke um 1800 häufig anonym oder unter Pseudonym veröffentlichten.[48] Während selbstständige Veröffentlichungen längerer Texte stabile Verlagskontakte erforderten, konnten kürzere Werke wie Gedichte, Idyllen, Legenden, Märchen und erbauliche Erzählungen als Beiträge in – meist von Männern herausgegeben – Periodika wie Zeitschriften, Taschenbüchern und literarischen Almanachen veröffentlicht werden und boten sich daher gerade Schriftstellerinnen als Genres an. Die daraus resultierende breite Streuung der Arbeiten erschwert den systematischen Überblick über das Schaffen einer Schriftstellerin wie Amalie von Helvig, der die Grundlage der vorliegenden Arbeit bildet.

So veröffentlichte Helvig ihre Arbeiten nicht nur teilweise unter Pseudonym und im Zusammenhang mit ihrer Heirat wechselnden Nachnamen mit variierenden Schreibweisen, sondern auch in einer Reihe unterschiedlicher Publikationsformen. Literarische Almanache, Taschenbücher und andere Periodika erfreuten sich um 1800 hoher Beliebtheit, was jedoch eine hohe Fluktuation der erscheinenden Serien und nicht immer zuverlässige Publikationsbedingungen mit sich führte.[49] Neben selbstständig erscheinenden Veröffentlichungen finden sich Helvigs Arbeiten unter anderem in Schillers *Horen* und drei Jahrgängen seines *Musen-Almanachs*, in der von Sophie Mereau herausgegebenen Ausgabe des *Göttinger Musenalmanach* von 1803, in dem von ihr selbst zusammen mit Friedrich de la Motte-Fouqué herausgegebenen *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1812, 1817), Brockhaus‘ *Urania* sowie in anderen Zeitschriften und Almanachen ihrer Bekannten, darunter Publikationen Goethes und Friedrich Schlegels.[50] Hinzukommen kulturjournalistische Artikel und Rezensionen in Zeitungen, allen voran im *Morgenblatt für gebildete Stände* und dem *Kunstblatt*, ebenso wie ungedruckte Gelegenheitsgedichte in handschriftlichen Exemplaren und persönlichen Briefen, Übersetzungen schwedischer Gedichte und Lieder ins Deutsche

[48] Vgl. hierzu die ausführliche Studie von Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart: Metzler 1996.
[49] Zum Almanach und Taschenbuch als literarische Medien um 1800 siehe Paul Gerhard Klussmann und York-Gothart Mix (Hg.), *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext.* Wiesbaden: Harrassowitz 1998.
[50] So veröffentlichte sie ihre umfangreiche „Beschreibung altdeutscher Gemählde. Fragmente aus einem Briefwechsel“ in Friedrich Schlegels Zeitschrift *Deutsches Museum*, Bd. 2, Heft 11 (1812), S. 369–397, sowie Bd. 3, Heft 4 (1813), S. 265–295.

sowie Zeichnungen, Portraits und Landschaftsgemälde, deren Verbleib im Rahmen dieser Arbeit nur teilweise ausfindig gemacht werden konnte.[51]

Als Beispiel für die Schwierigkeiten, die sich aus der Streuung der literarischen Werke Helvigs auf verschiedene Periodika und Anthologien ergeben, sowie zur Veranschaulichung des starken Einflusses, den Helvigs persönliche Kontakte zu Vertreter*innen der literarischen Sphäre auf ihre Tätigkeit als Schriftstellerin und die Veröffentlichung ihrer Texte hatten, können die Umstände um einen geplanten Beitrag zu dem von Knebel herausgegebene Almanach *Die Musen der Saale* gelten. 1812 erwähnte Helvig in mehreren Briefen Knebels Almanach, „eine poetische Blumenlese an der Saale", zu dem sie Knebel Beiträge in Form von Manuskripten und Zeichnungen verspochen hatte.[52] Da sich das Projekt jedoch hinauszögerte, geriet Helvig in eine Zwickmühle, da sie auch von Fouqué um Beiträge zu seinem *Frauentaschenbuch* gebeten worden war, wobei beide Publikationen zudem vom selben Verleger, Johann Leonhard Schrag in Nürnberg, geplant wurden.[53] Während sie in Knebel von Kindheit an einen väterlichen Freund gehabt hatte und auch seinen Einfluss als Literaturkritiker schätzte, befand sie sich inmitten ihres Taschenbuchprojekts mit Fouqué, von dem sie eine fortwährende Zusammenarbeit in der Herausgabe weiterer Bände erhoffte. Es sich mit keinem der beiden Männer zu verscherzen war also sowohl persönlich als auch beruflich wichtig für Helvig. Nicht zuletzt aufgrund Fouqués Entschluss, „das Schwerd statt der Leyer" zu ergreifen und sich aktiv an den letzten napoleonischen Kriegen 1813–1815 (den „Befreiungskriegen") beteiligen,[54] zögerten sich die Arbeiten an beiden Taschenbüchern jedoch derart heraus, dass

[51] Zehn Gemälde, vor allem Portraits und Landschaftsdarstellungen, sowie eine weitere Illustration von Helvigs Hand befinden sich als Erbe der Verwandten Geijers im Besitz von Göran und Petter Stiernstedt in Knivsta und auf Gotland. Eine Reihe von Aquarellen mit Stockholmsmotiven ist zusammen mit Ingrid Padels Aufsatz „Amalia von Helvigs stockholmsakvareller" in *Sankt Eriks Årsbok 1985* (Stockholm: Samfundet S:t Erik 1986, S. 145–160) abgedruckt. Laut Padel befinden sich die Darstellungen des Güter Alby und Vällinge in Alby gård, Botkyrka, sowie im Besitz der Familie Silfversparre in Huddinge. Den Standort der restlichen in *Sankt Eriks Årsbok* abgebildeten Originale, sich vermutlich in privatem Besitz befinden, habe ich trotz Nachforschungen bisher nicht ausfindig machen können. Die Bilder wurden anlässlich der Veröffentlichung des *Sankt Eriks Årsbok* von Francis Bruun, Fotograf des Stockholmer Stadsmuseum, fotografiert, die Negative sind jedoch nicht im Stadsmuseum erhalten. Einzelne Portraits befinden sich auch in Weimar.

[52] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 25. Oktober 1812 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169).

[53] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 19. November 1812 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169). Auch 1823 scheint Helvig Schwierigkeiten gehabt zu haben, von ihr eingereichte Beiträge (Reisebeschreibungen aus Schweden und eine „Novelle" – vermutlich Helene von Tournon) im *Frauentaschenbuc*h Leonard Schrags und Friedrich Rückerts unterzubringen. Vgl. die Briefe Rückerts an Helvig (8. März 1823, 13. August 1823) und Schrag (26. März 1823, 14. Mai 1823, 28. Juni 1823, 14. August 1823, 25. September 1823), in Friedrich Rückert, *Briefe*. Hg. von Rüdiger Rückert. Bd. 1. Schweinfurt: Rückert-Gesellschaft e. V. 1977, S. 246f., 272f., 280f., 289f., 295–297, 304.

[54] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 26. März 1813 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169).

sich Helvigs Dilemma von selbst erledigte. Weder in Knebels *Musen der Saale*, noch in Fouqués *Frauentaschenbuch* lassen sich Helvigs Beiträge ausfindig machen.[55]

Eine vollständige Übersicht über die literarischen, übersetzenden und kulturjournalistischen Schriften Helvigs, deren Werke bisher nur fragmentarisch in einzelnen, sich ergänzenden sowie teilweise widersprechenden bio-bibliografischen und literaturhistorischen Beiträgen zusammengestellt wurden, stellt trotz mehrerer bereits unternommener Anläufe nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar.[56] Das Verzeichnis der veröffentlichen Schriften Helvigs, das die vorliegende Arbeit abschließt, ist sowohl die Basis als auch ein wichtiges Teilresultat der vorliegenden Arbeit, das zu weiterer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Helvigs Werk einladen soll.

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Geschlechterrollenvorstellungen, gemäß derer sich Frauen bevorzugt solchen Textgattungen zu bedienen hatten, die als „freye Nachahmung des guten Gesprächs" der persönlichen, privaten Konversation ähnelten,[57] ist es wenig verwunderlich, dass Helvig sich intensiv in der Kunst des Briefschreibens übte. Briefe galten nicht ausschließlich als Medium privater Kommunikation, sondern wurden als halböffentliche Texte im Familien- und Bekanntenkreis häufig laut vorgetragen. Neben Helvigs eigener literarischen und kulturjournalistischen Produktion, die in Auswahl behandelt wird, und ihren Übersetzungen von Werken schwedischer Autoren ins Deutsche, betrachte ich daher auch ihre umfangreiche briefliche Korrespondenz als Teil ihres Gesamtwerkes, das sich zur als Zeugnisse des sozialhistorischen Kontextes zur Analyse eignet. Zu dem berücksichtigten Material gehören dabei Briefe Helvigs an Ehemann und Familienmitglieder, Freund*innen, Intellektuelle, Wissenschaftler, geschäftliche Korrespondenz mit Schriftstellern, Verlegern und

[55] Dass ihre geplanten Beiträge zu Knebels Almanach *Musen der Saale*, die Ruth Schirmer-Imhoff als darin publiziert präsentiert, tatsächlich in dessen Taschenbuch veröffentlicht wurden, ist zweifelhaft und konnte nicht nachgewiesen werden. Ruth Schirmer-Imhoff, *Unsere liebe kleine Freundin. Amalie von Imhoff, Nichte der Frau v. Stein.* Kleve: Boss Verlag 1952, S. 58f.

[56] Erste Ansätze zur Bibliographie der Schriften Helvigs finden sich bei Carl Wilhelm Otto August von Schindel, „Helwig (Amalie von)", in (ders.), *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts.* Dritter Theil. Nachträge und Berichtigungen enthaltend. Leipzig: Brockhaus 1825, S. 158–163, und in Karl Goedekes *Grundriss der Geschichte zur deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bände V, VII, XVI und XVII. 1883, 1900, 1983–1991 Eine grundlegende und gründliche Bibliographie der Schriften Helvigs wurde von Peter-Henning Haischer begonnen, der mir sein unveröffentlichtes Arbeitsmaterial für meine Arbeit mit der vorliegenden Studie zur Verfügung gestellt hat. Auch Gunilla Hermansson hat mit den Ergebnissen ihrer Recherche zu Helvigs Übersetzungen aus dem Schwedischen zur diese Arbeit abschließenden Bibliographie beigetragen. Beiden sei dafür herzlich gedankt. Den jüngsten Versuch einer bio-bibliographischen Darstellung, der jedoch aufgrund seiner Unvollständigkeit und kleineren Fehlerhaftigkeiten unzufriedenstellend ist, liefert Christian Hain, „Anna Amalie von Imhoff (Imhof), verh. von Helvig (1776–1831)", in Stefanie Freyer, Katrin Horn und Nicole Grochowina (Hg.), *FrauenGestalten Weimar-Jena um 1800. Ein bio-bibliographisches Lexikon*, 2., überarbeitete Auflage. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009, S. 196–201.

[57] Christian Fürchtegott Gellert: *Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*. Leipzig: Wendler 1751, S. 3.

Buchhändlern,[58] wie auch zeitgenössische Zeugnisse und Bewertungen Helvigs kultureller Aktivitäten, die in Rezensionen, Briefen, Memoiren und Reiseberichten anderer beschrieben sind. Aus ihrer Korrespondenz mit Deutschen, allen voran Personen aus ihrem Weimarer Kreis, sind unter anderem Briefe Helvigs an Goethe, Charlotte von Schiller und Knebel erhalten,[59] wohingegen nur sehr wenige von Helvig empfangene Briefe im Original,[60] sowie einzelne Entwürfe und Reinschriften kürzerer literarischer Texte erhalten sind.[61] Auch einzelne Briefe an ihre Verleger Brockhaus und Reimer, sowie an Fouqué befinden sich im Goethe- und Schiller-Archiv im Weimar.[62] Sechzehn Briefe Helvigs an Cotta sind Teil des Cotta-Archivs im Deutschen Literaturarchiv Marbach.[63] Während eine größere Anzahl von Helvigs Briefen an ihre schwedischen Freunde, allen voran an Atterbom, Geijer und Silfverstolpe, in der Universitätsbibliothek Carolina Rediviva in Uppsala im Original erhalten sind,[64] sind die von Helvig empfangenen Briefe ihrer schwedischen Bekannten nicht bewahrt. Dass Helvigs Korrespondenz ein weitestgehend unerforschtes Studienobjekt von vielfältigem Interesse ist und eine reiche Quelle für künftige Untersuchungen mit kulturhistorischen,

[58] Tatsächlich enthält das mir bekannte erhaltene Briefmaterial keine Korrespondenz mit Wissenschaftler*innen* oder Vertreter*innen* der Buchbranche.

[59] Im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA) befinden sich die folgenden von Helvig verfassten, im Rahmen dieser Arbeit zur Kenntnis genommen Briefe: An Johann Wolfgang Goethe: 37 Briefe (GSA 28/12–16, 25, 26, 29, 32, 33, 35–40, 397), 37 Briefe (in Abschrift, GSA 28/397a); an Charlotte von Schiller: 5 Briefe (GSA 83/1754) und an Karl Ludwig von Knebel: 18 Briefe (GSA 54/169 und 299).

[60] Den Verlust des Großteils der von Helvig erhaltenen Briefe schreibt Maria Holmström einem Brand zu. (Maria Holmström, *Från Goethes Weimar till Geijers Uppsala: ur Amalia v. Helvigs liv.* Stockholm: Gebers 1934, Anm. 2, S. 295) Zu den Ausnahmen gehören fünf Briefe, die Schiller zwischen 1797 und 1803 an Helvig geschrieben hat, sowie einzelne Briefe Carl August Böttigers, Ludwig Schorns, Friedrich Matthissons und Johann Friedrich Cottas an Helvig. All diese Briefe befinden sich im Bestand des Deutschen Literaturarchiv Marbach. Im GSA erhaltene von Helvig empfangene Briefe: Goethe: 1 Brief (GSA29/222,I), und an von Knebel: 2 Briefe (GSA 54/314).

[61] An Fouqué, Friedrich de la Motte: 4 Briefe (GSA 96/1145); an Georg Andreas Reimer: 2 Briefe (GSA 96/1150 und 1151); an den Leipziger Verlag F. A. Brockhaus; 14 Briefe (GSA 96/5310) und an Karl Wilhelm von Fritsch: 19 Briefe (GSA 20/103 und 104).

[62] Reinschriften ihrer Gedichte „Jüngst auf erfülleten Markt...“ und „Abschied und Empfang“ (GSA 96/1140), Konzept des einleitenden Gedichtes „Kennst Du des hohen Nordens innre Seele? …“ (Taschenbuch der Sagen und Legenden, Bd. 2) (GSA 96/1141), zwei Abschriften des Gedichtes „Die Gaben des Mayes“ (in den Familienpapieren Jakob Friedrich von Fritschs, GSA 20/103) sowie eine Abschrift von Stanzen (GSA 20/103).

[63] Sechzehn Briefe Helvigs an Cotta aus dem Zeitraum 1810–1826, die laut einer Emailauskunft auf meine Anfrage nicht digitalisiert werden können und nur bei einem persönlichen Besuch eingesehen werden können, wozu ich aufgrund der Reisebeschränkungen im Zusammenhang mit covid-19 bisher noch keine Möglichkeit hatte.

[64] Die in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrten Briefe Helvigs tragen die folgenden Signa: Helvigs Briefe an Silfverstolpe: Sign. Malla Silfverstolpe 7; Helvigs Briefe an Atterbom: Sign. Atterbom G 8 f 27–68; Helvigs Briefe an Geijer: Sign. Geijer G 85 j, 40–116. Helvigs Briefe an Atterbom und Geijer wurden zudem jeweils in schwedischen Übersetzungen veröffentlicht, was ihre Relevanz für die schwedische Literaturgeschichte deutlich macht. Hedvig Atterbom-Svensson (Hg.): *Amalia von Helvigs bref till Atterbom*, übersetzt von der Herausgeberin. Stockholm: 1915; W. Gordon Stiernstedt (Hg.), *Amalia von Helvigs brev till Erik Gustaf Geijer*, übersetzt vom Herausgeber. Stockholm: Bonnier 1950. In der Kungl. Biblioteket Stockholm befinden sich des Weiteren fünfzehn Briefe Helvigs an den schwedischen Schriftsteller Lorenzo Hammarsköld aus den Jahren 1815–1826 (Ep. H2:4:2, H2:5, H2:6, H2:7).

literatursoziologischen und netzwerktheoretischen Fragestellungen zu Weimarer Klassik, Romantik und den kulturellen Transfer zwischen Deutschland und Skandinavien um 1800 darstellt, zeigt das Vorhaben einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe, die derzeit von der Klassik Stiftung Weimar vorbereitet wird.

Längere Auszüge aus Helvigs Korrespondenz, vor allem Briefe der Ehepartner, aber auch einzelne Briefe Helvigs an andere Empfänger sowie ausgewählte Tagebucheinträge wurden von Henriette von Bissing (1823–1906), einer Nichte Helvigs, in der Biographie *Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, geb. Freiin von Imhoff* (1889) veröffentlicht.[65] Auch wenn die Überprüfbarkeit der Korrektheit von Brief- und Tagebuchzitaten in Bissings Werk, das weder Aufschluss über Auswahl- und Editionsprinzipien, noch detaillierte bibliographische Verweise auf das Originalmaterial enthält,[66] weitestgehend nicht gegeben ist, dient mir ihre Biographie ebenso wie meinen Vorgänger*innen als zentrale Quelle zur Orientierung über Helvigs Leben, Denken und Schaffen, wo keine zuverlässigeren Dokumente als Anhaltspunkte zu Verfügung stehen.

Forschungsstand

In der bisherigen Beschäftigung mit Helvig lassen sich zwei Hauptlinien erkennen. Die Majorität der frühen Beiträge fokussiert auf biographische Darstellungen Amalie von Imhoffs im deutschen, beziehungsweise Amalia von Helvigs im schwedischen Sprachraum. Die bisher einzige deutschsprachige Biographie Helvigs stellt das bereits erwähnte Werk Bissings dar, das auch als Hauptquelle für die Mehrheit der Folge erschienenen Arbeiten zu Helvig und ihrem Werk fungiert.[67] Frühe Beiträge zu Helvigs Biographie lieferten auch Heinrich Düntzer, Oskar Walzer und Ruth Schirmer-Imhoff.[68] Als Erste und bisher Einzige hat sich Jutta Eckle im

[65] Bissing, *Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, geb. Freiin von Imhoff* (wie Anm. 2). Henriette von Bissing, geborene von Kloch, war Tochter Louises, der Schwester Helvigs. Karl Schindler, der die Verbindungen Schwedens mit Schlesiens mit Ausgangspunkt in Amalie von Helvig und Louise von Kloch untersucht hat, erwähnt, dass Helvig bei ihren Besuchen ihrer Schwester in Massel deren Tochter Henriette besonders nahegestanden habe. Karl Schindler, „Zwischen Schlesien und Schweden im Biedermeier“, in *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, 26, Universität zu Breslau. Sigmaringen: Hab Thorbecke Verlag 1985, S. 132. [109–134]. Bei der Verfasserin handelt es sich folglich nicht um die Romanschriftstellerin Henriette Krohn von Bissing (1798–1879), der die Biographie in (digitalen) Bibliothekskatalogen häufig zugeschrieben wird, so zum Beispiel in WorldCat: http://www.worldcat.org/oclc/11739852 (2020-10-25) und Hahti Trust: https://catalog.hathitrust.org/Record/100677044 (2020-10-25), sowie von den Herausgebern des 2010 bei Kessinger Publishing erschienenen Reprints der Ausgabe von 1889. Vgl. Elisabeth Friedrichs, *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Stuttgart: Metzler 1981, S. 28.
[66] Zu Ungenauigkeiten Bissings siehe Holmström, Anm. 2, S. 259.
[67] Bissing (wie Anm. 2).
[68] Heinrich Düntzer, „Die Dichterin Anna Amalia v. Imhoff zu Weimar“, *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte* 61 (1887), S. 368–383 und 526–541; Oskar, Walzer, „Amalia von Helvig-Imhoff“, in (ders.) *Vom*

Rahmen eines Vortrags mit Helvigs Selbstdarstellung und Positionierung als Schriftstellerin beschäftigt, die auch ein Interesse der vorliegenden Arbeit darstellt.[69] Längere Beiträge zu Helvigs Biographie auf Schwedisch wurden von Hilma Borelius, Anna Hamilton Geete und Maria Holmström verfasst, wobei Holmströms Monographie die ausführlichste ist und als Weiterentwicklung der Biographie Bissings aus schwedischer Perspektive betrachtet werden kann.[70] Zudem ist Helvig Gegenstand einer Reihe von bio-bibliographischen Lexikonartikeln.[71]

Mehrere wissenschaftliche Artikel beschäftigen sich dezidiert mit Helvigs Bedeutung für andere, in der Regel männliche Schriftsteller, sowie mit ihrer Rolle als kulturelle Vermittlerin zwischen Deutschland und Schweden.[72] Detlef Brennecke untersucht in einer umfangreichen vergleichenden Analyse die Tegnér-Übersetzungen Helvigs und Gottlieb Mohnikes.[73] Helvigs Rolle als Salonnière und Salonbesucherin in Uppsala und Berlin sowie ihre transnationalen Netzwerkkontakte stehen im Zentrum der Untersuchungen Ingrid Holmquists, Petra Wilhelmys und Birge Hilsmanns.[74]

Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig: Insel 1911, 179–194. [Erstdruck in *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* (1890), 905ff.]; Ruth Schirmer-Imhoff, *Unsere Liebe kleine Freundin: Amalie V. Imhoff, Nichte der Frau v. Stein.* Kleve: Boss Verlag 1952.

[69] Für eine stark verkürzte, schriftliche Fassung des Vortrags siehe Jutta Eckle Artikel „Künstlerische Selbstbehauptung in den Briefen Amalie von Helvigs aus Deutschland und Schweden“ (wie Anm. 2)

[70] Hilma Borelius, „Amalia von Helvig“, *Dagny* (1906), S. 12–23; Anna Hamilton Geete, „Från Weimar till Stockholm för hundra år sedan. Ett blad ur Amalia von Helvigs historia meddeladt. Med 22 bilder“, *Ord och Bild*, 19. Jahrgang, 2. Heft (1910), S. 65–80; Holmström (wie Anm. 60).

[71] Schindel (wie Anm. 56); Rochus Freiherr von Liliencron, „Amalie von Helvig“*,* in *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Bd. 11. Leipzig Duncker & Humblot 1880, S. 714 f.; Adalbert Elschenbroich, „Helvig, *Anna Amalie v., geb. Freiin v. Imhoff*“, in *Neue Deutsche Biografie*, Bd. 8, Hartmann – Heske, Berlin: Duncker&Humblot 1969, S. 508f.; Holger Frykenstedt, „A Amelie (Amalia) Helvig, von”, in *Svenskt biografiskt lexikon,* Band 18 (1969–1971), S. 620, Onlineversion: https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12852 (2019-08-20); Friedrichs, S. 124 (wie Anm. 65); Hain (wie Anm. 56); Jules Kielmann, „Anna Amalie (Amalia) von Helvig,” in *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Göteborg: Göteborgs universitet 2020, Onlineversion: https://www.skbl.se/sv/artikel/AmaliavonHelvig (2020-11-10), dort auch in englischer Übersetzung durch Margaret Myers.

[72] Fredrik Vetterlund, „Drag ur Amalia v. Helvigs litterära förbindelser med Sverige“, in (dens.) *Från nyromantikens dager. Några blad*. Uppsala: Wahlström & Widstrand 1907, S. 41–62, in Reaktion auf Vetterlunds Aussagen zu einem vermeintlichen Gedicht Helvigs siehe auch Carl Santesson, „En omstridd Atterbom-dikt“, *Samlaren* (1915), S. 199–205; August Oberreuter, „Amalia von Helvig als Mittlerin zwischen Schweden und Deutschland“, in Hans Werner Seiffert (Hg.), *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur. Festgabe für Leopold Magon zum 70. Geburtstag 3. April 1957.* Berlin: Akademie-Verlag 1958, S. 303–328. Elsa Norberg widmet der Bedeutung Helvigs für Geijers intellektuelle Entwicklung einen längeren Abschnitt ihrer Dissertation in (dies.), *Geijers väg från romantik till realism*. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1944 [Diss. Uppsala], S. 154–205; Richard Wolfram beleuchtet Helvigs Freundschaft zu Ernst Moritz Arndt in (ders.), *Ernst Moritz Arndt und Schweden. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht.* Weimar: Duncker 1933, zu Arndt, Helvig und dem Kreis der Uppsala-Romantiker siehe v. a. das Kapitel „Freundtschaften; Arndt und der Schwedische Nationalismus“, S. 117–139.

[73] Detlef Brennecke, *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes*. Heidelberg: Winter 1975.

[74] Ingrid Holmquist, *Salongens värld: om text och kön i romantikens salongskultur*. Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion 2000; (dies.), „Vänskap och kärlek som projekt i salongskulturen: om Malla Silfverstolpe och

Die zweite Linie bilden Beiträge zum Forschungsfeld schreibende Frauen in der deutschen Klassik und Romantik, in denen Helvig in variierendem Umfang als Beispiel angeführt wird. Konkrete Berücksichtigung der literarischen Werke Helvigs und Analysen ausgewählter Texte, die auch im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, finden sich bei Max Hecker (*Taschenbuch der Sagen und Legenden*, Bde. 1 und 2), Sigrid Lange (*Die Schwestern von Lesbos*)[75], Angela Steidele (*Die Schwestern von Lesbos, Die Schwestern auf Corcyra* sowie Helvigs Übersetzung von Geijers Gedicht „Den siste skalden"/„Der letzte Skalde")[76]), und Janet Besserer Holmgren (Helvigs Beiträge zu Schillers *Horen*).[77] Eine Auswahl von Helvigs Texten in italienischer Übersetzung ist Teil der zweisprachigen Anthologie , in der auch Gedichte von Sophie Mereau, Karoline von Günderrode, Luise Henser, Marianne von Willemer, Elise Sommer, Sophie Bernhardi und Charlotte von Ahlefeld als Werke von "Dichterinnen der Romantik" einem italienischen Lesepublikum zugänglich gemacht werden.[78]

Den Werken deutschsprachiger Dramatikerinnen haben Dagmar von Hoff und Susanne Kord umfangreiche Arbeiten gewidmet, in denen auch Helvigs Dramen erwähnt werden, jedoch nicht Hauptgegenstand der Textanalysen darstellen.[79] Helvigs politisch orientierte Werke, die nicht Gegenstand der vorliegenden Lizentiatsarbeit, wohl aber meiner kommenden Doktorarbeit sind, haben Karin Baumgartner (*An Deutschlands Frauen*), Irmgard Scheitler

---

Amalia von Helvig som salongskvinnor och skribenter", in Anne Scott Sørensen (Hg.), *Nordisk salonkultur: et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense: Odense Universitetsforlag 1998, S. 209–229; Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*. Berlin: de Gruyter 1989; Petra Wilhelmy-Dollinger, *Die Berliner Salons: Mit historisch-literarischen Spaziergängen*. Berlin: Walter de Gruyter 2000; Hilsmann (wie Anm. 47).

[75] Sigrid Lange, *Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*. Frankfurt am Main: Helmer 1995, S. 101–121.

[76] Angela Steidele, *„Als wenn Du mein Geliebter wärest": Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750–1850*. Stuttgart: Metzler, 2003 [Diss. Siegen]; Steidele widmete sich in ihrem (unveröffentlichten, nicht abgeschlossenen) Habilitationsprojekt vor einigen Jahren ebenfalls Helvig und plante mit dem Themenkomplex Geschlecht und Nation ein ähnliches Forschungsvorhaben wie ich. Für die Zuverfügungstellung der folgenden, im Rahmen ihres Projektes gehaltenen Vorträge sei Angela Steidele an dieser Stelle herzlich gedankt: (dies.) unveröffentlichtes Manuskript zum Vortrag „Amalie von Helvig oder: Literatur, Nation und Geschlecht um 1800", gehalten als Stipendiatin der Klassik-Stiftung Weimarer, Kirms-Krackow-Haus, 10. Januar 2006; (dies.), unveröffentlichtes Manuskript zum Vortrag „Literatur als Politik. Erik Gustaf Geijers ‚Den siste skalden' in Amalie von Helvigs Übersetzung". Gehalten im Rahmen des Symposiums „Litteraturens värde. Ett symposium om litteraturens och litteraturvetenskapens bidrag till den kulturella, etiska och samhälleliga utvecklingen – svenska och tyska perspektiv", Workshop „Receptionen av svensk litteratur i Tyskland och tysk litteratur i Sverige", Svenska Vitterhetsakademien, 28. November 2004.

[77] Janet Besserer Holmgren, *The Women Writers in Schiller's Horen. Patrons, Petticoats, and the Promotion of Weimar Classicism.* Newark: University of Delaware Press 2010.

[78] Claudia Buffagni und Renata Gambino, *Poetesse tedesche del tempo romantico. Elise Sommer, Sophie Mereau, Sophie Bernhardi, Amalie von Imhoff, Karoline von Günderode, Charlotte von Ahlefeld, Marianne von Willemer, Luise Hensel.* Firenze: Nardini Editore 2004.

[79] Dagmar von Hoff, *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989; Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramaikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1992.

(*Gedichte zum Besten Griechenlands*) und Stefan Lindinger (*Gedichte zum Besten Griechenlands*) untersucht.[80] Helvigs Kunstkritik ist Gegenstand in Ernst Osterkamps und Uwe Heckmanns Arbeiten.[81]

Unabhängig von der Berücksichtigung der Werke Helvigs bieten die Arbeiten von Karin Tebben, Gisela Schwarz, Christa Bürger und Barbara Becker-Cantarino wichtige Orientierungspunkte der vorliegenden Studie.[82] Auch Kords bereits erwähnte Studie zu Anonymität und der Verwendung von Pseudonymen durch schreibende Frauen ist Beitrag dieses Forschungsfeldes.[83]

Eine sichtliche Diskrepanz zwischen den diskursiven Vorstellungen von Geschlecht und Autorschaft um 1800 einerseits, und den tatsächlichen Lebenspraktiken von Schriftstellerinnen haben literatursoziologisch orientierte Studien wie die Julia di Bartolos und Fronius' belegt. In ihrer Doktorarbeit, die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Jena-Weimar" entstand, hat Di Bartolo die „Handlungsspielräume von Frauen innerhalb des gesellschaftlichen und – damit untrennbar verbundenen – künstlerisch-literarischen Lebens in Weimar und Jena" anhand von Selbstzeugnissen wie Autobiographien, Tagebüchern und Briefen schreibender Frauen untersucht.[84] Mit Sophie Mereau, Johanna Schopenhauer und Henriette von Egloffstein stehen dabei drei Frauen im Zentrum der Studie, die wie Helvig den höheren sozialen Schichten der Gesellschaft angehörten, kulturell stark vernetzt waren und sich sowohl durch eine ungewöhnliche Bildung als auch durch literarisch-künstlerische Ambitionen auszeichneten[85] – tatsächlich waren Helvig, Mereau und Egloffstein miteinander bekannt.

---

[80] Karin Baumgartner, „Valorous Masculinities and Patriotism in the Texts of Early Nineteenth-Century German Women Writers", *German Studies Review*, Vol. 31, No. 2 (2008), S. 325–344; Irmgard Scheitler, „Griechenlyrik (1821–1828). Literaturzwischen Ideal und Wirklichkeit", Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft 6/7 (1996), S. 188–234; dies., „Deutsche Philhellenenlyrik. Dichter, Veröffentlichungsformen, Motive", in Evangelos Konstantinou (Hg), *Ausdrucksformen des europäischen und internationalen Philhellenismus von 17.–19. Jahrhundert.* Frankfurt/M: Peter Lang 2007, S. 69–82; Stefan Lindinger, „‚O Hellas, Hellas im blut'gen Kampf / Wie bist du schön!' Die philhellenische Lyrik Friederike Bruns und Amalie von Helvigs", in Marco Hillemann und Tobias Roth (Hg.), *Wilhelm Müller und der Philhellenismus.* Berlin: Frank&Timme 2015, S. 45–68.

[81] Ernst Osterkamp, „Zweiter Versuch, die Hieroglyphe zu beschreiben: Amalie von Helvigs Beschreibung der Heiligen Veronika", in (ders.), *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibung*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 251–263; Uwe Heckmann: Die *Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung*, München: Wilhelm Fink 2003.

[82] Christa Bürger, *Leben schreiben: die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart: Metzler 1990; Schwarz (wie Anm. 1); Tebben (wie Anm. 1); Becker-Cantarino 2000 (wie Anm. 1), sowie (dies.), „Goethe as a Critic of Literary Women", in Karl J. Fink und Max L. Baeumer (Hg.), *Goethe as a Critic of Literature*. Lanham, Md.: Univ. Press of America 1984, S. 160–181, (dies.), Barbara Becker-Cantarino, „‚Gender Censorship': On Literary Production in German Romanticism", *Women in German Yearbook* 11 (1995), S. 81–97.

[83] Kord 1996 (wie Anm. 48).

[84] Julia Di Bartolo, Se*lbstbestimmtes Leben um 1800. Sophie Mereau, Johanna Schopenhauer und Henriette von Egloffstein in Weimar-Jena.* Heidelberg: Winter 2008, hier S. 12.

[85] Di Bartolo, S. 13.

Auch Fronius räumt mit ihrer materialreichen Studie mit der Vorstellung der automatischen Übereinstimmung von diskursiven Vorstellungen und Ideologien zur Komplementarität der Geschlechter und der gelebten Wirklichkeit von Frauen um 1800 auf.[86] Beide Werke dienen als kontextualisierende Grundlage, Vergleichs- und Ausganspunkt für meine Beschäftigung mit Helvig als Schriftstellerin.

Auswahl und Disposition

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit folgt dem Bestreben, einen Ausschnitt der Entwicklung Helvigs als Schriftstellerin und eine Auswahl ihrer literarischen Werke im Zusammenhang mit Vorstellungen von Geschlecht und Künstlerschaft zu untersuchen. Hierzu verfolge ich einen chronologischen Faden, der sich an der Biographie Helvigs orientiert und zeitlich bis zu ihrem zweiten Aufenthalt in Schweden 1814–1816 reicht. Der biographische und sozialhistorische Hintergrund fungiert dabei als Verständniszusammenhang der Aussagen Helvigs und ihrer Zeitgenöss*innen, die anhand von Briefen und Rezensionen diskutiert werden, wie auch als Kontext der Entstehung ihrer literarischen Texte und leitet daher die einzelnen Analyseabschnitte ein.

Das erste Analysekapitel führt mit einer Darstellung des intellektuellen Werdeganges in der kulturellen Sphäre des Weimarer Musenhofs in die Beschäftigung mit Helvigs frühen Werken ein. Im Rahmen einer kurzen Vorstellung ihrer ersten Veröffentlichungen in den literarischen Zeitschriften *Die Horen* und *Musen-Almanach* wird Helvigs Verhältnis zu Schiller und Goethe und die Bedeutung ihrer persönlichen Kontakte zu diesen und anderen zentralen Personen des literarischen Lebens dargestellt.

Am Beispiel des Langgedichtes „Abdallah und Balsora“ (1797) werden darauf – stellvertretend für eine flächendeckende Analyse ihrer frühen Arbeiten –zentrale Themen, Motive und intertextuelle Verfahrensweisen des literarischen Schaffens Helvigs präsentiert. Auch ihre antikisierenden Dramen *Die Schwestern von Lesbos* (1800) und *Die Schwestern auf Corcyra* (veröffentlicht 1812, entstanden spätestens 1810) und die Hauptlinien meiner in der kommenden Dissertation geplanten Dramenanalysen werden vorgestellt.

Das Hauptaugenmerk dieser Lizentiatsarbeit liegt mit dem ersten Band des von Helvig und Fouqué herausgegebenen *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1812) und Helvigs längerer Prosaerzählung *Die Sage vom Wolfsbrunnen. Mährchen* (1814) auf zwei Werken aus

[86] Fronius 2007, siehe Anm. 15, sowie die von Fronius und Anna Richards herausgegebene Anthologie *German Women's Writing of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Future Directions in Feminist Criticism.* London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2011.

der Heidelberger Zeit der Autorin, während der sie unter anderem ein Interesse für Kunst und Literatur des germanischen Mittelalters ausbildete. Angesichts meines Vorhabens, im Rahmen meines Dissertationsprojektes eine Übersicht über Helvigs schriftstellerisches Gesamtwerk zu präsentieren, ist die hier vorgenommene Hervorhebung der genannten Werke daher teilweise temporär. Ihre Auswahl als Gegenstand des Großteils der Textanalysen dieser Lizentiatsarbeit beruht jedoch auch maßgeblich auf der Tatsache, dass sie in der ohnehin sparsamen literaturwissenschaftlichen Behandlung des schriftstellerischen Werks Helvigs bisher kaum berücksichtigt wurden. Zudem bieten Sage und Legende als Genres, die auf bekannten und häufig literarisch bearbeiteten Stoffen basieren, spannende Möglichkeiten zur vergleichenden Textanalyse der Werke Helvigs mit denen ihrer Zeitgenossen. Die Auswahl der untersuchten Beiträge des Taschenbuchs konzentriert sich dabei auf jene, die durch ihre Themawahl und/oder ästhetische Gestaltung in besonderem Maße Erkenntnisse zu dem im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Spannungsverhältnis von Geschlecht und Künstlerschaft versprechen.

Aus Zeitgründen war es mir nicht möglich, innerhalb dieser Lizentiatsarbeit Helvigs allmähliche Hinwendung gen Norden ausführlich zu beleuchten, die sich in der Folge ihres zweiten Aufenthaltes in Schweden unter anderem in ihren Beiträgen zum zweiten Band des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1817) widerspiegelt. Einen entsprechenden Abschnitt hierzu wird erst meine Doktorarbeit enthalten.

*

Zugunsten erhöhter Lesbarkeit habe ich mich für die konsequente Nennung der Autorin bei ihrem ehelichen Nachnamen „Helvig“ entschieden, um Verwirrung durch die Verwendung ihrer unterschiedlichen Namen im Kontext entsprechender Lebensabschnitte ebenso zu vermeiden, wie eine inkorrekte und zudem ästhetisch unbefriedigende Doppelung „Imhoff-Helvig“. Eine Ausnahme bildet der bio-bibliographische Überblick, der die chronologischen Entwicklung Amali*e* von Imhoffs zu Amali*e* von Helvig, bzw. zu der in Schweden gebrauchten Form ihres Vornamens Amali*a* von Helvig nachzeichnet. Noch weniger soll hier die von Generationen männlicher Akademiker betriebene Tradition, schreibende Frauen beim Vornamen zu nennen und sie in familiärem Plauderton bewusst oder unbewusst eben jener Sphäre des Privaten zuzuordnen, die sie durch ihre schriftstellerische Tätigkeit teilweise überschritten, während ihre männlichen Kollegen beim Nachnamen genannt wurden und dadurch Universalität und Autorität zugleich erhielten, fortgeführt werden.[87] Mit Rücksicht auf

[87] Die Tendenz, Schriftstellerinnen der Goethezeit beim Vornamen zu nennen, während diese selbst ihre Werke oft anonym oder unter Pseudonym veröffentlichten, konstatiert auch Helen Fronius (S. 54f.). Stellvertretend für die unzähligen Beispiele dieser geschlechtsspezifischen Benennungsmechanismen in älterer

die Unterzeichnung der Mehrzahl ihrer (nicht anonym veröffentlichten) Werke und Briefe durch die Autorin selbst mit „Amalie von Helvig [alt. Hel*w*ig], geb. Freyin von Imhoff“, wird auf die Autorin im Folgenden also kurz als „Helvig“ verwiesen, sofern der inhaltliche Zusammenhang keine Unterscheidung der Ehepartner Helvig durch Nennung der Vornamen erfordert.

Sofern nicht anderweitig gekennzeichnet, stammen sämtliche Übersetzungen aus dem Schwedischen und Englischen ins Deutsche im Folgenden von mir.

geisteswissenschaftlicher Forschungsliteratur, sowie auch der konsequenten Verwendung männlicher Formen von Substantiven, die Personen beider Geschlechter bezeichnen, sei hier Thomas Nipperdeys vielsagende Benennung Annette von Droste-Hülshoffs und Eduard Mörikes als „[...] Annette und Mörike – die großen Entdeck*er* und Schöpf*er* neuer Wirklichkeitserfahrung und -sprache“ angeführt (Nipperdey, S. 584, meine Hervorhebungen).

ERSTES KAPITEL
DIE „SAPPHO AM HOF“: ERSTE VERÖFFENTLICHUNGEN[88]

Einführung

Amalie von Helvig wurde am 16. August 1776 als Anna Amalia von Imhoff in Weimar geboren. Als älteste Tochter des Freiherren Christoph Adam Carl von Imhoff (1734–1788) und der Hofdame Louise Franziska Sophie von Imhoff, geborene von Schardt (1750–1803), wuchs Helvig von klein auf in engem Kontakt zu den Kulturpersönlichkeiten des Weimarer Musenhofs um Herzoginmutter Anna Amalia, einer Taufpatin Imhoffs, auf.

Der Vater, Carl von Imhoff, hatte als Berufsoffizier zunächst im Siebenjährigen Krieg im Württembergischen Regiment unter Herzog Eugen gedient, ehe er sich zusammen mit seiner Partnerin Anna Maria (Marian) Apollonia Chapuset de St. Valentin nach London begab, um um sich der Miniatur- und Portraitmalerei zu widmen.[89] Tatsächlich gelang es Carl von Imhoff, sich als Künstler einen gewissen Namen zu machen, die Nachfrage nach Portraitmalerei war jedoch begrenzt.[90] Einen Ausweg aus den prekären Verhältnissen bot eine Anstellung Imhoffs als Kolonialoffizier der Britisch-Ostindischen Kompanie, die ihm durch Chapusets Jugendfreundin Juliana Schwellenberg und deren Anstellung am Hofe der Königin Charlotte vermittelt wurde. 1768/1769 brach das Paar mit den gemeinsamen Söhnen Charles und einem Julius nach Madras auf.[91] Ob es sich bei Chapuset um Carl von Imhoffs erste Ehefrau oder eine Geliebte gehandelt hat, ist ebenso sagenumwoben, wie das Ende der Beziehung und die Rechtmäßigkeit der eventuellen Scheidung.[92]

---

[88] Laut Bissing war Helvig in Anspielung auf ihr Dramas Die Schwestern von Lesbos“ als Weimarer Sappho bekannt. (Bissing, S. 38). Zu weiteren auf ihr Drama anspielenden zeitgenössischen Benennungen Helvigs („Lesbia“ „Lesbierin“, „die griechische Dame“ u ä. siehe Steidele 2003, S. S. 134f.

[89] Zum Hintergrund Carl von Imhoffs siehe Gerhard Koch, „Einführung“, in *Imhoff, Indienfahrer. Ein Reisebericht aus dem 18. Jahrhundert in Briefen und Bildern*, hrsg. von Gerhard Koch. Göttingen: Wallstein 2001, S. 7–33; Brennecke, S. 12; Düntzer, S. 368f.

[90] Tillman W. Nechtman, *Nabobs: Empire and Identity in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 169, sowie Mildred Archer, *India and British Portraiture, 1770–1825.* New York: Philip Watson 1979, S. 35f.

[91] Nechtman, S. 169.

[92] Koch betont die Unmöglichkeit einer rechtmäßigen Ehe zwischen Offizier Imhoff und Marian Chapuset mit dem „unbefriedigenden gesellschaftlichen Status“ ihrer Familie und dem Hinweis auf die strenge preußische Heeresverfassung, die auch in Imhoffs Herzogtum Württemberg galt. (Koch, S. 16) Auf der Überfahrt nach Indien scheint sich jedoch eine Liebesbeziehung zwischen Chapuset und dem künftigen Generalgouverneur Britisch-Ostindiens, William Hastings entwickelt haben, die zu einer Auflösung des Verhältnisses zu Imhoff geführt hat, und für die Imhoff von Hastings finanziell „kompensiert“ worden sein soll. Dieser vermeintliche „Verkauf“ Chapusets sorgte in Deutschland für einen Skandal (vgl. die Präsentation Düntzers, S. 368f.,

Während Chapuset durch Heirat zu Lady Marian Hastings wurde, kehrte Carl von Imhoff 1774 wohlhabend nach Weimar zurück, wo er 1775 Lousie von Schardt heiratete. Als jüngste Tochter des Hofmarschalls von Schardt und der Hofdame Concordia von Schardt, geborene von Irving, und Schwester der späteren Charlotte von Stein, die ebenfalls Hofdame der Herzoginmutter Anna Amalia war, pflegte Louise von Schardt enge Kontakte zum Weimarer Musenhof. Der Kontakt Imhoffs zu Marianne Hastings und den Kindern aus dieser früheren Verbindung blieb jedoch auch nach Imhoffs Ehe mit Louise von Schardt bestehen. So reiste Carl von Imhoff mit seiner neuen Frau Louise und der 1776 geborenen Amalie 1794 zu Marian Hastings und den gemeinsamen Kindern nach England,[93] und selbst nach seinem Tod besuchte Charles seine Stiefmutter und die Halbschwestern Amalie, Louise, Käthchen, die er bei ihrem zweiten Namen „Marianne“ nannte, sowie den Halbbruder Ernst, dem er später zu einer Stelle in englischem Dienst verhalf, mehrfach in Deutschland und nahm sie auf kleinere Reisen mit.[94]

Unter Anleitung ihres Vaters erhielt Helvig eine für junge Adelsdamen ihrer Zeit ungewöhnlich fundierte Ausbildung, die ihr sich in ihrer späteren schriftstellerischen Tätigkeit wiederspiegelt: Außer den obligatorischen Fertigkeiten in Handarbeit, Gesang und Zeichnen sowie den Grundkenntnissen in modernen Sprachen, allen voran Französisch, lernte sie auch Englisch und konnte diese Fremdsprachen auf Reisen mit der Familie nach England und in die Niederlande ausweiten. Ausgebildet in einem Pensionat in Erlangen kehrte Helvig nach dem Tod ihres Vaters 1791 nach Weimar zurück, wo sie ihre Mutter bei der Haushaltsführung unterstützte. In Weimar profitierte sie von den familiären Verbindungen zu kulturellen Elite des Hofes: So wurde sie von Friedrich Heinrich Jacobi, Gesellschafter im Hause Schardt, in zeitgenössischer Literatur und täglich eine Stunde in klassischem Griechisch unterrichtet.[95] Ihre musische Begabung, früh ermutigt durch ihren Vater, wurde nun durch Johann Heinrich Meyer (1760–1832) gefördert, der sie als ihr Zeichenlehrer mit den Werken Winckelmanns bekannt machte und dessen Schriften zur Kunstgeschichte und -theorie von zentraler Bedeutung für die Ausprägung des Weimarer Klassizismus werden sollten. Als naher Bekannter Goethes nahm

---

Brennecke, S. 12). Da Marian Chapuset trotz der Unwahrscheinlichkeit einer tatsächlichen Heirat mit Imhoff zudem als „Mr Imhoff“ nach Indien gereist war, scheint die Inszenierung einer offiziellen Scheidung notwendig gewesen zu sein, ehe sie Warren Hastings 1777 heiraten konnte. Die heute als Fälschung erwiesene, von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach ausgestellte Scheidungsurkunde ist hingegen erst auf 1776 datiert, was zu einem erneuten Skandal in der Weimarer Adelsgesellschaft führte, da Imhoff bereits seit 1775 mit Louise von Schardt verheiratet war (Koch, S. 22–25).

[93] Brennecke, S. 12. Helvig erinnert sich dieser Reise in einem Brief an ihren Cousin Fritz von Stein, der die Hastings 1795 in England besucht. Brief Amalie von Imhoff an Fritz von Stein, 22. Januar 1795, in Heinrich Meisner und Erich Smidt (Hg.), *Briefe von Amalie von Imhoff an ihren Vetter Fritz von Stein*. Mitteilungen aus dem Litteraturarchive in Berlin, Neue Folge, 5. Berlin: 1911, S. 10–12.

[94] Bissing, S. 8.

[95] Bissing, S. 15f. Bissing nennt Bürger, Hölty und Stolberg als Beispiele der mit Jacobi gelesenen Schriftsteller.

Meyer auch regen Anteil an den Fortschritten seiner Schülerin, nachdem diese 1794 mit dem Gelegenheitsdicht „Die Schatten auf einem Maskenball“ auf einem Ball zu Ehren der Herzogin Luise, der Gemalin Carl Augusts von Sachsen-Weimar-Eisenach, begann, zunächst anonym auch als Dichterin in Erscheinung zu treten.

Helvigs Gedicht hatte am Weimarer Musenhof Eindruck hinterlassen. Schiller lud Helvig bald darauf zu sich ein und übernahm während der kommenden Jahre zusammen mit Goethe die Rolle eines Mentors und literarischem Lehrers.[96] Ein Brief Helvigs an Knebel bezeugt das Interesse und persönliches Engagement, das Goethe und Schiller der jungen Dichterin widmeten. So habe Schiller den letzten Tag eines längeren Aufenthaltes in Weimar in eine Art poetisches Arbeitstreffen mit Helvig und Goethe investiert, zu dem Helvig möglichst viel Material mitbringen sollte. Außer den ersten vier Gesängen eines Gedichts für die Horen (vermutlich „Abdallah und Balsora“) lieferte Helvig eine eben fertiggestellte Romanze und „eine Menge kleinerer Sachen“, die positiv aufgenommen worden seien:

> Es wurde Alles zu Gnaden aufgenommen, die Vollendung meiner Gesänge betreiben beyde aufs stärkste, und der 5te Gesang ist auch schon beynahe fertig; das ganze Gedicht soll zusammen in die Horen kommen, auch schreibt mir Schiller daß ich für einen Allmanach den Cotta herausgiebt und der aus lauter Werken von Frauenzimmern bestehen soll, ihm Beyträge liefern mögte, Sie sehen also daß es nicht an Gelegenheit fehlt meine schlechten Verse ans Licht zu bringen […][97]

Zwar legte Helvig ihrem Brief an Knebel zwei im Briefmaterial nicht erhaltene Kostproben ihrer Dichtkunst in Form zweier Sonette bei, zog es jedoch im Übrigen vor, auf die Veröffentlichung ihrer Werke im Druck zu warten, „denn ich behaupte doch, daß es viel mehr imponiert, und das ist recht meine Sache –“.[98]

Drei Jahre nach besagtem Maskenball gehörte „Die Schatten auf einem Maskenball“ zu Helvigs ersten gedruckten Beiträgen, die sie neben sieben Gedichten in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* im letzten Jahrgang von dessen Zeitschrift *Die Horen* veröffentlichte.[99]

---

[96] Zu Goethes „Lektorat“ des Dramas *Die Schwestern von Lesbos* siehe Steidele 2003, S. 124–126. Dem komplizierten Verhältnis Helvigs zu Goethe soll in meiner Doktorarbeit ein ausführlicherer Abschnitt gewidmet werden.

[97] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 14. August 1797 (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169).

[98] Ebd.

[99] Die Autorschaft des Gedichts „Die Schatten auf einem Maskenball“ scheint noch Jahre nach seiner erstmaligen mündlichen Präsentation auf besagtem Maskenball und seiner Veröffentlichung in den *Horen* nicht öffentlich bekannt gewesen zu sein. Der Gelegenheitsdruck Gedichts durch Fr[iedrich] Campe & Sohn in Nürnberg, der nicht vor der Verlagsgründung 1802 erschienen sein kann, weist den offenbar noch immer beliebten Text als Werk Schillers aus dem Jahr 1796 auf. Ein Exemplar dieses Gelegenheitsdruckes befindet sich im Schiller-Bestand des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar (GSA 83/44). Zur Verlagsgeschichte von Hoffmann & Campe siehe die Internetpräsenz des Verlags: www.hoffmann-und-campe.de/verlag/verlagsgeschichte/1781-1823/ (2019-08-07).

Die ersten Beiträge veröffentlichte Helvig anonym. Janet Besserer Holmgren, die die überraschende Beteiligung von Schriftsteller*innen* an Schillers prätentiösem Zeitschriftenprojekt untersucht hat, zu dem ursprünglich nur männliche Beitragsgeber eingeladen waren, sieht darin eine Vorsichtsmaßnahme: „As an untutored talent, she initially lacked the confidence needed to publish; she worried about overstepping the boundaries set for women's creativity and feared that her work was not worthy of print."[100] Anhand von Analysen der Beiträge Sophie Mereaus, Caroline von Wolzogens, Friederike Bruns, Elisa von der Reckes, Luise Brachmanns und nicht zuletzt auch Helvigs kommt Besserer Holmgren im Gegensatz zu den wenigen Studien, die vor ihr die Publikationen von Frauen in den *Horen* berücksichtigt haben, zu dem Schluss, dass hinter Schillers Aufforderung dieser Schriftstellerinnen, ihre Texte in den *Horen* zu veröffentlichen, nicht nur ein genereller Mangel an Manuskripten steckte. Auch sei der letztliche Misserfolg der Zeitschrift keine Konsequenz dieser Beteiligung von Frauen gewesen.[101] Ein Motiv für Schillers Interesse an den Arbeiten weiblicher Autorinnen sieht Besser Holmgren, ebenso wie Bürger, in Schillers Vorstellung, durch die Beiträge von Frauen ein breiteres Lesepublikum und damit eine stärkere Verbreitung der ästhetischen und moralischen Ideale seiner Zeitschrift zu erreichen.[102] Die Schriftstellerinnen ihrerseits konnten von einer Publikation in den *Horen* als renommiertem Medium profitieren, sodass die Zusammenarbeit idealerweise eine *win-win*-Situation darstellte.[103]

Eine Veröffentlichung in Schillers Zeitschriften eröffnete Helvig auch Zugang zu dessen wertvollem literarischen Netzwerk und damit zu weiteren nützlichen Kontakten, die ihr eigenes Netzwerk ausweiteten. So publizierte Helvig 1803 ihre Elisabeth-Legende in einer von Sophie Mereau herausgegebenen Ausgabe des *Göttinger Musenalmanachs*, nachdem sie 1797 wie auch Mereau in Schillers Horen mitgearbeitet hatte.[104] Auch Schillers Stuttgarter Verleger Cotta wurde auf Helvig aufmerksam und machte ihr für ihr Drama *Die Schwestern von Lesbos* ein finanzielles Angebot, das sie aus Loyalität zu Schiller jedoch ausschlug.[105] Die

[100] Besserer Holmgren, S. 109. Siehe Helvigs Kommentar zur gewählten Anonymität in einem Brief an Schiller, (wie Anm. 4) und die Behandlung desselben im Auftakt dieser Arbeit. Zur Anonymität von Schriftstellerinnen siehe die umfangreiche Untersuchung von Kord (1996). Zu Entstehung, Idee und Rezeption von Schillers *Die Horen* siehe Besser Holmgrens übersichtliche Darstellung im Kapitel „Reading Friedrich Schiller's Horen: ‚Under the flag of truth and beauty …'", S. 17–33.

[101] Besserer Holmgren (S. 12) verweist auf die Bewertungen der Bedeutung von Schriftstellerinnen für die *Horen* in folgenden Studien: Paul Hocks und Peter Schmidt, *Literarische und politische Zeitschriften 1789–1805. Von der politischen Revolution zur Literaturrevolution.* Stuttgart: Metzler 1975, S. 103–107, sowie Lydia Schieth, *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1987, S. 71–78.

[102] Besserer Holmgren, S. 12. In Bezug auf Schillers Erwartungen an die Werke Sophie Mereaus: Bürger, S. 30.

[103] Besser Holmgren, S. 12f.

[104] „Der Elisabethen-Brunnen", *Göttinger Musenalmanac*h, Nr. 127 (1803), S. 3–26.

[105] Bissing, S. 31, vgl. Steidele, S. 126.

Aufrechterhaltung ihres Vertrauensverhältnisses zu Schiller wog damit schwerer als ein Verlagsvertrag bei Cotta, was die Bedeutung fungierender Netzwerkkontakte für Helvigs Position als Schriftstellerin deutlich macht. Dass Schiller sich hinsichtlich der Konkurrenz durch Cotta gekränkt fühlte lässt ahnen, dass er an der Mitarbeit Helvigs an seinem Almanach durchaus auch ein Eigeninteresse hatte.[106]

Als ein solches Eigeninteresse männlicher Intellektueller beschreibt Becker-Cantarino das zeittypische Phänomen der „Geschlechterzensur" („gender censorship"): „This censorship, based on rigid gender roles in analogy to male tutelage, gave men authoritarian control over the women associated with them socially and through family ties."[107] Damit lässt sich eine weitere Funktion von literarisch-sozialen Netzwerken feststellen: Das Ausüben von Kontrolle der literarischen Sphäre und ihrer Akteur*innen. Herablassend hatte Schiller sich zuvor in einem Brief an Goethe über Helvigs Drama geäußert und die eigene „Humanität" als Vorzeigegrund für den Beitrag einer Dilettantin in seiner Zeitschrift vorgeschlagen, als fürchte er, Goethe und seiner bevorzugten hochliterarischen Leserschaft mit dem Beitrag Helvigs zu missfallen: „Mein Trost ist, daß wir bei diesem Werke den dilettantischen Ursprung ja ankündigen dürfen, und das wir, indem wir eine Toleranz dafür beweisen, bloß eine Humanität zeigen, ohne unser Urteil zu kompromittieren."[108]

Während Helvig zumindest am Anfang ihrer Karriere maßgeblich auf die vermittelnde Rolle Schillers angewiesen war, fungierte sie ihrerseits wiederum als Kontaktvermittlerin für anderen Personen mit literarischen Ambitionen. So sendete sie Schiller Texte ihres Bekannten, dem Dichter Friedrich Matthisson, auf dessen Begabung sie Schiller aufmerksam machen wollte. Es spricht dabei für Helvigs Status als Schriftstellerin, die in so engem Kontakt zu Schiller als Schriftsteller- und Herausgeberberühmtheit stand, dass sie ihm Vorschläge für seine Publikationen unterbreiten konnte. Gleichzeitig bürgte Helvig jedoch mit ihrem eigenen Geschmack und ihrer Autorität als Dichterin für die Werke Matthissons und riskierte damit das Vertrauen Schillers in ihr Urteil, sollten die von ihr empfohlenen Texte nicht auf Gefallen treffen.

Helvig war sich ihrer komplexen Situation durchaus bewusst. Im selben Brief relativierte sie ihre eigene Empfehlung Matthissons, dessen poetische Fähigkeiten nicht an den

[106] Vgl. den Brief Helvigs an Schiller, 16. Mai 1899, zitiert nach Bissing, S. 31f.
[107] Becker-Cantarino, „‚Gender Censorship': On Literary Production in German Romanticism", S. 85.
[108] Schiller in einem Brief an Goethe, zitiert nach Steidele 2003, S. 126. Zu Vorstellung des „weiblichen" Dilettantismus bei Goethe und Schiller, für das Helvig ihrer Meinung nach ein Paradebeispiel darstellte, siehe die ausführliche Darstellung Bürgers im Kapitel „‚Dilettantism der Weiber'", S. 19–31,sowie Lange (1995), S. 110–121.

beiliegenden „Gedichtchen“ gemessen werden sollte, denn sie „zeigen wenig, woran man ihn gern erkennen möchte, man kann sich höchstens über die Kunst des Versbaues verwundern.“[109]

Auch zu Schillers *Musen-Almanach* lieferte Helvig zahlreiche Beiträge, die sie zunächst mit den Chiffren „A.“ und „F.“, also dem ersten Buchstaben ihres Vornamens bzw. dem letzten ihres Nachnamens, unterzeichnete. So war sie in der Ausgabe des „Balladenjahres“, dem *Musen-Almanach auf das Jahr 1798,* mit sieben Gedichten vertreten, gefolgt von zwei weiteren Beiträgen im *Musen-Almanach auf das Jahr 1799* und dem Drama *Die Schwestern von Lesbos* im *Musen-Almanach auf das Jahr 1800*. Thematisch kreist die Mehrzahl dieser frühen Beiträge um Variationen von Liebe und Begehren, die sowohl mithilfe von Figuren aus der antiken Mythologie („Mein Traum“, „An Daphne“), mittelalterlichen Motiven und schreckromantischen Elementen („Die Jungfrau des Schlosses“, „Die Geister des Sees“) gestaltet werden. Während die Länge der Gedichte von Sonett bis mehrseitiger Ballade variiert, ist allen Beiträgen die gebundene Form mit festem Reimschema gemein.

Da sich in Helvigs Langgedicht „Abdallah und Balsora“ bereits zentrale Themen, Motive und intertextuelle Verfahrensweisen ihres literarischen Schaffens andeuten, soll die Analyse dieser ersten längeren Veröffentlichung Helvigs im Folgenden stellvertretend für eine nähere Untersuchung der Gesamtheit ihre frühen, in Schillers Zeitschriften veröffentlichten Werke stehen.[110]

[109] Brief Helvig an Schiller, Mai 1798, zitiert nach Bissing, S. 27.
[110] Eine Ergänzung dieses Kapitels um weitere kürzere Textanalysen anderer Werke aus Helvigs erster Schaffensperiode ist für meine Doktorarbeit geplant.

„Abdallah und Balsora“ (1797)

Auf den ersten Blick mutet Helvigs Langgedicht „Abdallah und Balsora“ als Bearbeitung des klassischen Topos einer Liebe mit Hindernissen in exotistisch-orientalischem Milieu an. Mit (vorgetäuschtem) Liebestod, der (Opfer-)Tötung der Tochter durch den Vater und dem Konflikt einer jungen Frau, die sich im Spannungsverhältnis zwischen dem Begehren eines Herrschers und ihren eigenen Interessen befindet, werden in Helvigs Langgedicht gleich mehrere Motive ineinander verwoben, mit denen das zeitgenössische Lesepublikum bereits aus anderen Werken wohl vertraut war. Als zentrale Vorlage für Helvigs „Abdallah und Balsora“ kann Joseph Addisons „oriental tale“, „translated out of an Arabian manuscript“ fungiert haben, die dieser den Lesern seines *Guardian* 1713 präsentiert hatte.[111] Auch Wielands Gedicht „Balsora“, seinerseits inspiriert von Addisons Übersetzung, kann als bekannt vorausgesetzt werden.[112] Ein genauer Vergleich von Helvigs Text mit denen der Vorgänger Addison und Wieland zeigt, dass Helvig beide Werke gekannt haben muss.

Neben den offenbaren Parallelen zu den Bearbeitungen Addisons und Wielands, die ihrerseits bereits Züge von Shakespeares *Romeo and Juliet* aufweisen,[113] griff Helvig auch Elemente auf, die an Lessings *Emilia Galotti*[114] und nicht zuletzt Tiecks „Nachtstück“ *Abdallah* (1791–1793, anonym veröffentlicht 1795)[115] und damit an Werke anerkannter männlicher Schriftsteller erinnern, die eine prägende Rolle in zeitgenössischen Weiblichkeits- und Liebesdiskursen spielten.

Indem sie die dramatischen Genres der klassischen Tragödie und des bürgerlichen Trauerspiels mit der Erzähltradition des romantischen Schauermärchens zu einem „Gedicht in

[111] Joseph Addison, [ohne Titel], *Guardian*, Nr. 167, 22. September 1713, in Joseph Addison, *The Works of Joseph Addison. Compete in Three Volumes. Embracing the Whole of the ‘Spectator,’ etc.* Vol. 3. New York: Harper & Brothers 1837, S. 168–171.
[112] Christoph Martin Wieland, „Balsora“, in (ders.), *Sämmtliche Werke*. Bd. 25. Leipzig: Georg Joachim Göschen [1752], S. 268–282. Peter-Henning Haischer sei an dieser Stelle herzlich für den Hinweis auf Wieland gedankt.
[113] Parallelen zu Werken Shakespeares, insbesondere zu *A Midsummernight’s Dream*, weist auch Tiecks *Abdallah* auf, worauf Christian Sinn hingewiesen hat. Christian Sinn, „Englische Dramatik“, in Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 220.
[114] Die besondere Stellung Emilia Galottis in Geschlechterdiskurs um 1800 betont Dagmar von Hoff. Hoff beschreibt *Emilia Galotti* als Drama, das „das Weibliche als diskursbildendes Prinzip auffaßt, wobei Momente von Weiblichkeit und Tod kombiniert werden“, und verwendet es als „eine Art Folie“ für ihre Untersuchung der Texte deutscher Dramatikerinnen um 1800. Vgl. Kapitel II, „Die ‚Tötung‘ der Emilia Galotti“, in Hoff, S. 31–41.
[115] Ludwig Tieck, *Abdallah. Eine Erzählung*, in (ders., Verf.), Achim Hölter, *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 1, *Schriften 1789–1794*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. In Zur Datierung von Tiecks *Abdallah* siehe z. B. Andrea Polaschegg, „Orientalismus“, in Stockinger/Scherer, S. 261; Detlef Kremer, „Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen)“, in Stockinger/Scherer, S. 496.

sechs Gesängen“ verknüpft und sich zudem in die Tradition des Orientalismus einschreibt, klingt der mosaikhafte Eindruck der inhaltlichen Ebene auch formell in der Gattungsmischung des Werkes an.

Dass Helvigs Gedicht auch ohne die Berücksichtigung der Texte Addisons und Wielands und intertextuelle Verweise zu anderen zeitgenössischen Werken gelesen werden kann und eine fruchtbare Interpretation ermöglicht, zeigt die Textanalyse Besserer Holmgrens. Die Literaturwissenschaftlerin liest Helvigs „Neuformulierung“ von Shakespears Romeo and Juliet als Plädoyer für einen Liebesbegriff und einen Herrschaftsstil auf der Basis von Bildung und Humanität im Sinne der Aufklärung, eine Deutung, die mit der hier vorgenommenen übereinstimmt.[116]

Tatsächlich eröffnet eine Analyse von Helvigs „Abdallah und Balsora“ im direkten Vergleich seinen Vorläufern jedoch noch weitere Perspektiven auf Helvigs Vorstellungen von Geschlecht und Macht, die das Verständnis ihres Werkes bereichern. Wie sich Helvigs Text zu den genannten Werken verhält, wird im Folgenden untersucht. Welche Aspekte werden in „Abdallah und Balsora“ aufgegriffen, wie werden sie in Helvigs Werk integriert und welche Funktionen erfüllen sie? Da die Konturen des Helvig’schen Spiels mit den Vorlagen Addisons und Wielands erst vor dem Hintergrund der gemeinsamen Grundgeschichte sichtbar werden, sei die Handlung um Abdallah und Balsora zunächst kurz umrissen.

Alnarschin,[117] der tyrannische Herrscher über Persien, der aus Eifersucht bereits eine Reihe früherer Ehefrauen und die gemeinsamen Kinder hat ermorden lassen,[118] entscheidet sich im Alter dazu, seine letzten beiden Nachkommen zu verschonen und sie stattdessen zu würdigen Thronerben seines Reiches zu machen. Er gibt die Brüder Ibrahim und Abdallah daher in die Obhut seines Arztes Schel-Adar, der sich durch Ehrlichkeit und Weisheit auszeichnet und daher als einziger das Vertrauen des Herrschers genießt. Der Arzt trägt nur bei

[116] Besser Holmgren, S. 117: „In ‚Abdallah und Balsora‘ Imhoff presents a clear message on the power of education for a country’s welfare. In addition to showing the importance of enlightened leadership, she shows that enlightened leaders need enlightened citizens to rule.“ Besserer Holmgren erwähnt keine dieser beiden offenkundigen Quellen für Helvigs Gedicht und deutet daher auch solche Elemente als Helvigs Innovationen, die bereits in den Vorlagen Addisons und Wielands angelegt sind, während sie bewusste Hinzufügungen und Abweichungen Helvigs und deren Bedeutung nicht als solche erkennt (S. 111–117). Auch Tiecks *Abdallah* wird nicht erwähnt.

[117] Nicht zuletzt in der Verwendung des Namens „Alnarschin“ bei Helvig zeigt sich, dass Helvig nicht nur Wielands „Balsora“, sondern auch die Originalerzählung Addisons gekannt haben muss, auf die Wieland selbst in einer Fußnote verwiesen hatte. Während bei Addison von „Alnareschin“ die Rede ist, bleibt der „Kalif“ bei Wieland unbenannt.

[118] Die Anzahl der Frauen und Söhne, die Alnarschin zum Opfer gefallen sind, variiert in den Texten der Autor*innen: Aus Addisons „five and thirty Queens“ werden bei Helvig und Wieland „dreißig Königinnen“; Addisons „above twenty“ getötete Söhne werden bei Wieland auf dreißig erhöht, bei Helvig hingegen auf zwölf reduziert.

Helvig den Namen Schel-Adar, wobei „Adar“ an „ādar“ bzw. „ādur“, das mittelpersische Wort für „Feuer“ erinnert und damit jene Lichtmetaphorik der Aufklärung aufgreift, deren Werte durch die Figur des naturwissenschaftlich kundigen und von Aberglauben befreiten Arztes Sher-Adar verkörpert werden.[119] Schel-Adar, der sich bereits väterlich um seine junge Enkelin Balsora kümmert,[120] nachdem ihre Mutter sowie Schel-Adars sechs andere Kinder samt seiner Frau innerhalb kurzer Zeit verstorben sind, nimmt sich fortan auch der Erziehung Abdallahs und Ibrahims an. Schon bald entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen Abdallah und Balsora, deren heranwachsende Schönheit jedoch auch Alnarschin zu Ohren kommt. Als dieser beschließt, Balsora zu heiraten, verabreicht ihr Ziehvater Schel-Adar Balsora einen betäubenden Trank, mithilfe dessen ihr Tod wie jener der Shakespeare'schen Julia vorgetäuscht wird. Wie Romeo ist auch Abdallah von Beginn an nicht in den Plan eingeweiht.[121] Nachdem auch er das betäubende Gift eingenommen hat und beide als zukünftige Herrschergattin und Prinz in der königlichen Tempelanlage beigesetzt worden sind, erwachen die Liebenden in der Gruft gemeinsam.

Während Shakespeares Julia befürchtet, beim Erwachen in der Gruft aus Angst dem Wahnsinn zu verfallen (Akt IV, Szene 3), sind Abdallah und Balsora aufgeklärte Liebende, die sich von Geisterphantasien und der morbiden Szenerie nicht beeindrucken lassen, sondern sich im Gegenteil den Aberglauben der Tempelwächter zunutze machen, um aus der Grabanlage zu gelangen.[122] Von Schel-Adar mit passenden Verkleidungen ausgestattet, werden die Liebenden von den Wachen für königliche Geister der Toten gehalten, die sich laut einer persischen Legende beim ersten Vollmond ins Paradies begeben, und können so ungehindert den Ausgang passieren. Indem Abdallah und Balsora sich als Geister verkleiden, und den gewünschten Schreckeffekt erzielen, ohne tatsächlich Wiedergänger zu sein, entlarvt Helvig die Konstruiertheit von Geistergeschichten, deren Wirkung einzig durch die mündliche Reproduktion von Angst durch das Weitererzählen derselben Geschichte aufrechterhalten wird. Die performative Darstellung und das aktive Spiel mit dem Diskurs des Wiedergängers fungieren hier auf ähnliche Weise als Entlarvung einer sozialen, auf Wiederholung und

[119] Zur Wortbedeutung siehe M. Boyce, „ĀDUR“, in *Encyclopædia Iranica*, I/5, 471–472, Onlineversion: www.iranicaonline.org/articles/adur-and-adar-middle-persian-word-for-fire-the-avestan-form-is-atar-of-unknown-derivation-and-the-late-form (2019-01-08). Bei Addison und Wieland wird der Arzt Helim genannt, während die dämonische Erzieher-Figur Abdallahs in Tiecks gleichnamigem Märchen Omar heißt.

[120] Während es sich bei Addisons und Wielands Balsora um die Tochter des Arztes Helims handelt, macht Helvig sie in ihrer Bearbeitung bewusst zur Enkelin Schel-Adars: „[...] es gab / In seine väterliche Hand, / Mit schon erloschnem Blick, / Die Tochter ihm das einzige Pfand, / Von Hymens kurzem Glük.“ (S. 72) Auf die besondere Bedeutung von Familie und Elternschaft in Helvigs Gedicht soll im Folgenden gesondert eingegangen werden.

[121] Vgl. Besserer Holmgren, S. 114.

[122] Ebd., S. 115.

mündliche Überlieferung basierenden sprachlichen Norm, wie die von Butler beschriebene „Travestie" von Geschlechteridentitäten und die „Geschlechter-Parodie".[123] So macht eine Drag-Queen durch ihre aktive Inszenierung von Weiblichkeit in Kombination mit einem biologisch männlichen Körper die soziale Konstruiertheit von Geschlecht sichtbar. Das hier vorliegende performative Element – Abdallahs und Balsoras „*drag*" – findet sich bereits in den Texten Addisons und Wielands.[124] In Anlehnung an das queer- und transtheoretische *drag*-Konzept sind Abdallah und Balsora „*d*ressed *a*s *g*hosts". Anstatt von Geschlechtervorstellungen werden hier religiöse Vorstellungen unterlaufen und so in ihrem Absolutheitsanspruch hinterfragt. Auch, wenn dieses inhaltliche Element also keine Erfindung Helvigs ist, halte ich die Parallele zu Helvigs Umgang mit männlich geprägten literarischen Normen und konkreten Texten sowie mit zeitgenössischen Geschlechtervorstellungen für anmerkungswert.Abdallah und Balsora leben fortan in Abgeschiedenheit in einem entfernten Tal und gründen eine Familie, während Ibrahim den Thron seines Vaters übernimmt.

Worin unterscheidet sich Helvigs Gestaltung des Stoffes jedoch von denen ihrer Vorgänger? Bei genauerem Hinsehen lassen sich vier grundlegende Veränderungen erkennen:

1. die Einrahmung der Handlung durch einen metapoetischen Kommentar;
2. die Ergänzung von Personengalerie und Handlung um Frauengestalten und Episoden, die eine Hervorhebung der Bedeutung von Frauen als Partnerinnen, Mütter und Freundinnen ermöglichen;
3. die Etablierung eines moralischen Authentizitätsideals als Basis individuellen und partnerschaftlichen Glückes; sowie
4. eine subtile Stellungnahme für „empfindsame" Männlichkeit und eine alternative Gesellschaftsordnung unter „weiblichen" Vorzeichen, die ein friedliches Zusammenleben ohne Hierarchien und Gewalt auf der Basis von Bildung und im Einklang mit der Natur ermöglicht.

Im Folgenden werden die hier präsentierten Besonderheiten der Gestaltung Helvigs anhand einer vergleichenden Textanalyse dargestellt.

[123] Butler 1991, S. 201–203.

[124] Das englische Akronym „drag" steht ursprünglich für „dressed as a girl" bzw. „dressed as a guy" und wird für das aktive Inszenieren einer solchen Geschlechterrolle durch eine Person verwendet, die nicht mit dem als biologisch aufgefassten Geschlecht dieser Person übereinstimmt. Das *Cambridge Dictionary* definiert das Substantiv „drag" als „the activity of dressing in clothes of the opposite sex, especially of a man dressing in women's clothes, often for humorous entertainment". („drag", in *Cambrigde Dictionary*, Cambridge University Press 2019, Onlineversion: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/drag, (2019-07-23)).

Harmonische Gesänge statt Schauermärchen

Wie bereits Addison, der seine „oriental tale“ als Originalübersetzung einer arabischen Handschrift präsentiert, und nach ihm Wieland und Tieck, so knüpft auch Helvig mit „Abdallah und Balsora“ an jene „Traditionslinien des literarischen Orientalismus“ an, die mit der „‚morgenländischen Erzählung‘ in aufklärerischer Tradition“ und der „Märchenproduktion in Nachfolge der *Tausendundeinen Nacht*“ gegen Ende des 18. Jahrhunderts etabliert waren.[125] Die von Andrea Polaschegg konstatierte Zweischneidigkeit, die eine Einschreibung in diese Traditionen für Ludwig Tieck als einem Autor am Beginn seiner Laufbahn bedeutete, trifft auch auf Helvigs Situation zu.[126] So bot eine Verwendung „orientalische[r] Sujets“ einerseits die Möglichkeit der Orientierung an literarischen Vorbildern, und damit auch die indirekte Autorisierung durch anerkannte Vorgänger, wie sie für Helvig bereits im Zusammenhang mit ihrem allgemeinen Umgang mit anderen literarischen Werken ausführlicher im zweiten Kapitel dieser Arbeit behandelt werden wird.[127] Auf der anderen Seite haftete eben jenen „orientalischen Sujets“ während der 1790er Jahre bereits der Ruf des Dilettantismus an, der sich beispielsweise in der Aufnahme von Tiecks *Abdallah* erkennen lässt.[128] Indem Helvig sich als schreibende Frau mit „Abdallah und Balsora“ eines ebensolchen „orientalistischen Sujets“ annimmt, läuft sie also gleich doppelt Gefahr, als „Dilettantin“ abgetan zu werden.

Der „gesteigerte[n] Publikumswirksamkeit“ der literarischen Verortung von Geschehen an exotisch-orientalische Schauplätze, die Kremer in Werken des ausgehenden 18. Jahrhunderts ausmacht, war sich sicherlich auch Helvig bewusst.[129] Die Einschreibung in eine orientalistische Tradition thematisiert das lyrische Ich in den ersten sieben Strophen des ersten

[125] Polaschegg 2016, hier 262, die auf Diethelm Balkes Artikel „Orient und Orientalische Literaturen“ im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler, hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. 2. Ausgabe. Bd. 2, L-O. Berlin: De Gruyter 1965, hier S. 838f.) verweist. Eine ausführliche Darstellung bietet Polascheggs Monographie *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert.* Berlin: De Gruyter 2005. Zu Tiecks Orientalismus siehe auch Anke Bosse, „Orientalismus im Frühwerk Ludwig Tiecks“, in Walter Schmitz (Hg,), *Ludwig Tieck. Literaturprogram und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen; Niemeyer 1996, S. 43–62.

[126] Polaschegg 2016, S. 262.

[127] So habe sich Tieck gerade durch seinen frühen Orientalismus als „repräsentativer Vertreter des literarischen Systems um 1800“ ausgewiesen, in das er sich an der Seite „anderer deutscher Jungliteraten“ wie Goethe, Günderrode, Heine u. a. eingeschrieben habe. (Polaschegg 2016, S. 261)

[128] Ebd., S. 261f., Der Rezensent der Erzählung bewertet das „orientalische Kostume“ in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* als Effektheischerei und Mittel des Autors, bekannten Themen den Reiz des Neuen zu verleihen. Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (23. Mai 1797), Jahrgang 1797, Bd. 2, Nr. 162, Sp. 479f.; vgl. Polaschegg 2016, S. 264, sowie den Kommentar in Tieck, *Sämtliche Schriften*, S. 985.)

[129] Kremer, S. 497. Laut Polaschegg weist sich Tieck gerade durch die Verwendung „orientalistische[r] Sujets“ als „repräsentativer Vertreter des literarischen Systems um 1800 aus“, indem er sich in die „Traditionslinien des literarischen Orientalismus“ mit der „‚morgenländischen Erzählung‘ in aufklärerischer Tradition“ und der „Märchenproduktion in Nachfolge der *Tausendundeinen Nacht*“ einschrieb, die mit Goethe, Günderrode, Heines u. a. bereits zahlreiche Vorbilder zur Verfügung stellte. (Polaschegg 2016, S. 262)

Gesangs, die der eigentlichen Erzählhandlung als metapoetischer Kommentar vorausgehen. Das lyrische Ich bittet darin die Muse, es in jenes nicht näher bestimmtes „Fabelland“ (65) der Phantasie zu bringen, welches, durch die „zaubernde Natur“ mit warmem Klima und satter Vegetation begünstigt, für die poetische Inspiration und das Verfassen von „Zaubersagen“ als besonders prädestiniert gestaltet wird. (66)[130] Das beschriebene Land trägt mit „Myrthenschatten“ und starker Sonne Attribute des von Goethe idealisierten Italien, während Palmen und die im Titel des Gedichts genannten Namen Abdallah und Balsora dem Gedicht einen orientalischen Klang verleihen, noch ehe die Erzählhandlung in der achten Strophe explizit nach „Persien“ verortet wird.[131]

Von dem von Tieck gewählten Genre des Schauerromans setzt sich Helvig jedoch bewusst ab. Im Rahmen des metapoetischen Auftakts der Erzählung erklärt das lyrische Ich, „*diesmal* […] / [n]icht dunkele Magie“ zu besingen. (66) Anstatt auf übernatürliche Erscheinungen, Teufelspakt und schwarze Magie, die in Tiecks Erzählung die erstrebte Vereinigung der Liebenden begleiten, wird der gewünschte Effekt in Helvigs Version auf die „natürliche“ Macht der Liebe zurückgeführt: „Der Zauber, der das Glück bezwang, / War zarte Sympathie.“ (66)

Dabei kündigt das lyrische Ich im ersten Gesang zunächst inhaltlich durchaus solche Elemente an, die mit Spannung und Grauen die typischen Erwartungen einer Leserschaft an schreckromantische Genres wecken. Das Motiv der liebenden Wiedergänger wird eingeführt und die zu erwartende Reaktion auf ihr Erscheinen gleich mitpräsentiert:

> Welch’ schön’ und wunderbar Gesicht
> Schwebt meinen Blicken vor? –
> Es öffnet sich beim Mondenlicht
> Ein glänzend schwarzes Thor;
> Und leis’ nach Geister Brauch, entwallt
> Ein Paar mit Myrth’und Ros’
> Umkränzt, in holder Lichtgestalt,
> Der Gräber dunkelm Schoos.
> Entsetzen stürzet halb betäubt
> Der Feigen Wachen Schaar
> Zur Erde, Todesschauer sträubt
> Empor das grause Haar,
> Und langsam schwebet Hand in Hand
> Das Paar, ein Lilienduft
> Entweht dem glänzenden Gewand’,
> Und füllt die Abendluft. (66)

[130] Dieses und alle folgenden Zitate aus dem Gedicht, auf das durch Nennung der Seitenzahl im Fließtext verwiesen wird, stammen im Folgenden aus „Abdallah und Balsora. Ein Gedicht in sechs Gesängen“, in *Die Horen* (1797), 8. Stück, S. 65–108.

[131] Helvig bedient sich hier mit der „Orientalisierung“ von Namen derselben Technik wie Tieck seinen Erzählungen *Abdallah* und *Almansur*, (Claudia Stockinger, „Schülerarbeiten“, in Stockinger/Scherer, S. 452).

Nachdem die Neugier der Leserschaft auf diese Weise hervorgerufen ist, folgt jedoch unmittelbar eine Kehrtwende, in der der zunächst evozierte Eindruck vom Chaos einer ungehemmt waltenden Phantasie das klassische ästhetische Ideal einer ordnenden Harmonie entgegengesetzt wird:

> Doch halt! es gaukle nicht so wild
> Umher die Fantasie;
> Die Muse reihe Bild an Bild
> Mit leiser Harmonie.
> Dann bebt vielleicht manch holder Klang
> Aus meiner Leyer vor,
> Und dem geordneten Gesang
> Lauscht willig jedes Ohr. (67)

Während die nun beginnende erzählte Handlung im ersten Gesang zunächst weitestgehend mit den Schilderungen Addisons und Wielands übereinstimmt, tritt die besondere Perspektive Helvigs im zweiten Gesang hervor.

Mütter, Töchter und Geliebte

Im zweiten Gesang ihres Gedichts widmet sich Helvig der Vorgeschichte und den zwischenmenschlichen Entwicklungen im Hause Schel-Adars, die weder bei Addison noch bei Wieland angelegt sind. So wird von der Tragödie berichtet, die Schel-Adar und seine Familie Jahre zuvor getroffen hat: Nachdem er einige Jahre lang die Freuden von Ehe und Elternschaft hatte genießen konnte, starben zunächst all seine Kinder und daraufhin auch seine Frau. Diese Ergänzung der Handlung und die damit einhergehende Veränderung der Verwandtschaftsbeziehung Schel-Adars und Balsoras, die bei Helvig dessen Enkeltochter ist, eröffnet die Möglichkeit, die besondere Bedeutung von Ehe, Elternschaft und „reine[r] Neigung“ (76) darzustellen, die Helvig in ihrem Gedicht proklamiert. So wird das Leben „an der sanften Gattin Hand, / An ihrer treuen Brust“ idealisiert und die Ehefrau zum freudespendenden Element gemacht, das für Schel-Adars Dasein ebenso unabdingbar ist, wie die „Quelle“, mit der er den Zustand ungestörten familiären Glücks beschreibt. (71) Wie wichtig die Funktion von Frauen als Stütze und Beschützerin des Wohlergehens anderer ist, zeigt sich in dem Versuch der Frau Schel-Adars, ihre eigene Trauer über den Tod der Kinder vor ihrem Mann zu verstecken, um ihn in seiner Trauerbewältigung zu unterstützen. Die Aufgabe des Spendens von Lebenslust geht im Folgenden auf Balsora und damit auf eine weitere Frau über, die „des Greises Lust, / Zum Leben neu erweckt / Schließt er in ihr an seine Brust, / Was längst das Grab bedeckt“. (73) An anderer Stelle wird Balsora selbst, die angesichts der Heiratswünsche des Kalifen ohnmächtig geworden ist, „[d]urch ihre treue Frau’n / Zum Leben jetzt erweckt.“ (81)

Es sind derartige Details und Zusätze, gering an Umfang, nicht handlungstragend und auf den ersten Blick vernachlässigbar, die Helvigs Gedicht um eine Perspektive ergänzen, die weder bei Addison noch bei Wieland gestaltet ist. Gerade *weil* die Geschichte auch ohne die Einfügung einer weiblichen Bedienten auskommen würde, die sich um Balsora kümmert und sie ebenso ins Leben zurückholt, wie das Kind Balsora den trauernden Schel-Adar (73), ist die Erwähnung der „treue[n] Frau'n" von Bedeutung. (81)

Ebenso zentral wie Partnerschaft und Freundschaft mit Frauen ist auch die Erfahrung der Elternschaft. Das Motiv der Trauer über den Verlust eines Kindes und die damit verbundene Todessehnsucht der Mutter, zu dem Helvig in ihrem späteren literarischen Schaffen immer wieder zurückkehrte, tritt in „Abdallah und Balsora" bereits in Erscheinung, noch bevor Helvig selbst die persönlichen Erfahrungen von Mutterschaft und Kindstod erlitten hatte. Im Bild des gewaltsam entlaubten Baumes, der „öd' und trauernd / Im Weltall nun allein" steht, werden Kinder als „Zierde" und sinnstiftendes Prinzip präsentiert, ohne die das Dasein seinen Sinn verliert. (72) Während Schel-Adar sich über den Tod seiner Kinder hinwegtröstet, zerbricht die Mutter am Verlust ihrer Kinder: „Die Erde war ihr nur das Grad, / Wo ihre Hoffnung lag – / Bald sank in ihren Schoos hinab / Sie den Verlornen nach." (Ebd.)

Auch wenn Mutterschaft als sinnstiftendes Lebensprinzip bei Helvig primär weiblich konnotiert ist, wird Elternschaft als zentrale Erfahrung dargestellt, die das Dasein beider Geschlechter maßgeblich bereichert. So wird die Trauer der Mutter über den Verlust ihrer Kinder zu „treuer Vatersorge" (73), und auch Schel-Adar nimmt die mütterliche Position einer „scheue[n] Lerche" ein, die angesichts der Bedrohung durch den „Geier" Alnarschin „um die Brut, die sie bedeckt" ängstigt. (86) Dass die Übernahme der traditionell weiblichen Mutterrolle mit einer Feminisierung Schel-Adars einhergeht wird deutlich, wenn die Beschreibung seines Äußeren mit jener Balsoras verglichen wird, die Wieland vornimmt. So führt Wieland Balsora ein als

> Ein reizend Mädchen, zärtlich wie die Liebe,
> Schön wie der Mai, gefällig wie die Unschuld;
> Das beste Herz schlug in der schönsten Brust,
> Die schönste Seel' erschien im sanften Feuer
> Der Augen, und dem holden Mund entfloß,
> Wie Thau aus Rosen trieft, die süße Rede.[132]

Während Balsora hier aus der Perspektive des männlichen Begehrenden – der des Vaters und des Geliebten Abdallah – beschrieben wird, der auf ihre Schönheit, ihren „feurigen" Blick und ihre „süße Rede" fokussiert, dreht Helvig die Blickrichtung um: Statt Balsoras Augen ist es

[132] Wieland, S. 270.

Schel-Adars „erloschner Blick“ der „[i]n sanfter Freude Strahl“ glänzt, wenn er sie betrachtet. (73) Spielerisch macht das Mädchen Balsora ihn selbst zum mit weiblichen Attributen ausgestatteten Begehrensobjekt,

> Wenn, an ihm hangend, ihre Hand
> Sein Silberhaar umspielt;
> Wenn kindisch sie das goldne Band,
> Das ihre Löckchen hielt,
> Ihm um die ernste Stirne schlingt,
> Und dann auf seinen Schoos
> Mit lallendem Triumpf sich schwingt,
> Als sey sie plötzlich gros. (73)

Das direkte Urteil „Das beste Herz schlug in der schönsten Brust“ der Wieland'schen Erzählinstanz[133] wird bei Helvig durch die Darstellung der doppelten Betrachtung Balsoras – aus der Perspektive Shel-Adars und der Erzählinstanz – als eine Projektion relativiert: Balsoras „Herz, wie eine Quelle rein“ spiegelt buchstäblich die Vorstellungen Shel-Adars, „[und] gab verklärt das Bild / Der sanften Tugend ihm zurük, / Mit der er es erfüllt“. (74)

„Der ersten Liebe, der Natur, / Der Tugend treu zu seyn“ – Das moralische Fundament glücklichen (Zusammen)Lebens

Auch in ihrer Schilderung der Liebe Abdallahs und Balsoras, der Helvig deutlich mehr Raum gewährt, unterscheidet sich ihre Version von den Texten Addisons und Wielands. Während Addison die gegenseitige Zuneigung Abdallahs und Balsora mit „secret love“ benennt, ohne sie näher zu beschreiben, ist die Beziehung bei Wieland deutlich erotisch gefärbt.[134] Die körperliche Ebene wird auch bei Helvig angedeutet, im Vordergrund der Liebesbeziehung steht jedoch ihre Tugendhaftigkeit und Reinheit. Das Liebesideal, das Helvig in Abdallah und Balsora gestaltet, zieht sich wie ein roter Faden durch ihr schriftstellerisches Werk. Es basiert auf der Grundidee der individuellen Natur eines jeden Menschen, der es möglichst treu zu bleiben gilt. Konflikte entstehen, wenn Erwartungen an Personen gestellt werden, die nicht mit

---

[133] Ebd.

[134] Addison, S. 169; vgl. die erotisierte Sprache Wielands, S. 276f. (meine Hervorhebungen):
„O *Wonne*, unbeschreiblich, wie der *Schmerz*
Mit dem sie dich, du Himmels*lust*, erkauften!
Mit welchen *Wallungen* des treuen Herzens
Sank er an ihren *Mund*, sank sie
In sanfter Ohnmacht hin an seine *Brust*!
Euch himmlische, euch *namenlose Freuden*,
Euch kennt und fühlt die reine Liebe nur;
Kein Dichter schildert euch, und hätt' er gleich
Im vollsten Ueberschwang euch selbst erfahren.“

ihrer individuellen Natur übereinstimmen.[135] Dass die Liebe Abdallas und Balsoras zueinander im Einklang mit ihrer jeweiligen Natur steht, wird in Helvigs Gedicht mehrfach erprobt.

Selbst Alnarschin weiß um den Wert jenes Tugendkomplexes, der „des Wissens Licht“ (69) mit „[d]es Herzens schönste[r] Pflicht“ (70) vereint, wenn er Schel-Adar seine Söhne zur Erziehung anvertraut. Im Gegensatz zu Addisons Kalif erweist sich Helvigs Tyrann damit in all seiner Brutalität als komplexe Figur, die auch fähig zur Wertschätzung humaner Ideen ist.[136] Während sich sein eigener Führungsstil durch Machtgier, Willkür und Gewalt auszeichnet, die dem Kalifen Feinde bereitet haben und sein Glück stets abhängig von anderen Menschen machen, sollen Ibrahim und Abdullah die Kunst der Philosophie erlernen, um sich so stets selbst genug sein zu können.[137]

Auch die Liebe muss sich mit Einklang von Vernunft und Gefühl befinden, um gemäß der im Gedicht präsentierten Ideale gutgeheißen zu werden. In Balsoras „reine[r] Neigung“ strahlen „Herz“, „Natur“ und „Tugend“ und „Unschuld“ zusammen. (75) Dennoch müssen die Liebenden erst Prüfungen durch das „ernste Schicksal“ bestehen, das „festen Muth erprobt. (77) Balsoras Tugendhaftigkeit wird dabei durch ihre Bitte an ihren Ziehvater Shel-Adar bewiesen, sie zu töten. Wie Emilia Galottis Heirat mit dem Prinzen Gonzaga würde auch Balsoras Heirat mit Alnarschin eine „Schande“ bedeuten, die sie nur durch den Tod sühnen zu können meint. (81) Indem Balsora Shel-Adar bittet, sie zu töten, kann sie sich selbst un ihrer „natürlichen“ Neigung zu Abdallah treu bleiben und damit ihre „freie Seele“ bewahren. (82) Fast der ganze vierte Gesang des Gedichts Helvigs ist der Treueprüfung Abdallahs und der doppelten Inszenierung von Balsoras Tod gewidmet, die weder bei Addison noch bei Wieland vorkommen. Erst alsAbdallah angibt, lieber Selbstmord zu begehen um Balsora im Tod nahe zu sein, als die Krone seines Vaters Alnarschins zu übernehmen und selbst Herrscher zu werden, und so seine Liebe zu Balsora beweist, weiht Shel-Adar ihn in die Inszenierung ihres Todes ein. Abdallahs Priorisierung von „Liebe“ über „Macht“ erscheint vor dem Hintergrund

[135] Vgl. beispielsweise die „Legende der heiligen Scholastika“, „Die Rückkehr der Pförtnerin“, „Die Heilquelle der heiligen Ragnill“, das Zueignungsgedicht an Herzogin Luise von Sachsen-Weimar im Drama *Die Schwestern von Corcyra*, sowie das Schicksal *Helene von Tournons* im gleichnamigen Roman, deren Liebesbeziehung zum Marquis von Varambon scheitert und in ihrem Tod endet, weil keiner der beiden Liebenden es wagt, die wahren Gefühle zu offenbaren.

[136] Vgl. Addison: „The king, who never let any sentiments of humanity come too near his heart“. (S. 169)

[137] So fordert Alnarschin für die Erziehung seiner Söhne von Schel-Adar: „Die Kunst zu herrschen lehr’ sie nicht, / Sie lehrt von selbst sich bald. / Ihr Streben sey des Wissens Licht, / Nicht Grösse noch Gewalt; / Man sagt von der Philosophie, / Daß sie der Hoheit lacht, / Und daß um der zu trotzen, sie / Ein eignes Glück erdacht. // ‚Dies pflanz’ in meiner Söhne Brust, / Lehr’ sie den Ehrgeiz fliehn, / Und stets bescheiden ihre Lust, / Allein aus sich zu ziehn.“ […] Worauf Schel-Adar vergewissert: „Sey unbesorgt, o Herr! es lehrt / Des Herzens schönste Pflicht / Uns die Natur, wer sie verehrt, / Der stürzt den Vater nicht.“ (S. 70)

traditioneller Männlichkeitsvorstellungen überraschend. Die damit einhergehende Umkehrung von Werten wird sprachlich in der Stilfigur des Chiasmus gespiegelt:

> Des Glückes Vorbot ist der Schmerz,
> Balsora ruft dich, Sohn! –
> Dir wog die Krone nicht das Herz
> So sey dies Herz dein Thron. (90)

„Dies Haus ersetzt mir kein Pallast" – Familiäre Idylle unter „weiblichen" Vorzeichen als alternativer Lebensentwurf

Im Brüderpaar Abdallah und Ibrahim stellt Helvig mit dem empfindsamen und dem vernunftbetonten Mann zwei zeitgenössische Maskulinitätsideale einander gegenüber, die Inger Sigrun Brodey anhand von Goethes *Die Leiden des jungen Werther* als „man of feeling" beziehungsweise „man of the world" untersucht hat.[138] Die Werte, die im Zuge der Empfindsamkeit idealisiert wurden, wurden im zeitgenössischen Geschlechterdiskurs, insbesondere von Rousseau in seinen auch in Deutschland einflussreichen Romanen *Émile ou de l'Éducation* (1760) und *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761), als weibliche Charaktereigenschaften propagiert. „Female virtues were the superior ones, but they were to be used for the benefit of men", wie Becker-Cantarino feststellt.[139] Auch das Ideal der „schönen Seele", wie es beispielsweise von Herder und Fichte verehrt und nicht zuletzt von Schiller in seiner Schrift *Über Anmut und Würde* (1793) theoretisiert wurde und zu dem Frauen „von Natur aus" prädestiniert schienen, prämierte „innere Werte" wie Empfindsamkeit, Sinnlichkeit und Tugendhaftigkeit über Verstand, Intellekt und „äußerlich" angeeignetes Wissen.[140]

Als empfindsamer Held ist Abdallah ein „man of feeling" und daher gerade kein nach Macht strebender „man of world" wie sein Bruder Ibrahim.[141] Er wendet sich bewusst der privaten, weiblich konnotierten häuslichen Sphäre zu, wenn er sich zusammen mit Balsora dem Garten widmet, während sein Bruder Krieg spielt, und indem er sich schließlich für ein Familienleben in Abgeschiedenheit und damit bewusst gegen eine Zukunft im öffentlich-politischen Raum als Herrscher über die Perser entscheidet. Gerade in Abdallahs Umgang mit Blumen, der auf den ersten Blick wie eine minder relevante Detailbeschreibung wirkt, stellt

---

[138] Inger Sigrun Brodey, „Masculinity, Sensibility, and the ‚Man of Feeling': The Gendered Ethics of Goethe's Werther", *Papers on Language and Literature*, 35/2 (Spring 1999), S. 115–140, hier S. 116.
[139] Barbara Becker-Cantarino, „Introduction: German Literature in the Era of Enlightenment and Sensibility", (dies.) (Hg.), *German Literature of the Eighteenth Century. The Enlightenment and Sensibility*. Camden House 2005, S. 12; vgl. den Aufsatz von W. Daniel Wilson, „Eighteenth-Century Germany in its Historical Context" im selben Band, S. 178.
[140] Becker-Cantarino (2005), S. 20, sowie Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 150–180.
[141] Vgl. Brodey, S. 116. Besserer Holmgren liest die beiden Brüder als Repräsentanten von privater und öffentlicher Sphäre. (Besserer Holmgren, S. 116)

Helvig seine Besonderheit heraus. Dies wird noch deutlicher, wenn die Stelle mit den entsprechenden – erotisierten – Versen bei Wieland verglichen wird: Während Wielands Balsora „in ihrer frohen Unschuld / Am Rosenbach neu aufgeblühte Blumen“ *für* Abdallah *bricht*, hilft Helvigs Abdallah Balsora, „[d]ie Lilien, die ein Sturm umweht / An schlanke Stützen“ zu binden (74).[142]

Auch Schel-Adar wird symbolisch feminisiert, wenn Balsora ihm als Kind spielerisch ihr Haarband „um die ernste Stirne schlingt“ (73) und seine Angst um die Enkelin im Bild einer Lerche als Mutter gestaltet wird, die angesichts eines lauernden Adlers um ihre Jungen bangt. Trotz gleicher Voraussetzungen entwickeln sich die beiden Brüder Ibrahim und Abdallah zu unterschiedlichen Männlichkeitstypen:

> Abdallah war, wie Ibrahim,
> Des edlen Freundes werth
> Stets horchen sie voll Ehrfurcht ihm,
> Wenn er sie liebend lehrt,
> Doch sanfter schlug Abdallah’s Brust,
> Wenn er den Greis umfieng,
> Indeß mit kindisch warmer Lust
> Der Jüngre an ihm hieng.
>
> Erzählte beiden er zugleich,
> Wer Persien bekriegt,
> Und welcher König einst dies Reich
> Durch Macht und Muth besiegt
> Da glüht’ Ibrahim, drohend fuhr
> Umher sein Flammenblick
> Abdallah fragte zweifelnd nur
> War dies der Völker Glück?
>
> Wenn jener Lanz’ und Schwerdt im Spiel
> Mit munterm Jubel schwang,
> Begleitet dieser voll Gefühl
> Balsora’s Früh-Gesang
> Und half ihr, wenn am Blumenbeet
> Sie mit der zarten Hand
> Die Lilien, die ein Sturm umweht
> An schlanke Stützen band. (74)

Mit seinem schon früh erkennbaren Interesse für Waffen und Kampf, körperliches Kräftemessen und seinem ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit weist Ibrahim bereits als Kind jene Eigenschaften auf, die ihn später zu einem erfolgreichen Herrscher qualifizieren sollen. Abdallah hingegen zeichnet sich durch Hilfsbereitschaft, Loyalität und Genügsamkeit aus und stellt als empfindsamer Mann eine Alternative zu jener traditionellen Maskulinität dar, die sowohl durch seinen Bruder, als auch durch den nach Erkenntnis jagenden Denker Abdallah Tiecks verkörpert wird. Obwohl der Liebe als Sinn des menschlichen Daseins in beiden Werken

[142] Vgl. Wieland, S. 270.

Helvigs und Tiecks zentrale Position zugesprochen wird, sowohl innerhalb der Weltanschauung der Protagonisten als auch als Katalysatoren der dramatischen Handlung, gelingt es nur dem empfindsamen Abdallah Helvigs, im Zusammensein mit Balsora tatsächlich zur Erfüllung seiner Liebe zu gelangen. Tiecks Abdallah, der – verführt durch seinen diabolischen Lehrer Omar – seinen Vater ermordet und damit ebenso durch Gewalt versucht, seine eigenen Interessen zu verwirklichen, wie der tyrannische Sultan Ali und seine Entsprechung Alnarschin in Helvigs Gedicht, verliert letztlich seine Geliebte Zulma, die ihm diese Gewalthandlung nicht verzeihen kann.[143]

Die erfüllte Liebe als Zentrum und Ziel der Darstellung spiegelt auch Helvigs Titelwahl für ihr Gedicht wieder. Während Wieland mit „Balsora“ seine weibliche Hauptfigur im Titel hervorhebt, sie inhaltlich jedoch eher als Projektionsfläche von Weiblichkeitsphantasien gestaltet als als aktiv Handelnde, und Tieck in seinem Märchen auf den männlichen Protagonisten und dessen Entwicklung konzentriert, wird die Aufmerksamkeit der Leser*innen von Helvig bereits im Titel auf das Liebespaar „Abdallah und Balsora“ gelenkt.

Im Brüderpaar stellt Helvig die beiden zeitgenössischen Männlichkeitsideale jedoch nicht als gleichwertige Alternativen gegenüber, sondern deutet mit Ibrahims Empfindungen von Neid und Eifersucht angesichts Abdallahs offensichtlicher Zufriedenheit die Überlegenheit eines Daseins im Einklang mit der Natur, frei von gesellschaftlichen Hierarchien und Machtstrukturen an. Selbst der Sklave, der Abdallah und Balsora zunächst als ein solcher auf ihren Weg in das geheime Tal mitgeschickt wird, wird ihnen bald zum „Freund“ (102), womit auch die letzte Erinnerung an die hierarchisch geordnete Gesellschaft aufgelöst wird, die Abdallah und Balsora hinter sich gelassen haben.

Die Flucht vor Alnarschin stellt damit sowohl für Abdallah als auch für Balsora einen Ausweg aus der ihre individuelle Entfaltung hindernden Gesellschaft dar, der ihnen durch das Ausleben ihrer Liebe ermöglicht wird. Für Balsora hätte eine Zwangsehe mit Alnarischin die Aufgabe ihrer Persönlichkeit bedeutet, da sie gezwungen worden wäre, wider ihre „Natur“ im Sinne ihrer Gefühle für Abdallah zu handeln, als auch ihre ganz konkrete Auslöschung durch den eifersüchtigen Tyrannen, der bereits seine früheren dreißig Ehefrauen umgebracht hat. Abdallah hingegen hätte als ältester Sohn Alnarschins den persischen Thron besteigen und damit ebenfalls gegen seine Natur verstoßen müssen, da er zentrale Aufgaben eines Machthabers wie das Kriegführen grundsätzlich infrage stellt.

[143] Vgl. Tieck, *Abdallah* (wie Anm. 115).

Die Flucht zum ungestörten Liebesleben im *locus amoenus* fern ab von der geschilderten, absolutistisch-hierarchisch strukturierten Gesellschaft kann daher als ein utopischer Gegenentwurf einer Lebensweise unter „weiblichen“ Vorzeichen gelesen werden, der beiden Geschlechtern Freiheit ermöglicht. Das kritische Potential des Gedichts, das das friedliche Dasein in Freundschaft und Liebe, im Einklang mit der Natur und fern von jener Macht und Gewalt propagiert, die auch das gesellschaftliche System Helvigs eigener Zeit prägen, eröffnet sich erst jener Leser*in, die Helvigs Werk im Kontrast zu den Schilderungen ihrer männlichen Vorgänger versteht. Indem sie ihren utopischen Entwurf in die weiblich konnotierte Form der Idyllendichtung einkleidet und zudem in das abgelegene Persien verortet, ermöglicht sich Helvig die kritische Auseinandersetzung mit Vorstellungen von Macht und Geschlecht ihrer Zeit, ohne dabei offensichtlich gégen ihre Rolle als empfindsame Frau und Dichterin zu verstoßen. Helvigs Gebrauch des Genres und der intertextuelle Umgang mit den Werken ihrer Vorgänger kann damit als „taktisches Handeln“ im Sinne Certeaus betrachtet werden.

Dass mit „weiblichen“ Vorzeichen hier ein Zusammenleben unter den Prämissen von Liebe, Freundschaft, Gemeinschaft und emotionaler Selbstbestimmung ohne eine übergeordnete Macht gemeint ist, die Individuen mithilfe von Traditionen ihren Willen aufzwingt, und nicht etwa ein Matriarchat, das mithilfe hierarchischer Strukturen die individuelle Entfaltung von Individuen ebenso hindern kann, wie die patriarchal organisierte Persien des Tyrannen Alnarschins, wird an anderer Stelle anhand Helvigs Drama *Die Schwestern von Lesbos* näher untersucht werden.

Frauen im Zentrum: Die Dramen *Die Schwestern von Lesbos* (1800) und *Die Schwestern auf Corcyra* (1812)

Als Schriftstellerin unter eigenem Namen trat Helvig (damals noch Imhoff) erstmals mit ihrem Hexameterepos *Die Schwestern von Lesbos* an die literarische Öffentlichkeit, das zunächst im *Musen-Almanach für das Jahr 1800* und im darauffolgenden Jahr auch als eigenständige Publikation bei August Hermann d. J. in Frankfurt erschien.[144] Das Versdrama gilt bis heute als Helvigs erstes, wenn nicht gar einzig relevantes literarisches Werk und nimmt in der literaturwissenschaftlichen Beachtung ihrer Schriften eine Vorrangstellung ein.

[144] Ein Vergleich der beiden Fassungen findet sich in Max Mendheim (Hg.): *Lyriker und Epiker der klassischen Periode*. Teil 3. Union, Stuttgart 1890, S. 113–162.

Steidele liest sowohl *Die Schwestern von Lesbos* als auch *Die Schwestern auf Corcyra* als zwei frühe Beispiele von lesbischer „Camouflage“ in der deutschen Literatur.[145] Während sich auf der Textoberfläche beider Dramen jeweils zwei Schwestern um einen Mann zu streiten scheinen, deutet Steidele die Beziehungen der Protagonistinnen zu ihren jüngeren Schwestern und besten Freundinnen als die eigentlichen Liebesbeziehungen, die in den Werken verhandelt werden. Simaitha werde demnach sowohl von ihrer leiblichen Schwester Likoris als auch von ihrer Freundin und Ziehschwester Thestülis begehrt, Antonia hingegen projiziere ihre Gefühle für ihre verstorbene Freundin und Geliebte Irene auf ihre gleichnamige jüngere Schwester, die sie nach vielen Jahren auf Corcyra wiederfindet. Die Figurenkonstellation Frau – Mann – Frau, die sich in Simaitha – Diokles – Likoris (Lesbos) und Antonia – Demetrius – Irene (Corcyra) entfaltet, stellt damit eine Umkehrung des von Eve Kosofsky Sedgwick etablierten Bildes der triangulären Begehrensformation dar, in der sich eine weibliche Figur „zwischen Männern und deren gegenseitigem homoerotischem Begehren befindet“.[146]

Tatsächlich ist Steideles Lesart beider Dramen, die sich für *Die Schwestern von Lesbos* zudem mithilfe intertextueller Verweise auf Leben und Werk der griechischen Dichterin Sappho in Helvigs Hexameterepos belegen lässt, überzeugend, und festigt zudem die Interpretation Langes, die Helvigs griechische Dramen als Utopien weiblicher Gesellschafts- und Herrschaftsmodelle liest.[147] Während Steideles Deutung der Liebesbeziehung Antonias zu ihrer verstorbenen Freundin Irene kaum weiterer Belege bedarf, erweist sich Interpretation des Liebeskonzeptes, so wie es in *Die Schwestern von Lesbos* gestaltet wird, als weniger eindeutig. In Simaitha und Likoris präsentiert Helvig zwei unterschiedliche Frauentypen, deren Eigenschaften unterschiedliche Erwartungen, Probleme und Verhaltensmöglichkeiten mit sich bringen. Die im Rahmen meiner Doktorarbeit geplante Untersuchung unterschiedlicher Weiblichkeitsentwürfe und ihrer Bedeutung für Vorstellungen von Liebe und Macht soll in der folgenden Darstellung kurz angedeutet werden.

Die Schwestern von Lesbos

[145] Steidele 2000, S. 133. Der Begriff der literarischen „Camouflage“ homosexuellen Begehrens stammt von Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein 1994, S. 30. Auch Paul Derks erwähnt das Drama in *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*. Berlin: Verlag Rosa Winkel 1990, vgl. Haischer, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, S. 14.
[146] Steidele 2000, S. 133. Steidele verweist auf Eve Kosofsky Sedgwick*, Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press 1985, und die Weiterentwicklung der Studie Sedgwicks durch Terry Castle, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press 1993.
[147] (1995) , S. 120.

Simaitha wird als „Liebling des alternden Vaters“ eingeführt (113), der seine Sehnsucht nach der früh verstorbenen Ehefrau auf seine älteste Tochter projiziert. So ist Simaitha in seinen Augen „ernst wie die Mutter und sanft, gleich ihr die Stütze des Hauses“, während sie sich ihren Freundinnen gegenüber durch ihre „reifere Bildung“ und guten Rat, ihre Vertrauenswürdigkeit und die Fähigkeit, zu schlichten hervorhebt. (114) Simaithas „sanftere Warnung“ wird dem „heftige[n] Schelten“ des Vaters als alternativer Erziehungsstil gegenübergestellt, der sich durch „Liebe […] und Güte“ auszeichnet und dennoch zum erwünschten „heitern Gehorsam“ der jüngeren Schwester führt. (115)

Ort des Geschehens ist Lesbos, und das die Insel auszeichnende matrilineare Erbrecht Katalysator der Dramenhandlung. Auf Lesbos darf traditionell nur die älteste Tochter heiraten und das Erbe der Eltern verwalten. Während Söhnen die Möglichkeit offensteht, zur See zu fahren und im Ausland nach Gesetzen zu leben, die auch ihnen ein Erbe ermöglicht, ist für alle nachfolgenden Schwestern nur die Rolle der Dienerin vorgesehen ist. Simaitha erklärt den Ursprung dieser Tradition mit den unterschiedlichen Geschlechtscharakteren von Männern und Frauen: Während die männlichen Einwohner Lesbos’ einst aus Ruhmsucht durch eine risikoreiche List die verbündeten Athener an Sparta verrieten, wurden die Frauen, die sich aus Treue und Vorsicht gegen dieses Vorgehen ausgesprochen hatten, nach Kriegsausgang durch den Besitz der Insel und das alleinige Erbrecht belohnt. Die sich als unzuverlässig erwiesenen Männer Lesbos’ wurden hingegen von den Griechen enteignet. Diese in Simaithas Erklärungsmodell prämierten „weiblichen“ Eigenschaften der Vorsicht, Rücksicht, Altruismus und Loyalität werden in beiden *Schwestern*-Dramen Helvigs immer wieder als zentrale Tugenden nicht nur für Frauen, sondern auch als die Voraussetzung für das verantwortungsvolle Verwalten von Machtpositionen im Allgemeinen unabhängig vom Geschlecht des Herrschenden herausgestellt.

Im „Begehrensdreieck“, das sich zwischen Simaitha, Diokles und Likoris entfaltet, treffen verschiedene Konzepte von „Liebe“ aufeinander. Simaithas Liebe zu Diokles zeichnet sich durch das innerliche Empfinden von Zuneigung und gedankliche Vorfreude aus. Da Simaitha jedoch bereits einmal in ihrer Hoffnung auf erfüllte Liebe enttäuscht wurde, behält sie ihre Gefühle für Diokles für sich. Ihr Begehren äußert sich nicht durch körperliche, für andere sichtbare Zeichen von Verliebtheit, sondern durch rationelle Bewertung der Beziehung zu ihrem künftigen Ehemann, die sich erst nach der Hochzeit sicher entfalten kann.

Diokles’ „Liebe“ zu Simaitha gleicht der Verehrung einer Gottheit. Diokles begehrt in Simaitha seine Vorstellung von einem reinen und vollkommenen Wesen, die er auf Simaitha projiziert. Da Diokles’ Idee von Simaitha ihn blind für ihre eigentliche Persönlichkeit macht

und er in ihr ein höheres Wesen anzubeten meint, dem er selbst unterlegen ist, können sich die beiden nicht als Partner auf Augenhöhe treffen. Die „Liebe“ des ursprünglichen Brautpaares wird zu Beginn als einseitig präsentiert. So ist es Diokles, der Simaitha „[s]ah und liebend erkor“ (17), während von Simaithas Gefühlen zunächst nicht die Rede ist. Tatsächlich tritt er nicht zusammen mit Simaitha, sondern mit Likoris zum ersten Mal im Stück auf, als Likoris von ihrem zufälligen morgendlichen Treffen erzählt – Likoris war damit beschäftigt, Blumen zu gießen und „viele brechend zu sammeln“, so ihre eindeutig zweideutige Schilderung. Auch im Traum Thestülis’, die ahnt, dass ihre Freundin Simaitha von ihrem untreuen Verlobten Diokles enttäuscht werden wird, klingt das Motiv der verlorenen Blumen an. So fallen Simaitha ihre gesammelten Blumen in Thestülis’ Traum aus dem Schoß, als sie ihren verschwundenen Lieblingsvogel erblickt, der sich jedoch auf Likoris’ Busen und deren Blumen niederlässt. Die traditionelle Darstellung der ersten sexuelle Erfahrung von Frauen im symbolischen Blumenpflücken, das im medizinischen Begriff der „Defloration“ auch im heutigen Sprachgebrauch weiterlebt, durchzieht Helvigs Werk.[148]

Simaitha nimmt in der Gruppe der jungen Frauen die Rolle der Führerin ein. Ihr „Führungsstil“ zeichnet sich durch Weisheit, Loyalität und Sanftmut aus und bildet einen Kontrast zur rauen Art des Vaters und seines „heftigen Scheltens“ (114). Letztlich verzichtet sie zugunsten ihrer Schwester auf Diokles – ein Entschluss, der als altruistisches Verhalten als idealweiblich gedeutet werden kann, jedoch gleichzeitig auch jene matrilineare Erbschafts- und Heiratsordnung unterläuft, die die Gesellschaft Lesbos’ prägt.

Die Schwestern auf Corcyra

1803 heirate Helvig den schwedischen Generalfeldzeugmarschall Carl Gottfried von Helvig. Das Paar hatte sich im Vorjahr am Weimarer Hof kennengelernt, den Helvig als Gesandter des schwedischen Hofes auf seiner Rückreise von Konstantinopel besucht hatte. Nach dem Tod ihrer Mutter Louise von Imhoffs 1803 zog mit ihrer 1804 geborenen Tochter Charlotte und begleitet von ihren beiden Schwestern Marianne und Louise zu ihrem Ehemann nach Stockholm, wo 1805 und 1809 die Söhne Bror und Bernhard geboren wurden. Für den Zeitraum ihres ersten Aufenthaltes in Schweden sind keine literarischen Veröffentlichungen Helvigs verzeichnet.

[148] Vgl. Helvigs Legenden „Die Rückkehr der Pförtnerin“ und „Die Quelle der heiligen Ragnill“ im *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1812 und 1817).

Das Drama *Die Schwestern auf Corcyra* muss jedoch bereits während des Stockholmer Aufenthalts entstanden sein, da es dort bereits im Freundeskreis aufgeführt wurde.[149] Nachdem Helvig das Werk dem Weimaraner Schauspieler Pius Alexander Wolff zur Durchsicht geschickt und daraufhin um über 300 Verse ergänzt hatte, schlug sie Goethe am 26. Januar 1811 brieflich die Aufführung des Dramas auf einer der Weimarer Bühnen vor, um ihr „im Strom großer Begebenheiten fast ganz erloschenes Andenken dadurch aufzufrischen".[150] Zu einer Aufführung in Weimar kam es jedoch meines Wissens nicht.

Obwohl das Drama *Die Schwestern auf Corcyra* erst 1812 im Druck erschien,[151] knüpft es thematisch und formal an das frühe Werk Helvigs an, weshalb es den Abschluss dieses Kapitels bilden soll. In der Genrebezeichnung „[e]ine dramatische Idylle in zwey Abtheilungen" im Untertitel wird das Werk bereits auf der Titelseite der Idyllendichtung zugeordnet, die Lange als eine jener Gattungen ausmacht, die für Schriftstellerinnen um 1800 als angemessen galten, während das Drama – hier durch die diskretere Verwendung des Adjektivs „dramatisch" dennoch angedeutet – als den Männern vorbehaltene Form galt.[152]

In ihrer Zueignung an Herzogin Luise von Sachsen-Weimar, an deren Hof Helvig in ihrer Jugend – „in sonnenhellen Jahren"[153] – als Hofdame tätig war, wendet sich die Autorin an ihre frühere Gönnerin und knüpft damit an den Erfolg ihres eben jener Herzogin gewidmeten Gelegenheitsgedichts „Die Schatten auf einem Maskenball an", das ihre Karriere als gedruckte Schriftstellerin gut 15 Jahre zuvor ins Rollen gebracht hatte. In den einleitenden Stanzen präsentiert Helvig „Reinheit" als jene Tugend, die sowohl Thema des nachfolgenden Dramas ist, als auch den wichtigsten Orientierungspunkt einer jeden Frau, ja gar den „reinen Stempel schöner Menschheit" ausmache. Als reinste aller Frauen wird Herzogin Luise selbst idealisiert, denn da sie stets der „Pflicht nur huldigte", sei ihr Gewissen rein und frei von Zweifeln. Das Bild der Reinheit, das Helvig hier etabliert, beschreibt folglich keinen Zustand sexueller Unerfahrenheit oder moralischer Unschuld, sondern ist ähnlich wie in „Abdallah und Balsora" als Prinzipientreue gegenüber sich selbst und der eigenen Natur zu verstehen. „Rein" ist, wer

[149] Vgl. dazu z. B. Brief Helvig an Karl Wilhelm von Fritsch, 13. August 1809 (GSA 20/103, Abschrift).
[150] Brief Helvig an Goethe, 26. Januar 1811 (GSA 28/397).
[151] Amalie von Hellwig, *Die Schwestern auf Corcyra. Dramatische Idylle in zwey Abtheilungen*. Amsterdam und Leipzig: Kunst- und Industrie-Comptoir 1812. Auch erschienen in *Deutsche Schaubühne; oder Dramatische Bibliothek der neuesten Lust- Schau- Sing- und Trauerspiele*. E[i]lfter Band. Leipzig und Augsburg: Stage [1814], sowie im ersten Band von *Amalie von Hellwigs Werke*. Stockholm & Upsala, Em. Burzelius 1818. Eine schwedische Übersetzung durch Ludwig Borgström erschien als Amalia von Helvig, *Systrarna på Corcyra. Dramatisk idyll*. Strengnäs, [gedruckt bei] Carl Erik Ekmarck 1824.
[152] Lange (1995), S. 103f.
[153] Zueignung und Dramentext werden im Folgenden mit Verweis auf die Seitennummer direkt im Fließtext unter nach *Die Schwestern auf Corcyra* in der Sammelausgabe *Amalie von Hellwigs Werke* (1818), S. 285–380 zitiert.

sich selbst treu bleibt und nach festen und unveränderlichen Grundsätzen handelt, die im Falle der Herzogin ihre Pflichten als Herrscherin und Frau von Stand entsprechen. Luise laufe keine Gefahr, sich mit Zweifeln, Reue und Gewissensbissen („des innern Vorwurfs Laut“) quälen zu müssen.

Dass es sich bei dieser Eigenschaft um eine geschlechtlich kodierte Tugend handelt, derer Frauen in besonderer Weise als „Schutzgeist“ und Handlungskompass bedürfen, wird in direkten Zusammenhang mit den begrenzten Daseinsmöglichkeiten von Frauen gebracht: „Des Weibes Hoheit in des Weibes Schranken“ ist das „Bild“, das die Autorin laut Zueignung mit ihrem Drama zu gestalten intendiert. In der Vorstellung von der Verpflichtung eines jeden Menschen, sich selbst und der eigenen Natur treu zu sein, spiegelt sich jene Argumentation Helvigs, mit der sie ihren Verlobten Carl einst über ihr Wesen aufgeklärt und ihm die Notwendigkeit des Auslebens ihrer intellektuellen „Gaben, welche sie zur Entfaltung vorwärtsdrängen“, deutlich gemacht hatte.[154]

Die Haupthandlung des Dramas erscheint simpel. Helvig selbst stellt in einem Brief an Knebel fest, dass

> dies Gedicht gar keinen Reiz in der Begebenheit noch Verschlingung des Interesses, dennoch hat es schon manche Frauen Seele bewegt und wird wohl immer nur von diesen ganz verstanden werden. Der Zustand des Weibes, welches nach einer glänzenden Jugend voll Glük und Anbetung – die Laune manches Jugendtraumes erkennt und weniger von außen als von innen an die stille Rükkehr in sich selbst gemahnt wird, dieser Moment ist immer ein sehr bedeutender für unser Geschlecht und in diesem erscheint eine warme schöne Neigung die sich an uns drängt und das ewig junge Herz der fühlenden Frau berührt als die schwerste Prüfung weiblicher Tugend und Resignation – Vergangenes Glük schmeichelt sich in der neuen Gestalt wieder vor unsere Phantasie und es ist recht schwer sich selbst zu sagen: ich will nicht mehr geliebt sein! – denn wir entsagen mit diesem holden Glüke zugleich der schönsten Zier unsres Daseyns das fortan ein schmukloses und verödetes bleibt. Wer von dieser subjectiven Ansicht das Gedicht ließt wird vielleicht viel darin finden und auch mit diesem Wort des Rätsels die Bedeutung der Karaktere mehr verstehn und beherzigen.[155]

Wie bereits in *Die Schwestern von Lesbos* stehen auch in *Die Schwestern auf Corcyra* mit den Schwestern Antonia und Irene zwei Frauengestalten im Zentrum des Geschehens. Antonia und ihr junger Neffe Demetrius kehren nach langen Jahren in Byzanz zu Antonias Heimatinsel Korfu zurück. Dort trifft Antonia ihre jüngere Schwester Irene wieder, von der sie in ihrer Jugend getrennt worden war. Irene, die unterdessen bei dem politischen Flüchtling Leo als Ziehtochter gelebt hat, erkennt Antonia zunächst nicht wieder, fühlt sich jedoch dennoch unmittelbar zu ihr hingezogen. Ebenso wie die ältere der Schwestern von Lesbos, Simaitha, ihrer Schwester Likoris zuliebe auf ihren Verlobten verzichtet, entsagt auf Korfu auch Antonia dem Freien Demetrius‘, der stattdessen mit ihre jüngere Schwester Irene heiratet. Auch ihren

[154] Brief Helvigs [damals noch Imhoff] an Carl von Helvig, 17. Mai 1803, zitiert nach Bissing, S. 150f. Vgl. die ausführliche Analyse der Briefpassage im Auftakt dieser Arbeit.
[155] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 25. Oktober 1812 (GSA 54/169).

Palast in Byzanz überlässt Antonia dem jungen Paar, während sie selbst beschließt, auf Korfu zu verbleiben. Antonia und Simaitha entsagen damit dem „holden Glüke“ – der romantischen Liebe zum anderen Geschlecht als „der schönsten Zier unsres Daseyns“, und wählen „die stille Rükkehr in sich selbst“, die Helvig in ihrem oben zitierten Brief an Knebel als Moment von besonderer Bedeutung im Leben einer alternden Frau beschreibt.[156]

Tatsächlich durchziehen jedoch Diskussionen der unterschiedlichen Voraussetzungen für und Erwartungen an Frauen und Männer die beiden Abteilungen des Dramas. Durch die Verlagerung der Handlung nach Korfu zur Zeit des byzantinischen Kaisers Manuel I. Komnenos um 1150–1160 verschaffte Helvig sich räumliche und zeitliche Distanz zu ihrer Gegenwart, die ihr die Kommentierung und Problematisierung solcher sozialen, moralischen und politischen Fragen ermöglichte, die auch für ihre eigene Lebenswirklichkeit aktuell waren, von deren öffentlicher Thematisierung sie als Frau in ihrer eigenen Gesellschaft jedoch ausgeschlossen war. Im Zentrum des Analysevorhabens im Rahmen meiner Doktorarbeit werde ich mich näher mit der bereits beschriebenen Verhandlung von Konzepten von Macht und Geschlecht beschäftigen,[157] die in *Die Schwestern auf Corcyra* in der Gegenüberstellung der Frauengemeinschaft Korfus und der männlich konnotierten Machtmetropole Byzanz als Heimatort Demetrius’ verhandelt werden.

[156] Ebd.
[157] Vgl. die Abschnitte zu „Abdallah und Balsora“ und *Die Schwestern von Lesbos* im Rahmen dieser Arbeit.

Zweites Kapitel
Zeitgenössische Fragen in mittelalterlichem Kostüm: Helvigs Sagen und Legenden

Einführung

Nachdem Amalia von Helvig sechs Jahre in Stockholm verbracht hatte, kehrte sie 1810 mit den drei Kindern und ihrer Schwester Louise, jedoch ohne Carl von Helvig, nach Deutschland zurück. Mit dem Umzug nach Heidelberg begann ein neuer Lebensabschnitt, der von weiteren Umzügen und den damit einhergehenden Erfahrungen von Fremdheit, Heimkehr und Verlust geprägt wurde, aber gleichzeitig auch neue Impulse zu Helvigs intellektueller Entwicklung und Neuorientierung mit sich brachte. Insbesondere der zweite Aufenthalt Helvigs in Schweden in den Jahren 1814–1816, mit den intensiven Monaten in der Universitätsstadt Uppsala im Frühling 1816, sollte wegweisend für ihre geistige Hinwendung gen Norden und ihr künftiges Engagement für die Vermittlung schwedischer Literatur und Kultur nach Deutschland werden.

Der Umzug nach Heidelberg verlangte eine Erneuerung und Erweiterung jenes literarischen Netzwerkes, das Helvig sich während ihrer Jugend am klassizistisch geprägten Weimarer Musenhof aufgebaut hatte. Einiges hatte sich in Deutschland während ihrer Abwesenheit verändert: Mit der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation und der Gründung des Rheinbundes 1806 besetzten Napoleons Truppen nunmehr vormals deutsche Gebiete. Nach anfänglicher Neutralität beteiligte sich auch Preußen und mit ihm das Herzogtum Sachsen-Weimar aktiv an der vierten Koalition gegen Napoleons Truppen. Die baldige verheerende Niederlage Preußens in der Schlacht bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 erschütterte Deutschland nachhaltig und feuerte die zunehmend anti-französische Stimmung und das Aufwehen patriotischer Winde an, die auch das kulturelle Klima färbten. Wie die Werkanalysen in diesem Kapitel zeigen werden, lassen sich die an Einfluss gewinnenden nationalromantischen Strömungen auch in einer gewissen Neuorientierung in Helvigs literarischem Schaffen erkennen. Mit dem *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (herausgegeben in zwei Bänden 1812 und 1817) und der längeren Prosaerzählung *Die Sage vom Wolfsbrunnen. Mährchen* (1814) wird im Folgenden eine Gruppe von Werken behandelt, die von Helvigs Orientierung an mittelalterlichen Traditionen in der Wahl ihrer Genres und Stoffe zeugen. Auch die allmähliche Integrierung von Figuren und Motiven aus der (alt)nordischen Literatur und Geschichte in ihre Werke soll nachgezeichnet werden.

Mehrere tausend Kilometer getrennt von ihrem Ehemann, der nur mangelhaft zur finanziellen Versorgung seiner Familie beitrug, hatte Helvig gleich mit mehreren Herausforderungen zu kämpfen. Die Geldsorgen der Familie ließen auch nach der Rückkehr nach Deutschland nicht nach. So drehten sich die Briefe, die Helvig bereits aus Stockholm und später aus Heidelberg an Karl Wilhelm von Fritsch nach Weimar sandte, größtenteils um den Erhalt von Geldern für sie und ihre Schwestern, die ihnen durch ihre Cousins, den Kammerherrn Carl von Stein und Fritz von Stein mithilfe der Vermittlung durch Christoph Hufeland regelmäßig zukommen sollten. Die Überführung von Geldern über die Landesgrenzen hinweg gestaltete sich jedoch als logistisch aufwendig und problematisch, da sowohl das Postwesen als auch die Währungsumrechnung zwischen Schweden und Deutschland („da es durchaus keine Norm für den Werth der schwedischen Gelder“ gebe) durch die politischen Unruhen der Befreiungskriege beeinflusst waren. Zudem schien das Verhältnis Helvigs zu ihrer jüngeren Schwester Marianne, die mittlerweile den Schweden Jakob de Ron geheiratet hatte, äußerst angestrengt, da Helvig ihrer Schwester Rücksichtslosigkeit und Nachlässigkeit im Umgang mit finanziellen Verpflichtungen vorwarf.[158]

Abgesehen von den ganz konkreten Schwierigkeiten, die die Organisation des Umzugs und die Gestaltung des Alltags mit begrenzten finanziellen Mitteln mit sich brachten, stand Helvig vor der Herausforderung, ihr Schreiben, das der Familie ein notwendiges Einkommen verschaffte, in Einklang mit dem gesellschaftlichen Weiblichkeitsideal und der von ihr erwarteten Rolle der Ehefrau und Mutter zu bringen, und ihre professionellen intellektuellen Tätigkeiten gegenüber ihrem Mann zu rechtfertigen. Auf welche Weise Vorstellungen von Geschlecht und weiblichem Schreiben Einfluss auf Helvigs literarisches Schaffen hatten und wie Helvig sich in ihren Briefen und Werken mit ihnen auseinandersetzt, wird im Folgenden näher untersucht werden.

„[e]in Fremdling in jedem Sinne“ – Zurück in Deutschland

Nach einem mehrwöchigen Aufenthalt im Kurort Schwalbach bei Frankfurt ließ sich Helvig mit ihrer Schwester Louise, ihren Kindern Charlotte, Bror und Bernhard und einem schwedischen Kindermädchen im September 1810 in der süddeutschen Universitätsstadt Heidelberg nieder. Dass Helvig sich bereits im Vorfeld um die Erneuerung ihrer früheren deutschen Kontakte bemüht hatte und diese zur Organisation ihres neuen Lebens in Heidelberg

[158] Von den Geldsorgen zeugen die unveröffentlichten Briefe Helvigs an Karl Wilhelm von Fritsch (GSA 20/103 und 20/104). Heutiger Standort der Originalbriefe: Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand 20547 Rittergut Seerhausen. Zum angespannten Verhältnis mit Marianne von Imhoff, verheiratet de Ron, vgl. den Brief Helvigs an Fritsch, 8. Mai 1812 (GSA 20/103, Bl. 41–54).

zu nutzen suchte, zeigen die Briefe, die sie aus Schwalbach an ihre Freundin Charlotte von Schiller schrieb. So bat sie Schiller, die sich gerade in der Universitätsstadt aufhielt, ihr bei der Wohnungssuche zu helfen und sie bei der Familie Voß zu empfehlen, deren Bekanntschaft Helvig zu erneuern gedachte. Durch Charlotte von Schillers Hilfe erhoffte sie sich „des Professors Protection“.[159] Im Haus des Jura- und Philosophieprofessors Carl August Erb (1791–1873) bezog die Familie schließlich eine Wohnung mit einem großen Garten und Blick auf den Schlossberg, dessen Umgebung Ziel zahlreicher Ausflüge und Spaziergänge wurde.

Der Entschluss, sich gerade in Heidelberg niederzulassen, hatte Helvig gegen den Willen ihres Mannes getroffen, der ihr Paris als Aufenthaltsort vorgeschlagen hatte. Während er die klimatischen Verhältnisse und die guten Möglichkeiten, ihr malerisches Talent weiterauszubilden, als Argumente für die französische Hauptstadt anführte, entschied sie sich bewusst für Heidelberg, da sie sich von der deutlich kleineren Universitätsstadt ein ruhiges, gesundes und naturnahes Leben mit ihren Kindern erhoffte. Die Begründung ihres Entschlusses, die sie drei Tage nach Ankunft in Heidelberg im September 1810 in einem Brief an ihren Mann formulierte, zeugt mit ihren spitzen Bemerkungen von nur schwerlich unterdrückten Vorwürfen. Da Helvig darin grundlegende Ansichten zu Geschlecht und Künstlerschaft, sowie auch ihre Vorstellungen von spezifische „nationalen“ Charaktereigenschaften ausführt, wird ihre Argumentation im Folgenden genauer untersucht und daher zunächst ausführlich zitiert:

> Du ließt mir freie Wahl und ich hoffe nach Pflicht und Gewissen für mich und die Meinigen entschieden zu haben, indem ich mich in Heidelberg einlogirte. Ich gestehe Dir, daß Dein Hinweis nach Paris, als ich ihn in Schwalbach las, mir viel zu denken gegeben hat, ja eine Versuchung für mich enthielt, die vergrößert wurde durch brillante Recommendationen; Freunde, welche das Pariser Leben kennen, prophezeiten mir, daß sich dort ein interessanter Cirkel um mich sammeln werde, und ich gestehe Dir, daß ich diese Meinung schweigend theilte. Die Neigung aber, mit Menschen umzugehen, empfangen und mittheilen zu wollen auf geistigem Gebiet, würde mir bei dem eitlen, kalt-genußsüchtigen Verkehr in Paris zur Klippe geworden sein, statt zum Wachsthum dessen, was ich in mir selbst zu schätzen wage – der kostspielige Aufenthalt hätte mir nur einen bitteren Nachgeschmack hinterlassen.
>
> Ich beantworte nun den zweiten Punkt, die Kunst betreffend: Du urtheilst sehr richtig, wenn Du in Paris die beste Gelegenheit erwartest, mein Talent für Portraitmalerei ausbilden zu können; Fleiß bei richtiger Anleitung könnte mich selbst jetzt noch auf eine vielleicht bedeutende Stufe der Kunstausübung führen und ich würde dadurch eine große Befriedigung empfinden, aber dann müßte ich als Malerin dem Ziel entgegenstreben, als Frau und Mutter den Meinigen durch den Erwerb zu nützen, was mir in Schweden als Gemahlin des General-Feldzeugmeisters nicht gestattet wurde. Zur Dilettantin wäre die theure Ausbildung ein Luxus, den wir uns jetzt nicht leisten können. – Ich habe mich nie als stark noch tugendreich empfunden, deshalb habe ich stets gesucht, meine Kraft in dem Entschluß zu concentriren: allem aus dem Wege zu gehen, was den reinen Spiegel meines Inneren trüben könnte. Ich möchte die Erholungszeit, die mir Deine Liebe gönnte, zweckentsprechend für Geist und Körper ausnutzen. Hier kann ich mit den Kindern anspruchslos billig und doch behaglich leben, im Verkehr mit gebildeten Deutschen, die auch herzliche Beziehungen zu uns haben werden, und nichts

[159] So hatte Marianne die durch ihren Umzug nach Schweden angefallenen Abzugsgelder an den Herzog von Weimar offenbar nicht bezahlt, was auch Amalie in finanzielle Schwierigkeiten zu bringen drohte. Unveröffentlichte Briefe Helvigs an Charlotte von Schiller, 29. August und 6. September 1810 (GSA 83/1754).

> will ich versäumen, um mich zu bereichern für meine Lebensaufgabe: beglückend für Dich, bildend für die Kinder zu werden.[160]

In ihrem Brief reagiert Helvig taktisch auf die Argumente ihres Mannes und gibt zu, dass sie sich von den künstlerischen Möglichkeiten, die ihr Paris geboten hätte, angezogen gefühlt habe. Gleichzeitig erinnert sie ihn jedoch daran, dass er ihr in Schweden nicht die Erlaubnis gegeben hatte, in ihre Malerei zu investieren und als Künstlerin zum Familieneinkommen beizutragen. Die Idee, ihre Malerei zum reinen Vergnügen auszubilden, um dann doch auf dem Niveau einer Dilettantin Halt zu machen, lehnt Helvig als unnötig kostspielig ab.

In ihrer Beschreibung des „eitlen, kalt-genußsüchtigen Verkehr[s]“, der ihres Erachtens die Pariser Kulturszene prägt, stellt sie der französischen Mentalität ihr Bild einer deutschen und damit ihrer eigenen Mentalität gegenüber, die sich durch Anspruchslosigkeit, Wärme und Bildung auszeichne. Indem sie ihre Abneigung gegen Oberflächlichkeit und Luxus ausdrückt, die ein Leben als *Pariser Künstlerin* bedeutet hätte, stellt sich Helvig indirekt als bescheidene und altruistische *deutsche Ehefrau und Mutter* dar und betont damit ihre Konformität mit zentralen Eigenschaften des zeitgenössischen Weiblichkeitsideals. Anstelle des Schaffens von Kunst beschreibt Helvig die Zufriedenheit ihres Ehemanns und die Bildung ihrer Kinder als ihre „Lebensaufgabe“. An der Erfüllung ihrer mütterlichen Pflicht, durch den Verkauf ihrer Kunst zum materiellen und geistigen Wohlergehen ihrer Kinder beizutragen, habe ihr Ehemann sie demnach gehindert, als er ihr die professionelle Ausübung ihrer Malerei in Schweden nicht erlaubt habe, so der subtile Vorwurf. Ihre abschließende Beteuerung, mit der sie die Diskussion ihrer Lebensentscheidungen als Frau und Künstlerin vorerst abschließt, mutet daher beinahe ironisch an: „nichts will ich versäumen, um mich zu bereichern für meine Lebensaufgabe: beglückend für Dich, für die Kinder bildend zu werden“.[161]

Indem Helvig gerade jene Frauenrolle der fürsorglichen Mutter, die ihr Mann sich von ihr erwartet, als Argument *für* ihre Kunstausübung anführt und damit dem Vorwurf mangelnder Weiblichkeit zuvorkommt, schlägt sie ihren Gatten mit seinen eigenen, den männlich geprägten Geschlechterdiskurs um 1800 repräsentierenden, rhetorischen Waffen. Helvigs aktive Verwendung des zeitgenössischen Weiblichkeitsideals, das Aufopferungsbereitschaft und Zurückhaltung prämierte, zur Beförderung ihrer individuellen Entwicklung und künstlerischen Ambitionen, die dasselbe Weiblichkeitsideal gerade *nicht* vorsah, lese ich als „taktisches“ Handeln im Sinne Michel de Certeaus. Da Helvig als Frau ihrem Ehemann juridisch, ökonomisch und auch körperlich unterlegen war und ihr damit im patriarchalisch organisierten

[160] Helvig, Brief an Carl von Helvig, 19 September 1810, zitiert Bissing, 270f.
[161] Ebd., 271.

Gesellschaftssystem ihrer Zeit, das sich unter anderem in der diskursiven Ausformung der Geschlechterrollen ausdrückt, die Position der „Schwächeren“ zukam, kann der bewusste Gebrauch und die Umfunktionierung dieser Geschlechterrollen als Taktik zur Unterlaufung derselben gelesen werden.[162] Wie sich in den Textanalysen dieses Kapitels zeigen wird, stellen die in Helvigs Brief an ihren Mann angedeutete Betonung und teilweise Umwertung traditionell weiblich kodierter Eigenschaften und Beschäftigungen, wie auch ihre Vorstellungen spezifisch „nationaler“ Charaktereigenschaften wiederkehrende Motive in Helvigs Briefen und literarischen Werken dar.

*

Auch in ihrer neuen Heimat Heidelberg etablierte Helvig ein fruchtbares Netzwerk aus neuen wie auch alten Bekannten. So pflegte sie – vorbereitet durch die Empfehlung Charlotte von Schillers – Umgang mit dem Altphilologen und Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voß und dessen Sohn, dem Lateinprofessor Heinrich Voß, dem Philologen Friedrich Gottlob Welcker, mit dem klassischen Philologen Friedrich Creuzer, Professor Aloys Schreiber, dessen historische Vorlesungen sie besuchte, und mit den kunstinteressierten Brüdern Sulpiz und Melchior Boisserée, bekannt für ihre umfangreiche Sammlung altdeutscher Gemälde.[163] In Heidelberg traf Helvig außerdem den Künstler Peter Cornelius, den Schriftsteller Achim von Arnim, die Schrifstellerin Helmina von Chézy, die seit 1810 in ebenfalls in Heidelberg ansässig war, und wurde vom Komponisten Carl Maria Weber, den sie 1810 in Sophie Sanders Berliner Salon kennengelernt hatte, aufgesucht.[164] Auch Weimarer Bekannte, darunter neben Charlotte von Schiller, Caroline von Wolzogen und dem zukünftigen Großherzogs Carl Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach, gehörten während ihrer Aufenthalte in Heidelberg zu ihren Besuchern. Den reichen, „meist 30–40 Personen“ umfassenden kulturellen Zirkel um Helvig, der sich zu Literaturlesungen und musikalischen Vorträgen wie auch zu gemeinsamen Ausflügen in die Natur des Heidelberger Umlands sammelte, beschreibt Chézy in ihren Memoiren als ebenso lebhaft wie lehrreich.[165]

---

[162] Vgl. Certeau, S. 78, sowie Arpings Anwendung des Certeau’schen Taktik-Begriffs zur Beschreibung des Verhältnisses schwedischer Schriftstellerinnen zu den männlich geprägten Machtverhältnissen um 1800 (Arping, S. 19).

[163] Vgl. den die Briefe Helvigs an Carl von Helvig, 19 September 1810, zitiert Bissing, 270f. und 1 Oktober 1810, ebd., 271f. Zur Boisserée’schen Sammlung vgl. Heckmann (wie Anm. 81).

[164] Ihre erste Begegnung mit Arnim in Berlin erwähnt Helvigs in einem Brief an Carl von Helvig (vermutlich Juni 1810, bei Bissing undatiert, S. 256). Den Besuch Arnims und Webers in Heidelberg erwähnt Helvig ebenfalls in einem Brief an ihren Mann, November 1811, Bissing, S. 319, vgl. Holmström, S. 165.

[165] Helmina von Chézy, *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben*. Zweiter T[h]eil. Leipzig: Brockhaus 1858, 22–25.

Während Helvig während der Stockholmer Jahre ihrer Ehe keine literarischen Werke veröffentlicht hatte, beendete sie bereits in ihrem ersten Jahr in Heidelberg mehrere Arbeiten.[166] Ihr intensives Studium der Boisserée'schen Gemäldesammlung und des altdeutschen Stils sowie der Unterricht in der Ölmalerei, den Helvig in Heidelberg nahm, resultierten nicht nur in der Ausführung zahlreicher Gemäldekopien, sondern inspirierten auch zur literarischen Gestaltung der dargestellten Motive.[167] Selbst unterrichtete Helvig Zeichnen und Italienisch. Neben ihren thematisch und stilistisch am deutschen Mittelalter orientierten Arbeiten wie dem ersten Band ihres *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1812), der Kunstbetrachtung „Beschreibungen altdeutscher Gemälde", in der sie einzelne Gemälde der Boisserée'schen Sammlung in Briefform beschreibt (1812 in Schlegels Zeitschrift *Das Deutsche Museum*), sowie ihrer längeren Prosaerzählung *Die Sage vom Wolfsbrunnen* (1814) veröffentlichte sie mit dem Idyllenzyklus *Die Tageszeiten* und dem Hexameterdrama *Die Schwestern auf Corcyra* auch Werke (beide erschienen 1812), die sie Jahre zuvor verfasst hatte.[168]

Zu einer erhöhten Produktivität war Helvig auch durch die prekäre finanzielle Situation ihrer Familie gezwungen, für die sie zeitweise die alleinige Verantwortung trug. Carl von Helvig war mit seiner Stellung in der schwedischen Armee unzufrieden und trug nicht zur Versorgung seiner Familie bei. Die schwedischen Wechsel, auf die Helvig monatelang gewartet hatte, konnten in Heidelberg nicht eingelöst werden, und der Erhalt von Geldern, die ihr ein Cousin versprochen hatte, verzögerte sich. Wiederholt klagt Helvig in Briefen über die ihr auferlegte Bürde, sechs Personen allein versorgen zu müssen und verwendet die ständige Geldnot ihrem unzufriedenen Mann gegenüber als ein Hauptargument für ihre schriftstellerische Tätigkeit. So erinnert sie ihn im Zusammenhang der Auflistung ihrer derzeitigen literarischen Projekte am 25. Juli 1811 an ihre Beweggründe und beteuert ihm erneut, sich der von ihr erwarteten Rolle als Frau bewusst zu sein:

> All dieses thue ich nicht aus Ruhmsucht, sondern, neben dem Vergnügen es hervorzubringen, bloß und das tägliche Brot in dieser unsicheren Zeit zu erwerben und in dieser Hinsicht unabhängig von den Eventualitäten des Lebens zu sein. Mein Frauenschicksal gehört Dir, Deines aber nicht mir an, deßhalb suche ich Dir den Ballast der täglichen Nothdurft möglichst aus dem Wege zu räumen und doch nicht mein Capital anzugreifen.[169]

---

[166] So berichtet Helvig ihrem Mann Carl in einem Brief vom 25. Juli 1811 von der Fertigstellung von „[z]wie neue[n] Legenden und [der] Sage vom Kaiser Maximilian [‚Die Martinswand']", von ihrem Verkauf des Dramas *Die Schwestern auf Corcyra* an einen Verleger sowie von der geplanten Herausgabe eines Taschenbuchs mit Fouqué (zitiert nach Bissing, S. 308).

[167] Am 3. Oktober erwähnt Helvig in einem enthusiastischen Brief an Carl, dass sie im Begriff sei, ein Gemälde mit dem heiligen Georg als Motiv in Aquarell zu kopieren, das später auch in ihrer Legende „Sanct Georg und die Wittwe" Gestaltung findet. (Bissing, S. 273)

[168] In einem Brief an Schiller erwähnt Helvig bereits im Mai 1798 ihre Arbeit *Die Tageszeiten* (Bissing, S. 27). *Die Schwestern auf* Corcyra hatte Helvig schon vor 1810 in ihrem Stockholmer Bekanntenkreis zur Aufführung gebracht (Bissing, S. 220).

[169] Helvig, Brief an Carl von Helvig, 25 Juli 1811, zitiert nach Bissing, S. 308f.

Wie sich Helvigs hier artikulierter ständiger Konflikt zwischen den an sie gestellten Erwartungen als (Ehe)Frau und Mutter einerseits und ihrem Bewusstsein der eigenen künstlerischen Begabung andererseits auf ihr konkretes schriftstellerisches Schaffen auswirkte, wird im Folgenden anhand ihres ersten größeren Buchprojektes, dem *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1812) dargestellt. In einem ersten Schritt wird dabei Helvigs taktisches Vorgehen von der Ideenfindung bis hin zur fertigen Publikation der Sammlung untersucht. Mithilfe der Analyse von Rezensionen wird daraufhin geprüft, inwieweit das Geschlecht der Autor*innen die Erwartungen der Rezensenten an die dargestellte Moral und an die Erfüllung von Genrekonventionen und damit die generelle Aufnahme des Werkes beeinflusst haben. Die literarische Gestaltung der Verhandlung von Geschlechterrollen und des Spannungsverhältnisses von individueller Entfaltung und gesellschaftlich/religiös geformten Pflichten steht schließlich im Zentrum der Textanalysen ausgewählter Beiträge des Taschenbuchs. Dabei konzentriere ich mich mit der Zueignung, den Legenden „Das Gebet der heiligen Scholastika“ und „Die Rückkehr der Pförtnerinn“ sowie den Sagen „Adolfs Eck“ und „Der Gang durch Cöln“ auf jene Beiträge Helvigs, die durch ihre Themawahl und/oder ästhetische Gestaltung in besonderem Maße Erkenntnisse zu dem im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Spannungsverhältnis von Geschlecht und Künstlerschaft versprechen.

Taschenbuch der Sagen und Legenden, Bd. 1 (1812)

Eine Autorenwölfin im Mutterschafspelz: Das Taschenbuch der Sagen und Legenden *als Beispiel der taktischen Selbstvermarktung Helvigs*

Zu Helvigs Heidelberger Bekanntschaftskreis gehörte auch Fouqués Stiefsohn Gustav von Rochov. Fouqué selbst hatte die Autorin bereits 1802 in Weimar kennengelernt und ihn dort auch Goethe vorgestellt.[170] 1810 nahm sie den Kontakt zu dem mittlerweile erfolgsumwitterten Schriftsteller, mit dem sie sich eine Zusammenarbeit erhoffte, erneut auf. Ihr Vorgehen zur Reaktivierung ihres Kontaktes zu Fouqué, der sie zuvor brieflich kontaktiert hatte, kann dabei als repräsentativ für die Bedeutung von Netzwerkkontakten betrachtet werden, die Ylva Hasselberg anhand eines umfangreichen Briefmaterials am Beispiel einer schwedischen Eisenunternehmerfamilie des neuzehnten Jahrhunderts illustriert hat. Hasselberg betont dabei nicht nur die Existenz von deutlichen Normen, die besonders im entsprechenden Anfang und Abschluss eines Briefes zum Vorschein treten, sondern erkennt auch eine Matrix für Briefe, die

[170] Hecker, S. 500.

der Etablierung, Beibehaltung und Wiederaufnahme von Netzwerkverbindungen dienen.[171] So beginnt Helvig ihren Brief vom 5. Juni 1811 damit, Fouqué an sein brieflich ausgesprochenes „freundliche[s] Anerbieten" zu erinnern, sich ihrer literarischen Texte anzunehmen und sie an seinen Berliner Verleger Hitzig zu vermitteln. Als Gewähr für ihre Qualität fungiert dabei die Nennung ihrer einstigen Lehrer Schiller und Goethe, mit denen Helvig Fouqué an ihre bedeutenden Kontakte nach Weimar erinnert und dadurch ihrer eigenen Person Autorität verleiht.[172] Die Erwähnung Goethes kann zudem als diskrete Erinnerung daran gelesen werden, dass es Helvig war, die Fouqué einst mit jenem bekannt gemacht hatte – ein Gefallen, der nun die Erwartung einer Gegenleistung ermöglichte.[173] Schmeichelnd und nostalgisch schildert sie darauf den einstigen Umgang mit ihrem „wertheste[n] Freund", an dessen Wiederaufnahme beide Parte interessiert scheinen:

> Einige Stunden Ihrer bedeutenden lebhaften Unterhaltung würden so viel mehr als alle Briefe, uns einander gegenseitig erklären, und nach kurzer Bekanntschaft und langer Entfernung wiederum wie vormals, das geistige Band angenehmer Mittheilung knüpfen.
>
> Wie freundlich erinnern Sie Sich doch der kleinen Begebenheiten jener Tage — aus einer versunknen Welt stiegen mir diese heitern Bilder durch Sie aufs neue hervor.[174]

Während dem eigentlichen Anliegen nach Hasselberg gemeinhin eine Erkundigung nach dem Wohlbefinden des Adressaten vorausgeht,[175] überspringt Helvig jedoch zunächst diese persönlichen Höflichkeitsbekundungen. Erst nachdem sie ihren „langweiligen Geschäftsbrief"[176] mit dem Vorschlag der gemeinsamen Herausgabe einer Legendensammlung bereits abgeschlossen hat, fügt Helvig in einem Nachtrag Zeilen an, die ihre persönliche Bekanntschaft mit Fouqués Stiefsohn betonen. Das darin als Gruß an Caroline de la Motte Fouqué formulierte Lob auf deren Sohn von Rochov sowie die suggerierte mütterliche Besorgnis um den jungen Stiefsohn Fouqués, kann dabei als eine Art indirekter Freundschaftsdienst an Fouqué betrachtet werden, der zu einer ebenso wohlwollenden Gegenleistung Fouqués einlädt.[177]

---

[171] Ylva Hasselberg, „Letters, social networks and the embedded economy in Sweden: some remarks on the Swedish bourgeoisie, 1800–1850", in Rebecca Earle (Hg.), *Epistolary Selves. Letters and Letter-Writers*, *1600–1945.* Aldershot: Ashgate 1999, S. 95–109.

[172] Brief Helvig an Fouqué, 5. Juni 1811, S. 94f.

[173] Hasselberg betrachtet die Erinnerung an vorherige Gefallen als typische Einleitung einer brieflichen Bitte. (Hasselberg 1999, S. 104).

[174] Brief Helvig an Fouqué, 5. Juni 1811, S. 96.

[175] Hasselberg 1999, S. 104.

[176] Brief Helvig an Fouqué, 5. Juni 1811, S. 99.

[177] „Herr von Rochow hat seit einiger Zeit seinen kranken Freund, Gr. Haugwitz, so getreu verpflegt, daß ich ihn nicht viel gesehen. — Sagen Sie doch seiner von ihm hoch verehrten Mutter, daß er keiner Empfehlung bedarf, um Antheil und wegen seiner guten Eigenschaften herzliche Achtung zu erwecken. — Auch ist er hier so sehr und allgemein beliebt, daß sich recht die Matronen um die Mutterschaft bei ihm streiten, jede möchte gern einen so lieben und wackern Sohn haben, und betrachtet ihn als einen solchen." (Ebd., S. 100)

Eine mögliche Form dieser Gegenleistung hatte Helvig mit der gemeinsamen Herausgabe des Taschenbuchs im selben Brief bereits ausführlich vorgeschlagen. So wolle sie ihre eigenen Legenden in Versform, die sie, inspiriert von Gemälden der Boisserée'schen Sammlung, seit dem vorigen Winter verfasst hatte, durch „Reliquien" aus dem „Schatzkästlein" Fouqués im gleichen Stil und von ähnlichem Umfang ergänzen: „Fände es sich nun durch einen glücklichen Zufall, daß Sie, werthester Freund, 4 bis 6 Bogen Prosa oder Verse – in demselben Geiste – nämlich deutsche Sagen und Thaten unter Ihren Manuscripten fänden, so wäre die Sache gleich gemacht."[178] Außer einem Titelvorschlag – „Almanach der Sagen und Legenden" – hatte sie auch schon einen Vorschlag für die Gestaltung des Buchumschlags: einen Kupferstich mit Francesco Francias „Madonna", die sich ebenfalls in der Boisséree'schen Sammlung befand. Als Illustrator der Sammlung stellte sie sich den bisher noch recht unbekannten Künstler Peter Cornelius vor, der durch seine Illustrationen zu Goethes Faust auf sich aufmerksam gemacht und „im deutschen alten Styl ganz eingeweiht" sei.[179] Helvigs Vorschlag, auch Fouqués Gattin Caroline in die Herausgabe des Taschenbuchs miteinzubeziehen, die sich bereits als Verfasserin von Märchen und Romanen einen Namen gemacht hatte, wurde hingegen nicht umgesetzt. Fouqués Antwortbriefe sind nicht erhalten, in Helvigs mir zugänglichen Beiträgen der Korrespondenz zum gemeinsamen Taschenbuchprojekt wird Caroline de la Motte-Fouqués Mitarbeit jedoch nicht weiter erwähnt. Dass Helvig sich als Schriftstellerin und Künstlerin unabhängig von ihrem Geschlecht durchaus auf Augenhöhe mit Fouqué und Cornelius betrachtete, deutet ihre Bezeichnung der maßgeblich am Projekt Beteiligten als „Trium*virat*", bestehend aus ihr selbst, Fouqué und Cornelius an.[180]

Helvigs Versuch, Fouqué für sich zu gewinnen, galt jedoch nicht nur dem gemeinsamen Buchprojekt. Während sie sich vor ihrem Umzug nach Schweden 1803 als Hofdame in Weimar häufigen Umgang und freundschaftliche Kontakte mit literarischen Größen wie Goethe, Schiller, Herder und Wieland gepflegt hatte und maßgeblich von der Ästhetik der Klassik geprägt worden war, war die Situation eine andere, als sie 1810 nach Deutschland zurückkehrte. Das Stilideal der Antike, das Helvigs literarische Erziehung und ihre frühen Werke stark beeinflusst hatte, hatte mittlerweile Konkurrenz in der Hinwendung jüngerer Kulturschaffender zum deutschen und nordischen Mittelalter erhalten. Auch Schiller, der Helvigs schriftstellerische Entwicklung gefördert und ihre Texte in seinen Zeitschriften veröffentlicht hatte, war 1805 gestorben. Gerade einen solchen literarischen Vermittler hielt Helvig jedoch

[178] Ebd., S. 97.
[179] Ebd.
[180] Helvig, Brief an Fouqué, S. 12. August 1812, S. 105, meine Hervorhebung.

für notwendig, um erneut auf der veränderten literarischen Bühne der deutschen Literatur auftreten zu können. Als Neubesetzung für die Rolle Schillers eignete sich Fouqué, der kürzlich Erfolge mit der Gestaltung nordisch-germanischer Motive wie dem Stoff der Nibelungensage mit seinem dramatischen Zyklus *Der Held des Nordens* (1810) und seiner romantischen Erzählung *Undine* (1811) gefeiert hatte. Das Angebot des Schriftstellerkollegen, sie bei der künftigen Veröffentlichung ihrer Werke zu unterstützen, nahm Helvig daher dankbar an. So bat sie Fouqué für sie seinen Verleger Julius Hitzig in Berlin zu kontaktieren:

> Hierin thue ich nun freilich mehr, als Sie selbst gern wollen – aber ich kann auch nicht anders, denn so Vieles hat sich seit meiner Abwesenheit von Deutschland geändert, daß ich ein Fremdling in jedem Sinne bin. Wohl werden Sie sich, geschätzter Freund, erinnern, wie herzlich mein Verhältnis mit Schiller war, und so hatte ich in seine Hände alle Geschäfte gelegt, welche sich auf die Herausgabe meiner Arbeiten bezogen. – Durch seinen und Göthes Beifall gestützt, erhielten meine ersten Versuche mehr Beifall, als sie verdienten, und die zeitlichen Vortheile waren diesem angemessen – ob ich nicht ganz vergessen bin, steht nun zu erfahren und ich würde unbillig seyn, wenn ich jene friedliche, der Literatur günstige Zeit mit den jetzigen traurig zweifelhaften Constellationen vergleichen dürfte.[181]

Wie aus diesem Brief hervorgeht, ging die Initiative zu einem gemeinsamen Taschenbuch also gänzlich von Helvig aus, die sich des Geschmacks der Leserschaft und der Bedingungen des literarischen Marktes bewusst war. Dass sie sich jedoch mindestens ebenso jener Erwartungen bewusst war, die als Frau an sie gestellt wurden, zeigt die *taktische* Herangehensweise, mit der sie ihr neues Projekt ihrem skeptischen Ehemann präsentierte. So schreibt sie am 25. Juli 1812 an Carl:

> Zwei neue Legenden und die Sage vom Kaiser Maximilian ["Die Martinswand"] sind zum Druck bereit, Fouqué will mit mir einen Band der Sagen und Legenden herausgeben, wozu er seinen Beitrag bereits fertig hat, und Cornelius hat sich bereit erklärt die Illustrationen dafür zu übernehmen und wird sie hier in meinem Zimmer entwerfen und malen, während er bei Boisserée logirt.[182]

Obwohl das Taschenbuch ganz offenbar Helvigs eigene Idee war, präsentiert sie den Ursprung des Vorschlags im Brief an ihren Mann weniger eindeutig. Jegliche Form von Agens schreibt sie in ihrem Brief Fouqué und Cornelius und damit den männlichen Projektteilnehmern zu, während sie selbst nicht einmal als aktive Verfasserin ihrer eigenen Texte auftritt. Ihre „[z]wei neue[n] Legenden und die Sage vom Kaiser Maximilian" sind als Subjekte des Satzes „zum Druck bereit", Helvig hingegen präsentiert sich als passive Empfängerin des Vorschlags Fouqués.

Während sie ihrem Mann erst Ende Juli vom gemeinsamen Buchprojekt berichtete, verwendete sie dessen Sorge um ihre Gesundheit jedoch bereits im Juni als Argument, das

[181] Ebd., S. 94f.
[182] Brief Helvig an Carl von Helvig, zitiert nach Bissing, S. 308, meine Hervorhebung. Bissing zitiert hier jedoch nur die Briefe Amalie von Helvigs, ohne die jeweiligen Reaktionen Carls wiederzugeben. Die einseitige Darstellung birgt daher ein gewisses Risiko für Missverständnisse.

Fouqué von der persönlichen Bedeutung des Taschenbuchs für sie als kränkliche Ehefrau zu überzeugen:

> Alles aber, was Sie hierin für mich zu thun fähig sind, zweckt dahin ab, mich länger in Deutschland zu halten, wo ich meine Gesundheit wieder erhalten habe – wo mein braver Mann mich gerne noch läßt […]. Der Antheil, den er an meiner Thätigkeit nimmt, worin er Trost und Zerstreuung für mich hofft, alles, was ihn zu diesem Opfer länger bewegen könnte, liegt in dem Gelingen dieser literarischen Unternehmungen.[183]

Fouqué gegenüber wendet Helvig hier aktiv ihre Rolle als einer Frau an, die nicht nur um die Billigung des Vorhabens durch ihren Mann bemüht ist, sondern sich in ihrem Schreiben als trauernde Mutter auch über den Verlust ihrer Tochter zu trösten versucht: Ihre erstgeborne, sechsjährige Tochter Charlotte war im März 181 überraschend gestorben.[184] Erneut benutzt sie die Eigenschaften, die im Rahmen des zeitgenössischen Weiblichkeitsideals von ihr erwartet werden, zur Durchsetzung ihres – demselben Ideal zuwiderlaufenden – Willens. Im bewussten Herunterspielen ihrer aktiven Rolle als Initiatorin des Taschenbuchs und Verfasserin des Löwenanteils seiner Beiträge gegenüber ihrem Mann, sowie in ihrer Selbstdarstellung als kränkliche, von der Erlaubnis ihres Ehemannes abhängige Frau agiert Helvig *taktisch* im Sinne Certeaus.

*

Das gemeinsame Projekt kam zustande. Nach einem langwierigen und konfliktgeladenen Publikationsprozess kam das *Taschenbuch der Sagen und Legenden* 1812 in einer Auflage von 2500 Exemplaren in Andreas Reimers Realschulbuchhandlung in Berlin und nicht wie geplant bei Hitzig heraus.[185] Reimer, der die Realschulbuchhandlung 1806 übernommen und mit Autoren wie Tieck, Novalis, Brentano, Achim von Arnim und dem Theologen Schleiermacher als bedeutenden Verlag mit nationalromantischer Ausrichtung etabliert hatte, schien bestens geeignet als Herausgeber eines für das Mittelalter schwärmenden Taschenbuchs.

Der Entschluss, das Werk schließlich nicht bei Fouqués Verleger Hitzig herauszugeben, scheint das Resultat gravierender Kommunikationsprobleme zwischen Helvig, Fouqué und Hitzig gewesen zu sein. Helvig selbst, die von Beginn an überraschend deutliche Vorstellungen von Ausformung, Herstellungskosten, Autorenvergütung und Vertrieb des geplanten Werkes hatte, versuchte sich zunächst bewusst aus den direkten Verhandlungen herauszuhalten und

[183] Brief Helvig an Fouqué, 5. Juni 1811, S. 99.
[184] Brief Helvig an Carl von Helvig, 20. März 1811, zitiert nach Bissing, S. 298.
[185] Reimer Hauptbuch II (1808–1838), S. 504, zitiert nach Doris Reimer, *Passion and Kalkül: Der Verleger Georg Andreas Reimer (1776-1842)*, Berlin, New York: De Gruyter, 1999, S. 100. Das Archiv des Reimer-Verlags befindet sich als Teil des De Gruyters-Verlagsarchivs in der Staatsbibliothek zu Berlin (Signatur Dep. 42, 316). 1815 kaufte Reimer auch Hitzigs Verlag für seinen Schwiegersohn in spe, Ferdinand Dümmler. (Doris Reimer, S. 156)

Fouqué die Kommunikation mit seinem Verleger zu überlassen.[186] Die Einschätzung ihrer Verhandlungsposition, die sie Fouqué in einem Brief vom 21. Juli 1811 mitteilte, erschien zunächst denkbar bescheiden: „denn ich weis nur so viel als Sie selbst daß die Buchhändler im Augenblick bange sind und man von keinem etwas erwarten kann.“[187] Anstatt „Bedingungen“ äußerte Helvig hingegen konkrete Vorschläge, die vorzubringen sie Fouqué auftrug, und nahm dabei kein Blatt vor den Mund. So sollte kein zu kleines Format gewählt werden – „etwa wie Jacobi’s überflüssiger Kallender oder [Franz Alexander von] Kleists Sap[p]ho“ – und auch die Setzung der Gedichte „in anständiger Entfernung, nicht wie Heringe in den nordischen Tonnen eingepackt“ musste gewährleistet werden.[188] Nachdem sie selbst Erkundigungen über die Kosten eines solchen Druckvorhabens angestellt hatte – 1500 Exemplar mit einem geplanten Umfang von 10 bzw. 12 Bogen auf „schönem Papier“ mit Kupferstichen sollten dem Verleger Unkosten von 150 bzw. 200 Gulden verursachen und zu einem Kaufpreis von „mindestens 2 Thaler[n]“ verkauft werden – erwartete sie sich zunächst keinen Honorarvorschuss, sondern lediglich „den schönen höchst correcten Abdruck“ des Werkes. Sollte das Taschenbuch sich bis Ende des Jahres gut verkaufen, schlage sie „die Gratification für die armen Dichter“ mit 1000 Thalern vor, was mit „300 procent eben kein unbilliges Arrangement für einen Verläger“ wäre.[189]

Ihre theoretischen Gewinnberechnungen unterstützte Helvig zudem durch konkrete Absatzversicherungen. So sei unter ihren Heidelberger Freunden bereits „ein kleiner Allarm“ wegen des Werkes, wodurch sie einen dortigen Verkauf von 50 Exemplaren garantieren könne, und auch „die Buchhändler in Stockholm“ hätten ihren Mann bereits um 120 Exemplare gebeten.[190] Die auf diese genau durchdachten Berechnungen folgende Bemerkung Helvigs, sie ließe sich „auch gefallen gar nichts zu bekommen indem ich an und für sich die Sache nur gefördert wünsche“, erscheint eher als der Versuch, das Image der hartverhandelnden und kundigen Geschäftsfrau nachträglich durch Idealismusbekundungen zu mildern.[191]

---

[186] In einem unveröffentlichter Brief Helvigs an Fouqué, 21. Juli 1811 schreibt sie: „Erzeigen Sie mir also doch diesmal den Gefallen und handeln ganz für mich da Sie gewiß überzeugt seyn können daß Sie im schlechtesten wie im besten Falle mir es immer recht machen.“ (GSA 96/1145)
[187] Ebd.
[188] Ebd.
[189] Ebd.
[190] Ebd. Auch ihren späteren Verleger Reimer versucht Helvig mit den hohen Erwartungen ihrer Bekannten „im Norden, Schweden und Ausland“ zu beruhigen, die bereits einzelne Beiträge gelesen und für gut befunden hätten. Besonders habe ihre Erzählung „Der Gang durch Cöln“ Eindruck gemacht, der auch in der Stadt selbst „in einer gelehrten Gesellschaft vorgelesen“ worden sei. (Unveröffentlichter Brief Helvigs an Reimer, 10. Mai 1812 (GSA 96/1151).
[191] Ebd.

Obwohl Helvig in ihrem Brief vom 21. Juli mehrfach betont hatte, sich trotz ihrer konkreten Vorschläge letztlich auf Fouqués Urteil zu verlassen und die Verhandlungen mit Hitzig in seine Hände zu legen, erhielt sie bald darauf durch Cornelius Mitteilung über Hitzigs Aufnahme „ihrer" Bedingungen, noch ehe sie von Fouqué selbst etwas über die Resultate der Verhandlungen mit dem Verleger erfahren hatte.[192] So habe Hitzig nicht nur ihre „einzige Bedingung" abgelehnt, Cornelius mit den Zeichnungen für die Kupferstiche zu beauftragen, sondern diesem zudem auch noch von der Mitarbeit an einem derart „weitschweifig[en] und zweifelhaft[en]" Unternehmen abgeraten. Die von Hitzig verwendeten Adjektive zitiert Helvig gleich mehrfach in ihrem darauffolgenden Brief an Fouqué. Schriftbild und ironische Ausdrucksweise zeugen von der wachsenden Irritation und Frustration der Schriftstellerin angesichts der desaströsen Ergebnisse der Verhandlungen durch die „Herrn", an denen sie sich bewusst herauszuhalten versucht hatte:

> Da ich gar keine Bedingungen mache, sondern mir alles gefallen lasse was sich die Herrn selber ausdenken wollen so kann ich nicht begreifen wie man mit gutem ehrlichen Willen mich so sehr misverstehen konnte – noch einmal gesagt verschenke ich lieber als daß ich schlecht verkaufe. [193]

Sarkastisch kommentiert sie „die Terminologie der hochgebildeten Berliner", womit sowohl der Verleger Hitzig als auch der selbst in Berlin ansässige Fouqué gemeint sein können. Offenbar hatte Hitzig sich bei einem Besuch in Heidelberg zunächst derart enthusiastisch über das geplante *Taschenbuch*-Projekt und den künftigen breiten Vertrieb desselben geäußert, dass Helvig von seinem plötzlichen Umschwung hinsichtlich der Herausgabe desto mehr überrascht wurde.

> Gelegentlich erklären Sie mir wohl einmal die Terminologie der hochgebildeten Berliner bester Freund, welche diesmal gar seltsame Phrasen hervorgebracht hat – Ganz anders wenigstens als ich in Heidelberg hörte wo Madam Lewi samt Herr Hitzig von unserm Allmanach sprachen als läge er schon auf allen Damen Toiletten.[194]

Im selben Brief bat Helvig Fouqué, umgehend an Reimer zu schreiben, und diesem den Almanach zum Druck anzubieten, sofern er bereit sei, Cornelius ein Honorar von 20 Louis d'Ors dafür zu bezahlen. Auch diese Abmachung sollte sich in der Folge als schwer erfüllbar herausstellen, da Reimer weniger bezahlte als verabredet worden war, während Cornelius, der mittlerweile nach Italien gereist war, die versprochenen Zeichnungen seinerseits langsamer als

[192] Dass Helvig sich besonders daran störte, dass Hitzig die durch Fouqué vermittelten Bedingungen für eine Zusammenarbeit mit dem Verleger *ihr* zuschrieb, zeigt ihre mehrfache ironische Unterstreichung der Worte „meine Bedingungen" in dem auch sonst an emphatischen Hervorhebungen reichen und ungewöhnlich unsauber geschriebenen Brief („Vergeben Sie dies gräuliche Geschreibsel") an Fouqué vom 24. August 1811, aus dem im Folgenden zitiert wird (GSA 96/1145).
[193] Ebd.
[194] Ebd.

erwartet erstellte.[195] Auch die darauffolgende Anfertigung der Kupferstiche durch „Lips und Barth in Stuttgart“ verlief nicht reibungslos, sodass Helvig sich nach Beratung mit Boisserée schließlich dafür entschied, „lieber 2 [Kupferstiche] zurück zu lassen als alle verpfuscht und über eilt zu sehen“, wie sie Reimer am 10. Mai 1812 mitteilte.[196] Frustration und Enttäuschung wuchsen stetig. „Es ist recht traurig zu sehn daß wir mit aller Thätigkeit doch nicht der Nachlässigkeit andrer abhelfen können.“[197]

Nach einer Reihe „kleine[r] Misverständnisse“ und nachdem Helvig „bereits an 90 Briefe“ an die verschiedenen in den Prozess der Fertigstellung des Werkes Beteiligten geschickt hatte, konnte sie Fouqué am 6. Juni 1812 endlich die Versendung des „letzte[n] Theil[s] des Manuscripts nach Berlin nebst zwei Probe Abdrüke der hiermit gestochenen Platten von Lips“ mitteilen.[198] Dessen, dass das Taschenbuch hauptsächlich aufgrund ihres eigenen Engagements zustande gekommen war, war sich Helvig bewusst, und so ist auch ihre halbherzige Rechtfertigung der zahlreichen diesbezüglich von ihr gefällten Entscheidungen gegenüber ihrem Herausgeberkollegen Fouqué kaum mehr als eine Floskel: „denken Sie dabei daß ich fest aber nicht eigensinnig bin – beynahe schäme ich mich daß ich so alles bestimmen mußte – aber Sie wollten es ja nicht anders und so brauche ich mich nicht weiter zu entschuldigen“.[199]

Laut Bissing entschied sich Helvig dagegen, namentlich als Autorin ihrer zahlreichen Beiträge zum ersten Band des Taschenbuchs hervorzutreten, um ihren Mann zu „schonen“.[200] Diesen ursprünglichen Entschluss, nicht als Verfasserin eines Großteils der Beiträge in Erscheinung zu treten, spiegelt das Inhaltsverzeichnis der Sammlung wieder, in dem die Beiträge ohne Nennung der einzelnen Autor*innen aufgelistet sind. Diese Entscheidung scheint Helvig jedoch bereut zu haben. Ein genaues Verzeichnis über die Autorschaft der einzelnen Beiträge wurde den bereits gedruckten Exemplaren zusammen mit einer Errata-Liste im Nachhinein als loses Blatt beigelegt.[201] Laut Hecker war diese nachträgliche Ergänzung von Helvig veranlasst worden, die befürchtete, dass Fouqué sonst das Lob für ihre Arbeiten ernten

[195] Unveröffentlichte Briefe Helvigs an Fouqué, 24. August und 30. November 1811 (GSA 96/1145).
[196] Unveröffentlichter Brief Helvigs an Reimer, 10. Mai 1812 (GSA 96/1151).
[197] Ebd.
[198] Unveröffentlichter Brief Helvigs an Fouqué, 6. Juni 1812 (96/1145).
[199] Ebd.
[200] Bissing, S. 337. Bissing unterscheidet hier zwischen Helvigs Rolle als *Heruasgeberin*, als sie bereits in auf der Titelseite der ersten Version des *Taschenbuch* deutlich auftritt, und der *als Autorin* eigener Beitrge, als die sie erst durch das der Sammlung im Nachhinein lose hinzugefügte zusätzliche Inhaltsverzeichnins hervortritt.
[201] Dies hat zu unterschiedlichen Platzierungen des zusätzlichen Inhaltsverzeichnisses in verschiedenen gebundenen Versionen des Werkes geführt. Während sich das zweite Inhaltsverzeichnis mitsamt der Liste der Druckfehler in der Ausgabe, die in der Universitätsbibliothek Uppsala bewahrt ist, am Ende des Buches befindet, ist es in der digitalisierten Werkausgabe der Universitätsbibliothek Düsseldorf zwischen Vorort und Zueignung als Seite [27] integriert. (Digitalisat des *Taschenbuch der Sagen und Legenden*, Jg. 1, hg. von der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, 2010, urn:nbn:de:hbz:061:2-15).

würde.[202] In einem Brief an Knebel benannte Helvig ihre Befürchtung, dass gerade ihr Prosabeitrag „Der Gang durch Cöln“ als „dasjenige worauf ich den meisten Werth lege“, ihr „unter der Anonimitet schwerlich zugestanden werden mögte“, was abermals von ihrem Bewusstsein der geschlechtlichen Kodierung verschiedener literarischer Genres und Stile ihrer Zeit zeugt.[203]

Wie sich zeigen sollte, spielte die Wahl der Legende mit ihrem mittelalterlichen Motivkreis religiöser Prägung als das hauptsächliche Genre der Beiträge Helvigs eine zentrale Rolle für die Rezeption des Taschenbuchs. Die Position der Legende im deutschsprachigen Kontext um 1800 wird daher im Folgenden kurz dargestellt.

Legende und Sage als populäre Genres

Als Erneuerer der Legende galt um 1800 der Weimarer Theologe, Philosoph und Literaturkritiker Johann Gottfried Herder (1744–1803). In seiner Betrachtung „Ueber die Legende“, die er 1779 seinen 27 selbstverfassten Legenden in Versform beifügte, argumentiert er für eine Neubewertung des Genres, das seit der Reformation pejorativ als erfundenes Märchen für leichtgläubige Frauen und Kinder betrachtet worden war.[204] Herder verweist auf die mittelalterliche Wortbedeutung nach Charles du Fresnes mittellateinischem Wörterbuch *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* (Paris, 1678), in dem „Legenda“ als ein Buch mit erbaulichen Texten für den Hausgebrauch des ganzen Volkes beschrieben wird, das von allen gelesen werden solle.[205] Da dieses Buch hauptsächlich Heiligenviten und anderes im „Ton der Andacht und des Wunderbaren“ beinhalte, sei „Legende“ zur Bezeichnung just für eine „*wunderbar-fromme Erzählung*“ geworden, die ihre Leser*innen durch andächtige Inhalte zur Nachfolge angehalten haben.[206] Im Folgenden betrachtet Herder jene drei Hauptmakel, für die Legenden angeklagt worden seien: „Sie fehlen, sagte man, gegen die historische Wahrheit, gegen echte Moral, den Zweck der Menschheit, endlich gegen die Regeln einer guten Einkleitung und Schreibart.“[207] Sich von einer Legende historische Korrektheit zu erwarten zeuge von einem Missverständnis des Genres. So sei die Aufgabe der Legende nicht, ein „wahrheitsgemäßes“ Zeugnis historischer Tatsachen zu liefern, sondern durch die Gestaltung

[202] Hecker, S. 501.
[203] Helvig, Brief an Knebel [?, Quelle wird noch gesucht].
[204] Die folgende Paraphrasierung folgt der Textfassung in Johann Gottfried Herder, „Ueber die Legende“, in (ders.), *Zerstreute Blätter. Sechste Sammlung*, Gotha: Carl Wilhelm Ettinger 1797, S. 247–274.
[205] Herder betont die moralische Vorbildfunktion von Legenden für alle Menschen unabhängig ihres sozialen Standes. Die Legende unterscheide sich damit von Ritterbüchern, die vor allem den gehobenen Ständen Orientierung ermöglichten. (Herder, S. 250)
[206] Herder, S. 250, Hervorhebung im Original.
[207] Herder, S. 251.

von Tugend und Andacht den Wunsch im Lesenden hervorzurufen, diese Werte selbst zu erstreben. Die in Legenden als wunderbar und außerordentlich beschriebenen Ereignisse basierten auf „wahren" Erfahrungen wie Zweifel, Trauer, Angst, Einsamkeit und Hoffnung, in denen sich alle Menschen wiedererkennen können, selbst wenn sie „[l]egendenmäßig eingekleidet und erzählet" seien.[208]

Die spezielle Erzählweise der Legende bezeichnet Herder als „mythologische Sprache", die ebenso studiert und entschlüsselt werden müsse wie Zeichen und Sprachen in historischen Dokumenten, zum Beispiel Urkunden: „Die geheime, innere Denkart der christlich gewordnen Völker, ihren Wahn, Aberglauben, Schwachheiten, kurz den *dunkeln Grund ihrer Seele* lernt man aus mancher Legende mehr kennen, als in diesen Zeiten aus ihrer sämmtlichen Staatsgeschichte."[209] Als grundlegend für die in der Legende dargestellte Wirklichkeitsauffassung betont Edith Feistner die deutliche Grenze von Immanenz und Transzendenz, die von den Heiligen im Wunder und letztendlich erst im Tod überschritten wird. Sie betrachtet die Unterscheidung zwischen immanentem und transzendentem Niveau als distinktiv für den Wirklichkeitsbegriff der Legende, im Gegensatz zum Märchen, das auf einer Wirklichkeit basiert, in der diese beiden Niveaus untrennbar miteinander verbunden seien.[210] Da das menschliche Dasein erst mit Gott sinnvoll sei, besteh die irdische Aufgabe des Menschen darin, Gottes Wille zu „lesen", der sich in der Schöpfung selbst offenbare.[211]

Dass die Legende der „mittleren Zeit" und damit einer Vergangenheit entstammt, die den „modernen", das heißt aufgeklärten, Leser*innen fernliege, sei laut Herder zentral für eine gerechte Bewertung des Genres. Die Darstellung von Mirakeln könne damit beispielsweise als Versuch des mittelalterlichen Menschen gelesen werden, solches zu erklären, wofür aus Mangel anderer (naturwissenschaftlicher) Kenntnisse keine andere Erklärung gefunden werden konnte als göttliche Intervention. Auf die gleiche Weise schlägt Herder die historische Kontextualisierung jener christlichen Tugenden und Ideale vor, die im Rahmen von Legenden präsentiert werden. Während seine Zeitgenossen die dargestellten Leidenschaften und

[208] Herder, S. 261. Zum selben Ergebnis kommt Erich Weidinger runt 200 Jahre später, der als Grund für das neuerwachte Interesse an Legenden im Vorwort seiner Neuübersetzung der *Legenda aurea* den „große[n] Wahrheitsgehalt" des Genres vermutet. (Erich Weidinger, „Vorwort", in (ders.) (Hg.), *Legenda aurea. Das Leben der Heiligen*. Aschaffenburg: Pattloch 1986, S. 7)
[209] Herder, S. 262f., Hervorhebung im Original.
[210] „Die Unterschiede des Märchens zur Legende wurzeln nun darin, daß es eine Wirklichkeit entwirft, für die gerade die Ununterschiedenheit von Immanenz und Transzendenz konstitutiv ist. Diese Wirklichkeit lagert sich, anstatt wie in der Legende zwischen Immanenz und Transzendenz eingespannt zu sein, gleichsam als Fläche eigener Ordnung zwischen beide Ebenen ein und eroffnet weder zur einen noch zur anderen einen direkten Zugang." Edith Feistner, „Legende, Märchen, Legendenmärchen. Zur Interdependenz von Gattungspragmatik und Gattungsmischung", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Bd. 130, H. 3 (2001), S. 256f.
[211] Feistner, S. 258.

asketischen Praktiken als allzu extrem betrachteten und sie im Zeitalter der Postreformation leicht als leere Äußerlichkeiten und Ausdruck von Aberglauben verurteilten, appelliert Herder an Empathie und Einsicht in die Lebensbedingungen der mittelalterlichen Erzählerinstanzen, Leser*innen und Held*innen der Legendenleser*innen.[212] Diese seien die Voraussetzungen und Rahmenbedingungen des Genres. Bei seiner Erklärung des mittelalterlichen Zeitgeists und seiner Tendenz zu körperlicher Disziplinierung, Ordnung und Strenge als Gegenpol zu intensiven Leidenschaften und Begierden macht Herder jedoch nicht Halt. Er beschreibt die physische Ausdauer, Askese und Selbstdisziplin als Ideal, das seiner eigenen Gegenwart mit ihrem Mangel an körperlichen Herausforderungen und strengen Dogmen überlegen sei. Während die Lebensart und Moral des Mittelalters solche Menschen hervorgebracht habe, die als Held*innen in den Legenden geschildert seien, seien seine aufgeklärten Zeitgenoss*innen so verweichlicht und unkonzentriert, dass sie sich nicht mehr länger mit dem Gelesenen identifizieren könnten.[213] Mehrfach betont Herder die Freiheit des modernen Menschen, sich nicht für den eigenen Glauben aufopfern zu müssen, während die Christen des Mittelalters, die ohne Aussicht auf persönlichen Gewinn als Kreuzritter und Märtyrer*innen das Fundament der Ausbreitung jenes Christentums gelegt habe, auf dem die Gesellschaft der Gegenwart aufbaue.

Die bedeutendste lateinische Legendensammlung, die seit ihrer Entstehung im Mittelalter durch handschriftliche Kopien, Übersetzungen und seit Einführung des Buchdruckes weitläufig in Europa verbreitet wurde, ist die *Legenda aurea* des Dominikanermönches Jacopo von Varazze, besser bekannt als Jacobus de Voragine (1230–1298).[214] Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung von Legenden basierend auf so verschiedenen Quellen wie der Bibel, historischen Werken und mündlich tradierten Heiligenerzählungen, die Jacobus de Voragine formal vereinheitlicht und gemäß dem Verlauf des Kirchenjahrs angeordnet hat.[215] Dass Helvig die berühmte Sammlung gekannt hat, die während der vergangenen Jahrhunderte laut Weidinger und Haas-Weidinger mehr gelesen worden sei, als die Bibel selbst,[216] ist sehr wahrscheinlich. Wie die Textanalyse im Rahmen dieses Kapitels zeigen wird, scheinen

[212] Herder nennt unter anderem übertriebene Einsamkeit, Andacht, „fromme Dumheit“, Heuchelei und Selbstgeißelung, sowie die häufige Beschreibung ritueller Plätze und christlicher Symbole wie zum Beispiel Kreuze, Messen, besondere Gewänder, Tempel, Altare, Klosterzellen, Särge, Gräber u. ä. als solche in Legenden vorkommende Momente, die häufig kritisiert würden. (Herder, S. 263–265)
[213] Ebd., 267f.
[214] Die Forschung hat sich bisher nicht auf ein exaktes Entstehungsdatum der Sammlung einigen können. Während Erich Weidinger von ihrer Verfassung vor 1264 ausgeht, ringt Bengt Ellerström die Entstehung in den Jahren 1263–1267 ein. Vgl. Erich Weidinger, S. 7; sowie Bengt Ellerström, „Översättarens förord“, in Jacobus de Voragine, *Gyllene Legender. Legenda aurea*, [Auswahll] ins Schwedische übersetzt von Bengt Ellenberger. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag 2007, S. 7.
[215] Erich Weidinger und Christine Haas-Weidinger, „Einleitung“, in *Legenda aurea* (1986), S. 9.
[216] Ebd., S. 9f.

Jacobus' Heiligenlegenden einigen Beiträgen Helvigs zum *Taschenbuch der Sagen und Legenden* zugrunde zu liegen. Das Verhältnis der Texte Helvigs zu der Gestaltung der Stoffe durch Voragine variiert dabei. So orientiert Helvig sich an ihren Quellen in textnaher Nacherzählung („Die sieben Brüder" in Band 2 des *Taschenbuchs*), Auswahl und Hervorhebung einzelner Passagen („Das Grab des heiligen Clemens") und der Gestaltung einzelner Charaktereigenschaften der Heiligen anstelle einer spezifischen Episode aus ihrem Leben („Sanct Georg und die Wittwe" sowie die Darstellung der heiligen Elisabeth in „Der Sanct Elisabethen-Brunnen" und „Radegundis"). Dabei fällt auf, dass Helvig sich mehrheitlich weiblichen Protagonistinnen widmet (Scholastika, Clärchen, Ragnill, Elisabeth, Radegundis, Birgitta (in Helvigs Sage „Brigitta")[217] und Frauen sowie das Motiv der Mutterschaft selbst dort in den Vordergrund der Handlung befördert, wo sie in anderen Versionen desselben Stoffes nur als Nebenfiguren oder überhaupt nicht auftauchen. So konzentriert sich Helvigs Legende „Das Grab des heiligen Clemens" weniger auf den titelgebenden Heiligen, als auf eine Mutter und ihr Wiedersehen mit dem totgeglaubten Kind – eine Episode, die bei Jakobus nur einen abschließenden Bruchteil der gesamten Legende ausmacht.[218] In Helvigs „Sanct Georg und die Wittwe" wird die Tötung des Drachens, die eine zentrale Heldentat des Kreuzritters Georg bei Jacobus ausmacht, als Vorgeschichte mit der ersten Strophe der Ballade abgehandelt, ehe Georg eine ägyptische Mutter von der Macht des christlichen Gottes überzeugt, indem er ihr verstorbenes Kind zum Leben erweckt.[219] Weder Mutter noch Kind, die zentral für die Handlung der Legende Helvigs sind, finden Erwähnung bei Jacobus.[220]

Neben der Legende verwendet Helvig mit Sage und Märchen zwei weitere Genres, die einen Ursprung in anonymen, mündlich tradierten Prosaerzählungen ebenso gemein haben, wie

[217] Als mögliche Erklärung für die Namensänderung vom schwedischen „B*ir*gitta" zu „B*ri*gitta" durch Helvig ist die Tatsache denkbar, dass der Name „Brigitta" aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem im Deutschen geläufigeren „Brigitte" das deutsche Lesepublikum zu einer erhöhten Identifikation mit der Heldin einlud.

[218] Weidinger, „Vom heiligen Clemens. 23. November", S. 492–501. Die Episode um das tote Kind wird auf der letzten Seite erzählt und umfasst in der Ausgabe Weidingers damit lediglich eine der insgesamt neun Seiten. In der Legende des Jacobus nimmt handelt es sich bei dem totgeglaubten Kind um einen Sohn, bei Helvig hingegen um eine Tochter. Hecker deutet die mehrfache Schilderung von Müttern, die um ihre toten Kinder trauern, als Konsequenz der eigenen Erfahrungen Helvigs, deren Tochter 1811 in Heidelberg gestorben war. (Hecker, S. 504f.)

[219] So lautet die erste Strophe bei Helvig:
„Als in Selena aus dem Rachen
Des blutbegierig grimmen Drachen
Sanct Georg mit heil'ger Tapferkeit
Die Königstochter kühn befreit;
Wie er besiegt das Ungeheur
In muthig wundervollem Strauß:
Zog weit auf neue Abentheuer
Der Gottgeweihte Streiter aus."
(Helvig, „Sanct Georg und die Wittwe", *Taschenbuch* 1, S. 79).

[220] Weidinger, „Vom heiligen Georg (23. April)", S. 162–167.

magische Erzählelemente. Während die Sage sich durch ihre konkrete Verankerung in Raum und Zeit der realexistierenden Welt ihrer Leser auszeichnet, die den phantastischeren Zügen der Erzählung Glaubhaftigkeit verleiht, bedarf das Märchen solcher Realitätsmarkierungen nicht.[221] Die Brüder Grimm, die sich über Jahre hinweg der Sammlung und Aufzeichnung von sowohl Sagen als auch Märchen widmeten, beschreiben den Unterschied gerade in der überwiegenden Historizität beziehungsweise Poesie der jeweiligen Gattung, wobei diese Trennung jedoch nicht absolut sei und Mischformen existierten: „Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen Blüte und Vollendung; die Sage von einer geringem Mannichfaltigkeit der Farbe, hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen.“[222]

Besonders die Grenze zwischen Sage und Legende und damit den beiden titelgebenden Gattungen der Sammlung Helvigs und Fouqués erweist sich als schwerdefinierbar, was im Folgenden kurz anhand der Erzählung um „Die sieben Brüder“ illustriert werden soll. Im zweiten Band ihres Taschenbuchs gestaltet Helvig den bekannten, in Christentum und Islam tradierten Stoff als eine längere Ballade mit dem Titel „Die sieben Schläfer. Zeugnis.“ Während sie die Erzählung im Inhaltsverzeichnis des Taschenbuchs in Einklang mit Jacobus’ Darstellung in der *Legenda aurea* ausdrücklich als „Legende“ präsentiert, enthält ihre Gestaltung deutlich mehr konkrete Verweise auf historische Ereignisse, Plätze, Personen und Jahreszahlen, als die Sage „Die sieben schlafenden Männer in der Höhle“, die ohne jegliche geographisch oder temporal näher bestimmte Wirklichkeit in die Sammlung *Deutsche Sagen* der Brüder Grimm miteingeht.[223] Sowohl Sage und Märchen nach der Definition der Grimms, als auch die Legende nach Herder zeichnen sich damit als Gegenpole zur Geschichte aus, da alle drei Genres im Gegensatz zu der an Tatsachen gebundenen historischen Darstellung

> das sinnlich natürliche und begreifliche stets mit dem unbegreiflichen mischen, welches jene, wie sie unserer Bildung angemessen scheint, nicht mehr in der Darstellung selbst verträgt, sondern es auf ihre eigene Weise in der Betrachtung des Ganzen neu hervorzurufen und zu ehren weiß.[224]

[221] Begriffsdefinitionen nach Günther Schweikle, „Märchen“ und „Sage“, in Günther och Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler-Literatur-Lexikon*, Zweite, überarbeitete Ausgabe. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1990, S. 292–294 resp. 405f.
[222] Brüder Grimm, „Vorrede“, in (dies.), *Deutsche Sagen*. Berlin, Nicolai’sche Buchhandlung 1816, S. Vf.
[223] Im Inhaltsverzeichnis der Sammlung ist der Beitrag als „Die sieben Schläfer. Legende von A. v. H.“ mit unzutreffender Seitenzahl aufgeführt, während die Überschrift der Legende selbst „Die sieben Schläfer / Zeugniß“ lautet (S. 219). Vgl. Brüder Grimm, „Die sieben schlafenden Männer in der Höhle“, in (dies.), *Deutsche Sagen*. Zweiter Theil. Berlin, Nicolai’sche Buchhandlung 1818, S. 29.
[224] Brüder Grimm, „Vorrede“, S. VIf.

Dass sich Sage, Märchen und Legende ursprünglich durch die Mischung von Gattungen, Stofftraditionen, „Begreiflichem“ und „Unbegreiflichem“, Religion und Poesie, Moral und Phantasie auszeichneten, bedeutete jedoch nicht automatisch, dass den Autoren – und noch weniger den Autor*innen – zeitgenössischer* Sagen und Legenden ebenso große Freiheiten bei ihrer Gestaltung zugestanden wurde. Wie sehr Gattungskonventionen und ästhetische Normen, Ansichten zur Funktion von Literatur, Vorstellungen von Moral und Religion, Kreativität und Geschlecht die Wahrnehmung und Bewertung von Sagen und Legenden um 1800 prägten, soll ein Blick auf die Rezeption des ersten Bandes des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* in einem gesonderten Abschnitt näher beleuchten. Da die Sammlung als Zusammenarbeit Helvigs und Fouqués von Autor*innen unterschiedlichen Geschlechts herausgegeben wurde, eignen sich Rezensionen und andere Aussagen von Zeitgenossen Helvigs besonders gut für eine vergleichende Untersuchung der Bewertung einzelner Beiträge in verschiedenen Zeitschriften und persönlichen Aussagen, die einen Einblick in die geschlechtlich bedingten Normen für das Verfassen von Literatur um 1800 ermöglichen. Auch bietet ein Blick auf die Rezensionen die Möglichkeit zu überprüfen, in wie weit Helvigs taktische Vorgehensweise in Bezug auf Fragen der Herausgabe wie auch in Bezug auf die inhaltliche und ästhetische Gestaltung ihrer Beiträge Früchte trug. Aufgrund dieser besonders günstigen Ausgangslage zur Untersuchung der im Rahmen dieser Arbeit gestellten Frage nach dem Spannungsverhältnis von Geschlecht und Autorschaft soll der Analyse der Rezeption des ersten Bandes des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* im Folgenden mehr Raum gegeben werden, als entsprechenden Abschnitten von rein deskriptivem Charakter.

Die Rezeption des Taschenbuchs *als Spiegel zeitgenössischer Vorstellungen zu Geschlecht und Genre*

Die Meinungen über das *Taschenbuch der Sagen und Legenden* waren geteilt. Während die reichen Illustrationen des Bandes Bewunderung erhielten,[225] erwies sich die Wahl der Legende überhaupt, sowie auch die stilistische wie moralisch-inhaltliche Handhabung des Genres durch Helvig beziehungsweise Fouqué als besonders polarisierend. Helvigs Angst, dass ihre Leser*innen und Kritiker*innen aufgrund der fehlenden Verfasserangaben zu den einzelnen Beiträgen die Früchte ihrer Arbeit nicht als solche erkennen würden, erwies sich zumindest

[225] Die kostbaren Ausschmückungen und insgesamt neun Illustrationen, die bis auf Francias *Madonna* alle nach Motiven Peter Cornelius' von den für ihre Personendarstellungen berühmten Kupferstecher Johann Heinrich Lips, Johann Friedrich Bolt und Gottfried Rist gestochen worden waren, wurden von mehreren Rezensenten positiv hervorgehoben (so z. B. in der Rezension der *Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1813*, Bd. 2, Mai-August, Nr. 126, Maj 1813, Sp. 172 (171–176), im Folgenden *ALZ*).

teilweise als begründet. Dass es für die Bewertung der einzelnen Beiträge für einige Rezensenten tatsächlich eine Rolle spielte, aus welcher Feder sie stammten, wird aus den folgenden Beispielen erkenntlich.

Die Rezensenten der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* und der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* verfügten offenbar über ein Exemplar ohne das nachträglich hinzugefügte Inhaltsverzeichnis und sahen sich daher gezwungen, die Urheber der einzelnen Beiträge anhand von Form und Inhalt der Texte selbst zu erraten.[226] So lehnte Amadeus Wendt,[227] der das *Taschenbuch der Sagen und Legenden* als eines von sechs Almanachen in einer Sammelrezension in der *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* besprach,[228] die erste Hälfte des Taschenbuchs als „sentimentale Poesie" ab, wenn er auch vermutete, dass gerade darin für „Einige" (nicht näher bestimmte Leser*innen) ein besonderer Reiz bestünde.[229] Positiv hervorgehoben werden hingegen die Beiträge „Der Siegeskranz", „Die Nacht im Walde", „Das Grab des heiligen Clemens" und „Der Gang durch Cöln", die den Rezensenten den Wunsch nach weiteren, ebensolchen Werken von *Fouqué* formulieren lassen. Dass die beiden letztgenannten Texte von Helvig stammen, scheint dem Rezensenten dabei nicht bewusst zu sein. Es lässt sich jedoch vermuten, dass er sie eher als Verfasserin der „sentimentalen Poesie" der ersten Hälfte der Sammlung erwartet, als als jene der von ihm gelobten Beiträge, die mit Ausnahme von „Das Grab des heiligen Clemens" alle als Prosa oder Dramatik verfasst sind.

Auch die Verfasser der umfangreichen Besprechung in der *Allgemeine Literatur-Zeitung* (Mai 1813) geben an, die Autor*innen der einzelnen Beiträge nicht zu kennen. Dennoch gelingt es ihnen, nahezu alle Texte der richtigen Hand zuzuordnen. Schwierigkeiten bereitet jedoch auch ihnen, wie bereits Wendt, „Der Gang durch Cöln" und damit Helvigs einziger Prosabeitrag zur Sammlung.[230] Damit bestätigt sich die zuvor zitierte Sorge Helvigs, dass ihr gerade dieser

[226] „Keiner der beiden Vff. hat sich zu irgend einer Geschichte bekannt; doch lässt sich aus den Eigenthümlichkeiten eines jeglichen von beiden wohl immer der Bearbeiter errathen." (*ALZ*, Mai 1813, Sp. 172.)
[227] Die Rezension ist mit dem Autorenpseudonym „A…s" unterzeichnet. Karl Bulling: *Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung. Im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens, 1804–1813*. Weimar: Böhlau 1962, S. 314 und 375. Robert Sorg von der Klassik-Stiftung Weimar sei für diesen wertvollen bibliographischen Buchtipp herzlich gedankt.
[228] *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 10. Jahrgang, Bd. 2, Nr. 81, April 1813, Sp. 145–149 (im Folgenden *JALZ*). Die Rezension beinhaltet die folgenden Titel: *Rheinisches Taschenbuch für das Jahr 1813*, Darmstadt: Heyer u, Leske 1813; *Taschenbuch für das Jahr 1813*, der Liebe und Freundschaft gewidmet, Frankfurt: Wilmans 1813; J. F. Castelli: *Selam. Ein Almanach für Freunde des Mannichfaltigen auf das Jahr 1813*, Wien: Strauss 1813, *Tändeley und Ernst. Ein Taschenbuch für die gesellschaftliche Unterhaltung*. Wien u. Triest 1813; *Neues göttingisches Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen für das Jahr 1813*, Göttingen: Dieterich 1813.
[229] „Wiewohl wir besonders von dem ersten Theile der Legenden sagen könnten, sie zeigen uns die Bilder der kirchlichen und weltlichen Sagen nur in dem Spiegel der sentimentalen Poesie einer späteren Zeit: so werden sich Einige dadurch um so mehr angezogen fühlen […]". (*JALZ*, April1813, Sp. 148f.)
[230] „Wir wissen nicht, wem von beiden Herausgebern wir diese Sage beylegen sollen, sie erscheint uns, in ihrer ganzen Form und Sprache, einem alten Familienchronisten anzugehören." (*ALZ*, Mai 1813, Sp. 175)

Text nicht automatisch zugestanden werden würde.[231] Während Adjektive wie „lieblich", „anmuig", „zart", „wohlklingend" und „sinning" die inhaltlichen Zusammenfassungen der einzelnen Legenden dominieren, stören sich die Rezensenten an Helvigs Behandlung bekannter Stoffe in „Adolfs Eck" und „Sanct Georg und die Wittwe". Beide Beiträge seien jenen der (männlichen) Vorgänger Vogt („Adolfs Eck") beziehungsweise von der Hagen und Büsching („Sanct Georg") unterlegen. Die Angabe von ästhetischen oder inhaltlichen Gründen dieses Urteils ist dabei durch ein ausführliches Zitat aus der Version Vogts ersetzt, das mehr Raum einnimmt, als die Paraphrasierung der Helvig'schen Ballade selbst, während die Georg-Version von der Hagens und Büschings unkommentiert als die bessere befunden wird.[232] Fouqués Sage „Die Nacht im Walde" missfällt den Rezensenten hingegen aufgrund ihrer dramatischen Form, die „der Sage einige Gewalt" antue.[233]

Eine kritische Rezension erschien in *Erholungen, ein thüringisches Unterhaltungsblatt für Gebildete*.[234] So beklagt Helvig in einem Brief an Fouqué, dass ihre Zueignung missverstanden, „Die Martinswand" hingegen gänzlich übergangen worden sei.[235]

Die Rezensenten des *Morgenblatt für gebildete Stände,* der renommierten Zeitung des Klassikerverlags Cotta, weisen die einzelnen Beiträge ohne Zeichen von Unsicherheit den ihrer jeweiligen Verfasser*in zu, zeigen sich doch im Allgemeinen weniger beeindruckt von der Sammlung als andere Rezensenten.[236] Während Fouqués Beiträge die mit seinem *Zauberring* (1812) geweckten Erwartungen nicht erfüllten, wird Helvig sowohl für ihre moralischen als auch für ihre formalen Entscheidungen kritisiert. So wird „Die Rückkehr der Pförtnerinn" aufgrund ihrer Darstellung der Jungfrau Maria wie auch vom Rezensenten der *Zeitung für die elegante Welt*[237] als unmoralisch abgelehnt. Auch die vermeintliche Umorientierung Helvigs von ihrer früheren antikisierenden Dichtung in *Die Schwestern von Lesbos* hin zu den mittelalterlichen Stoffen und Formen des Almanachs wird infrage gestellt. Da die Rezensenten

[231] Vgl. Brief Helvig an Knebel (wie Anm. 203). Im Übrigen wird auch „Die Martinswand" weder Helvig noch Fouqué von den Rezensenten der *ALZ* zugeordnet.
[232] Die Rezensenten verweisen auf Nicolaus Vogts Ballade „Das Adolfsek bei Schwalbach", in N[icolaus] Vogt och J[ohannes Ignaz] Weitzel (Hg.), *Rheinisches Archiv für Geschichte und Litteratur*, Bd. V. Mainz: Kupferberg 1811, S. 199–204 (mit historischer Hintergrundinformation im selben Band, S. 63f.), und auf das Kapitel zu „Der Heilige Georg" als das vierte Gedicht in Friedrich Heinrich von der Hagens und Johann Gustav Büschings Sammlung *Deutsche Gedichte des Mittelalters*, Bd. 1, Berlin: Realschulbuchhandlung 1808, S. 1–80 [die Rezensenten verweisen hingegen auf die Seiten 20–22].
[233] *ALZ*, Mai 1813, Sp. 175.
[234] *Erholungen, ein thüringisches Unterhaltungsblatt für Gebildete*, Jg. 1. Erfurt: Keyser 1812, möglicherweise auch Jg. 2, 1813.
[235] Brief Helvig an Fouqué, 15. Januar 1813, S. 112.
[236] *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 17, „Uebersicht der neuesten Literatur 1812", S. 67.
[237] „Legenden und Sagen", *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 234, 23. November 1812, Sp. 1865–68 und „Legenden und Sagen. (Beschluß.)", (ebd.), Nr. 235, 24. November 1812, Sp. 1873–75.

eine gewisse Einförmigkeit in Helvigs Beiträgen empfinden, wird diese „andere Seite“ der Schriftstellerin als weniger „natürlich“ und als reine Anpassung an die literarische Mode ihrer Zeit kritisiert: „*Amalia von Helwig* enthüllt sich hier von einer andern Seite, wie in den Schwestern von Lesbos. Ob ihr diese Seite natürlich, oder durch die Zeit angebildet ist, wissen wir nicht; aber eine gewisse einförmige Manier lässt fast das letzte vermuthen.“[238]

Das Urteil ist bemerkenswert, da es den Blick auf die Erwartungen an die Wahl des literarischen Sujets und seiner ästhetischen Gestaltung freilegt, die an Helvig als Schriftstellerin gestellt wurden. Die Vorstellung, ihre künstlerischen Entscheidungen müssen mit ihrer „Natur“ übereinstimmen, durchzieht wiederholt die Bewertungen ihrer literarischen Produktion. Während der Rezensent des *Morgenblatts* anzweifelt, ob es der Natur Helvig entspreche, Legenden zu schreiben, wurde sie Jahre zuvor ebenso für ihre Wahl der dramatischen Form und der Verwendung von Hexametern als klassisches Versmaß infrage gestellt. In ihrer Studie zur Mitarbeit von Schriftstellerinnen an Schillers Zeitschrift *Die Horen* konstatiert Besserer Holmgren, dass Helvig auch mit der epischen Form in „Abdallah und Balsora“ und „Das Fest der Hertha“ (beide 1797) literarische Genres gewählt hat, die traditionell als angemessener für männliche Autoren betrachtet wurden.[239] Auch Lange beschreibt den Konflikt zwischen Gattungstheorie wie der von Goethe und Schiller etablierten Ästhetik der klassischen Tragödie und des Epos einerseits und den Vorstellungen vom Wesen „der“ Frau und ihren schöpferischen Fähigkeiten dieser tonangebenden Schriftsteller andererseits. So schließen Goethes und Schillers Definitionen der klassischen Gattungen Frauen *per definitionem* von ihrem Verfassen aus.[240]

Dass Fouqué trotz seiner Mitwirkung am selben Legendenprojekt nicht gleichermaßen der Kritik ausgesetzt war wie sie selbst, erkannte Helvig bald. Selbst Voß, Homer-Übersetzer und erklärter Kritiker jeglicher romantischen Schwärmerei, hatte Gefallen an Fouqués Beiträgen gefunden, während Helvig „ohne Hehl verflucht“ worden sei. Diese Ungleichbehandlung erklärte sich die Autorin sowohl durch Fouqués ganz konkrete Entfernung zum Kreis der Heidelberger Romantik, da er sich in Berlin aufhielt, als auch durch ihr bereits zuvor kritisiertes Interesse an altdeutscher Kunst und den Vorstellungen mittelalterlicher Lebenswelten, dem sie in ihrer Beschäftigung mit der Gemäldesammlung der Brüder Boisserée nachgegangen war. Dass Voß, der Helvig noch bei der Überarbeitung ihrer antikisierenden Idyllen in *Die*

[238] Ebd.
[239] Besser Holmgren, S. 110.
[240] Lange (1995), S. 103f. Mit Geschlecht und dem Begriff des Dilettantismus beschäftigt sich Lange auch in ihrem Artikel „Über epische und dramatische Dichtung Weimarer Autorinnen. Überlegungen zu Geschlechterspezifika in der Poetologie“, *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 1* (1991), S. 341–351.

Tageszeiten unterstützt hatte, den mittelalterlichen Stoffen ihrer Legenden nichts abgewinnen konnte, war sich Helvig bewusst. „[D]ieses Unglück habe ich mir aber bereits schon durch das Copieren der Boisseréschen Bilder (welches freilich Heilige und weder Ulisses noch Ajax sind) zugezogen und ertrage es mit großer Resignation“.[241] Überraschend sind jedoch die selbstbewusste Haltung und die Einschätzung ihrer eigenen intellektuellen Fähigkeiten, die Helvig nicht vor einem Vergleich mit Voß zurückschrecken ließen: „Es ist schade um die Frau die gar trefflich in ihrer Art und von weit größerem Verstande als der Homeride selbst ist – aber hier kann man nicht wählen – denn ihr einziger Fehler, wie ihre größte Tugend ist die unbeschränkte Verehrung für ihn.“[242]

Den Vorwurf eines überzogenen Katholizismus scheint Helvig bereits während des Entstehungsprozesses des Taschenbuchs vorausgesehen und zu parieren versucht zu haben. Nachdem sie die Katholizierung des Bandes zunächst aktiv vorangetrieben zu haben scheint, versuchte sie später, sie zurückzunehmen. In einem Brief an Fouqué reagiert sie auf dessen Änderungen, um die sie ihn offenbar zuvor in einem nicht bewahrten Brief angehalten hatte:

> Nun meinen herzlichsten Dank für den zweiten Brief vom vierten Nov: woran ich mit Beschämung gesehen daß Sie meine anmasenden Bemerkungen so buchstäblich beherzigt haben – doch will ich nun zu meiner Rechtfertigung bekennen daß ich sie einem katholischen Freunde nachgesprochen habe und wenn auch allzu pedantisch doch nicht aus meinem eigenen Fürwitz gemeistert habe – Nun sind wir aber auch so ächt-*canonisch* als ob wir unsre Legenden aus dem *Concilium* zu Constanz geschrieben hätten.[243]

In einem Brief an den Literaturkritiker Knebel äußert sich Helvig zu den Vorwürfen ihrer Kritiker, mit ihrer sprachlichen und motivischen Hinwendung zum Mittelalter lediglich einer literarischen Mode zu folgen. Da der Brief zentrale Aussagen über Helvigs Verständnis von Klassik und Romantik als literarische Strömungen sowie zu Vorbildern enthält, an denen Helvig sich in ihrem eigenen Schaffen orientierte, wird er im Folgenden ausführlicher wiedergegeben.

> Sie werden in diesem außer einer Legende die ich vor 12 Jahren bereits im Wilhelmsthal und auf der Wartburg bildete – mehrere finden welche ich hier geschrieben, wo Stille, Anschauung und Nachbildung alter frommer Kunst und ein großer ewiger Schmerz mein Gemüth empfänglich für die poetisch schönen Dichtungen einer Christlichen Mythen Zeit machte. Daß ich schon vor langen Jahren und in der vollen Blüte meines Lebens den Blik in jene fromme Welt mit Neigung kehrte, dies wird mich für den Vorwurf schüzen daß ich eine Proselytin sey – eben so daß ich der Mode fröhne.[244]

Als Beweis für ihr hier beschriebenes frühes, von der momentanen literarischen Windrichtung unabhängiges Interesse für Legenden führt Helvig ihre Legende „Der Elisabethen-Brunnen“

[241] Helvig, einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 19. November 1812 (GSA54/169).
[242] Ebd.
[243] Helvig in einem unveröffentlichten und unvollständig erhaltenen Brief an Fouqué, 30. November 1811 (GSA 96/1145).
[244] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 25. Oktober 1812 (GSA 54/169).

an, den sie bereits 1803 im *Göttinger Musenalmanach* veröffentlicht hatte. Sie drückt daher den Wunsch aus, dass auf diese frühe Publikation in einer etwaigen nächsten Rezension des Taschenbuchs hingewiesen werde.[245]

Mit dem Verweis auf Herder als Wiederentdecker und Verteidiger des Genres gibt sie ihrem künftigen Rezensenten ein weiteres Argument zur Verdeutlichung und Rechtfertigung ihrer Beiträge an die Hand:

> Sie mein edelster Freund werden auch keinen Mysticismus der neuen Romantiker finden welcher mir im Gebiete der Poesie insofern er nicht in ihr selbst wohnt durchaus unpassend erscheint – die frommen Dichtungen einer gläubigen Welt waren ja schon unserm trefflichen Herder eine reiche Fundgrube der Poesie, sie sind auch rein poetisch und herrlich consequent wie die Fabel vom Apoll, von Psyche und Amor es in der griechischen Welt waren –. So angesehn sind sie reich an Erfindung und von der tiefsten Wahrheit – die ganze Gemüthswelt liegt und ruht darinn wie in goldnen Schaalen und die schönen Thränen himlischer Trauer schmüken sie mit unsterblichen oder besser gesagt immer neuen Perlen Kronen süsser heiliger Wehmut.[246]

Hinsichtlich ihres Stils gibt sie zudem an, sich an Wieland als einem Vorbild orientiert zu haben, und liefert damit nicht nur eine Erklärung für ihre Verwendung von gebundener Sprache und Reim, die sich so deutlich von Fouqués Prosabeiträgen unterscheidet, sondern knüpft mit ihren von Hecker als grundromantisch betrachteten Texte an die ästhetische Tradition der Weimarer Klassik an, die sie demnach nicht als der Romantik entgegengesetzt betrachtet.[247]

Tatsächlich scheint auch Knebel Helvig in einem nicht bewahrten Brief seine kritische Meinung zu ihren Sagen und Legenden im ersten Band des Taschenbuchs mitgeteilt zu haben. In einem Antwortbrief vom 26. März 1813 verteidigte sich Helvig erneut gegen den Vorwurf, sich in eine „schwarz wollene Kappe“ gehüllt und so mit Trauer und Mystik kokettiert zu haben, da sie im Gegenteil „gern den Worten des Evangeliums folge die uns gebieten mit heiterm Schmuk und freundlichem Angesicht an heiliger Stätte zu erscheinen“. Die Einschätzung der gestalteten Begebenheiten um „Die Martinswand“ als „lächerlich unwahrscheinlich“ wies sie hingegen mit Verweis auf die „Geschichte“ von sich, die sie „wörtlich nachgesprochen“ habe.[248] Zu ihrer Verteidigung zog sie zudem eine Naturgeschichte für Kinder heran, in der ihr Sohn Bror über die Gefahren der Gemsjagd gelesen habe, und vermittelte so den Eindruck wissenschaftlicher Untermauerung ihres Stoffes. Indem sie außerdem angibt, die Idee, den Stoff

[245] Ebd.
[246] Ebd.
[247] „Sagen Sie theurer Freund demselben [Wieland] in meinem Namen daß ich wünsche er sey mit meinen Versen zufrieden, die ich nicht auf neumodiesche Manier bequem und liederlich gemacht, sondern dabei an seinen Oberon, Musarion u. a. m. gedacht habe die uns Deutschen immer als die Muster der Harmonie und vollendeter Schönheit bleiben werden, so lange die deutsche Sprache nicht in Barbarey zurücksinkt wofür uns die Musen gnädig bewahren wollen.“ (Ebd.)
[248] Brief Helvig an Knebel, 26. März 1813 (GSA 54/169).

literarisch zu verarbeiten, einst von Schiller selbst erhalten zu haben, sicherte sie sich durch den Verweis auf dessen männliche Autorität zusätzlich ab.

Helvigs indirekt geäußerten Bitte nach einer verdeutlichenden Rezension mittels ihrer vorgeschlagenen Argumentation kam Knebel schließlich nach. In seiner Besprechung des Taschenbuchs in den *Heidelbergische[n] Jahrbücher[n] der Litteratur* lobt er die Sammlung als Ganzes und die Beiträge Helvigs im Besonderen.[249] In seinem ausführlichen Überblick über die einzelnen Beiträge des Taschenbuchs hebt er Passagen aus Helvigs Stanzen, ihrer Zueignung, der Legende „Das Gebet der heiligen Scholastika" und „Das Grab des heiligen Clemens" durch längere Zitate lobend hervor. Im Gegensatz zur Rezension im *Morgenblatt* wird in Knebels Besprechung gerade Helvigs Fähigkeit hervorgehoben, den zeitlosen inneren Sinn des historischen Genres zu so zu gestalten, dass er auch zeitgenössische Leser berühre. Wie Helvigs eigene Argumentation in ihrem oben zitierten Brief an Knebel betont auch die Rezension, dass das „höher[e] Ziel" der Dichterin mehr als eine bloße Vermarktungsstrategie sei:

> Schon die vorausgeschickten trefflichen Stanzen der Fr. v. H. erwecken das günstigste Vorurtheil für diese Sammlung, und beweisen, daß die edle Dichterin nicht einer eitlen Mode des Tages fröhnen wollte, sondern nach einem höhern Ziel gestrebt und den geläuterten Geist der Legenden und Sagen rein aufgefaßt habe.[250]

Die Behandlung des Legendengenres und ihres religiösen Motivkreises steht auch im Zentrum der mit dem Pseudonym „B." signierten Besprechung in der *Zeitung für die elegante Welt*, die mit dem *Morgenblatt für gebildeten Stände* um ihre wohlhabende, gebildete Leserschaft konkurrierte.[251] So wird die Sammlung als abwechslungsreich bewertet, weil sie „männlich" konnotierte Rittersagen mit Legenden vereine, die mit ihrem Fokus auf Moral und Gefühl „weiblich" kodiert seien: „Die kräftige Rittersage spricht zwischen der andächtig-zarten Legende erweckend und doch nicht betäubend durch und so vermählt sich auch hier das Männliche mit dem Weiblichen."[252] Ein Taschenbuch, dessen Hauptzweck die Zerstreuung

---

[249] *Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur*, Nr. 15 (1813), in *Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur*, sechster Jahrgang, erste Hälfte Januar bis Juny. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1813, 236–240.
[250] Ebd., S. 237.
[251] „Legenden und Sagen", *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 234–235, 23./24. November 1812, Sp. 1873–75. Das Taschenbuch war bereits in der Zeitungsausgabe vom 16. November im Zusammenhang mit Fouqués Beitrag „Der Siegeskranz" erwähnt worden, der aufgeteilt auf zwei Nummern der Zeitung gedruckt wurde (*Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 229, Sp. 1825–1830 und Nr. 230, Sp. 1835–1838. Zur *Zeitung für die elegante Welt* und ihrem Verhältnis zum *Morgonblatt für gebildete Stände* siehe Peter Hasubek, „Zeitung für die elegante Welt", in *Gutzkow-Lexikon* als Teil der digitalen Ausgabe *Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*, utg. des Editionsprojekts Karl Gutzkow seit 1999. URL: http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/GuLex/elegant.htm (2019-01-14), mit Verweis auf Hans Halm, *Die Zeitung für die elegante Welt (1801-1844). Ihre Geschichte, ihre Stellung zu den Zeitereignissen und zur zeitgenössischen Literatur*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, München 1924.
[252] „Legenden und Sagen.", in *Zeitung für die elegante Welt*, Sp. 1866.

ihrer Leser*innen sei, mit Legenden zu füllen, deren tieferer Sinn die stille Zurückgezogenheit in sich selbst verlange, stelle in den Augen des Rezensenten jedoch ein Paradox dar, das ernsthafte Konsequenzen für die ästhetische Gestaltung und ihre Wirkung auf die Lesenden habe. Da Legenden im wahren (Herder'schen) Sinne durch einfache Worte („[i]n keuscher Einfalt") wirken sollen und die erzählte Handlung in sich selbst bereits ausreichend Kraft haben müsse, um „Glauben, Liebe, Geduld, strengen Gehorsam, Aufopferung bis zum Tode" in den Leser*innen zu erwecken, könnten Texte im üppigem Romanzen- und Balladenton wie die der vorliegenden Sammlung nicht als echte Legenden betrachtet werden.[253]

Auch von Helvigs Zeitgenoss*innen wurde das *Taschenbuch der Sagen und Legenden* kommentiert. So schreibt Zelter an Goethe, wie ihn besonders die Beiträge Fouqués gelangweilt und ihm Alpträume verursacht hätten.[254] Auch Knebel führt die „himmlische Offenbarung" seiner Schwester auf deren Lektüre des *Taschenbuchs* und seiner katholischen Bildsprache vor dem Einschlafen zurück.[255] Ungeachtet der gemischten Kritik im Zuge ihres Erscheinens wurden mehrere der Beiträge des Taschenbuchs in den folgenden Jahren im Rahmen von Legendenanthologien erneut gedruckt.[256]

Literaturwissenschaftlich wurde die Sammlung bisher wenig berücksichtigt. Während Helvigs frühe Werke, die sich thematisch und ästhetisch an der Weimarer Klassik orientieren, ein gewisses – wenn auch sparsames – Interesse geweckt haben, hat sich der Philologe und Goethe-Spezialist Max Hecker in seinem Aufsatz „Amalie Helvig. Unter Benutzung ungedruckten Materiales" bisher als Einziger intensiver mit Helvigs Beiträgen zum *Taschenbuch der Sagen und Legenden* beschäftigt. Heckers Feststellung, das begrenzte Interesse an Helvigs literarischer Produktion habe sich hauptsächlich auf ihre frühen, in Weimar entstandenen Werke konzentriert, trifft mit wenigen Ausnahmen auch heute – über ein Jahrhundert später – noch auf die Forschungslage zu.

Hecker beschreibt das Streben nach individueller Weiterentwicklung auf sämtlichen Ebenen als einen Grundzug der Romantik, in deren Sinne Gefühle und Phantasie des einzelnen Menschen über allgemeingültige Erwartungen und Normen, seien sie moralischer, religiöser

[253] Ebd., Sp. 1867f.
[254] Hecker, S. 517.
[255] Brief Karl Ludwig von Knebel an seine Schwester Henriette von Knebel, 30. Oktober 1812, in Heinrich Düntzer (Hg.), *Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774–1813), Ein Beitrag zur deutschen Hof- und Litteraturgeschichte*. Jena: Friedrich Mauke 1858, S. 632f., vgl. Holmström, S. 168.
[256] Helvigs Beiträge „Das Gebet der heiligen Scholastika", „Die Rückkehr der Pförtnerinn", „Sanct Georg und die Wittwe" und „Das Grab des heiligen Clemens" wurden beispielsweise im sechsten Band des von Anton Dietrich herausgegebenen Sammelwerks *Braga. Vollständige Sammlung klassischer und volksthümlicher deutscher Legenden aus dem 18. und 19. Jhdt.* (Dresden: Wagner 1828) erneut gedruckt.

oder auch poetischer Art, priorisiert würden.[257] Dieser Grundgedanke gelte für den Platz des Menschen in der Gesellschaft, das Verhältnis Kunstschaffender zu Kunst und ästhetischen Prinzipien, samt der Beziehung des Gläubigen zu Religion und Gott. In Helvigs Beiträgen zum *Taschenbuch der Sagen und Legenden*, die laut Hecker den Siegeszug der Romantik in der deutschen Literaturgeschichte besiegeln und auf ihren Erfolg aufbauen, wird diese Hinwendung zu Gunsten individueller Bedürfnisse der geschilderten Figuren gestaltet.[258] Dass diese Hinwendung zur Selbstverwirklichung jedoch durchaus ambivalent geschildert wird und Helvig keineswegs eine so eindeutige Position für jene Idee einer „Romantik" als Gegenpol zu Aufklärung und Klassizismus bezieht, wie Hecker sie beschreibt, wird in den folgenden Textanalysen dargestellt. Im Zentrum stehen dabei besonders jene Beiträge und Textpassagen, in denen der Konflikt zwischen individuellen Gefühlen und äußeren Normen und Verpflichtungen gestaltet wird. Da Helvig sich in ihren Sagen und Legenden bekannter Stoffe bedient, die auch von anderen zeitgenössischen Autor*innen behandelt worden sind, bieten sich ihre Beiträe zu vergleichenden Textanalysen an. Welche Elemente und welche Charakterzüge der geschilderten Personen werden hervorgehoben, ausgelassen oder neu hinzugefügt? Lassen sich Abweichungen von der bekannten Stofftradition entdecken und welche Funktion erfüllen sie? Indem untersucht wird, *was* und *wie* Helvig erzählt, soll der Blick auf ihre Vorstellungen von Geschlecht, Liebe und Pflicht, Kunst und Poesie freigelegt werden, deren Konturen vor dem Hintergrund zeitgenössischer Literatur in besonderer Schärfe hervortreten.

„Der Glaube schöpfte reiche Lieder / gleich goldnen Körner draus hervor" – Idee und Aufbau

Dass Helvig sich Herders Theoretisierung der Legende, ihrer Abgrenzung zur Sage sowie der zeitgenössischen Diskussion um Wesen und Nutzen dieser Genres durchaus bewusst war, davon zeugen Aufbau und die ästhetische Gestaltung des *Taschenbuch der Sagen und Legenden*. So zeigt die Vorderseite des Buchumschlags einen Engel im Portal einer Kirche, der eine Schriftrolle mit dem Titel „Legenden" hochhält. Auf der Rückseite des Umschlags steht hingegen ein Ritter im Tor einer Stadtmauer mit einer Sammlung „Sagen" in Buchform im

[257] Hecker beschreibt die romantische Bewegung als deutliche (Gegen-)Reaktion auf die Regelpoetik der Aufklärung und der Klassik: „Die Romantik nahm den Kampf auf, und die alten Schlachtrufe, die einst Herder ausgegeben hatte, erschollen von Neuem. Es stritt das freie, künstlerische Empfinden gegen die Regel, es stritt die Phantasie gegen den beschränkten Verstand. Das Herz begehrte sein Recht gegen den Kopf, menschliche und dichterische Individualität wollte sich dem nivellirenden [sic] Zwang der Gesellschaft nicht mehr fügen. Gegen das Ideal kosmopolitischer Völkervereinigung empörte sich, wie in den Zeiten der Straßburger Genossenschaft, ein starkes, nationales Bewußtsein. Was hatte die Aufklärung gar erst aus der Religion gemacht! Eine Sammlung von Gemeinplätzen, ein Gesetzbuch kühlen Wohlverhaltens, ein abgeblaßtes Schema, aus dem der Athem warmen Empfindens längst verschwunden war." (Hecker, S. 503)
[258] Hecker, S. 498.

Arm. Die im Entstehen begriffene Kirche, die im Hintergrund des Bildes gebaut wird, erinnert an den Kölner Dom. Die beiden Buchdeckel definieren damit sowohl ganz konkret als auch inhaltlich den Rahmen der Sammlung: Während der religiöse Charakter der Legenden durch den Engel betont wird, der die zeitlos himmlische Botschaft der Legenden unmittelbar an die Leser*innen zu vermitteln scheint, sind in der Figur des Ritters die historische Verankerung der Sagen im Mittelalter ebenso angedeutet, wie ihre Bedeutung für die Gegenwart der Lesenden, die durch die Präsentationsform der Texte als Buch und das zeitgenössische Bauprojekt des Kölner Doms angedeutet wird.

Dem Titelblatt vorausgeschickt sind Verse eines gewissen „Paul, Gr. v. H….". Hinter dieser Signatur lässt sich der Verfasser Paul von Haugwitz erahnen.[259] Direkt an das Lesepublikum gerichtet, das durch Texte gleich einer „Klosterpforte" ins das Reich der Legenden und ein vergangenes Zeitalter eintreten möge, weiht das Sonett die Leser*in in die Atmosphäre der Sammlung ein, die von „der Liebe Zauber" und „des Glaubens Reine" geprägt ist.[260] Auf das Sonett folgt das eigentliche Titelblatt der Sammlung, das Werktitel und die Namen der beiden Herausgeber*innen in verschnörkeltem Frakturstil präsentiert, sowie die von Helvig ausgewählte Hauptillustration, die *Madonna* Francesco Francias als Kupferstich von Anton Karcher, die sich in der Boisserée'schen Gemäldesammlung befand. Das Gemälde bildet auch den Gegenstand der Zueignung „Stiftungsbrief, den Freunden", einer Ekphrasis, in der Helvig die Bedeutung der *Madonna* für ihren intellektuellen Heidelberger Freundeskreis beschreibt.

Die einleitenden „Stanzen", ebenfalls aus Helvigs Feder, gestalten das Paradox der Legende als Genre, das sowohl einer zeitlos-ewigen himmlischen Sphäre angehört, eine historisch bestimmbare, jedoch vergangene Zeit darstellt, und dabei gleichzeitig sinnstiftendes Potential auch für seine zeitgenössischen Leser*innen bereithält. Die Stanzen reflektieren dabei den Entstehungsprozess der Legenden des Taschenbuchs, die das lyrische Ich einst aus dem „Urquell heiliger Gesänge" nahezu passiv empfangen habe. So träumt sich das lyrische Ich „[z]um dunklen Zauberland der Sagen", das sich durch Glaube, Einfachheit und Heldenmut auszeichnet:

> Der Urquell heiliger Gesänge
> Floß hier durch Palmen klar und voll,

[259] Paul von Haugwitz war ein Sohn Christian von Haugwitz', dem Gefährten Goethes auf seiner Reise durch die Schweiz. Laut Hecker gehörte Paul von Haugwitz als Studienkamarat Gustav von Rochows zum Heidelberger Kreise Helvigs und trug auch literarisch zu Fouqués *Frauentaschenbuch* bei. (Hecker, S. 524)

[260] Das Sonett trägt keine Seitennummer. Dieses und alle folgenden Zitate aus dem Werktext, auf den durch Nennung der Seitenzahl im Fließtext verwiesen wird, stammen im Folgenden aus *Taschenbuch der Sagen und Legenden*, hg. von Amalie von Hel[w]ig, geb. v. Imhof och Fr. Baron de la Motte Fouqué. Berlin, Realschulbuchhandlung [1812].

Und mich umtönten Wunderklänge
So wie die Welle flüsternd schwoll;
Die Einfalt stieg zu ihm hernieder,
Und lauschte mit entzücktem Ohr;
Der Glaube schöpfte reiche Lieder
Gleich goldnen Körnern draus hervor.[261]

Helvigs metapoetische Beschreibung des Entstehungsprozesses der vorliegenden Texte erinnert deutlich an Herders Argumentation zur Aufwertung der Legende in seinen Schriften zum Genre. Dadurch wurde auch Helvigs und Fouqués Sammlung Autorität verschafft. Außer der Auffassung einer modernen Leserschaft, deren Mittelalterbild von Gläubigkeit und einer gewissen Einfalt geprägt war, wie sie bereits von Herder in seiner Verteidigungsschrift der Legende als Genre aufgegriffen wurde, klingt auch sein Vergleich der tieferen Wahrheit von Legenden mit „Goldkörnern" in Helvigs Versen an: „Kein Mann von einiger Gelehrsamkeit wird aber auch abläugnen mögen, daß nicht in diesem Staube reine Goldkörner zu finden seyn, und daß die Vorstellungsart dieser Legenden alle Aufmerksamkeit verdiene."[262] Da diese „Goldkörner" als Gottes himmlische Wahrheit jedoch ungefiltert für das menschliche Auge zu „stark" leuchteten, seien sie hier in die Form der Legende verpackt. Die sechste Stanze kann damit als metapoetischer Kommentar auf die Funktionsweise der vorliegenden Texte gelesen werden:

Und, wie der Sonne voller Schimmer,
Dem Blick ein heißverzehrend Licht,
Durch bunter Scheiben Farbenflimmer
Dem schwachen Aug' sich milder bricht:
So senkt der ew'gen Wahrheit Sonne
Mit schonend leis' umhülltem Strahl
Den Glauben, reich an Ahndungswonne,
Mit Hofnung in dies Erdenthal.

Das Genre der Legende gleiche der Buntglasscheibe eines Kirchenfensters, das das direkte Sonnenlicht in einem Mosaik zu einem behaglicheren Schein breche. Die Legenden Helvigs werden damit indirekt zu einem Sprachrohr Gottes, sie selbst als ihre Verfasserin stellt sich hingegen als nahezu passive Empfängerin und Weitervermittlerin der himmlischen Wahrheit, oder auch der romantisch-poetischen Schöpfung, in den Hintergrund.

In der Beschreibung eines romantisierten Mittelalters als Traumlandschaft in den folgenden Strophen werden mit Kirchen, Kreuzrittern, Minnesang, Leidenschaft und Schmerz sowie dem Kampf um Gerechtigkeit und dem richtigen Glauben Themen der Sagen und Legenden des Taschenbuchs vorweggenommen. Einen zentralen Platz bildet dabei das Kloster als friedlicher Ort des Trostes für „Wittwe, Braut und Mutter". Wie sich im Rahmen der

[261] Die Stanzen tragen keine Seitennummern.
[262] Herder, *Zerstreute Blätter*. Sechste Sammlung, VIII.

Textanalysen des nächsten Abschnittes zeigen soll, bleibt diese idyllische Vorstellung des Klosters gerade in Helvigs Legenden jedoch nicht unhinterfragt.

Außer den einleitenden Stanzen und der Zueignung „Stiftungsbrief, den Freunden", ist Helvig Autorin einer deutlichen Mehrheit der Textbeiträge. Aus ihrer Feder stammen die Legenden „Das Gebet der heiligen Scholastika", „Die Rückkehr der Pförtnerinn", „Der Sanct Elisabethen-Brunnen", „Sanct Georg und die Wittwe" und „Das Grab des heiligen Clemens", die Sagen „Adolfs Eck" und „Die Martins-Wand" sowie die Prosaerzählung „Der Gang durch Cöln". Fouqué trug mit drei Texten und damit rund 60 Seiten des 194 Seiten starken Taschenbuchs bei: den Legenden „Die Hülfe der heil. Jungfrau" und „Der Siegeskranz", sowie mit „Die Nacht im Walde", einer „dramatischen Sage" um Karl den Großen.

Im nächsten Abschnitt werden mit den Legenden „Das Gebet der heiligen Scholastika" und „Die Rückkehr der Pförtnerinn" sowie der Sagen „Adolfs Eck" jene Beiträge Helvigs untersucht, die den Konflikt zwischen individuellen Bedürfnissen und den Pflichten als Mitglieder einer (religiös geprägten) Gemeinschaft in konkreter Form gestalten. Unter welchen Umständen können Nonnen ihr Gelübde brechen? Gibt es eine allgemeingültige moralische Richtschnur, die den Gefühlen einzelner Menschen überzuordnen ist? Unterscheiden sich Helvigs Antworten auf diese Fragen von denen ihrer schreibenden Zeitgenossen? Diesen Fragen wird im Folgenden nachgegangen werden.

„Und schuldlos doch, was er, was sie empfindet" – Verliebte Nonnen

Der innere Konflikt einer weiblichen Hauptperson, der zwischen individuellem Begehren und Empfinden einerseits und religiösen Verpflichtungen andererseits besteht, wird in gleich drei Beiträgen Helvigs gestaltet. So handeln die Legenden „Das Gebet er heiligen Scholastika" und „Die Rückkehr der Pförtnerinn" sowie die Sage „Adolf's Eck" von Frauen, die sich einst dafür entschieden haben, ihr Leben als Nonnen Jesus zu widmen und nach den strengen Geboten des Klosters zu leben, diese Entscheidung und ihr Verhältnis zu den eigenen Bedürfnissen und dem religiösen Regelsystem jedoch früher oder später überdenken müssen. Aufgrund ihrer thematischen Ähnlichkeit sollen die genannten drei Beiträge Helvigs im Folgenden gesammelt untersucht werden. Im Zentrum des Interesses steht die Argumentation der jeweiligen Protagonistinnen beziehungsweise der Erzählinstanz zugunsten individueller Freiheit oder religiöser Pflichterfüllung, sowie die Darstellung und Bewertung von weiblicher Sexualität und Handlungsvermögen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem Verhältnis der Beiträge Helvigs zu literarischen Gestaltungen derselben Stoffe durch andere Autoren, insbesondere zu einem vergleichbaren Konflikt in einer Sage Fouqués im selben hier diskutierten Taschenbuch

gewidmet werden. Mithilfe vergleichender Textanalysen soll so einen Blick auf Helvigs komplexe und sich nicht selten widersprechende Überlegungen zu Fragen von Agens und Geschlecht freigelegt werden.

Scholastika, die Titelheldin der ersten Legende des Taschenbuchs, verlässt ihr Kloster einmal jährlich, um sich mit ihrem Bruder, dem Abt Benediktus, in einem kleinen Dorf zu treffen. Da der Tag im intensiven Gespräch der Geschwister jedes Jahr rasch verfliegt, bittet Scholastika ihren Bruder, einmal von den strengen Regeln des Klosters abzuweichen und auch die Nacht gemeinsam zu verbringen, anstatt bereits bei Sonnenuntergang zum Kloster zurückzukehren. Da Benediktus dazu nicht bereit ist, ergreift Scholastika selbst die Initiative: Sie bittet Gott um ein Gewitter, das ihren Bruder an seiner Wanderung hindert, und wird erhört. Als Scholastika drei Tage später stirbt, sieht Benediktus ihre Seele in Gestalt einer Taube zum Himmel emporsteigen und versteht, dass sie Recht daran tat, ihre Begegnung dieses Mal zu verlängern, da sie ihre letzte sein sollte. Verkündet von einer himmlischen Stimme, „in Harfentönen mild verklärt", schließt die moralisch Botschaft „Werth ist die *Regel* aller Ehren, / Doch mehr noch ist die *Liebe* werth" die Legende ab. (12, Hervorhebungen im Original).

Nahezu wörtlich hatte auch der norddeutsche Pfarrer und Dichter Ludwig Gotthard Kosegarten diese Sentenz zur Überlegenheit von Liebe und Gefühl gegenüber den Regeln von Kirche und Gesellschaft formuliert, als er 1804 den Stoff um Scholastika in einer Legende mit demselben Titel veröffentlichte.[263] Auch wenn Helvigs Dichtung der Version Kosegartens auf den ersten Anblick sehr ähnlich zu sein scheint und beide Texte teilweise sogar mit denselben Worten erzählt sind,[264] zeigt ein näherer Vergleich, wie Helvig mit vermeintlich geringen Veränderungen in Inhalt und Ausdruck den Schwerpunkt der Legende subtil verschiebt.[265]

Bereits im Auftakt unterscheiden sich die Versionen Helvigs und Kosegartens voneinander. Während Kosegarten im ersten Vers „Scholastica, die gottergebne Nonne" präsentiert, stellt Helvig „Scholastika, die Jungfrau" als Protagonistin ihrer Legende vor und stellt damit die Beschreibung Scholastikas Geschlecht und Körperlichkeit in den Vordergrund, wo Kosegarten religiöse Gehorsamkeit betont. Auch die folgenden Verse Helvigs suggerieren

[263] So heißt es bei Kosegarten: „Die Regel Abt ist aller Ehre werth; / Doch größrer Ehre würdig ist die Liebe!" Ludwig Gotthard Kosegarten, „Das Gebet der heiligen Scholastica", in *Kosegarten's Dichtunge*n. Bd. 3, *Legenden*. Greifswald: I. H. Eckhardt 1812, hier 121.

[264] Vgl. beispielsweise Kosegarten: „Wie wird der Mönch / Die Regel ehren, die der Abt nicht hält!" mit Helvig: „Wie soll der Mönch die Regel ehren, / Wenn ohne Noth der Abt sie bricht." (Kosegarten, S. 120).

[265] Auch formal unterscheiden sich die Gedichte: Während Kosegartens Legende in Blankversen verfasst ist, verwendet Helvig mit dem Knittelvers ein Versmaß mit Ursprung im mittelhochdeutschen Versepos und knüpft damit auch auf formaler Ebene and die im Inhalt beschriebene Epoche an. Wie bereits in den einleitenden „Stanzen" der Sammlung, die im selben Versmaß verfasst sind, wählte Helvig auch für diese Legende Kreuzreim anstelle des traditionellen Paarreims.

eher das Bild einer Frau auf dem Weg zu einem langersehnten Rendezvous mit einem Geliebten, als das zweier stark religiöser Geschwister und ihrer jährlichen Plauderstunde, die von Kosegarten geschildert wird. Die Routine des Zusammentreffens beschreibt Kosegarten durch Ausdrücke wie „zur gewohnten Zeit“ und „nach Gewohnheit“.[266] Helvig hingegen schildert die Begegnung als ein besonderes Ereignis, das sich in Scholastikas exaltiertem Gefühlszustand spiegelt. So „sah man frei sie wallen / Aus ihrem Kloster jedes Jahr, / Es war dem *Freunde* zu gefallen / Den gleicher Mutter Schooß gebar“. (7, meine Hervorhebung) Benediktus wird also zunächst als „Freund“ eingeführt, ehe er im letzten Vers der ersten Strophe mit einer Kenning-ähnlichen Beschreibung als Halbbruder oder Bruder bestimmt wird. Der Treffpunkt, bei Kosegarten „[i]m nächsten Dörfchen“ gelegen, sonst jedoch nicht weiter bestimmt, befindet sich in Helvigs Legende in einer Lichtung auf einer balsamduftenden Wiese an einem Bach und erinnert damit an die Schilderung eines *locus amoenus* der Hirtendichtung. Obwohl Scholastikas Gefühle für ihren Bruder ausdrücklich als „reinste Liebe“ bezeichnet werden, weckt die Beschreibung der Begegnung eher den Eindruck erotischen Begehrens ihrerseits:

> Und schon erreicht die Jungfrau heute
> *Ersehnt* des Waldgebirges Fuß,
> Da lächelt ihr mit heil’ger Freude
> Des theuern Bruders milder Gruß.
> Still hängt an seinem Angesichte
> *Ihr Blick*, der ihn zu lang *entbehrt,*
> Und strahlt vom überird’schen Lichte
> Der *reinsten Liebe* schön verklärt. (8, meine Hervorhebungen)

Eine vergleichbare Schilderung des Augenblicks des Wiedersehens findet sich bei Kosegarten nicht. Mit derartigen, vermeintlich unscheinbaren Ergänzungen des Legendenstoffes und mehrdeutiger Wortwahl arbeitet Helvig taktisch mit dem Intertext der Legendenhandlung im Allgemeinen und mit Kosegartens Gestaltung im Besonderen. So widmen sich die Geschwister bei Kosegarten wie auch bei Helvig ganz dem Gespräch mit demselben Thema: der Vorfreude auf die Wiedervereinigung im Tod. Das Objekt dieser Freude unterscheidet sich jedoch markant. Während sich Kosegartens Geschwister auf die Vereinigung mit Gott freuen, sehnt sich Helvigs Scholastika bereits zu Lebzeiten danach, einst auf ewig mit dem „Liebsten“ vereint zu werden, unter dessen Trennung sie auf Erden leidet:

> [KOSEGARTEN]
> […] Während draussen
> Die Stürme brausten und der Regen klatschte,
> Ergözte sich das gottergebne Paar
> In himmlischen Gesprächen. Vieles sprachen
> Sie von der Ewigkeit und ihren Freuden,

> [HELVIG]
> Bald mag der Abend wohl erscheinen,
> So spricht sie ahndungsvoll bewegt,
> Wo zu der Ruhenden Gebeinen
> Man diese müden Glieder legt;
> Dann währt es eine kleine Weile,

[266] Kosegarten, S. 118.

Und von der süßen Hofnung, dermaleinst
Den Herrn von Angesicht zu sehn, und ewig
Bey ihm zu bleiben sammt den theuren
Freunden.[267]

Auf Erden nennens Jahre wir,
Und *Dich* gesellt im ew'gen Heile
Der Vater für Äonen mir.
Dann trennt nicht mehr, wie einst
hienieden,
Vom Liebsten uns des Grabes Nacht,
Vereint dort wallen wir in Frieden,
Wo niemand schläft, noch *weinend*
wacht.
Wo keine Thäler mehr uns scheiden,
Durch die der öde Pfad sich strecht,
Die Seele nicht der Sehnsucht Leiden
Des Abschieds Todesschauer schreckt.

(Helvig, S. 9, „weinend" im Original gesperrt, im Übrigen meine Hervorhebungen)

Was unter diesem „Liebsten" zu verstehen ist, nach dem Scholastika sich sehnt, lässt Helvig offen. Neben einer allgemeineren Deutung der Wiedervereinigung im Tal des Todes mit geliebten Verstorbenen oder mit Gott selbst, lässt Helvigs Wortwahl jedoch auch eine ganz konkrete Lesart zu: Die Vorfreude auf das Wiedersehen mit dem geliebten Bruder, von dessen Nähe Scholastika zu Lebzeiten räumlich getrennt ist. Vor diesem Hintergrund erscheint die Handlungskraft Scholastikas, mit der sie durch ihre Bitte an Gott in ihr Schicksal eingreift und es zu Gunsten ihrer persönlichen Gefühle ändert, um so radikaler. Indem Scholastikas Gebet um ein Unwetter erhört wird, wirkt die Priorisierung ihres eigenen emotionalen Bedürfnissens, bei ihrem Bruder zu bleiben, durch Gott legitimiert. Gott erhört ihr Gebet, obwohl ihr Wunsch, die Nacht außerhalb des Klosters und zudem mit einer Person des anderen Geschlechts zu verbringen, den religiösen Regeln des Klosterlebens zuwiderläuft. Während Benedikt bereit ist, sich an die Klosterregeln zu halten, diese seinen eigenen eventuellen Bedürfnissen unterordnet und in seinem Entschluss von Vernunft und Pflichttreue geleitet wird, handelt Scholastika impulsiv danach was sich richtig anfühlt.

Auch wenn diese Gestaltung der unterschiedlichen Handlungsmodelle von Bruder und Schwester zeitgenössische Vorstellungen vom grundlegenden Wesensunterschied von Frau und Mann und ihrer Komplementarität wiederspiegelt und daher für ein Lesepublikum des frühen neunzehnten Jahrhunderts kaum überraschend gewesen sein mag, ist die moralische Bewertung des Verhaltens Scholastikas durch die abschließende Sentenz als richtig und der starren Regeltreue des Bruders überlegen bemerkenswert. Indem Helvig Scholastika als Heldin einer Legende wählt, fungiert sie als Vorbild für die christlich-moralische Orientierung und Nachahmung der Leser*innen. Das von Helvig präsentierte „Vorbild" ist damit eine Frau, die

[267] Kosegarten, S. 120f., meine Hervorhebungen.

sich zugunsten ihres individuellen Begehrens über die religiösen Normen des Klosters und damit des Mikrokosmos hinwegsetzt, der gleich einer Gesellschaft ihren Alltag strukturiert.

Ganz konkret leidet die junge Nonne Clärchen, Protagonistin von Helvigs Legende „Die Rückkehr der Pförtnerinn", an den Begrenzungen des Klosterlebens. Während das Kloster im Text mit Stille, Zwang, Pflicht und Tod assoziiert wird, sehnt sich Clärchen nach der Welt außerhalb der Klostermauern, die Helvig kontrastiv als offenen, von Freiheit, Farben, Wärme, Licht und sinnlichen Empfindungen geprägten Raum gestaltet.[268] Zu einem Leben in dieser Freiheit entscheidet sich Clärchen, als sie eines nachts ihre Position als Pförtnerin verlässt und aus dem Kloster flieht. Während der folgenden sieben Jahre gibt sie sich sinnlichem Begehren, Leidenschaften und Glücksspiel hin, ohne glücklich zu werden, und empfängt schließlich eine Vision, die sie zur Rückkehr ins Kloster bewegt. Wie sich herausstellt, war sich Jungfrau Maria Clärchens schlechten Gewissens bewusst und verschleierte deshalb ihre siebenjährige Abwesenheit, indem sie die Blumenkränze, mit denen Clärchen das Madonnenbild vor Verlassen des Klosters geschmückt hatte, immer wieder durch frische Blumen ersetzte. Da Maria außerdem die Gestalt Clärchens auch weiterhin am Klosterleben teilnehmen ließ, blieb ihre Abwesenheit auch von den anderen Nonnen unbemerkt. Nachdem Clärchen die Nichtigkeit des irdischen Lebens und ihr Fehlverhalten eingesehen hat, kann sie schließlich aufgrund von Marias Gnade ungestraft ins Kloster zurückzukehren.

Indem Helvig ihrer Protagonistin erlaubt, nach einem Leben, das nur von individuellen Wünschen bestimmt wurde, in die streng kontrollierte christliche Frauengemeinschaft zurückzukehren, verkörpert sie die göttliche Gnade im Sinne Luthers Idee der *sola gratia* als einem Eckpfeiler des Christentums und gestaltet damit ein beliebtes Thema des Legendengenres. Weniger typisch ist jedoch, wie sie dabei die zentralen Ideen von Sünde und Gnade geschlechtlich kodiert. Während Sünde, im christlichen Kontext traditionell weiblich konnotiert, in Helvigs Legende mit Männern außerhalb der Klostermauern verknüpft ist, wird Clärchen die Gnade nicht etwa durch Jesus oder Gott zuteil, sondern durch Maria, die Beschützerin und Mutterfigur der Nonnen.

[268] So heißt es in der zweiten Strophe:
„Und so werden ihr des Klosterns Mauern
Bänglicher mit jedem Tag verhaßt,
Wo gespenstig sie in kalten Schauern
Gräberluft und Dunkelheit umfaßt;
Wie vom heitern Tageslicht geschieden,
Dem sich alles froh entgegen drängt,
Ihre Sinne, fremd dem heil'gen Frieden,
Düstrer Zwang, die stretende beengt." (35)

Wie radikal Helvigs Gestaltung des Konflikts Clärchens zwischen individuellem Begehren und christlicher Pflicht ist, wird deutlich, wenn die Legende als Antwort auf den vorherigen Beitrag des Almanachs gelesen wird. In seiner Legende „Die Hülfe der Jungfrau“ nimmt sich Fouqué mit seiner Schilderung der geheimen Liebe zwischen dem jungen Sakristan Albin und der Novizin Verena desselben Themas an. Wie Helvigs Clärchen zeichnet sich auch Fouqués Albin durch seine enge Beziehung zu Maria aus, deren Bild er – in Abwesenheit eines menschlichen Liebesobjekts – nachts durch kunstvollen Minnegesang verehrt, bis er eines Tages Verena begegnet und sich mit ihr seinem irdischen Verlangen hingibt.

Die von Fouqué vorgestellte Lösung des Konflikts unterscheidet sich deutlich von der Helvigs, wobei insbesondere der Jungfrau Maria eine andere Rolle zukommt. Nach einer Zeit ungestörter nächtlicher Begegnungen zwischen Albin und Verena, deren Begabung für die Malerei Albins musikalischem Talent entspricht, wird Maria in Fouqués Legende zur eifersüchtigen himmlischen Geliebten Albins. Die Konkurrenzbeziehung zwischen ihr als Albins göttliche, und Verena als Albins irdische Geliebte, entwickelt sich dabei zu Marias Gunsten: Als Albin in jenem See ertrinkt, über den er rudern muss, um zu Verena zu gelangen, rettet Maria ihn vor der Hölle. Die Gnade, die Albin durch Maria erfährt, ist damit nicht wie in Helvigs Legende das Geschenk einer bedingungslos liebenden Mutterfigur, sondern die entscheidende Waffe im Kampf zweier Kontrahentinnen, die Albin dazu bringt, nach dem Tod zu Maria und auf der „rechten“ Weg zurückzukehren. Schließlich bringt Albin auch Verena dazu, sich in Zukunft von allem Streben nach Selbstverwirklichung abzuwenden. Er offenbart sich ihr, als sie sich, ohnmächtig von der Nachricht vom Tod ihres Geliebten, selbst auf der Schwelle zwischen Leben und Tod befindet, und fordert sie auf, ihre Malerei aufzugeben, die er mit erotischem Verlangen und Teufelswerk gleichsetzt. Verena erwacht mit der Erkenntnis, dass ein Leben als wahre Braut Christi weder erotisches Verlangen noch künstlerisches Schaffen beinhalten kann und verschenkt daher Pinsel und Palette an ihre „reinere“ Mitschwester Brigitta, die sich nicht ihrem irdischen Begehren hingegeben hat.[269] Anstatt Gnade und Verzeihung durch das frauensolidarische Wohlwollen Marias, die Helvigs sündiger Nonne zuteilwerden, wird das Ausleben individuellen Begehrens in Fouqués Legende mit dem Tod (Albin), beziehungsweise der Selbstaufgabe (Verena und ihre Malerei) bestraft.

In Helvigs Sage „Adolfs Eck“ kämpft mit Amalgunde eine weitere junge Frau mit ihrer Entscheidung, ihr irdisches Leben als Nonne der Kirche zu widmen. Im Gegensatz zu Scholastika und Clärchen kreist diese Ballade als Sage mit Adolf von Nassau, König des

[269] „Brigitta, sprach sie, nimm Palett’ und Pinsel, / Die ich geführt; / In Dir auch blüht das Himmelslichtlein Kunst. / Wahr’ es auf reinerm Heerd, als ichs vermocht.“ (Fouqué, „Die Hülfe der Jungfrau“, S. 32)

Heiligen römischen Reichs (1292–1298), als Hauptfigur, um eine historische Person und ist mithilfe von Fußnoten auch räumlich und zeitlich genau verortet.[270] Bei einem Besuch in Mainz nimmt Adolf zufällig an der Messe teil, in der Amalgunde ihr Nonnengelübde abzulegen gedenkt. Im Begriff, diesen Schritt zu gehen, gleitet Amalgunde im entscheidenden Augenblick unter einem Altarbild Marias der Schleier vom Kopf und entblößt ihre Haarpracht, woraufhin sie ohnmächtig wird.[271] Im selben Augenblick erkennt Adolf in ihr seine Jugendliebe wieder und verlässt den Gottesdienst, verzweifelt und wütend über den Verlust der Geliebten an die Kirche. Im nahegelegenen Gebirge entdeckt er den Ort seiner Kindheit wieder und baut eine Festung ins Gestein, auf der er fortan von einem Leben mit Amalgunde träumt. Auch diese zweifelt hinter den Klostermauern an der Richtigkeit ihres Entschlusses und ringt mit ihrer wiedererwachten Liebe zu Adolf und ihrem religiösen Gelübde, das sie an Jesus als ihren himmlischen Bräutigam bindet. Als Adolf ihr durch einen Boten eine Nachricht zukommen lässt und sie zu einem heimlichen Treffen einlädt, kommt Amalgunde seiner Bitte nach und flieht mit ihm aus dem Kloster. Das Paar lebt fortan auf der Festung am „Adolfs Eck", in deren verwilderter Ruine laut Helvigs Sage noch heute „wilde Tauben schnäbeln". (57)

Der Stoff um Adolf und seine Geliebte wurde von mehreren Zeitgenossen Helvigs literarisch geschildert. Bereits die Rezensenten der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* zogen die im Vorjahr veröffentlichte Ballade „Das Adolfsek bei Schwalbach" (1811) von Nicolaus Vogt zum Vergleich mit Helvigs Sage heran und beurteilten sie als der ihren überlegen.[272] Vier Jahre nach Helvig schilderte Wilhelm Hensel den Stoff in seinem Balladenzyklus „Adolf von Nassau und Amalgunde", der 1816 in die patriotische Gedichtsammlung *Bundesblüthen* einging.[273] Hensels Version weist deutliche Überschneidungen mit Helvigs Sage auf, sodass davon auszugehen ist,

[270] Laut einer Fußnote im Anschluss an den Titel befindet sich die in der Sage beschriebene Burgruine in der Nähe Schwalbachs in Süddeutschland, wo sich Helvig 1810 auf dem Weg nach Heidelberg eine Zeit lang aufhielt.

[271] In Adolfs Augen, aus dessen Perspektive die Szene geschildert wird, gleicht Amalgundes Ablegen des Nonnengelübdes einem Opferritual, in dessen Rahmen die Ohnmacht ihrem Tod gleichkommt:
„Zum Boden sieht er halb entseelt sie gleiten,
Und über all' die tausend Reize breiten
Die Schwestern stumm das nächt'ge Leichentuch. //
Schon eine Todte mitten in dem Licht
Ruht sie von Kerzen ahnungsvoll umstellet." (48f.)

[272] Nicolaus Vogt, „Das Adolfsek bei Schwalbach" (vgl. Anm. 232), sowie die anonyme Rezension des Taschenbuchs in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Mai 1813), vgl. Anm. 225.

[273] Wilhelm Hensel, „Adolf von Nassau und Amalgunde", in Georg Grafen von Blankensee, Wilhelm Hensel, Friedrich Grafen von Kalckreuth, Wilhelm Müller, Wilhelm von Studnitz, *Bundesblüthen*. Berlin: Maurersche Buchhandlung 1816, S. 91–106. Auch der Historiker Aloys Schreiber, dessen Vorlesungen Helvig während ihrer Zeit in Heidelberg besuchte, gestaltete den Stoff um Adolf von Nassau 1822 in einer historischen Novelle, die mit zahlreichen geschichtlichen Angaben zu Personenamen, Orten und Jahreszahlen angereichert war. Aloys Schreiber, „Adolph von Naussau. Eine historische Novelle", in *Rheinblüthen. Taschenbuch auf das Jahr 1822.* Zweiter Jahrgang. Karlsruhe: Gottlieb Braun 1822.

dass Hensel mit Helvigs Text vertraut war und in seiner eigenen Version bewusst inhaltliche Änderungen vorgenommen hatte.[274] Gerade jene beiden Beiträge, die in zeitlicher Nähe zu Helvigs Sage veröffentlicht wurden, eignen sich daher für eine vergleichende Textanalyse, vor deren Relief die Eigenheiten der Gestaltung Helvigs und ihre taktische Anwendung in besonderer Schärfe hervortreten.

Die zentralen Unterschiede zwischen Helvigs Schilderung und den anderen bereits erwähnten Bearbeitungen des Stoffes bestehen in der jeweiligen Gewichtung und Bewertung der Beziehung zwischen Adolf und Amalgunde, sowie in der Darstellung Amalgundes als eigenständig denkende und handelnde Figur. Während die Liebesgeschichte die Haupthandlung der Sage Helvigs bildet, die mit ihrer Erfüllung endet, behandeln die Gedichte Vogts und Hensels auch Adolfs Fall als Kaiser und seinen Tod auf dem Schlachtfeld, der dabei als Strafe für Adolfs „Raub" Amalgundes aus dem Kloster anmutet.[275] In den Versionen Hensels und Schreibers steht Adolf als tapferer, mutiger und loyaler Ritter im Zentrum der Handlung, während die Liebesgeschichte nur einen Teil der Erzählhandlung ausmacht.[276]

Dass es sich bei Amalgundes Verlassen des Klosters um eine Art gewaltsame Entführung handelt, dem sie als Adolfs Objekt des Begehrens hilflos ausgeliefert scheint, ist sowohl bei Vogt als auch Hensel implizit. Im Gegensatz dazu entscheidet sich Helvigs Amalgunde freiwillig und bewusst für ein Leben mit Adolf auf dessen Burg. Ihre Wahl bereitet Helvig wie bereits in ihrer Legende „Die Rückkehr der Pförtnerinn" durch die Beschreibung des Klosterlebens als düstere, unliebsame und todesähnliche Alternative zu einem freien Leben außerhalb der Ordensgemeinschaft vor.[277] Auch die Schilderung der Messe, in der Amalgunde ihr Gelübde ablegt, wird durch negative Gefühlsausdrücke wie Tränen, Schmerz und Schwermut dominiert und schließlich performativ als Todeserlebnis gestaltet, als Amalgunde

---

[274] Die Ähnlichkeit zwischen Helvigs und Hensels Gedichten kann beispielsweise anhand der jeweiligen Schilderung des Festungsbaus illustriert werden:

[Helvig]	[Hensel]
„Und hundert Hände schaffen Nacht und Tag, Die bald zur Feste rings den Berg gestalten; Weit in die Thäler *tönt der Beile Schlag*, Wie ämsig sie *den spröden Felsen spalten*." (Helvig, „Adolfs Eck", *Taschenbuch* 1, S. 52, meine Hervorhebungen)	„Der Säge Rauschen, d*es Beiles Schlag* *Durchtönet die Oede*, ruft Echo wach und tausendjähriges *Felsgeklüft* *Der spaltende Hammer* wohl mächtig trifft." (Hensel, „Adolf von Nassau und Amalgunde", Ballade Nr. 4, 98f., meine Hervorhebungen)

[275] Der Tod Adolfs auf dem Schlachtfeld wird von Hensel ausdrücklich als „Buße" für „die sündigen Triebe, / Das Brechen der Eide durch sühnenden Tod" präsentiert, einer Sünde, die erst nach dem Tod in „der Seligkeit Morgenroth" göttliche Vergebung findet. (Hensel, 10. Ballade, S. 106)

[276] In Hensels Zyklus findet die Vereinigung von Adolf und Amalgunde bereits in der sechsten von insgesamt zehn Balladen statt. Die restlichen vier Balladen schildern den Fall Adolfs in der Schlacht gegen den Habsburger König Albrecht I. und der Trauer der Witwe Amalgunde.

[277] Hecker entgeht diese entscheidende Abweichung in der Gestaltung der weiblichen Hauptfigur durch Helvig ebenso wie die kirchenkritischen Überlegungen Adolfs wenn er konstatiert, dass Adolf „ohne Bedenken die frühgeliebte Nonne Amalgunde in die Einsamkeit seines Felsenschlosses entführt" (Hecker, S. 510).

im entscheidenden Augenblick am Altar ohnmächtig wird. Adolf verlässt die Kirche unter den Klängen der Kirchenmusik, die ihm wie „Grabmusik“ anmuten.[278]

Sowohl Hensels Adolf als auch der Helvigs sind sich der Tatsache bewusst, dass das Zusammensein mit Amalgunde als Nonne einen Frevel gegen Gott und einen Verstoß gegen dessen Ordnung bedeutet. Die erzählende Instanz in Hensels Ballade bezeichnet Adolfs Vorhaben, sich „die reine Magd“ aus dem Kloster zu „reißen“, als „Sündenthat“, deren Brutalität sich in der umgebenden Natur spiegelt. Das Unwetter, das im Blitzeinschlag in einen „alten Eichenbaum“, einem germanischen Herrschaftssymbol, kulminiert, mutet als göttliche Warnung an:

> Mag die Kirche mich verdammen,
> Frommsinn löscht die Liebesflammen
> Und dem Fühlen weicht das Wort!
>
> Aus des Klosters heil’gen Mauern / Reiß ich mir die reine Magd, /
> […]
> Und wie Warnungslaut, gewitternd
> Wallt’s durch Himmels schwarzen Raum,
> Zischend fährt ein Blitz zersplitternd
> In den alten Eichenbaum, / Wo die Sündenthat beschlossen –
> Adolf, schauerübergossen,
> Stürmt davon im wirren Traum.[279]

Auch Helvigs Protagonist ahnt, dass seine Liebe zu Amalgunde als Verbrechen gegen Gott, dem sie als Nonne geweiht ist, verurteilt wird. Wie bereits in Helvigs Legende „Das Gebet der heiligen Scholastika“ wird jedoch auch in dieser Sage der Glaube an die absolute Macht der Liebe präsentiert, die sich über sekundäre Regeln wie kirchliche Dogmen hinwegsetzen könne. So nennt Adolf sich nicht nur Amalgundes „erste[r] Bräutigam“ (54), sondern kehrt den Vorwurf, Gott eine Braut „geraubt“ zu haben, sogar ins Gegenteil um. Da er selbst Amalgunde bereits in seiner Jugend geliebt habe und die beiden seiner Ansicht nach seit jeher zusammengehören, stehe sie ihm als Braut zu:

> Dem Himmel raub’ ich frevelnd eine Braut,
> Und schon ward mein Verderben dort geschworen;
> Wer aber ist der Räuber? – angetraut
> Ward jenem sie, für mich war sie geboren! – (52)

Der Konflikt zwischen „natürlichem“, ursprünglichem und angeborenem Recht und jenen Regeln und Normen, die den Menschen von ihrer Umgebung auferlegt sind und zu einem

[278] Helvig, *Taschenbuch 1*, S. 49: „Das grauenhafte Schweigen unterbricht / Ein Grablied nur – der düstre Hymnus schwellet / Der Orgel Tön’, vom Kreuzgewölbe hallt / Der heil’ge Schauer seiner Melodien“. Auch in den Ohren von Hensels Adolf klingt die Kirchenmusik als das „dumpfe Getön der Posaunen“ schicksalhaft, erinnert jedoch statt an Trauermusik eher an die Posaunen von Jericho, die – wie auch das darauffolgende Gewitter – als Vorausdeutung den Untergang Adolfs gelesen werden können. (Hensel, S. 95)
[279] Hensel, „Adolf von Nassau und Amalgunde“, Ballade Nr. 2, S. 97.

ständigen Spannungsverhältnis zwischen Individuen und der sie umgebenden Gemeinschaft führen, wird in den Werken Helvigs wiederholt gestaltet. Auch Amalgunde reflektiert über die beiden entgegengesetzten Erwartungen, die „Natur“ und „Kirche“ an sie als Menschen stellen. Sie erkennt, wie kontextgebunden und relativ scheinbar absolute Wertvorstellungen wie „Schuld“, „Plicht“ und „Tugend“ tatsächlich sind:

> Sie zittert auf, ihr Innerstes erbebt –
> Ists Irrthum, ist es Tugend was sie bindet,
> Der Kirche Gräuel heißt wonach er strebt,
> Und schuldlos doch, was er, was sie empfindet –
> Wenn Schuld und Pflicht sich so verschränkt gesellt,
> Wer löste rein den schwer verschlungnen Knoten?
> Was die Natur gebeut, ward hier – verboten;
> Welch ein Gesetzbuch gilt in jener Welt? – (54)

Helvigs Amalgunde kommt durch selbstständige Überlegung und kritisches Hinterfragen jener Normen, die bisher ihr Handeln bestimmt haben, zu dem Entschluss, Adolf heimlich zu treffen und das Kloster mit ihm zu verlassen. Da sie die Liebe als das für sie richtige und übergeordnete Prinzip betrachtet, leiden weder sie noch Adolf in der Folge an Gewissensbissen, sodass die Balladenhandlung Helvigs im Liebesglück des Paares schließt, während sie von Hensel und Vogt erst mit dem Tod Adolfs endet.

Weniger Reflexion und Eigeninitiative gesteht Hensel Amalgunde zu. So muss sie erst von Adolf zum Verlassen des Klosters überredet werden, der ihr auch ihr religiöses Dilemma für sie löst: „„Gott ist Liebe – wird vergeben – / Deine Schwüre sind erzwungen!““ erklärt Adolf, woraufhin Amalgunde ihm folgt.[280] Überzeugt von der Richtigkeit ihres Handelns ist Hensels Amalgunde jedoch nach wie vor nicht. Im Bewusstsein, eine Sünde zu begehen, bittet sie Maria um Schutz und entschuldigt ihr Begehren mit ihrer „schwachen“ weiblichen Seele.[281]

Das namenlose „Liebchen“ in Vogts Gedicht ist hingegen gänzlich der Entscheidung Adolfs, der sie „aus friedlichem Kloster entführet“, ausgeliefert, wobei die Entführung selbst gar nicht Teil der erzählten Handlung ist.[282] Erst nach dem Tod Adolfs tritt sie als handelnde Figur auf, nun jedoch als loyale Witwe, die, nachdem sie Adolf begraben hat, an jenen Platz auf dem Schlachtfeld zurückkehrt, wo sie seinen Leichnam fand, und sich bis zu ihrem eigenen Tod dort niederlässt, um den Gefallenen zu betrauern.[283]

Sowohl Hensels als auch Vogts weibliche Hauptfiguren zeichnen sich durch Passivität und Treue dem männlichen Helden gegenüber aus, dessen Fall den Hauptgegenstand der jeweiligen

[280] Hensel, S. 100.
[281] „„O du Kreuzesbild! / Bleib mir hold und mild, / Ob des Mägdleins schwache Seele / Auch erliegt dem süßen Fehle!““ (Hensel, S. 101)
[282] Vogt, S. 200.
[283] Vogt, S. 204.

Gedichte ausmacht. Dass beide Werke vom Rezensenten der Version Helvigs vorgezogen werden, legt die Vermutung nahe, dass die Darstellung des kämpferischen Königs und seiner unschuldig geraubten Geliebten, die für ihre Sünden bestraft werden, eher mit den zeitgenössischen Geschlechterrollen und Liebesvorstellungen in Übereinstimmung zu bringen waren, als Helvigs rücksichtslos Liebende beider Geschlechter. Indem Helvig Amalgunde als eigenständige Person mit Vernunft, Agens und einem Begehren ausstattet, das sie zudem als wichtiger betrachtet als ihre religiöse Pflicht, unterscheidet sich ihre Gestaltung des Stoffes markant von denen ihrer männlichen Schriftstellerkollegen. Wie bereits in den Legenden um Scholastika und Clärchen geht Helvig auch in ihrer Version der Sage um Adolf und Amalgunde in Dialog mit bekannten Stoffen und ihrer Gestaltung durch andere Schriftsteller und spielt im Schutze moralisch unverfänglicher Erzählungen und religiöser Protagonistinnen mit den moralischen Erwartungen ihres Lesepublikums. Indem sie sich in die Erzähltradition der jeweiligen Sagen und Legenden einschreibt und die Grenzen von moralischen und religiösen Normen innerhalb der genre- und stoffeigenen Prämissen diskutiert, fungiert Intertextualität als taktische Handlungsweise.

„das deutsche Rom" – Ein literarischer Stadtspaziergang mit politischer Agenda

Standen mit Scholastika, Clärchen und Amalgunde weibliche Hauptfiguren im Zentrum der bisherigen Textanalysen, so erscheint die Sage „Der Gang durch Cöln", die nahezu vollständig auf dem Gespräch zweier männlicher Protagonisten basiert, zunächst weniger geeignet für eine Untersuchung der Weiblichkeitsvorstellungen Helvigs. Wie sich zeigen soll, birgt jedoch auch den einzigen Prosabeitrag zur Sammlung das Potential, sowohl das Weiblichkeitsideal als auch ästhetischen Fluchtpunkt ihrer Generation zu erweitern. Mit der Aufwertung der Kultur des deutschen Mittelalters und seiner Kunst, Architektur und auch Sprache zeichnet sich in „Der Gang durch Cöln" auch erstmals Helvigs beginnendes Engagement für die kulturelle Konstruktion einer „deutschen Nation" ab, dem daher im Folgenden besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.

In „Der Gang durch Cöln" führt Helvig ihr Lesepublikum ins mittelalterliche Köln. Auf einer Rheinreise trifft der Propst des Klosters Saint-Apollinaire in Michebach-le-Haut auf den flämischen Katholiken Nikolaus de Groote, der während des Spanisch-Niederländischen Krieges aus Flandern flüchtete und in den Unruhen seine Frau Maria und seinen Sohn Heinrich verlor. Mithilfe des Propstes, der Nikolaus die historischen und architektonischen Sehenswürdigkeiten des mittelalterlichen Kölns zeigt, findet Helvigs Protagonist im Dom schließlich auch seine Frau Maria wieder, die selbst gerade im Gebet für ein Wiedersehen mit

ihrem Mann vertieft ist. Wie sich herausstellt, gelang es Maria de Groote während der Abwesenheit ihres Mannes, sich und ihren Sohn zu versorgen, indem sie Lesen und Schreiben unterrichtete. Auch die glückliche Vorahnung, die Nikolaus in einem Traum erschienen ist, trifft in der Folge ein: der gemeinsame Sohn Heinrich wird zu Bürgermeister der Stadt Kölns ernannt.

Als Inspiration zu dem erzähltechnischen Griff, die Leser*in ein historisches Stadtmilieu mit den Augen ihrer literarischen Figuren erleben zu lassen, gibt Helvig Goethes Beschreibung der Kaiserkrönung Josephs II. 1764 in Frankfurt am Main im fünften Buch von *Dichtung und Wahrheit* an. Ihr Kompliment an den ehemaligen Lehrer verleiht ihrer Wahl nicht nur Autorität und betont ihre Belesenheit, sondern kann dabei gleichzeitig auch als Absicherung gegen die eventuelle Kritik an ihrer Vorgehensweise gelesen werden:

> Recht stolz bin ich daß ich schon diesen Sommer in einer kleinen Sage, der Gang durch Cöln genannt, mich der herrlichen Idee von ferne genähert habe, die in Ihrem Jugendleben so überaus glüklich ausgeführt ist: den Leser mit sich wandelnd durch Strassen und Plätze in das Wesen alter Zeit und seine ehrwürdige Überreste lebendigst einzuführen.[284]

Helvig selbst hatte das Material zu ihrer literarischen Stadtführung 1811 auf einer Rheinreise mit dem Kunsthistoriker Sulpiz Boisserée gesammelt. Dass ihre Wissbegierde nicht nur auf Begeisterung stieß, zeigt die sarkastische Beschreibung durch ihren Reisekameraden Boisserée in einem Brief an den Kunstsammler Bertram. Den Wissensdurst einer Frau, die von akademischer Ausbildung ausgeschlossen war, und ihre Kenntnisse deshalb durch persönliche Begegnungen mit gelehrten Männern wie Boisserée selbst und dem Besuchen und Erleben historischer Stätten sammelte, erschien Boisserée offenbar derart suspekt, dass er Helvig ihre (weibliche) Menschlichkeit abzusprechen scheint, wenn er sie mit einem Tier mit monströsem Appetit vergleicht:

> Die Helvig haust seit acht Tagen unter den hiesigen Merkwürdigkeiten wie ein reitzendes Thier, Alles, Alles verschlingt sie, selbst die Kupfergaß, die Ursulinen und die Schnurgaß sind nicht verschont geblieben. Unsere kölnischen Gelehrten, die sie viel liebenswürdiger und gebildeter als die Heidelberger findet!, haben sich redlich bemüht, ihren Heißhunger zu stillen, und dennoch hat sie mir alle Abende und manche schöne Stunde am Morgen und Mittag geraubt, so daß ich dem Himmel danke, daß sie übermorgen von dannen zieht.[285]

Helvigs Jagd auf historische Bauten und Fakten zur Kölner Stadtgeschichte zahlte sich jedoch aus. Tatsächlich machte ihre detailgetreue Beschreibung der mittelalterlichen Stadt in ihrer Sage starken Eindruck auf ihr zeitgenössisches Lesepublikum, das sich auch über die deutschen Grenzen erstreckte. So berichtet der schwedische Schriftsteller Clas Livijn während seiner Deutschlandreise 1814 in einem Brief an Lorenzo Hammarsköld, mit dem auch Helvig in

[284] Brief Helvig an Goethe, 15. Dezember 1801 (GSA 28:397).
[285] Brief Sulpiz Boisserée an Johann Baptist Bertram, 19. Oktober 1811, zitiert nach Hecker, S. 513.

Kontakt stand, wie seine Neugierde auf Köln einst durch Helvigs Sage geweckt worden sei.[286] Angesichts diesen Erfolges bedauerte Schlegel, dass die Sage nicht stattdessen in seiner Zeitschrift *Das deutsche Museum* erschienen sei.[287]

Zu den zentralen Plätzen, die in der Sage beschrieben werden, gehören Johanniskirche, Deutschherrnkirche, St. Maria im Kapitol, Spulgasse, Rathaus und natürlich der Kölner Dom. Der enorme Prestigegebau war noch unvollendet, als Helvig die Stadt im Herbst 1811 mit Sulpiz Boisserée, einer der treibenden Kräfte hinter der Fertigstellung des Kölner Doms, besuchte.[288] Angela Steidele pointiert, dass sich Helvig mit ihren Sagen und Legenden trotz ihrer inhaltlichen Verortung im deutschen Mittelalter „an das zeitgenössische Publikum mit teilweise direkten politischen Aussagen" wendet.[289] Als Beispiel einer solchen „politischen Aussage" betrachtet Steidele die Erwähnung des unvollendeten Kölner Doms, der auch im Hintergrund des Rückumschlags des *Taschenbuchs* erscheint, als „Symbol des noch nicht gegründeten Deutschen Reichs."[290] Während Steidele vor allem Helvigs späteres Engagement als Kulturvermittlerin zwischen Deutschland und Skandinavien in der Folge ihres zweiten Schwedenaufenthaltes 1814–1816 als aktiven Beitrag zum „großen Projekt ihrer Generation, die deutsche Nation literarisch zu konstruieren", betrachtet, lässt sich bereits die detaillierte Präsentation mittelalterlicher Architektur und Kunst in „Der Gang zu Cöln" als Versuch der bewussten Aufwertung „deutscher" Kultur und Ästhetik im Kontext dieser Nationskonstruktion lesen. Die begeisterte Schilderung des Propstes, der Nikolaus anhand der passierten Gebäude auf Errungenschaften in Kunst und Handwerk ebenso aufmerksam macht, wie auf vorbildliche Herrscher und Schutzpatronen der Stadtgeschichte, kulminiert im Vergleich Kölns mit Rom als Zentrum klassischer Kultur. So sei es aufgrund der „herrliche[n] Kunst" der „Waffenschmiede, Helmschläger, Goldschmiede", die „hier geherrscht von langen Zeiten her", und daher, „daß die ältesten Meister deutscher Malerei von Cöln ausgegangen, an deren Reih' sich die Neuern mit Ruhm anschließen", dass „denn Cöln, wegen seines hohen Alterhums, Wissenschaften und Kundschätze, mit Recht genannt wird: ‚das deutsche Rom'". (170) Die Gleichwertigkeit der klassischen, durch Rom repräsentierten Kultur, mit der deutschen bestärkt Helvig mit Verweis

[286] Brief Clas Livijn an Lorenzo Hammarsköld, 27. Februar 1814: „Jag har som ett barn fröjdat mig deröfver, att jag skulle få se det urgamla Cöln , om hvars mångfaldiga kyrkor, gammaldags byggnader och forntida qvarlefvor jag genom ‚Der gang durch Cöln' uti A . v . Helwigs och Fouques ‚Taschenbuch fur Sagen und Legenden' fått ett högt begrepp", in Clas Livijn, *Bref från fälttågen i Tyskland och Norge 1813 och 1814*. Mit einer Einleitung von Johan Mortensen. Aktiebolaget Ljus: Stockholm 1909, S. 150.
[287] Hecker, S. 517, vgl. Holmström, S. 169.
[288] Hecker, S. 513.
[289] Steidele 2006, S. 7.
[290] Ebd.

auf andere Schriftsteller in einer Fußnote, die Köln zur Repräsentantin „Deutschlands“ macht, noch ehe Deutschland als politische einheitliche Nation gegründet ist:

> Ganz auf diese Weise sprechen von jenem Bilde und der Stadt, alle, dieser Geschichte gleichzeitige, Schriftsteller, bis auf den rheinischen Antiquar vom Jahr 1744, welcher noch als Sprichwort anführt: ‚Wer Cöln nicht gesehen hat, der habe auch Deutschland nicht gesehn.‘ (170)

Neben der detailgetreuen Stadtbeschreibung ist Helvig auch um die historische Glaubwürdigkeit der erzählten Handlung und ihrer sprachlichen Gestaltung bemüht. So zeichnet sich der Stil durch archaisierende Wortwahl und grammatische Strukturen aus, die an das Mittelhochdeutsche erinnern. Als ein weiteres Mittel erhöhter Glaubwürdigkeit fungieren die den Fließtext ergänzenden beiden Fußnoten (135, 170), in denen Helvig auf ihre Quellen verweist.[291] Bereits in einer Fußnote zum Titel ihrer Sage betont die Autorin, ihr Material der Familienchronik der Grootes entnommen zu haben und erweckt damit den Eindruck, aus erster Hand berichten zu können:

> Den Stoff dieser Sage verdankt man gefälliger Mittheilung des darin genannten Hauses, bei welchem nicht allein die Hauptmomente der Begebenheit, sondern auch bedeutende Nebenumstände und Ausdrücke *wörtlich* nach den Familiennachrichten beibehalten worden. (135, Hervorhebung im Original)

Konkrete Hinweise darauf, welche Textstellen tatsächlich der Familienchronik entnommen und welche ihrer gestalterischen Phantasie entsprungen sind, gibt Helvig nicht. Als eine solche „wörtliche“ Beibehaltung „bedeutender Nebenumstände“ mutet beispielsweise die Aufschrift jenes Schildes an der Tür Maria de Grootes an, die in Helvigs Sage durch Sperrung und Anführungszeichen als Zitat gekennzeichnet ist: „„*Allhier gibt Frau Maria de Groote Unterricht im Lesen und Schreiben.*““ (176) Mit der Notwendigkeit, sich und ihren Sohn in Ermangelung männlichen Schutzes selbst zu versorgen, rechtfertigt Maria de Groote im Nachhinein, sich an Feiertagen dem Lesen und Schreiben und damit männlich konnotierten Tätigkeiten gewidmet zu haben, ohne darüber hinaus ihre häuslichen Pflichten als Ehefrau und Mutter vergessen zu haben. In didaktischer Manier lässt Helvig ihre Erzählinstanz die moralische Botschaft dieser Episode noch einmal konkret formulieren: „Also daß man daraus ersehen mag: es sey nicht übel gethan von einer Frauen, so sie weiß fein die Feder zu führen, dafern sie nicht vergißt ihr häuslich Schaffen und Walten.“ (176)

Tatsächlich wird ein solches Türschild mit dem Hinweis auf die Lehrtätigkeit Maria de Grootes auch in anderen Quellen zur Familienchronik der von Grootes erwähnt, wenn auch ohne die Nennung ihres Vornamens, den Helvig bewusst hinzugefügt zu haben scheint.[292] Ob

[291] Die autorisierende Wirkung der Fußnoten konstatiert auch Hecker, S. 516.
[292] Vgl. beispielsweise den gegenwärtigen Internetauftritt der Familie von Groote, die neben genealogischen Informationen auf der Basis der Sammlungen des Kölner Stadtarchivs auch einen kurzen historischen Überblick

es sich bei dem Schild um einen Bestandteil der Geschichte um die historische Person Maria de Groote handelt oder nicht, ist für Helvigs Darstellung jedoch zunächst zweitrangig. Von Bedeutung ist hingegen, dass das Lesepublikum den Eindruck gewinnt, es *könnte* sich bei Maria de Grootes intellektueller Arbeit um eine historische Tatsache handeln, für die Helvig als quellentreue Verfasserin ihrer Sage keine Verantwortung trägt.

Hecker liest die Thematisierung weiblichen Lesens und Schreibens durch Maria de Groote als metapoetisch-persönliche Stellungnahme der Verfasserin Helvig, die auf diese Weise versucht habe, die Herausgabe des Taschenbuchs zu rechtfertigen.[293] Anstatt einer ausschließlich biographischen Deutung, die lange Zeit für die ohnehin sparsame Beschäftigung mit Helvigs literarischem Werk prägend war, kann die Hervorhebung der Episode um Maria de Grootes intellektuelle Versorgungstätigkeit als vorsichtiger, taktischer Vorstoß Helvigs für eine Erweiterung jenes Weiblichkeitsideals gelesen werden, das die deutsche Leserschaft um 1800 kultivierte.[294] In Maria de Groote präsentiert sie eine gebildete und schreibkundige Frau, die sich auch – oder gerade deshalb – als eine liebende Mutter und loyale Ehefrau erweist. Der hier gezeichnete Weiblichkeitsentwurf stellt damit eine *Taktik* im Sinne Certeaus dar: In der Darstellung intellektueller Beschäftigung von Frauen im harmonischen Zusammenspiel mit Hausfrauenpflichten, die zudem auf einer historischen Quelle und nicht auf der Phantasie einer Schriftstellerin beruht, ist Helvigs Weiblichkeitsentwurf weniger angreifbar für Kritik.

Eine ähnliche Relativierung der Vorstellung von einer grundlegenden Polarität der Geschlechter deutet auch der Propst im Gespräch mit Nikolaus an. Während Nikolaus sein Mitleid für „die armen Weiblein“ ausdrückt, „hülflos“, „in trüber Unthätigkeit“ (143f.) besonders an Kriegsgeschehnissen litten, gegen die Männer sich zumindest verteidigen könnten, widerspricht der Propst mit Verweis auf „manche[s] Beispiel aus alter Geschichte“:

> Der Frauen Geist [ist] so seltsam beschaffen, daß er, schwach im Glück, stark in Widerwärtigkeiten sich meist bezeigt. – Oft finden jene heilsamen Entschluß, wenn es Noth thut, die vorher nicht den Brei ihrer Kindlein unberathen zu bereiten gewußt. Ja in Ungewißheit und Drangsal hält sie die Hoffnung gar freundlich aufrecht, welche der Herr recht eigen für der Frauen bedrängtes Dulden in ihre Brust, als ein theures Kleinod gesenkt hat; darum sie auch zu klagen pflegen, wenn der Mann sich erfreut, und hinwiederum hoffen, wo er verzweifelt. (144)

über die Familiengeschichte bietet: „Die Familienchronik berichtet, dass er seine Frau 1580 nach langer Suche in der Kölner Römergasse wieder fand; auf einem Schild soll gestanden haben: ‚Allhier gibt Frau de Groote Unterricht im Lesen und Schreiben.‘“ www.vongroote.info/ (2020-10-16). Dasselbe Zitat findet sich auch in F. E. Frhrn. von Mering und Ludwig Reichert, *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge* […], Bd. 1. Köln: M. von Lengfeld 1844, S. 247. Heino von Groote und Franz von Groote (Haus Pesch) sei für die Hilfe bei der Suche nach der Quelle dieses Zitats hiermit gedankt.

[293] Hecker, S. 516.

[294] Laut Hecker rannte Helvig mit diesem Plädoyer für Frauenbildung offene Türen ein, was seines Erachtens zu ihrer Lebzeit bereits obsolet war. (Hecker, S. 516) Dem widersprechen die im Rahmen dieser Arbeit diskutierten Briefe Helvigs an ihren Mann sowie an männliche Schriftstellerkollegen, die immer wieder von dem Bedürfnis und der Notwendigkeit der Rechtfertigung ihrer intellektuellen Tätigkeiten zeugen.

Die für die Sage an sich nicht handlungstragende Episode des Gesprächs der männlichen Protagonisten über das Wesen „der“ Frauen erweist sich bei näherer Betrachtung als sowohl repräsentativ als auch wegweisend für Helvigs Reflexionen über Wesen, Daseinsbedingungen und Entwicklungsmöglichkeiten der Geschlechter, die sie auch in anderen im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Texten entwickelt. Liest man den Propst als Sprachrohr der Autorin, so gelingt es Helvig, in seinen Worten die zeitgenössische Vorstellung der Komplementarität der Geschlechter zu bestätigen, wenn sich Frau und Mann in Freud und Leid ergänzen. Auch beschreibt sie Frauen durch Gottes Fügung als besonders prädestiniert für das Aufrechterhalten von Hoffnung und damit dem Spenden von Trost, wobei sie diese Anlagen auch deshalb in besonderem Maße benötigten, weil sie an „der Frauen bedrängte[m] Dulden“ (ebd.) und damit den spezifischen Lebensbedingungen als Frauen litten. Trotz – oder gerade wegen – ihrer von Männern verschiedenen gottgegebenen Grundkonstitution vermögen es Frauen jedoch ebenso wie Männer, sich zu verteidigen und mit den ihr eigenen Mitteln Siege zu erringen. Dabei handele es sich wohlgemerkt nicht um das gewaltsame *Be*siegen des Feindes, das in anderen ihrer Werke männlich konnotiert ist, sondern um dessen *Zähmung*: „Muß nur das Weib von rechter Art seyn, und die edle Kraft frommer Zucht und keuscher Sitte in ihr wohnen, denn also möchte sie Löwen und Tiger zähmen.“ (144)

Wie die vorliegenden Analysen ausgewählter Beiträge Helvigs zum ersten Band des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* und ihrer Aufnahme gezeigt haben, nutzte die Autorin die Genrebedingungen von Sage und Legende und die Bekanntheit ihrer Stoffe subtil zur taktischen Verhandlung von kontroversiellen Fragen wie der nach der Möglichkeit individueller Entfaltung im Rahmen sozialer, moralischer und religiöser Normgeflechte, Entwürfen von weiblichem Agens, Begehren und intellektueller Tätigkeit und als literarischen Beitrag zum kulturpolitischen Projekt der Erschaffung einer „deutschen Nation“. Damit greift Helvig auf literarischem Wege eben jene Diskussionen der intellektuellen Tätigkeit von Frauen – als Schriftstellerin und Herausgeberin ebenso wie als bildende Künstlerin – auf, die sie auf persönlichem Niveau auch in den Briefen an ihren Mann, an Knebel und Fouqué führte.

Eine Orientierung hin zu gesamtgermanischen Stoffen und Motiven, die neben Vorstellungen über das deutsche auch das skandinavische Mittelalter und seine Kultur miteinbezog, zeigt sich in ihrer zwei Jahre darauf erschienenen längeren Prosaerzählung *Die Sage vom Wolfsbrunnen* (1814). Die im ersten Band des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* vorsichtig angedeutete Kritik an die Erwartungen an Frauen und ihre daraus resultierenden Entfaltungsmöglichkeiten intensiviert in ihrem „Mährchen“ vom Wolfsbrunnen. Das Spannungsverhältnis, das sich zwischen einer aktiven, unabhängigen, mächtigen und

gebildeten Frau und einer männlich dominierten, konservativen Dorfgemeinschaft als gesellschaftlichem Mikrokosmos entwickeln kann, wird im folgenden Teilkapitel als ein weiteres literarisches Beispiel des im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Zusammenhanges von Geschlecht und Autorschaft näher untersucht werden.

Die Sage vom Wolfsbrunnen (1814)

Entstehung und Handlung

Neben ihrem literarischen Schaffen, dem regen Umgang mit ihren zahlreichen Freund*innen und intellektuellen Bekannten in Gesprächen und Briefen sowie Kindererziehung und Haushaltsführung gehörten auch Spaziergänge und Ausflüge mit den Kindern ins Heidelberger Umland zum Alltag Helvigs. So besuchte sie im Juni 1811 den östlich des Heidelberger Schlosses gelegenen „Wolfsbrunnen", eine historische Brunnenanlage im Schlierbachtal.[295] Der sagenumwobene Ort bildet den Hintergrund des längeren Märchens *Die Sage von Wolfsbrunnen*. In einem Brief an Knebel beschreibt Helvig die therapeutische Funktion, die das Schreiben in dieser Zeit für sie gehabt habe. Nach dem Tod ihrer Tochter Charlotte 1811, einer Periode finanzieller Bedrängnisse und dem mehrwöchigen Schweigen seitens ihres Mannes widmete sich Helvig umso aktiver ihrer schriftstellerischen Tätigkeit: „Ich habe mich so sehr daran gewöhnt die Musen als Trösterinnen in solchen Prüfungsstunden herbei zurufen daß ich die Sorge und nicht Mnemnosyne ihre Mutter nennen möchte."[296] Als ein Resultat ihrer „Tröstung" durch die Musen bezeichnete sie *Die Sage vom Wolfsbrunnen*.

In Helvigs *Sage von Wolfsbrunnen* verlieben sich die geheimnisvolle Welleda und der hübsche Jäger Ferrand ineinander. Als Tochter des Wikingerkönigs Ingiald Ilroda (ungefähr: „Ingiald der Böswillige"), und seiner Frau Allauda, die er einst auf einer seiner Seefahrten in südlichen Gefilden geraubt hatte, wuchs Welleda im nicht näher bestimmten Norden auf. Dort lehrte sie der Zauberer Wredmar die Beherrschung der Naturkräfte. Als Erwachsene ließ sich Welleda schließlich selbstständig auf dem künftigen Heidelberger Schlossberg nieder. Solange sie sich als Einsiedlerin ihrer Naturmagie widmet und den Wald, der ihr Schloss umgibt, nicht verlässt, lebt sie dort fortan unverwundbar und in ewiger Jugend und erregt als rätselhafte Zauberin Neugierde und Furcht bei den Dorfbewohner*innen des Tals.

Als sie Ferrand kennenlernt, führt sie diesen in die Tiefen des Berges, wo sie ihn in die Geheimnisse der Natur einweiht. Während ihr Lehrer Wredmar von ihr verlangt hatte, auf jegliche menschlichen Emotionen und Wünsche zu verzichten und sich einzig auf ihre übermenschlichen Fähigkeiten zu konzentrieren, zwingt Ferrand Welleda, ihm ihre Liebe und Menschlichkeit zu beweisen, indem sie alle magischen Gegenstände und Kleidungsstücke ablegt und die schützenden Mauern ihres Schlosses verlässt, um sich der christlichen und ihr

[295] Brief Helvig an ihren Ehemann Carl, 25. Juni 1811, zitiert nach Bissing, S. 306.
[296] Helvig, Brief an Knebel, 26. März 1813 (GSA 54/169).

gegenüber skeptischen Dorfbevölkerung zu zeigen. Als Welleda sich wider besseren Wissens seinem Willen beugt und sich zum vereinbarten Treffpunkt, einer Quelle, begibt, wird sie von einem Wolf angegriffen. Ferrand gelingt es, den Wolf zu töten und die schwerverletzte Welleda vor den Augen der neugierigen Dorfgemeinschaft zu taufen. Ehe sie stirbt, versichert Welleda, dass die Menschen sie nicht zu fürchten gebraucht hätten, da sie stets nur aus Liebe gehandelt habe. Schließlich prophezeit sie den nachkommenden Generationen des Dorfes eine ruhmreiche Zukunft sowie den Bau eines bedeutenden Palastes. Ferrand jedoch ist sich seiner Schuld an ihrem Tod bewusst und verfällt aus Verzweiflung dem Wahnsinn. Er verbringt sein restliches Leben Flöte spielend in den Wäldern und wird schließlich an der Quelle unter derselben Linde begraben, unter der auch Welleda ruht.

In einer ausführlichen historisch-geographischen Erläuterung zur Stadt Heidelberg und ihrem Umland, die das erste Kapitel des Märchen ergänzt, gibt Helvig an, dass die Erzählung um die Liebe zwischen der rätselhaften Welleda und dem Jäger Ferrand ursprünglich nur als eine von mehreren Episoden im Rahmen einer „längeren Dichtung" zur Geschichte Heidelbergs geplant war, die sich bis zur Regentschaft der letzten Pfälzer Kurfürsten und der Zerstörung des Heidelberger Schlosses erstrecken sollte (141–143).[297] Die Dynastie der Pfälzer bis zum Winterkönig Friedrich V. und dessen Sohn Karl I. Ludwig sowie den Bau des Heidelberger Schlosses weissagt Welleda am Ende des Märchens. Als Quelle der eigentlichen Erzählung gibt Helvig die Volkssage um die „Wunderjungfrau" Jettha an, wie sie in Johann Peter Kaysers Chronik *Historischer Schauplatz der alten berühmten Stadt Heydelberg* (1733) erzählt ist. So habe die Wahrsagerin Jettha, ein „altes Weib", einst jenen Hügel bewohnt, auf dem später das Heidelberger Schloss errichtet werden sollte. Der Dorfbevölkerung habe sie durch ihr Fenster mit Rat und Weissagungen zur Seite gestanden, ohne ihr Heim selbst je zu verlassen.

Der Sagenstoff um die Zauberfrau vom Heidelberger Schlossberg, die neben Jettha auch als Jutta oder Velleda bekannt ist, wurde in einer Reihe von Werken und verschiedenen Kunstformen gestaltet.[298]

---

[297] Dieses und alle folgenden Zitate aus dem Werktext, auf den durch Nennung der Seitenzahl im Fließtext verwiesen wird, stammen im Folgenden aus Amalie von Hel[w]ig, geborne von Imhoff, *Die Sage vom Wolfsbrunnen. Mährchen.* Berlin: Realschulbuchhandlung 1814.

[298] Nicht immer ist dabei die Liebesbeziehung zwischen der Zauberin und einem männlichen Dorfbewohner, die den Hauptkonflikt der Sage Helvigs darstellt, Bestandteil des Stoffes. So wird sie weder im anonym verfassten Volkslied in Friedrich Baaders Sammlung *Sagen des Neckarthals, der Bergstraße und des Odenwalds* (Mannheim: Fr. Bassermann 1843) geschildert, noch in Friedrich Gottschalcks Version in *Die Sagen und Volksmährchen der Deutschen* (Halle 1814) – in letzterer kommt überhaupt kein Jäger vor. Dass Welleda eine beliebte Figur in Literatur, Kunst und Musik darstellt, belegen Shawn C. Jarvis und Jeannine Blackwell. So wird sie unter anderem in Benedikte Nauberts *Velleda, ein Zauberroman* (1795), in Friedrich de la Motte Fouqués Roman *Welleda und Ganna* (1818), in Fryderyk Edward Sobolewskis Oper *Velleda* (1836), in E. H. Maindrons Statue „Velleda" (1843–44) sowie auch in Franz Sigrists Gemälde „Welleda, die Prophetin der Brukteri"

Die Sage vom Wolfsbrunnen erschien im Frühling 1814 in der Berliner Realschulbuchhandlung sowie auch bei Joseph Engelmann in Heidelberg. Der Erzählung selbst geht eine Zueignung in gebundener Form „[d]en Heidelberger Freunden" gewidmet voraus, in der die Autorin ihre Absicht erklärt, Ereignisse aus der Frühgeschichte Heidelbergs zu einem poetischen Blumenstrauß zusammenzustellen, in dem Liebe und Leid als zentrale menschliche Eigenschaften ineinander verflochten seien. Sie fordert ihre Freunde auf, sich zum Gedenken ihrer an die tröstende Natur zu wenden (V–VIII).

Im Anschluss an die Erzählung folgt ein ausführlicher Erläuterungsapparat, in dem Helvig ihre Leser*innen auf zwölf Seiten mit geographischen, mythologischen und (kultur)historischen Hintergrundinformationen zu ihrem Text versorgt. Hierzu ergänzt sie ihre literarische Gestaltung mit wissenschaftlicher Akribie um historische und belletristische Quellen, Landschaftsbeschreibungen, einen Exkurs zur nordischen Vorzeit und die Bevölkerung Skandinaviens, Hinweise zu Motiven aus der nordischen Mythologie sowie Anmerkungen zu den in ihrer Erzählung vorkommenden Edelsteinen und Pflanzen, jedoch „[o]hne dem errathenden Scharfsinn des Lesers bey der etwaigen Lösung des durch das Mährchen fortlaufenden Räthsels vorgreifen zu wollen", dessen Auflösung sie ihren Leser*innen überlässt (150).

Rezeption

Trotz ihrer gleich zweifachen Veröffentlichung 1814 wurde *Die Sage vom Wolfsbrunnen* zunächst mit weniger Aufmerksamkeit gewürdigt, als Helvig es sich erhofft hatte.[299] Noch im selben Jahr wurde das Werk im *Morgenblatt für gebildete Stände* und in der *Wiener Allgemeinen Literaturzeitung* besprochen und von beiden Rezensenten positiv bewertet.[300] Als Grund für die sparsame Kenntnisnahme betrachtete die Autorin die politischen Turbulenzen, die auf den Sieg Preußens über Napoleons Truppen 1813 gefolgt waren.[301] Im Juni 1816 erschien eine weitere Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung (JALZ)*, die unter anderem von Goethe als Reaktion auf den Umzug der ursprünglichen *Allgemeinen*

gestaltet. Jarvis und Blackwell weisen auch auf Ähnlichkeiten mit dem Mythos von Amor und Psyche sowie mit Marie von Ebner-Eschenbachs späterem Märchen *Die Prinzessin von Banalien* (1872) hin. Shawn C. Jarvis und Jeannine Blackwell, „Amalie von Helwig. 1776–1831", in (dies.) (Hg.), *The Queen's Mirror. Fairy Tales by German Women, 1780–1900*. University of Nebraska Press 2001, S. 118. Die Anthologie enthält unter anderem auch Jarvis' Übersetzung des Kapitels „Die Symbole" aus Helvigs *Sage vom Wolfsbrunnen* ins Englische („The Symbols", S. 119–125).

[299] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 16. Dezember 1816 (GSA 54/169).

[300] *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 182, 1. August 1814, darin enthalten „Uebersicht der Neuesten Literatur", Nr. 15 (1814), S. 59–60; *Wiener Allgemeine Literaturzeitung*, Nr. 73, 13. September 1814, Sp. 1175–1176.

[301] Brief Helvig an Knebel, 16. Dezember 1816 (vgl. Anm. 299).

Literaturzeitung (ALZ), dem bedeutendsten deutschen Rezensionsorgan dieser Zeit, 1803 nach Halle gegründet worden war.[302] Der Rezensent T.Z. (vermutlich der Weimarer Schriftsteller und Goethe-Freund Johann Stefan Schütze)[303] kritisierte das „Missverhältnis zwischen Form und Inhalt", das aus der Verbindung eines altertümlichen Stoffes mit zeitgenössischer „lieblich-süsser[r] Empfindung, duftende[r] Blumenpracht und tiefsinnige[r] Liebesschwärmerey" entstehe. Auch zeigte er sich wenig begeistert von jener Mischung verschiedener Motive und mythologischer Traditionen, sowie dem traumhaft-nebelhaften Charakter des Märchens und störte sich damit bezeichnender Weise gerade an jenen Elementen, die sich in der folgenden Textanalyse als bedeutungstragend für die Konzeption des Märchens als romantisch-poetisches Kunstwerk erweisen sollen.[304]

Offenbar unzufrieden mit der bisherigen Besprechung ihres Textes bat Helvig ihren Freund Knebel im Dezember 1816 indirekt um die Vermittlung des Werkes an einen Rezensenten der (neuen) *Allgemeinen Literatur-Zeitung*. Zu einer Besprechung ihres Märchens in dieser Zeitung scheint es jedoch nicht gekommen zu sein.[305]

Seit seiner Erstausgabe haben die Verfasser verschiedener Lexika zu Volksglauben, Sagen und Legenden in ihren Artikeln zum Wolfsbrunnen wiederholt auf Helvigs Bearbeitung des Stoffes hingewiesen.[306] Eine zweite Auflage erschien 1821. 1830 füllte Helvigs Erzählung mehrere Seiten des Frauentaschenbuchs *Cornelia*, das bei Engelmann in Heidelberg und damit dem selben Verlag erschien, der Jahre zuvor bereits Helvigs Erzählung herausgegeben hatte. Neben *Der Gang durch Cöln* aus dem ersten Band des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* enthält der Band der *Cornelia* vier Kupferstiche mit Motiven aus der *Sage vom Wolfsbrunnen*,

---

[302] Werner E. Gerabek, „Die ‚Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung' als Quelle zur Medizin, Medizinischen Anthropologie und Naturphilosophie der Klassik und Romantik (1795–1830). Ein Forschungsbericht", *Würzburger medizinhistorische Mitteilungen*. Bd. 17 (1998), S. 48, vgl. den Introduktionstext zum Digitalisat der *JALZ* und der *ALZ* der Thüringische Universitäts- und Landesbibliothek, *JALZ*: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000011?XSL.referer=jportal_jpvolume_00037552 (ZDB-ID: 22547605); *ALZ*: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jpjournal_00000005 (ZDB-ID:2254754X).

[303] Karl Bulling, *Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung im zweiten Jahrzehnt ihres Bestehens 1814–1823.* Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1963, S. 69.

[304] T.Z., Rezension in der *JALZ*, Nr. 104, Juni 1816, Sp. 257–259, hier Sp. 258f.: „Die Neueren glauben es um so besser zu machen, je kühner, freyer und wilder sie die Dinge durch einander werfen, und je traumartiger sie mit dieser Dichtung verfahren: allein das ist wohl ein Irrthum – ein Mährchen ist kein Traum, eine formlose Kunst ist gar keine, und jenes zwecklose Überfüllen und blumenreiche Überschlezern verräth bey dem guten Willen mehr den Mangel an gediegener Kraft und an einer in der Mährchenwelt sich einheimisch fühlenden Phantasie, weshalb denn auch in der neueren Zeit selten ein Mährchen zu Stande kommt, das Leben genug hat, über die Grenzen des Buches in die Welt hinaus zu wandern."

[305] Helvig in einem unveröffentlichten Brief an Knebel, 16. Dezember 1816. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169). In den durch die Thüringische Universitäts- und Landesbibliothek digitalisierten Ausgaben der *ALZ* lässt sich keine Rezension der *Sage vom Wolfsbrunnen* finden.

[306] Friedrich Gottschalck verweist in *Die Sagen und Volksmährchen der Deutschen*, Bd. 1 (Halle 1814, S. 109–111) bereits 1814 auf Helvigs Erzählung. Auch in Baaders *Sagen des Neckarthals* wird Helvigs Gestaltung des Legendenstoffes als „[s]ehr geistreich" gelobt. (Baader, S. 130)

die durch ausführliche, die Erzählung summierende Erklärungen ergänzt sind.[307] Die Handlung setzte der Herausgeber Aloys Schreiber als hinreichend bekannt unter seinen Leserinnen voraus, was auf eine gewisse Streuung der früheren Ausgaben Helvigs hinweist oder eine solche zumindest aus Werbezwecken zur erneuten Absatzankurbelung suggeriert:

> Gewiß sind die meisten Leserinnen mit der lieblichen Dichtung: *Die Sage vom Wolfsbrunnen von Amalia von Helwig*, geb. vom Imhof (Heidelberg bey J. Engelmann) vertraut: manche werden sich im Besitze des Büchleins selbst befinden. Für diese würde die bloße Hinweisung auf die Stellen genügen, wo die gelieferten Kupfer eine ausführliche Erklärung finden.[308]

Unter der Rubrik „Schriften und Karten etc. für Reisende" wurde eine weitere Ausgabe zwanzig Jahre nach Ersterscheinen des Werkes im *Wochenblatt für Buchhändler und Antiquare* angekündigt.[309]

Auch in den Aufzeichnungen anderer Schrifsteller*innen hat Helvigs Gestaltung des Stoffes um den Wolfsbrunnen Spuren hinterlassen. So erinnert sich der in den Werken der Romantik geschulte Schriftsteller August Klingemann (1777–1831) sowohl Lafontaines als auch Helvigs Bearbeitungen und verweist in seinem Reisetagebuch auf Helvigs *Sage*.[310] Auch Helmina von Chézy, Schriftstellerkollegin, Bekannte und unliebsame Konkurrentin Helvigs,[311]

---

[307] Aloys Schreiber, *Cornelia. Taschenbuch für Deutsche Frauen auf das Jahr 1830*. Fünfzehnter Jahrgang. Neue Folge. Siebenter Jahrgang (1830). Heidelberg, Joseph Engelmann, S. VI– X. Die vier darin enthaltenen Kupferstiche zeigen Welleda und Ferrand in den zentralen Szenen der Erzählung, während sie durch erläuternden Bildtexte den entsprechenden Kapiteln in Helvigs Werk zugeordnet werden. Der erste Kupferstich illustriert unter der Rubrik „Die Feenwelt" Ferrands ersten Besuch in Welledas Schlossgarten. Der zweite Kupferstich zeigt Ferrands letzte Prüfung im Kapitel „Die Symbole", die sich am tiefsten Punkt einer unteriridischen Höhle ereignet. Angewidert wendet sich Ferrand von jenen Zauberwesen ab, die aus den rätselhaften Symbolen der Zaubertafel emporgesteigen und versuchen, ihn mit materiellen Reichtümern anzulocken. Der dritte Kupferstich zum Kapitel „Liebesopfer" zeigt das Paar in einer neuen Machtkonstellation: Es ist nun Welleda, die Ferrand flehend zu Füßen legt und ihre magischen Attribute ablegt, während Ferrand mit ähnlich angewiderter Miene vor ihr zurückschreckt, wie er auf dem vorigen Kupferstich angesichts der Zauberwesen gezeigt hatte. Der letzte Kupferstich, „Versöhnung", zeigt die sterbende Welleda in Ferrands Armen an der Quelle, eingerahmt vom Wolf und der neugierig-ängstlichen Dorfbevölkerung im Hintergrund.

[308] Schreiber, S. VI.

[309] *Wochenblatt für Buchhändler und Antiquare* vom 25. August 1834, XVI. Jahrgang, Nr. 32, gedruckt in Kassel: Johann Christian Krieger 1834, S. 255. Diesmal wurde das Werk in zwei sich in Einband und der Anzahl Kupferstiche unterscheidenden Versionen angeboten.

[310] August Klingemann, „Blätter aus meinem Reisetagebuche", in *Zeitschrift für die elegante Welt*, 1. September 1817, Sp. 1372–1374, hier 1374.

[311] In einem Brief an Atterbom reagiert Helvig auf dessen Klage darüber, in Deutschland häufig mit einem anderen Mann – vermutlich ebenfalls Skandinavier und Schriftsteller – verglichen zu werden. Helvig tröstet Atterbom damit, dass es selbst Goethe mit seinem „schändlichen Doppelgänger" Kotzebue nicht anders ergehe, und beschreibt auch ihre eigene Frustration darüber, ständig mit einer anderen (nicht namentlich genannten) Schriftstellerin verglichen zu werden, hinter der Hedvig Atterbom-Svensson Helmina von Chézy vermutet. In ihrem Vergleich nimmt Helvig selbstbewusst die Position Goethes und Atterboms ein: „[…] olyckan […] ligger just *däri* att ett så fördärfvat subjekt tillika nästan är vår dubbelgångare, och att man jämför oss med hvarandra då kanske endast en enda punkt af hela vår personlighet överensstämmer med den andra –. Den klippan har till och med Ni, bäste Atterbom, ej kunnat undgå, och jag borde lugna mig då det går Goethe själv lika med sin skändliga dubbelgångare Kotzebue, så att i det man uttrycker sitt största erkännande och sin beundran af Goethes väsen, man väl dock äfven nämner denne ovärdige." (Helvig, Brief an Atterbom, 22. Oktober 1817, zitiert nach der schwedischen Übersetzung Atterbom-Svenssons, S. 57. [Das deutschsprachige Zitat aus dem Originalbrief Helvigs soll in der Doktorarbeit die schwedische Übersetzung ersetzen.]

nennt Helvigs poetische Bearbeitung des Stoffes in ihrem *Handbuch für Reisende nach Heidelberg und seine Umgebungen, nach Mannheim, Schwetzingen, dem Odenwalde und dem Neckarthale*. Dessen zweite Ausgabe 1822 erschien im selben Verlag wie Helvigs Märchen, und machte für dessen ebenfalls 1821 erschienene zweiten Auflage Chézy damit diskret Werbung.[312]

Im Rahmen der ohnehin spärlichen wissenschaftlichen Berücksichtigung des schriftstellerischen Werkes Helvigs wurde *Die Sage vom Wolfsbrunnen* bislang kaum kommentiert. Norberg liest die Erzählung als symbolische Gestaltung der „romantischen Liebesauffassung" und betrachtet sie als Beispiel für Fouqués Einfluss auf Helvigs „nicht allzu bedeutende literarische Produktion".[313] Präziser beschreiben Jarvis und Blackwell die Komplexität der Erzählung, die sich nicht nur in der Verbindung von „deutschen und nordischen Sagenmotiven" (Norberg), sondern auch in der Mischung aus germanischer und klassischer Mythologie mit den Ideen der Romantik und aus der Verbindung von Märchen und wissenschaftlich anmutendem Erläuterungsapparat entfaltet.[314] Den bisher einzigen Ansatz zu einer tiefergehenden Analyse der Erzählung lieferte Steidele 2006 in einem Vortrag. Steidele betrachtet die Verhandlung von Geschlechterhierarchien als Kernfrage der Erzählung.[315] Ich teile diese Auffassung und entwickle sie in meiner Interpretation des Werkes weiter, wie im Folgenden dargestellt werden wird.

*

Dass Helvig in ihrem „Mährchen" weit mehr gestaltete als die Sage um die Entstehung einer süddeutschen Brunnenanlage, soll die folgende Textanalyse deutlich machen. Da zeitgenössische Vorstellungen von Geschlecht, ethnisch-geographsch bedingten Charaktereigenschaften und der (Un)Vereinbarkeit erfüllter Liebe zwischen den Geschlechtern mit der individuellen Entwicklung beider Seiten in Helvigs Gesamtwerk ebenso kontinuierlich verhandelt, wie in der deutschen Gesellschaft des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts

[312] 2. Ausgabe. Heidelberg: Joseph Engelmann 1822 [1814], S. 115.
[313] Norberg, S. 155, Original: „I fru v. Helvigs egen, inte alltför betydande litterära produktion är det nog Schiller och Fouqué, som satt de djupaste spåren. Inflytandet från Fouqué gör sig bl. A. märkbart i ‚Die Sage vom Wolfsbrunnen', där tyska och nordiska sagomotiv flätas samman för att i symbolisk form uttrycka den romantiska kärleksuppfattningen: »Liebe ist die höchste Naturgewalt»."
[314] Jarvis/Blackwell, S. 117.
[315] Steidele 2006, S. 7: „Die Sage vom Wolfsbrunnen, die als Antwort auf Fouqués Undine verstanden werden kann. Unter dem Deckmantel des Märchens legt der Text die Hierarchien im Geschlechterverhältnis bloß und problematisiert die Liebesbeziehung zwischen einer kreativen, starken und unabhängigen Frau und einem zwar liebenswürdigen, aber traditionellen Rollenkonzepten anhängenden Mann." Auch Peter-Henning Haischer betont die frauenemanzipatorische Thematik des Märchens und seine „üppige, erotisch aufgeladene Bildsprache" in seinem Vortrag zu Amalie von Imhoff, gehalten am 17. September 2014 in der Reihe „Im Schatten der Titanen" im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (unveröffentlichtes Manuskript, S. 10f.). Für die Zurverfügungstellung des Vortragsmanuskrips sei Peter-Henning Haischer an dieser Stelle herzlich gedankt.

diskutiert wurden, wird diesen Fragen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Einen weiteren Schwerpunkt bildet der Deutungsversuch der *Sage vom Wolfsbrunnen* als romantisches Kunstwerk, in dem neben binären Geschlechterrollen, ethnischen Stereotypen und geographisch-kulturellen Räumen auch literarische Gattungen und Erzähltraditionen sowie religiöse, historische und mythologische Stoffe und Symbole zu einer grenzüberschreitenden Ganzheit verschmolzen werden.

Gender Trouble im Märchenwald

Bereits auf dem Titelblatt, das mit der Sage im Werktitel und der Genrebezeichnung „Mährchen" zwei Textarten verbindet, wird die Verwischung jener Trennungslinie zwischen verschiedenen Bereichen sichtbar, die Helvigs Erzählung bestimmt. Indem sie ihr Werk sowohl als „Sage" als auch „Mährchen" bezeichnet, deutet Helvig die Mischung von historisch-faktischen und magisch-fiktionalen Elementen, literarischen Traditionen und Genres an. Mit dem Vorkommen von Magie, dem Kampf zwischen Gut und Böse und der Liebesthematik bedient sich Helvig typischer Elemente des Märchens. Weniger eindeutig bestimmbar ist die weibliche Hauptfigur Welleda. Ausgestattet mit magischen Fähigkeiten – so kann sie sich in eine alte Frau verwandeln, mit Pflanzen und Tieren kommunizieren und die Bewegungen von Ästen und Sträuchern kontrollieren – wie auch Attributen (Sternendiadem, Zauberring) kann sie als Märchenhexe typisiert werden. Ihre Bewertung als entweder „gut" oder „schlecht" erweist sich hingegen als weniger eindeutig. Welledas Kontakt mit der Dorfbevölkerung zeichnet sich ausschließlich durch Wohlwollen aus: Während sie Frauen mit Rat in Liebesdingen, Trost und Mut zur Seite steht und ihnen mithilfe eines Spiegels den Blick in die Zukunft ermöglicht, versorgt sie in Gestalt einer alten Frau die Männer des Dorfes mit Heilkräutern. Ferrand rettet die naturverbundene Welleda gleich mehrfach das Leben, indem sie ihn durch Äste auffangen lässt, als er im Begriff ist, zu stürzen, ihn mit Hilfe eines weißen Jagdhundes vor dem Ertrinken bewahrt und ihm einen Vogel sendet, der dem Verirrten den Weg weist. Obwohl der Dorfbevölkerung somit kein Übel durch Welleda wiederfährt, erweist sich die Angst der männlichen Bewohner vor dem Unbekannten in Gestalt der Waldfrau Welleda als derart stark, dass sie letztlich in Gewalt umschlägt.

Es ist jene Wahrnehmung der „unbegreiflichen Macht" Welledas über ihn, die Ferrand gleichermaßen anzieht und erschreckt. (10) Seine „unruhige Begier" veranlasst ihn zur ersten Gewalthandlung der Erzählung: Ferrand schießt auf den friedlichen weißen Vogel, der seine goldene Frucht mit dem durstigen Jäger geteilt hatte. (12) Als Welleda Ferrand in ihrem Garten empfängt, ist das Machtgefälle zwischen den beiden deutlich visualisiert. Welleda sitzt in einem

weißen, nebelhaften Gewand gleich einer Königin über das Reich der Natur auf einem Thron aus Pflanzen. Zu ihren Füßen liegt ein Leopard. Auf ihrer Stirn leuchtet ein Sterndiadem als Insignie der Macht, während sie auf der Brust eine blutrote Lilie trägt, die eines der Leitmotive der Erzählung darstellt.[316] Beim Anblick der offenbaren Macht, die von Welleda ausstrahlt, wirft sich Ferrand ihr zu Füßen, womit die traditionelle Rollenverteilung von männlichem Betrachter und weiblichem Betrachtungsobjekt betont umgekehrt wird: „Sie schwieg eine geraume Zeit, *ihn* ungestört betrachtend, der gesenkten Blickes unbeweglich stand" (16, Hervorhebung im Original). Ferrand formuliert die Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen Jäger und Gejagtem, wenn er sich selbst als „Wild" bezeichnet, während Welleda die Rolle des Jägers zukommt, auf den unter Anwendung des maskulinen Pronomens verwiesen wird: „Genug, das matt gehetzte Wild liegt nun erschöpft, nach langer Flucht durch Wald und Auen vor seinem Jäger, und will nichts mehr als vor ihm sterben!" (17) Wurfspieß, Pfeil und Bogen legt Ferrand Welleda nun zu Füßen – die als phallische Symbole männlich konnotierten Waffen erscheinen in Welledas Gegenwart fehl am Platz. In der von ihr beherrschten Sphäre ist Gewalt der Liebe unterlegen.[317]

Dass Welleda eine ungewöhnliche und anhand traditioneller Geschlechterrollen schwer einzuordnende Figur ist, illustriert ihr Äußeres. So ist ihr Erscheinungsbild wiederholt mit Nebel verbunden, einem Übergangszustand, der Grenzen verschwimmen lässt und klare Sicht erschwert. Ihr Gewand ist „ätherleicht", ihr Element Luft. (38) Auch Ferrand beginnt, sich im Zusammensein mit Welleda nach oben zu orientieren und sich gleich Luft im Raum auszuweiten: Um Welleda zu treffen, muss er einen Hügel besteigen, beim Anblick des Nachthimmels erinnern ihn die Sterne an Welledas Augen und an ihr Diadem, und sein eigenes Herz scheint nach mehr Raum zu streben. Dieses neue Bedürfnis nach Ausweitung und Aufwärtsbewegung, das Ferrand innerlich wachsen lässt, steht in deutlichem Kontrast zu seinem bisherigen Alltag in der Dorfgemeinschaft. Ob Ferrands Veränderung durch sein sexuelles Erwachen als junger Mann angesichts Welledas Schönheit, oder durch seine Eindrücke von den abenteuerlichen Trakten um Welledas Waldschloss ausgelöst wird, die sich von seiner gewohnten Dorfumgebung unterscheiden, lässt Helvigs Text offen.

[316] Die rote Lilie erscheint bereits zuvor als die magische Blume, die Wredmar einst verwendete, um Welled auf sein Schiff zu locken und mit ihm den Norden zu verlassen. Erneut taucht das Bild der Blume in Form der Wunde auf, die Ferrand Welledas weißem Vogel mit seinem Pfeil zugeführt hat, sowie in Form der tödlichen Wunde Welledas.

[317] Eine ganz ähnliche Vorstellung von einem von Frauen dominierten Raum als gewaltfreiem Raum, in dem Waffen und Reichtum ebenso fremd wie unnötig sind, gestaltet Helvig ihrem Drama *Die Schwestern auf Corcyra* gestaltet. Einerausführlichere Analyse des Dramas folgt in meiner Doktorarbeit.

Dessen ungeachtet eröffnet die Begegnung mit Welleda eine neue Welt für Ferrand und verändert seine Wahrnehmung nachhaltig. Das Haus seiner Eltern erscheint ihm plötzlich dunkel, eng und fremd, seine Familie traurig und bemitleidenswert. Als sei er entsprechend seiner inneren Entwicklung auch körperlich gewachsen und riskiere nun, sich den Kopf am elterlichen Türrahmen zu stoßen, duckt sich Ferrand beim Eintreten in sein bisheriges Zuhause. (20f.) Rastlos in der „engen Stube“ wird er von der Erzählinstanz mit einem „gefangenen Vogel“ (34) verglichen, einem Bild, das häufig zur Darstellung der Beschränktheit des Daseins von Frauen gewählt wird, die anhand traditioneller Geschlechtervorstellungen an einer freien Entwicklung außerhalb der häuslichen Sphäre gehindert werden.[318] Ferrand erfährt eine doppelte Begrenztheit seines Daseins: während er körperlich durch die knappen Verhältnisse und die räumliche Enge in der elterlichen Hütte begrenzt ist, wird er auch mit der existenziellen Erkenntnis der menschlichen Begrenztheit konfrontiert, die die Erzählinstanz veranschaulicht, indem irdische Sorgen mit Dunkelheit, Kälte und Stillstand assoziiert werden, denen die mit Licht, Wärme und Bewegung verbundene Liebe gegenüber gestellt ist:

> So widerfuhr unserm Ferrand, was dem Menschen gar oft im Leben geschieht: daß er aus taumelnden Freuden Rausche, scharf von nüchterner Sorge geweckt wird, und sein lieberingend, süßbewegtes Herz, das in warmen, vollen Schlägen sich an des Liebsten Brust erweitert, von kalter Schmerzenshand enger Noth und Bekümmerniß schnell und krampfhaft zusammengezogen fühlt; daß er des Irdischen Beschränkung erkennen muß, und mit trübem Gehorsam in die Gränzen der befangenen Menschheit zurück tritt. (23)

Welleda hingegen ist darauf bedacht, dass Ferrand sie als diejenige wahrnimmt, die sie ist: weder als Hexe noch als Frau, sondern in erster Linie als sie selbst, Welleda. Während die Dorfbewohner*innen sie „Zauberfrau Jettha“ und „Frau Berthe“ nennen, bittet Welleda Ferrand, ihren eigentlichen Namen zu verwenden und distanziert sich damit von jenem Zerrbild, das aus „Furcht und Irrwahn“ (18) der Dorfgemeinde entspringt. Stattdessen verspricht sie Ferrand, ihm ihr ganzes „Wesen“ zu offenbaren, wenn er ihr Glauben schenke.

Ferrands Gefühle für Welleda scheinen hingegen besonders durch ihre Körperlichkeit stimuliert zu werden. Als sie ihn mit einem Wutausbruch erschreckt, beruhigt er sich unmittelbar, als er ihre Hände hält und so ihre Wärme und ihren Puls in den seinen spürt. (31, sowie 41) Am liebsten ist ihm Welleda jedoch, wenn sie schläft und er sich in die Betrachtung ihres passiven, in höchstem Grade menschlichen Frauenkörper vertiefen und damit jene

[318] Eine Sammlung von literaturhistorischen Beispielen für den Gebrauch des Vogels im Käfig als Symbol für Personen, die durch ihre soziale Stellung begrenzt werden, sowie für die Situation von Frauen in einer männlich dominierten Gesellschaft im Besonderen, findet sich beispielsweise in Michael Ferbers Lexikonartikel „Birds“, in (ders.), *Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 25–28, v.a. 27. So konstatiert beispielsweise Mary Wollstonecraft im vierten Kapitel ihrer *Vindication of the Rights of Woman*: „Confined, then, in cages like the feathered race, they have nothing to do but to plume themselves, and stalk with mock majesty from perch to perch.“ (zitiert nach Ferber, S. 27)

traditionelle Geschlechtermachtordnung wiederherstellen kann, die durch Welleda im Wachzustand aus dem Gleichgewicht gebracht wird:

> Schöneres Glück konnte ihm nicht werden als jetzt, da er die geheimnißvolle Geliebte so im natürlich süßen Schlafe, wie ein geliebtes schuldloses Kind am Busen der Mutter, die allgemeine Wohlthat theilen sah, die den Erdgebornen Schmerz und Mühe in milder Ruhe und Vergessenheit auflöst. (36)

Schlafend erscheint Welleda Ferrand gleichermaßen menschlich wie ungefährlich. Als „schuldloses Kind" wird sie nicht nur buchstäblich verniedlicht, sondern auch als vermeintlich bedrohliche Gegenspielerin auf Augenhöhe ausgeschaltet.

„Wie aber Sonne, Luft und Wasser hier in einem flammenden Kusse sich berühren" – Helvigs Märchen als romantisches Kunstwerk

Obwohl Ferrand angibt, Welleda als Mensch zu lieben, projiziert er wiederholt seine eigenen phantastischen Wunschvorstellungen auf sie. Dass es sich dabei nicht um Welledas tatsächliche Erscheinung, sondern um Ferrands Imagination handelt, betont der Text, wenn die klassischen Göttinnen Selene, Diana und Hekate, deren Eigenschaften Ferrand in Welleda „in geheimnisvoller Einheit" versammelt sieht, „vor Ferrands aufgeregte[r] Phantasie" aufsteigen. (38)

Um ihm ihr „Wesen" (18) verständlich zu machen, führt Welleda Ferrand in ihre unterirdische Welt. Die Schilderung des Abstiegs, den Jarvis und Blackwell treffend als „a thinly disguised tour of the female reproductive system" beschreiben, ist dabei spürbar erotisch aufgeladen.[319] Die Schilderung überrascht dabei in ihrer kaum verschleierten Deutlichkeit: Unter der Führung Welledas bewegt sich Ferrand gleichsam ängstlich und erregt durch einen dunklen engen Gang in die Tiefen des Berges und genießt es, ihr ausgeliefert zu sein: „So, in finstrer steiler Enge befangen, empfand er sich, mit wollustvollem Grauen, der Gewalt seiner Führerin hingegeben". (39)

Tatsächlich wird Ferrand im Laufe der Führung durch die unterirdische Bergwelt anhand unterschiedlicher Stationen mit Aspekten der Persönlichkeit Welledas und ihrer Weltanschauung bekannt gemacht und in seiner eigenen Gesinnung geprüft. So führt die erste Passage durch eine Grotte, in deren Wänden Gold, Silber, Eisen und Schwefel glitzern. Ferrand wird der Macht Welledas gewahr, als sie eine Gruppe sich nähernder Irrlichter mit Nachdruck verjagt. Die Ehrfurcht und Untergebenheit, die die Irrlichter Welleda entgegenbringen, machen offenkundig Eindruck auf den verschreckten Ferrand. Der nächste Abschnitt des Weges scheint sich unter Wasser zu befinden. Während die Wände der Grotte hier von Meeresablagerungen,

[319] Jarvis/Blackwell, S. 117.

Muscheln und Korallen bedeckt sind, stammt das Brausen, das die Grotte umgibt, vom Neckar und verbindet so Elemente, die in Ferrands Wirklichkeit getrennt voneinander existieren, im selben Erlebnis. Während Ferrand sich davor fürchtet, von den Wassermassen erdrückt zu werden, beruhigt ihn Welleda mit den Worten „*Liebe ist die höchste Naturgewalt!*“, die einer Zauberformel gleichen, und nimmt seine Hand. (44, Hervorhebung im Original) Erneut ist es ihre körperliche Berührung, die Ferrand Wärme und Sicherheit empfinden lässt.

Als nächstes führt der Weg in eine unterirdische Halle, in der „fünf goldene Lampen […] nur sparsame Dämmerung“, und damit den für Welledas Erscheinung charakteristischen Übergangszustand zwischen Hell und Dunkel, Tag und Nacht verbreiten. (45) In der Mitte der Halle befindet sich eine schwarze Marmortafel, deren „räthselhafte Zeichen ringsher eingegraben, Ferrands Blick wie durch labyrinthische Verschlingungen immer weiter an sich“ ziehen. Als sein Blick zum Zentrum der Tafel gelangt, in dem die Linien aufeinandertreffen, steigen Gestalten aus dem Bild hervor und umringen ihn. Das dargestellte Motiv – ein junger Jäger wird zu einem geheimnisvollen Berg gelockt, wo er nach langer gefährlicher Wanderung eine schöne Frau und eine Marmortafel mit rätselhaften Symbolen findet – erinnert nicht nur an Ferrands jüngste Erlebnisse, sondern auch an Ludwig Tiecks romantisches Märchen „Der Runenberg“ (1804). Auch Tiecks Protagonist Christian erreicht nach langem Aufstieg auf den Runenberg eine Hütte, durch deren Fenster er eine schöne Frau mit einer wertvoll geschmückten Tafel beobachtet.[320] Während der Anblick der geheimnisvollen Tafel in Tiecks Christian ein solches Begehren nach Reichtum erweckt, dass er im Laufe der weiteren Handlung dem Wahnsinn verfällt, wendet sich Helvigs Ferrand scheinbar angewidert von der Tafel ab, als ihm die daraus emporsteigenden Figuren Münzen anbieten. Es ist die offenbare Enttäuschung über die allzu weltliche Bedeutung der Symbole, die Ferrand von Christian unterscheidet und Welleda seine moralische Stärke beweist. Er ist nun würdig, „die Natur in ihren ew’gen Hieroglyphen“ zu beschauen. (46)

In ihrer Gestaltung des Schlüssels zu den Geheimnissen der Natur als „Hieroglyphe“ greift Helvig eine zeitgemäße Gedankenfigur auf. Insbesondere Herder, mit dem sie in ihrer Jugend

[320] „Nach geraumer Zeit näherte sie sich einem andern goldenen Schranke, nahm eine Tafel heraus, die von vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen glänzte, und betrachtete sie lange prüfend. Die Tafel schien eine wunderliche unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden; zuweilen war, nachdem der Schimmer ihm entgegenspiegelte, der Jüngling schmerzhaft geblendet, dann wieder besänftigten grüne und blau spielende Scheine sein Auge: er aber stand, die Gegenstände mit seinen Blicken verschlingend, und zugleich tief in sich selbst versunken. In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, das bis auf den Grund bewegt war: er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend.“ Ludwig Tieck, „Der Runenberg“, in ders., *Ludwig Tieck’s sämmtliche Werke*. Erster Band. Paris: Tétot, Frères 1837, S. 383f.

in engem Kontakt stand, entwickelt in *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (zwei Bände, 1774 und 1776) die Idee einer grundlegenden, kultur- und religionsübergreifenden symbolischen Darstellung der Welt und ihres Schöpfungsprozesses durch Gott in einem eigenen Zeichen, das er die „Schöpfungshieroglyphe" nannte.[321] Nach Herder stellt Gott den Menschen mit der Schöpfung dieses Symbol als pädagogisches Lehrmittel zum Verständnis seines Werkes zur Verfügung. So könne der Mensch sowohl im Buch der Natur selbst lesen, als auch ihre symbolische Darstellung in der Schöpfungshieroglyphe deuten, um zu Erkenntnis zu gelangen.[322] Laut Annette Graczyk verbindet Herder die beiden Erkenntniswege der Symbolinterpretation und der erfahrungsbasierten Erkenntnis im Erleben der Natur im Bild der Morgenröte, das sich im weiteren Verlauf auch als ein tragendes Symbol des Helvig'schen Märchens erweist: „Der Aufgang der Sonne in der Morgenröte ist eine harmonikale Natursprache, die in der ganzen Welt verstanden wird".[323] Oder mit Herders Worten: „Nimm ein Kind in den Hymnus der Morgenröthe […] Es ist als ob der Allanblick, und die ganze Stimme der Sphären, nach dem Sinne des Menschen gemildert, ihm Seele öffnete, und Herz und Gebein erquickte!"[324]

Für Ferrand beginnt nun der Aufstieg aus der Tiefe des Berges. Durch einen engen dunklen Gang gelangt er schließlich, gleich einer menschlichen Geburt, umgeben von „lebenswarmen Wogen", ins Tageslicht. (21) Nachdem er Liebe erfahren hat, wird er als „eine neue Creatur" und als „Geschöpf der Liebe" symbolisch neu geboren.

Unter einer Kristallkuppel wartet seine letzte Prüfung. In den innersten Hallen des Berges, „in deren Raum sich die Urkräfte der bildenden Natur in sprechenden Symbolen zum deutungsvollen Kranze reihten" (48), erklärt Welleda Ferrand nun das Wesen der Natur und veranschaulicht die Zusammenhänge der Schöpfung anhand ihrer Elemente.[325] Im ersten Saal

[321] In der folgenden Darstellung der Schöpfungshieroglyphe Herders orientiere ich mich an Annette Graczyks Kapitel „Göttliche Weisheit und Beginn der Kultur: Herders Schöpfungshieroglyphe", in dies. *Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Theoretik.* Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015, S. 71–122, hier besonders 73f. Danach besteht die Schöpfungshieroglyphe aus sieben Elementen, die die sieben Schöpfungstage repräsentieren. Diese sind symmetrisch um den vierten Tag und damit die Entstehung von Himmel, Sonne, Mond und Sternen angeordnet.

[322] Graczyk, S. 111, die auch auf Herders Verwendung des Ausdrucks „Buch der Natur" in *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* aufmerksam macht. Die Idee der aktiven Deutung der Schöpfung durch den die Natur „lesenden" Menschen greift Herder 1797 in seiner Schrift „Ueber die Legende" mit seiner hier bereits dargestellten Vorstellung der besonderen „mythologischen Sprache" mittelalterlicher Legenden erneut auf, die der moderne Mensch zu entschlüsseln habe, um sich selbst zu verstehen. (Vgl. Anm. 204)

[323] Ebd.

[324] Herder, *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, zitiert nach Graczyk, S. 111.

[325] Jarvis/Blackwell betrachten die Beschäftigung mit der Elementenlehre als typisch für romantische Zirkel und erkennen in Helvigs Text sowohl das in der griechischen Antike geläufige Modell der vier Elemente, als auch Paracelsus' Einteilung der Schöpfung in die drei Grundelemente Schwefel, Quicksilber und Salz wieder. (Jarvis/Blackwell, S. 117)

bilden Erde und Feuer einen goldenen Kranz, der auf Säulen ruht, die wiederum mit Edelsteinen verziert und durch grüne, wiesenartige Teppiche mit Flora und Fauna der Erde verbunden sind. Im Element der Erde ist das materielle irdische Dasein repräsentiert, dessen symbolische Darstellung Ferrand nun auch auf Welledas Kleid wiedererkennt und erstmals zu deuten weiß. Ergänzt wird die Erde durch das Element des Feuers, dessen Flammen die Natur beseelen und den Geist der Schöpfung in seiner reinsten Form widerspiegeln.

Im nächsten Saal herrschen die Elemente Wasser und Luft. Während Welleda Erde und Feuer als Gegensätze präsentiert hatte, die mit Geist und Materie zwei grundlegende Aspekte des menschlichen Daseins repräsentieren, ist ihre Erklärung der beiden übrigen Elemente weniger eindeutig:

> Wie dir nur eben in Erd' und Feuer der höchste Gegensatz erschien, so stellen hier Luft und Wasser deinem Blicke der Elemente *geistig leibliche Glieder*, die zuerst gestalteten Geburten des alten Chaos dar. Als Abdrücke der vermittelnden Bewegung, sind sie selbst die Mitte des planetarischen Lebens, und beseelen mit mildem Hauche die organischen Schöpfungen, die in ihren wallenden Räumen sich entfalten. (51, meine Hervorhebung)

Mit den Attributen „geistig" und „leiblich" schreib Welleda den Elementen Wasser und Luft eine Mischung jener Eigenschaften zu, die voneinander getrennt jeweils bereit durch Feuer und Erde repräsentiert werden. In Übereinstimmung mit der biblischen Schöpfungsgeschichte in Genesis 1, in der Gott am zweiten Tag Wasser und Luft voneinander trennt und Meer und Himmel erschafft, wurden diese „geistig körperlichen Glieder" auch in Welledas Mythos als erste aus dem chaotischen Urzustand des Alls erschaffen. Wasser und Luft haben die Aufgabe, die organische Schöpfung zu beseelen und die Gegensätze von Geist und Materie, Psyche und Physis miteinander zu verbinden. In ihrer grenzüberschreitenden, vereinenden Tendenz ist Helvigs hier skizzierte Kosmologie deutlich vom romantischen Streben nach Universalität geprägt, wie sie für Kunst und Poesie vor allem von Friedrich Schlegel in seiner Idee der „progressiven Universalpoesie" entwickelt wurde.[326] In diesem Sinne kann auch die Mischung verschiedener Genres und Kunstformen in Helvigs *Die Sage vom Wolfsbrunnen* gelesen werden, die als gedruckte Prosaerzählung auf einer mündlich tradierten Sage basiert, lyrische Elemente und Gesang enthält, und verschiedene Mythologien (christliche Motive, Motive aus der altnordischen Literatur und Figuren aus der griechisch-römischen Mythologie[327]) miteinander vereint. Auch die Ergänzung des literarischen Textes durch einen kommentierenden Erläuterungsteil mit wissenschaftlich anmutenden Sachinformationen kann

[326] Friedrich Schlegel, „116. Athenäums-Fragment", in ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801.* Hg. Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1967, S.182f.

[327] So vergleicht Ferrand Welleda mit antiken Göttinnen und wird, als er seinen verletzten Vater durch den Wald trägt, selbst mit Aeneas verglichen, der seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja rettet. (26)

als Streben nach einem grenzüberschreitenden romantischen Kunstwerk gelesen werden. Im Regenbogen als Symbol für Frieden und Versöhnung verbindet Helvig die christliche Bildsprache mit Herders Idee der „Morgenröte als harmonikale Natursprache, die auf der ganzen Welt verstanden wird“[328] und der pythagoreischen und unter anderem von Goethe aufgegriffene Vorstellung der Sphärenharmonie:[329]

> Denn nur Wasser und Luft erfahren das Umfangen der Sonne und die schöne Beseelung vom Geiste des Alls. Dann haucht diese ihr Frohlocken in erhabenen *Accorden der Morgenröthe*, in wehmütigen Tönen des Abendlichtes aus. Und von beyden getragen, hebt *die ätherische Lyra* sich auf verwandthen Strömen empor, und erfüllt das Weltall *mit melodisch reinen Klängen*. (51f, meine Hervorhebungen)

Schließlich verschmelzen Welledas symbolisches Bild des Regenbogens und Schlegels zentraler Vergleich der romantischen Poesie mit „dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“[330] zu einer allumfassenden Ganzheit:

> Wie aber Sonne, Luft und Wasser hier in *einem* flammenden Kusse sich berühren, siehe, da strahlt hoch über uns der Regenbogen im vollendeten Farbenjubel als ein Friedensbote himmlischer Versöhnung. (52, Hervorhebung im Original)

Welleda selbst ist sowohl *Teil* jener Natur, die sich wiederholt in ihrem Gewand spiegelt und in dieses übergeht, als auch *Herrscherin* über sie. Ferrand hingegen erträgt in seiner menschlichen Begrenztheit nur für einen Augenblick, „den Grund der unendlichen Kette […], worauf die sinnvolle Chiffernsprache der Natur ruht“, zu schauen (53).[331] „Das Höchste ahnend, vom Unaussprechlichen überwältigt“ wird er geblendet, ehe Welleda ihn in schützenden Nebel hüllt. (52)

Von wilden Wikingern und sanften Südländerinnen – Ethnotypisches Mix-and-Match

Nachdem Ferrand im Bergesinneren Welledas überirdischer Fähigkeiten und ihrer Verbundenheit mit Natur und Weltgeist gewahr wurde, wird ihm im nächsten Kapitel ein Einblick in ihre menschliche Natur und Herkunft vermittelt. Unter der Überschrift „Der Norden“ wird Welledas Vorgeschichte erzählt. Als Tochter eines starken, mächtigen nordischen Heiden und einer sanften, musisch begabten südländischen Christin vereint sie jene

---

[328] Graczyk, S. 111.

[329] Einen Überblick über die Begriffsgeschichte der Sphärenharmonie bietet Jean Pépin, „Harmonie der Sphären“, in *Reallexikon für Antike und Christentum*. Band 13. Stuttgart: Hiersemann 1986, Sp. 593–618. Goethe gestaltet die Vorstellung der Sphärenharmonie im Prolog zu *Faust. Der Tragödie erster Teil* [1808].

[330] Friedrich Schlegel, „116. Athenäums-Fragment”, S. 182.

[331] Die Beschreibung des Wesens des Universums als „Kette“ erinnert erneut an Goethes Faust, dessen Protagonist nach eben dem sucht, „was die Welt / im Innersten zusammenhält“. Während Fausts ewiges Streben nach Sinn und Erkenntnis einen zentralen Charakterzug darstellt und den Katalysator der Goethe’schen Dramenhandlung bildet, sind derart existentielle Fragen für Helvigs Ferrand von sekundärem Interesse und werden erst durch seine Begegnung mit Welleda und der Liebe geweckt. Es ist Welleda, die Erkenntnisse besitzt und ihn darin einweiht, wobei Ferrand nicht danach strebt, das Wesen des Daseins selbst, sondern das Wesen Welledas zu ergründen.

ethnotypischen Gegensätze, die in Texten um 1800 traditionell als Kontraste präsentiert werden. Welleda verkörpert das romantische Ideal der Verschmelzung von Norden und Süden, deren Synthese in Heidelberg verortet wird: Umgeben von der Berglandschaft des Schwarzwaldes erinnert Heidelberg Welleda ebenso an die „heimische[n] Gefilde" des Nordens, die Trakte „der verschwundnen Kindheit", wobei die Landschaft gleichzeitig von milden und fruchtbaren Klima des Südens geprägt ist.[332]

Ihre Bildsprache ist von einem unbestimmten sinnlichen Begehren durchzogen, wenn sie beschreibt, wie der Südwind die Heidelberger Natur liebkost, deren Zentrum sie selbst bildet. In ihrer Jugend und Schönheit ist Welleda ebenso unveränderlich wie der immergrüne Efeu:

> Und mit unendlich sel'ger Wehmuth umfing es mich, hier wo gleich wie im Jugendlande, die schlanke Buche dem Bergesgipfel nachstrebt, den schwärzliche Fichten krönen; indeß im Thal der brausende Fluß über Granitblöcke schäumt, und in fluthdurchströmter Ebne frische Wiesenmatten grünen. – Hier schlingt der Süd, gleich dem sehnsüchtigen Geliebten, sich leise kosend um die jungfräulich ernste Natur – küßt sie mit warmen Lippen rosiger Mandelblüten; und setzt ihr siegreich, wie erhörte Liebe, den Kranz aus Purpurtrauben und immer frischem Epheu auf. – (82)

Welleda beginnt die Erzählung ihrer Kindheit mit einer malerischen Schilderung des Nordens und des dort ansässigen „riesenhafte[n] Geschlecht[s]", dessen Statur und Verhalten stark von geographischer Lage und klimatischen Verhältnissen seiner Umgebung geformt seien:

> Ungemäßigt brennt während kurzer Frist die trockne Sonnengluth, und versengt die entzündeten Sinne, ohne sie zu erwärmen. So wie dicht neben flücht'gem Sommer der herbe Winter steht: so tritt kalter, schneidender Haß höhnend neben die zügellose Liebe. Durch keinen lauen Lenz voll Sehnsuchtsthränen wird sie dort zu süßer Blüthe aufgelockt – nicht mild gelös't in heiterm Herbst wohlthätig gleicher Freundschaft. Und so muß Gluth und Frost, die ew'gen Widersacher von feindsel'gen Himmelsstrich als Sclaven an ehrner Kette enggeschmiedet, stets mit wechselseit'gem Abscheu sich berühren. (56f.)

Da sich Land und Wasser, Küste und Meer, Wetterbedingungen und Menschen in stetigem Kampf miteinander befänden, sei die Seele der Nordländer kriegerisch. Während die langen harten Winter eine gewisse Rohheit, Kraft und trotzige Ausdauer ausbildeten, seien die kurzen Sommer von intensiver Hitze geprägt. Das extreme Klima spiegele sich im Gemüt der Nordländer wider, die zwar leidenschaftlich zu lieben wie auch zu hassen vermöchten, jedoch ebenso wenig gemäßigtere Gefühlslagen wie Freundschaft kennen, wie das nordische Klima die Jahreszeiten Frühling und Herbst. Indem sie klimatischen und geographischen Verhältnissen unmittelbaren Einfluss auf die Charakterentwicklung der Bewohner*innen einer Region zumisst, knüpft Helvig an Montesquieus einflussreiche Thesen zur Staatsentwicklung an, die er in *De l'ésprit des lois* (dt. *Vom Geist der Gesetze*, 1748) entwickelt hatte. „[G]efesselt durch die öde Größe ihres Vaterlandes, und dennoch von seiner starren Rauhheit oft daraus

[332] Ein ähnlich „sympathetisches Verhältnis der polaren Weltzonen" erkennt Bohrer auch in Novalis' „Märchen des Klingsohr" sowie in Friedrich Schlegels „Reise nach Frankreich" (Karl Heinz Bohrer, *Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsphilosophie*, Köln 1961 [Diss. Heidelberg], S. 108f.)

vertrieben“, seien die Männer des Nordens einst übers Meer in mildere Breitengrade gesegelt, wo sie „ein schwächeres Geschlecht“ plünderten und dessen Frauen in die nördliche Heimat entführten, ehe diese schließlich „gleich Blumen in rauher Luft verwelkten, oder in schroffer Verzweiflung blutig ihr verlornes Glück an den rohen Gebietern rächten.“ (58)

Welledas Vater Ingiald war blond und blauäugig, ihre Mutter Allauda hingegen dunkelhaarig mit dunkelvioletten Augen wie Welleda selbst. In ihrer Gestaltung von Nord- und Südländer*innen mit gegensätzlichem Aussehen und Charakter drückt Helvig zeitgenössische Vorstellungen von psychologischen und verhaltensmäßigen ethnischen Besonderheiten aus, die der Komparatist Joep Leerssen als „Ethnotypen“ bezeichnet.[333] Während ihre Gestaltung Allaudas als leidenschaftlich und musikalisch dem Ethnotyp der Südländer*innen als „hot, sanguine-emotional“ entspricht, weicht Helvig in ihrer Beschreibung Ingialds als wikingerhaftem Nordländer, der sich dur körperliche Kraft, Gewaltbereitschaft und eine Neigung zu Exzessen auszeichnet, merkbar von der Idee jenes „cool, cerebral-moral North“ unterscheidet, die Leerssen als etablierten Ethnotyp beschreibt.[334]

Die Beschreibung des männlichen Nordländers trägt hingegen typische Züge der altnordischen Sagaliteratur und der Wikingerfahrten ihrer Helden. Tatsächlich verbindet die Figur Ingiald Ilrode Helvigs Sage um Welleda mit einer historischen Person gleichen Namens: Der Wikingerkönig Ingjald Illråde wird in Snorri Sturlusons altnordischen Königssaga *Ynglingasagan* (ca. 1230) sowie auch in den *Gesta Danorum* des Saxo Grammaticus (um 1200) erwähnt. In ihren Erläuterungen weist Helvig ihre Leserschaft auf Snorris *Heimskringla* als Quelle für Ingiald hin, der sich auch bei Snorri durch Machtgier und Gewaltbereitschaft auszeichnet, nachdem er als Kind von seinem Ziehvater Svipdag dazu gezwungen wurde, ein Wolfsherz zu verspeisen um dadurch abgehärtet zu werden. Der Wolf ist das Element des Stoffes, das es Helvig ermöglicht, Snorris altnordischen Helden mit Jettha/Welleda, einer Figur aus dem Heidelberger Volksglauben, gleich einem „Straus für Euch gewunden“, zu einem

[333] Joep Leerssen, „Imagology: On using ethnicity to make sense of the world“, dossier monographique: *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, Géraldine Galéote (coord.), *Iberic@* (2016), S. 10. Als „representations of national character” kann „Ethnotyp“ mit dem Begriff „Stereotyp“ verglichen werden, wobei betont wird, dass eine oder mehrere Eigenschaften mit einer bestimmten Ethnizität und nicht mit einer anderweitigen Gruppenzugehörigkeit wie beispielsweise sozialem Stand, Geschlecht oder einer Subkultur assoziiert werden. Da Helvig wiederholt Reflexionen zu „Deutschen“, „Schweden“, Franzosen“, „Nordländern“ und „Südländern“ formuliert, erscheint mir der Begriff Ethnotyp präziser als Stereotyp und wird daher im Rahmen dieser Arbeit im Zusammenhang mit Helvigs Gestaltung unterschiedlicher Nationalitäten verwendet.

[334] Leerssen, S. 18. Zur Tradierung der Vorstellung, Italiener*innen seien besonders musikalisch, hat unter anderem Goethe mit seiner Bewunderung für den Gesang der Gondoliere in Venedig beigetragen. Vgl. Manfred Beller, „Italians“, in Mandfred Beller und Joep Leerssen (Hg.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Character. A Critical Survey*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007, S. 196.

Raum und Zeit überwindenden Märchen zusammenzufügen, das sie in der Zueignung ihren Heidelberger Freunden widmet (VII).

Helvigs Ingiald zeichnet sich jedoch zunächst durch seine jugendliche Schönheit, sein helles Haar, seinen kriegerischen Mut und seine ungewöhnliche Bildung aus, die Allauda dazu bringen, ihn in seine nordische Heimat zu begleiten. Erst im Laufe der Jahre entwickelt sich Ingiald zu jenem rohen, brutalen und immer korpulenter werdenden König, der sich betrinkt und Allauda Angst macht. Als er schließlich sechs andere Könige ermordet, indem er sie zu einem Gastmahl einlädt und den Festsaal niederbrennt (eine Episode, die sowohl bei Snorri als auch bei Saxo geschildert ist), verliert die gewissenhafte Allauda den Verstand.

Auch Helvigs Freund Geijer widmete sich mehrfach der Darstellung und Psychologisierung Ingjald Illrådes. Im Gegensatz zu Helvig betrachtete er jedoch Unglück und tragisches Schicksal als festen Bestandteil der Familiensaga des Ynglinga-Geschlechts. Dessen Gewaltbereitschaft gestaltete er als einen patrilineal vererbten Charakterzug: „Fäders, söners, bröders, makars blod, och det är g[enom] fäder, söner, bröder, makar som det flutit."[335] Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass Helvig in ihrer Gestaltung Ingialds in jene Tradition der Familiensaga eingreift, die in den Versionen Snorris, Saxos und später weitergeführt durch Geijer gänzlich durch männliche Vertreter des Ynglinga-Geschlechts geprägt ist. Indem sie Allaudas moralisches Gewissen der impulsiven Machtgier Ingialds gegenüberstellt, ordnet sie ihren Figuren außerdem solche Charaktereigenschaften zu, die traditionell vom jeweils anderen Ethnotypen repräsentiert werden. Ihre Verteilung auf die beiden Gegensätze Nord – Süd, die zugleich als eine Gegenüberstellung von Mann und Frau gelesen werden kann, fällt dabei zugunsten Allaudas aus: Als Vertreterin des Südens kommen ihr sowohl die positiv konnotierten Eigenschaften Musikalität und Empfindsamkeit zu, als auch Nachdenklichkeit, Mäßigung und ein moralisches Gewissen nach christlichem Vorbild,[336] wie sie häufig mit dem Ethnotyp der Nordländer*innen einhergehen.

Im ihr fremden, nordischen Klima leidet Allauda an Heimweh nach den milderen und fruchtbareren Gefilden ihrer nicht näher bestimmten südlichen Heimat, „wo ein ew'ger Sommer in lauen Lüften herrscht; wo nie der blätterreiche Baum des saftig grünen Schmuckes beraubt steht, und in duftenden Citronen-Hainen mit goldner Frucht zugleich die Silberblüten prangen".

[335] Geijer, Vorlesung gehalten in Uppsala 1815, zitiert nach Norberg, S. 203. Dass Helvig sich auch noch mit Ingjald Illråde beschäftigte, nachdem sie *Die Sage vom Wolfsbrunnen* längst abgeschlossen hatte, und von Geijers Interesse für dieselbe Figur wusste, geht aus einem Brief an denselben hervor. So beschwert sie sich am 1. Januar 1826 über Geijers mangelhafte Beschreibung des Charakters Ingjalds in seinem Werk *Svea rikes häfder* (vgl. Norberg, S. 204).

[336] Allauda beschreibt den Gott ihrer Heimat als gut, „machtvoll und gütiger denn Odin" (*Die Sage vom Wolfsbrunnen*, S. 65).

(65) Die Beschreibung erinnert an Mignons Lied „Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n", einem Lobpreis Italiens in Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96). Wie Helvigs Allauda sehnt sich auch Mignon nach ihrer weit entfernten Heimat, wie Allauda setzt auch Mignon ihre Hoffnung auf den Geliebten, von dem sie abhängig ist. Obwohl beide Frauen ihren Geliebten körperlich und praktisch unterlegen sind, übertreffen sie diese in ihrem Sinn für Schönheit.[337]

Ingiald hingegen wird bei Helvig zum Träger jenes „hot sanguine-emotional" Temperamets des ethnotypischen Südländers (Leerssen), das sich an ihm in Form von barbarischer und tierischer Triebhaftigkeit ausschließlich negativ bemerkbar macht. Das animalische Element kann nicht zuletzt auf den einstigen Verzehr des Wolfsherzen zurückgeführt werden. Dass Wolfsblut auch in Welledas Adern fließt betont Allauda auf ihrem Totenbett, wenn sie ihre Tochter „Wolfsbrut" nennt und ihr einen tragischen Tod voraussagt: „du wirst dich rächend selbst verzehren! – durch deinesgleichen wirst du untergehen. Ach, welche tiefe Wunde hat es deiner zarten Brust gerissen, armes Kind! […] auch *du* mußt enden durch zwiefachen Haß und zwiefache Liebe." (66f.) Ob Allauda mit „deinesgleichen" Wolf oder Mensch meint, bleibt jedoch offen – der Text entzieht sich ebenso wie Welleda selbst einer endgültigen Bestimmung ihrer Natur.

Mit Wredmar, der sich Welleda in ihrer Kindheit angenommen und als ihr Lehrer für ihre magische Erziehung gesorgt hat, gestaltet Helvig einen dritten Ethnotypen, dessen Platzierung innerhalb des Nord-Süd-Schemas sich jedoch als schwieriger erweist. Welleda selbst beschreibt Wredmar Ferrand gegenüber als „Greis von *feurig* mildem Ansehn, dessen Bildung mir stets mehr Zutrauen eingeflößt, denn alle die wildschönen Gestalten, so ich in meines Vaters Hallen täglich, mit immer gleicher Scheu, erblickte." (63, meine Hervorhebung) Auch im Erläuterungsteil zu diesem Kapitel, in dem Helvig ihre Leser*innen über die Bewohner*innen Finnlands und Lapplands aufklärt, taucht die Assoziation mit Feuer auf:

> Man weiß, daß aus Finnland und dem höchsten Norden, die Zauberer, Wunderschmiede und Zwerge kamen, von welchen die grauen Sagen so viel Abentheuerliches erzählen. Diese Völkerschaften zeichnen sich durch größere Lebendigkeit und eine gewisse rege Klarheit vortheilhaft aus. Ihr Blick ist feurig, dunkelblau ihr Auge, braun das Haar. – Sie nähern sich den Bewohnern des Südens durch ihr Aeußeres und eine lebendige Geberdensprache. Noch jetzt erscheinen oft kleine, bewegliche Gestalten aus den öden Lappmarken in der Hauptstadt Schwedens, mit selbstgefertigt einfachen Geräthschaften handelnd, die mit behender Sprache heftig gesticulirend einen auffallenden Contrast gegen die wortkargen Schweden bilden, und bey diesen für Wahrsager und Schwarzkünstler gelten. Man könnte sie in ihrer südlichen Naivität die Zigeuner des Nordens nennen. (148)

[337] In der Fremde im Norden ist Allauda auf Schutz und Unterhalt durch ihren mächtigen Gatten angewiesen und zudem durch das gemeinsame Kind Welleda an ihn gebunden; Mignon hingegen ist Wilhelm Meister, der buchstäblich dafür bezahlt hat, sie zu besitzen, aufgrund ihres geringen Alter sund ihres Mangels an familiärem Rückhalt ausgeliefert.

Indem sie „Zauberer, Wunderschmiede und Zwerge“ aus Volksglauben und Sagaliteratur mit der samischen Bevölkerung ihrer Gegenwart gleichsetzt und ihnen damit magische Fähigkeiten zuspricht, führt Helvig eine literarische Tradition fort, die die Darstellung von Samen seit dem Mittelalter geprägt hat.[338] Gleichzeitig versucht Helvig, jene Samen, die es ihrer Meinung nach auch in Stockholm gebe, anhand ihrer ethnotypischen Nord-Süd-Dichotomie zu positionieren. So stellt sie ihre „lebendige Gebärdensprache“ der der „wortkargen Schweden“ gegenüber, und ruft in der Beschreibung ihres Äußeren mit ihrem „feurigen“ Blick, dunkelblauen Augen und braunem Haar den Eindruck der Verwandtschaft mit dem zuvor gezeichneten Stereotypen der Südländer*in hervor. Es sind diese äußerlichen Eigenschaften und die Tätigkeit, durch das Land zu reisen und „einfacheres Handwerk“ zu verkaufen, die der Autorin Schwierigkeiten bei der Einordnung der beschriebenen Gruppe in ihr duales System der Nord- oder Südländer*innen bereiten. In Analogie zu anderen „reisenden Völkern“, die sie bei ihren deutschen Leser*innen als bekannt voraussetzt und das Beschriebene daher exotisch, jedoch gleichzeitig hinreichend wiedererkennbar macht, bezeichnet Helvig die Samen schließlich als „Zigeuner des Nordens“. (148)

Während sich Wredmar für Welleda ein Leben frei von emotionalen Bindungen wünscht, die sie verletzbar machen, gleicht Welleda in ihrer Sensibilität ihrer Mutter. Gleich dieser empfänglich für die Empfindung des Schönen sehnt sich auch Welleda danach, Liebe zu erfahren: „So strebte Wredmar fruchtlos aus *ihr* ein Kind der Freude zu bilden, die eine Tochter der Empfindung war.“ (81)

„Wozu Natur der Gaben reiche Fülle?“ – Weiblichkeit contra Menschlichkeit

Während der weiße Vogel, eines der Leitmotive des Märchens, als Zeichen der Bindung Welledas an Wredmar, die Natur und die Magie gelesen werde kann, symbolisiert der Saphirring die Idee einer reinen Liebe zwischen zwei Menschen frei von Zweifel und Misstrauen. So heißt es in Helvigs Erläuterungen zum siebten Kapitel über die Eigenschaften des Saphirs:

> In der Vorzeit Sprache, wird er der Stein genannt: ‚der durch sein Edel der Menschen Sünde tilgt’ Das heißt, dessen geistige Kräfte den intellectuellen Fähigkeiten des Menschen angeneigt, diese erhöhend reiniget, und daher die irdischen Triebe bändigt und entkräftet.[339]

[338] Die Bezeichnung „Samen“ wird von Helvig nicht verwendet. Stattdessen bezeichnet sie die ethnische Gruppe wie auch die ältesten historischen und literarischen Texte vor ihr als Bewohner Lapplands und Finnlands. Eine ausführliche (schwedischsprachige) Darstellung des Vorkommens und der Gestaltung von Samen in schriftlichen Quellen von ca. 550–1350 n. Chr. bietet Inger Zachrissons Kapitel „Skrivet och sagt“ in (dies.) *Möten i gränsland. Samer och germaner i Mellanskandinavien*. Stockholm: Statens historiska museum 1997, S. 158–175.

[339] Helvig, *Die Sage zum Wolfsbrunnen*, S. 150. Laut ihren Memoiren wurde Helvigs Freundin Malla Silfverstolpe von der Lektüre des Märchens dazu inspiriert, dem von ihr bewunderten, deutlich jüngeren

Dass Welleda Ferrand einen Ring schenkt, der ihn in seinem intellektuellen Vermögen, ihre Beziehung zu bewerten, stärkt und seine „irdischen Triebe bändigt“, lässt ahnen, dass der allzu menschliche Ferrand zur Verwirklichung des von Welleda verkörperten Liebesideals magische Hilfe benötigt. Auch die Forderungen, die Welleda an den Ring knüpft, artikulieren ihre Unsicherheit hinsichtlich Ferrands Fähigkeit zu bedingungsloser Liebe. So hält sie ihn an, den Ring niemals aus der Hand zu geben, weil dies einem Verrat am Glauben an die Reinheit ihrer Liebe gleichkäme. Auch dürfe er sie seiner Familie und seinen Bekannten gegenüber niemals verleugnen. All dies reicht jedoch nicht – trotz ihrer wiederholten Liebesbeweise und obwohl sie ihn in die Geschichte ihrer Herkunft und der ihrer magischen Fähigkeiten einweiht, zweifelt Ferrand auch weiterhin an ihrer Menschlichkeit und kann sich seiner Liebe zu Welleda nicht bedingungslos hingeben. Als er den Ring ablegt und ihn seinem Vater gibt, lodert eine blaue Flamme auf, ehe sich der ehemals grüne Stein gleich einem Stück Kohle schwarz färbt und erlischt. (98)

Welleda ist sich Ferrands Ängste vor ihrer besonderen Persönlichkeit und ihren außergewöhnlichen Fähigkeiten, mit denen sie den Rahmen der engstirnigen Dorfgemeinschaft sprengt, bewusst. Sie erkennt die Aussichtslosigkeit einer Beziehung mit Ferrand, der sich noch nicht einmal durch die Macht der Liebe beruhigen lässt: „Wie kannst du genesen, wenn dich die Liebe nicht heilt?“ Ihre Verzweiflung formuliert sie in einem Lied:

> Wozu Natur der Gaben reiche Fülle?
> – Ein schwer Gewicht drückt es die weiche Brust.
> Nimm sie zurück, und gib mir heitre Stille.
> Ach, zu viel Qual wohnt neben hoher Lust! –
>
> Im Strom der Wesen laß zurück mich fluthen,
> Die dumpfer Schmerz beherrscht, und dunkle Lust.
> Des Geistes Licht, facht des Gefühles Gluthen
> Verzehrt mit Doppelflammen diese Brust.
>
> Vergebens, ach! wohnt höhres Zauberleben
> Mit stolzem Schutz um diesen zarten Leib.
> Ich wage denkend ein unendlich Streben;
> Empfindend bin ich nur ein zärtlich Weib! – (90)

Das Lied könnte als die Klage einer zauberkundigen Heidin inmitten einer von christlicher Moral und Vernunft geprägten Gesellschaft gelesen werden. Die Dichotomie, die in den drei Strophen des Liedes etabliert wird, besteht jedoch nicht ausschließlich zwischen zauberkundigen und „gewöhnlichen“ Menschen; überhaupt ist „Zauberleben“ im neunten Vers

schwedischen Sänger Per Ulrik Kernell anonym einen Ring mit einem Saphir zu schicken, ehe dieser sich 1822 zu einer Bildungsreise auf das europäische Festland begab (Malla Silfverstolpe, *Malla Montgomery-Silverstolpes Memoarer*. Teil III. Stockholm: Albert Bonniers förlag 1910, S. 47).

das einzige Wort, das das Lied im semantischen Feld der Magie verortet. Das Spannungsfeld entfaltet sich hingegen zwischen dem männlich konnotierten „Geistes Licht“ und den mit Weiblichkeit assoziierten „Gefühles Gluthen“, das auch auf sprachlicher Ebene im Oxymoron der letzten beiden Verse als Gordischer Knoten dargestellt wird: „Ich wage *denkend* ein unendlich Streben; / *Empfindend* bin ich nur ein zärtlich Weib!“ (90)

In ihrer Zerrissenheit zwischen Vernunft und Gefühl, intellektueller Kapazität und körperlichem Begehren ist Welleda keineswegs einsam. Im selben Metrum und mit verwandter Bildsprache hatte Goethe seinen Faust 1808 ein ähnliches Dilemma formulieren lassen:

> Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
> die eine will sich von der andern trennen:
> Die eine hält in derber Liebeslust
> sich an die Welt mit klammernden Organen;
> die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> zu den Gefilden hoher Ahnen.[340]

Wie Faust strebt auch Welleda nach einer Ganzheit, die die ihr innewohnenden Gegensätze aufhebt. Auch teilen beide Figuren die Tragik, sich über die Unerfüllbarkeit dieses Strebens bewusst zu sein. Im Gegensatz zu Fausts Situation ist Welledas Konflikt jedoch maßgeblich von ihrem Geschlecht beeinflusst. Faust könnte sich zumindest theoretisch dazu entscheiden, sich einer seiner „zwei Seelen“ hinzugeben und sein Leben entweder seinen intellektuellen Ambitionen und dem Erwerb von Wissen und Macht, oder aber dem Genuss und der unmittelbaren Befriedigung irdischer, körperlicher Bedürfnisse zu widmen. Beide Alternativen stehen ihm jede für sich offen, wenn sie auch nicht gleichzeitig gewählt werden können. Welleda hingegen kann nur dann weiterhin „denkend [...] [s]treben“, unabhängig leben und ihre magischen Fertigkeiten ausüben, wenn sie sowohl auf ihr persönliches Gefühlsleben und Ferrand verzichtet, als auch darauf, Teil der menschlichen Gemeinschaft zu sein. Sie muss sich dazwischen entscheiden, als Frau geliebt oder als Monster gefürchtet und isoliert zu werden. Dass sie nicht beide Aspekte, „Geist“ und damit Wissen und Macht, und „Gefühl“, Begehren und soziale Zugehörigkeit, in ihrem Leben vereinen kann, ist letztlich keine Konsequenz der „Doppelflammen“ ihrer Brust, sondern beruht einzig auf der Begrenztheit Ferrands und der von ihm repräsentierten Gesellschaft. Helvigs Gestaltung Welledas und ihrer gewaltsamen Behandlung durch die Dorfbevölkerung kann damit als kritische Variation eines Topos mit langer Tradition gelesen werden: der Stigmatisierung ungewöhnlicher, intellektuell begabter und selbstständiger Frauen und ihre Dämonisierung als Hexen.

[340] Goethe, *Faust I*, Verse 1112–1117.

Eine Deutung des Liedes als Welledas Klage über das existenzielle Dilemma von Frauen, deren Persönlichkeit, Begabung oder Wissensdurst die Geschlechternormen ihrer Gesellschaft missachtet, liegt daher nahe. Welleda ahnt, dass es gerade „ihre Kraft und Höhe" (89) sind, die Ferrand Angst machen. Anstatt ihre besondere Begabung wertzuschätzen sehnt sie sich danach, eine Durchschnittsfrau zu sein, weil sie weiß, dass sie als solche von Ferrand geliebt werden könnte. Als „steigender Strahl" ewig strebend, mit eigenen Ambitionen und dem Wunsch, sich weiterzuentwickeln, muss sie stattdessen stets mit Neidern rechnen:

> Sie wünschte nichts als niederzutauchen in den Strom, der alles Gewöhnliche in gleichen Wellen nebeneinander durch die Lebensfluthen führt, worin der steigende Strahl – wie schön er, geküßt vom Sonnenlichte, im Regenbogen-Schimmer glänzt – doch zersplittert bald in tausend weinende Tropfen, vom schäumenden Neid umzischt, herabstürtzt. (89)

Ihr Fall, der mit der Zersplitterung ihrer Persönlichkeit einhergeht, ist hier bereits vorgezeichnet.

Eine Liebesmärtyrerin im Geiste Christi?

Ein auf den ersten Blick wesentlicher Gegensatz zwischen Welleda und Ferrand wird in ihrem jeweiligen Verhältnis zum Christentum konstruiert. Während Ferrand und die Dorfbevölkerung christlichen Glaubens sind, nehmen sie Welleda mit ihrer Naturmagie als Heidin wahr. Die scharfe Trennlinie zwischen Heidentum und Christentum erweist sich jedoch bei näherer Betrachtung als porös. Die Vereinigung des vermeintlichen Gegensatzes ist in Welleda als Tochter einer Christin und eines Heiden bereits angelegt. Auch ihre Loyalität, bedingungslose Liebe und Treue gegenüber Ferrand sind zentrale Werte der christlichen Lehre, und selbst ihre Zauberkräfte, die sie ausschließlich zu wohltätigen Zwecken wie der Heilung und Rettung anderer einsetzt, können als Akte der Nächstenliebe gelesen werden. Immer wieder betont Welleda zudem, dass sie die Liebe als höchste Macht und „Naturgewalt" (44) anerkenne, gegen die alle anderen Kräfte, inklusive ihrer eigenen, machtlos seien. Auch wenn sie ihre magischen Fähigkeiten nicht leugnet, ist sich Welleda ihrer Begrenztheit bewusst: „Dich [Ferrand] liebend, und deiner Liebe hingegeben, bin ich nur ein zärtlich schwaches Weib." (56) Es ist Ferrand selbst, der die Trennung zwischen christlich-göttlicher und zwischenmenschlich-irdischer Liebe aufhebt und die Liebe damit als einziges sinnstiftendes Prinzip benennt. So antwortet er auf die Frage seines Vaters, ob Welleda Christin sei: „Sie liebt, mein Vater? – Ach, seit ich dieß Gefühl in meiner Brust trage, versteh' ich besser, was die höchste Liebe ist, und mit uns will!" (97)[341]

[341] Die Liebe als das Prinzip, das sich über sowohl natürliche, menschliche und göttliche Regeln und Normen hinwegzusetzen vermag, gestaltet Helvig auch in anderen Werken dieser Schaffensperiode. Vgl. die Balladen „Das Gebet der heiligen Scholastika", „Adolfs Eck" und „Die Heilquelle der heiligen Ragnill".

Dennoch wagt es Ferrand nicht, sich Welleda hinzugeben, bevor sie mit Schuhen, Gürtel und Sterndiadem jene Attribute abgelegt hat, die ihr Macht und Würde verleihen und Ferrand das Gefühl der Unterlegenheit vermitteln. Erst jetzt hat er Macht über ihren Körper: „Und mit kühner Hand pflückte Ferrand jede Blüte, die irdische Liebe im Zaubergarten des Genusses bricht." (110) Erst als *Besitzer* dieses Körpers, nicht als *Partner* „seiner vielbegabten Freundin" plant Ferrand, anstatt ihrer Liebe „den süßen Besitz", „seinen köstlichen Schatz als ein unverlierbar Eigenthum betrachtend" (110f.) zu verteidigen. Welleda ist sich dieser veränderten Machtverhältnisse bewusst. Statt Ferrand als gleichberechtigte Partnerin auf Augenhöhe zur Seite zu stehen, muss sie sich nun, entkleidet ihrer Identität und Selbstbestimmung in Form ihrer magischen Attribute, seinem Willen beugen: „Sprich, mein Gebieter! an mir ist's zu gehorchen." (113)

Ferrands Misstrauen sowie seine Machtgier sind jedoch noch immer nicht zufriedengestellt. Er zwingt Welleda dazu, sich als „ein liebend sterblich Weib" (127) nicht nur ihm, sondern auch der feindselig gesinnten Dorfbevölkerung gegenüber verletzlich zu zeigen. Obwohl Welleda sich der tödlichen Konsequenzen für sie bewusst ist, beugt sie sich seinem Willen und opfert sich der Liebe, deren Macht sie sich nicht entziehen kann. Sie tröstet Ferrand, als dieser „außer sich vor Reu und Schmerz" angesichts ihrer Verzweiflung erschrickt, die er selbst verschuldet hat, und verzeiht als Opfer ihrem Verräter. Die Erzählinstanz beschreibt die Situation mit einem weiteren Vergleich, der mit seiner Blutmetaphorik sowie mit der Verwendung der männlichen Form eine Parallele zu den Leiden Jesu nahelegt: „So liegt *der tödtlich Getroffene*, matt an den starren Fels gestützt, der, Ursach *seines* Falles, mit scharf gezackten Seiten ihn verletzte – und wärmt das rauhe Gestein mit *seinem* letzten Herzblute." (116, meine Hervorhebungen)

Welleda empfängt den Tod von den Menschen geächtet im Glauben an die Liebe. Anstatt Ferrand und die neugierige Dorfgemeinschaft zu verfluchen, verzeiht sie ihnen all ihre Boshaftigkeit, beteuert erneut ihre Liebe und prophezeit jenen für sie selbst so verhängnisvollen Trakten eine ruhmreiche Zukunft. Im Sterben tauscht Welleda schließlich noch ein letztes Mal ihre Rolle mit Ferrand, indem sie nun selbst das Schicksal des verliebten Helden erleidet, das Ferrand am Abend ihrer ersten Begegnung besungen hatte:

> Lockt Zaubergluth
> Den trunknen Muth
> Hinab in graus Verderben –
> Fließ junges Blut! –
> Wird's mir so gut
> In ihrem Arm zu sterben. (25)

Des Rätsels Lösung – Helvigs Märchen als Allegorie

Aus der vorliegenden Textanalyse wurde erkenntlich, wie Helvig verschiedene Elemente aus regionalem Volksglauben und literarischen Quellen zu einem eigenen Märchen verwebt. Gekleidet in mittelalterlich anmutende, an empfindsamen Ausschmückungen reiche Bildsprache und Motivik verhandelt die Autorin dabei existentielle Themen von zeitloser Aktualität. Mithilfe ihrer Protagonistin Welleda gestaltet Helvig das Dilemma einer Person, die zwischen selbstbestimmtem Individualismus und Gemeinschaft, zwischen der Ausbildung ihrer natürlichen Anlagen und der Aufgabe eines Teils der eigenen Persönlichkeit zugunsten eines Partners, zwischen Selbstverwirklichung und Liebesbeziehung wählen muss. Die in Helvigs Erzählung gestalteten Konflikte können als Kritik an den den persönlichen Begrenzungen gelesen werden, die aus der zeitgenössischen Vorstellung von Weiblichkeit als unvereinbar mit Aktivität, Macht und Schaffenskraft hervorgehen, sowie an der binären Aufteilung der Menschheit in Frauen und Männer, Heiden und Christen, die tragische Konsequenzen mitsich bringen können. Als Alternative zu Vorstellungen der Trennung von Mensch und Natur, den einzelnen Elementen voneinander, sowie Schöpfung und beseelender/schöpferischer/göttlicher Instanz, die die aufgeklärte Gesellschaft um 1800 maßgeblich prägten, repräsentiert Welleda Grenzüberschreitung, Verschmelzung und Ganzheitlichkeit, die auch in Helvigs formaler Komposition ihres Märchens als Mischung aus verschiedenen literarischen Genres, Motiven, Traditionen und Mythologien, Prosa und Liedern und einer Zueignung in gereimten Versen sowie einem wissenschaftlich-sachlichen Erläuterungsapparat wiedergespiegelt wird.

Wie aber ist jenes „Räthsel“ der Erzählung zu verstehen, das Helvig in einer ihrer Erläuterungen nennt (150), und was ist seine Lösung? Vor dem Hintergrund der zentralen Stellung, die dem Wesen der Liebe im Märchen zukommt, kann die Frage „Was ist Liebe?“ als eine mögliche Formulierung des Rätsels interpretiert werden. Welleda selbst beantwortet die Frage mehrfach durch ihre im Text graphisch hervorgehobene Definition „Liebe ist die höchste Naturgewalt“. Das tragische Ende des Märchens relativiert diesen Absolutheitsanspruch jedoch – offenbar reichte die Liebe zwischen Welleda und Ferrand nicht aus, um Ferrand von ihrer Echtheit zu überzeugen und die beiden in die Dorfgemeinschaft zu integrieren.

Ferrand und Welleda können auch als Personifizierungen zwei verschiedener Liebesbegriffe gedeutet werden. Während Ferrands Liebe zu Welleda maßgeblich auf ihre Körperlichkeit gerichtet ist und als Eros von erotischem Begehren geprägt ist, gleicht Welledas bedingungslose Zuneigung, altruistische Fürsorge und Treue der christlich-göttlichen Liebe im Sinne des griechischen Liebesbegriffes Agape.

Wird Welleda als göttliches Prinzip gelesen, Ferrand hingegen als irdisch-menschliches, so besteht die Kraft der Liebe in der Vereinigung jener beiden Prinzipien. Gleichzeitig offenbart sich die Liebe jedoch auch als auch als letztlich unerreichbares Ziel der Sehnsucht: Das Bedürfnis des modernen Menschen, der sich als homo *sapiens* durch seine Verständigkeit auszeichnet und spätestens seit der Aufklärung immer stärker danach strebt, Bedeutungen zu fixieren und die Schöpfung wissenschaftlich zu sezieren, macht eine vollkommene Vereinigung von Mensch und dem Göttlich-Ursprünglichen, das Teil der Natur ist und sich in ihr spiegelt, ebenso unmöglich wie die Vereinigung von Mann und Frau im Rahmen einer streng binär gedachten Geschlechterordnung. Ihre Rollen mögen sich komplementär ergänzen, können sich jedoch nie wirklich begegnen, solange sie in unterschiedlichen Sphären – der des Geistes beziehungsweise der des Gefühls – angesiedelt sind und diese nicht gemeinsam bewohnen können, ohne dass eine Seite ihr Wesen aufgeben, das eigene Entwicklungspotential begrenzen und der Liebe zum Opfer bringen muss. Die Verwirklichung des von Welleda gelebten Liebesprinzips erweist sich damit als Utopie, die sowohl einen unüberwindbaren Konflikt als auch dessen Lösung in sich birgt. Dem Menschen, der die Idee dieser Liebe einmal erfasst hat, bleibt nur die Sehnsucht nach ihrer Erfüllung, die im irdischen Leben ebenso unerreichbar ist, wie die romantische *blaue Blume*.

Helvig gestaltet in ihrem Märchen jedoch auch die Brücke, die Zeit und Raum ebenso überwindet, wie durch die duale Logik und den Atomisierungs- und Definitionswillen des aufgeklärten Menschen voneinander getrennten Bereiche „männlich“ und „weiblich“, Sage und Märchen, Prosa und Lyrik, Wirklichkeit und Phantasie, Irdischem und Göttlichem. In ihrer Protagonistin Welleda verbindet Helvig nicht nur mehrere Versionen einer in Süddeutschland verankerten Volkssage mit Motiven der altnordischen Literatur und die traditionell gegensätzlich gezeichneten Ethnotypen von Nord- und Südländer*in, sondern auch die Eigenschaften beider zeitgenössischer Geschlechterrollen in einer einzigen Figur, wie sie in der Alltagswelt ihrer Leser*innen nicht vorgesehen, im Reich der Poesie jedoch vorstellbar war. Dass sich Rezensent T.Z. als Vertreter der Weimarer Klassik von einer solchen Vermischung und Verwischung von Formen und Grenzen störte, ist hinsichtlich des kritischen Potentials der Helvig’schen Protagonistin und der romantischen Ästhetik des Textes kaum verwunderlich.

Auch Ferrand überschreitet den Rahmen seiner bisherigen Alltagswelt als Teil der Dorfgemeinschaft, als er erkennt, dass er mit Welleda die Liebe sowohl erlebt als auch verloren hat. Auch ihm eröffnet sich ein Ausweg in der Poesie: den Rest seines sterblichen Lebens widmet Ferrand seinem Flötenspiel und damit der Musik als einer Kunstform, die in Schlegels Idee der romantischen Poesie inbegriffen ist. Betrachten wir vor diesem Hintergrund schließlich

die Zueignung an ihre Heidelberger Freunde, die Helvigs Märchen vorausgeht, so wird deutlich, dass die Autorin sich des Potentials ihrer eigenen Dichtung als Werkzeug poetischer Grenzüberschreitung durchaus bewusst war:

> Noch steh'n, wie heute, freundlich jene Bäume
> Der Blüten Schnee vom lauen West bewegt,
> Wenn längst ich schon verbannt in ferne Räume,
> Die Seele treu so holde Bilder hegt.
> Nein mögt Ihr Euch des schönen Glücks erfreuen
> O bleib es stets den Besten ungetrübt! –
> Mag dann Erinnrung hold ein Bild erneuen –
> Das stille Bild der Freundin, die Euch liebt. (VIII)

Indem sie ihren Freund*innen ein Werk widmet, das die Heidelberger Natur ebenso schildert, wie existentiell menschliche Gefühle und Erfahrungen, setzt sich Helvig selbst ein poetisches Denkmal. Wie weit sie sich auch von Heidelberg entfernt, wie viele Jahre auch vergehen, die Erinnerung an sie, die liebende „Freundin" und Dichterin der *Sage vom Wolfbrunnen*, wird fortan zum Leben erweckt werden, wann immer ihre Leser*innen in der tatsächlichen, durch Helvigs Worte poetisch aufgeladenen Natur, oder indirekt durch Lektüre in der Natur der Märchenwelt wandeln.

Taschenbuch der Sagen und Legenden, Bd. 2 (1817)

Einführung

Nach fast vier Jahren Aufenthalt in Heidelberg begab sich Helvig im Juli 1814 mit ihren beiden Söhnen Bror och Bernhard sowie ihrer Schwester Louise noch einmal nach Schweden, diesmal jedoch ohne ihren Mann. Carl von Helvig, der nach dem Regentschaftswechsel 1809 unzufrieden mit seiner Stellung im schwedischen Militär gewesen war, hatte Stockholm Ende 1813 fluchtartig verlassen und seine Frau überraschend in Heidelberg aufgesucht.[342] Während er sich in den folgenden Monaten in Berlin um eine Anstellung in der preußischen Armee bemühte, die ihm im Dezember 1815 mithilfe seiner guten Kontakte zu Blücher und Gneisenau schließlich gewährt wurde,[343] kümmerte Amalie von Helvig sich in Stockholm um die Wohnungsauflösung und versuchte, Ordnung in die prekären finanziellen Verhältnisse zu bringen, die Carl hinterlassen hatte. Die Bedeutung ihres weitreichenden Netzwerkes, das neben schwedischen Kulturpersönlichkeiten auch Regierungsmitglieder mit konkretem politischem Einfluss umfasste, kann kaum unterschätzt werden. Mithilfe ihrer persönlichen Kontakte, vor allem zu Außenminister Lars von Engeström, gelang es Helvig, sowohl für ihren Mann, dessen Abschied aus der schwedischen Armee erst 1815 offiziell gestattet worden war, als auch für sich selbst eine Rente zu erwirken. Laut eines Protokollauszugs der Kriegsexpedition vom 11. Juli 1815 bewilligte der König Karl XIII. Amalie von Helvig auf Vorschlag Engeströms eine jährliche Rente von 300 schwedischen Reichstalern.[344]

Neben diesen notwendigen Beschäftigungen praktischer Art widmete sich Helvig jedoch auch während ihres zweiten Aufenthaltes in Stockholm ihrer geistigen Weiterbildung. So besuchte sie die Vorlesungen Pehr Henrik Lings, an dessen von Hans Henning Jahn inspiriertem Gymnastischen Institut (*Gymnastiska Centralinstitutet*) sie auch ihre Söhne unterrichten ließ. Während ihre jüngere Schwester für die übrige Ausbildung des älteren Sohnes Bror zuständig war, unterrichtete Helvig ihren jüngsten Sohn Bernhard selbst.[345] Neben der logistischen Organisation der Haushaltsauflösung und der Ordnung der Familienfinanzen widmete sich Helvig dem Verfassen von Kunstkritik, die sie in Auszügen Jahre später unter dem Titel „Die Künstler in Schweden“ in mehreren Nummern des *Berliner Kunstblatt* veröffentlichte.[346]

---

[342] Die folgende Darstellung folgt Bissing, sowie Holmström, S. 183–185.
[343] Vgl. Bissing, S. 345, 363. Zu Biographie und militärischer Laufbahn Carl von Helvigs siehe Bertil Broomé, „Carl G Helvig“ in *Svenskt biografiskt lexikon*. Onlineversion: https://sok.riksarkivet.se/sbl/Mobil/Artikel/12851 (2020-08-08).
[344] Protokollauszug einsehbar im Riksarkivet Marieberg, Stockholm.
[345] Bissing, 348.
[346] „Die Künstler in Schweden“, *Kunstblatt* nr. 94–99 (1823).

Im Frühling 1816 besuchte Helvig ihre langjährige Freundin Malla Silfverstolpe in der Universitätsstadt Uppsala, wo sie mit Begeisterung an den Vorlesungen des Geschichtsprofessors und Dichters Erik Gustaf Geijer teilnahm und auch den jungen Poeten Per Daniel Amadeus Atterbom näher kennenlernte.

Dass der Besuch von Vorlesungen zum Katalysator intensiver Freundschaft sowie langfristigem intellektuellem Austausch zwischen Vortragenden und Zuhörenden wie im Falle Helvigs mit Geijer und Ling werden konnte, war durchaus nicht untypisch. Gillian Russell, die die Bedeutung öffentlicher Vorlesungen als Raum romantischer Geselligkeit in Großbritannien nach 1800 untersucht hat, beschreibt Vorlesungen als Möglichkeit für sowohl Vortragende als auch Zuhörer, Netzwerke zu knüpfen: „For the lectureers themselves the lecture-room functioned as a distinctive form of social intercourse in which the lecturer was not only entertaining and educating his audience but also making himself socially available."[347] Am Beispiel der ersten Begegnung des Anwalts und Schriftstellers Henry Crabb Robinsons mit dem Dichter Samuel Tayler Coleridge im Anschluss an eine Vorlesung Coleridges verdeutlicht Russell, „that such lecture-room encounters could function as points of transition to more intimate relationships, ante-rooms to friendship".[348]

Atterbom und Geijer gehörten zur treibenden Kräften hinter der sich von Uppsala ausgehend entwickelnden schwedischen Romantik nach deutschem Vorbild. Im Hause Silfverstolpes etablierte sich bald einer der bedeutendsten literarischen Salons der schwedischen Literaturgeschichte, in dessen Zentrum Helvig, Geijer und Atterbom standen. Schriftsteller und Universitätsgelehrte lasen hier aus eigenen und fremden literarischen Werken, es wurde gesungen, musiziert und diskutiert. Der unerwartete Tod von Helvigs jüngstem Sohn Bernhard, der in Uppsala an Scharlach erkrankt war und auf dem dortigen Friedhof Uppsalas begraben wurde, sowie die Trauerarbeit im Kreise ihrer Freunde, band Helvig zeitlebens an Schweden und Uppsala.

Der rege intellektuelle Austausch während ihres zweiten Aufenthalts in Schweden und insbesondere in Uppsala prägte Helvigs Auffassung von Heimat, Nation und transkultureller Freundschaft und „Verwandtschaft" wie auch ihr künftiges literarisches Schaffen nachhaltig.[349]

---

[347] Gillian Russel, „Spouters or washerwomen: the sociability of Romantic lecturing", in Gillian Russel und Clara Tuite, *Romantic Sociability. Social Networks and Literary Culture in Britain 1770–1840*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, 123–144. Zu Frauen als Vorlesungsbesucherinnen siehe v. a. 132–134. Russel betont die besondere Zwischenstellung der öffentlichen Vorträge in wissenschaftlichen Klubs wie der Londoner *Royal Institution*, der *Russell Institution for the Promotion of Literary and Scientific Knowledge* oder der *Surrey Institution* („somewhere between the church and the theatre", 124), zu deren Zuhörerinnen auch Frauen zählten.

[348] Ebd.

[349] Vgl. hierzu meinen kommenden Artikel „„Thus shall our joy be solemn, and our pain fruitful' –

So gestaltete sie in drei ihrer sieben Beiträge zum zweiten Band des *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1817) Stoffe und Figuren aus der nordischen Mythologie, Geschichte und Sagenwelt und nahm auch Geijers Gedicht „Der letzte Skalde“ in ihrer Übersetzung aus dem Schwedischen in die Sammlung auf. Dass Helvig ihrerseits in Schweden Interesse für ihr Werk geweckt hatte bezeugt die in Stockholm und Uppsala erschienene (deutschsprachige) Sammelausgabe ihrer antikisierenden Werke *Die Schwestern von Lesbos*, *Die Tageszeiten* und *Die Schwestern auf Corcyra* als erster und einziger Band von *Amalie von Hellwigs Werke* (1818), sowie eine Übersetzung des letztgenannten Dramas als *Systrarna på Corcyra* ins Schwedische (1824).

Nation, Loss and the Power of Emotions in Amalie von Helvig’s writings“ (wie Anm. 45).

BIBLIOGRAPHIE

Verzeichnis der Schriften Helvigs

Die folgende Darstellung ist der Beginn einer gesammelten Bibliographie über die Schriften Amalie von Helvigs, deren Werke bisher nur fragmentarisch in einzelnen, sich ergänzenden sowie teilweise widersprechenden biographischen, bibliographischen und literaturhistorischen Beiträgen zusammengestellt wurden. Sie basiert auf der Sammlung der bibliographischen Angaben in Karl Goedekes *Grundriss der Geschichte zur deutschen Dichtung aus den Quellen* (Bände V, VII, XVI und XVII), sowie auf der Bibliographie Carl Wilhelm Otto August von Schindels im Rahmen seines Lexikonartikels zu Helvig in *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts* (1825),[350] die von mir nachgeprüft, durch eigene – teilweise zufällige – Fünde und wertvolle Tipps durch Kolleg*innen ergänzt und gegebenenfalls korrigiert sind.[351] Helvigs Beiträge zu Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* sowie im *Kunstblatt* wurde von Bernhard Fischer auf der Basis von Honorarzahlungen zusammengestellt.[352]

Helvigs Werke, zu Lebzeiten veröffentlicht

[anonym], „Abdallah und Balsora. Ein Gedicht in sechs Gesängen“, i *Die Horen*, Bd. 11, S. 8. Stück (1797), S. 65–108.

[anonym], „Das Fest der Hertha“, i *Die Horen*, Band 12, 10. Stück (1797), S. 27–40.

[anonym], „Die Schatten auf einem Maskenball“, i *Die Horen*, Band 12, 10. Stück (1797), S. 102f.

„Mein Traum“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797, S. 19–23 [unter der Chiffre A.]

„Sonett“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797 45 [unter der Chiffre F.]

„Der verlorne Maitag“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797, S. 80–86 [unter der Chiffre F.][353]

„Die Mode“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797, S. 194–198 [unter der Chiffre F.]

---

[350] Zu den Bibliographien Goedekes und Schindels vgl. Anm. 56.

[351] Peter-Henning Haischer und Gunilla Hermansson sei für ihre Hinweise auf konkrete Titel und ihre akademische Kollegialität an dieser Stelle besonders herzlich gedankt.

[352] Deutsches Literaturarchiv, Bernhard Fischer (Hg.), *Morgenblatt für gebildete Stände / gebildete Leser (1807–1865). Register der Honorarempfänger / Autoren und Kollationsprotokolle*. Berlin: De Gruyter 2000, S. 296.

[353] „Der verlorene Maitag“, „Die Mode“, „Die Jungfrau des Schlosses“, „Die Verwandlung. An Daphne“, „Die Freuden der Gegenwart“, „Die Geister des Sees“, „Der Abschied“ wurden 1806 auch im 17. Teil der von Friedrich Matthisson herausgegebenen *Lyrische[n] Anthologie* veröffentlicht, S. 221–256.

„Die Jungfrau des Schlosses. Romanze“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797, S. 242–255 [unter der Chiffre F.]

„An Daphne“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797, S. 288–291 [unter der Chiffre F.]

„Die Freuden der Gegenwart“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen: Cotta 1797, S. 301–303 [unter der Chiffre F.]

„Die Geister des Sees“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1799*, Tübingen: Cotta 1798, S. 165–169 [unter der Chiffre F.]

„Der Abschied“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1799*, Tübingen: Cotta 1798, S. 232–234 [unter der Chiffre F.][354]

A[malie] v[on] I[mhoff], „Die Schwestern von Lesbos. In sechs Gesängen“, in Friedrich Schiller, *Musen-Almanach für das Jahr 1800*, Tübingen: Cotta 1799, S. 1–182. Selbstständig erschienen als Amalie von Imhof, *Die Schwestern von Lesbos*. Frankfurt am Main: August Hermann d. J. 1801. Eine weitere Auflage erschien posthum in Heidelberg: J. C. B. Mohr 1833. Das Drama erschien außerdem zusammen mit *Die Tageszeiten* und *Die Schwestern von Corcyra* im ersten Band von *Amalie von Hellwigs Werke*, Stockholm & Upsala, Em. Burzelius 1818.

„Die Nacht im Prado“, in Peter Stampeel (Hg.), *Aglaia. Jahrbuch für Frauenzimmer auf 1802*. August Hermann d. J. 1801.

[A. v. I.], „Der Irrhain in goldner Aue“, in Bernhard Vermehren (Hg.), *Musen-Almanach für das Jahr 1802*. Leipzig: Sommersche Buchhandlung 1802, S. 39–41.

[A. v. I.], „Die Gewalt. Sonett“, in Bernhard Vermehren (Hg.), *Musen-Almanach für das Jahr 1802*. Leipzig: Sommersche Buchhandlung 1802, S. 121.

[A. v. I.], „Die Waldgegend. Sonett.“, in Bernhard Vermehren (Hg.), *Musen-Almanach für das Jahr 1802*. Leipzig: Sommersche Buchhandlung 1802, S. 187.

[A. v. I.], „Das Bleibende. Sonett.“, in Bernhard Vermehren (Hg.), *Musen-Almanach für das Jahr 1802*. Leipzig: Sommersche Buchhandlung 1802, S. 197.

[A. v. I.], „Der neue Lenz“, in Bernhard Vermehren (Hg.), *Musen-Almanach für das Jahr 1802*. Leipzig: Sommersche Buchhandlung 1802, S. 267–270.

„Die Karthause“, in Peter Stampeel (Hg.), *Aglaia. Jahrbuch für Frauenzimmer auf 1803*. August Hermann d. J. 1802.[355]

---

[354] Die unter dem Pseudonym „F.“ veröffentlichten Beiträge „Amor, der den Bogen spannt“, „Vereinigung des Schönen“ sowie „Amor und Psyche“ im *Musen-Almanach für 1800*, die Besserer-Holmgren in ihrer Bibliographie fälschlicherweise Helvig zuordnet, stammen hingegen von Herder, ebenso wie das Gedicht „Uneigennützige Freundschaft“, das unter demselben Pseudonym im Musen-Almanach für 1796 eingeht und von Christian Hain Amalie von Imhoff zugeordnet wird. Zur Attribuierung der Beiträge im Musenalmanach 1800 vgl. die Auflistung der Beiträge unter der Rubrik „1799: Periodika“, Nr. 270, in Bernhard Fischer, *Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1787–1832.* Band 1: 1787–1814. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, in Verbindung mit K G Sauer München 2003, S. 332, „Uneigennützige Freundschaft“ befindet sich im handschriftlichen Nachlass Herders, Kapsel XVI 376, siehe *Der handschriftliche Nachlass Johann Gottfried Herders: Katalog*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher und Emil Adler. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1979, S. 109. Der Beitrag „Die weiblichen Erscheinungen“ im *Musen-Almanach für das Jahr 1799*, S. 200–201, der unter der Chiffre „D.“ veröffentlicht wurde und gelegentlich Amalie von Imhoff zugeschrieben wird, ist laut Fischers Verlagsbibliographie ein Werk Schillers selbst (Fischer, S. 305).

[355] Positiv hervorgehoben in Garlieb Helwig Merkel, *Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur*, Bd. 6. Berlin: Johann Daniel Sander 1802, S. 747f.

„Der Elisabethen-Brunnen“, *Göttinger Musenalmanac*h, Nr. 127 (1803), S. 3–26.

„Frühlingswünsche“, *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1804.* Herausgegeben von Huber, Lafontaine, Pfeffel und anderen. Tübingen: Cotta 1803, S. 190–192.

„Die Mondnacht“, *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1804.* Herausgegeben von Huber, Lafontaine, Pfeffel und anderen. Tübingen: Cotta 1803, S. 202–204.

„Das Grab des Liebenden“, in Stephan Schütze (Hg.), *Taschenbuch für das Jahr 1803. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*. Frankfurt a. M.: Friedrich Wilmans 1803, S. 95–105.

„Der Logogrif“, in Stephan Schütze (Hg.), *Taschenbuch für das Jahr 1803. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*. Frankfurt a. M.: Friedrich Wilmans 1803, S. 191f.

„Sehnsucht, nach den Gebürgen“, in Stephan Schütze (Hg.), *Taschenbuch für das Jahr 1803. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*. Frankfurt a. M.: Friedrich Wilmans 1803, S. 193f.

„An Eros“, zusammen mit anderen, zuvor im *Musen-Almanach auf das Jahr 1798* und *1799* erschienenen Gedichten in Friedrich von Matthison, *Lyrische Anthologie*, Bd. 17. Zürich: Örell Füßli, 1806, S. 245f.

„Im Anfange Aprils 1808. Sehnsucht nach dem vaterländischen Frühling“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 156 (1808).

[anonym] *Abschied und Empfang. Im Julius 1810.* (o. A.) [1810].

„Die Genesung im Mai 1810“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 274 (1810).

„Die Rückkehr der Pförtnerinn“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 135 (1811).

Die Tageszeiten. Ein Cyklus griechischer Zeit und Sitte, in vier Idyllen. Amsterdam und Leipzig: Kunst- und Industrie-Comptoir 1812.

Die Schwestern auf Corcyra. Dramatische Idylle in zwey Abtheilungen. Amsterdam und Leipzig: Kunst- und Industrie-Comptoir 1812.

Taschenbuch der Sagen und Legenden, herausgegeben mit Fr. Baron de la Motte Fouqué, Bd. 1. Berlin, Realschulbuchhandlung [1812]. Darin die Beiträge

> Einleitende Stanzen „Zum dunklen Zauberland der Sagen […]“
> „Stiftungsbrief den Freunden“
> „Das Gebet der heiligen Scholastika. Legende.“
> „Die Rückkehr der Pförtnerinn. Legende.“
> „Adolfs Eck. Sage.“
> „Der Sanct Elisabethen-Brunnen. Legende.“
> „Sanct Georg und die Wittwe. Legende.“
> „Das Grab des heiligen Clemens. Legende.“
> „Der Gang durch Cöln. Sage in Prosa.“
> „Die Martins-Wand. Sage.“

„Beschreibung altdeutscher Gemählde. Fragmente aus einem Briefwechsel.“, in Friedrich Schlegel (Hg.), *Deutsches Museum*, Bd. 2, Heft 11 (1812), S. 369–397, sowie Bd. 3, Heft 4 (1813), S. 265–295.

Die Sage vom Wolfsbrunnen. Mährchen. Berlin: Realschulbuchhandlung 1814, sowie Heidelberg: Engelmann 1814.

[anonym], *An Deutschlands Frauen. Von Einer ihrer Schwestern. Zum Besten der in Leipzigs Umgebungen in den Oktobertagen 1813 Abgebrannten und Verarmten*. Leipzig: Vogel 1814.

„Räthsel“ [Gedicht], in *Urania. Taschenbuch für Frauen auf das Jahr 1815*. Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus 1815, S. 69–72.

„Die Rheinreise im October 1811 und der Sommertag im Norden. Zwey Fragmente aus meinem Tagebuche.“, in *Urania. Taschenbuch für Frauen auf das Jahr 1815*. Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus 1815 S. 227–256.

Taschenbuch der Sagen und Legenden, herausgegeben mit Fr. Baron de la Motte Fouqué, Bd. 2. Berlin, Realschulbuchhandlung [1817]. Darin die Beiträge

„Zueignung“
„Vorwort“[356]
„Die Heilquelle der heiligen Ragnill. Legende.“
„Der letzte Skalde. Sage. Übersetzung“ [Geijer, „Den siste skalden“]
„Radegundis. Legende.“
„Die heilige Brigitta und ihr Sohn. Legende“
„Die sieben Schläfer. Legende.“

„Lied aus einer ungedruckten Erzählung“, in *Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817*. Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus 1817, S. 76–78.

„Gemälde von Wilhelm Schadow“, *Kunstblatt*, Nr. 63–64 (1820).

„Zuruf an Griechenland“, *Morgenblatt für gebildete Stände,* Nr. 195 (1821).

„Ueber Joachim Nettelbeck’s Leben, von ihm selbst verzeichnet und herausgegeben vom Verfasser der grauen Mappe“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 59–61 (1822).

„Den Zaudernden. Im Spätjahr 1821“, *Morgenblatt für gebildete Stände,* Nr. 63 (1822).

„Die Gräber der Könige von Schweden“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 77–80 und 82 (1822).

„Schwedisches Trinkhorn“, *Kunstblatt*, Nr. 62 (1822).

„Ueber die Arbeiten von Prof. Vogel in Dresden“, *Kunstblatt*, Nr. 69–70 (1822).

„Ueber Herrn Vogels Decken-Gemälde in Pillnitz“, *Kunstblatt*, Nr. 98–99 (1822).

„Ueber die Kunstausstellung vom Herbste 1822 in Berlin“, *Kunstblatt*, Nr. 25–26, 50–51, 66–68 (1823).

„Die Künstler in Schweden“, *Kunstblatt*, Nr. 94–99 (1823).

Helene von Tournon. Erzählung. Berlin: Reimer 1824.

Gedichte zum Besten der unglücklichen Greise, Wittwen und Waisen in Griechenland herausgegeben von Amalie von Helwig, geb. Freyin von Imhoff. Berlin: Krause 1826.

Darin enthalten die bereits zuvor im *Morgenblatt für gebildete Stände* veröffentlichten Gedichte „Als ich Byrons Tod erfahren“ (Nr. 175 (1824)),

„Einiges zur Beschreibung indischer Gemälde“, *Kunstblatt*, Nr. 18, 20, 24–25 (1826).

„Über die neuesten Kunstleistungen in Berlin“, *Kunstblatt*, Nr. 62, 64–68 (1826)

---

[356] Unter dem Titel „Die Sage“ wurde dieser Beitrag, zusammen mit allen Legenden und Sagen Helvigs mit Ausnahme ihres einzigen Prosabeitrages „Der Gang durch Cöln“ 1818 im Rahmen von Christoph Kuffners Anthologie *Hesperidenhain der Romantik* erneut veröffentlicht. Christoph Kuffner, *Hesperidenhain der Romantik. Eine Auswahl von Romanzen, Balladen, Sagen und Legenden.* Vierter und fünfter Band, *Legenden und Sagen, Erster* und *zweyter Theil,* Wien: Anton Doll 1819.

„Den Zweifelnden“, *Morgenblatt für gebildete* Stände, Nr. 213 (1826).

„Ueber die Kunstausstellung zum Besten der Griechen“, *Kunstblatt*, Nr. 88–90 (1826)

„Ueber die Dresdner Kunstausstellung im August 1827“, *Kunstblatt*, Nr. 19–21 (1828)

„Ueber die Kunstausstellung zu Berlin im Oktober 1828“, *Kunstblatt*, Nr. 99 (1828), Nr. 8–9, 13–14, 20–23, 27–28 (1829).

„Der erste Schnee, den 3. Dez. 1815“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 42 (1829).

„Heliotropus, genannt Sonnenwende“, *Berlinische Blätter für deutsche Frauen* 1, H. 2 (1829).

„Der Morgen-Spatziergang im Thiergarten“, *Berlinische Blätter für deutsche Frauen* 4, H. 2 (1829), S. 79–95.

[anonym], „Korrepondez-Nachrichten“, Mitteilung aus Stockholm (Oktober 1929) anlässlich der Einweihung der Brüste Carl Michael Bellmans am 26. Juli 1829, mit Übersetzung eines Gedichts David Valerius’, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 293 (1829).

[anonym], „Aus Schweden. Von Stockholm. (Auszug aus dem Magazin für Kunst, Neuigkeiten und Moden.)], *Kunstblatt*, Nr. 1–2, 4 (1830).

„Professor Friedrich Tieck’s Standbild von Friedrich Wilhelm dem Zweiten, für die Stadt Ruppin“, *Kunstblatt*, Nr. 8 (1830).

Vermutete Wiederveröffentlichung von Texten unbekannter Erstpublikation:

„Seufzer“, *Dresdner Album 1847*, S. 189–190.

Übersetzungen in andere Sprachen

„The Spirits of the Lake [Die Geister des Sees] – Translated from the German of Miss Amelia d’Imhof, Maid of Honour at Weimar, by the Chevalier Lawerence“, *The Monthly Magazine or, the British Register*, vol. 13 (1802), [Sammelausgabe] Part 1 for 1802, from January to June. London, S. 45f.

„Sjö-Andarna“ [Die Geister des Sees], in A[nders] C[arlsson] af Kullberg, *Poëtiska försök*. Stockholm: kongl. ordens-boktryckeriet 1816, S. 74–77.

[„Die Rückkehr der Pförtnerinn“ soll 1817 von Adam Oehlenschläger ins Dänische übersetzt worden sein.[357]]

„Norden. Efter Frih. Amalia von Helwig“ [„Vorwort“ zu Band 2 des *Taschenbuch der Sagen und Legenden*], ins Schwedische übersetzt von Gustaf Wilhelm Gumælius, in Per Daniel Amadeus Atterbom (Hg.), *Poetisk kalender för år 1821*, Upsala hos Palmblad & c. [1820], S. 241–248.

Amalia von Helvig, *Systrarna på Corcyra. Dramatisk idyll*. Ins Schwedische übersetzt von Ludw[ig] Borgström. Strengnäs, gedruckt bei Carl Erik Ekmarck 1824, im Eigenverlag.

[357] Bissing, S. 375. Eine solche Übersetzung konnte nicht ausfindig gemacht werden. Eine thematische Parallele zwischen Helvigs Ballade und der XXI. Romanze in Oehlenschlägers *Helge. Et dikt* (1814), worauf in den Erläuterungen zur deutschen Übersetzung hingewiesen wird: A[dam] Oehlenschläger, *König Helge. Eine Nordlands-Sage.* Übersetzt von Gottfried von Leinburg. Berlin: Allgemeine Deutsche Verlags-Anstalt, Sigismund Wolff 1869, S. 203.

„The Symbols“ [aus *Die Sage vom Wolfsbrunnen*], aus dem Englischen von Shawn C. Jarvis. in (ders.) und Jeannine Blackwell (Hg.), *The Queen's Mirror. Fairy Tales by German Women, 1780–1900*. University of Nebraska Press 2001, S. 119–125.

Auszüge aus frühen, in Schillers Zeitschriften veröffentlichten Werken in italienischer Übersetzung in Claudia Buffagni und Renata Gambino, *Poetesse tedesche del tempo romantico. Elise Sommer, Sophie Mereau, Sophie Bernhardi, Amalie von Imhoff, Karoline von Günderode, Charlotte von Ahlefeld, Marianne von Willemer, Luise Hensel*. Firenze: Nardini Editore 2004.

Helvigs Übersetzungen aus dem Schwedischen und Französischen (chronologisch)

„Der Abenaki, eine Erzählung nach dem Französischen“, in Stephan Schütze (Hg.), *Taschenbuch für das Jahr 1803. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*. Frankfurt a. M.: Friedrich Wilmans 1803, S. 185–190.

„Zwei Romanzen, übersetzt aus dem Schwedischen“, „mit Nationalmelodieen“: „Die kleine Karin“, S. 404–407, „Die Berggefangne“. S. 407–411, in *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Auf das Jahr 1819*. Leipzig: Gleditsch 1818 [ursprünglich erschienen in der Sammlung *Svenska folk-visor från forntiden* von Erik Gustaf Geijer und Arvid August Afzelius, 1814].

Esaias Tegnér, „Skidbladner, *Askania*, H. 3 (1820), S. 270–272.

Esaias Tegnér, „Der Gesang“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 72 (1822).

Esaias Tegnér, *Tegnérs Frithiofs-Sage*. Aus dem Schwedischen übersetzt. Stuttgart 1826, zuvor ab 1822 in Auszügen erschienen in i Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*, *Berliner Kunstblatt* sowie 1824 und 1826 in Goethes *Ueber Kunst und Alterthum*, Bd. 5, H. 1 (1824) und H. 3 (1826).

Karl August Nicander, „Runen“, *Morgenblatt für gebildete Stände,* Nr. 241–242, 244–245, 254 (1827).

Der Nordensaal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder, übersetzt von Amalie von Helwig. Mit Begleitung des Pianoforte nach den alten Gesangweisen von A[dolf] F[redrik] Lindblad. Berlin: Schlesinger [1827].

Karl August Nicander, „Napoleon in Moskau“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 42 (1828).

Esaias Tegnér, „Napoleon“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 80 (1828).

Per Daniel Amadeus Atterbom, „Die Glückseligkeitsinsel. Sagenspiel in 5 Abentheuern, im Auszug mitgeteihlt“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 198–201, 203–204 (1828). Laut „Allgemeine[m] Verzeichnis der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Michaelismesse 1830. Jahres ganz neu gedruckt oder aufgelegt worden sind, auch derer, die künftig herauskommen sollen“ (Leipzig: Weidemannsche Buchhandlung 1830), ist das Werk in Helvigs Übersetzung unter den „fertig gewordene[n] Schriften“ als 1830 bei Brockhaus in Leipzig erschienen aufgeführt. Eine solche vollständige Übersetzung aus Helvigs Hand ist jedoch nicht erschienen.

Esaias Tegnér, „Lied an die Sonne. Tegnérs neuestes Gedicht“, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 150 (1829).

Unveröffentlichte, im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigten Briefe

Helvig, Amalie von, an Knebel, Karl Ludwig von, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 54/169, GSA 54/314.

Helvig, Amalie, von, an Goethe, Johann Wolfgang von, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 28/397 und GSA 28/397a (Abschriften), GSA 29/222,I.

Helvig, Amalie von, an Fouqué, Friedrich de la Motte, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign GSA 96/1145.

Helvig, Amalie von, an Reimer Georg Andreas. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. Sign. GSA 96/1150 und 1151.

Helvig, Amalie von, an Verlag F. A. Brockhaus (Leipzig). Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. Sign. GSA 96/5310.

Helvig, Amalie von, an Fritsch, Karl Wilhelm von. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. Sign. GSA 20/103 und 104 (Abschriften). Heutiger Standort der Originalbriefe: Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand 20547 Rittergut Seerhausen.

Helvig, Amalie von, an Schiller, Charlotte von. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar. Sign. GSA 83/1754.

Literatur

[Anonym], [Rezension Ludwig Tieck, *Abdallah*], *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (23. Mai 1797), Jahrgang 1797, Bd. 2, Nr. 162, Sp. 479f.

Addison, Joseph, [ohne Titel], *Guardian*, Nr. 167, 22. September 1713, in Joseph Addison, *The Works of Joseph Addison. Compete in Three Volumes. Embracing the Whole of the 'Spectator,' etc.* Vol. 3. New York: Harper & Brothers 1837, S. 168–171.

Arping, Åsa, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoriteter och genus i 1830-talets svenska romandebatt* Stockholm/Stenhag: Symposion 2002 [Diss. Göteborg].

Atterbom-Svensson, Hedvig (Hg.), *Amalia von Helvigs bref till Atterbom*, übersetzt von der Herausgeberin. Stockholm: 1915.

Baader, Friedrich, *Sagen des Neckarthals, der Bergstraße und des Odenwalds*. Mannheim: Fr. Bassermann 1843.

Balke, Diethelm, „Orient und Orientalische Literaturen", in Paul Merker und Wolfgang Stammler (Begründer), Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Ausgabe. Bd. 2, L-O. Berlin: De Gruyter 1965, S. 816–869.

Barabási, Albert-László, *Linked. The New Science of Networks*. Cambridge, Mass.: Perseus Books 2002.

Baumgartner, Karin, „Valorous Masculinities and Patriotism in the Texts of Early Nineteenth-Century German Women Writers", *German Studies Review*, Vol. 31, No. 2 (2008), S. 325–344.

Becker-Cantarino, Barbara, „Goethe as a Critic of Literary Women", in Karl J. Fink, Max L. Baeumer (Hg.), *Goethe as a Critic of Literature*. Lanham, Md.: Univ. Press of America 1984, S. 160–181.

Becker-Cantarino, Barbara, „Introduction: German Literature in the Era of Enlightenment and Sensibility", (dies.) (Hg.), *German Literature of the Eighteenth Century. The Enlightenment and Sensibility*. Camden House 2005, S. 1–31.

Becker-Cantarino, Barbara, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche, Werke, Wirkung.* München: C. H. Beck 2000.

Becker-Cantarino, Barbara, „‚Gender Censorship': On Literary Production in German Romanticism", *Women in German Yearbook* 11 (1995), S. 81–97.

Beller, Manfred, „Italians", in Mandfred Beller und Joep Leerssen (Hg.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Character. A Critical Survey*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007, S. 196.

Berndt, Frauke, und Tonger-Erk, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013, S. 17–48.

Besserer Holmgren, Janet: *The Women Writers in Schiller's Horen. Patrons, Petticoats, and the Promotion of Weimar Classicism*. Newark: University of Delaware Press 2010.

Binder, Beate, und Vedder, Ulrike, „Sprache und Wirklichkeit und die Diskussion um das Gendersternchen." Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien, Humboldt-Universität zu Berlin, Nachricht von 27. März 2019, erstellt von der Stabsstelle Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der Humboldt-Universitet. Onlineversion unter www.hu-berlin.de/de/pr/nachrichten/maerz-2019/nr-19327-2 (2019-08-11).

Bissing, Henriette von, *Das Leben der Dichterin Amalie von Helvig, geb. Freiin von Imhoff.* Berlin: Wilhelm Hertz 1889.

Bjurman, Eva Lis, *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750–1830*. Stockholm/Stenhag: Symposion 1998 [Diss. Lund].

Blackwell, Jeannine, und Zantop, Susanne (Hg.), *Bitter Healing: German Woman Writers from 1700 to 1830. An Anthology.* Lincoln/London: University of Nebraska Press 1990.

Bohrer, Karl Heinz, *Der Mythos vom Norden. Studien zur romantischen Geschichtsphilosophie*, Köln 1961 [Diss. Heidelberg].

Borelius, Hilma, „Amalia von Helvig" in *Dagny* (1906), S. 12–23

Bosse, Anke, „Orientalismus im Frühwerk Ludwig Tiecks", in Walter Schmitz (Hg,), *Ludwig Tieck. Literaturprogram und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen; Niemeyer 1996, S. 43–62.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ litteraire*. Paris: Seuil 1992. Dt. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.

Boyce, M., „ĀDUR", in *Encyclopædia Iranica*, I/5, 471–472. Onlineversion unter www.iranicaonline.org/articles/adur-and-adar-middle-persian-word-for-fire-the-avestan-form-is-atar-of-unknown-derivation-and-the-late-form (2020-11-10)

Brennecke, Detlef *Tegnér in Deutschland. Eine Studie zu den Übersetzungen Amalie von Helvigs und Gottlieb Mohnikes*. Heidelberg: Winter 1975.

Brodey, Inger Sigrun, „Masculinity, sensibility, and the ‚man of feeling': The Gendered Ethics of Goethe's Werther", *Papers on Language and Literature*, 35/2 (Spring 1999), S. 115–140.

Broomé, Bertil, „Carl G Helvig", in *Svenskt biografiskt lexikon*. Onlineversion unter https://sok.riksarkivet.se/sbl/Mobil/Artikel/12851 (2020-08-08).

Buffagni, Claudia, und Gambino, Renata, *Poetesse tedesche del tempo romantico. Elise Sommer, Sophie Mereau, Sophie Bernhardi, Amalie von Imhoff, Karoline von Günderode, Charlotte von Ahlefeld, Marianne von Willemer, Luise Hensel.* Firenze: Nardini Editore 2004.

Bulling, Karl, *Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung. Im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens, 1804–1813*. Weimar: Böhlau 1962.

Bulling, Karl, *Die Rezensenten der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung im zweiten Jahrzehnt ihres Bestehens 1814–1823.* Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1963.

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York & London: Routledge 1993. Dt. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Berlin: Berlin Verlag 1995.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge 1990. Dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Bürger, Christa, *Leben schreiben: die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*. Stuttgart: Metzler 1990.

Cambrigde Dictionary, Cambridge University Press 2019. Onlineversion unter https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/

Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press 1993.

Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard 1990 [1980]. Dt. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag 1988.

Chézy, Helmina von, *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben*. Zweiter T[h]eil. Leipzig: Brockhaus 1858.

Cixous, Hélène, „Le rire de la Méduse", *L'Arc* (1975), Nr. 61. Dt. „Das Lachen der Medusa" in Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.), *Hélène Cixou Das Lachen der Medusa*, *zusammen mit aktuellen Beiträgen.* Aus dem Französischen von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2017 (2., durchgesehene Ausgabe).

Clausewitz, Carl von, *Vom Kriege.* Bonn: Ferdinand Dummlers Verlag 1980 [1832–1834].

Derks, Paul, *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*. Berlin: Verlag Rosa Winkel 1990.

Detering, Heinrich, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein 1994.

Deutsches Literaturarchiv, Fischer, Bernhard (Hg.), *Morgenblatt für gebildete Stände / gebildete Leser (1807–1865). Register der Honorarempfänger / Autoren und Kollationsprotokolle*. Berlin: De Gruyter 2000.

Di Bartolo, Julia, Se*lbstbestimmtes Leben um 1800. Sophie Mereau, Johanna Schopenhauer und Henriette von Egloffstein in Weimar-Jena.* Heidelberg: Winter 2008.

Düntzer, Heinrich, „Die Dichterin Anna Amalia v. Imhoff zu Weimar", *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte* 61 (1887), S. 368–383 und 526–541.

Eckle, Jutta, „Künstlerische Selbstbehauptung in den Briefen Amalie von Helvigs aus Deutschland und Schweden", in Jianhua Zhu, Jin Zhao und Michael Szurawitzki (Hg.), *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses, Shanghai 2015, Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Bd. 8.* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2017, S. 159–163.

Ellerström, Bengt, „Översättarens förord", in Jacobus de Voragine, *Gyllene Legender. Legenda aurea*, [Auswahll] ins Schwedische übersetzt von Bengt Ellenberger. Skellefteå: Artos & Norma bokförlag 2007.

Elschenbroich, Adalbert: „Helvig, Anna Amalie v., geb. Freiin v. Imhoff", in *Neue Deutsche Biografie*, Bd. 8, Hartmann – Heske, Berlin: Duncker&Humblot 1969, S. 508f.

Feistner, Edith, „Legende, Märchen, Legendenmärchen. Zur Interdependenz von Gattungspragmatik und Gattungsmischung", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Bd. 130, H. 3 (2001), S. 253–269.

Ferber, Michael, „Birds", in (ders.), *Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 25–28.

Fouqué, Albertine Baronin de la Motte (Hg.), *Briefe an Friedrich de la Motte Fouqué von Chamisso [et al.]*. Mit einer Biographie Fouqué's von Jul[ius] Ed[uard] Hitzig und einem Vorwort und biographischen Notizen von H. Kletke, herausgegeben von Albertine Baronin de la Motte Fouqué. Bern, Herbert Lang 1908 [Berlin: Adolf & Comp. 1848].

Freyer, Stefanie, Horn, Katrin, und Grochowina, Nicole (Hg.), *FrauenGestalten Weimar-Jena um 1800. Ein bio-bibliographisches Lexikon*, 2., überarbeitete Auflage. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009, S. 196–201.

Friedrichs, Elisabeth, *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Stuttgart: Metzler 1981.

Fronius, Helen, und Richards, Anna, (Hg.), *German Women's Writing of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Future Directions in Feminist Criticism.* London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2011.

Fronius, Helen, *Women and Literature in the Goethe Era 1770–1820*: *Determined Dilettantes*. Oxford: Clarendon 2007.

Frykenstedt, Holger, „Amelie (Amalia) Helvig, von", in *Svenskt biografiskt lexikon,* Band 18 (1969–1971), S. 620.

Geete, Anna Hamilton, „Från Weimar till Stockholm för hundra år sedan. Ett blad ur Amalia von Helvigs historia meddeladt. Med 22 bilder", *Ord och Bild*, 19. Jahrgang, 2. Heft (1910), S. 65–80

Gellert, Christian Fürchtegott, *Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*. Leipzig: Wendler 1751.

Gerabek, Werner E., „Die ‚Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung' als Quelle zur Medizin, Medizinischen Anthropologie und Naturphilosophie der Klassik und Romantik (1795–1830). Ein Forschungsbericht", *Würzburger medizinhistorische Mitteilungen*, Bd. 17, (1998), S. 47–52.

Gilbert, Sandra M. und Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* 2. Ausgabe. New Haven/London: Yale University Press 2000 [1979].

Goedeke, Karl, *Grundriss der Geschichte zur deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bände V, VII, XVI und XVII. 1883, 1900, 1983–1991.

Goodman, Katherine R. und Waldstein Edith (Hg.)*, In the Shadow of Olympus. German women writers around 1800.* Albany: State University of New York Press 1992.

Graczyk, Annette, *Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Theoretik.* Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015.

Grimm, Jacob, und Grimm, Wilhelm, „Vorrede", in (dies.), *Deutsche Sagen*. Erster Theil. Berlin, Nicolai'sche Buchhandlung 1816.

Grimm, Jacob, und Grimm, Wilhelm, „Die sieben schlafenden Männer in der Höhle", in (dies.), *Deutsche Sagen*. Zweiter Theil. Berlin, Nicolai'sche Buchhandlung 1818.

Hagen, Friedrich Heinrich von der, und Büsching, Johann Gustav, *Deutsche Gedichte des Mittelalters*, Bd. 1, Berlin: Realschulbuchhandlung 1808, S. 1–80.

Haischer, Peter-Henning, „Dichterinnen, Dilettanten: Episch-Weibliches im Umfeld Schillers und Goethes", in Katharina von Hammerstein und Katrin Horn (Hg.), *Sophie Mereau: Verbindungslinien in Zeit und Raum*. Heidelberg: Winter 2008, S. 61–80.

Haischer, Peter-Henning, Vortrag zu „Amalie von Imhoff", gehalten am 17. September 2014 in der Reihe „Im Schatten der Titanen" im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar (unveröffentlichtes Manuskript).

Halberstam, Judith/Jack, im Interview mit Jagose, Annamarie, „Masculinity Without Men: Annamarie Jagose Interviews Judith Halberstam About Her Latest Book, Female Masculinity“, *Genders* 29: 2 (1999). Onlineversion unter www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/1999/04/01/masculinity-without-men-annamarie-jagose-interviews-judith-halberstam-about-her-latest (2020-06-01).

Harper, Anthony J., und Ives, Margaret C. (Hg.)*, Sappho in the Shadows. Essays on the work of German women poets of the age of Goethe (1749–1832). With translations of their poetry into English*. Bern: Peter Lang 2000.

Hasselberg, Ylva, „Letters, social networks and the embedded economy in Sweden: some remarks on the Swedish bourgeoisie, 1800–1850“, in Rebecca Earle (Hg.), *Epistolary Selves. Letters and Letter-Writers*, *1600–1945.* Aldershot: Ashgate 1999, S. 95–109.

Hasselberg, Ylva, Müller, Leos, und Stenlås, Niklas, „History From a Network Perspective. Three Examples from Swedish Early Modern and Modern History c. 1700–1950.” CTS (Centre för Transport- och Samhällsforskning/Centre for Research in Transportation and Society), Working paper 1997:01. Uppsala: Ord & Vetande 1997.

Hasselberg, Ylva, Müller, Leos, und Stenlås, Niklas, „Åter till historiens nätverk“, in *Sociala nätverk och fält*. Uppsala: Historiska institutionen, Uppsala universitet 2002, S. 7–31.

Heckmann, Uwe, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung*, München: Wilhelm Fink 2003.

Hensel, Wilhelm, „Adolf von Nassau und Amalgunde“, in Georg Grafen von Blankensee, Wilhelm Hensel, Friedrich Grafen von Kalckreuth, Wilhelm Müller, Wilhelm von Studnitz, *Bundesblüthen*. Berlin: Maurersche Buchhandlung 1816, S. 91–106.

Herder, Johann Gottfried, *Zerstreute Blätter. Sechste Sammlung*, Gotha: Carl Wilhelm Ettinger 1797.

Hill Collins, Patricia und Bilge, Sirma, *Intersectionality*. Cambridge: Polity Press 2016.

Hilsmann, Birge, „Interlacing Subjects. Networcs in Uppsala Romanticism“, in Susanne Kramarz-Bein und Birge Hilsmann (Hg.), *Applications of Network Theories*. Zürich: LIT Verlag 2014, S. 157–175.

Hocks, Paul und Schmidt, Peter, *Literarische und politische Zeitschriften 1789–1805. Von der politischen Revolution zur Literaturrevolution.* Stuttgart: Metzler 1975, S. 103–107.

Hoff, Dagmar von, *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.

Holmquist, Ingrid, „Vänskap och kärlek som projekt i salongskulturen: om Malla Silfverstolpe och Amalia von Helvig som salongskvinnor och skribenter“, in Anne Scott Sørensen (Hg.), *Nordisk salonkultur: et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*. Odense: Odense Universitetsforlag 1998, S. 209–229.

Holmquist, Ingrid, *Salongens värld: om text och kön i romantikens salongskultur*. Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion 2000.

Holmström, Maria, *Från Goethes Weimar till Geijers Uppsala: ur Amalia v. Helvigs liv.* Stockholm: Gebers 1934.

Horn, Gisela, *Romantische Frauen: Caroline Michaelis-Böhmer-Schlegel-Schelling, Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel, Sophie Schubart-Mereau-Brentano.* Rudolstadt: Hain 1996

Jarvis Shawn C., und Jeannine Blackwell, „Amalie von Helwig. 1776–1831“, in (dies.) (Hg.), *The Queen's Mirror. Fairy Tales by German Women, 1780–1900*. University of Nebraska Press 2001.

Kielmann, Jules, „Anna Amalie (Amalia) von Helvig," in *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Göteborg: Göteborgs universitet 2020, Onlineversion unter *https://www.skbl.se/sv/artikel/AmaliavonHelvig* (2020-11-10).

Kielmann, Jules, „‚Thus shall our joy be solemn, and our pain fruitful' – Nation, Loss and the Power of Emotions in Amalie von Helvig's Writings“, in Anna Bohlin, Heidi Grönstrand und Tiina Kinnunen (Hg.), *The Production of Loss: Nineteenth-Century Nationalisms and Emotions in the Baltic Sea Region.* Leiden: Brill [geplante Veröffentlichung 2021].

Klussmann, Paul Gerhard, und Mix, York-Gothart (Hg.), *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext*. Wiesbaden: Harrassowitz 1998.

Kord, Susanne, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramaikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1992.

Kord, Susanne, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart: Metzler 1996.

Kosegarten, Ludwig Gotthard, „Das Gebet der heiligen Scholastica“, in *Kosegarten's Dichtunge*n. Bd. 3, *Legenden*. Greifswald: I. H. Eckhardt 1812, S. 118–121.

Kristeva, Julia, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. III, *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.

Landwehr, Achim, „Diskurs“, in Ute Frietsch, Jörg Rogge (Hg.)*, Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript 2013, S. 118–122.

Lange, Sigrid, „Über epische und dramatische Dichtung Weimarer Autorinnen. Überlegungen zu Geschlechterspezifika in der Poetologie“, *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 1* (1991), S. 341–351.

Lange, Sigrid, *Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*. Frankfurt am Main: Helmer 1995.

Leerssen, Joep, „Imagology: On using ethnicity to make sense of the world“, dossier monographique: *Les stéréotypes dans la construction des identités nationales depuis une perspective transnationale*, Géraldine Galéote (coord.), *Iberic@*, 2016.

Liliencron, Rochus Freiherr von, „Amalie von Helvig“*,* in *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Bd. 11. Leipzig Duncker & Humblot 1880, S. 714.

Lindinger, Stefan, „‚O Hellas, Hellas im blut'gen Kampf / Wie bist du schön!' Die philhellenische Lyrik Friederike Bruns und Amalie von Helvigs“, in Marco Hillemann und Tobias Roth (Hg.), *Wilhelm Müller und der Philhellenismus* Berlin: Frank&Timme 2015, S. 45–68.

Livijn, Clas, *Bref från fälttågen i Tyskland och Norge 1813 och 1814*. Mit einer Einleitung von Johan Mortensen. Aktiebolaget Ljus: Stockholm 1909.

Mallinckrodt, Rebekka v., „‚Discontenting, surely, for those versed in French intellectual pyrotechnics.' Michel de Certeau in Frankreich, Deutschland und den USA“, in Rebekka Habermas und Rebekka v. Mallinckrodt (Hg.), *Interkultureller Transfer und nationaler*

Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaft. Göttingen: Wallstein 2004, S. 212–241.

Mendheim, Max (Hg.), „Amalie von Helvig-Imhof“ [„Einleitung“, *Die Schwestern von Lesbos*, „Kleinere Dichtungen“: „Sonett“, „Der Irrhain in goldener Aue“], in (ders.), *Lyriker und Epiker der klassischen Periode*. Teil 3. Union, Stuttgart 1890, S. 101–164.

Mauss, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *L'Année Sociologique,* 1 (1923/1924).

Mering, F. E. Frhrn. von, und Reichert, Ludwig, *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nach ihrer Reihenfolge* […], Bd. 1. Köln: M. von Lengfeld 1844.

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. 2. Ausgabe. London/New York: Routledge 2002 [1985].

Norberg, Elsa, *Geijers väg från romantik till realism*. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1944 [Diss. Uppsala].

Oberreuter, August, „Amalia von Helvig als Mittlerin zwischen Schweden und Deutschland“, in Hans Werner Seiffert (Hg.), *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur. Festgabe für Leopold Magon zum 70. Geburtstag 3. April 1957.* Berlin: Akademie-Verlag 1958, S. 303–328.

Osterkamp, Ernst, „Zweiter Versuch, die Hieroglyphe zu beschreiben: Amalie von Helvigs Beschreibung der Heiligen Veronika“, in (ders.), *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibung*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 251–263.

Padel, Ingrid, „Amalia von Helvigs stockholmsakvareller“, in *Sankt Eriks Årsbok 1985*. Stockholm: Samfundet S:t Erik 1986, S. 145–160.

Pfister, Manfred, „Konzepte der Intertextualität“, in Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funtkionen, anglistische Fallstudien* (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35). Digitale Ausgabe, Berlin, Boston: de Gruyter 2011 [1985], S. 1–30.

Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert.* Berlin: De Gruyter 2005.

Polaschegg, Andrea, „Orientalismus“, in Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 261–271.

Powell, Walter W., „Neither Market nor Hierarchy. Network Forms of Organisation“, in Grahame Thompson et al. (Hg.), *Markets, Hierarchies and Networks. The Coordination of Social Life*. London: Sage 1991, S. 265–276.

Reimer, Doris, *Passion and Kalkül: Der Verleger Georg Andreas Reimer (1776-1842)*, Berlin, New York: De Gruyter, 1999.

Rückert, Friedrich, *Briefe*. Hg. von Rüdiger Rückert. Bd. 1. Schweinfurt: Rückert-Gesellschaft e. V. 1977.

Gillian Russel, „Spouters or washerwomen: the sociability of Romantic lecturing“, in Gillian Russel und Clara Tuite, *Romantic Sociability. Social Networks and Literary Culture in Britain 1770–1840*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, 123–144.

Santesson, Carl, „En omstridd Atterbom-dikt“, *Samlaren* (1915), S. 199–205.

Scheitler, Irmgard, „Deutsche Philhellenenlyrik. Dichter, Veröffentlichungsformen, Motive“, in Evangelos Konstantinou (Hg.), *Ausdrucksformen des europäischen und internationalen Philhellenismus von 17.–19. Jahrhundert.* Frankfurt/M: Peter Lang 2007, S. 69–82.

Scheitler, Irmgard, „Griechenlyrik (1821–1828). Literatur zwischen Ideal und Wirklichkeit“, *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft*, 6/7 (1996), S. 188–234.

Schieth, Lydia, *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1987.

Schindel, Carl Wilhelm Otto August von, „Helwig (Amalie von)“, in (ders.), *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts. Dritter Theil. Nachträge und Berichtigungen enthaltend*. Leipzig: Brockhaus 1825, S. 158–163

Schindler, Karl, „Zwischen Schlesien und Schweden im Biedermeier“, in *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, 26, Universität zu Breslau. Sigmaringen: Hab Thorbecke Verlag 1985, S. 109–134.

Schirmer-Imhoff, Ruth, *Unsere liebe kleine Freundin. Amalie von Imhoff, Nichte der Frau v. Stein.* Kleve: Boss Verlag 1952.

Schlegel, Friedrich, „116. Athenäums-Fragment”, in ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801.* Hg. Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1967, S.182f.

Schreiber, Aloys, „Adolph von Naussau. Eine historische Novelle“, in *Rheinblüthen. Taschenbuch auf das Jahr 1822.* Zweiter Jahrgang. Karlsruhe: Gottlieb Braun 1822.

Schreiber, Aloys, *Cornelia. Taschenbuch für Deutsche Frauen auf das Jahr 1830*. Fünfzehnter Jahrgang. Neue Folge. Siebenter Jahrgang. Heidelberg, Joseph Engelmann 1830.

Schwarz, Gisela *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800: Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Brentano-Mereau geb. Schubart*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992.

Schweikle, Günther, „Märchen“ und „Sage“, in Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler-Literatur-Lexikon*, Zweite, überarbeitete Ausgabe. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 1990, S. 292–294 resp. 405f.

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press 1985.

Silfverstolpe, Malla, *Malla Montgomery-Silverstolpes Memoarer*. Teil III. Stockholm: Albert Bonniers förlag 1910.

Sinn, Christian, „Englische Dramatik“, in Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 219–233.

Solovieff, Georges, *Cinq figures féminines méconnues du Romantisme allemand* Paris: L’harmattan 2005.

Steidele, Angela, *„Als wenn Du mein Geliebter wärest“: Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750–1850*. Stuttgart: Metzler 2003 [Diss. Siegen].

Steidele, Angela, Manuskript zum Vortrag „Literatur als Politik. Erik Gustaf Geijers ‚Den siste skalden‘ in Amalie von Helvigs Übersetzung“. Gehalten im Rahmen des Symposiums „Litteraturens värde. Ett symposium om litteraturens och litteraturvetenskapens bidrag till den kulturella, etiska och samhälleliga utvecklingen – svenska och tyska perspektiv“,

Workshop „Receptionen av svensk litteratur i Tyskland och tysk litteratur i Sverige“, Svenska Vitterhetsakademien, 28. November 2004.

Steidele, Angela, Manuskript zum Vortrag „Amalie von Helvig oder: Literatur, Nation und Geschlecht um 1800“, gehalten als Stipendiatin der Klassik-Stiftung Weimarer, Kirms-Krackow-Haus, 10. Januar 2006.

Stiernstedt, W. Gordon (Hg.), *Amalia von Helvigs brev till Erik Gustaf Geijer*, übersetzt vom Herausgeber. Stockholm: Bonnier 1950.

Stockinger, Claudia, „Schülerarbeiten“, in in Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 443–457.

Tebben, Karin (Hg.), *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

Tieck, Ludwig (Verf.), Achim Hölter (Hg.), *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 1, *Schriften 1789–1794*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

Tieck, Ludwig, „Der Runenberg“, in (ders.), *Ludwig Tieck's sämmtliche Werke*. Erster Band. Paris: Tétot, Frères 1837, S. 381–389.

Toril Moi, „Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture“, *New Literary History*, 22 (1991), S. 1017–1049.

Walzer, Oskar, „Amalia von Helvig-Imhoff“, in (ders.) *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Insel 1911, S. 179–194. [Erstdruck in *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* (1890), 905ff.]

Weidinger, Erich (Hg.), *Legenda aurea. Das Leben der Heiligen*. Aschaffenburg: Pattloch 1986.

Weigel, Sigrid, „Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis“, in Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hg.), *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument 1988, S. 83–137.

Vetterlund, Frederik, „Drag ur Amalia v. Helvigs litterära förbindelser med Sverige“, in (dens.) *Från nyromantikens dager. Några blad*. Uppsala: Wahlström & Widstrand 1907, S. 41–62.

Vogt, Nicolaus, „Das Adolfsek bei Schwalbach“, in N[icolaus] Vogt und J[ohannes Ignaz] Weitzel (Hg.), *Rheinisches Archiv für Geschichte und Litteratur*. Bd. V. Mainz 1811, S. 99–204.

Wilhelmy, Petra, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*. Berlin: de Gruyter 1989.

Wilhelmy-Dollinger, Petra, *Die Berliner Salons: Mit historisch-literarischen Spaziergängen*. Berlin: Walter de Gruyter 2000.

Wilson, W. Daniel „Eighteenth-Century Germany in its Historical Context“, in Barbara Becker-Cantarino (Hg.), *German Literature of the Eighteenth Century. The Enlightenment and Sensibility*. Camden House 2005, S. 265–283.

Wolfram, Richard, *Ernst Moritz Arndt und Schweden. Zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht.* Weimar: Duncker 1933.

Zachrisson, Inger, *Möten i gränsland. Samer och germaner i Mellanskandinavien*. Stockholm: Statens historiska museum 1997.

Öhrberg, Ann, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*. Hedemora: Gidlund 2001.