GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Phantasmen empfindsamer Suche nach dem reinen Selbst : Zu einer literarischen Initiationsgeschichte des modernen Subjekts im 18. Jahrhundert

Komfort-Hein, Susanne

1997

https://doi.org/10.25595/1642

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Komfort-Hein, Susanne: *Phantasmen empfindsamer Suche nach dem reinen Selbst : Zu einer literarischen Initiationsgeschichte des modernen Subjekts im 18. Jahrhundert*, in: Metis : Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 6 (1997) Nr: 11, 78-89. DOI: https://doi.org/10.25595/1642.

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

PHANTASMEN EMPFINDSAMER SUCHE NACH DEM *REINEN* SELBST

Zu einer literarischen Initiationsgeschichte des modernen Subjekts im 18. Jahrhundert

Susanne Komfort-Hein

1. Das Andere der Vernunft

Aus der Grundannahme „Der Mensch ist aufrichtig gebohren“[1] formiert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die empfindsame Gesellschaftsutopie als Signatur einer ganzen Epoche, die sich weitgehend als sozialer und kultureller Strukturwandel beschreiben läßt.[2] Der Erfolg der Empfindsamkeit im zeitgenössischen Kontext kann als Zeichen des umgreifenden sozialen Wandels - zu einer bürgerlichen Gesellschaft -, als ein Phänomen der Initiationsgeschichte des modernen Subjekts und einer Selbstreflexivität des rationalistischen Aufklärungsprogramms interpretiert werden. Der Empfindsamkeitsdiskurs setzt zunächst einmal Vergesellschaftungs- und Orientierungsangebote gegen Sinnverluste und soziale Destabilisierung, die sich in der Auflösung traditionsgebundener Lebenswelten ereignen. Dementsprechend erhält er seine Funktion

> „als ein soziales Orientierungs- und Wiedererkennungsmuster, das als kultureller Imperativ die (Selbst-) Wahrnehmung des Subjekts und seine Position zur Gesellschaft diszipliniert.“[3]

---

1 Stockhausen, Johann Christoph: Betrachtungen über die verschiedenen Charactere der Menschen, Helmstädt 1754, S. 156, zit. nach Stanitzek, Georg: Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert, Tübingen 1989, S. 99.

2 Vgl. Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik - Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd.3, Frankfurt a.M. 1989, S. 149-258. Demzufolge läßt sich dieser Prozeß als Strukturwandel von einer in erster Linie stratifikatorisch geordneten zu einer funktional differenzierten Gesellschaft beschreiben.

3 Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1988, S. 26.

Damit sind zugleich zwei Momente benannt, die das empfindsame Ich von Anfang an sowohl einem Individualitätsgebot als auch einer Sozialitätsverpflichtung verschreiben. Der empfindsame Diskurs operiert letztendlich mit dem Widerspruch, ein Subjekt zu konstruieren, das sich nie anders, denn als gesellschaftliches erfährt und dennoch einem unendlich selbstreferentiellen Bezug auf Einmaligkeit ausgesetzt wird. Mit anderen Worten: die Empfindsamkeit setzt die Differenz zwischen dem Ich und der Gesellschaft und deren Überwindung in eins und dient als epochaler Titel mit sich selbst identischer Subjekte, die „Geselligkeit" jenseits politischer Reglementierungen, in einer zunächst als vorgesellschaftlich gedachten Innerlichkeit suchen.

Während sich die rationalistische Ethik allererst aus der Konfiguration eines klaren Gegenüber von erkennendem Subjekt und Objekt speist, d.h. auch die tendenzielle Frontstellung von Individuum und Gesellschaft voraussetzt, versucht nun die Empfindsamkeit, diese Identität stiftenden Grenzen in einer Ursprungsprojektion aufzulösen, die das Subjekt als Trias von Natürlichkeit, Moralität und Sozialität ausweist und die Differenz zwischen einem Ich und dem anderen nicht zuläßt. Letztendlich sollen jetzt auch jene Bereich diskursiv erschlossen werden, die als das Andere der Vernunft gelten. Mit der anthropologisch fundierten Annahme eines „moral sense", „the natural and just sense of right and wrong"[4], vollzieht sich ein nicht unbedeutender Paradigmenwechsel hinsichtlich sozialer Orientierungs- und Selbstbeschreibungsmuster des aufgeklärten Subjekts.

Es konstituiert sich nunmehr die Rede von einem

> „Subjekt, das sich im Anderen in seiner 'fühlenden Menschlichkeit' spiegelt und dabei die Andersheit des Anderen überspringt".[5]

Gesellschaft bedeutet auf diese Weise die unendlich reproduzierbare Spiegelung, die restlose Abbildbarkeit der Subjekte aufeinander, im Sinne der sensualistischen Ethik als „Fühlen des Fühlens des anderen" das Phantasma einer ebenso unendlich sich reflektierenden „Herzensgemeinschaft"[6]. Der Logik des Diskurses zufolge kann diese Gesellschaft nur in einer sympathetischen Sprache des Herzens zum

---

4 Shaftesbury, Antony Earl of: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, hg. von J. M. Robertson, Indianapolis/New York 1964, Vol.1, S. 258. Aus der Entwicklung empirischer Wissenschaften und deren Aufwertung der Sinnlichkeit zum Erkenntnisorgan, insbesondere aus den Forschungen der Physiologie, zogen sensualistische Moraltheorien bereits im 17. Jahrhundert in England einen Plausibilitätsgewinn als Antwort auf Hobbes' Egoismusethik. Vgl. dazu Doktor, Wolfgang/Sauder, Gerhard: Nachwort, in dies.(Hg.): Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, Stuttgart 1981, S. 202.

5 Meyer-Kalkus, Reinhart: Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit, in: Kittler, Friedrich A./Turk, Horst(Hg.): Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt a.M. 1977, S. 100 f.

6 Ebd., S. 107.

Ausdruck kommen. Das *Herz* wird so zur Quelle von Moralität und Natürlichkeit ernannt und soll jenseits vernunftgeregelter Erfahrung den Ort wahren, eigentlichen, also authentischen Sprechens bezeugen. Der Begriff der *Zärtlichkeit* avanciert zu seinem fundamentalen Ausdruck, allerdings in einer scharfen semantischen Opposition zur *Leidenschaft*:

> „Sie [die Zärtlichkeit] richtet ihre Empfindungen nicht nach der Sinnlichkeit, sondern nach der Sittlichkeit ein[...] Daher ist endlich die moralische Zärtlichkeit überhaupt die Fertigkeit in freyen Handlungen und Empfindungen das Wahre, Gute, Edle, Liebenswürdige und Rührende geschwinde nach der Wahl des Besten wahrzunehmen, und bald zu entdecken."[7]

Die zärtlich-empfindsame Gesellschaftsutopie behauptet in der polemischen Abgrenzung gegen jede Form strategischer oder überhaupt interessegeleiteter Kommunikation ihren Gesellschaftsbezug und negiert ihn zugleich. Folglich spricht sie von einem Selbst, das sowohl aus feudalaristokratischen Spielregeln als auch aus dem Prinzip freier Konkurrenz in der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft herausfällt.[8] Dabei werden Paradigmen wirksam, die sich allererst einer neuen Form bürgerlicher Sozialisation verdanken, der Kleinfamilie. Sie kann in ihrer ideologischen Aufladung als utopischer Ort fungieren, da sie von der Fiktion einer möglichen Trennung von Intimität und Öffentlichkeit zehrt, sich aus der Rede über die „Ordnung der Geschlechter" konstituiert und mit der Interpretation bedacht wird, herrschaftsfreie Urszene einer als Gefühlsgemeinschaft gedachten Gesellschaft zu sein.

Die anthropologisch aufgeladene moralisch-zärtliche Sprache des *Herzens* begleitet folglich den Glauben an die Selbstregulierung einer glücklichen, auf Ausgleich zwischen Individual- und Kollektivbedürfnis gerichteten Gesellschaft.[9] Das funktioniert freilich nur, indem sie einen *reinen* Ausdruck authentisch-natürlicher Subjekte verbürgt. Nichts anderes verbirgt sich hinter der für diesen Diskurs repräsentativen Antithese von Herz und Maske, die die frühen programmatischen Texte des Empfindsamkeitsprogramms inszenieren und die auch beispielsweise die Reflexion über die Liebe in Lenz' Text „Moralische Bekehrung eines Poeten"(1775) noch bestimmt. Er spielt eine fiktive Zwiesprache des Poeten mit der

---

7 Ringeltaube, Michael: Von der Zärtlichkeit, Breslau/Leipzig 1765, zit. nach Doktor, Wolfgang/Sauder, Gerhard (Hg.): Empfindsamkeit, S. 24.

8 Das weist die materialreiche Studie von Nikolaus Wegmann (Diskurse der Empfindsamkeit) sehr gut nach.

9 Diese Konstellation bestimmt auch schon die in Johann Gottfried Schnabels Roman „Die Insel Felsenburg".(1731) entwickelte Inselutopie als zivilisationskritische Antithese zu Europa. Im Rekurs auf die „Natur" wird die - bezeichnenderweise über Schiffbruch erreichte - Insel zum Eigentlichen menschlicher Gesellschaft.

abwesenden Geliebten durch: „Du große, starke Seele, die nur mein Herz, nicht meine Maske verlangt“[10].

Ein in jeder Hinsicht repräsentativer Text dieser sensualistischen Ethik, Gellerts Drama „Die zärtlichen Schwestern“ (1747)[11], führt mit eben jenem programmatischen Anspruch Urszenen eines solchermaßen *reinen* Ich vor. Dort ist die Lust als „Tränen der Wollust“[12] apostrophiert, die über die moralisch aufgeladenen Affekte Rührung und Mitleid Zeichen eines Fühlens (und Sprechens) vom Ort des jeweils anderen aus repräsentieren und somit in unendlicher Selbstbespiegelung auf eine Gemeinschaft deuten, die allein aus der sympathetischen Zirkulation der Tränen ihre *Authentizität*, *Reinheit* und *Natürlichkeit* unter Beweis stellt. Ein Selbst, das sich nur im Spiegel des anderen erfährt, Subjekte, die nur aus diesem reziproken Bezug zu bestehen scheinen, führen so eine empfindsame Welt vor, deren elementare Regeln sich aus dem solchermaßen selbstreflexiven Dialog speisen. Lenz' „Moralische Bekehrung eines Poeten“ hingegen spiegelt eine unendliche, monologische „Selbstunterhaltung“[13], in der das Dialogische lediglich in einem „Als Ob“ simuliert wird. Das vermeintlich authentische Selbst ist hier als ein einsames bezeichnet, das offenbar Welt nur noch in sich findet. Damit ist aber Kommunikation zu einem elementaren Problem geworden. Wenn Lenz beispielsweise im Hinblick auf den zeitgenössischen Erfolg von Goethes „Werther"-Roman anmerkt:

> „daß er uns mit Leidenschaften und Empfindungen bekannt macht, die jeder in sich dunkel fühlt, die er aber nicht mit Namen zu nennen weiß,“[14]

dann ist bereits auf jene Komponente gezielt, die über ein Jahrhundert später die Psychoanalyse das *Unbewußte* nennen wird. Das heißt aber auch, daß die Vorstellung eines mit sich selbst identischen Subjekts, das sich mitteilen kann, ad absurdum geführt, also jene Aporie herausgestrichen ist, die die empfindsame Konstruktion eines authentischen, *reinen* Selbst von Anfang an begleitet. Wenn im Zeichen postulierter Aufrichtigkeit des Fühlens und Mitteilens die Rhetorik generell unter Verdacht gerät, wenn von einer Selbstentäußerung ohne Dazwischenkunft der Zeichen die „Rede“ ist, dann wird paradoxerweise der Unsagbarkeitstopos zum grundlegenden Topos der Empfindsamkeit. Erst im Versagen der Sprache

---

[10] Lenz, Jakob Michael Reinhold: Moralische Bekehrung eines Poeten, in: Werke und Briefe in drei Bänden, herausgegeben von Sigrid Damm, Bd. 2, Leipzig 1987, S. 348.

[11] Gellert, Christian Fürchtegott: Die zärtlichen Schwestern, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1978.

[12] Ebd., S. 33.

[13] So lauten die einzelnen Überschriften des Textes.

[14] Lenz, Jakob Michael Reinhold: Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers, in: Werke und Briefe, Bd.2, S.682.

artikuliert sich dieser Logik zufolge ein reines, eben nicht bezeichnetes Selbst. Das empfindsame Sprechen meint somit immer schon dessen Versagen, wenn der unmittelbare Ausdruck des Empfindens in einer Identität von Bezeichnetem und Zeichen gefordert ist.

Das Schweigen als reine Verlautbarung eines reinen Ich, als Protest gegen die vermeintliche Unnatur der Sprache, erlangt so den Status des beredten Schweigens und kann damit doch nicht einem Primat der Sprache entkommen. Wenn nämlich eine Sprache des Herzens entworfen wird, die es ermöglichen soll, einen Gedanken so zu formulieren,

> „wie er dastehen würde, wann ihn das Herz ohne Hülffe der Sprache hätte ausdrükken können"[15],

dann erweist sich die vermeintliche Sprache der *Natur* als eine unendlich durchzuspielende Simulation. Daß es dazu aber einer „Zeichen- und Mittel-Lehre der Zärtlichkeit"[16] bedarf, steht auf einem anderen Blatt. Einer *reinen* Sprache des Herzens wird der Körper zum empfindsamen Repräsentanten des Nicht-Repräsentierbaren, und eine empfindsame Physiognomie beredten Schweigens im Erröten, in Tränen und Ohnmachten wirksam. Sie gelten als Ausdruck des unverstellten, unbewußten und folglich naiven Selbst. In auffälliger Weise läßt sich das am Paradigmenwechsel der Semiotik auf dem Theater ablesen, die in ein Programm des Wandels vom „künstlichen" zum „natürlichen" Zeichen gerückt wird.[17]

Dort also, wo jede Rhetorik verbannt zu sein scheint, schiebt sich die Lesbarkeit der Affekte an deren Stelle, wie es beispielhaft folgendes Zitat aus Pfeils Trauerspiel „Lucie Woodvil"(1755) veranschaulichen mag:

> „Meine Amalie errötet. Ich freue mich, es ist eine Errötung der Tugend."[18]

Diese vermeintliche Eindeutigkeit einer Sprache der Affekte wird aber noch innerhalb der Handlung dieses Dramas desavouiert, - daß der theoretische Diskurs scheitert, verschweigt der Text allerdings. Denn ganz offensichtlich ist die Grenze zwischen (moralischer) Zärtlichkeit und Leidenschaft und zwischen Zärtlichkeit und Inzest eine uneindeutige und deren Lesbarkeit nicht durch die unmittelbare Artikulation eines *reinen Herzens* zu sichern. Das, was die empfindsame Semantik als authentischen Ort einer angeblich nicht hintergehbaren, also als *reine Natur*

---

15 Anonym: Entwurf einiger Abhandlungen vom Herzen, Frankfurt/Leipzig 1773, S.164, zit. nach Stanitzek, Georg: Blödigkeit, S. 133.

16 Anonym: Zeichen- und Mittel-Lehre der Zärtlichkeit, in: Der Gesellige, eine moralische Wochenschrift, Halle 1749, 129. Stk., S. 273-278, zit. nach Stanitzek (vgl.die vorige Fußnote).

17 Vgl. dazu Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Bd. 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen - Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen 1983.

18 Pfeil, Johann Gottlob Benjamin: Lucie Woodvil(1755), in: Brüggemann, Fritz (Hg.): Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren, Leipzig 1934, S. 213.

des Ich auslotet, ist in diesem Drama durch eine zweifelhafte (Familien-) Geschichte verstellt, in der es zum Inzest der Kinder aufgrund einer verheimlichten Liebesaffäre des Vaters kommt. Die Familie, als „obligatorischer Ort von Empfindungen, Gefühlen, Liebe"[19] bestimmt, deutet in Pfeils Trauerspiel auf ihre inzestuösen Qualitäten und auf die Fragwürdigkeit einer als zweifelsfrei angenommenen Identität, da die dargestellte Familiengeschichte eben einige Überraschungen zutage fördert. An die Stelle der *Natur* rückt hier eine *Geschichte*, die sie schon längst durchkreuzt hat. Die *reine*, *natürliche* Identität hat mit der angedeuteten Inzestproblematik geschwisterlicher Liebe ihre Unschuld verloren. Die körperlichen Zeichen garantieren nichts Authentisches dahinter mehr, sondern weisen vielmehr auf sich selbst zurück, auf ein *Medium* der Selbsterfahrung.

So ist es die paradoxale Konstruktion der Empfindsamkeit selbst, nämlich eine binäre Opposition von *Natur* (jenseits des medial Inszenierten) und *Kultur* vorauszusetzen und sie zugleich zu überwinden, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zu unendlichen Debatten einer Ausdifferenzierung der Begrifflichkeiten führt, insbesondere der Pädagogik und Erfahrungsseelenkunde. Die Konnotationen des Reinen und Authentischen offenbaren die Begründung mit der als jeder Gesellschaft und der Geschichte vorausgehend gesetzten Instanz der Natur zunehmend als Phantasma. Sie legen sie eigentlich als einen Text frei, der umgeschrieben werden kann, deuten andererseits aber auch auf einen Machtdiskurs, der sich nicht zuletzt in der Diskussion um die entdeckte pathologische Kehrseite der Empfindsamkeit, jenem beispielsweise von Campe so bezeichneten „Affen, der Empfindelei"[20] behauptet. Gemeint sind sowohl Formen der Melancholie als auch der Hysterie und Hypochondrie, in denen die empfindsame Konstitution des Subjekts seinen gesellschaftlichen Zuschreibungen zuwiderläuft.

2. Das reine Selbst als weibliches

Solche Ausdifferenzierungen argumentieren aber auf einer Basis, von der in den bisherigen Überlegungen noch abstrahiert werden mußte, um die Grundkonstruktionen zunächst zu beschreiben: Der aufklärerische Geschlechterdiskurs hat nicht zuletzt der Empfindsamkeit ihren Erfolg garantiert, ja vielmehr ihre eigentliche, verschwiegene Urszene dargestellt. So gesehen erscheinen ihr vermeintlich reiner

---

[19] Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, Frankfurt a.M. 1983, S. 131.

[20] Campe, Johann Heinrich: Von der nöthigen Sorge für die Erhaltung des Gleichgewichts unter den menschlichen Kräften. Besondere Warnung vor dem Modefehler der Empfindsamkeit zu überspannen, in: ders.(Hg.): Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens von einer Gesellschaft praktischer Erzieher, T. 3, Hamburg 1785, S. 393, zit. nach Doktor, Wolfgang/Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit, S. 77.

Ort und die Unsagbarkeitstopoi noch komplexer. Geht man davon aus, daß sich auch in den Geschlechterdiskurs die in binären Oppositionen verfahrende aufklärerische Logik eingeschrieben hat, nämlich in der Form anthropologisch und medizinisch begründeter „Ordnung der Geschlechter“[21], so läßt sich das Phänomen beobachten, daß die Empfindsamkeit in der Aufladung von *Intimität* zu ihrem repräsentativen Ort dem sogenannten *weiblichen Geschlechtscharakter* zugleich „kulturelle Hegemonie“[22] zuspricht. Das *reine* Selbst muß demzufolge als *weibliches* gedacht werden. Der Empfindsamkeitsdiskurs inszeniert dessen Feminisierung über Topoi der Unschuld, Aufrichtigkeit und Reinheit. Seine kulturkritische Dimension richtet sich demzufolge auf eine Analogie von *Natur* und *Weiblichkeit* als das Andere der Kultur. Seine utopische Dimension setzt diese Analogie als Fluchtpunkt. Dort, wo nun jede Rhetorik die unmittelbare Verlautbarung der *natürlichen* Identität zu stören scheint, hat der Logik des solchermaßen semantisierten Anderen zufolge ebenso das kulturelle Wissen keinen Platz. Ein perfektionistischer Lernerfolg als dem (männlich konnotierten) Subjekt der Aufklärung eingeschriebener Befreiungsentwurf verkehrt sich hier in sein Gegenteil.[23] An diesem Punkt des Umschlags werden die Diskursivierungen von Geschlecht wirksam. Davon zeugen u.a. die zahlreichen weiblichen Projektionsfiguren der naiven, authentischen Identität in der empfindsamen Literatur, die nicht nur Gellerts Tränenkomödie besiedeln. In dem dort inszenierten Konzept der *Zärtlichkeit* ist der weibliche Körper als desexualisierter beschrieben, allerdings rückt dann, wenn die latent inzestuöse Komponente dieses Liebesideals sichtbar ist, dessen eigentliche Sexualisierung wiederum in den Blick.[24] Die Annahme eines „moral sense“ wird in der Rede über den weiblichen Körper im Kontext physiologischer und anatomischer Aufzeichnungen unter diesen Voraussetzungen zu einer äußerst labilen Angelegenheit.[25] Nicht zuletzt in Schillers Konzept der „Anmut“ läßt sich ein solcher Zusammenhang noch deutlich rekonstruieren:

> „Der zärtere weibliche Bau empfängt jeden Eindruck schneller und läßt ihn schneller wieder verschwinden[...] Die zarte Fiber des Weibes neigt sich wie dünnes Schilfrohr unter dem leisesten Hauch des Affekts. In leichten und lieblichen Wellen gleitet die Seele über das sprechende Angesicht, das sich bald wieder zu einem ruhigen Spiegel ebnet.“[26]

---

21 Vgl. dazu Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter - Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, Frankfurt a.M./New York 1991.

22 Geitner, Ursula: Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge um das Selbst, in: Berger, Renate u.a.(Hg.): Frauen-Weiblichkeit-Schrift, Berlin 1985, S. 130-144.

23 Vgl. dazu Stanitzek, Georg: Blödigkeit, S.233 ff.

24 Vgl. Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit, Bd.1: Der Wille zum Wissen, S. 126.

25 Zur Psycho-Physiologie der Geschlechter siehe insbes. Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter, Kap. 5 und 6, S. 126 ff.

26 Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Fricke, Gerhard/Göpfert, Herbert G., Bd. 5, 6. Aufl., München 1980, S. 469.

Der solchermaßen *männlich* semantisierte Blick vereinnahmt das *Weibliche* schlechthin, indem es sowohl für unverstellte Identität einsteht als auch für deren Leere und Ursprungslosigkeit, da es für sich eben nichts repräsentiert, sich jeder Eindeutigkeit entzieht. In dem Bild der „Anmut" figuriert das *Weibliche* als *tabula rasa*, die unentwegt neu beschriftet werden kann. In einer derartigen kulturellen Konstruktion dient die Frau

> „als Zeichen nicht nur der Essenz von Weiblichkeit, sondern auch für die Andere, in deren Spiegel oder Bild männliche Identität und Kreativität ihre Definition findet."[27]

Der „locus amoenus", in den phantasmatischen Zuschreibungen der Empfindsamkeit der Ort unverstellter Sprache der Natur, ist so als ein *weiblicher* bezeichnet. Von diesem Punkt aus kann Goethes Drama „Stella" in seiner ersten Fassung als „Schauspiel für Liebende"(1775)[28] die Überschreitung gesellschaftlicher Normen in einer geglückten Dreieckskonstellation sich *zärtlich* Liebender, Ehemann, Ehefrau und Geliebte, phantasieren. Die empfindsame Interaktion eines „Fühlens des Fühlens des anderen", eines Sprechens vom Ort des anderen aus, praktizieren Ehefrau und Geliebte („Wir sind dein!"[29]) vor ihrem männlichen Gegenüber in einem gesellschaftsfernen Refugium ungehemmten Tränenflusses. Das solchermaßen radikale Durchspielen empfindsamer Topoi überschreitet paradoxerweise die dort wirksame moralische Identität von Ich und Gesellschaft, indem es sich auf die Suche nach dem *reinen* Selbst begibt, dessen Existenz aber des als *weiblich* semantisierten Anderen bedarf. Das *Weibliche* figuriert hier als Projektion des Eigentlichen, Eindeutigen jenseits einer Welt erfahrener Entzweiung ("Gott im Himmel, du gibst mir meine Tränen wieder!"[30]) und ist letztlich identitätsstiftendes Zeichen narzißtischen Selbstgenusses in einer Einverleibungsphantasie. In diesem männlichen Diskurs fungiert die Präsenz des *Weiblichen* gerade in ihrer Nicht-Präsenz. In einer solchen Position der Abwesenheit erst kann das *Weibliche* sowohl für eine elementare Störung stehen (die pathogene Seite des empfindsamen Selbst) als auch für den Fluchtpunkt empfindsamer Utopie. In der im Empfindsamkeitsdiskurs praktizierten Desexualisierung des weiblichen Körpers muß folglich immer seine Sexualisierung (als das bedrohliche Andere) mitgedacht

---

27 Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994, S. 299.

28 Goethe, Johann Wolfgang: Stella, Stuttgart 1983, im Anhang: Schluß der ersten Fassung.

29 Ebd., S. 56.

30 Ebd., S. 25.

werden. Die Frau ist solchermaßen die reine Begründung von Repräsentanz ohne jede Referenz zu ihrer Projektion, eben reiner Text.[31]

Am Erfolg der Empfindsamkeit als eines kulturellen (Selbst)-Deutungsmusters, das das *Weibliche* in der Weise als pure Repräsentation fungieren läßt, partizipiert eine ganze Palette sogenannter bürgerlicher Trauerspiele, die den kathartischen Effekt empfindsamen Mitleidens als Selbstbestätigung einer eigentlichen, menschlichen Gesellschaft aus dem weiblichen Opfertod beziehen. Der weibliche Tod ist solchermaßen das letzte Datum fiktiver *Reinheit* empfindsamer Konstruktionen des Selbst, indem er den Punkt bedrohlichen Umschlags in das Andere bannt und eine Ordnung restauriert, die sich allererst durch das Verdrängte bedroht sah[32], zum Beispiel durch das Wissen um die Sexualität jenseits desexualisierter Geschlechterbeziehungen. Insofern materialisieren sich in der weiblichen Leiche empfindsame Fiktionen des *Unschuldigen* und *Authentischen*.

3. „Ich stehe für nichts"

In Lessings Trauerspiel „Emilia Galotti"(1772)[33] werden hingegen die Topoi eines empfindsamen, weiblich semantisierten Ich irritiert, da sich hinter dessen Bezeichnungen nichts mehr verbirgt. „Emilia" ist insofern die Bezeichnung einer Abwesenheit: „Ich stehe für nichts".[34] So kann sich auch die Unschuld der Protagonistin nicht mehr materialisieren, da sie als einzige Bilderfolge männlicher Projektionen in Erscheinung tritt. Das betrifft nicht zuletzt das Porträt, das zwischen Vater und Liebhaber zirkuliert, als vermeintliches Original und dessen Kopie. Das Original behauptet sich in diesem Text als eigentliche Leerstelle, als leeres Zentrum, an dem sich die empfindsamen Diskursivierungen von *Ich* und *Geschlecht* abarbeiten. Der Tod der Emilia ist in jener Logik auch wiederum in seiner eigentlich textuellen Qualität entdeckt. Der zitierte Text, genauer gesagt die Wiederholung eines antiken Textes vom Tochtermord[35], der Virginia-Fabel, die in ihrer Reinszenierung umgedeutet wird, kann *reine* Identität eines empfindsamen Selbst nur noch in der Differenz zum antiken Muster behaupten. *Empfindsamkeit* und *Weiblichkeit* werden insofern nur noch in ihren diskursiven Verortungen inszeniert. Die Sprache der Empfindsamkeit ist in eine selbstreflexive Perspektive,

---

31 Teresa de Lauretis beschreibt in dieser Weise die textuellen Repräsentationen westlicher Kultur, die um das männliche Begehren kreisen und die Frau als reine Repräsentation setzen (Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington 1984, insbes. S. 13).

32 Vgl. dazu Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche, S. 246. Im Hinblick auf das 20. Jahrhundert sei insbesondere auf folgenden Band verwiesen: Kohn-Waechter, Gudrun (Hg.): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin 1991.

33 Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti, Stuttgart 1977.

34 Ebd., S. 77.

35 Siehe dazu die Replik der Emilia: „Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte", ebd., S.78.

eben als eine Sprache, gerückt, die Protagonistin zu einem Zentrum sich durchkreuzender Texte geworden und kann nicht mehr als substantieller Fluchtpunkt beglaubigt werden. Indem Lessings Drama auch die geheime Verwandtschaft dessen durchspielt, was der Aufklärungsdiskurs in einer Antithese von feudalaristokratischen und bürgerlich codierten Normen ausschließt, legt es dort Konstruktionen frei, wo zuvor die vermeintlich unverstellte Sprache der *Natur* durchschien.

Deren Topoi werden in eine satirische Komödie in Goethes „Der Triumph der Empfindsamkeit"[36](1777/1786) getrieben und im „Werther"[37](1774) endgültig zerschrieben. Das Lachen gilt in Goethes „dramatischer Grille" den Täuschungen empfindsamer Identifikationen. Dort, wo der Diskurs den Sitz des *Herzens* lokalisierte, befinden sich einschlägige literarische Texte des Empfindsamkeitsprogramms, und zwar an dem Ort, an dem der empfindsame Liebhaber das Herz der Geliebten vermutet. So wie sich das vermeintlich reine Gefühl als Text zu erkennen gibt, erweist sich die angebliche Geliebte als mit Texten(!) ausgestopfte Puppe.[38] Indem sie als empfindsamer Textcorpus figuriert, offenbart sich auch ihr Aufenthaltsort, der „locus amoenus"(hier in der für die Empfindsamkeit exemplarischen Version der Gartenlaube), als lediglich erschriebener. Diese „buchstäbliche"(feminisierte) Identität wiederum entlarvt sich als männliche Phantasie, als „dramatische Grille" narzißtischer Selbstbespiegelungen.

Jene empfindsam codierte Initiationsgeschichte des modernen Subjekts präsentiert sich im „Werther" als verzweifelter Akt, überhaupt erst einmal den Gegenstand der Geschichte einzuholen. Die Desillusionierung zielt in diesem Falle auf die prinzipielle Unerreichbarkeit dessen, was als Ursprungsort lokalisiert wird:

> „Ich soll, ich soll nicht zu mir selbst kommen! Wo ich hintrete, begegnet mir eine Erscheinung, die mich aus der Fassung bringt."[39]

Ein mit sich identisches Ich enthüllt sich als Illusion, da es sich auch als „Erscheinung", selbst als Zeichen in einer von Zeichen umstellten Welt erfahren muß.[40] Diese Zeichen scheinen auf nichts mehr zu verweisen und lassen nur „diese entsetzliche Lücke"[41] dort zurück, wo die empfindsame Semantik *Herz* und *Seele* festschreibt. Auf der Suche nach dem authentischen Ursprung seiner selbst stößt

---

36 Goethe, Johann Wolfgang: Der Triumph der Empfindsamkeit, in ders.: Sämtliche Werke, hg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1988, S. 69-123.

37 Ders.: Die Leiden des jungen Werther, Stuttgart 1990.

38 Ders.: Der Triumph der Empfindsamkeit, S. 109 ff.

39 Ders.: Die Leiden des jungen Werther, S. 106.

40 Vgl. dazu Erhart, Walter: Beziehungsexperimente. Goethes "Werther" und Wielands "Musarion", in DVjS 66/1992, S. 333-360.

41 Ebd., S. 99.

Werther allenthalben auf Texte. Das solchermaßen illusionäre Ich erfährt sich hier nur als Leerstelle in einem ohnehin leeren Raum ohne Transzendenz, ohne jede anthropologische Gewißheit. Selbst der Tod funktioniert nicht mehr, enthüllt sich selbst als Identität stiftendes Zeichen, als Wiederholung eines Textes: „'Emilia Galotti' lag auf dem Pulte aufgeschlagen"[42]. Dieser Text repräsentiert das letzte Datum einer Odyssee literarisierter Selbstsuche Werthers, die nie dem Bann medialer Erfahrung entrinnt, statt dessen lediglich permanent die Referenztexte austauscht. Das „Fühlen des Fühlens des anderen" löst sich bereits am Anfang, in der Begegnung Werthers mit der Geliebten Lotte, in einem literarischen Stichwortspiel auf:

> „... ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige, und sagte - Klopstock! - Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß."[43]

In dieser Szene wird die Artikulation eines *reinen* Selbst geradezu erschüttert, da zur Selbsterfahrung so unverhohlen das Archiv eines kulturellen Gedächtnisses der Empfindsamkeit zutage tritt. Selbstverortung und Selbstbeschreibung basieren in Werthers Odyssee auf der Interpretation erinnerter Texte und garantieren folglich weder Eindeutigkeit noch Substantialität:

> „Mußte denn das so sein, daß das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elendes würde?"[44]

Die Aneignung des weiblichen Todes als eines letzten Stabilisierungsentwurfes Werthers, der Versuch also, sich das Andere, *Weibliche* einzuverleiben, mißlingt und entlarvt ebenfalls lediglich die Diskursivierung des *Weiblichen*.

Die unaufhörlichen Versuche, sich an den vermeintlich exterritorialen Ort der kulturellen Erfahrung zu begeben, um in der Differenz allererst ein reines Ich auszukundschaften, legen nur wiederum dessen empfindsame Semantisierungen frei. Der Text produziert unaufhaltsam dort Lücken, wo der Empfindsamkeitsdiskurs ein feminisiertes Selbst verortet. Werthers Welterfahrung speist sich in dem Sinne aus einer einzigen Fehllektüre in der Suche nach dem Eigentlichen, Authentischen jenseits des medial Vermittelten. Die den Roman einrahmende Herausgeberfiktion interpretiert wiederum Werthers Geschichte, insofern nämlich, als die sich dort monologisch artikulierende Existenz als Ironie der Geschichte, nämlich als ein Text zurückbleibt, als ein erschriebenes Ich, gerade indem es sich fortwährend eigentlich zerschreibt. Die empfindsamen Diskursivierungen *reiner*, natürlich-moralischer Identität werden unter diesen Aspekten als männliches Phantasma sichtbar. Denn es enthüllt sich in der hier so deutlich nicht mehr funktionierenden

---

42 Ebd., S. 151.
43 Ebd., S. 30.
44 Ebd., S. 59.

empfindsamen Version der *Reinheit* die Topographie eines Vakuums. Damit sind im Blick zurück die epochalen Titel der empfindsamen Initiationsgeschichte des modernen Subjekts insofern zerschrieben, als sie allein in ihren kulturellen Konstruktionen überleben.