GENDER OPEN REPOSITORIUM

"Als sie ein Knabe war" : Cross-dressing und Poetik in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre und Woolfs Orlando

Schößler, Franziska

1999

https://doi.org/10.25595/1789

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schößler, Franziska: *"Als sie ein Knabe war" : Cross-dressing und Poetik in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre und Woolfs Orlando*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 5 (1999) Nr: 1, 61-74. DOI: https://doi.org/10.25595/1789.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

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

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Franziska Schößler

„Als sie ein Knabe war" – *Cross-dressing* und Poetik in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und Woolfs *Orlando*

Zur Zeit boomen die Untersuchungen, die auf den Spuren Butlers *cross-dressers* in der Literatur, im Film und in der Oper aufspüren.[1] Doch nicht selten wird in diesen Analysen vergessen, daß es sich um Kunstwerke handelt, in denen die diversen Formen der Travestie in Szene gesetzt werden. Häufig wird der mediale Aspekt unterschlagen, damit aber eine wesentliche, komplexe Dimension dieses Phänomens. Um diesem Manko abzuhelfen, soll im folgenden das Verhältnis von Poetik und Geschlechterirritation untersucht werden, zumal zwischen diesen beiden Bereichen eine besondere Affinität zu bestehen scheint. Denn gehen wir davon aus, daß die binäre Geschlechtermatrix ein fundamentales Realitätsprinzip darstellt, wie beispielsweise auch Freud in seiner Vorlesung über Weiblichkeit betont,[2] so liegt nahe, daß Poesie, die die Diskurse des Realen transzendiert und problematisiert, mit der Absage an das Realitätsprinzip geschlechtlicher Einordnung verbunden werden kann. Hinterfragt Dichtung die Mechanismen der Realitätskonstitution, so kann geschlechtliche Irritation zum Ausdruck des Poetischen werden, wie an zwei großen Romanen vom Ende des 18. und vom Beginn des 20. Jahrhunderts gezeigt werden soll. Im Mittelpunkt der folgenden Darlegungen stehen Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, von der Forschung emphatisch als prototypischer Bildungsroman gefeiert, und Virginia Woolfs fiktive Biographie *Orlando*, im übrigen ihrer Freundin Vita Sackville-West gewidmet.[3] Begonnen wird mit einer Lektüre des ersten Buches der *Lehrjahre*, um dann die rätselhafte Figur der Mignon genauer in Augenschein zu nehmen.

I Goethes *Lehrjahre*

Bereits die Eröffnung des Romans stellt das Geschehen in das Zeichen des Theatralischen, signalisiert, daß alles nun Folgende einer Aufführung gleicht, die, und das möchte ich im folgenden zeigen, einen Zusammenhang zwischen bürgerlichen Riten und Geschlechterinszenierung erkennbar werden läßt. Der Roman beginnt mit dem nur scheinbar lapidaren Satz: „Das Schauspiel dauerte sehr lange" (*Lj*, 9).[4] Mit diesem ersten Satz wird der Raum theatralischer Doppelungen betreten, die die Mechanismen bürgerlichen Lebens sichtbar und als Inszenierungen kenntlich machen. Es heißt dann weiter: Barbara, eine alte Vettel, so recht der Komödie entsprungen, „erwartete Marianen, ihre schöne Gebieterin, die heute im Nachspiele, als junger Offizier gekleidet, das Publikum entzückte, mit größerer Ungeduld, als sonst" (*Lj*, 9). Denn der andere Liebhaber der jungen Schauspielerin, die nicht ausschließlich mit Wilhelm liiert ist, hat ein Päckchen gesandt, nicht nur mit Geld reich bestückt, sondern zudem mit Accessoires versehen, die Mariane zur schönen Geliebten ausstaf-

fieren sollen. Barbara hat diese Gaben buchstäblich ins rechte Licht gerückt; weihnachtliche Festlichkeit kommt auf, wie der Vergleich der Gaben mit Christgeschenken nahelegt. Es heißt:

> Das Nesseltuch, durch die Farbe der halbaufgerollten Bänder belebt, lag wie ein Christgeschenk auf dem Tischchen; die Stellung der Lichter erhöhte den Glanz der Gabe, alles war in Ordnung, als die Alte den Tritt Marianens auf der Treppe vernahm, und ihr entgegen eilte. Aber wie sehr verwundert trat sie zurück, als das weibliche Offizierchen ohne auf ihre Liebkosungen zu achten, sich an ihr vorbei drängte, mit ungewöhnlicher Hast und Bewegung in das Zimmer trat, Federhut und Degen auf den Tisch warf, unruhig auf und nieder ging und den feierlich angezündeten Lichtern keinen Blick gönnte. (*Lj*, 9)

In der sozial niedrig stehenden Sphäre der Theaterwelt, einer Sphäre, die unter dem Niveau des gutbetuchten Kaufmannssohnes Wilhelm angesiedelt ist, wird also, das legt der Vergleich mit dem Christgeschenk nahe, der Hochwerttag des Weihnachtsfestes nachgespielt; der Raum erglänzt wie bei einem Christfest. Und im Lichtglanz drapiert werden die Gaben Norbergs, die Mariane zur Frau, zur schönen Geliebten machen sollen, also die schmückenden Bänder, der Stoff, „das Stück Mousselin zum Nachtkleide" (*Lj*, 10). Weihnachten, das Fest, an dem sich gemeinhin die bürgerliche (Kern-)Familie zu ihrer eigenen Ikone verklärt – Kittler betont diesen Aspekt in seiner Untersuchung der *Lehrjahre*[5] –, und die geschlechtliche Einordnung werden zusammengezogen. Weihnachten, das in der Eröffnungsszene imitiert wird, wird in der dekonstruierenden Wiederholung als auratisches Ritual kenntlich, das Geschlechtlichkeit sanktioniert und produziert. Mariane wird über die vestimentären Angebote auf die Rolle der schönen Geliebten festgeschrieben. Die Wiederholung und damit Theatralisierung bürgerlicher Gebräuche macht den Zusammenhang von Geschlecht, Kleidung und bürgerlichem Ritus sichtbar.

Doch geht diese Demaskierung weiter. Mariane hat deshalb für die Geschenke kein Auge, weil sie einen anderen, nämlich Wilhelm, liebt, und ihre Offizierstracht, die sie bei diesem ersten Auftritt trägt, legt ihr nahe, den Unwillen auch körperlich und in aggressiven Gesten kundzutun. Mariane springt auf Barbara, die ihr Vorhaltungen macht, regelrecht zu

> und faßte sie bei der Brust. Die Alte lachte überlaut. Ich werde sorgen müssen, rief sie aus, daß sie wieder bald in lange Kleider kommt, wenn ich meines Lebens sicher sein will. Fort, zieht euch aus! Ich hoffe das Mädchen wird mir abbitten, was mir der flüchtige Junker Leids zugefügt hat; herunter mit dem Rock und immer so fort alles herunter, es ist eine unbequeme Tracht, und für euch gefährlich wie ich merke. Die Achselbänder begeistern euch. Die Alte hatte Hand an sie gelegt. (*Lj*, 10)

Ganz offensichtlich ermöglicht die Offizierstracht Mariane eher männlich codierte Gesten von Abwehr und Widerwillen, führt zu dem ungewöhnlichen tätlichen Angriff; die männliche Kleidung gibt das Verhalten, das Spektrum an Gesten vor, die Mariane zum ungestümen 'Junker' werden lassen. Barbaras dreifache Wiederholung, Mariane solle sich entkleiden, um wieder zum 'Mädchen' zu werden, bestätigt, daß es die Kleidung ist, die Marianes Männlichkeit produziert. In Butlers Worten hieße das: „[D]ie Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche des Körpers*."[6]

Beginnt also der Roman Goethes mit dem Satz: „Das Schauspiel dauerte sehr lange", so wird tatsächlich auf den ersten Seiten Geschlechtlichkeit als vestimentäres und gestisches Schauspiel ausgestellt, ebenso wie das Christfest als rituelle Inszenierung bürgerlicher Geschlechtsrollen erscheint.

Damit möchte ich mich der für mein Thema noch zentraleren Figur der Mignon zuwenden, einer Figur, die den Zusammenhang von Poetik und Geschlechtlichkeit exemplarisch verkörpert. Dieses „Rätsel", wie Philine es nennt (*Lj*, 96),[7] verweigert sich sowohl biographischer als auch geschlechtlicher Einordnung, damit den zentralen bürgerlichen Identitätsdiskursen (vgl. *Lj*, 97f.). Bei Mignons erstem Auftritt heißt es über ihr Kostüm – Wilhelm hat sich inzwischen auf seiner eigentlich geschäftlichen Reise einer zersprengten Theatergruppe zugesellt:

> Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte. (*Lj*, 90)

Geschlechtlichkeit, so wird in dieser kleinen Szene deutlich, ist Ergebnis einer Entscheidung, also von Performanz. Die spanisch anmutende Kostümierung aber, die Mignon in die Nähe der *Citanella*-Erzählung von Cervantes rückt, ebenso wie ihre Haartracht und der Name beziehen sie auf eine aristokratische Tradition homosexueller Praxis:

> Als 'Mignon' bezeichnete man seit Zeiten Heinrichs des III. nicht nur die Günstlinge von Fürsten und Königen, sondern auch deren gleichgeschlechtliche Partner im Liebesspiel. So hat man denn auch die feminine Spielart, die 'mignonne', verstanden: sie ist die 'intime Freundin einer Fürstin'.[8]

Der Name Mignon ruft also die männliche Version der höfischen Günstlinge auf.[9] Entsprechend gibt es Übereinstimmungen zwischen Mignons Frisur und der Ausstaffierung von *mignons*. Über diese wird berichtet: „Ces beaux mignons portaient des cheveux longues, frisés et refrisés, remontant par-dessus leurs petits bonnets de velours, comme chez les femmes."[10] Auf ihrem Gesicht scheint Mignon zudem Maske über Maske zu tragen. Es heißt an anderer Stelle:

> Sie stellte sich oft an ein Gefäß mit Wasser, und wusch ihr Gesicht mit so großer Emsigkeit und Heftigkeit, daß sie sich fast die Backen aufrieb, und Laertes erfuhr durch Fragen und Necken, daß sie die Schminke von ihren Wangen auf alle Weise los zu werden suche, und über dem Eifer, womit sie es tat, die Röte, die sie durchs Reiben hervorgebracht hatte, für die hartnäckigste Schminke halte. (*Lj*, 105)

Mit diesen Merkmalen läßt sich Mignon vorbürgerlichen Körperkonzepten zuordnen, die Körperlichkeit eher als Bühne, allerding ständisch reglementierter Inszenierungen, denn als natürliches Ausdrucksorgan unverstellter Emotionalität begreifen. So wird im Ancien Régime, wie Richard Sennett in seiner Studie *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* unterstreicht, der Körper als Bühne

gefaßt, als Leerstelle, die vestimentär zu allem und jedem gemacht werden kann, solange die ständische Zuordnung gewahrt bleibt:

> Ob die Leute das waren, was die Kleider aus ihnen machten, war nicht so wichtig wie der Wunsch, etwas Erkennbares zu tragen, um auf der Straße jemand zu sein. (...) In diesem Sinne kam den Kleidern unabhängig von ihrem Träger und dessen Körper eine eigenständige Bedeutung zu.[11]

Damit verbindet sich die Tendenz, jeden scheinbar mimetischen Anspruch der Kleidung auf die Nachahmung von körperlicher Natur aufzugeben. Die Gesichter sind geschminkt und mit Schönheitspflästerchen besetzt, die die Stimmung der Person signalisieren; Befindlichkeit ist also der Effekt codifizierter Signale: „Das Gesicht selbst war zur Folie geworden, auf der man Abzeichen abstrakter Charaktereigenschaften anbrachte."[12] Die Mignon der *Lehrjahre* ist mit ihrem maskierten Gesicht und ihrem Kostüm, das Geschlechtlichkeit verhüllt, nicht aber definitorisch inszeniert, wie es dann im Biedermeier der Fall sein wird, diesen vorbürgerlichen Körperkonzepten zuzuordnen, die aus historischer Perspektive ein freilich obsoletes Gegenprogramm zu bürgerlichen Identitäts- und Ausdrucksdiskursen darstellen.

Entwertet die Mignon-Figur geschlechtliche Binarität, so avanciert sie zugleich zur Allegorie der Kunst – beispielsweise über ihr legendäres Italien-Lied.[13] Dieser Aspekt kann hier nicht genauer ausgeführt werden; festzuhalten ist aber, daß der Genius Mignon androgyn gestaltet ist, daß Androgynie als „Fülle des Daseins", wie es heißt (*Lj*, 26 f.), mit genialischer Kunst verbunden wird. Mignon verkörpert obsolet werdende Körper- wie Kunstkonzepte und wird entsprechend gleich zweimal aus dem Kosmos des Romans verdrängt. Zum einen hat Mignon innerhalb der Turm-Gesellschaft keinen Ort mehr; sie wird domestiziert, vornehmlich, indem ihr Frauenkleider aufgedrängt werden.[14] Doch überlebt sie diese Integrationsversuche nicht; sie stirbt und wird den Künsten eines Arztes übergeben. Der macht sie nach allen Regeln der Mumifizierung zur schönen Leiche, ästhetisiert sie zur ewigen, doch toten Gestalt, die während der ironisch gebrochenen Exequien nahezu marktschreierisch angepriesen wird und dann auf Knopfdruck verschwindet. In der Turm-Gesellschaft gibt es für geschlechtliche Uneindeutigkeit, aber auch für die Poesie des Genies keinen Raum mehr.[15] Mignon entzieht sich den Vereindeutigungstrategien und bezahlt – und das läßt die Radikalität dieses Paradigmenwechsels erscheinen – ihre geschlechtliche Uneindeutigkeit mit dem Tod. Im übrigen wird in dieser Sphäre auch das Theater verabschiedet, also das künstlerische Medium, in dem *cross-dressing* und Travestie ebenfalls ihren Ort finden. Wilhelm, der auszog, um auf den Spuren Schillers eine nationale Schaubühne zu gründen, wird wohl zum Pächter eines lukrativen Landguts.

Darüber hinaus läßt sich jedoch fragen, ob nicht auch auf der Metaebene der *Lehrjahre* eine Form ästhetischer Verklärung vollzogen wird, wie sie die Exequien des Turms auszeichnen. Erst die postrevolutionäre Fassung des Romans, so läßt ein Vergleich mit der ersten Version, mit der *Theatralischen Sendung* deutlich werden, erhebt die Figur Mignons so ausschließlich zur Allegorie der Kunst und tilgt zugleich die sprachliche Irritation, für die die Mignon-Figur in dem ersten Entwurf noch sorgt. Dort wird das sprachliche Indiz von binär bestimmter Identität gesprengt. Das Per-

sonalpronomen wechselt in der *Sendung* beständig zwischen 'sie' und 'er', wenn es beispielsweise heißt:

> Mignon hatte die rechte Hand auf das Herz gelegt und machte, indem er den rechten Fuß hinter den linken brachte und beinah mit dem Knie die Erde berührte, eine Art von spanischem Compliment mit der größten Ernsthaftigkeit. (...) Wilhelm der nicht wußte, was er daraus machen sollte, wollte sie aufheben, allein Mignon widerstand.[6]

In den *Lehrjahren* hingegen wird die Darstellung Mignons homogenisiert – bis auf ganz wenige Ausnahmen wird das weibliche Pronomen durchgehalten. Damit aber wird m. E. die geschlechtliche Unbestimmtheit in ihrer möglichen Tragweite entschärft, indem eines der zentralen Medien der Geschlechterkonstitution, die Sprache, aus dem Blick rückt. Was auf der einen Seite gewonnen ist, wird Androgynie und Kunst zusammengeführt, das geht verloren, wenn in den *Lehrjahren* die sprachlichen Heterogenitäten geglättet werden, die Sprache also in ihrer Funktion der Identitäts- und das heißt Geschlechtskonstitution nicht mehr faßbar wird.

II Woolfs *Orlando*

Ganz anders sieht es hingegen in Woolfs *Orlando* aus, einem Roman, der Sprache und Geschlechtlichkeit analogisiert und mit einer Nachdrücklichkeit wie wenige andere Texte aufdeckt, daß Kleidung, Gestik und Mimik Geschlechtlichkeit herstellen.[18] Sprache mit ihren Metaphernspielen wie Kleidung mit ihren Verhüllungen führen vor Augen, daß alles etwas anderes sein kann. Woolfs Text eignet sich also als Gegenbild zu Goethes Bildungsroman, weil Geschlechterirritation und Poetik ebenfalls zusammengeschlossen werden, jedoch in anderer Weise.[19]

Die Idee zu *Orlando* kam Virginia Woolf im März 1927, nach Abschluß des Romans *To the Lighthouse*, vielleicht auch als Reaktion auf Sackvilles Roman *Passenger to Teheran*,[20] und sollte eine Vagabondage, eine Eskapade sein, eine Erholung von ihrer ansonsten streng konzipierten poetischen Arbeit. In ihrem Tagebuch notiert sie: „Denn ich spüre wirklich das Bedürfnis nach einer Eskapade nach diesen ernsthaften, poetischen, experimentellen Büchern, deren Form immer so genau durchdacht ist."[21] Sie schreibt die fiktive Biographie der Schriftstellerin Vita Sackville-West, die zur gleichen Zeit ihre Geliebte ist. Doch ganz anders als es die Gattung der Biographie vorsieht, entwirft sie eine Lebensgeschichte, die in der elisabethanischen Zeit beginnt, zur Epoche Jakobs I. und zur Restauration, zu den Verhältnissen Karls II. überleitet und sich bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt.[22] Der Diskurs der Biographie wird in gut humoristischer Tradition à la Sterne demontiert und persifliert. So schließt Woolf der ersten Ausgabe ein Namensregister an, das jedoch unvollständig ist und ganz augenscheinlich die Parodie eines Registers. Zusätzlich fügt sie Bilder in den Text ein, die die beschriebenen Personen leibhaft vor Augen führen sollen, doch ist es nie diejenige oder derjenige, um den oder die es sich gerade handeln soll.[23] Anregungen zu ihrer phantastischen Biographie erhält Woolf sicherlich auch von Shakespeares Komödie *As you like it*.[24] Dort findet sich nicht nur ein Protagonist mit gleichem Namen, sondern auch die bei Woolf zentrale Thematik

der Erbschaft spielt eine Rolle.[25] Zudem findet das *cross-dressing* in der für Shakespeare üblichen doppelten und dreifachen Überlagerung statt.[26] Doch kann der Name Orlando jenseits der literaturgeschichtlichen Referenz auch in Hinsicht auf die *gender*-Thematik gedeutet werden. Orlando nämlich kann zerlegt werden in '*or*', also 'oder', und '*and*', also 'und'. Wie Rachel Bowlby anregt, bringt der Name zugleich Geschlecht als binäres Repräsentationssystem, als '*or*' zum Ausdruck wie auch als Konstruktion, die das binäre System im '*and*', also in der androgynen Geste der Kombination überschreitet.[27]

Orlando kann zunächst als großartige Omnipotenzphantasie gelesen werden,[28] als Lebensentwurf einer Figur, der alle Erfahrungsräume, vor allem die des Weiblichen und Männlichen zugleich zur Verfügung stehen. Orlando liebt es, von einem Kostüm in das andere zu wechseln und damit auch ihr Begehren nach dem einen oder anderen Geschlecht wie eine Haut an- oder abzustreifen. In einem „schwarzen Samtanzug, der reich mit venezianischer Spitze besetzt war" (*O*, 152), nähert sie sich einer Prostituierten, und zu „spüren, wie sie leicht und doch wie eine Bittstellerin an ihrem Arm hing, weckte in Orlando all die Gefühle, die einem Mann anstehen" (*O*, 153). Sie wendet sich lustvoll beiden Geschlechtern zu, und je nach Vorhaben wirft sie sich in ein anderes Kleid, einen anderen Anzug aus ihrem weitläufigen Fundus:

> So mag man sie denn skizzieren, wie sie ihren Vormittag in einem chinesischen Gewand unbestimmten Geschlechts zwischen ihren Büchern verbrachte; dann den einen oder anderen Klienten (denn sie hatte viele Dutzende von Bittstellern) im selben Gewand empfing; dann machte sie eine Runde durch den Garten und schnitt die Nußbäume – wofür Kniehosen bequem waren; dann wechselte sie über zu geblümtem Taft, der für eine Fahrt nach Richmond und einen Heiratsantrag von einem großen Edelmann am angemessensten war; und so wieder zurück in die Stadt, wo sie eine schnupftabakbraune Robe wie die eines Anwalts anlegte und die Gerichtshöfe aufsuchte, um zu hören, wie es um ihre Prozesse stehe. (*O*, 156)

Weibliche wie männliche Verhaltensmuster und ihre Varianten des Begehrens stehen ihr mit diesen vielfältigen Verkleidungen zur Verfügung. Zudem durchläuft sie ganze Epochen wie Räume, Ost wie West, und auch Leben und Tod trennt lediglich eine durchlässige Grenze. An ihre Stelle treten Heilschlaf und Trance. Vor allem aber ist ihr der traditionell männlich dominierte Bereich der Poesie zugänglich. Entworfen wird ein Gegenmodell zu der Lebenserfahrung des Ausschlusses der Frau, vor allem aus dem Reich der Sprache, der Poesie und des Alphabets, wie ihn Woolf in ihrem nahezu zeitgleich entstandenen Essay *A Room of one's own* beschreibt. Dort wird mit der Szene eingeleitet, wie sie in „Oxbridge" in die Bibliothek zu gelangen sucht, um ein Gedicht nachzuschlagen:

> Ich muß sie [die Tür der Bibliothek; Anm. v. Verf.] wohl geöffnet haben, denn sofort erschien wie ein Schutzengel, der mit flatterndem schwarzem Gewand anstelle von weißen Flügeln mir den Weg versperrte, ein abweisender, silberhaariger, freundlicher alter Herr, bedauerte mit leiser Stimme, während er mich hinauswinkte, daß Damen in die Bibliothek nur zugelassen sind, wenn sie von einem Kollegiumsmitglied begleitet werden oder ein Empfehlungsschreiben haben.[29]

In *Orlando* macht sich Woolf die literarischen Traditionen verfügbar und bewertet beispielsweise Topoi wie auch die großen Potentaten der englischen Literatur neu; sie schreibt sich ihre eigene Bibliothek.[30]

Doch zugleich gibt diese Phantasie der Entgrenzung sehr genau Aufschluß über die geschlechtlichen Eingrenzungen und ihre Konstitutionsmechanismen. Gerade die Grenzüberschreitung und damit die Fremdheit im anderen Geschlecht macht die kulturellen Strategien der Geschlechterdifferenzierung faßbar. Auf dem Schiff, das Orlando nach England bringt und das bezeichnenderweise „Enamoured Lady" heißt, also 'die bewaffnete, gerüstete Frau', trägt sie zum ersten Mal Frauenkleider, und das führt zu folgenden Überlegungen:

> „Aber", dachte sie, wobei sie ein wenig mit den Beinen strampelte, „es ist schon eine Plage, diese Röcke um die Hacken zu haben. Dabei ist der Stoff (geblümte Paduaseide) der herrlichste der Welt. Nie habe ich erlebt, daß meine Haut (hier legte sie eine Hand auf ihr Knie) so vorteilhaft zur Geltung kommt wie jetzt. Aber könnte ich in Kleidern wie diesen über Bord springen und schwimmen? Nein! Deshalb müßte ich auf den Schutz einer Blaujacke vertrauen.". (*O*, 110)

Etwas später hat sie bereits erkannt, welche Partien ihres Körpers bedeckt zu bleiben haben. „Sie reckte die Arme (Arme, das hatte sie bereits gelernt, besitzen keine so lebensgefährliche Wirkung wie Beine)" (*O*, 115).[31] Die Erotisierung des Körpers durch das Kleid schreibt Orlando also, nur scheinbar paradox, auf die Tugend der Keuschheit fest, wie sie mit der Empfindsamkeit zu dem ausschließlichen Wert der Frau avanciert – Richardson propagiert diese Tugendmoral in seinen auch für Deutschland traditionsbildenden Briefromanen *Pamela* und *Clarissa*. In *Orlando* erinnert das erotisierende Kleidungsstück unablässig an die Möglichkeit der Verführung, leistet ihr geradezu Vorschub und schreibt die moralische Doktrin der Unschuld in jede der Handlungen und Bewegungen ein, eine Doktrin, die Woolf mit bissiger Ironie bedenkt; die Keuschheit sei den Frauen „ihr Juwel, ihre Zier, die zu schützen sie bis zur Raserei gehen, und an der sie sterben, sollten sie ihrer beraubt werden" (*O*, 109). Richardsons Clarissa stirbt tatsächlich an geraubter Unschuld; in Orlando droht hingegen lediglich ein Matrose vom Mast zu fallen – eine moderierte Form des Sündenfalls –, als sie aus Versehen „einen oder zwei Zoll Bein (zeigte). Ein Seemann auf dem Mast, der in diesem Augenblick zufällig nach unten sah, fuhr so heftig zusammen, daß er den Tritt verfehlte und sich nur mit knapper Not retten konnte" (*O*, 112). Kleidung produziert ein kanalisiertes und tabuisiertes Begehren, reduziert zugleich den Handlungs- und Bewegungsspielraum der Frau und macht sie zur Schutzbefohlenen des Mannes.

Daß Kleidung zudem Geschlechtscharaktere, also 'wesenshafte Weiblichkeit' produziert, wird ebenfalls überdacht. Orlando eignet sich als Frau nach und nach 'typisch weibliche Eigenschaften' an – sie wird eitel, ängstlich und verzichtet auf ihre poetische Arbeit; sie wird 'bescheidener' in bezug auf ihre Verstandeskräfte – und das alles ist Resultat der neuen Kleiderordnung. Es heißt:

> Der Wechsel der Kleidung hatte, so werden manche Philosophen sagen, viel damit zu tun. Eitle Nebensächlichkeiten, die sie zu sein scheinen, haben Kleider, so sagen sie, wichtigere Aufgaben als nur die, uns warmzuhalten. Sie verändern unser Bild der Welt und das Bild der Welt zu uns. (*O*, 133)

Doch bleibt es nicht bei dieser Position, die geschickterweise in die gewichtigen Münder von Philosophen gelegt wird – auch eine Maskerade –, sondern eröffnet wird eine Diskussion, die die diversen Standpunkte – Geschlecht als Wesen oder Konstruktion – entwickelt und zusammenführt. Es schließt sich an die obigen Zeilen eine Korrektur an:

> Dies ist die Ansicht einiger Philosophen und kluger Köpfe, aber im großen und ganzen neigen wir einer anderen zu. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern ist, zum Glück, von großer Tiefgründigkeit. Kleider sind nichts weiter als ein Symbol für etwas, das tief darunter verborgen liegt. Es war eine Veränderung in Orlando selbst, die ihr die Wahl eines Frauenkleides und eines Frauengeschlechts diktierte. (*O*, 134)

Zwar scheint hier die essentialistische Fassung von Geschlecht aufgerufen. doch ist selbst das 'Frauengeschlecht' wählbar. Dann heißt es nach dieser scheinbaren Reetablierung von wesenshafter Geschlechtlichkeit:

> In jedem menschlichen Wesen gibt es ein Schwanken von einem Geschlecht zum anderen, und oft sind es nur die Kleider, die das männliche oder weibliche Aussehen aufrechterhalten, während darunter das Geschlecht das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint. (*O*, 134)

Damit beschreibt Woolf den Mechanismus der Travestie, der die Konstruktivität einer essentialistischen Geschlechtsidentität, wie sie das anatomische Geschlecht vorgeben soll, ans Licht bringt.[32] Kann das 'oben' etwas anderes als das 'unten' sein, so ist der Zusammenhang von 'oben', d.h. *gender* und 'unten', d.h. *sex* offensichtlich beliebig und das hierarchische Verhältnis zwischen Anatomie und kulturellem Geschlecht wird aufgehoben. Zum einen wird in diesem argumentativen Nebeneinander von '*and*' und '*or*',[33] von Repräsentation und Konstruktion, die Grenze zwischen den Geschlechtern bekräftigt, die zum anderen jedoch im transvestitischen Akt überschritten werden kann.[34] Der Transvestismus ist auf den kulturell produzierten Schein von Repräsentativität der Kleidung und des Verhaltens angewiesen, um ihn zu subvertieren.

Virginia Woolf bestimmt jedoch nicht nur das Geschlechterverhältnis als Effekt vestimentärer Inszenierungen, sondern auch das Schreiben als Spiel mit Metaphern und als Maskerade der Stile. So schlüpft Woolfs Erzählen selbst wiederholt in literarische Rollen, um sie zu demontieren. Ein Shakespearescher Liebesdiskurs wird ironisch aufgerufen, wenn die lyrischen Formeln einer emphatischen Liebesdichtung episiert werden. Es heißt:

> Und was die Dichter in Reimen sagten, übersetzten die jungen Leute in die Tat. Mädchen waren Rosen, und ihre Blütezeiten waren kurz wie die der Blumen. Gepflückt wollten sie werden, ehe denn die Nacht anbrach; denn der Tag war kurz, und der Tag war alles. (*O*, 19)

Das Referat der lyrischen Rede stellt das Schematische dieses Liebesdiskurses ironisch aus. An anderer Stelle wird ein Naturtopos demontiert, wenn es heißt:

> Gehen wir also und erforschen diesen Sommermorgen, wenn alle die Pflaumenblüte und die Biene bewundern. Und stockend und stammelnd wollen wir den Star fragen (der ein geselligerer Vogel ist als die Lerche), was er auf dem Rand der Abfalltonne denken mag, wo er zwischen den Stöcken ausgekämmte Haare einer Scheuermagd herauspickt. (*O*, 191)

Naturemphase, die die gesellschaftliche Hierarchie verdeckt, kollidiert mit sozialer Realität, mit der 'Knechtschaft' des Scheuermädchens. Zudem werden bekannte Themen der literarischen Tradition aufgenommen, doch nach kurzer Variation gelangweilt aufgegeben. Der Dichter sei der, der die Illusionen zerstöre, doch

> Illusionen sind für die Seele, was die Atmosphäre für die Erde ist. (...) Das Leben ist ein Traum. Das Aufwachen ist's, das uns tötet. Er, der uns unserer Träume beraubt, beraubt uns unseres Lebens – (und sechs Seiten lang so weiter und so weiter, wenn Sie unbedingt wollen, aber der Stil ist öde, und wir lassen ihn lieber fallen). (*O*, 144)

Schreiben wird zur ausgestellten Kostümierung, und so wird die Geste des *drag*, die in Orlandos Verkleidungen inhaltlich in Szene gesetzt wird, ganz ausdrücklich zu einer Poetik des *rag*, des Fetzens und des Kostüms. Kleidung wird zur Zentralmetapher einer immanenten Dichtungstheorie, die den Identitätsdiskurs wie die Eindeutigkeit monosemierter Sprache samt ihrer Referentialität verabschiedet, so wie Kleidung buchstäblich die binäre Geschlechterordnung zu unterlaufen in der Lage ist, die sich als natürliche geriert. Als die Figur Orlando plötzlich in einem Gedankengang innehält, unternimmt der Erzähler oder die Erzählerin, die ihre Posen selbst wiederholt wechselt und die traditionelle 'Neutralität' von Biographen nicht wahrt,[35] folgende Reflexionen über das Innere des Menschen:

> [D]ie Natur, die sich zusätzlich zur vielleicht ungefügen Länge dieses Satzes für so vieles verantworten muß, hat ihre Aufgabe noch komplizierter und unsere Verwirrung noch größer gemacht, indem sie in unserm Innern nicht nur einen perfekten Flickensack voll von allerlei Krimskrams angelegt hat – ein Fetzen von der Hose eines Schutzmanns liegt dicht an dicht neben dem Hochzeitsschleier von Königin Alexandra –, sondern es auch zuwege gebracht, daß das ganze Sammelsurium nur lose von einem einzigen Faden zusammengeheftet sein soll. (...) Und so kann die allergewöhnlichste Bewegung der Welt, wie etwa sich an einen Tisch setzen und das Tintenfaß zu sich heranziehen, tausend fremdartige, zusammenhangslose Bruchstücke durcheinanderwirbeln, einmal hell, einmal dunkel, hängend und baumelnd und wippend und flatternd wie das Unterzeug einer vierzehnköpfigen Familie auf einer Leine im stürmischen Wind. (*O*, 55)

Natur wird als ideologisches Argument entlarvt, indem sie auch für die Disproportionen des literarischen Konstrukts herhalten soll, für den überlangen Satz. Zudem treten an die Stelle der kohärenten Lebensgeschichte Assoziationen und Digressionen, tritt das Sammelsurium von Lebensfetzen. Damit wird das biographische Schreiben über die Metaphorik der Kleiderfetzen und der Kostüme mit dem Geschlechterdiskurs verklammert. Entsprechend bedient sich die rhetorische Tradition schon seit Aristoteles der Kleidermetaphorik, um die Strategien der sprachlichen Verhüllung, des *ornatus* metaphorisch zu umschreiben.[36] Darüber hinaus wird in Woolfs Roman Bildspender und Bildempfänger in gut Shakespearescher Manier wiederholt austauschbar, so daß die 'Hierarchie' von eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung ebenso suspendiert wird wie die Hierarchie des 'oben' und 'unten'.[37] Sprache wird in *Orlando* wiederholt als ausschließlich metaphorische thematisiert, die alles zu

etwas anderem machen kann, nicht aber referentiell gebunden ist. Die wiederholt in Szene gesetzten Metaphernreigen, die sich an tradierten Topoi abarbeiten,[38] werden zum einen in Gang gesetzt, weil eine Unzahl von Beschreibungen abgegriffen und problematisch geworden ist.[39] Doch bedeuten diese Metaphernvariationen zum anderen, positiv gewendet, daß aus allem etwas anderes werden kann, so wie die Kleidung aus etwas etwas anderes macht. Als Orlando, zur Frau geworden, bei den Zigeunern wohnt, betrachtet sie beispielsweise die Landschaft mit ihrem eigenen poetischen Blick:

> Da waren Berge; da waren Täler; da waren Bäche. Sie stieg auf die Berge; durchstreifte die Täler; saß an den Ufern der Bäche. Sie verglich die Hügel mit Wällen, mit den Brüsten von Tauben und den Flanken von Kühen. Sie verglich die Blumen mit Email und das Gras mit abgetretenen türkischen Teppichen. Bäume waren vertrocknete Hexen, und Schafe waren graue Felsbrocken. Alles war tatsächlich etwas anderes. (*O*, 102)

Die metaphorische Umschreibung, die die Hierarchie zwischen *proprie*-Ausdruck und uneigentlichem aufhebt – im obigen Beispiel vermögen die Felsen die Schafe zu umschreiben und umgekehrt – gleicht der transvestitischen Verhüllung, die die Hierarchie von *sex* und *gender* aufhebt, damit aber die Essentialität des anatomischen Geschlechts.

Suspendieren die metaphorischen Spiele, und damit seien die Ergebnisse der *Orlando*-Lektüre noch einmal resümiert, die Referentialität der Sprachzeichen, indem alles nur annähernde Umschreibung sein kann und austauschbar wird, so stört *cross-dressing* den Eindruck, das vestimentäre Erscheinen repräsentiere das Geschlecht. Sprache wie Kleidung produzieren zwar den Schein von 'Wesenshaftigkeit', von 'Essenz', von 'unten', doch das Signifikat gibt es sowenig wie das vorkulturelle Geschlecht. Androgynie weist die Konstitionsmechanismen von Geschlechtlichkeit als kulturelle Inszenierung auf – wie im übrigen auch in Goethes *Lehrjahren* deutlich wird.[40] Androgynie gleicht der sprachlichen Ambiguität, die die Referentialität von Sprache als Schein enthüllt, ein Aspekt, der in Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* anders als in der *Theatralischen Sendung* nivelliert wird. Androgynie, so Roland Barthes in *S/Z*, vermag die Mauer der Antithesen einzureißen. In ihrem Essay *A room of one's own* wird Woolf diesen Gedanken zur Poetik entwickeln.

Anmerkungen:

1 Vgl. dazu u.a. Andrea Stoll/Verena Wodtke-Werner (Hrsg.): *Sakkorausch und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund 1997.

2 „Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung, die Sie machen, wenn Sie mit einem anderen menschlichen Wesen zusammentreffen, und Sie sind gewöhnt, diese Unterscheidung mit unbedenklicher Sicherheit zu machen." Sigmund Freud: „Die Weiblichkeit", in: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, XXXIII. Vorlesung*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, London 1940, S. 119-145, S. 120f.

3 Hankins bezeichnet *Orlando* „as the longest and most charming lesbian feminist love letter in literature", Leslie Kathleen Hankins: „Orlando: 'A Precipice Marked V'. Between 'A Miracle of Discretion' and 'Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible'", in: Eileen Barrett/Patricia Cramer (Hrsg.): *Virginia Woolf. Lesbian readings*, New York/London 1997, S. 180-202, S. 182. Sie liest den Roman als Versuch Woolfs, die Sapphistin Vita Sackville, die an feministischen Überlegungen wohl nicht interessiert war, zu 'erziehen'.

4 Die Angaben in Klammern, die mit einem *Lj* gekennzeichnet sind, beziehen sich auf folgende Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman", in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe. Hans Jürgen Schings (Hrsg.): Bd. 5, München/Wien 1988, S. 7-610.

5 Gerhard Kaiser/Friedrich A. Kittler: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978, bes. Kap. III: Weihnachten, S. 44ff.

6 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, S. 200.

7 Die ältere Forschung hat die Mignon-Figur vor allem autobiographisch aufzuschlüsseln versucht, so beispielsweise Lachmann, Wolff und Wagner. Die Forschung der 50er und 60er Jahre betont eher das poetologische Moment Mignons, erhebt sie zur Allegorie der Kunst, so in der Kontroverse zwischen Oskar Seidlin: „Zur Mignon-Ballade", in: *Euphorion 45* 1950, S. 83-99, und Herman Meyer: „Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im *Wilhelm Meister*. Versuch einer gegenständlichen Polemik", in: *Euphorion 46* 1952, S. 149-169. Die neuere Forschung nimmt diesen Gedanken auf und hebt vor allem die Spiegelkonfiguration hervor, die zwischen Wilhelm und Mignon besteht, so Hellmut Ammerlahn: „Wilhelm Meisters Mignon – ein offenbares Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden", in: *DVjs 42* 1968, S. 89-116. Auch Aurnhammer betont den narzißtischen Aspekt dieser Beziehung: „Die intuitive Ahnung, seine Existenz in einem andern Wesen so klar wieder zu erkennen, verrät sich in Wilhelms zwanghafter Fixierung auf seinen Mignon. Die Lust an der Betrachtung des wunderbaren Kindes, die somit narzißtischen Charakter hat, isoliert Wilhelm in seiner sozialen Umgebung und verleiht Mignon die visionäre Qualität eines Traumgesichtes"; Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln/Wien 1986, S. 167. Öhrgaard liest den gesamten Roman auf seine Spiegelungen hin; Per Öhrgaard: Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978, u.a. S. 64ff. Ergiebig ist zudem die psychoanalytische Perspektive, wie der Sammelband von Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption*, New York 1993, belegt.

8 Thomas Kniesche: „Die psychoanalytische Rezeption Mignons", in: ebd., S. 74. Mignons tragen zudem die Farben ihrer Gebieter, so wie die Mignon der *Lehrjahre* nach den gedeckten Farben Wilhelms, nach Blau und Grau, verlangt.

9 Wird Mignon in den Lehrjahren nahezu ausschließlich mit einem weiblichen Pronomen verbunden, so lagert sich ihre Androgynie bereits in ihre Anrufung ein.

10 Zitiert nach Fritz R. Lachmann: „Goethes Mignon. Entstehung, Name, Gestaltung", in: *GMR 15* 1927, S. 100-116, S. 104. Er weist darauf hin, daß Goethe diesen Brauch zumindest aus der Lektüre „der *Dialogues des Morts* von Fénélon, in denen im 13. Gespräch des II. Bandes Heinrich III. auftritt und von seinen Mignons gesprochen wird", gekannt haben muß; ebd., S. 105.

11 Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M. 1983, S. 96.

12 Ebd., S. 99.

13 In dieses Gedicht lagert sich ein ganzes Referenzspektrum antiker Topoi ein, wie Roß überzeugend darlegt. Zurückgeführt werden können die Motive wie der sanfte Wind, die Myrthe und der Lorbeer, die im übrigen auch die anakreontische Dichtung bevorzugt, auf die Mustergärten in griechischen Romanen, auf das beliebte Sujet der Feen- und Zaubergärten, zudem auf Vergils *Georgica*. Die Zitronen und Orangen haben ihre Vorbilder in den goldenen Äpfeln der Hesperiden, sowie die Zeitgleichheit von Früchten und Blüten, die Goethe beispielsweise auch in sein *Nausikaa*-Fragment aufnimmt, auf den Garten des Alkinoos aus dem

siebten Gesang der Odyssee anspielt, eine mythische Vision vom ewigen Frühling; Werner Roß: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn? Zur Vorgeschichte einer Goethe-Strophe", in: *GRM* 33 1951/52, S. 172-188, bes. S. 174ff.

14 Diese nimmt sie jedoch nur in Form von Gewändern geschlechtsloser Engel an. In ihrem Lied, das sie in dem neuen Kleid vorträgt, heißt es: „Und jene himmlische Gestalten / Sie fragen nicht nach Mann und Weib, / Und keine Kleider, keine Falten, / Umgeben den verklärten Leib" (*Lj*, 517).

15 Damit deutet Goethe den epochalen Wechsel vom 18. in das 19. Jahrhundert an, vom Ancien Régime zur bürgerlichen Gesellschaft, der auch die Geschlechterordnung nachhaltig modifiziert. Vgl. dazu Karin Hausen: „Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben", in: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1978, S. 363-393, bes. S. 370.

16 Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hannelore Schlaffer/Hans J. Becker/ Gerhard H. Müller (Hrsg.): Bd. 2.2: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, München/Wien 1987, S. 7-332, S. 144.

17 Die Angaben in Klammern, die mit einem *O* gekennzeichnet sind, beziehen sich auf folgende Übersetzung, die m.E. überzeugend ist: Woolf, Virginia: *Orlando. Eine Biographie*, hrsg. von Klaus Reichert; übers. v. Brigitte Walitzek, Frankfurt/M. 1992.

18 So wird bereits mit einem Hinweis darauf eröffnet, daß es die von Biographen unterstellte Neutralität ihres Gegenstands nicht gibt. Die Männlichkeit Orlandos wird explizit erwähnt, doch so, daß in der Affirmation ein Zweifel angelegt ist; die Betonung von gewöhnlich unmarkierter Männlichkeit führt also gerade zu ihrer Verunsicherung. Der erste Satz beginnt: „Er – denn es konnte keinen Zweifel an seinem Geschlecht geben" (*O*, 9). Bowlby kommentiert: „[T]he denial of a doubt introduces a doubt, and the 'he' which serves as that initial classification, putting the person into one group or the other, is not allowed to stand without qualification"; Rachel Bowlby: *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh 1997, S. 44.

19 Pamela L. Caughie führt dazu aus: „We see that identity is as variable as language, language as vulnerable as identity. (...) Both are based on making distinctions, yet these distinctions are not fixed by reference to anything stable outside them"; Pamela L. Caughie: *Virginia Woolf and Postmodernism. Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana/Chicago 1991, S. 78.

20 Dort berichtet ein scheinbar neutraler Erzähler, der sich auf den letzten Seiten als weiblich entpuppt: „The narrator does not claim to be a man but goes in drag"; Hankins: „Orlando: 'A Precipice Marked V'", S. 191.

21 Vgl. dazu die Nachbemerkungen von Reichert in: Virginia Woolf: *Orlando. Eine Biographie*, S. 246.

22 Vgl. dazu Willi Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, Tübingen/Basel 1993, S. 120.

23 Inspirieren läßt sich Woolf zudem von einem Buch, das Vita Sackville-West über ihre altadelige Familie und deren Residenz geschrieben hatte, mit dem Titel *Knole and the Sackvilles*; vgl. dazu die Nachbemerkungen von Reichert in: *Virginia Woolf: Orlando. Eine Biographie*, S. 246.

24 Die Parallele, der jedoch nicht genauer nachgegangen wird, stellt her Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*,, S. 124.

25 Der Orlando Shakespeares ist der Zweitgeborene und damit nach dem Primogenitumrecht nahezu enterbt, sowie der Orlando Woolfs gleichfalls seines Erbes verlustig geht, als er/sie formaljuristisch zur Frau erklärt wird. Im übrigen konnte auch Vita Sackville-West das Schloß ihrer Väter, Knole, sehr zu ihrem Leidwesen nicht erben. Diese Frustration wird Sackville-West in ihren Büchern, beispielsweise in *Dark Island*, wiederholt zur Sprache bringen.

26 Flüchtet Rosalinde mit Celia in den Wald, so verkleidet sich erstere in einen Mann, in einen Schäfer. Als der in Rosalinde verliebte Orlando dem verkleideten Mann Rosalinde sein Liebesleid klagt, erlaubt der falsche Schäfer dem Knaben Orlando ihn als Rosalinde zu bezeichnen. Durch einen performativen Akt wird also die Frau zu einem Mann, doch dann wiederum als Frau angerufen.

27 Bowlby führt aus: „It might be that the very possibility of putting the question in the form of the 'and/or', without demanding a definite, single answer, is already 'feminine', in the sense of preceding or challenging the confidence of an unequivocal judgement." Bowlby: *Feminist Destinations*, S. 44.

28 Wie es die amerikanische feministische Forschung getan hat. Vgl. dazu Majorie Garber: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M. 1993, S. 194f.

29 Virginia Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, Frankfurt/M. 1981, S. 12f.

30 Erzgräber führt aus: „Im Bewußtsein Orlandos, der Frau des 20. Jahrhunderts, ist – wie gegen Ende des Buches angedeutet wird – die gesamte Geschichte

der Familie und dazu des englischen Volkes und der englischen Literatur lebendig"; Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, S. 122.

31 Fuchs hält in seiner Sozialgeschichte der Frau, um die Jahrhundertwende entstanden, apodiktisch fest: „Der oberste oder, noch richtiger gesagt, der fast ausschließliche Zweck der dekorativen Ausgestaltung der Bekleidung der Frau ist die pointierte Herausarbeitung der erotischen Reizwirkungen des weiblichen Körpers"; Eduard Fuchs: „Ich bin der Herr dein Gott!" In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): *Die Listen der Mode*, Frankfurt/M. 1986, S. 156-178, S. 156.

32 Indem die Travestie – und die findet statt, wenn das Geschlecht „darunter das genaue Gegenteil dessen ist, als was es oben erscheint", so heißt es bei Woolf – „die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz. Tatsächlich besteht ein Teil des Vergnügens, das Schwindel-Gefühl der Performanz, darin, daß man entgegen den kulturellen Konfigurationen ursächlicher Einheiten, die regelmäßig als natürliche und notwendige Faktoren vorausgesetzt werden, die grundlegende Kontingenz in der Beziehung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und Geschlechtsidentität (*gender*) anerkennt. Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität ent-naturalisiert werden"; Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202.

33 Bowlby: *Feminist Destinations*, S. 48.

34 Zwar verwandelt sich Orlando körperlich in eine Frau, ist also eher eine Transsexuelle als eine Transvestitin, doch wird diese physische Verwandlung vornehmlich genutzt, um Geschlecht als Performanz zu veranschaulichen. Im übrigen hatte Woolf lebhaftes Interesse an Geschlechtsumwandlungen gezeigt; Erzgräber: *Virginia Woolf. Eine Einführung*, S. 123.

35 Darauf verweist auch Bowlby: „But if Orlando, in this case, is a woman posing as a man and thereby gaining a double vantage point, the biographer might well be a man posing as a woman"; *Bowlby: Feminist Destinations*, S. 50.

36 Vgl. dazu Alexander Demandt: *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978, S. 6ff.

37 Bettinger zieht zur Beschreibung von Woolfs metaphorischem Sprachumgang Harald Weinrichs Bildfeldtheorie heran und konstatiert: „Betrachtet man das Verfahren der Analogiebildung in den unterschiedlichsten Kommunikationsakten, so wird einmal mehr deutlich, daß die Metapher nicht als Ornament der Rede eine Einkleidung eigentlicher Gedanken darstellt, vielmehr 'drängt sich die Gewißheit auf, daß unsere Metaphern gar nicht, wie die alte Metaphorik wahrhaben wollte, reale oder vorgedachte Gemeinsamkeiten abbilden, sondern daß sie ihre Analogien erst stiften, ihre Korrespondenzen erst schaffen'"; Elfi Bettinger: *Das umkämpfte Bild. Zur Metapher bei Virginia Woolf*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 56. Sie zitiert aus Harald Weinrichs *Sprache in Texten*.

38 Bettinger hält fest: „Indem sich die Bilder auf vielfältige Weise selbst unterlaufen, wenden sie sich gegen ihre eigene Vergangenheit als Symbole"; ebd., S. 38.

39 Beschreiben erweist sich als Balanceakt zwischen absoluten, innovativen und abgegriffenen Metaphern, zwischen „the transparent conventionality of clichés (...) to the opaque originality of Orlando and Shel's cypher language"; Caughie: *Virginia Woolf and Postmodernism*, S. 78.

40 Caughie faßt in ihrer überzeugenden Interpretation zusammen: „Androgyny reflects the basic ambiguity, not only a sexual ambiguity, but a textual one as well.", S. 79.

41 In *A Room of one's own* erklärt Woolf Androgynie, die Ambiguitäten produziert und so die sprachlichen Mechanismen der Bedeutungsstiftung erkennbar werden läßt, explizit zur Poetik: „Im Mann muß der weibliche Teil noch wirksam sein, und eine Frau muß auch Umgang pflegen mit dem Mann in sich. Coleridge meinte das vielleicht, als er sagte, daß der große Geist androgyn ist. Erst wenn diese Fusion stattfindet, ist der Geist ganz fruchtbar gemacht und kann alle seine Fähigkeiten anwenden." Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, S. 113.

Literatur:

Ammerlahn, Hellmut: „Wilhelm Meisters Mignon – ein offenbares Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden", in: *DVjs* 42 1968, S. 89-116.

Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln/Wien 1986.

Bettinger, Elfi: Das umkämpfte Bild. Zur Metapher bei Virginia Woolf, Stuttgart/Weimar 1993.

Bowlby, Rachel: Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf, Edinburgh 1997.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M. 1991.

Caughie, Pamela L.: Virginia Woolf and Postmodernism. Literature in Quest and Question of Itself, Urbana/Chicago 1991.

Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.

Erzgräber, Willi: Virginia Woolf. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1993.

Freud, Sigmund: „Die Weiblichkeit", in: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, XXXIII. Vorlesung, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. XV, London 1940, S. 119-145.

Fuchs, Eduard: „Ich bin der Herr dein Gott!" In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): Die Listen der Mode, Frankfurt/M. 1986, S. 156-178.

Garber, Majorie: Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt/M. 1993.

Goethe, Johann Wolfgang: „Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman", in: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hans Jürgen Schings (Hrsg.): Bd. 5, München/Wien 1988, S. 7-610.

– „Wilhelm Meisters theatralische Sendung", in: ibid. Hannelore Schlaffer/Hans J. Becker/ Gerhard H. Müller (Hrsg.): Bd. 2.2: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, München/Wien 1987, S. 7-332.

Hankins, Leslie Kathleen: „Orlando: 'A Precipice Marked V'. Between 'A Miracle of Discretion' and 'Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible'", in: Eileen Barrett/Patricia Cramer (Hrsg.): Virginia Woolf. Lesbian readings, New York/London 1997, S. 180-202.

Hausen, Karin: „Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben", in: Werner Conze (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1978, S. 363-393.

Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption, New York 1993.

Kaiser, Gerhard/Kittler, Friedrich A.: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978.

Kniesche, Thomas: „Die psychoanalytische Rezeption Mignons". In: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.): Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretationen und Rezeption, New York 1993, S. 61-81.

Lachmann, Fritz R.: „Goethes Mignon. Entstehung, Name, Gestaltung". In: GMR 15 1927, S. 100-116.

Meyer, Herman: „Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im *Wilhelm Meister*. Versuch einer gegenständlichen Polemik". In: Euphorion 46 1952, S. 149-169.

Öhrgaard, Per: Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978.

Roß, Werner: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn? Zur Vorgeschichte einer Goethe-Strophe". In: *GRM* 33 1951/52, S. 172-188.

Seidlin, Oskar: „Zur Mignon-Ballade". In: *Euphorion* 45 1950, S. 83-99.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt/M. 1983.

Stoll, Andrea/Wodtke-Werner, Verena (Hrsg.): Sakkorausch und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen, Dortmund 1997.

Wagner, Walter: „Goethes Mignon". In: GRM 21 1933, S. 401-415.

Wolff, Eugen: Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des *Wilhelm Meister*, München 1909.

Woolf, Virginia: Orlando. Eine Biographie, hrsg. von Klaus Reichert; übers. v. Brigitte Walitzek, Frankfurt/M. 1992.

– Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt/M. 1981.