

Schiller, und Fichte in Jena." *Fichte-Studien* 12 (1997): 43-69.  
Wöhrmann, Klaus Rüdiger. *Hölderlins Wille zur Tragödie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

---

Revolutionäre Frauen –  
Therese Hubers Sara Seldorf  
und Marie von Ebner-Eschenbachs Marie Roland<sup>1</sup>

Sabine Sievern

---

Betrachtet man die Darstellung der Französischen Revolution und ihrer Folgen in der deutschen Literatur, so ist eine auffallende Zentrierung der Handlung um einen männlichen Protagonisten zu erkennen. Dies trifft unter anderem auf Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) und Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die Hundert Tage* (1831) zu. Allerdings übte die Französische Revolution auch auf Autorinnen, deren Werke sich auf eine weibliche Hauptfigur konzentrieren, ihren Reiz aus. Nicht nur stellt Therese Huber mit der fiktiven Sara Seldorf eine Frau in den Mittelpunkt ihres Romans *Die Familie Seldorf* (1795-96), der vor dem Hintergrund der Französischen Revolution den Untergang der Familie Seldorf beschreibt, sondern auch Marie von Ebner-Eschenbach setzt sich in ihrem Drama *Marie Roland* (1867) mit einer weiblichen, auf historischen Tatsachen basierenden Hauptfigur auseinander, nämlich der Führerin der girondistischen Fraktion, Marie Roland.<sup>2</sup> In diesem Beitrag soll dementsprechend die Darstellung der Französischen Revolution und das revolutionäre Verhalten der Protagonistinnen von der weiblichen Warte aus untersucht werden. Während bereits zahlreiche Untersuchungen zu Hubers Roman existieren, die *Die Familie Seldorf* auch im Zusammenhang mit anderen Werken vergleichend analysieren, wurde bisher nur wenig zu *Marie Roland* publiziert und ein Vergleich der beiden Werke bislang nicht in Betracht gezogen. Es stellt sich die Frage, ob durch diese Schilderung der Französischen Revolution, ungeachtet der unterschiedlichen Genres und des zeitlichen Abstands zwischen den beiden Werken, eine einheitliche Darstellung der Revolution entsteht. Oder führt ein Vergleich der beiden Frauengestalten und ihres revolutionären Verhaltens trotz des gemeinsamen Themas der Französischen Revolution zu

interessanten und aufschlussreichen Unterschieden?

Die für die Argumentation zentralen Begriffe „revolutionär“ und „revolutionäres Verhalten“ sollen vorab definiert werden. Sie werden im Folgenden in zwei unterschiedlichen Konnotationen benutzt. Einerseits bedeutet „revolutionär“ konkret „eine Revolution herbeiführend, für sie eintretend“ (*Wahrig* 1031) und muss demnach im direkten Zusammenhang mit der Französischen Revolution gesehen werden. Andererseits wird „revolutionär“ und „revolutionäres Verhalten“ ebenso im übertragenden und umgangssprachlichen Sinn von „umwälzend“ (*Wahrig* 1031), also ein auf Veränderung ausgerichtetes Verhalten, benutzt. Bezüglich beider Konnotationen finden sich im revolutionären Verhalten der Protagonistinnen Unterschiede; es lassen sich also zwei Typen von Revolutionärinnen im Kontext der Französischen Revolution herausfiltern. Wie ich in vorliegender Arbeit nachweise, steht auf der einen Seite Marie Roland, die revolutionäre, politisch aktive Frau, die sich den gesellschaftlichen Grenzen unterwirft und aus der Sicherheit ihres Hauses agiert. Auf der anderen Seite findet sich eine ebenfalls politisch Aktive, die allerdings in ihrem politisch-revolutionären Handeln diese gesellschaftlichen Grenzen überschreitet und demzufolge von der Gesellschaft nicht länger akzeptiert wird und deren einzige Hoffnung der Tod ist.

Zunächst zu Therese Huber und ihrem Roman. Durch die Mainzer Zeit und ihren ersten Ehemann – Georg Forster ist Mitglied des Mainzer Jakobinerklubs „Gesellschaft der Freunde der Gleichheit und Freiheit“ – ist Huber den historischen Gegebenheiten des ausklingenden 18. Jahrhunderts direkt ausgesetzt. Als Zeitzeugin unterstützt sie die Ideale der Französischen Revolution noch 1793, bedauert jedoch zugleich die zunehmenden Gewalttaten in ihrem Namen (Vahsen 118). Wie Wulf Köpke erläutert, dienen die historischen Ereignisse der Zeit Huber in fast allen ihren Werken als historischer Rahmen (120) und das, obwohl der Stoff der Französischen Revolution „für eine Frau in der damaligen Zeit [Ende des 18. Jahrhunderts] etwas geradezu Unerhörtes bedeutete“ (Touaillon 330). Aufgrund dieser „unerhörten Thematik“ wird Huber ebenso zur Revolutionärin wie durch ihr Schreiben an sich, und vollzieht damit ihren Eintritt in die traditionell männliche Domäne. Denn obgleich sie zur Existenzsicherung ihrer Familie zur

Feder greift, bricht Huber mit der „normierten weiblichen Rolle“ (Stephan 194).<sup>3</sup> Zwar wird durch die Verbindung der geschichtlichen Ereignisse mit einer Familiengeschichte ihr Vorstoß in gewisser Weise akzeptabel und abgemildert, doch gleichzeitig verstößt sie mit dem Bruch der Idylle am Ende des Romans – das Happyend fehlt – gegen die Tradition des Familienromans (Becker-Cantarino, *Revolution* 235; Becker-Cantarino, *Poetische* 69; Vahsen 117) und irritiert damit ihre Leserschaft (Stephan 192).

Ebenso wie Huber ist auch ihre Protagonistin Sara Seldorf revolutionär, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zu Beginn des Familienromans *Die Familie Seldorf* beschränkt sich ihr revolutionäres Verhalten auf die private Sphäre, d.h. auf den Bereich der Familie und des Privatlebens. Jedoch erstreckt es sich im Verlauf des Geschehens auch auf die politische Ebene, d.h. Sara beteiligt sich faktisch an der Revolution und ist in diesem Sinne selbst revolutionär. Letztendlich konzentriert sich das revolutionäre Verhalten auf diese. Am Anfang agiert Sara noch konform mit der Rolle, die ihr als Frau von der Gesellschaft auferlegt wurde, denn nach dem frühen Tod ihrer Mutter wird sie, trotz ihres jungen Alters, in die Rolle des weiblichen Oberhauptes der Familie gedrängt. In dieser Rolle erscheint sie zunächst noch als die unterwürfige, ihrer Rolle entsprechende Tochter und heranwachsende Frau. Sie übernimmt die Erziehung ihrer jüngeren Halbschwester Antoinette sowie das Amt der Vorsteherin des Haushaltes. Außerdem ist sich Sara der Schranken, welche Frauen in jener Zeit in ihrem Verhalten gesetzt wurden, bewusst. Beim ersten Zusammentreffen mit dem Grafen L\*\*\* zum Beispiel erklärt sie dem hinzugekommenen Freund der Familie Roger: „[D]as ist gut, lieber Roger, daß Sie kommen; hier ist ein Herr, den ich nicht zum Frühstück einladen konnte, jetzt thun Sie es“ (Huber I, 154). Die Betonung liegt hier auf „ich“, da es sich für ein alleinstehendes, junges Mädchen nicht schickt, einen ihr bis dato unbekanntem Mann, der durch Zufall an ihrer Gartenpforte erscheint, ins Haus einzuladen. In dieser Situation unterwirft Sara sich den Traditionen und Regeln der patriarchalischen Gesellschaft. Sie entspricht dem Idealbild des vom Patriarchat auf sie projizierten Weiblichkeitskonzepts (vgl. Vahsen 122).

Im Verlauf des Romans jedoch tritt Sara aus der ihr auferlegten Rolle heraus, widersetzt sich den Konventionen dieser

patriarchalischen Gesellschaft und löst sich von den gesellschaftlichen Rollenvorgaben. Ihr erster revolutionärer Schritt, hier im Sinne eines auf Veränderung ausgerichteten Verhaltens, ist die Ablehnung der vom Vater befürworteten Konvenienzehe mit Roger, da die Gefühle nicht auf Gegenseitigkeit beruhen. Im Gegenteil, „[s]ie fieng an, den Mann zu verabscheuen, der sie zuerst die Liebe kennen lehrte, ohne ihr Liebe einzuflossen; ihre Sinne empörten sich gegen den Mann, der sie belebt hatte, ohne ihnen zu gefallen“ (Huber I, 108). Auch die Bitte ihres Vaters an seinem Sterbebett, Roger zu ehelichen, lehnt Sara mit den Worten „Nie! nie!“ (Huber I, 297) ab und offenbart, dass sie bereits eine Liaison mit dem zwielichtigen Grafen L\*\*\* anstrebt und sein Kind gebären wird.

Dieses Geständnis, das den Vater schockiert und „seine gebrechliche Maschine zerstört“ (Huber I, 298), macht Sara allein im privaten Bereich in zweifacher Hinsicht revolutionär. Zum einen drückt sich ihr revolutionäres Verhalten durch die eben erläuterte Ablehnung der Konvenienzehe und das Auflehnen gegen die patriarchalische Gesellschaft aus. Zum anderen ist sie aber auch rückblickend als revolutionär zu betrachten, und zwar durch ihre Liebe zu dem Adligen L\*\*\*. Sie setzt sich über die Standesunterschiede hinweg und geht trotz des Entschlusses ihres Vaters, sie keinem Adligen zur Frau zu geben, eine außereheliche Beziehung zu L\*\*\* ein. Sie wird von ihm schwanger und entschließt sich, das Kind auszutragen. In beiden Situationen setzt sich Sara somit über die Wünsche des Vaters hinweg und strebt für sich als Frau Mitspracherecht an. Sie erhebt sich somit in der Beziehung zu ihrem Vater, also auf der privaten Ebene, aus dem Objekt- in einen Subjektstatus (vgl. hierzu auch Vahsen 133).

Zudem macht Saras Flucht zu ihrem Geliebten in die Hauptstadt, wo sie zunächst als L\*\*\*s Geliebte abgeschlossen von der Außenwelt im Paris zur Zeit der Französischen Revolution lebt, sie revolutionär. Ohne Begleitschutz inmitten der Wirren der Zeit aus der Sicherheit ihrer vertrauten Umgebung und ohne urkundliche Garantie einer Heirat nach Paris zu fliehen, lässt jedoch schon an dieser Stelle ihre Entschlossenheit erkennen. Entgegen L\*\*\*s Warnung, der sie aus nicht ganz unegoistischen Gründen nahezu wie eine Gefangene in einer von ihm unterhaltenen Wohnung untergebracht hat, begibt sich Sara am Tag des Sturms auf die

Tuileries auf die Straße und verlässt somit die relative Sicherheit des Hauses, das heißt „ihre Sphäre“ (Köpke 123).<sup>4</sup> Abermals setzt sich Sara über die Wünsche einer männlichen Autorität, hier in Form des Geliebten, wenn auch aus Sorge um ihn, hinweg und rebellierte gegen das Patriarchat.

Durch das Verlassen des Hauses ist sie zum ersten Mal den Ereignissen der Französischen Revolution direkt ausgesetzt und erfährt die Gefahren am eigenen Leibe. Die revolutionären Aufstände sind von nun an nicht länger ein Abstraktum, sondern haben in ihrer blutigen Realität Einfluss auf ihr Leben genommen, da ihr Kind durch L\*\*\* tödlich verwundet wird. Durch den Tod des Kindes und die Entdeckung, dass L\*\*\* offiziell mit einer Adligen verheiratet ist, wird Sara ihrer Rolle als Mutter sowie ihrer Rolle als ‚Ehefrau‘ enthoben (Vahsen 126). Sie schließt sich den republikanischen Truppen an, nimmt somit aktiv an der Französischen Revolution teil, und betritt die öffentliche Bühne – per se ein progressiver Akt, denn Frauen waren von der politischen Öffentlichkeit ausgeschlossen und wurden in ihr nicht toleriert. Diese Auffassung drückt sich bereits sprachlich in der Forderung der Revolution „liberté, égalité, fraternité“ aus (Becker-Cantarino, *Poetische* 64, meine Hervorhebung). Gleichzeitig weist Barbara Becker-Cantarino allerdings darauf hin, dass Huber mit Sara Seldorfs revolutionäres Verhalten nicht auf die Bürgerrechtsforderungen einer Olympe de Gouges anspielt, sondern vielmehr auf die Frauen, die aktiv an Gewalttaten teilgenommen haben (*Revolution* 248).

Sara ist zu letzteren Frauen zu zählen. Sie wird immer weiter in den Sturm der Revolution gerissen, nimmt an den Septembermassakern teil und kämpft als Soldat auf republikanischer Seite. Doch obgleich die Ideen der politischen Revolution ihre Entscheidungen fortan beeinflussen, ist ihr Verhalten weiterhin *privat* motiviert, d. h. Saras daraus resultierende politisch-revolutionäre Handlungen, ihre aktive Teilnahme an der Französischen Revolution, werden fortan durch den Wunsch nach persönlicher Rache an L\*\*\* ausgelöst. Der Graf L\*\*\* ist *ihr* auserkorener Gegner, denn „ohne daß sie sich dessen bewußt war, ... hatte sich Sara doch wohl bei ihrem unnatürlichen Entschluß die Waffen zu tragen, L\*\*\* als ihren Gegner gedacht... [und so] tödtete sie L\*\*\* in jedem bewafneten Gegner“ (Huber II, 250-51). Saras Bezugspunkt, der Graf L\*\*\*, bleibt bei ihrem Wechsel

von der privaten in die öffentliche Sphäre identisch. Sie sieht in L\*\*\* nicht den politischen, sondern den privaten Gegner, auch wenn sie sein Ebenbild auf andere, tatsächlich politische Feinde projiziert. Sara tauscht, rein technisch gesehen, die privat-familiäre mit der öffentlich-politischen Sphäre der Französischen Revolution. Sie überträgt demnach das Private in das Politische.

Trotz der Verbitterung, ihres Hasses und der Fixierung auf den Tod L\*\*\*s bleibt ihr eine Spur von Menschlichkeit erhalten, die Sara beim Auftauchen ihres Bruders in den Wirren des Kampfgeschehens vom Mord an L\*\*\* ablenkt. Saras Unfähigkeit, in dieser Situation zwischen dem erbitterten Kampf um Rache und einer familiären Bindung zu wählen, wird symbolisch durch ihre Ohnmacht ausgedrückt. Dennoch bleibt sie den revolutionären Ideen der Republikaner aufgrund der „notwendigen Rache der beleidigten Weiblichkeit“ treu:

Wie jeder Tag ihren Kopf mit neuen politischen Tollheiten füllte, so starb jeden Tag eine Faser ihres Herzens ab; selbst die Erinnerung, Tochter, Geliebte, Weib, Mutter gewesen zu seyn, äußerte sich endlich nur in heftigeren Ausbrüchen des Parteigeistes auf den Tribünen der Volksgesellschaften, in den Sälen der Sektionsversammlungen – denn dorthin drängte sich jetzt jene Sara, deren Stimme ehemals aus mädchenhafter Schaam lieblich zitterte, wenn sie einem fremden Knecht einen Auftrag ihres Vaters ausrichtete, dort stand sie jetzt, und stürmte ihrer Partei wilden Beifall zu, oder höhnte kek die schwächeren Gegner. (Huber II, 175)

Die Erinnerung an ihre vorherige gesellschaftliche Rolle verblasst.

Versuche der Resozialisierung, d. h. des Wieder-Mensch-Werdens und der kompletten Rückkehr in die private Sphäre, schlagen fehl, da sie, verfolgt von der Vergangenheit, nicht vorurteilsfrei in der Gesellschaft würde leben können. Durch ihre Teilnahme an den revolutionären Ereignissen macht Sara sich die Rückkehr in den privaten Bereich unmöglich und verschreibt sich gänzlich der Revolution. Als Mann verkleidet und unter dem

Namen Verrier zieht sie an der Seite ihrer Freundin Babette in den Krieg. In dieser Rolle als ‚Todesengel‘ gerät Sara somit laut Inge Stephan in „einen fundamentalen Gegensatz zur weiblichen, lebensspendenden Rolle. Sie verläßt die Reihe der Schlachtopfer und tritt auf die Seite der Schlächter“ (191).

Selbst nach der Eroberung der Leiche ihres Geliebten, als weder zu ihrer privaten Rache länger Anlass gegeben ist noch die Motivation für ihre Teilnahme an den Kämpfen besteht und die logische Konsequenz ihr Rückzug aus der Armee wäre, bleibt sie der Revolution treu. Dies verdeutlicht ihre inzwischen tiefe Verwurzelung in der Revolution und ihren Ideen, denn als Mann verkleidet kann sie noch Anerkennung gewinnen und in der Gesellschaft funktionieren, als Frau hingegen ist sie moralisch inakzeptabel. Zudem fehlt ihr auf Grund der Annahme, dass ihr Bruder gefallen sei, jeglicher Bezugspunkt in der privaten Sphäre. Nicht länger ist es die beleidigte Weiblichkeit, die ihr unkonventionelles Verhalten rechtfertigt. Sie verschreibt sich der politischen Sphäre und bricht mit der privaten. Wie Todd Kontje feststellt durchläuft Sara während ihrer Teilnahme an der Revolution zwei Phasen:

After learning of L\*'s treachery she becomes an avenging fury, setting off on a course of bloodthirsty violence that ends in insanity. After her recovery she becomes a coldly efficient fighter for the revolutionary cause. This development has been viewed as a "Läuterungsprozeß," in which Sara learns to place public service over her private revenge. (27-28)

Fortan handelt Sara demzufolge nicht länger privat-revolutionär, sondern politisch-revolutionär. Im Sinne der Französischen Revolution beginnt hier das wahre politisch-revolutionäre Verhalten Saras, denn nicht länger ist sie von privater Rache, sondern von den Zielen der Revolution getrieben. Sie überschreitet somit vollends die Grenzen der Weiblichkeit und wird zur Personifikation einer aus den Fugen geratenen Welt (Hoffmeister 167).

Die letzte Begegnung mit ihrem Bruder bringt Sara in eine

Zwickmühle, in der sie zwischen der privaten Sphäre, das heißt ihrer familiären Bindung zu dem Rebellen, und der politischen, das heißt ihrer Pflicht gegenüber den republikanischen Truppen, wählen muss. Trotz der Entdeckung ihres Geschlechts verlangen ihre Kameraden von ihrem nunmehr weiblichen „Kapitain“ Sara alias Verrier die Übergabe des Bruders an das Gesetz und die unbedingte Loyalität gegenüber den Waffenbrüdern, solange sie ihre „Autorität“ nicht niedergelegt habe (Huber II, 283-84). Der Gewissenskonflikt entsteht auf Grund der sicheren Strafe der Hinrichtung, sollte sie ihren royalistisch gesinnten Bruder den republikanischen Truppen übergeben. Andererseits ist sie als Anführer dieser Truppe der Aufgabe ihres eigenen privaten Glücks verpflichtet. Dass sie inzwischen stärker mit dem politischen Sektor verwurzelt ist, zeigt sich in der an ihre Kameraden gerichteten Antwort:

Nein, Brüder und Freunde, wenn ich so glücklich war, euch oft zum Sieg, immer zur Befolgung der Geseze und zur Ausübung der Menschlichkeit anzuführen, so ward ich selbst von Grundsätzen geleitet, die auch in diesem Augenblick, da mich der grausamste Schlag des Schicksals trifft, mich noch würdig machen, zum letztenmal Gehorsam von euch zu fordern. [...] Dieser Mann ist mein Bruder...seit drei Jahren trennte ihn sein trauriger Irrthum von mir, vom väterlichen Haus. Ich glaubte ihn nach dem zehnten August<sup>5</sup> für jeden Irrthum bestraft — er lebt, und meine und eure Pflicht übergibt ihn jetzt dem Gesez, mit allen, die unserm Schwert entgiengen. (Huber II, 284-85)

Nachdem Sara als Frau erkannt wurde, nimmt sie ihren Abschied von der Armee, da ihr eine Fortsetzung ihres politischen Lebens untersagt ist. Ihre Rückkehr in die Heimat mit ihrem Pflegesohn Hyppolit markiert oberflächlich den Wiedereintritt in die privat-familiäre Sphäre. Jedoch bietet diese keine Alternative und Sara wird in dieser Welt, trotz der ihr übertragenen Aufgabe (Hyppolits Erziehung), nicht lange bleiben. Den frühen Tod antizipierend baut Hyppolit spielerisch neben dem Grab seiner leiblichen Mutter Saras

„letztes Bett“ (Huber II, 346). Auch die ihr erneut angebotene Ehe mit ihrem Jugendfreund Roger lehnt sie ebenso vehement wie noch im Jahr zuvor mit den Worten „O nie, nie!“ ab (Huber II, 345). Der Roman endet also ohne affirmative Aussichten. Statt dessen findet sich ein Ausblick auf den nahenden Tod der Protagonistin. Sara kann demnach weder länger in der politischen Sphäre funktionieren noch in der privaten ihr Heil suchen. Einzig die Absage an beide Sphären verspricht Linderung ihrer Leiden.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich auf die Österreicherin Marie von Ebner-Eschenbach und die Darstellung Marie Rolands in dem gleichnamigen, 1868 in Weimar uraufgeführten historischen Drama. Während Huber noch von dem Genre des Dramas Abstand nimmt und statt dessen das „szenische Erzählen“ wählt (Peitsch 250), wagt Ebner-Eschenbach 1860 mit ihrem Drama *Maria Stuart in Schottland* den Vorstoß in die Männerdomäne des historischen Dramas (Toegel, *Leidensjahre* 110; vgl. Kord, *Ein Blick* 264; Kord, *Performing* 97; Rose, *Disenchantment* 147ff).<sup>6</sup> Jedoch ist es, im Gegensatz zu Huber, nicht finanzielle Not, welche die Aristokratin zum Schreiben antreibt, sondern ihr Wunsch „die größte Schriftstellerin aller Völker und Zeiten zu werden“ (Ebner-Eschenbach, *Autobiographische* 276). Der Entschluss zu schreiben und besonders die Wahl des Genres stellt im konservativen Österreich einen Schritt wider die Konventionen dar, auch wenn Ebner-Eschenbach ihr Schreiben zeitlich immer hinter ihre gesellschaftlichen Verpflichtungen stellte. Zwar behandelt die Dramatikerin mit *Marie Roland* ferner nicht die unmittelbaren historischen Begebenheiten, sondern beschäftigt sich auf Grund ihrer Faszination mit den Memoiren der Französin mit dem Thema, aber unproblematisch war die Französische Revolution im Österreich der Habsburger nicht, wie Edith Toegel ausführt (*Marie*, 29). Auch Friedrich Halm warnte Ebner-Eschenbach, dass die Tragödie wegen des revolutionären Inhalts „unpraktisch“ sei (zit. nach Klostermaier 105). Eduard Devrient, Intendant des Hoftheaters in Karlsruhe, lehnte das Stück ferner auf Grund seiner „Gifthauchatmosphäre“ ab (Ebner-Eschenbach, *Tagebücher I* 162). Und auch am Wiener Burgtheater, wo die Zensur inzwischen an Strenge zugenommen hatte, wurde das Stück abgelehnt, weil „die französische Revolution denn doch ein zu naheliegendes Ereignis sei

und der Name der Königin in dem Stücke erwähnt werde“ (Lothar 132). Beide Autorinnen sind auf Grund ihres Schreibens und des Themas als revolutionär zu erachten, auch wenn Huber, weil sie einerseits den Ereignissen zeitlich näher steht und andererseits zudem mit der Tradition des Familienromans bricht, progressiver erscheint. Die Brisanz der kontroversen Thematik und ihr Vorstoß in die Männerdomäne des historischen Trauerspiels werden bei Ebner-Eschenbach mittels des klassischen Dramenaufbaus in fünf Akten, der gehobenen Sprache und einiger Abänderungen der historischen Tatsachen, wie zum Beispiel Marie Rolands Rückkehr zum Glauben, um dem Vorwurf des Atheismus in ihren Werken zu entgehen, abgemildert.

Im Folgenden möchte ich Saras Rolle in der Revolution mit der Marie Rolands kontrastieren. Helga Harriman schreibt zu den Frauen in Ebner-Eschenbachs Werken, sie seien „typically restricted to the domestic sphere. [But] [i]n some of her plays the author dealt with women in public life“ (31). Mit einer der heroischen Frauengestalten der Französischen Revolution, Marie Roland, stellt Ebner-Eschenbach eine solche Figur des öffentlichen Lebens in das Zentrum ihres gleichnamigen Dramas. Allerdings wird Marie Roland nicht nur in ihrer Rolle als politische Aktivistin beschrieben, sondern, laut Carl Steiner, stellt Ebner-Eschenbach „a wife, a mother, and a political leader in one“ dar (77). In der Protagonistin wird dementsprechend das Private und das Politische verbunden, wobei ihre Stellung im Kontext der Revolution im Drama überwiegt. Demnach wäre die Reihenfolge „a political leader, a mother, and a wife“ zutreffender.

Zu Beginn des Dramas befindet Marie Roland sich zu Hause im Kreise ihrer Mitstreiter. Diskutiert wird über die von den Jakobinern ausgehende Gefahr. Es wird vor der Macht des Feindes gewarnt und zur Flucht aufgerufen. Im Verlauf des Dramas trifft Marie Roland auf ihren Widersacher Danton. Es kommt demnach, im Gegensatz zu Sara Seldorf und dem Grafen L\*\*\*, zum offenen Schlagabtausch zwischen Danton und Marie Roland, doch dieses Treffen verläuft ergebnislos. Ohne zu einer Übereinkunft gekommen zu sein und ihre Differenzen beseitigt zu haben, beenden sie das Zwiegespräch, das Marie Rolands Schicksal besiegelt. Sie wird zunächst verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Dort denkt sie umringt von Freunden

und Bediensteten über Gott und ihr Leben nach. Letztendlich widerfährt ihr das Schicksal des Todes durch die Guillotine.

Schon im ersten Aufzug wird deutlich, dass es sich bei Ebner-Eschenbachs Marie Roland um eine starke Persönlichkeit handelt. In der Regieanweisung wird über Marie gesagt: „MARIE (die bisher schweigend, mit allen Zeichen bestiger Ungeduld zugehört, unfähig sich länger zu bezwingen)“ (Ebner-Eschenbach, *Marie* 5). Entgegen der sonst üblichen Rolle der passiven ZuhörerIn schaltet Marie sich in das politische Gespräch der Girondisten ein und überschreitet damit die von der patriarchalischen Gesellschaft gesetzten Grenzen der Weiblichkeit. Politik und politische Gespräche sind der Bereich, der den Männern vorbehalten ist und in dem Frauen ihre Meinung nicht zu äußern haben. Allerdings zeigt sich im Verhalten ihrer Anhänger, dass sie der führende Kopf der Girondisten ist. Nach ihr wird als Erstes gefragt (3), ihr wird die Entscheidung überlassen, ob mit den Dantonisten verhandelt werden soll (5) und sie „schreibt für ihn [Roland], / Und spricht für ihn, und handelt wohl für ihn“ (Ebner-Eschenbach, *Marie* 3). Sie ist also der anerkannte Kopf der Girondisten und wird von ihren Anhängern als die „Seele der Gironde“ und von ihren politischen Gegnern als die „Königin der Gironde“ bezeichnet (Ebner-Eschenbach, *Marie* 5, 13; vgl. Kord 128-31). Im Gegensatz zu Sara Seldorf erstreckt sich Marie Rolands revolutionäres Verhalten von Beginn an konkret auf den politischen Bereich und ist im Kontext der Französischen Revolution zu sehen.

Die unangefochtene Machtstellung innerhalb der Gironde erlangt Marie durch das Selbstbewusstsein, das sie ausstrahlt. Die Zustimmung ihrer Anhänger setzt sie voraus („Ihr seid doch einverstanden?“ (Ebner-Eschenbach, *Marie* 8)) und ruft diese auf, über ihre Möglichkeiten hinaus zu wachsen: „Erhebt Euch über Euer eig'nes Selbst - / Das kann der Mensch in großen Augenblicken, / O traut Euch's zu! ... Ihr Männer des Gedankens, / Wagt Euch beherzt an eine kühne That!“ (Ebner-Eschenbach, *Marie* 8). Marie ist demnach eine emanzipierte und starke Frau im politischen Leben.

Obleich Marie Roland sich aktiv für die Gesinnungen ihrer Partei einsetzt, regiert sie die girondistische Partei von zu Hause aus und zieht von dort aus die Fäden. Trotz der politischen Thematik und ihrer Teilnahme an den revolutionären Ideen bleibt sie dem privaten Bereich verhaftet. Sie bringt das Politische aus der Öffentlichkeit in

ihre private Sphäre, den häuslichen, und damit traditionell weiblichen Bereich, während Sara Seldorf das Private aus seinem Bereich in die Öffentlichkeit projiziert. Erst als es darum geht, ihre Freunde zu retten, wagt Marie Roland sich aus dem Haus auf die öffentliche Bühne, um sich mit Danton zu treffen. Dabei will sie zwar „[i]m off'nen Saal, vor allem Volke klagen“ (Ebner-Eschenbach, *Marie* 20), doch letztendlich führt sie das politische Gespräch ganz allein mit Danton vor dem Saal, also abermals in privater Atmosphäre. Sie verlässt somit zwar ihr eigenes Haus, jedoch handelt es sich bei dem Gespräch der beiden verfeindeten Revolutionäre um kein Gespräch in der Öffentlichkeit, in der Frauen im Allgemeinen nicht toleriert wurden. In diesem Punkt unterscheidet sie sich von Sara Seldorf, die als Soldat verkleidet aktiv an den Kämpfen teilnimmt und somit in der Öffentlichkeit steht. Marie Rolands revolutionäres Verhalten lässt sich demnach als politisch-revolutionär in privater, häuslicher Sphäre und Sara Seldorfs als privat-revolutionär in öffentlicher Sphäre bezeichnen.

Einhergehend mit der Differenz in ihrem revolutionären Verhalten unterscheidet die beiden Frauen auch die Motivation für die Teilnahme am politischen Geschehen. Bei Sara ist, mit Ausnahme des Schlusses, einzig das Private ausschlaggebend, d. h. sie fixiert ihre Teilnahme am politischen Geschehen auf einen privaten Opponenten, den Grafen L\*\*\*. Dagegen stehen sich Marie und ihr Gegner Danton in ihren politischen Überzeugungen als rein politische Feinde gegenüber, wobei persönliche Differenzen zwar angedeutet aber nicht weiter ausgeführt werden.

In Verbindung damit steht zudem die Pflicht, und zwar gegenüber dem privaten als auch dem politischen Bereich. Müssen Marie und Sara zwischen den beiden wählen, so entschließen sie sich trotz der ursprünglich unterschiedlichen Motivation für die Teilnahme an der Revolution eindeutig für die Pflicht gegenüber ihren politischen Ideen und Verbündeten. Bei Sara zeigt sich dies durch den „Verrat“ an ihrem Bruder; sie stellt ihre private Verbundenheit hinter ihre politische. In *Marie Roland* wird dieses Handeln durch die Ablehnung der von Lodoïska angebotenen Flucht Mariens aus dem Gefängnis verdeutlicht.

Marie Roland bezieht sich allerdings im Drama innerhalb des privaten Sektors zudem auf eine weitere Pflicht, die „weibliche

Pflicht“ und sieht sich „Gebunden! fest geschmiedet ewig an / Die Pflicht! . . . Ohnmächtig Weib!“ (Ebner-Eschenbach, *Marie* 28). Gemeint ist hier die Pflicht der Frau gegenüber der patriarchalischen Gesellschaft, insbesondere dem Ehemann. Diese weibliche Pflicht, auf die sich Marie bezieht, bildet dann auch einen weiteren großen Unterschied zu Sara Seldorf. Im Gegensatz zur Letzteren, die sich über das Verbot und die Bitte ihres Vaters bzw. Pflegevaters hinwegsetzt, zu ihrem Geliebten nach Paris geht und eine außereheliche Beziehung zu ihm aufrecht erhält – ein Verbrechen im moralischen Sinne des 18. Jahrhunderts – bleibt Marie ihrem Ehemann trotz der Gefühle für einen anderen Mann treu ergeben, verzichtet auf ihr eigenes persönliches Glück und ist somit moralisch als Frau weiterhin akzeptabel. Zwar ist sie in ihren Entscheidungen und Einschätzungen nicht unfehlbar, aber sie kann dennoch bis zum Schluss des Dramas als Frau auftreten und als Frau agieren, während Sara diese Option genommen ist.

Zusammenfassend lässt sich demzufolge sagen, dass zwar beide Autorinnen eine Protagonistin in das Zentrum ihres Werkes über die Französische Revolution gestellt haben und sich somit von ihren männlichen Kollegen abheben, dass aber doch große Unterschiede zwischen den beiden Werken zu erkennen sind. Wird Saras Beteiligung an der Revolution durch einen privaten Gegner ausgelöst, handelt es sich bei Marie Roland um einen politischen. Sara bekämpft diesen privaten Opponenten in der Öffentlichkeit und rebelliert gegen die ihr vom Patriarchat aufgezwungenen Konventionen. Sie überschreitet die moralischen Gesellschaftsgrenzen und wird daher jeder Wahl enthoben. Marie Roland hingegen bekämpft ihren politischen Gegner zunächst aus der Sicherheit ihres Zuhauses bzw. aus ihrer privaten Atmosphäre und verhält sich, zumindest zum größten Teil, ihrem Geschlecht gemäß. Aus diesem Grunde kann sie auch am Ende des Dramas als Frau auftreten. Anhand dieser unterschiedlichen Darstellungen von revolutionären Frauen wird deutlich, dass die Protagonistinnen in diesen beiden Werken zu unterschiedlichen Mitteln gegriffen haben, um ihre Sache durchzusetzen. Im Gegensatz zu den in der Literatur dargestellten Männern können sie allerdings nicht als Frau in der Öffentlichkeit agieren, sondern müssen entweder die private Sphäre oder die Verkleidung als Schutzschild wählen. Trotz der

Hindernisse, die ihnen als Frauen in den Weg gelegt werden, finden diese beiden Heldinnen jedoch einen Ausweg, um dennoch ihre Ziele zu verfolgen und in der Revolution zu wirken.

University of Alberta

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Zu Dank für die hilfreichen Hinweise im Entstehungsprozess dieses Artikels bin ich den folgenden Personen verpflichtet: Meiner Doktor Mutter Dr. Marianne Henn und meiner Co-Korrektorin Dr. Christine McWebb während der Betreuung des MA Projektes, den TeilnehmerInnen der Graduate Student Konferenz der Rutgers University (Februar 2001) und der *Women Who Dared* Konferenz am Mount Holyoke College (Juni 2001) sowie den anonymen RezensentInnen.

<sup>2</sup> Keinesfalls sind diese beiden von mir ausgewählten Werke die einzigen von Frauen über die Französische Revolution geschrieben. Auf Grund der Länge der vorliegenden Arbeit musste jedoch eine Auswahl getroffen werden, so dass andere Dramen, wie zum Beispiel Engel Christine Westphalens *Charlotte Corday* (1804) oder Minna Kautskys *Madame Roland* (1878), und auch die von Mechthilde Vahsen und Elisabeth Krimmer besprochenen Romane, wie zum Beispiel Caroline de la Motte Fouqués *Das Heldenmädchen aus der Vendée: ein Roman* (1816), nicht berücksichtigt werden konnten.

<sup>3</sup> Zur Problematik der schreibenden Frau Ende des 18. Jahrhunderts, insbesondere in Bezug auf Therese Huber, vgl. Geiger 343, Schieth 102, Becker-Cantarino, *Revolution* 242-43, Leuschner 204, Peitsch 269, Stephan 173, Gokhale 2 und andere.

<sup>4</sup> „Ihre Sphäre“ ist hier sowohl in Bezug auf Sara wie auch alle Frauen zu sehen, die ausschließlich in „ihrer Sphäre“, das heißt innerhalb des Hauses, wirken sollten.

<sup>5</sup> Irrtümlicherweise nennt sie hier den 10. August 1792, obwohl es sich eigentlich um den 2. September 1792 handelt, denn erst dann trifft sie während der Kämpfe auf ihren Bruder (II, 168). „Bestraft“ könnte auf den 10. August hinweisen, da der Untergang der Royalisten zu dem Zeitpunkt beginnt.

<sup>6</sup> In der Literaturkritik beruft man sich auf die Gattungshierarchie, die noch auf Aristoteles zurückgeht und nach der das Drama über den narrativen Erzählformen steht (Genette 20). Genette spricht von einem „trionphe de

la tragédie“ (Genette 19-20), und die im 18. und 19. Jahrhundert verbreitete Auffassung geht von der Annahme aus, dass „das Genre <Drama> für die <hohe Literatur> dichtender Männer reserviert“ sei (Kraft 5) und dass das Drama eine privilegierte Position in der Gattungshierarchie innehielte (Wurst 14). Die Marginalisierung der Autorin, die bei ihr für alle Gattungen zutrifft, wirkt sich auf das historische Drama besonders stark aus, so dass „es auch kaum einer Frau [gelingt], außer Komödien und lustigen Schauspielen, eine Tragödie auf die Bühne zu bringen. Das war Männersache“ (Kraft 5, vgl. hierzu auch Goethes und Schillers Aufsatz „Über den Dilettantismus“).

#### Literaturverzeichnis

- Becker-Cantarino, Barbara. „Poetische Freiheit, Revolution und Patriarchat: Über Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf*.“ *Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht: Frauen und die Französische Revolution*. Hrsg. Helga Brandes. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1991. 64-73.
- . „Revolution im Patriarchat: Therese Forster-Huber (1764-1829).“ *Out of line / Ausgefallen: The Paradox of Marginality in the Writings of 19<sup>th</sup> Century German Women*. Hrsg. Ruth-Ellen Boetcher Joeres und Marianne Burkhard. Amsterdam: Rodopi, 1989. 235-53.
- Ebner-Eschenbach, Marie von. *Autobiographische Schriften I. Meine Kinderjahre, Aus meinen Kinder- und Lehrjahren*. Hrsg. Christa-Maria Schmidt. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- . *Marie Roland*. Wien: Wallishauser's k.k. Hoftheater-Druckerei, 1867.
- . *Tagebücher I (1862-1869)*. Hrsg. Karl Konrad Polheim und Rainer Bassner. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Geiger, Ludwig, hrsg. *Therese Huber 1784-1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau*. Stuttgart: Cotta, 1901.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang von und Friedrich Schiller. „Über den Dilettantismus.“ *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Band XXI. Hrsg. Benno von Wiese und Helmut Koopmann. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963. 60-62.
- Gokhale, Vibha Bakshi. *Walking the Tightrope: A Feminist Reading of Therese Huber's Stories*. Columbia, SC: Camden House, 1996.
- Harriman, Helga H. „Marie von Ebner-Eschenbach in Feminist Perspective.“ *Modern Austrian Literature* 18.1 (1985): 27-38.

- Hoffmeister, Gerhart. "The French Revolution in the German Novel Around 1800: Therese Hubers *Die Familie Seldorf* (1796) und Caroline de Fouqué's *Magie der Natur* (1812)." *European Romantic Review* 2.2 (1992): 163-71.
- Huber, Therese. *Die Familie Seldorf. Eine Geschichte*. Tübingen: Cotta, 1795-96. Nachdruck. Hildesheim: Olms, 1989.
- Klostermaier, Doris M. *Marie von Ebner-Eschenbach: The Victory of a Tenacious Will*. Riverside, CA: Ariadne, 1997.
- Kontje, Todd. "Under the Father's Spell: Patriarchy Versus Patriotism in Therese Huber's *Die Familie Seldorf*." *Seminar* 28.1 (1992): 17-32.
- Köpke, Wulf. "Immer noch im Schatten der Männer? Therese Huber als Schriftstellerin." *Der Weltumsegler und seine Freunde — Georg Forster als gesellschaftlicher Schriftsteller der Goethezeit*. Hrsg. Detlef Rasmussen. Tübingen: Narr, 1988. 116-32.
- Kord, Susanne. "Performing Genders: Three Plays on the Power of Women." *Monatshefte* 86.1 (1994): 95-115.
- . *Ein Blick hinter die Kulissen: deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1992. 128-31.
- Kraft, Helga. *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart: Metzler, 1996.
- Krimmer, Elisabeth. *Offizier und Amazone: Frauen in Männerkleidung in der deutschen Literatur um 1800*. Diss. University of Massachusetts, Amherst, 1998.
- Leuschner, Brigitte. "Therese Huber als Briefeschreiberin." *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Hrsg. Helga Gallas und Magdalene Heuser. Tübingen: Niemeyer, 1990. 203-12.
- Lothar, Rudolph. *Das Wiener Burgtheater*. Leipzig: Seemann, 1899.
- Peitsch, Helmut. "Die Revolution im Familienroman: Aktuelles politisches Thema und konventionelle Romanstruktur in Therese Hubers *Die Familie Seldorf*." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984): 248-69.
- Reichard, Georg. "Die Dramen Marie von Ebner-Eschenbachs auf den Bühnen des Wiener Burg- und Stadttheaters." *Marie von Ebner-Eschenbach: ein Bonner Symposium zu ihrem 75. Todesjahr*. Hrsg. Karl Konrad Polheim. Bern: Peter Lang, 1994. 97-121.
- Rose, Ferrel. "The Disenchantment of Power. Marie von Ebner-Eschenbach's *Maria Stuart in Schottland*." *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Hrsg. Susan L. Cocalis und Ferrel Rose in Zusammenarbeit mit Karin Obermaier. Tübingen und Basel: Francke, 1996. 147-60.
- . *The Guises of Modesty: Marie von Ebner-Eschenbach's Female Artists*. Columbia, SC: Camden House, 1994.

- Schieth, Lydia. *Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1987.
- Steiner, Carl. *Of Reason and Love: The Life and Works of Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916)*. Riverside, CA: Ariadne, 1994.
- Stephan, Inge. "Revolution und Konterrevolution. Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf* (1795/96)." *Der deutsche Roman der Spätaufklärung: Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. Harro Zimmermann. Heidelberg: Winter, 1990. 171-94.
- Toegel, Edith. "The 'Leidensjahre' of Marie von Ebner-Eschenbach: Her Dramatic Works." *German Life and Letters* 46.2 (1993): 107-19.
- . *Marie von Ebner-Eschenbach: Leben und Werk*. New York: Peter Lang, 1997.
- Touaillon, Christine. *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*. Wien: Braumüller, 1919.
- Vahsen, Mechthilde. *Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution 1790-1820*. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 115-133.
- Wahrig Deutsches Wörterbuch*. 6. neu bearb. Auflage. Hrsg. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh, Bertelsmann, 1997.
- Wurst, Karin. *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*. Köln: Böhlau, 1991.