

Wenn Frauen zuviel dichten. Die Lyrik der Anna Louisa Karsch im Kontext der Geniedebatte.

Das Weib muß nicht zu Wort kommen,
Denn das ist eine schreckliche Sache.
Ist nur von den Weibern in Griechenland zu verstehen.

(Matthias Claudius)¹

Wahre Künstler brauchen keine Lehrer – so zumindest gilt es seit der Antike für die ‚Naturbegabungen‘ in der bildenden Kunst. Sie alle erhalten ihre schöpferische Befähigung ‚von oben‘, nicht aber vermittelt durch pädagogische Anleitung ‚von außen‘.² Im Laufe des 18. Jahrhunderts macht die Annahme von der göttlich verliehenen Befähigung zu künstlerischem Schaffen zunehmend einer neuen Auffassung Platz. Diese geht davon aus, daß der künstlerische Schöpfungsprozeß sich nicht dem göttlichen verdankt, sondern daß er ihm gleicht. Der Kunstschaffende erhält seine Befähigung aus sich selbst, ‚von innen‘ heraus. Die Kunstfertigkeit der Bildhauer und Maler muß sich daher allererst auf die eigene Person richten, ihre vordringliche Aufgabe besteht darin, ein einzigartiges und besonderes Ich zutage zu fördern. Die so gewonnene Künstlerpersönlichkeit kann als das ursprüngliche Kunstwerk verstanden werden, aus ihm erst gehen die folgenden Werke hervor. Dieser Vorgang des Auffindens und möglichst ‚naturgerechten‘ *Ausbildens* der Persönlichkeit ist allerdings einer nicht zu unterschätzenden Gefährdung ausgesetzt: der *Verbildung*. Es ist der Stoff, aus dem die Bildungsromane sind – ihnen allen voran *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mit ihrem, zumindest was die Glaubwürdigkeit des Handlungsverlaufs betrifft, wenig überzeugenden Auftreten der pädagogisch im Verborgenen wirkenden Turmgesellschaft.

Dem ‚Naturwesen‘ Frau kommt in diesem Zusammenhang eine neue und zunächst ausgesprochen glanzvoll scheinende Rolle zu. Im Anschluß an die Skizzierung ihrer Buchauswahl für eine „Bibliothek für die Frauenpersonen“ formulieren etwa Bodmer und Breitingen 1746:

Meine Frauenspersonen bringen zum Lesen den Vortheil, daß ihre Kräfte des Verstandes und Witzes nicht abgenutzt und abgeschliffen sind; daß sie noch keine fremde Falte an sich genommen haben. Die jungen Leute von dem männlichen Geschlechte werden insgemein auf den niedern und den hohen Schulen mit einer Menge gelehrten Plunders beschweret, den man ihnen in die Hirnschal eindrücket und einnöthiget, so daß sie, wenn ihnen der Verstand aufgehet, eine Anzahl Bücher zu lesen nöthig haben, nur damit sie des unnützlichen Pakes von Sophisterey, Wortgrübeley, unverdauter Belesenheit, Schulwitze, und sektierischen Vorurtheilen wieder loos werden. Davor sind die Frauenpersonen durch ihr gutes Glück bewahret worden, indem man sie von den Örtern, wo die Wissenschaften handwercksmässig gelehrt werden, ausgeschlossen hat. Ihr Geschmack ist um so

¹ Claudius, S. 81.

² Ausführlich zum Topos der ‚Lehrerlosigkeit‘ in der Kunstgeschichtsschreibung, insbesondere im Hinblick auf die Diskussion in der neueren erziehungswissenschaftlichen Forschung zum Bildungsbegriff, vgl. Bilstein.

viel reiner, je weniger er durch das Lesen schlimmer Muster aus der natürlichen Einfalt gesetzt worden. Weil man sie nicht krank gemacht hat, so müssen sie keine Artzneyen einnehmen, wieder gesund zu werden. Es ist leicht zu begreifen, was vor eine grosse Zahl Bücher sie daher entbären können.“³

Beleg für die naturbelassene Seele der Frau ist ihre seit jeher behauptete besondere Empfänglichkeit für äußere Sinneseindrücke. In der kindhaft-weichen Seele der Frau hinterlassen die Sinneseindrücke – gemeint sind in erster Linie die optischen Reize – eine bedeutend tiefere Spur als in der hart gewordenen Seele des erwachsenen, gebildeten Mannes. Der als ein physischer Akt der Prägung, als das Eindringen eines äußeren Bildes in den inneren Bildersaal der Seele vorgestellte Vorgang der Einbildung wird jedoch zunehmend abgelöst von einer Wertschätzung der Einbildung als eines geistigen, spezifisch schöpferischen Verfahrens. Im Vergleich mit den äußeren Bildern erlangen nun die inneren Bilder einen weit höheren und künstlerisch wertvolleren Status. Auch die weibliche Einbildungskraft erfährt eine entsprechend veränderte Einschätzung. In dem Maße nämlich, in dem sich die passiv-rezeptive Einbildung zur schöpferischen Phantasie verselbständigt, wird die Frau von ihren männlichen Kommentatoren mit einer aktiveren Rolle ausgestattet. Als vorbildliche Briefschreiberin wird sie zur Virtuosa jener schriftlichen Äußerungsform, die dem 18. Jahrhundert als die ‚natürlichste‘ gilt. In Abkehr von den Brieftheorien des vorangegangenen Jahrhunderts, welche die Funktionsgebundenheit ins Zentrum der Ausführungen stellten, avanciert nun – bezeichnenderweise – das Medium des Briefes zur ebenso ‚natürlichen‘ wie ‚weiblichen‘ Äußerungsform. In diesem Sinne beantwortet Gellert 1751 ausgehend von dem neugewonnenen Verständnis weiblicher Einbildungskraft die Frage, warum „die Frauenzimmer oft natürlichere Briefe schreiben als die Mannspersonen“:

Die Empfindungen der Frauenzimmer sind zarter und lebhafter, als die unsrigen. Sie werden von tausend kleinen Umständen gerührt, die bey uns keinen Eindruck machen. Sie werden nicht allein öfter, sondern auch leichter gerührt, als wir. Eine Vorstellung macht bey ihnen geschwind der andern Platz, daher halten sie sich selten bey einem guten Gedanken zu lange auf; wir fühlen ihn stärker, und darum gehen wir oft zu lange mit ihm um. Ihre Gedanken selbst sind, wie ihre Eindrücke, leicht; sie sind ein scharfes, aber kein tiefes Gepräge. Die Frauenzimmer sorgen weniger für die Ordnung eines Briefes, und weil sie nicht durch die Regeln der Kunst ihrem Verstande eine ungewöhnliche Richtung gegeben haben: so wird ihr Brief desto freyer und weniger ängstlich. Sie wissen durch eine gewisse gute Empfindung das Gefällige, das Wohlanständige, in dem Putze, in der Einrichtung eines Gemäldes, in der Stellung des Tischgeräthes leicht zu bemerken und zu finden; und diese gute Empfindung der Harmonie unterstützt sie auch im Denken und Briefeschreiben.⁴

Gellert findet an dieser Stelle zu einer befremdlichen, doch von der Intention seiner Argumentation her keineswegs ungewöhnlichen Differenzierung in ‚scharfes‘ weibliches versus ‚tiefes‘ männliches Gepräge, welches die äußeren Eindrücke in der Seele des Menschen hinterlassen. Diese Unterscheidung erlaubt es Gellert, die Dichtkunst von seinem Lob weiblicher Schreibtätigkeit auszunehmen. Schafft jene doch bleibende Werte, den flüchtigen Eindrücken hingegen entspricht die Kunst des Briefeschreibens. Die schreibende Frau verbleibt mit ihrem Meisterinnenstück, dem Brief, in einer nach wie vor an die sozialen Gegenbenheiten geknüpften, nichtöf-

³ Bodmer u. Breitinger, S. 25.

⁴ Gellert, S. 75f.

fentlichen – oder doch höchstens halböffentlichen – Sphäre. Die ‚natürlich‘ Briefschreibende kann solchermaßen als Inbegriff eines natürlich-individuellen Schreibens eine Vorbildfunktion für den verbildeten Mann erfüllen und zugleich aus der literarischen Öffentlichkeit ausgeschlossen werden.

Dieser Widerspruch, der – zunächst nicht als geschlechtsspezifischer – als einer zwischen Natur und Kultur in den Biographien bildender Künstler seit der Antike immer wieder thematisiert wird, spitzt sich in den Selbstentwürfen bildender wie schreibender Künstler Mitte des 18. Jahrhunderts zu. Um das Angewiesensein der ‚natürlich‘ schreibenden Frau auf das kultivierende Eingreifen ihres männlichen Kollegen deutlich machen zu können, führt Gellert eine weitere, wohl kaum weniger bestimmungsbedürftige Differenzierung ein. Denn bei aller Schwärmerei für die ‚natürliche‘ Frau weist auch Gellert nachdrücklich darauf hin, daß mit seinen Ausführungen nur unverbildete, keineswegs aber ungebildete Frauen gemeint sind, was soviel heißt wie: keine, „die unter Leuten von verderbtem Geschmacke aufgewachsen sind; die ihren Verstand und ihre Sprache noch durch keinen vernünftigen Umgang, durch kein gutes Buch ausgebessert haben; [...]“⁵ Erscheint die ‚natürliche‘, unverbildete Weiblichkeit im Kontext der Debatten um Einbildungskraft und Brieftheorie zunächst als un verfälschte Individualität schlechthin, so wird vor dem Hintergrund des Geschlechterdiskurses, in dessen Rahmen das Verhältnis von Natur und Kultur näher bestimmt wird, deutlich, daß die Dinge etwas komplizierter liegen. Wohl gibt es eine ‚weibliche‘ Begabung zur Natürlichkeit, das kultivierte Naturgenie jedoch wird stets als männliches gedacht. Dieses erfährt die angemessene Ausbildung seiner Anlagen, so es nicht den Irrweg der Verbildung beschreitet, selbstverständlich durch männliche Erzieherfiguren. Wilhelm Meister etwa wird nur durch das wiederholte Eingreifen der Mitglieder der Turmgesellschaft der Vollendung seiner Persönlichkeit entgegengeführt. Den zahlreichen Frauenfiguren dagegen, die den Weg Wilhelm Meisters bis hin zu seiner Aufnahme in die Turmgesellschaft säumen, kommt eine grundsätzlich andere Funktion zu. Sie spiegeln die einzelnen Entwicklungsstadien des Helden wieder; er, der in den Begegnungen mit ihnen nach und nach die in ihm angelegten Fähigkeiten entfaltet, wird sie bei seinem aufwärtsstrebenden Bildungsgang hinter sich zurücklassen. Der hohe ‚Frauverschleiß‘ Wilhelm Meisters dient dabei keineswegs allererst der Ausmalung seines sittlich unausgereiften Charakters – moralische Urteile dieser Art finden sich nicht im *Wilhelm Meister* –, sondern der bildhaften Markierung eines mehr oder minder dezent kultivierten, ansonsten aber ‚natürlich‘ verlaufenden Entwicklungsgangs.⁶

Zwar also verfügt die schreibende Frau über eine lebhaftere Einbildungskraft als ihr männlicher Erzieher, dafür jedoch mangelt es ihr an Urteilsvermögen. In der Vorrede zu der 1764 herausgegebenen Gedichtsammlung von Anna Louisa Karsch kündigt Sulzer an, daß als die besten Lieder Karschs jene zu betrachten seien, die „in der Hitze der Einbildungskraft geschrieben, da hingegen die, welche sie aus Vorsatz und mit ruhiger Überlegung verfertigt, allemal das Kennzeichen des Zwanges und den Mangel der Muse nicht undeutlich bemerken lassen.“⁷ Sulzer kann sich dabei in

⁵ Ebd., S. 77. Die Kultivierung der briefeschreibenden Frau übernimmt der männliche Autor Gellert – der zwar unter den vorbildlichen Briefeschreibenden einige Frauen besonders hervorhebt, die Mehrzahl seiner angeführten Beispiele jedoch den Briefen männlicher Autoren aus der Antike entnimmt.

⁶ Vgl. Bannasch.

⁷ Sulzer, S. IX.

seiner Vorrede auf vier autobiographische Briefe Karschs stützen, in welchen sie auf ihr gerade einmal vierzigjähriges Leben zurückblickt. Sie bekennt darin, niemals eine wirkliche Ausbildung genossen zu haben; das ‚Buch der Natur‘ sei ihre erste und einzige Lektüre gewesen.⁸ Als eine Frau des vierten Standes kommt Anna Louisa Karsch nach zwei gescheiterten Ehen als Mutter von vier Kindern nach Berlin.⁹ Bald schon wird sie als Kuriosum in den literarischen Salons im Berlin der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts herumgereicht – erfüllt sie doch alle Bedingungen, die an ein dichtendes Naturkind zu stellen sind. Sie selbst ist sich der Wirkung ihres Auftretens in der Öffentlichkeit vollkommen bewußt, wie es der bald nach ihrer Ankunft in Berlin verfaßte erste Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim belegt:

[...], es fehlt mir nicht an Gesellschafften, man sucht mich nur zu oft, aber diese Zerstreuungen sind für mich weder nützlich noch angenehm, man will Seine NeuBegierde befriedigen, man gafft mich an und klatscht mit den Händen und rufft Ein Bravo alß wenn alle meine Reden kleine Zaubersprüche wären ich lache zuweillen mitt und mein Herz weiß nichts von dem Vergnügen welches dann in meinem lachenden munde die Gesellschaft täuscht, oft ergreiff ich um Beßer mein zu sein die feder und schreibe mitten unnter den geräusch was um mich her ist, [...].¹⁰

Es ist anzunehmen, daß, wie Bovenschen es am Beispiel von Anna Louisa Karschs Selbstdarstellung in dem Gedicht *Belloisens Lebenslauf* erläutert, diese auch weiterhin ein deutliches Bewußtsein davon besitzt, daß sie als „Demonstrationsobjekt natürlicher Frömmigkeit, natürlicher Tugend und natürlicher Empfindsamkeit“ gehandelt wird und auch, daß sie durchaus etwas davon „ahnte, weshalb man sie aus ihrer Hütte geholt und in die Strudel der Kulturszene gestoßen hatte.“¹¹ In ihren autobiographischen Briefen an Sulzer gelingt es Karsch, zum einen das Bild des Naturkindes auszumalen, zugleich jedoch die ebenso erforderliche Kultivierung des Naturkindes durch Bücher bereits in frühen Jahren einsetzen zu lassen. Das Wissen um eine ‚aradienliche‘ Selbstdarstellung wird in der Ausgestaltung jener Szenen deutlich, in denen Karsch sowohl die eigene Literarisierung noch im Kindesalter¹², wie auch die Bildung, die ihr als erwachsener Frau durch die männlichen Freunde zuteil wird, rekapituliert:

[...], die Natur war Bißher mein Erstes buch gewesen, ietzt sorgten Sie und Gleim und B[achmann] für Eine bibliotec, mehr als dreyßig bücher wurden mein Reichthum, und mehr alß Eine Muse Brachte mir Gleim, [...].¹³

⁸ Diese Ausführungen Karschs lassen sich bruchlos in zeitgenössische Theorien zur weiblichen Einbildungskraft einpassen – das weibliche ‚Anschauungsbeispiel‘ arbeitet mit ihrer Selbstbeschreibung nicht nur den Theorien Sulzers zu. So schreibt etwa Sulzers Lehrer Bodmer im Oktober 1761 an Karsch: „Die Natur hat Sie an die Brust der Muse gelegt; diese hat Sie Worte und Bilder gelehrt, die für den Gegenstand die feinsten und naivsten sind, und Ihr wohlgeartetes Herz versieht Sie mit den sanftesten Empfindungen“ (zit nach Körte, S. 351).

⁹ Zu Karschs Leben und Werk vor dem Eintritt in die Berliner Gesellschaft vgl. Krzywon.
¹⁰ Bruder in Apoll, Bd. 1, S. 5.

¹¹ Bovenschen, S. 154.

¹² Karsch nennt als ihre frühen Lehrer einen Onkel, einen befreundeten Hirtenknaben und schließlich den Schulrektor: „[...] der Rector hies mich in sein Haus kommen, Er gab mir nach und nach Schöne bücher, ich laß den Güntter, von beßer, von Haller, Gellert, und die fünf Ersten Gesänge der Messiade, Sein College beschenkte mich mit den Nachtgedanken des Tiefsinnigen Engländers und mit Seinem Gesängen vom Jüngsten Tage, diese bücher machttten meine bibliotec auß“ (Bruder in Apoll, Bd.1, S. 352f). Vgl. hierzu auch Schaffers, S. 37.

¹³ Aus dem vierten autobiographischen Brief an Sulzer, geschrieben im September 1762 (ebd., S. 361). Er wird etwa ein Jahr nach den drei ersten, im Herbst 1761 entstandenen Briefen verfaßt.

Die solcherart konstruierte zweifache Literarisierung befreit Karsch vom Verdacht des gänzlich unkultivierten Naturkindes und erlaubt es zugleich den männlichen Kollegen, sich dennoch als ihre Lehrer verstehen zu können. Gedenkt Karsch im Rückblick auf ihren Bildungsgang dankbar der Anleitung durch ihre Kollegen, bestehen diese allerdings nach wie vor – also keineswegs nur rückblickend – auf ihrer erzieherischen Funktion. Ihnen präsentiert sich der Werdegang Karschs keineswegs als eine bereits abgeschlossene Geschichte der Kultivierung. Dabei kollidiert das Modell der zweifachen Literarisierung, das Karsch für ihren Bildungsgang entwirft, an keiner Stelle mit dem zeitgenössischen Geschlechterdiskurs, in den auch ihre Rede über Naturbegabung und Kultivierung eingebettet ist: Zwar, so schreibt sie, sucht sie die Bildungserlebnisse in ihrer ersten, noch kindlichen Bildungsphase aus eigenem Antrieb auf, doch werden ihr diese durchgängig von männlichen Lehrerfiguren vermittelt. Dieselbe Unterwerfung unter das Urteil der Kollegen läßt Karsch auch für ihre zweite Bildungsphase in Berlin erkennen. Zwar legt sie ihren ‚natürlich-weiblichen‘ Briefen an Gleim immer wieder Gedichte bei, doch häufig sind diese von der Bitte an den Empfänger begleitet, sie zu überarbeiten und zu korrigieren – nicht zuletzt wegen orthographischer Mängel.¹⁴ Gleim läßt es sich ein besonderes Anliegen sein, Karsch von der unbedingten Notwendigkeit seiner pädagogischen Hilfeleistungen weit über orthographische Korrekturleistungen hinaus zu versichern. Seine Rüge für ein schlechtes Gedicht, das Karsch ihm hatte zukommen lassen, kleidet Gleim etwa in einem Brief vom 21. März 1762 in einen kleinen szenischen, wenig charmanten Rezeptionsbericht:

Ich komme von dem herrn Dohmdechant, er wolte das Gedicht für den herrn von horen lesen! Ich gab es ihm, es war abgeschrieben; Nimmermehr ist es von Sapho rief er aus, das laß ich mir nicht weiß machen, so was schlechtes ist ihr nicht möglich, und wenn sie auch halb im Schlafe schriebe – Ich versicherte, es sey doch von Ihr – Schlechterdings wolt er es nicht glauben – [...] Ich mußte das Original holen; denn es half mir nichts, daß ich einen Scherz daraus machen, und nun sagen wolte, sie hätten recht, es sey nicht von Sapho. [...], und ich hatte genug zu thun, daß ich Ihnen bewiese, es sey kein Wunder, wenn unter die Menge von Gedichten, die Sapho machte ein schlechtes mit unterliefe. Ich weiß ihnen doch ein paar gute Verse, die die Sapho nicht verläugneten, [...]. Das bestrittene Gedicht aber werde ich dem Thyrsis [Gleims ‚Künstlername‘ im Briefverkehr mit Karsch] geben, und ihn bitten, die schwachen Stellen auszubessern; Er wird doch nicht wollen zugeben, daß seine Freundin als die Sängerin eines schlechten liedes genennet wird? Nein, das wird er nicht.¹⁵

Das Werk Karschs wird so zum Rohmaterial, das erst durch Gleim seinen letzten Schliff erhält. Gleim verpflichtet Karsch auf die Rolle einer Naturbegabung, die auf seinen korrigierenden Eingriff angewiesen ist, um sich in der literarischen Öffentlichkeit präsentieren zu können. In Abgrenzung von der eigenen Tochter Marie Louise von Klenke, die in Berlin nicht nur ebenfalls zu dichten beginnt, sondern die sich auch an die Förderer der Mutter mit der Bitte um Hilfe und Unterweisung wendet, wird Karsch schließlich die eigene ‚Natürlichkeit‘ gegen den anmaßenden ‚Witz‘ der Tochter ausspielen. In dem Bemühen, aus dem Konkurrenzverhältnis mit

¹⁴ Damit rückt Karsch keineswegs von ihrem Anspruch eine befähigte Frau zu sein ab; ausdrücklich weist etwa Gellert darauf hin, daß eine Frau zwar gebildet sein solle, Mängel in der Orthographie jedoch nicht als Anzeichen mangelnder Begabung zu verstehen seien: „Man kann bis zur Orthographie, bis zu den Unterscheidungszeichen in einer Rede unwissend seyn, und immer noch sehr schöne Briefe schreiben“ (Gellert, S. 77).

¹⁵ Bruder in Apoll, Bd. 1, S. 88f.

der Tochter siegreich hervorzugehen, spielt Karsch den Hinweis auf die eigene Simplizität als ihren wichtigsten Trumpf aus: „[...] meine Seele [hat] mehr Simplizität [...] als die Seele der kleinen Schreiberrin die sich unntter die Göthe und Klopstoke stellt, wenn sie zuweillen unverständliche oder gesuchte Außdrücke braucht [...]“¹⁶ Denn obgleich Karsch ihren Gönnern nicht selten die Rolle von Lehrern zuzuschreiben scheint, erweist sich diese Zuschreibung doch häufig bei genauerem Hinsehen eher als die Bitte um partielle Korrekturen, als um die einer umfassenden Unterweisung. Von nicht weniger Selbstbewußtsein kündet letztlich auch das ‚Zwei-Phasen-Modell‘ ihrer autobiographischen Selbstdarstellung, in der Karsch mit der Attitude des Rückblicks die Berliner Kollegen abermals eher als die Vervollkommner eines bereits ansatzweise kultivierten Naturgenies erscheinen läßt, denn als die Lehrer eines gänzlich unkultivierten weiblichen Naturwesens.

Das Unerhörte in dieser Attitude Karschs wird von den Zeitgenossen bald schon als ungehörig zurückgewiesen. Diese Zurückweisung ist als eine Kritik am Werk formuliert, eine Kritik allerdings, die sich nicht auf die Benennung von Mängeln beschränkt, sondern die sich anschickt, die schöpferischen Grenzen der Autorin gleich mit zu bestimmen. Die Begründungen für die Diskreditierung des lyrischen Werks Anna Louisa Karschs reichen dabei von einem Hinweis auf ihre soziale Herkunft, die als Argument für mangelnde ‚weibliche‘ Weichheit – und das heißt auch: die für den dichterischen Schöpfungsvorgang notwendige Einbildungskraft – gegen sie ausgelegt wird¹⁷, bis hin zu der Klage, ihre zweite Bildungsphase in Berlin sei durch allzu ambitionierten Freunde verdorben worden.¹⁸ Und Achim von Arnim vermag ausgerechnet unter all den Gedichten und Liedern der Dichterin ‚aus dem Volke‘ kein einziges zu finden, das sich für eine Aufnahme in seine Volksliedsammlung eignen würde. Es ist schließlich Herder, der im Hinblick auf das Werk Anna Louisa Karschs Volkstümlichkeit und Individualität so in ein Verhältnis zu setzen weiß, daß sie der Dichterin zur Ehre gereichen:

Es wird vielleicht eine Zeit kommen, da man die erlesensten Stücke beyder Sammlungen, die das reine *Volksgefühl* der Dichterin über Gegenstände der Religion, der Natur und des menschlichen Lebens, mit starken Herzenstönen besungen, werth halten wird, und da diese Gefühle allezeit *individuell* bezeichnet sind: so bleibt schon mit ihnen der Dichterin Name und *ihre* Sprache daurend.¹⁹

¹⁶ Brief vom 29. Aug. 1779 (Hs. Gleimhaus Halberstadt: Karsch 840), zit. nach Port, S. 42.

¹⁷ So beklagt selbst Herder, der doch immerhin der Dichterin – im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern der Gedichte Karschs – dauerhaften Ruhm voraussagt, den Umstand, daß Karsch nicht mit den Freuden der Liebe bekannt geworden sei, als hinderlich für die Ausbildung einer ‚weichen‘ Empfindungsfähigkeit: „Und wollen Empfindungen der zartesten Art nicht in den frühesten Jahren geweckt seyn? Erfordern sie nicht eine weiche, vielleicht üppige Bildung der Seele, die sich mit dem wilden Feuder der Phantasie oder mit Noth und Kummer am wenigsten verträgt?“ (Herder, Neuere deutsche Literatur, S. 273)

¹⁸ Herder macht lediglich auf die Gefahr der Zurichtung der Naturbegabung Karschs aufmerksam: „[...] die unerbitliche Verstümmelung kritischer Kipper und Wipper; wie leicht könnten sich Kunstrichter des letzten bei den Karschischen Gedichten anmaßen, wenn es die Verfasserin nicht selbst thun will?“ (ebd., S. 196f.). Achim von Arnim beklagt bereits die „ungeschickten Verbesserungen ihrer gelehrten Freunde“ (zit. n. Wolf, S. 260), und nicht eines ihrer Volkslieder kann er in seine Liedersammlung aufnehmen – sie sind ihm nicht ‚volkstümlich‘ genug. Die „frühere empfindungsreiche Zeit“ der Anna Louisa Karsch, so meint Arnim, sei wohl „in der Rohheit ihrer Umgebung und in vielen Leiden aufgegangen, die spätere aber von der Verstandes-Gärtnerie der gelehrten Dichter zu eng beschnitten“ worden (ebd., S. 263). – Zur zeitgenössischen Rezeption vgl. auch Frilling u. Staupé, S. 9.

¹⁹ Herder, Werke, S. 271.

Das Verhältnis von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Individualität‘ für das Werk Anna Louisa Karschs so zu bestimmen, wie Herder es unternimmt, bedeutet, nicht der fragwürdigen Konzeption einer natürlich sich artikulierenden Individualität zu folgen. Die differenzierte Bestimmung des Verhältnisses von ‚natürlichem Volk‘ und ‚Individualität‘ – von Brecht auf die bündige Formel gebracht, ‚das Volk‘ sei nun einmal nicht ‚tümlich‘ – der auch Herder in seinem Urteil über Karsch gerecht zu werden sucht, soll hier zwar nicht weiter verfolgt werden. Doch sollte in diesem Kontext zumindest nicht unerwähnt bleiben, daß es sich bei der Annahme einer ‚natürlichen‘ Individualität, wie sie in den Briefen und Gedichten Karschs zum Ausdruck kommt, um eine Einschätzung des Werks handelt, die bis heute immer wieder getroffen worden ist.²⁰ Der überwiegende Anteil der Forschungsbeiträge zum Werk Anna Louisa Karschs setzt jedoch einen anderen Akzent. Er arbeitet gerade die Konstruiertheit der ‚natürlichen Individualität‘ Karschs heraus, auch und gerade in ihren als autobiographisch ausgewiesenen Zeugnissen.²¹ Nicht mit ihrem lyrischen Werk allein, sondern vor allen Dingen mit ihrer Selbstinszenierung als Stehgreifdichterin macht Karsch Furore in den Berliner Salons. Über die Auftritte der dichtenden Karsch existieren eine Reihe von Berichten zeitgenössischer Beobachter.²² Und auch dieser Aspekt ihrer Selbstdarstellung findet ein dankbares Publikum. Indem sie die Produktion ihrer Gelegenheitsgedichte als spontane Stehgreifdichtung inszeniert, gelingt es Anna Louisa Karsch, in dem für sie als dichtender Frau bestimmten Forum der Halböffentlichkeit anerkannt zu werden. Und: Hier kann, anders in der ‚hohen‘ Literatur, die Geschlechtszugehörigkeit noch mildernde Umstände erwirken. Als stehgreifdichtender Dilettantin wird ihr jene Anerkennung zuteil, die ihr als Dichterin von vielen versagt bleibt, wenn sie mit ihrem Werk den Anspruch auf ‚hohe‘ Literatur erhebt. So konstatiert etwa Mendelssohn, als Jude nicht ganz frei von Eigeninteressen:

Solange diese Gedichte nur noch geschrieben von Hand zu Hand herum giengen, half die Rücksicht auf das Geschlecht und die Umstände der Dichterin manchen kleinen Fehler bedecken, manche kleine Schönheit aufzumutzen. So bald der Leser ein *Buch* in die Hand nimt, um zu lesen; so wird er vergessen, wer der Verfasser sey und in welchen Umständen er sich befunden. Ein König, ein Frauenzimmer, ein Jude, was thut dieses zur Sache?²³

²⁰ So argumentiert etwa Nikisch noch 1992, Karschs Gelegenheitsliteratur ließe „den primär bedeutsamen Bezug [...] zu ihrem ganz persönlichen Leben, ihren ganz persönlichen Bedürfnissen, Erfahrungen, Freuden und Leiden“ erkennen“ (S. 70). Vgl. auch Wolfs Verbindung zwischen der ‚Frauenlyrik‘ Karschs mit zeitgenössischer ‚Frauenlyrik‘ in seinem Nachwort zu einer Auswahl von Gedichten Karschs von 1980: „Wo das gefühlvolle Bild keinem wirklich erfüllten entspricht, wird es falsch. Die Rosen solcher ‚Frauenlyrik‘, die wir bis in unsere Tage kennen und belustigt in den bunten Kränzen einer Friederike Kempner blühen sehen, sie haben mit allerdings naiven, unbewußten Trieben ihren Ursprung auch in Gedichten der Karschin“ (S. 305f.).

²¹ Hingewiesen sei, neben den bereits genannten frühen Ausführungen Bovenschens insbesondere auf die Arbeiten Barndts (im Zusammenhang mit Konzeptionen der Einbildungskraft) und Becker-Cantarinos. Am Beispiel des Gedichts *Der Frühling* führt Becker-Cantarino aus, daß Karsch mit dem Verweis auf Pindar sowie mit der strophischen Form „sich durchaus der Tradition bewußt ist und an diese gezielt anknüpft“ (Becker-Cantarino, Belloisens Lebenslauf, S. 17).

²² So heißt es in Sulzers Vorrede zu Karschs Gedichtsammlung, sie fühle „einen unwiderstehlichen Trieb zum Dichten und schreibt das Lied, welches ihr die Muse eingibt, mit bewundernswürdiger Geschwindigkeit.“ Und Nikisch schließt sich dem noch 1992 an, wenn er meint: „Die Sprache der Karschin bezieht ihre Stärken aus der Spontaneität ihrer Hervorbringung, nicht aus den Resultaten ehrgeizig bemühten Feilens und Glättens“ (S. 79).

²³ Mendelssohn, S. 578.

Karsch wird eher als ein Phänomen bestaunt, denn als eine Dichterin gefeiert. Nicht die Produkte ihrer dichterischen Tätigkeit werden gewürdigt, sondern der Produktionsvorgang selbst, die Geschwindigkeit, in der sie Gedichte hervorbringt. So verkörpert Karsch allein schon durch ihre Selbstkonzeption als Gelegenheitsdichterin, die ihr schließlich in Berlin ihr Auskommen sichert, das genaue Gegenteil eines Genies – das sie doch auf anderem Wege zu sein beansprucht. Im Gegensatz zum Genie, das in Einsamkeit die Schätze seines Inneren birgt, ist Karsch auf gesellige Zusammenkünfte nicht nur als finanzkräftiger Kulisse, sondern auch als ‚unreiner‘ Quelle der Inspiration angewiesen. Häufig finden Angaben zu den Umständen und Bedingungen der Entstehung eines Gedichts Eingang in seinen Untertitel.

In ihren Briefen berichtet Karsch immer wieder selbst von geselligen Zusammenkünften, bei denen sie als Stehgreifdichterin reüssiert. Die kritische Reflektion des eigenen Status als kurioser ‚Gedichtmaschine‘, wie sie sich noch im ersten Brief an Gleim findet, setzt Karsch allerdings nicht mehr fort. Jedoch steht kaum zu vermuten, daß Karsch ihr anfänglich kritisches Gespür für den eigenen Status verloren hätte. Vielmehr läßt sich annehmen, daß Karsch auch Gleim durchaus als einen wichtigen Adressaten ihrer Selbstdarstellung begreift. Diese Überlegung wirft kein neues Licht auf die Liebe, die Karsch, kaum in Berlin angekommen, unmittelbar nach der ersten Begegnung zu Gleim entwickelt. Sie berücksichtigt allerdings, daß Karschs Leidenschaft nicht einem Unbekannten der literarischen Szene gilt, sondern einem Mann, der als mäzenatischer Förderer einen Dichterkreis um sich zu sammeln sucht – und der sich nicht nur in ideeller, sondern durchaus auch in finanzieller Hinsicht als Mäzen versteht. Gleim, der sich von den zumeist nur brieflich geäußerten prosaischen und poetischen Liebesbekundungen der Dichterin bedrängt fühlt, ruft Karsch schließlich, noch kein Jahr nach der ersten Begegnung, ‚zur Ordnung‘. Karsch fügt sich in diese Zurechtweisung, nicht ohne eine gewisse Entdramatisierung der Vorwürfe Gleims vorzunehmen, in der sie auf den ausschließlich literarischen Charakter ihrer Liebesbekundungen verweist.²⁴ Zu einer ernsthaften Verstimmung zwischen Karsch und Gleim kommt es daher erst, als Karsch nach der Veröffentlichung des Briefwechsels von Gleim mit Jacobi die Verhöhnung ihres Liebesworbens zur Kenntnis nehmen muß und öffentlich zur Schau gestellt sieht. Karsch distanziert sich von Gleim – nicht ohne ihrerseits zu bemerken, daß in den

²⁴ Um die Einschätzung der Liebe Karschs zu Gleim wird hart zwischen den beiden Korrespondenten gerungen. Gleims Absicht ist es, Karschs Verliebtheit zur ausschließlich literarischen Äußerung zu ‚entschärfen‘. Dabei verfällt er in seinen suggestiven Deutungsversuchen auf recht grobe Umgangsformen und verweist Karsch mit wenig Delikatesse auf ihr hohes Alter. In einem Brief vom 9. Mai 1762 heißt es: „Die sinnliche liebe ist ein allzu vergänglichliches Guth, und einer achtzehnjährigen hirtin, die von dieser Vergänglichlichkeit noch keinen begriff hat, ist es erlaubt, von der Vernunft bis zu ihr, sich hinreißen zu lassen, unsere Sapho ist über die Versuchungen dieser [gestr.: thör] sinnlichen liebe, allzuweit hinweg.“ (Bruder in Apoll, Bd. 1, S. 104) In ihrem Antwortschreiben an den sich bedrängt wählenden Gleim vom 12. Mai 1762 reagiert Karsch auf diese ‚zwingende‘ Argumentation nicht ohne Ironie: „[...] mit Unrecht macht er mir Vorwürfe wegen Einer gar zu Sinnlichen Liebe, diese unterhält sich nicht durch briefe, nicht durch leere Gedanken, aber warum bemüht ich mich Ihnen etwas zur Verteidigung meines Herzens zu sagen?“ (ebd., S. 108) Zwei Tage später allerdings, am 14. Mai, schickt sie eine kleine, ergänzende Bemerkung nach: „[...] unsere freundschaft mein lieber Gleim soll niemals getrennt werden, Ihr brief war nicht so Ernsthaft daß Er mich beleidigen könnte, ob woll freylich die Stelle wegbleiben konnte in der die Sapho auff Ihre Jugend zurück gewiesen ward, vielleicht wuste Sie dazumahl noch nicht was Liebe war, [...], vielleicht konnte Ihre uneigennützig Liebe mit sehr Wenigen befriediget werden mit dem Einzigem Vergnügen nahe bey dem unbiegsamen schaffer zu sein, aber man muß Ihr alles alles versagen um ganz über Sie zu Triumphiren, heißen sie mich Einmahl schweigen von dieser unangenehmen Geschichte, ich wünsche Sie ganz zu vergeßen [...]“ (ebd., S. 109).

Briefen der beiden Briefpartner doch recht viel Küsse getauscht würden; eine Kritik an dem überschwenglichen Ton des Briefwechsels, mit der sie sich keineswegs allein weiß. Später kommt die Frage nach der Beschaffenheit ihrer einstigen Liebe zu Gleim noch einmal zur Sprache, dann nämlich, als Gleim eine Veröffentlichung seines Briefwechsels mit Karsch erwägt. Gegen Gleims Versuch der Verharmlosung der Leidenschaft zum literarischen „Scherz“ beharrt Karsch darauf, daß es sich bei der Liebe der ‚deutschen Sappho‘ nicht um ein literarisches Konstrukt, sondern um echtes Empfinden gehandelt habe; an eine Veröffentlichung ihrer Briefe habe sie weder je gedacht, noch werde diese von ihr gewünscht.²⁵ Insofern urteilt Ute Pott auch im Hinblick auf Karschs Liebe zu Gleim und ihren Niederschlag in den Briefen zu recht: „Das gesamte späte literarische Schreiben Karschs auf die frühe Liebe zu Gleim zu beziehen, übersieht [...] die Aspekte von Freundschaft, Kollegialität und Eigenständigkeit, die das Verhältnis von Karsch zu Gleim im Alter kennzeichnen. Wahrscheinlicher ist, daß Karsch erfaßt hatte, daß Gleim ein gründlicher Sammler war, der seinen Freunden – und er hatte einflußreiche literarische Freunde – aus seinen ‚Beständen‘ vorlas und damit dem Gesammelten eine partielle Öffentlichkeit bot. Darüber hinaus wird ihr spätestens seit den 80er Jahren klar gewesen sein, daß Gleim mit seiner Sammlung den Grundstock zu einer öffentlichen Bibliothek legte.“²⁶ In Karschs entschiedenem Widerspruch gegen eine Veröffentlichung der Briefe kommt also mehr zum Ausdruck, als nur die Beschämung über eine unerwiderte Liebe. Als erwachsene Frau gerät Karsch in eine literarische Gesellschaft hinein, in der die paradoxe Konstruktion von (weiblichem) Naturkind und (männlicher) Bildungsbemühung für das Verständnis von Individualität konstitutiv ist. Im nachdrücklichen Hinweis auf das eigene Gefühl – nicht zuletzt auf das der Liebe – dem Karsch sich wie jede ‚natürlich‘ empfindende Frau als ‚Opfer‘ zu ‚unterwerfen‘ hat, gelingt Karsch der literarische Erfolg und, mit ihm verbunden, der soziale Aufstieg. Dieser aber kann ihr nur in der Rolle des Kuriosums gelingen, als das sie von ihren Zeitgenossen wahrgenommen wird – und das sie, als ‚Phänomen‘ insbesondere für die überwiegend soziologisch argumentierende Forschung, bis heute geblieben ist. Interessanter für die literaturwissenschaftliche Forschung jedoch dürfte es sein, daß Anna Louisa Karsch noch etwas darüber hinaus gelingt. Sie überträgt die Regeln ‚natürlichen‘ weiblichen Briefeschreibens auf ihre Gedichte – und mit dieser Übertragung geht der Erweis der eigenen Genialität einher. Denn einstmals, so berichtet sie Gleim im Rückblick auf ihre literarische Entwicklung,

entschloß sich meine Muse wie Gellert zu erzählen, welch Ein Erbärmlicher Zwang, ich lies die Feder sinken und schrieb in fünf Jahren keine erzählung mehr bis ich Ihnen mein bester freund anfang zu erzählen und weder an Gellert noch an Hagedorn dachte [...], die Geschiklichkeit Eines Kunstrichters werd ich nie erlangen, daß Zergliederungsvermögen fehlt mir, ich konnte schon vor sechs Jahren sagen Klopstoks zweyter Theill der Mes-siade ist weniger furtrefflich als der Erste, aber Ihnen von Stelle zu Stelle fehler aufzusuchen o dazu hab ich nicht Geduld, meine Dichtkunst meine beurtheilung, meine freundschaftt und meine Liebe alles ist Empfindung, niemahls würd ich alle die Lieder gesungen haben um der leßbischen Sängerin nachzuahmen, um Ihrem Ruhm zu ergeizen,

²⁵ Karsch entspricht damit – jenseits ihrer persönlichen Beziehung zu Gleim – zugleich der Vorstellung Gellerts, der in der Vorrede zu seiner ‚Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen‘ von 1751 als vorbildliche Briefe solche hervorhebt – und paradoxerweise veröffentlicht – „die man wirklich an gewisse Personen geschrieben hat; und zwar, ohne daß man daran gedacht, sie jemals in den Druck zu geben“ (Gellert, S. *2).

²⁶ Pott, S. 83.

auff die Seite, zurück hies Ich Sie Tretten, mein Genie sas in der Seele mit den Zepfer in der Hand und lenkte den flug der Gedanken, von Ihnen erhoben mein Liebster, ward es Eine Königin und viel zu Stollz nachzuahmen gingen nichts als geschaffne Creaturen hervor, sie gefallen ohne Glanz, ohne den prächtigen schmuck der Kunst/ eben deßwegen weil sie von der Natur hervor gebracht sind, [...], wir müssen unsere Stärke kennen und Ein Vertrauen in Sie sezen, wir müssen, Young sagts und ich weiß es, Eine Art von Ehrfurcht für unser Genie haben, [...], Eine weitläufftige belesenheit ist nicht für mein Genie, bücher die nicht mit meiner Empfindung Harmoniren nuzen mir nichts, [...], alle abstracte begriffe sind außer meiner Sphäre, ich lese diese Art von schriftten ohne Gefühl, So rauschen Trokne Wolken unfruchtbar über die flur weg, [...].²⁷

Für den eigenen Prosastil wie auch für ihre Lyrik weist Karsch somit schon früh jede Orientierung an literarischen Vorbildern als schaffenshemmend zurück. Sie beschneiden die Entwicklung der natürlichen Anlagen, insbesondere aber des lyrischen Schreibens. Die eigenen Gedichte, so behauptet Karsch an anderer Stelle in einem Brief an Gleim, fließen ihr gleichsam unbeabsichtigt aus der Feder. Nicht sie selbst sei es, die in einem bewußten und mühevollen Schaffensakt die strenge Form des Gedichts komponiere, im Gegenteil. Der ‚naturegegebenen‘ Form des Gedichts verdankt sie es vielmehr, die eigenen unbeholfenen Gedanken in Worte fassen zu können. Auf Gleims Mahnung, dem Medium des Briefes doch mit prosaischen Antworten gerecht zu werden und endlich auf gereimte briefliche Mitteilungen zu verzichten, bittet Karsch im Namen der „Naturschwester Gewohnheit“ im Prosastil um Nachsicht und sie fährt reimend fort:

Prosaisch schreiben soll ich dir
 Kann ichs bey holprichtten Gedanken?
 mein Herzfreund zanke nicht mitt mir
 mitt der gewohnheit must du zanken
 Die Nebengöttin der natur
 Zwinngt immer mich zum Sylbenmaaße
 mir dünkt daß ich derEinst nach Charons Überfuhr
 Dich noch inn Verßen grüßen laße – ²⁸

Solcherart verläßt Anna Louisa Karsch, sich ihrer ‚weiblichen Natur‘ ‚unterwerfend‘, jenen schreibenden Frauen zugewiesenen Bereich nichtöffentlicher Briefschreibens hin zur Lyrik, der Domäne genialischer Männer. Es ist der Schritt von einer zwar vorbildlichen, doch eben auch erlernbaren, natürlich-weiblichen Individualität in eine selbstgeschaffene, nicht zu erlernende, unnachahmliche genialische Individualität. Karsch unternimmt diesen Schritt mit dem nötigen Selbstbewußtsein. Als ‚Sprungbrett‘ dient ihr, im sozialen wie im literarischen, die paradoxe Konstruktion einer ‚männlichen‘ Genialität, die ‚natürlich‘ weiblich ist. Anna Louisa Karsch versteht es, dieses Paradoxon zu nutzen, um ihr außergewöhnliches Leben auf eine außergewöhnliche Art und Weise, allein durch ihre Einkünfte als Dichterin, zu finanzieren – und um in ihren brieflichen Auslassungen wie durch ihr lyrisches Werk selbst die eng gezogenen Grenzen eines für Frauen zulässigen privaten Schreibens auf die Öffentlichkeit fordernde Lyrik hin zu überschreiten.

²⁷ Brief an Gleim vom 28. März 1762 (Bruder in Apoll, Bd. 1, S. 92).

²⁸ Brief vom 9. März 1783 (BW 2, Nr. 321, S. 173). Zit. nach Pott, S. 40.

Literaturverzeichnis

- Bannasch, B., Wilhelm Meister oder die Wallfahrt zur Sittlichkeit, in: LernLiebe. Über den Eros beim Lehren und Lernen, hg. v. R.-J. Heger u. H. Manthey, Weinheim 1993, S. 267-281.
- Barndt, K., Mit natürlichem Genie wider die Regel. Anna Louisa Karsch und die Ästhetiktheorie ihrer Zeit, in: Anna Louisa Karsch (1722-1791). Dichterin für Liebe, Brot und Vaterland. Ausstellung zum 200. Todestag, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Katalog G. Staupe, Wiesbaden 1991, S. 14-21.
- Barndt, K., „Mein Dasein ward unvermerkt das allgemeine Gespräch“. Anna Louisa Karsch im Spiegel zeitgenössischer Popularphilosophie, in: Anna Louisa Karsch (1722-1791). Von schlesischer Kunst und Berliner ‚Natur‘. Ergebnisse des Symposions zum 200. Todestag der Dichterin, hg. v. A. Bennholdt-Thomsen u. A. Runge, Göttingen 1992, S. 162-176.
- Becker-Cantarino, B., Die „deutsche Sappho“ und „des Herzogs Spießgesell“. Anna Louisa Karsch und Goethe, in: Anna Louisa Karsch (1722-1791). Von schlesischer Kunst und Berliner ‚Natur‘. Ergebnisse des Symposions zum 200. Todestag der Dichterin, hg. v. A. Bennholdt-Thomsen u. A. Runge, Göttingen 1992, S. 110-131.
- , „Belloisens Lebenslauf“. Zu Dichtung und Autobiographie bei Anna Louisa Karsch, in: Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für W. Mauser zum 65. Geburtstag, hg. v. O. Gutjahr, W. Kühlmann u. W. Wucherpfennig, Würzburg 1993, S. 13-23.
- Bilstein, J., Nichts den Lehrern schulden. Über Künstler als Prototypen der Selbstkonstitution, in: Neue Sammlung. Vierteljahres-Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft, Jg. 38, 1998, S. 19-39.
- Bodmer, J.J., u. J.J. Breitinger, Schriften zur Literatur, hg. v. V. Meid, Stuttgart 1980.
- Bovenschen, S., Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M. 1979.
- „Mein Bruder in Apoll“. Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Bd. 1 (1761-1768), hg. v. R.S. Nörtemann, Bd. 2 (1769-1791), hg. v. U. Pott, m. e. Nachw. v. R.S. Nörtemann, Göttingen 1996.
- Claudius, M., Sämtliche Werke, München 1984⁵.
- Frilling, B., u. G. Staupe, Vorwort, in: Anna Louisa Karsch (1722-1791). Dichterin für Liebe, Brot und Vaterland. Ausstellung zum 200. Todestag, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Katalog G. Staupe, Wiesbaden 1991, S. 6-13.
- Gellert, C.F., Die epistolographischen Schriften. Faksimiledruck nach den Ausgaben 1742 und 1751, m. e. Nachw. v. R.M.G. Nikisch (Texte des 18. Jahrhunderts, hg. v. P. Böckmann u. F. Sengle), Stuttgart 1971.
- Herder, J.G., <Rezension der Gedichte Anna Louisa Karschs>, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 20, hg. v. B. Suphan, Berlin 1880, S. 269-276.
- , Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Erste bis dritte Sammlung, hg. v. R. Otto, Berlin/Weimar 1985.
- Karsch, A.L., Auserlesene Gedichte. Nachdr. d. Ausg. v. 1764, m. e. Vorw. v. B. Becker-Cantarino, Karben 1996.
- , O, mir entwischt nicht, was die Menschen fühlen. Gedichte und Briefe. Stimmen von Zeitgenossen, hg. u. m. e. Nachw. vers. v. G. Wolf, Berlin 1981.
- Krzywon, E.J., Tradition und Wandel. Die Karschin in Schlesien (1722-1761), in: Anna Louisa Karsch (1722-1791). Von schlesischer Kunst und Berliner ‚Natur‘.

- Ergebnisse des Symposions zum 200. Todestag der Dichterin, hg. v. A. Bennholdt-Thomsen u. A. Runge, Göttingen 1992, S. 12-56.
- Mendelssohn, M., Rezensionartikel in: Briefe, die neueste Litteratur betreffend (1759-1765), bearb. v. E.J. Engel, in: ders., Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, Bd. 5.1., beg. v. J. Ellenbogen ..., fortges. v. A. Altmann, Stuttgart – Bad Cannstatt 1999.
- Nickisch, R.M.G., „das sind...sehr unbedeutliche Papiere“. Über die lyrischen Brief-Einlagen und die Epistel-Dichtung der Anna Louisa Karsch, in: Anna Louisa Karsch (1722-1791). Von schlesischer Kunst und Berliner ‚Natur‘. Ergebnisse des Symposions zum 200. Todestag der Dichterin, hg. v. A. Bennholdt-Thomsen u. A. Runge, Göttingen 1992, S. 66-80.
- Pott, U., Briefgespräche. Über den Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Göttingen 1998.
- Schaffers, U., Auf überlebtes Elend blick ich nieder. Anna Louisa Karsch in Selbst- und Fremdzeugnissen, Göttingen 1997.
- Sulzer, J.G., Vorrede, in: A.L. Karsch, Auserlesene Gedichte. Nachdr. d. Ausg. v. 1764, Vorw. v. B. Becker-Cantarino, Karben 1996, S. VII-XXVI.
- Wolf, G., Die Gaben der Musen sind mancherlei. Anna Louisa Karschin – die preußische Sappho, in: Anna Louisa Karschin, O, mir entwischt nicht, was die Menschen fühlen. Gedichte und Briefe. Stimmen von Zeitgenossen, hg. u. m. e. Nachw. vers. v. G. Wolf, Berlin 1981, S. 267-318.