



GENDER
OPEN
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

Weibliche und männliche Autorschaft : Zum »Florentin« von Dorothea Schlegel und zur »Lucinde« von Friedrich Schlegel

Stephan, Inge
1991

<https://doi.org/10.25595/134>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Weibliche und männliche Autorschaft : Zum »Florentin« von Dorothea Schlegel und zur »Lucinde« von Friedrich Schlegel*, in: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid; Wilhelms, Kerstin (Hrsg.): „Wen kümmert's, wer spricht“. Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West (Köln: Böhlau, 1991), 83-98.
DOI: <https://doi.org/10.25595/134>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>



www.genderopen.de

Inge Stephan / Sigrid Weigel / Kerstin Wilhelms
(Hrsg.)

„Wen kümmert's, wer spricht“

Zur Literatur und Kulturgeschichte
von Frauen aus Ost und West



1991

BÖHLAU VERLAG KÖLN WIEN

Umschlaggestaltung unter Verwendung des Bildes „Rythme“, 1938, von S. Delaunay. Mit freundlicher Genehmigung des Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

„Wen kümmert's, wer spricht“ : zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West / Inge Stephan ... (Hrsg.). – Köln ; Wien : Böhlau, 1991

ISBN 3-412-07390-3

NE: Stephan, Inge [Hrsg.]

Copyright © 1991 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf photomechanischen oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Druck und buchbinderische Verarbeitung:
Hans Richarz Publikations-Service, St. Augustin

Printed in Germany
ISBN 3-412-07390-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IX
I. Zwischen Universalität, Gleichheit und Differenz	1
1. Die Geschlechterverhältnisse in der politischen Kultur der DDR	3
<i>Ursula Heukenkamp (Berlin / DDR)</i>	
Das Frauenbild in der antifaschistischen Erneuerung der SBZ	3
<i>Hildegard Maria Nickel (Berlin / DDR)</i>	
Folgen der Technikentwicklung für die geschlechtstypische Verteilung von Arbeit: Polarisierung, Differenzierung oder Annäherung der Geschlechter?	15
<i>Irene Dölling (Berlin / DDR)</i>	
Entwicklungswidersprüche von Frauen in der sozialistischen Gesellschaft. Kulturtheoretische Ansätze ihrer Analyse	25
2. Ortsbestimmungen in aktuellen Debatten von Frauen	35
<i>Irene Selle (Berlin / DDR)</i>	
Simone de Beauvoirs und Elisabeth Badinters Beiträge zur Über- windung des Mythos vom Ewigweiblichen	35

<i>Gisela Ecker (Frankfurt a. M.)</i> Der Kritiker, die Autorin und das »allgemeine Subjekt«. Ein Dreiecksverhältnis mit Folgen	43
<i>Genia Schulz (Frankfurt a. M.)</i> Anmerkungen zum Verschwinden des Autors und zum Erscheinen der Autorin	57
<i>Marianne Schuller (Hamburg)</i> Wenn's im Feminismus lachte	63
3. Geschlechterverhältnisse in der Literaturgeschichte	73
<i>Ingrid Kuczynski (Halle / DDR)</i> »Mind has no sex«. Das Konzept weiblicher Emanzipation in der englischen Literatur der 1790er Jahre	73
<i>Inge Stephan (Hamburg)</i> Weibliche und männliche Autorschaft. Zum »Florentin« von Dorothea Schlegel und zur »Lucinde« von Friedrich Schlegel	83
<i>Dorothea Dornhof (Berlin / DDR)</i> Die Frau als Rezipientin. Überlegungen zu Christian Oesers »Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen. Briefe über die Hauptgegenstände der Ästhetik«	99
<i>Gerda Heinrich (Berlin / DDR)</i> Wegbereiter des modernen Frauenbildes. Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt	109

Sigrid Weigel (Hamburg)

Zur Weiblichkeit imaginärer Städte.

Eine Forschungsskizze 119

II. Zur Rekonstruktion einer Literaturgeschichte von Frauen 129

1. Porträts historischer Autorinnen 131

Jítka Míšová (Prag / CSFR)

Milena - nicht nur Kafkas Freundin und Übersetzerin 131

Dorothea Böck (Berlin / DDR)

Caroline de la Motte Fouqué.

Sie hätte »eine deutsche Stael werden können ...« 139

Annegret Pelz (Hamburg)

Elisa von der Recke in Rom und in Neapel 149

Christa Bürger (Frankfurt a. M.)

Schriften, die nicht Werke sind.

Zu Carolines Briefen 161

Heidi Ritter (Halle / DDR)

Eine Frau entwirft das Bild einer Frau.

Sophie La Roche und ihr Roman

»Geschichte des Fräuleins von Sternheim« 167

2. Frauen-Literatur in Ost und West 177

Eva Kaufmann (Berlin / DDR).

Spielarten des Komischen.

Zur Schreibweise von Helga Königsdorf 177

Marie Luise Gansberg (Marburg)

Christa Reinig »Müßiggang ist aller Liebe Anfang« (1979).

Ästhetische Taktlosigkeit als weibliche Schreibstrategie 185

Gertraud Gutzmann (Northampton / USA)

Zum Stellenwert des Spanischen Bürgerkriegs in Anna Seghers'

Romanen »Die Entscheidung« und »Das Vertrauen« 195

Christiane Zehl Romero (Medford / USA)

»Erinnerung an eine Zukunft«.

Anna Seghers, Christa Wolf und die Suche nach einer weiblichen

Tradition des Schreibens in der DDR 211

Zu den Autorinnen 225

Inge Stephan (Hamburg)

*Weibliche und männliche Autorschaft.
Zum »Florentin« von Dorothea Schlegel
und zur »Lucinde« von Friedrich Schlegel*

1. Florentin & Lucinde - ein ideales Paar?

Leicht bekleidet standen Lucinde und *Florentin* am Fenster im Pavillon, erfrischten sich an der kühlenden Morgenluft und waren verloren im Anschauen der aufsteigenden Sonne, die von allen Vögeln mit munterem Gesang begrüßt war.

»*Florentin*«, fragte Lucinde, »warum fühle ich in so heitrer Ruhe die tiefe Sehnsucht?« - »*Fragt nicht, warum mein Sinn so rastlos eilt: für mich ist nirgends Ruh*«, antwortete *Florentin*. »*Mich treibt etwas Unnennbares vorwärts, das ich mein Schicksal nennen muß.*«

Lucinde: »Sei's, was sei. Du bist der Punkt: in dem mein Wesen Ruhe findet.«
Florentin: »*Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahnung.*«
Lucinde: »So fühlt sich, wenn ich sein darf wie ich bin, das weibliche Gemüt in liebenswarmer Brust. Es sehnt sich nur nach Deinem Sehnen, ist ruhig wo Du Ruhe findest.«
Florentin: »*Suche nicht festzuhalten, was bestimmt ist, dir vorüberzugehen. In der Entfernung, als Hintergrund, als endliches Ziel alles menschlichen Sehns und Strebens, lächelt mir die Ruhe süß entgegen.*«¹

Der Dialog zwischen *Florentin* und *Lucinde*, den ich hier zitiere, ist natürlich fiktiv. *Florentin* und *Lucinde* sind sich nie begegnet, sie sind kein Paar geworden. Sie konnten dies schon deshalb nicht, weil sie Helden bzw. Heldinnen in zwei ganz verschiedenen Romanen sind: »*Lucinde*« von Friedrich Schlegel erschien 1799, »*Florentin*« von Dorothea Schlegel 1801.

¹ Die Montage übernimmt aus dem Dialog »*Sehnsucht und Ruhe*« Teile aus *Lucindes* Rede und ersetzt die korrespondierenden Teile von *Julius* durch kursiv gesetzte Passagen aus dem »*Florentin*«.

Friedrich Schlegel, *Lucinde* (Anhang: Friedrich Schleiermacher, Vertraute Briefe über Schlegels »*Lucinde*«), Frankfurt a. M. 1964, S. 86 ff.

Dorothea Schlegel, *Florentin*. Roman, Fragmente, Variationen, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Liliane Weissberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 38, 82, 157, 22. Nach diesen beiden Ausgaben wird im Folgenden zitiert.

Und doch ist der zitierte Dialog authentisch. Beide sprechen ihren eigenen, unverwechselbaren Text, der - verteilt auf zwei Romane - hier unverändert als Montage zusammengeführt ist. Diese Montage, die zugegebenerweise methodisch fragwürdig ist, enthüllt Nähe und Distanz zwischen zwei Texten, die von den Zeitgenossen sofort als 'Gegenstücke' aufgenommen und aneinander gemessen wurden, bzw. genauer gesagt, der später erschienene wurde auf den vorangegangenen bezogen.

Dabei hatte es der Roman von Dorothea Schlegel ungleich schwerer als der ihres Mannes. Er folgte auf einen Skandal-Erfolg, und er erschien anonym unter der fingierten Herausgeberschaft von Friedrich Schlegel, der alsbald als Autor vermutet wurde: Dorothea Schlegel trug zu dem Verwirrspiel bei, wie ein Brief an Clemens Brentano zeigt:

Friedrich (d. i. Schlegel) giebt ihn (d. i. Florentin) unter seinem Namen heraus, wem wir ihn aber zu verdanken haben, weiß ich wahrhaftig auch nicht. Dem sei, wie ihm wolle, es ist ein recht freundliches, erfreuliches, ergötzliches Buch (...). Mich hat es sehr amüsiert, ich habe es zweimal gelesen und erwarte mit Ungeduld die Fortsetzung.²

Der scherzhafte Ton verdeckt das eigentliche Problem, die Provokation einer weiblichen Autorschaft, die in der Irritation des Publikums aufscheint, von Dorothea Schlegel jedoch kurzerhand in der Lust an der Maskierung aufgelöst wird.

So wird jetzt, wie uns gesagt wird, in ganz Jena behauptet, den »Florentin« hätte ich, ich gemacht! Und weil man nun so davon überzeugt ist, so schimpft man eben darum ganz unbarmherzig darauf. Einige Leute, die nach der Anzeige glaubten, er müsse von Friedrich selbst sein, lobten ihn schon vorher, die jetzt ihr Lob zurücknehmen; andre hatten schon vorher darauf geschimpft, die nun nicht wissen, was sie dazu für ein Gesicht machen sollen. Kurz, es ist ein Spass.³

Die Nähe zwischen den Texten ist jedoch nicht nur eine biographische, wie das Verwirrspiel mit Herausgeber- und Autorschaft nahelegt, sondern in erster Linie eine thematische: Die Austauschbarkeit der Dialoge aus der »Lucinde« und dem »Florentin« zeigt dies ganz deutlich: 'Sehnsucht' und 'Ruhe' sind zentrale Begriffe nicht nur in der zitierten Passage, sondern in den beiden Romanen insgesamt. Die Montage ist nur möglich, weil Florentin und Lucinde über das gleiche Thema sprechen: Über die Liebe.

Die Montage verweist jedoch nicht nur auf Nähe, sie enthüllt zugleich Differenz: Lucinde und Florentin reden aneinander vorbei, sie erreichen sich nicht. Aus den beiden gesprochenen Texten entsteht kein Dialog, sie laufen als

² Zit. nach Dorothea v. Schlegel, geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit, hrsg. von J. M. Raich, Mainz 1881, Bd. 1, S. 19.

³ Ebd., S. 20.

zwei Stimmen, die nicht Eins werden, nebeneinander her. Die anschiessame Lucinde stößt auf einen Florentin, der sich abgrenzt und den Dialog verweigert. Das, was sich bei Friedrich Schlegel im Liebesdialog zwischen Julius und Lucinde so paradox zur Harmonie zusammenfügt,

Julius: Die heil'ge Ruhe fand ich nur in jenem Sehnen, Freundin. Lucinde: Und ich in dieser schönen Ruhe jene heil'ge Sehnsucht. (S. 87)

läßt sich als gesprächsweise Zusammenführung von Florentin und Lucinde nicht einmal als Montagetrick nachstellen. Den entscheidenden Grund für die Unmöglichkeit der Vereinigung von Florentin und Lucinde zum idealen Paar läßt Friedrich Schlegel seine Lucinde ahnungsvoll in jenem Dialog selbst äußern:

Nicht ich, mein Julius, bin die die Du so heilig malst; (...) es ist die Wunderblume Deiner Phantasie, die Du in mir (...) erblickst. (S. 87)

Als Projektion aber kann Lucinde nur auf den bezogen werden, von dem sie projiziert wird: auf Julius, den eigentlichen Helden in Friedrich Schlegels Roman. Florentin jedoch ist der Entwurf einer Autorin, die ihren Helden nicht auf Ergänzung, sondern auf Einsamkeit angelegt hat. Im Gegensatz zu Julius, der seine ideale Ergänzung in Lucinde findet, bleibt Florentin konsequenterweise ohne eine solche Ergänzung: Er ist der Fremde, Einsame und Ausgestoßene.⁴ Juliane, die angebetete und begehrte Freundin seines Freundes Eduard - vergleichbar mit der unerreichbaren, weil verheirateten Freundin in der »Lucinde« - hat nicht den Status für Florentin, den Lucinde für Julius hat. Sie ist zwar reizvoll und verführerisch, und Florentin scheint sogar für einen Augenblick in ihr »alles vereinigt« (S. 39) zu finden, was seine Wünsche fassen⁵, sie ist aber im Gegensatz zu Lucinde, die für Julius »zärtliche Geliebte«, »beste Gesellschaft« und »vollkommene Freundin« (S. 10) ist, eine eher ein-dimensional angelegte Figur und keine ideale Vereinigung der verschiedenen vorgeführten Spielarten von Weiblichkeit. Sie hat daher auch nicht den exklusiven Status der Lucinde, was schon daraus deutlich wird, daß sie von der Autorin in einen Reigen anderer Frauen eingefügt ist. Leonore, Clementina, Betty, Therese, Juliane, Rosalia und Camilla sind Variationen des Typus Frau, auf den Friedrich Schlegel seinen Helden Julius in seinen »Lehrjahren der Männlichkeit« treffen und von dem er ihn sich wieder abwenden läßt. Die 'Synthese' Lucinde suchen wir in Dorothea Schlegels Roman vergebens. Sie verweigert ihrem Helden Florentin das, was Friedrich Schlegel für seinen Julius mit so viel Enthusiasmus ausphantasiert: die ideale Gefährtin.

⁴ Vgl. Florentin, S. 16, 22, 78.

⁵ Vgl. dazu die Parallelstellen in der Lucinde, S. 10, 62.

In der Poesie trifft sich also das nicht, was sich im Leben getroffen zu haben scheint. Wenn es denn stimmt, daß Friedrich Schlegel seiner Lucinde Züge von Dorothea verliehen hat, der Umkehrschluß läßt sich ganz sicher nicht ziehen: Florentin ist nicht Friedrich, er ist vielmehr Geselle Sternbalds⁶, auch des »kunstliebenden Klosterbruders«⁷ und Vorläufer jener Eichendorffschen Helden, deren Sehnsucht sich ins Unendliche verliert.⁸

Poesie und Leben treten auseinander. Auf der Ebene der Romane jedoch kommt es zu einer paradoxen Verschränkung fiktiver Entwürfe, die sich zwar nicht berühren, wohl aber einen geheimen Bezugspunkt haben: Androgynie als romantisches Schreibkonzept. Friedrich Schlegel schafft sich in Lucinde die gegengeschlechtliche Ergänzung, erweitert die Spielräume des Männlichen durch die Inkorporierung des Weiblichen und schreibt zugleich das Weibliche als Funktion männlicher Vervollkommnung fest.⁹ Dorothea Schlegel schlüpft in die Rolle des einsamen, vagabundierenden Mannes. Sie entwirft eine Biographie, in der ihre unerfüllten Wünsche als Frau nach Überschreitung festgelegter Rollenmuster und ihre Paria-Erfahrungen als Jüdin gleichermaßen eingehen. Sie erweitert den eigenen weiblichen Spielraum durch die fiktive Eroberung des Gegengeschlechts im Medium des männlichen Helden. Sie schließt nicht an den 'Frauenroman' als eingeführtem Genre¹⁰ an, sondern greift zur damals avantgardistischen Form des 'romantischen Romans'. Das hat jedoch seinen Preis: Die Frauenfiguren des Textes werden auf konventionelle Rollen festgelegt¹¹, deren Grenzen noch enger sind als bei Friedrich Schlegel, der seine Lucinde wenigstens beides sein läßt: sinnliche *und* geistige Frau.

In der ästhetischen Funktionalisierung des Weiblichen haben beide Texte eine geheime Korrespondenz. Die Effekte in Hinsicht auf das in den Texten präsentierte 'Frauenbild' sind sehr ähnlich, die »Rhetorik der Liebe« (S. 21),

⁶ Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, Berlin 1798. Im Brief an Clemens Brentano vom 27. Febr. 1801 macht sich Dorothea Schlegel über Winkelmann lustig, der im »Florentin« Abhängigkeiten von »Wilhelm Meister«, »Sternbald« und Jacobis »Woldemar« gefunden zu haben glaubt. Briefwechsel, Bd. 1, S. 19/20, Vgl. auch Franz Deibel, Dorothea Schlegel als Schriftstellerin im Zusammenhang mit der romantischen Schule, Berlin 1905, S. 53 ff.

⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797.

⁸ Eichendorff zeichnete die Gestalt seines Rudolf in »Ähnung und Gegenwart« (1813) nach Florentin. Dorothea Schlegel korrigierte das Manuskript. Vgl. Weissberg, S. 236, Deibel, S. 71.

⁹ Vgl. hierzu Sigrid Weigel, Wider die romantische Mode. Zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels »Lucinde«, in: Inge Stephan, Sigrid Weigel, Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 67-82. Dort auch Verweis auf die Aufsätze von Becker-Cantarino und weitere Literatur zur »Lucinde«.

¹⁰ Vgl. dazu Helga Meise, Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert, Berlin und Marburg 1983 und Lydia Schieth, Die Entwicklung des deutschen Frauenromans im ausgehenden 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1987.

¹¹ Natürlich sind die Spielräume auch im »Frauenroman« begrenzt, wie die Arbeiten von Meise, Schieth u. a. zeigen, die Konventionalität hat dort jedoch andere Gründe.

von der Friedrich Schlegel in seiner »Lucinde« spricht, ist in beiden Texten aber sehr unterschiedlich.

2. Einheitswunsch und Trennungserfahrung

»Wo man zwei ist, und doch allein« (S. 163) - mit dieser knappen Formel charakterisiert Clementina, die 'schöne Seele' des »Florentin«-Romans, die Ehe, in der die Liebe fehlt. Sie zielt damit auf die gerade geschlossene Verbindung von Juliane und Eduard, deren Scheitern sie mit Verweis auf eigene Erfahrung prognostiziert.

Ich habe es erlebt; zwei Menschen, die Bewunderung ihrer Zeit, an Bildung und Geist (...). Solange sie jung und ohne Sorgen, und ihr Verhältnis Aufmerksamkeit erregte, (...) hielt die Eitelkeit, und eine gewisse Liebe zur Konsequenz sie oben, aber sowie die ernsten Szenen des körperlichen Lebens ihnen nähertraten, und sie andre Pflichten gegenseitig von sich forderten, als die bisher statt aller andren ihnen gedient hatten; da wurden sie es schrecklich gewahr, daß der eine allgütige, allmächtige, alles schaffende und alles ersetzende Beweggrund, die Liebe, ihnen fehlte; und seitdem weder von Aufopferung, noch von Großmut, sondern von Entbehren und gemeinschaftlicher Tätigkeit die Rede war, seitdem sie nichts voreinander zu repräsentieren hatten, sondern die geheimsten Falten ihrer Seele nicht allein, sondern auch jede augenblickliche Laune, jeden Einfall, Torheit oder Angewöhnung gegenseitig tragen und entschuldigen sollten; haben sie sich hassend geplagt, und haben erst ihre Ruhe in der Trennung wiedergefunden. (S. 163/4)

Auch Kinder können nach Clementinas Meinung nichts an der Qualität einer Beziehung ändern, der das Eigentliche fehlt. Im Gegenteil: Sie provozieren nur »Gelegenheiten sich zu veruneinigen« (S. 164). Im Vergleich zu solchen Beziehungen, die von »Haß, Auflauern, Mißtrauen und Eifersucht« (ebd.) geprägt sind, schaffen die sonst so geschmähten Verbindungen »von ganz gewöhnlicher Konvention« wenigstens »eine Gewohnheit des Umgangs, eine Anhänglichkeit, (...) die (...) die Seele mit wohlthätiger Ruhe bis über das Ziel der Leidenschaften sanft hinwegführt«. (ebd.)

Was ist denn nun die Liebe, die allein eine dauerhafte und harmonische Verbindung zwischen zwei Menschen stiften kann?¹² Sicher ist nur: Es ist nicht Leidenschaft, die flüchtig ist. Und es sind nicht Delikatesse, Aufopferung und Großmut, die ebenfalls zu den vergänglichen Eigenschaften gehören, die

¹² »In der Liebe ist weder von Aufopferung noch von Großmut die Rede, denn sie macht beide überflüssig; und die Delikatesse, mit der sie beide sich zu verstecken und zu erraten suchen, ist, man mag es nennen, wie man will, immer ein Mangel an treuherzigem Zutrauen der Liebe.« Florentin, S. 164.

den Belastungen des Alltags nicht standhalten. Was ist sie aber positiv? Hier-
 auf antwortet der Text mit einem beredten Schweigen, indem er nur negative
 Beispiele vorführt. Die Verbindungen von Betty und Walter, Camilla und
 Siegmund, Rosalia und Jeronimo verlaufen, bzw. enden unglücklich. Aus
 ihnen entsteht kein dauerhaftes Glück, sondern Mißverstehen und Zerstörung.
 Die wahnsinnig gewordene Camilla, die in den Bergen wie ein Tier vegetiert
 und »mit wütender Geberde und unter beständigem Geschrey« (S. 187) Steine
 auf vorübergehende Paare schleudert, ist ein extremes Beispiel für die »Leiden
 der Liebe« (S. 136/153), die in Wahrheit Mangelerfahrung an Liebe in der Be-
 ziehung sind. Sogar die Beziehung zwischen Juliane und Eduard, die so
 glücklich zu sein scheint, gehört - wie wir aus der fragmentarischen Fort-
 setzung erfahren - in die Reihe der negativen Beispiele, und selbst die Verbin-
 dung zwischen dem Grafen Schwarzenberg und seiner Frau Eleonore - die ein-
 zig 'funktionierende' Beziehung in dem Roman - illustriert eher die Fremdheit
 denn die Übereinstimmung zwischen den Ehepartnern.

Diese Thematisierung von Fremdheit und Mangelerfahrung, die auf der
 Textebene des »Florentin« im Durchspielen immer neuer Paarkonstellationen
 zur Verwirrung der Erzählebenen führt und eine offene, ins Unendliche ver-
 weisende, das Begehren nach Einheit und Vereinigung nicht einholen kön-
 nende Textstruktur produziert, steht in einem augenfälligen Gegensatz zum
 hymnischen Preis der »echten Ehe« (S. 69) in der »Lucinde«.

Wo bei Dorothea Schlegel Zweiheit, Einsamkeit und unaufhebbare Tren-
 nung konstatiert werden, setzt Friedrich Schlegel auf Einheit, Vereinigung und
 Verschmelzung. Im Gegensatz zu Dorothea Schlegel kritisiert er die kon-
 ventionelle Ehe als 'Unnatur' und grenzt sie ab von der »ewigen Einheit und
 Verbindung der Geister« (S. 11), von der wunderbaren »Vermählung« (ebd.)
 der Geschlechter, wo zwei Menschen »völlig in Eins« (ebd.) verschmelzen. Im
 Widerspruch zu Dorothea bezieht Friedrich Sinnlichkeit ausdrücklich in sein
 Vermählungskonzept mit ein. Sogar die Eifersucht, die eigentlich als »Mangel
 an Liebe« (S. 36) charakterisiert wird, hat Platz in Friedrichs Liebeskonzept,
 das auch Mißverständnisse und Widersprüche zwischen den Liebenden integri-
 riert.

Mißverständnisse sind auch gut, damit das Heiligste einmal zur Sprache
 kömmt. Das Fremde, was dann und wann zwischen uns zu sein scheint, ist nicht
 in uns, in keinem von uns. Es ist nur zwischen uns und auf der Oberfläche, und
 ich hoffe bei dieser Gelegenheit wirst Du es ganz von Dir und aus Dir weg-
 treiben.

Und woher entstehen solche kleine Abstoßungen als aus der gegenseitigen Un-
 ersättlichkeit im Lieben und Geliebtwerden? Ohne diese Unersättlichkeit gibt's
 keine Liebe. Wir leben und lieben bis zur Vernichtung. Und wenn die Liebe es
 ist, die uns erst zu wahren vollständigen Menschen macht, das Leben des
 Lebens ist, so darf auch sie wohl die Widersprüche nicht scheuen, so wenig wie

das Leben und die Menschheit; so wird auch ihr Frieden nur auf den Streit der Kräfte folgen. (S. 71)

Mißverständnisse zwischen den Liebenden, die im »Florentin« zur Aufspaltung der Paarstruktur führen, existieren also in der »Lucinde«, werden aber sogleich in die kosmische Dialektik von Anziehung und Abstoßung überführt und darin aufgehoben. Dennoch: Auch Friedrich Schlegel weiß von der »ewigen Kluft« (S. 83), die nicht nur zwischen den Geschlechtern, sondern zwischen den Menschen überhaupt besteht. Die zwischen Julius und Lucinde hergestellte ideale Verbindung ist ein angestrenzter Versuch, eben diese Kluft zu überspringen.

Das Anknüpfen an den Mythos des Androgynen¹³ schafft dabei einen von der Alltagserfahrung gereinigten Raum, in dem die Aufhebung der Vereinzelung denkbar wird. Freilich bricht die Alltagserfahrung immer wieder in Form von Mißverständnissen, Eifersucht, Rache und geträumten Todeswünschen in die abstrahierende Reflexion ein. Eine »dauernde Umarmung« (S. 27) zwischen den Geliebten ist ebensowenig möglich wie ein Rollentausch zwischen den Geschlechtern (S. 12). Beides kann nur als Spiel funktionieren, welches kurzfristig die Fremdheit und die Widersprüche zwischen den Geschlechtern außer Kraft setzt, also keine Dauer begründet, sondern allegorisch auf ein Ideal verweist, in dem Dauer und Bewegung - oder um mit den Kategorien des Textes zu sprechen: Ruhe und Sehnsucht - utopisch zusammengedacht sind. Die Liebe zwischen Julius und Lucinde, die für Julius die Summe der vorangegangenen Einzelerfahrungen in einer Reihe von Beziehungen zieht, ist der utopische Ort, an dem Ruhe und Sehnsucht zusammenfallen, um sich dann erneut voneinander weg zu bewegen. Die Entsagung, die Schlegel seine Lucinde gegen Ende des zentralen Dialogs »Sehnsucht und Ruhe« (S. 86/7) ankündigen läßt, wiederholt das Naturgesetz von Werden und Vergehen, die Metamorphose, der alles Lebendige unterliegt (S. 64/5). Insofern ist die im Text phantasierte Vereinigung von Julius und Lucinde weniger eine »Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit« (S. 12) als eine »allegorische Miniatur« (S. 80) auf ein kosmologisches Geschehen, in dem der Einzelne nur ein Tropfen im »ewigen Wechselstrom der Zeit und des Lebens« (S. 20) ist. Liebe ist also nicht Endziel, sondern Abbild von Etwas, das nicht benannt, sondern nur gefühlt werden kann. Sie ist Mittel der Selbsterfahrung des Individuums im kosmologischen Zusammenhang, wie die Kunst Mittel der Selbstbehauptung des Individuums im universalen Kreislauf von Werden und Vergehen ist. In der Liebe zu Lucinde, in der Julius in der zärtlichen Berührung der »zarte(n) Hülle der ebenen Haut«

¹³ Vgl. dazu Achim Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln und Wien 1986.

der Geliebten, »die warmen Ströme des feinsten Lebens zu fühlen« (S. 61) glaubt, erfährt er jenen »flüchtigen und geheimnisvollen Augenblick des höchsten Lebens« (S. 63), den er in seiner Malerei und auch im Schreiben anzuhalten und in Dauer zu überführen sucht.

Die in der Liebesbegegnung angelegte Möglichkeit, zum »Kern« alles Lebendigen vorzustoßen, braucht als Korrektiv die Kunst, weil nur diese einen Schutz vor der Selbstaflösung des Individuums - in der Formulierung vom »reinen Vegetieren« (S. 29) in ein ambivalentes Bild gebracht - bieten kann. Der Wunsch, im universellen Kreislauf des Lebens aufzugehen, die 'Hülle' der individuellen Existenz zu durchstoßen, produziert zugleich die Angst, im Strom der Zeit unterzugehen und als Individuum nicht mehr kenntlich zu sein. In der doppelten Bewegung von Entgrenzung und Begrenzung wiederholt der Text eine Grundstruktur aufklärerischen Denkens, das die 'Freisetzung' des Menschen als Angst und Lust zugleich erlebt.

Damit aber hat das Liebes- und Kunstkonzept Friedrich Schlegels eine völlig andere Bezüglichkeit als das von Dorothea Schlegel. Es ist ein Reflex auf und ein Beitrag zum philosophischen Diskurs seiner Epoche, während Dorothea Schlegels Text die Frage des Subjekts auf der Ebene individueller Konstituierung thematisiert. Ihr Florentin sucht nicht die utopische Versöhnung in der kosmischen Umarmung der Liebe, sondern er sucht - sehr viel schlichter, aber darum nicht einfacher - das Rätsel seiner Herkunft zu lösen. Die schmerzhaft Anamnese der eigenen Geschichte dient der Selbstvergewisserung der eigenen Person, der der »eigne Lebenslauf« (S. 40) nicht gefällt. Aus den mitgeteilten Bruchstücken aus Florentins Kindheit und Jugend wird deutlich, daß er ein ungeliebtes Kind war, das ohne Vater und Mutter aufgewachsen und zudem extremem psychischen Druck durch eine widersprüchliche und strenge Erziehung ausgesetzt gewesen ist. Hinter den wütenden Attacken Florentins gegen eine falsche Frömmigkeit und die Repressivität einer mönchischen Erziehung verbergen sich - kaum verhüllt - die Affekte einer Autorin, die aus den eigenen Sozialisierungserfahrungen eines doppelten Patriatus resultieren. Die unglückliche Kindheit hat Florentin zu einem Mann werden lassen, der zur Liebe nicht fähig ist und sich in Träumereien und Tändeleien verliert. Im Gegensatz zu seinem 'Gegenspieler' Julius fehlt Florentin die feste männliche Identität, die dieser in den »Lehrjahren der Männlichkeit« erringt. Obgleich als Mann konzipiert und mit den Vorrechten dieses Geschlechts ausgestattet, ist er in der Unbestimmtheit seiner Herkunft und seines Charakters eine eher 'weibliche' Figur. Das hängt m. E. nicht nur mit der historisch und poetologisch begründbaren Unfähigkeit der Autorin zusammen, eine 'männliche' Figur zu entwerfen, sondern verweist auf die für einen Autor bzw. eine Autorin unterschiedlich gelagerten Schwierigkeiten bei der Realisierung eines Schreibkon-

zepts, das auf dem Phantasma der androgynen Verschmelzung von Autor und Text beruht.

So ist es für Friedrich Schlegel als Autor relativ unproblematisch, seine Lucinde als vollkommenes und unteilbares Wesen zu phantasieren¹⁴, weil der dazwischengeschobene Julius - das Ego des Autors - als Garant der Männlichkeit fungiert. Eine solche dazwischengeschobene Garantin der eigenen Weiblichkeit hat Dorothea Schlegel nicht. Für die »Lehrjahre der Männlichkeit« gibt es kein Pendant in Form von »Lehrjahren der Weiblichkeit«. Die Überschreibung der eigenen Weiblichkeit in die Figur des Florentin ist notwendige Konsequenz einer Situation, in der die Frau - historisch gesehen - von Selbstbestimmung und Progression ausgeschlossen war. In dieser Überschreibung drückt sich Überschreitung als Rebellion gegen festgelegte Rollenzuweisungen und Regression als Festlegung eben dieser Zuschreibungen zugleich aus. Oberflächlich gesehen ist der »Florentin« in seiner Verschmelzung von weiblichem Autor und männlichem Helden eine viel konsequentere literarische Umsetzung androgyner Vereinigungsphantasien als der »Lucinde«-Roman, in dem männlicher Autor und weibliche Heldin auf den eigentlichen Helden Julius als Autor-Ego bezogen sind. In Wahrheit aber ist der »Florentin«-Roman eine vehemente Einrede gegen androgyne Vereinigungsphantasien, weil er deutlich macht, daß dafür jegliche Voraussetzungen fehlen. Androgyne Verschmelzung, wie sie Friedrich Schlegel phantasiert, beruht auf der Geschlossenheit und Vollkommenheit des Individuums, zumindest auf ihrer Möglichkeit. Für Lucinde wird sie vorausgesetzt, für Julius im Text realisiert. Eben diese Geschlossenheit und Vollkommenheit entlarvt Dorothea Schlegels Text als illusionäre Verkennung der weiblichen Situation und als phantasmatische Überspringung der Identitätsproblematik. Ihre Frauen sind - trotz aller Stilisierungen - 'realistisch' gezeichnete Figuren.

Zwei Szenen sind hierfür aufschlußreich. Ein ironisch gebrochenes Seitenstück zu Schlegels »dithyrambischer Phantasie über die schönste Situation der Welt« (S. 12) findet sich in dem gemeinsamen Ausflug von Juliane, Eduard und Florentin. Juliane begleitet die beiden Männer als Jäger verkleidet. Die Lust, mit der sie anfangs die ungewohnte Freiheit im Walde genießt, schlägt bald in Ängstlichkeit um, als sie spürt, daß sie als 'schöner Knabe' dem Begehren der Männer im verstärkten Maße ausgeliefert ist. Die festgelegten Codes, die das Verhältnis der Geschlechter regeln und der Frau neben Einschränkung doch auch Schutz garantieren, sind außer Kraft gesetzt.

Die Ausgelassenheit und der steigende Mutwille der beiden (Männer) fing an sie zu ängstigen, sie fand jetzt ihr Unternehmen unbesonnen und riesenhaft kühn; die beiden Männer kamen ihr in ihrer Angst ganz fremd vor, sie erschrak

¹⁴ »Dein Leben ist Eins und unteilbar.« Lucinde, S. 10.

davor, so ganz ihnen überlassen zu sein; sie konnte sich einen Augenblick lang gar nicht des Verhältnisses erinnern, in dem sie mit ihnen stand, sie bebte, ward blaß. (S. 40/1)

Für Juliane endet das Abenteuer eines einseitigen Geschlechtertauschs mit einem Desaster. Von dem Wunsch nach weiteren Abenteuern ist sie gründlich kuriert, wie das Resümee der Autorin zeigt:

So endigte die abenteuerliche Wanderung. (...) Juliane hatte die Erfahrung ihrer Abhängigkeit gemacht, und mußte es sich gestehen, daß sie es nicht so unbedingt wagen dürfe, außer ihren Grenzen, und ohne ihre Bande und ihre erkünstelten Bequemlichkeiten fertig zu werden. (S. 106)

Mit unfreiwilligem Zynismus bringt es Florentin auf den Begriff, wenn er die auf die weibliche Rolle der Schwachheit zurückverwiesene Juliane in der Pose der »gedemütigten Übermütigen« (S. 123) in einer Zeichnung festhalten möchte und diesen Wunsch folgendermaßen begründet:

»Denn (...) wahrscheinlich wird diese Begebenheit doch die anstrengendste und abenteuerlichste sein, die Sie in Ihrem ganzen künftigen Leben erfahren werden.« (S. 89/90)

Die zweite Szene gehört in die nachgeholtte Geschichte, die Florentin Juliane und Eduard auf der für Juliane so demütigend endenden Wanderung erzählt. Er berichtet u. a. von seinem Leben als Maler in Rom, wo er längere Zeit mit einem Modell als Mann und Frau zusammengelebt habe. Diese Erzählung provoziert Juliane und Ihren Verlobten Eduard zu fassungslosen Zwischenfragen:

»Ihrer Frau« rief Juliane erstaunt; »doch wahrscheinlich bloß Ihrer Haushälterin« - »Nein, meiner Frau!« - »Wie? sie sind verheiratet?« - »Wirklich getraut?« fragte Eduard. - »Wahrscheinlich traute sie mir, und ich habe ihr nur zuviel getraut.« (S. 73)

In einem solchen ironischen Seitenhieb gegen die Ehe als Institution ist sich Dorothea Schlegel ganz mit Friedrich einig. Der weitere Verlauf der Erzählung scheint diese Einigkeit noch zu verstärken. Als Florentin erfährt, daß er Vater werden soll, schwelgt er ähnlich im Glück wie Julius, als Lucinde ihm die Vaterschaft ankündigt. Doch dann tritt etwas ein, was im Text eines männlichen Autors in der Zeit undenkbar ist: Die schöne Römerin treibt das Kind ab und bringt Florentin schnöde um die »Vaterwürde«. (S. 75)

Die Brisanz einer solchen Szene verstärkt sich, wenn man zum einen bedenkt, wie kühl die Autorin den moralisierenden Ausbruch ihres Helden übergeht, zum anderen aber, wenn man zwei vergleichbare Szenen aus der »Lucinde« heranzieht. Dort treibt Lisette, eine in mancher Hinsicht ähnliche Figur wie die schöne Römerin im »Florentin«, das gemeinsame Kind nicht ab, obgleich sie viel mehr Veranlassung dazu hätte als diese. Julius zweifelt nämlich wegen des »beinahe öffentlich(en)« (S. 45) Charakters seiner Geliebten an der »Ehre der Vaterschaft« (S. 48). Seine Geliebte gibt sich daraufhin in einem

melodramatischen Auftritt im Angesicht von Julius selbst den Tod und kommentiert diese heroische Tat mit den Worten: »Lisette soll zu Grunde gehn, zu Grunde jetzt gleich; so will es das Schicksal, das eiserne« (S. 48). Erst als Lucinde, die ihm vom Autor zugedachte ideale Gefährtin, Julius das ankündigt, wovon er längst heimlich geträumt hat (S. 68), ist er bereit, die Vaterschaft anzunehmen. Die enthusiastische Rede von Lucinde als »Madonna« (S. 71) und der überschwengliche Hymnus auf das »Heiligtum der Ehe« (S. 69), in dem die Natur selbst das »hochzeitliche Band« (S. 68) geknüpft hat, verrät die grandiosen Wünsche nach kosmischer Sinngebung, die im gelebten Leben freilich zur eher kleinbürgerlichen Idylle zusammenschrumpfen, in der die alten dichotomischen Geschlechtsrollen wieder in ihre Rechte eingesetzt sind.

Ich will mich anbauen auf der Erde, ich will für die Zukunft und für die Gegenwart säen und ernten, ich will alle Kräfte brauchen, solange es Tag ist, und mich dann am Abend in den Armen der Mutter erquicken, die mir ewig Braut sein wird. Unser Sohn, der kleine ernsthafte Schalk, wird um uns spielen und manchen Mutwillen gegen Dich mit mir aussinnen. (S. 69)

Als Vater hat Julius seinen Ort gefunden und kann als Besitzer eines »kleine(n) Landgut(s)« (S. 69) seßhaft werden und eintreten in den »Reigen der Menschheit« (ebd.). Florentin dagegen bleiben Vaterschaft und Grundbesitz versagt. Auch die mögliche, angedeutete Fortsetzung des Romans - Florentin geht nach Amerika und kämpft dort für die Freiheit (vgl. S. 78) - ändert nichts an der Tatsache, daß er das »Bürgerrecht im Stande der Natur« (S. 69), von dem Friedrich Schlegel seinen Helden Julius schwärmen läßt, nicht eringt. Sein Streben zielt nicht auf Erkenntnis der kosmischen Ordnung, die durch den Eintritt von Julius und Lucinde in die »wahre Ehe« vom Autor bestätigt wird, sondern auf das Herausfinden der eigenen Identität, die in der Ordnung der Gesellschaft ebenso wie in der Ordnung des Universums keine Entsprechung findet.

Diese Unterschiede in der Konzeptionierung der Helden - hier der sich durch die Liebe vollendende Julius, dort der einsam bleibende, in die Ferne schweifende Florentin - zeigen sich besonders sinnfällig in der unterschiedlichen Verwendung des Begriffs der Bestimmung, der eine zentrale philosophische Kategorie der Epoche darstellt. Diese Kategorie wird in den beiden Texten abweichend vom gängigen philosophischen Diskurs der Zeit verwendet. So setzt Dorothea Schlegel den Begriff der Bestimmung gleich mit der Suche ihres Helden nach der eigenen Herkunft, zielt damit also nicht auf die Gegenwart oder eine imaginäre Zukunft, in der sich die Bestimmung verwirklichen oder als 'Selbstbestimmung' in sinnvolle Handlung umgesetzt werden soll, sondern auf die Vergangenheit, die ihren Helden 'bestimmt' hat. Solange Florentin nicht herausgefunden hat, was ihn in der Kindheit 'bestimmt' hat, wird ihm seine eigene Lebensgeschichte immer verworren erscheinen und ihm seine

'Bestimmung' in Gegenwart und Zukunft ein Rätsel bleiben (vgl. S. 144). Mit dieser 'Unbestimmtheit' hängt sicherlich zusammen, daß Namen austauschbar werden. So hieß der Held des Romans zuerst Arthur, dann Lorenzo und schließlich Florentin.¹⁵ In einer anderen Fassung tritt er als Florestan in Erscheinung.¹⁶ Auch die Namen der anderen Figuren werden immer wieder geändert¹⁷, was natürlich zur Verwirrung der Leserschaft beitragen muß. Ich halte es nicht für abwegig, in der ständigen Vertauschung »eine Allegorie auf die Identitätsphilosophie«¹⁸ zu sehen, zumindest drückt sich darin ein Reflex auf die Identitätsproblematik der Autorin aus, die als Brendel Mendelssohn, Dorothea Veit und Dorothea Schlegel einer dreifachen Namensänderung unterworfen war, und in ihrem Wechsel von Judentum zum Protestantismus und schließlich zum Katholizismus die Verwirrung der eigenen Identität nicht nur als religiöse empfunden hat.

Friedrich Schlegel setzt sich ebenfalls von dem landläufigen Begriff der 'Bestimmung des Menschen' ab, variiert ihn ironisch und löst ihn schließlich spielerisch in der Gegenüberstellung von »bestimmt« und »unbestimmt« auf.

Das Denken hat die Eigenheit, daß es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann. Darum ist das Leben des gebildeten und sinnigen Menschen ein stetes Bilden und Sinnen über das schöne Rätsel seiner Bestimmung. Er bestimmt sie immer neu, denn eben das ist seine ganze Bestimmung, bestimmt zu werden und zu bestimmen. (...) Was ist denn aber das Bestimmende oder das Bestimmte selbst? (S. 80)

Die Antwort, die der Text gibt, kommt nicht überraschend: Es ist das »Männliche« und »Weibliche«, das sich verbinden soll »in der wirklichen Bestimmung, die bestimmt ist, alle Lücken zu ergänzen und Mittlerin zu sein zwischen dem männlichen und weiblichen Einzelnen und der unendlichen Menschheit«. (ebd.)

Der unterschiedliche Umgang mit dem Begriff der Bestimmung, der philosophische und poetologische Kategorie zugleich ist, hat Konsequenzen für die Textstruktur der beiden Romane. Bei Dorothea Schlegel führt er zu einer anamnetischen Struktur, die sich freilich nicht schließt, sondern ins Unendliche verliert. Das Nachdenken über die 'Bestimmung' des Helden produziert einen 'umgedrehten Entwicklungsroman', der seinen verborgenen Ausgangspunkt als Ziel nicht erreicht. Bei Friedrich Schlegel dagegen resultiert aus dem Begriff der 'Bestimmung' eine antithetische und symmetrische Struktur, die den Entwicklungsroman einschließt und zugleich in die unendliche Progres-

¹⁵ Vgl. Hans Eichner, »Camilla«. Eine unbekannte Fortsetzung von Dorothea Schlegels Florentin, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1965), S. 314.

¹⁶ Vgl. Weissberg, S. 226.

¹⁷ Vgl. die Synopse bei Eichner, S. 320.

¹⁸ Vgl. dazu Eichner, S. 327, der meint, daß Dorothea Schlegel eine solche Deutung selbst als »abstruse Überforderung« abgelehnt hätte.

sion transzendiert. Es entsteht das Paradox einer 'geschlossenen' und zugleich 'offenen' Form. Der Text selbst wird zur »allegorischen Miniatur« (S. 80), in der die ewige »Antithese« und »Symmetrie« (S. 81) der kosmischen Ordnung imitiert erscheint.

3. »Spiegelsaal« und »Bildergalerie« - Die Unterschiedlichkeit der Schreibkonzepte

In der fragmentarischen Vorrede zum zweiten, nie erschienenen Teil des »Florentin« reflektiert Dorothea Schlegel über ihr Schreibkonzept. In diesem Zusammenhang fallen die Stichworte »Spiegelsaal« und »Bildergalerie« (S. 162). Die Metapher vom »Spiegelsaal in dem man sich mitten unter den oft wiederholten Gestalten *allein* befindet«, verweist auf ein Werk, in welchem sich der Leser spiegeln kann. Ihr eigenes Konzept versucht Dorothea Schlegel mit der Metapher vom Werk als »Bildergalerie« zu umreißen, wo die »verschiedenen Porträte und Figuren« ein geselliges Ensemble bilden und Erinnerungen der unterschiedlichsten Art beim Leser hervorrufen.

Ich greife diese Metaphorik auf, um daran die Unterschiede der Schreibkonzepte von Friedrich und Dorothea Schlegel kurz zu resümieren. Tatsächlich ist die Metapher vom »Spiegelsaal« hervorragend geeignet, um die Besonderheit des Schreibverfahrens von Friedrich Schlegel herauszustellen. Das Bild des Spiegels zieht sich nicht nur als Leitmotiv durch den ganzen Text, es prägt auch die Struktur des Romans im Kleinen wie im Großen. Julius spiegelt sich in Lucinde, ihre gemeinsame Liebe spiegelt wie ein Mikrokosmos die Harmonie des Makrokosmos wider, das Wort ist »Spiegel und Ebenbild des göttlichen Geistes« (S. 21), und der Dialog »Sehnsucht und Ruhe« lebt von der Echostruktur. Da nimmt es nicht wunder, daß sich im Text die Assoziation an Narziss wie selbstverständlich einstellt. In der »Idylle über den Müßiggang« fühlt sich Julius wie »Narcissus« (S. 27), der sich in der klaren Fläche des Wassers spiegelt, in dem Kapitel »Metamorphosen« (S. 66 ff.) wird durchgängig das Bild von Narziss beschworen, wie wir es aus Ovids »Metamorphosen« kennen, und als Maler malt Julius vorzüglich »ein(en) Jüngling, der mit geheimer Lust sein Ebenbild im Wasser anschaut« (S. 63). Die Bilder von Narziss und Echo, Spiegel und Ebenbild finden ihre Entsprechung in der Struktur des Romans. Die »Lehrjahre der Männlichkeit« (S. 38 ff.) bilden die erzählerische Achse, um die jeweils sechs vorangestellte und sechs nachgestellte Abschnitte antithetisch und symmetrisch angeordnet sind. Ob man darin

nun eine Übernahme des Bauprinzips von Goethes »Urpflanze«¹⁹, die kunstvolle Umsetzung der Arabeske²⁰ oder den »Ursprung des modernen Romans«²¹ sehen will, deutlich ist auf jeden Fall, daß ein kompliziertes, vielfach aufeinander bezogenes Textgeflecht entstanden ist, in dem sich - getreu Schlegels eigener Romantheorie - die einzelnen Teile »wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen«.²²

Der Roman von Dorothea Schlegel folgt einem anderen Kunstkonzept. Der 'Unbestimmtheit' ihres Helden entspricht seine Unfähigkeit, sich zu spiegeln. Die Welt ist ihm fremd und er fühlt sich in ihr als Fremder. Die Personen, die ihm auf seiner Reise begegnen, haben den Status von bunten, unbegriffenen Bildern (vgl. S. 161). Sie beschäftigen seine Phantasie, lassen ihn vorübergehend seine Einsamkeit vergessen und wecken dunkel die Erinnerung an etwas, was als Geheimnis seiner Geschichte eingeschrieben ist. Der 'schönen Seele' des Romans, der Gräfin Clementina, begegnet Florentin zuerst auf einem Gemälde, auf dem sie als Heilige Anna dargestellt ist, wobei dieses Bild wie auch ein anderes von ihr nur Kopien eines Jugendbildnisses sind, auf dem Clementina als heilige Cäcilia, als Schutzpatronin der Musik, gemalt ist (S. 27, 145). Florentin seinerseits hat Ähnlichkeit mit dem Gemälde des Pilgrims, das im Zimmer der Gräfin Eleonore hängt (S. 35). Als Maler malt Florentin zwar auch Landschaften (S. 73), in Frankreich aber lebt er ausschließlich vom Porträtmalen (S. 78/81), und auf seiner Reise durch Deutschland betätigt er sich ebenfalls als Porträtzeichner (S. 89/140).

Bilder tauchen also nicht nur konkret als Gemälde und Zeichnungen auf, sondern das Schreiben der Autorin zielt auf das Herstellen von in sich abgeschlossenen Bildern. So werden Juliane und Eleonore durch die ausführliche Beschreibung, die die Autorin von ihnen gibt, gleichsam in Gemälde verwandelt (S. 18/9). Dieses Schreibverfahren bleibt nicht auf die Art der Personenbeschreibung beschränkt, es greift über auf die Komposition des Romans im Ganzen. Immer wieder werden Szenen so arrangiert, daß sie zu Bildern erstarren. Alle diese 'Bilder' sind Chiffren eines Sinnzusammenhangs, der unaufgelöst bleibt. Sie werden im Status von »bunten Bildern« belassen, die in einer Gemäldegalerie wie zufällig nebeneinander hängen. Eine erzählerische In-

¹⁹ Vgl. dazu Esther Hudgins, *Das Geheimnis der Lucinde-Struktur*, Goethes »Die Metamorphose der Pflanzen«, in: *German Quarterly* 49 (1976), S. 295-311.

²⁰ Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966 und ders., *Friedrich Schlegels »Lucinde«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1970), S. 61-90.

²¹ Gert Mattenklott, *Der Sehnsucht eine Form. Zum Ursprung des modernen Romans bei Friedrich Schlegel*; erläutert an der »Lucinde«, in: *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. v. D. Bänsch, Stuttgart 1977, S. 143-166.

²² 116. Athenäumsfragment, zit. nach *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler u. a., München, Paderborn, Wien 1958 ff. Das Zitat findet sich in Bd. II, S. 182.

stanz, die den Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern herstellen könnte, gibt es nicht. Die Autorin gibt vor, daß ihr die von ihr produzierten Bilder »selber ganz unbekannt« (S. 156) seien und erklärt sich außerstande, ihren Roman zu einem »befriedigenden Schluß« (S. 157) zu bringen: »Was hätte denn aus diesem Mann, den ihr den Helden nennt, werden sollen?« (S. 158). Das ist nicht Koketterie, sondern entspricht der Wahrheit. Dorothea Schlegel kann ihren Roman tatsächlich nicht zu Ende bringen: sie hat ihren Helden aus den Augen verloren.²³ So kann sie sich nur ironisch entschuldigend auf die romantische Theorie des Fragments zurückziehen: »Für mich ist das Buch hier zu Ende, denn Florentins Einfluß reicht nicht weiter« (S. 158).

Ganz anders stellt sich dagegen für den »Lucinde«-Roman das Problem des Fragmentarischen. Zwar bleibt auch Friedrich Schlegels Roman *Fragment*, vom zweiten Teil, der aus einer weiblichen Perspektive die Fortsetzung erzählen sollte, sind nur einige Notizen erhalten, was auf die Schwierigkeit des Autors verweist, sich wirklich in eine weibliche Heldin hineinzusetzen und eine weibliche Erzählposition einzunehmen. Das Konzept der androgynen Verschmelzung von Autor und Figur kann also auch für Friedrich Schlegel als gescheitert angesehen werden. Der veröffentlichte erste Teil der »Lucinde« ist als Entwicklungsgeschichte von Julius aber durchaus abgeschlossen. Durch das Arrangement der sich um den Mittelteil rankenden Einzelteile bricht Schlegel jedoch künstlich die linear erzählte Entwicklungsgeschichte seines Helden auf, um seine Theorie des romantischen Romans als Fragment zu bestätigen. Das Fragmentarische ist also Ergebnis eines Kalküls von einem Autor, der sich seiner Position und seiner Mittel in bezug auf den ersten Teil ganz sicher ist, erst mit dem beabsichtigten zweiten Teil geriet er in nicht mehr zu bewältigende Schwierigkeiten.

Bei Dorothea Schlegel aber ist das Fragmentarische Ausdruck der tiefen Unsicherheit ihrer Autorposition. Diese Unsicherheit hat historische, biographische und poetologische Gründe und läßt eine Geschlossenheit der Form nicht entstehen. Sie macht aus ihrem »Florentin« bereits im ersten Teil einen notwendig fragmentarischen Text. Die erhaltenen Aufzeichnungen des zweiten Teils lassen einen formalen erzählerischen Abschluß des Romans völlig unmöglich erscheinen. Damit aber ist Dorothea Schlegel gescheitertes Romanprojekt eine viel 'reiner' Umsetzung des romantischen Fragments und in mancher Hinsicht viel 'moderner' als Schlegels »Lucinde«.

Die bisherige Forschung hat das allerdings anders gesehen.²⁴ Für sie ist Friedrich Schlegels Text ein Stück 'Weltliteratur', während Dorothea Schlegels

²³ Der letzte Satz des 1. Buches lautet: »Florentin war nirgends zu finden.« (S. 153).

²⁴ Ausnahmen bestätigen hier nur die Regel. Vgl. Weissberg, S. 228.

Roman in den Bereich der 'Trivialliteratur' gehört, über den die wahren Kenner mit dem Schweigen der Höflichkeit hinweggehen.²⁵

²⁵ Über den Herrschaftsgestus, der solchen Einordnungen eigen ist, vgl. Christa Bürger, *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990, S. VII: »Die Literaturwissenschaft, die über ihre Gegenstände immer schon hinaus ist, weiß, daß sie es mit Trivialliteratur zu tun hat, unberührt von der Trivialität ihres Arguments, das so alt ist wie das Schreiben, an dem es Herrschaft ausübt. In einem 1811 im Morgenblatt für gebildete Stände veröffentlichten fiktiven Gespräch am Teetisch läßt Varnhagen von Ense einen jungen Herrn auf die Frage, ob er die Schriftstellerin, über die man sich unterhält (es handelt sich um Caroline de la Motte Fouqué), gelesen habe, die boshaft naive Antwort geben: 'Ich habe sie nicht gelesen; aber ist es denn nöthig, um sie zu beurtheilen?'«