GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Inszenierte Weiblichkeit : Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts

Stephan, Inge

2004

https://doi.org/10.25595/141

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Inszenierte Weiblichkeit : Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau, 2004. DOI: https://doi.org/10.25595/141.

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

Inge Stephan

INSZENIERTE WEIBLICHKEIT

Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts



2004

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Umschlagabbildung:

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Ayas und Kassandra (1806)

© 2004 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11
info@boehlau.de
Satz: Uta Kabelitz, Berlin
Druck und Bindung: MVR Druck GmbH, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in Germany

ISBN 3-412-15204-8

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT 7

„SO IST DIE TUGEND EIN GESPENST"
Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller 13

„AUCH MÄNNER KÖNNEN WEIBER SEIN"
Zur Rezeption von Lessings Frauen 41

„METEORE" UND „STERNE"
Zur Textkonkurrenz zwischen Lenz und Goethe 55

GENIEKULT UND MÄNNERBUND
Zur Ausgrenzung des ‚Weiblichen'
in der Sturm-und-Drang-Bewegung 81

„MEINE VERBRECHEN SIND KINDER DER LIEBE"
Versuche zur Rehabilitierung
einer Skandalfigur in den *Medea*-Dramen
von Friedrich Maximilian Klinger (1786/90) 95

„DA WERDEN WEIBER ZU HYÄNEN ..."
Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist 113

„DIE ERHABNE MÄNNIN CORDAY"
Christine Westphalens Drama *Charlotte Corday* (1804)
und der Corday-Kult am Ende des 18. Jahrhunderts 135

MIGNON UND PENTHESILEA
Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist 165

DAS KONZEPT DER „SCHÖNEN SEELE"
Zur geschlechtlichen Codierung einer
philosophisch-religiösen Figuration im Gender-Diskurs
um 1800 – am Beispiel der *Bekenntnisse einer schönen Seele*
von Goethe (1795/96) und Unger (1806) 189

WEIBLICHKEIT, WASSER UND TOD
Undinen, Melusinen und Wasserfrauen
bei Eichendorff und Fouqué 207

WEIBLICHE UND MÄNNLICHE AUTORSCHAFT
Zum *Florentin* von Dorothea Schlegel
und zur *Lucinde* von Friedrich Schlegel 233

„SCHATTEN, DIE EINANDER GEGENÜBERSTEHEN"
Das Scheitern familialer Genealogien
in Goethes *Wahlverwandtschaften* 253

VERZEICHNIS DER ERSTVERÖFFENTLICHUNGEN 276

ABBILDUNGSNACHWEISE 278

Vorwort

Daß in der Literatur des 18. Jahrhunderts noch heute gültige Geschlechtermuster hergestellt wurden, ist ein Gemeinplatz der Forschung geworden. Wie weit diese Muster biologische und soziale Strukturen reflektieren bzw. ob sie diese Strukturen nicht erst maßgeblich hervorgebracht haben, gehört zu den Streitfragen, die je nach politischem und theoretischem Standpunkt unterschiedlich beantwortet werden. Dabei liegen die älteren sozial- und ideengeschichtlichen Positionen von den neueren diskursanalytischen und dekonstruktivistischen Ansätzen nicht so weit entfernt, wie dies auf den ersten Blick scheinen mag: Letztlich geht es um die Bedeutung, die Literatur in und für die Gesellschaft hat – auch wenn sich die Begrifflichkeiten unterscheiden und sich die Interpretationsverfahren ausdifferenziert und verfeinert haben. Eine solche Feststellung soll nicht die Kontroversen harmonisieren und die Paradigmenwechsel leugnen, die sich nach 1968 auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft abgespielt bzw. vollzogen haben. Der vorliegende Band zeichnet in seinen einzelnen Beiträgen – der früheste stammt aus dem Jahr 1985, der späteste von 2004 – vielmehr eine Entwicklung nach, die von der Frauenforschung der frühen achtziger Jahre über die feministische Literaturwissenschaft der neunziger Jahre bis hin zu den Gender Studien der Gegenwart reicht. So unterschiedlich der Fokus der Arbeiten im einzelnen auch ist – neben Aufsätzen zu einzelnen Autoren und Autorinnen stehen solche zu verschiedenen Themen- und Motivzusammenhängen –, so offensichtlich ist es, daß sich *Frauenforschung, feministische Wissenschaft* und *Gender Studien* nicht ausschließen oder gegenseitig im Sinne einer aufsteigenden Linie ablösen, sondern daß sie ein gemeinsames Forschungsfeld begründen, in dem Platz für unterschiedliche Ansätze und Fragestellungen ist.

Die zwölf Aufsätze dieses Bandes spiegeln die Entwicklung innerhalb dieses gemeinsamen Forschungsfeldes nicht zuletzt deshalb, weil sie Teil eben jenes Diskurses sind, durch den die Kategorie ‚Ge-

schlecht' überhaupt erst wissenschaftsfähig geworden ist. Der kritische Blick auf die in den Texten enthaltenen Entwürfe von Weiblichkeit hat die Wahrnehmung für die Macht der Geschlechterbilder generell geschärft und eine Sensibilität für die Bedeutung der Geschlechterverhältnisse insgesamt erzeugt. Zentrale literaturwissenschaftliche Fragestellungen wie die nach der Begründung von Autorschaft, der Herausbildung von ästhetischen Normen, den Mechanismen von Kanonbildung, den Ausdifferenzierungen von Gattungen und der Wahl von Themen und Motiven lassen sich ohne die Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht nur unvollständig beantworten bzw. lassen sich neu perspektivieren, wenn sie in Relation zum jeweils herrschenden *sex-gender*-System gesetzt werden. Dabei zeigt sich, daß die Inszenierung der Geschlechter auch im Medium der Literatur nicht frei ist – auch wenn die Literatur noch am ehesten die Chance bietet, durch utopische Entwürfe, parodistische Verfremdung, Karnevalisierung und Maskerade, aber auch durch dramatische Zuspitzung, epische Verdichtung und lyrische Konzentration die Konfliktlinien zwischen den Geschlechtern spielerisch zu unterlaufen. Der enge Zusammenhang von Eros, Tod und Gewalt, der sich durch die Texte von der Aufklärung über den Sturm und Drang und die Klassik bis hin zur Romantik beobachten läßt, zeigt, daß die Literatur wie ein Seismograph auf die rasanten Veränderungen reagiert, die sich im 18. Jahrhundert im öffentlichen und privaten Raum vollzogen und die Beziehungen zwischen den Geschlechtern neu strukturiert haben.

Die beiden Beiträge zu Lessing, mit denen der Band eröffnet wird, beschäftigen sich mit Weiblichkeitsbildern und Geschlechtervorstellungen in der Aufklärung und arbeiten in der Auseinandersetzung mit *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* jene Nachtseiten einer Epoche heraus, die in den Texten ihre Spuren hinterlassen haben: Auf der Handlungsebene entwickelt sich aus den Väter-Töchter-Beziehungen eine tödliche Dynamik, und auf der metaphorischen Ebene verweisen die ambivalenten Bilder von Weiblichkeit und Tugend auf die Verluste, die die Herrschaft der Väter nicht nur für die Töchter bedeutet. Auf ‚mutterlose' Gesellschaften treffen wir auch in den Texten der Stürmer und Dränger. Die Ausgrenzung des ‚Weiblichen' in der Sturm- und Drang-Bewegung hat ebenfalls ihren Preis: Sie verstärkt die Konkurrenz zwischen den Autoren – wie am Beispiel von Goethe und Lenz gezeigt wird – und führt zur Marginali-

sierung einer Textpraxis, die – wie im Falle von Lenz – als ‚weiblich' abgewertet wird.

Im Umfeld der Französischen Revolution verschärft sich der Ton zwischen den Geschlechtern. Neben Texten von kanonisierten Autoren finden auch Texte von Autorinnen Aufmerksamkeit. Gerade angesichts der Infragestellung traditioneller Ordnungen und der Einforderung von Freiheit und Gleichheit auch für und durch Frauen geraten feste Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in die Krise, auf die Autoren und Autorinnen unterschiedlich reagieren. F. M. Klinger versucht mit seiner *Medea* eine Figur zu rehabilitieren, die wie kaum eine andere als abschreckende, monströse Figur in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Indem er sie zur „schönen Seele" läutert, entwirft er ein Idealbild versöhnender Weiblichkeit, das unschwer als Gegenbild zu den „Hyänen" der Revolutionszeit entziffert werden kann. Auf den Mythos greifen auch andere Autoren zurück. So setzt Schiller in seiner *Jungfrau von Orleans* den Amazonenmythos ein, um den zeitgenössischen revolutionären Diskurs zu entschärfen, während Kleist in seiner *Penthesilea* all die Widersprüche gnadenlos hervortreibt, in welche die Figuren durch rigide Gesellschafts- und Geschlechterordnungen getrieben werden. Christine Westphalen setzt in ihrem Drama *Charlotte Corday* nicht auf den antiken Mythos, sondern auf ein zeitgenössisches Ereignis: die Ermordung Marats durch Charlotte Corday stellte eine solche Provokation für den Geschlechterdiskurs der damaligen Zeit dar, daß die ‚unerhörte Tat' ebenfalls nach einer entschärfenden Behandlung verlangte, die eben den Mustern folgte, die Schiller mit seiner *Jungfrau von Orleans* vorgegeben hatte. Wie im Falle von Charlotte Corday verwischen sich auch in den Figuren Mignon und Penthesilea von Goethe und Kleist die Bezüge zwischen Antike, Moderne und Mythos. Der gemeinsame Rekurs auf das Konzept von Androgynie rückt beide Figuren aus dem engeren politischen Kontext in einen übergreifenden erotischen Diskurs, in dem die Positionen von Männlichkeit und Weiblichkeit unter dem Eindruck der Epochenumwälzung von 1789 neu verhandelt werden.

Über den Kontext der Revolution hinaus verweisen auch die letzten drei Beiträge des Buches. Das Konzept der „schönen Seele", wie es in unterschiedlicher Weise von Goethe und Unger entwickelt wird, erweist sich als traditionsbegründend für die nachfolgende Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ebenso wie die Phantasie von der erotisch-verführerischen Wasserfrau, welche die Texte romantischer

Autoren bevölkert. Das Zitat „Schatten, die einander gegenüberstehen" aus Goethes Roman *Wahlverwandtschaften*, mit dem das Buch schließt, verweist zurück auf das Zitat „So ist die Tugend ein Gespenst." aus Lessings Drama *Emilia Galotti*, mit dem das Buch eröffnet wird: Beide Zitate signalisieren, daß sich den Texten – jenseits aller oberflächlichen Programmatik – ein melancholisches Bewußtsein dafür eingeschrieben hat, wie hoch der Preis für die Aufrechterhaltung traditioneller Geschlechterbilder ist. Dieses drückt sich in gewisser Weise auch in dem auf dem ersten Blick martialisch anmutenden Gemälde von Tischbein aus, das als Titelbild ausgewählt wurde, weil es den engen Zusammenhang von Mythos, Geschlecht und Gewalt in sehr offensichtlicher Weise zum Ausdruck bringt.

„So ist die Tugend ein Gespenst"

Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller

I

„Was geht Dich meine Unschuld an?"

„Was geht Dich meine Unschuld an, wann und wie ich sie verloren habe?"[1] – diese erstaunlich selbstbewußte und provokante Frage stellt Marwood, die verlassene Mätresse, ihrem ehemaligen Geliebten, als dieser ihr moralisierende Vorhaltungen über ihren Lebenswandel macht. Marwood weist damit die Angriffe Mellefonts als Eingriff in ihre persönliche Sphäre zurück und entzieht sich dem gerade in dem Drama *Miss Sara Sampson* in aller Ausführlichkeit geführten Diskurs über weibliche Unschuld in einer sehr brüsken und entschiedenen Weise. Sie setzt sich selbst als autonomes, vom Mann unabhängiges Wesen, das frei über die eigene Sexualität verfügt und die doppelte Moral der Männer durchschaut, wenn sie sagt:

> Ihr Mannspersonen müßt doch selbst nicht wissen, was ihr wollt. Bald sind es die schlüpfrigsten Reden, die buhlerhaftesten Scherze, die euch an uns gefallen; und bald entzücken wir euch, wenn wir nichts als Tugend reden [...]. Das schlimmste aber ist, daß ihr das eine sowohl als das andere überdrüssig werdet.[2]

In erstaunlicher Deutlichkeit erkennt und benennt Marwood einen Mechanismus, der uns als Spaltungsvorgang der Frau in Hure und Heilige vertraut ist, und mit erstaunlicher Unerschrockenheit ver-

---

1 Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson. In: Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 2. Bd., München 1971, S. 40. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

2 Ebenda, S. 30 f.

sucht Marwood – jenseits der Bilder – ihren eigenen Weg zu gehen. Der Text von Lessing zeigt aber, wie sie scheitert und scheitern muß, weil sie, so sehr sie sich auch dagegen wehrt, von dem im Text geführten Diskurs über Weiblichkeit und Tugend eingeholt und in die Rolle der bösen, verbrecherischen Gegenspielerin zur tugendhaften, engelsgleichen Sara eingepaßt wird. Auf ihre Frage und ihre Kritik an der männlichen Doppelmoral bekommt sie keine Antwort, außer der, daß sie von ihrem ehemaligen Geliebten als „Niederträchtige", als „wollüstige, eigennutzige, schändliche Buhlerin", kurz, als „Schande ihres Geschlechts" bezeichnet wird. Das sind jedoch keine Antworten, sondern Diffamierungen, mit denen Mellefont die ehemalige Geliebte zu verletzen und abzuwehren und dem Kern ihrer Frage auszuweichen sucht.

„Was geht Dich meine Unschuld an?" – die Frage der Marwood steht also weiter im Raum. Ich will versuchen, sie aufzunehmen und eine Antwort darauf zu geben, warum der Diskurs über weibliche Unschuld geradezu zum Bestimmungsmerkmal des bürgerlichen Trauerspiels von *Miss Sara Sampson* bis hin zu *Kabale und Liebe* geworden ist. Immer geht es um die Unschuld der Frau, heiße sie nun Sara, Emilia oder Luise, und immer geht es um Verführung oder vermeintliche Verführung, und immer wieder wird die Tugend konfrontiert mit dem Laster, sei es in Form der buhlerischen Gegenspielerin vom Schlage der Marwood, sei es in Form der eigenen, nicht zu kontrollierenden Sinnlichkeit, sei es in Form des korrupten, schändlichen Lebens am Hofe. Die Fragen nach der Bedeutung des Diskurses über die Unschuld der Frau bleiben aber vordergründig, wenn sie nicht ausgeweitet werden zur Frage nach dem zugrundeliegenden Frauenbild, das sich in diesem Diskurs ausdrückt.

II
Überlegung zum Frauenbild

Unter „Frauenbild" verstehe ich in diesem Zusammenhang eine „Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion",[3] durch die

3 Vgl. Inge Stephan: Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 26. Mit meinem Versuch, die bürgerlichen Trauerspiele von Lessing und Schiller unter dem Aspekt der Herausbildung von „Frauenbildern" zu sehen, befinde ich mich im Gegensatz zu vielen Interpreten, u. a.

die Frau in ganz spezifischer Weise definiert und vom Subjekt zum Objekt gemacht wird. In der *Emilia Galotti* gibt es gleich zu Anfang eine Szene, an der sich das, was ich unter Frauenbild verstehe, sehr gut verdeutlichen läßt. Der Maler Conti bringt dem Prinzen von Guastalla zwei Porträts. Auf einem ist die Gräfin Orsina, die ehemalige Geliebte des Prinzen, dargestellt, auf dem anderen Emilia Galotti, die er seit kurzem begehrt. Beide Frauen sind noch gar nicht selbst aufgetreten, sie sind nur in den Bildern und in den Gesprächen präsent, die die beiden Männer über die Bilder führen. Das Porträt der Orsina, das der Prinz ehemals bei dem Maler in Auftrag gegeben hatte, löst bei ihm Unmut und Mißbehagen aus. Er findet nichts von dem, was er in der lebendigen Person einst erblickt hat, in dem Bilde wieder. Das Gesicht der Orsina hat sich für ihn zur „Grimasse"[4] verzerrt, die Würde, das Lächeln und die sanfte Schwermut, die der Maler im Bild festzuhalten versucht hat, stimmen nicht mit dem Bilde überein, das der Prinz sich inzwischen von der verflossenen Geliebten gemacht hat. In diesem Bild dominieren Stolz, Hohn, Spott und trübsinnige Schwärmerei. Das Gesicht wird beherrscht von „großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen"[5], die keine Liebe, sondern nur noch Abscheu einflößen können. Wenn der Prinz über die Orsina spricht, scheint er über ein Monster zu sprechen, nicht über die Frau, die er ehemals begehrt hat. Das Bild der Orsina wird ihm zur Projektionsfläche, auf der er seine negativen Affekte ausagiert. Unwillig fordert er den Maler auf, das Bild, das er weder mit der realen Frau noch mit seinem „Ideal"[6] von Frau verbinden kann, wegzustellen und ihm das andere Bild zu zeigen. Hier nun ist die Reaktion des Prinzen eine völlig andere. Während er dem Maler beim Porträt der Orsina Schmeichelei, ja Fälschung vorwirft, kommt ihm das Porträt der Emilia Galotti „wie aus dem Spiegel gestohlen"[7] vor. Die reale Frau und ihr Bild scheinen sich zu decken, mehr noch, rea-

---

auch zu der Untersuchung von Albert M. Reh: Die Rettung der Menschlichkeit. Lessings Dramen in literaturpsychologischer Sicht, Bern 1981. Reh behauptet gerade für *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*, daß darin, im Gegensatz etwa zu Richardson, keine „Wunschbilder", sondern „Mimesis der Wirklichkeit" zum Ausdruck komme (S. 152).

4 Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. In: Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 2. Bd., München 1971, S. 132. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

5 Ebenda, S. 132.

6 Ebenda, S. 133.

7 Ebenda, S. 133.

le Frau und Bild verschmelzen mit dem Ideal, das der Prinz im Herzen trägt. Ungläubig fragt er den Maler: „Was seh' ich? Ihr Werk, Conti? Oder das Werk meiner Phantasie?"[8]

Das Gespräch zwischen Prinz und Maler mutet an wie das Gespräch zweier Liebhaber. Conti bedauert, daß er nicht direkt mit den Augen hat malen können: „Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!"[9] Das Auge als Sinnesorgan, über das äußere Reize wahrgenommen und innere Empfindungen ausgedrückt werden, spielt eine besondere Rolle in der ganzen Szene. Aus den Regieanweisungen *„ohne ein Auge von dem Bilde zu wenden, „noch immer die Augen auf das Bild geheftet", „indem er nur eben von dem Bilde weghlickt", „die Augen wieder auf das Bild gerichtet"* geht die starke Faszination hervor, die von dem Bild der Emilia auf den Prinzen ausgeht. Es ist eine Anziehungskraft, die sich nicht nur in Blicken und Gesten ausdrückt, sondern auch in Worten und Reflexionen. Conti sagt über sein Modell Emilia: „Ihre Seele, merk' ich, war ganz in Ihren Augen. Ich liebe solche Seelen und solche Augen", und der Prinz fragt: „Wie darf unser einer seinen Augen trauen?",[10] um dann später ebenfalls in die Begeisterung des Malers einzufallen: „Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit!"[11]. Dieses Lob Emilias steht in krassem Gegensatz zu der abfälligen Bemerkung über die „starren, stieren Medusenaugen" der Gräfin Orsina. Der erotische Kontakt ist unterbrochen. Die Augen der Orsina erregen keine Begierden mehr, sondern nur noch Abscheu und Ängste vor der verschlingenden Kraft einer Sexualität, der der Zauber der Liebe fehlt.

Die Abwendung von der Orsina und die Hinwendung zur Emilia, die sich in der Szene als ein Bilderwechsel vollzieht, ist also nur konsequent, ja sie ist notwendig, wenn man die Augenmetaphorik in der Szene ernst nimmt. Der Maler Conti spielt bei diesem Bilderwechsel eine entscheidende Rolle. Als Maler, der die Phantasien des Prinzen in Bildern versinnlicht und verlebendigt, ja ihnen erst eine Realität verleiht, ist er Liebhaber und Kuppler zugleich. Wie ein Liebhaber zergliedert er Emilia in ihre einzelnen Teile und genießt noch einmal in Erinnerung: „Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen,

8 Ebenda, S. 133.
9 Ebenda, S. 133 f.
10 Ebenda, S. 134.
11 Ebenda, S. 135.

diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau."[12]

Dennoch trennt er sich für Geld von der Kopie seines Bildes, das Original hat er bereits an Emilias Vater verkauft. „Die Kunst geht nach Brot"[13] sagt Conti auf die Frage des Prinzen, wie es ihm und seiner Kunst gehe. Als Künstler verleiht er den verborgenen erotischen Wünschen einen bildhaften Ausdruck, aber er hat keine Verfügungsgewalt über die Bilder, sie wechseln in den Besitz desjenigen, der das Geld hat. Der Handel zwischen dem Prinzen und Conti wirft ein Licht auf das Verhältnis zwischen Herrschaft und Kunst und die Rolle der Frau in diesem Verhältnis.

Im Bild der Frau sind die sogenannten „wilden Wünsche", wie sie in *Kabale und Liebe* genannt werden, die in der Sphäre von Macht und Herrschaft nicht wirklich befriedigt werden können, wie in einem Fokus konzentriert. Das Bild der Frau ist Wunsch- und Erinnerungsbild eines anderen, besseren Lebens, es ist der gemeinsam geträumte Traum von Männern, die, ernüchtert vom gesellschaftlichen Alltag, einem Ideal nachjagen, das nur in ihren Köpfen existiert. Man beachte dabei die Rollenverteilung: Conti setzt den Traum ins Bild um, der Prinz versucht, sich mit seinem Geld über den Besitz des Bildes nicht nur in den Besitz des Traumes, sondern auch in den Besitz des „Originals" zu setzen. Ins Bild gebannt kann die Frau zum Tauschobjekt zwischen zwei Männern werden. Gegen Geld wechselt sie ihren Besitzer, aus dem Atelier des Malers gelangt sie in das Kabinett des Prinzen. Während der Prinz dem Maler das Porträt der Orsina wieder mitgibt, um es rahmen und in der Galerie aufstellen zu lassen, behält er das Porträt Emilias bei sich, um es „bei der Hand"[14] zu haben, um es in der Intimität seiner privaten Gemächer in Ruhe genießen zu können und seine Begierden nach dem „Original" durch die Betrachtung des Bildes weiter stimulieren zu können.

Die Eingangsszene zwischen dem Prinzen und dem Maler Conti zeigt, wie sich zwischen und vor die realen Personen die Bilder schieben. Das Gespräch zwischen Conti und dem Prinzen dreht sich um Bilder im konkreten und übertragenen Sinne. Es ist die Rede vom „Original", von „Kopie", von „Ideal", „Realität", von „Kunst" und „Natur". Die beiden Porträts der Orsina und der Emilia lösen unterschiedliche Phantasien aus: „Medusa" und „Engel" sind die

12 Ebenda, S. 134.
13 Ebenda, S. 130.
14 Ebenda, S. 135.

Stichworte, die in diesem Zusammenhang fallen und damit zwei konträre Vorstellungen von Weiblichkeit beschwören. Daß es hier um Projektionen geht, zeigt nicht zuletzt das Stück selbst, denn weder entspricht die Orsina dem Bild der Medusa noch Emilia dem Bild des Engels, auf das sie vorweg von den Männern festgelegt wird.

Im Bild der Medusa und des Engels wiederholt sich eine Dichotomisierung, die wir schon aus der *Miss Sara Sampson* kennen, nur daß dort – bezogen auf Marwood und Sara – von „Furie" und „Engel" die Rede ist. Beide Stücke Lessings leben aus dem Kontrast zwischen den dichotomisch arrangierten Frauenfiguren. Sara und Marwood, Emilia und Orsina sind zwei sich ausschließende und zugleich zwei sich ergänzende Phantasien über Weiblichkeit, die in den beiden Stücken von Lessing mit unterschiedlicher Akzentuierung durchgespielt werden. Dabei wird in den Stücken nicht einfach die alte bekannte Spaltung der Frau in Hure und Heilige reproduziert, sondern – und diese These wird im folgenden zu erläutern sein – es vollzieht sich in den Dramen auch ein Paradigmenwechsel des Weiblichen von der autonomen, sexuell und gesellschaftlich aktiven Frau hin zur passiven, empfindsamen Frau. So sind die Marwood und die Orsina nicht nur Verkörperungen einer negativ gefaßten Weiblichkeit, sondern sie sind auch verzerrte Nachklänge eben jenes Typus der weltklugen, selbständigen, nach Autonomie strebenden Frau, der als Ideal in der Frühaufklärung ausgebildet wurde.

III
Wandel des Tugendbegriffs von der Frühaufklärung zur Empfindsamkeit

Silvia Bovenschen hat in ihrem Buch *Imaginierte Weiblichkeit* sehr überzeugend aufgezeigt, wie sich im Zusammenhang der frühaufklärerischen Gleichheitsvorstellungen der Typus der gelehrten Frau herausbildete und für einige wenige Jahre eine Dominanz im öffentlichen Diskurs hatte.[15] Die Diskussion über Tugend in der

15 Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. M. 1979. Die Einwände von Susan Cocalis gegen die These Bovenschens u. a. von der „progressiven Rücknahme zugestandener Freiheiten im Laufe der Aufklärung" halte ich nicht für stichhaltig, obgleich ihr Hinweis, daß der „double standard in der Bewertung von männli-

Frühaufklärung, die sich in den *Moralische Wochenschriften* sehr gut verfolgen läßt, basierte auf einem sozial und gesellschaftlich verstandenen Tugendbegriff.[16] Tugend war eine Eigenschaft, die vor allem durch Vernunft definiert war und auf Wissen zielte und ohne ein Mindestmaß an Bildung nicht auskommen konnte. Tugend war also keine spezifisch weibliche Eigenschaft, sondern sie war eine Eigenschaft, die den vernünftigen, aufgeklärten Menschen auszeichnete.

So stellte Christian Franz Paullini in seinem Buch *Das Hoch- und Wohlgelahrte Teutsche Frauen-Zimmer* (1705) die Frage, „ob nervlich das Weibliche Geschlecht am Verstand dem Männlichen von Natur gleich auch zu Verrichtung Tugendsamer Wercke und Thaten ebenmäßig fähig und geschickt sey"[17], und kam dabei zu dem Ergebnis, daß die Natur zwischen Männern und Frauen keinen Unterschied mache, daß beide Geschlechter zu Tugend und Weisheit gleichermaßen fähig seien. Er verwies dabei auf ältere und neuere Beispiele, wie z. B. Anna Maria Schürmann, die im Jahre 1641 eine Dissertation „über die Fähigkeiten des weiblichen Geschlechts in Sachen der Gelehrsamkeit und schönen Wissenschaften" verfaßt hatte und den Typus der gelehrten Frau in hervorragender Weise verkörperte.[18] Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gab es gleich mehrere Kompendien, in denen weibliche Intellektualität und Kreativität lexikalisch aufgelistet und gepriesen wurden.[19] Als Wunder der Gelehrsamkeit wurde Schürmann zu einem Vorbild bei den Bemühungen, die Frauen in die frühaufklärerische Bildungskampagne einzubeziehen.

Besonders Gottsched wurde zum eifrigsten Verfechter weiblicher Gelehrsamkeit. Mit seinen moralischen Wochenschriften *Der Biedermann* und die *Vernünftigen Tadlerinnen* wandte er sich auch an ein

---

chen und weiblichen Aufgabenbereichen, Verhaltensmustern und Erziehungsprogrammen" bereits in der Frühaufklärung vorhanden war, natürlich richtig ist. Ihre Ausführungen differenzieren eine generelle Entwicklungslinie, stellen diese jedoch m. E. nicht in Frage. Susan L. Cocalis: Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert. In: Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur, hrsg. v. Marianne Burkhard, Amsterdam 1980, S. 55.

16 Vgl. dazu Wolfgang Martens: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1968.

17 Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit (wie Anm. 15), S. 82.

18 Vgl. dazu das Kapitel über Anna-Maria Schürmann bei Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit (wie Anm. 15), S. 84 ff.

19 Nachweise bei Bovenschen in ihrem Kapitel „Die tugendhafte Vernunft und die natürliche Tugend" (wie Anm. 15), S. 65 ff.

weibliches Publikum. Die *Vernünftigen Tadlerinnen* wurden angeblich sogar von Frauen herausgegeben und verfaßt, die dem Ideal der gelehrten Frau bereits entsprachen, auf das die Leserinnen erst hin orientiert werden sollten. Die drei Verfasserinnen waren freilich eine Fiktion; erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es Zeitschriften für Frauen, die auch von Frauen herausgegeben wurden.[20] Das Beispiel der *Vernünftigen Tadlerinnen* zeigt den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit sehr deutlich. Die gelehrte Frau war noch weitgehend eine Utopie, sie war eine „Kopfgeburt"[21] von Männern wie Gottsched, die das Prinzip der weiblichen Gelehrsamkeit aus allgemeinen rationalistischen Prinzipien ableiteten und sich damit abgrenzten gegen Weiblichkeitsvorstellungen, die ihnen als Relikte des sogenannten finsteren Mittelalters und als Schande des aufgeklärten Zeitalters erschienen.

In den *Vernünftigen Tadlerinnen* läßt Gottsched die Herausgeberin Calliste einen Traum erzählen, in dem die Aufklärung über das alte Frauenbild triumphiert. Vom Wege abgekommen, verirrt sich Calliste in einem dunklen Wald, wo sie mit einer grauenvollen, medusenhaften Erscheinung konfrontiert wird. Es heißt dort:

> Es war ein Frauenbild, mit einem sehr abscheulichen Gesichte. Jedes Haar auf ihrem Haupte war eine lebendige Schlange. Aus ihren Augen fuhren lauter feurige Funken. Aus ihrer Nase blies sie einen ansteckenden Atem, und aus dem Mund krochen ihr lauter Hornissen, Hummeln, Wespen und andere schädliche Fliegen [...][22]

Dieses Schreckbild dämonischer Weiblichkeit wird jedoch durch einen „Blitz, der heller war als die Sonne" zerstört, die „höllischen Furien" werden durch das Erwachen gebannt.[23] Verdrängt wird in diesem Traum die Vorstellung dämonischer Weiblichkeit, wie sie in der Hexe noch kurz vorher millionenfach verfolgt worden war. An die Stelle des Verdrängten tritt das neue Frauenbild gelehrter Weiblichkeit, in der alle Züge dämonischer Weiblichkeit getilgt erscheinen. In der Realität hatte das Idealbild der Gelehrten aber keine wirkliche Chance, sich gesellschaftlich durchzusetzen. „Ein Frauenzimmer, das

20 Siehe Ruth-Esther Geiger, Sigrid Weigel: Sind das noch Damen? Vom gelehrten Frauenzimmer, Journal zum feministischen Journalismus, München 1981.

21 Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit (wie Anm. 15), S. 92.

22 Ebenda, S. 99.

23 Ebenda, S. 100.

denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket",[24] so faßt die Gräfin Orsina, selbst eine kluge Frau, die landläufige Meinung über gelehrte Frauen wenige Jahrzehnte später zusammen.

Das Idealbild der dem Mann gleichen und ebenbürtigen Frau mußte in der Realität aber nicht nur scheitern, weil es eine Kopfgeburt und das Ergebnis eines Verdrängungsvorgangs war, sondern auch, weil es – konsequent zu Ende gedacht – in Gegensatz zur bürgerlichen Emanzipationsbewegung geraten mußte. Die Aufklärung als eine Bewegung, die die ideologische Konstellation für den Aufstieg des Bürgertums im 18. Jahrhundert herstellen half, verwickelte sich mit ihren tendenziell klassen- und geschlechterübergreifenden Postulaten von Freiheit und Gleichheit in einen prekären Widerspruch, der dann später in der Französischen Revolution blutig ausgetragen wurde. Spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts zeigte es sich, daß z. B. die Gleichheitsforderung nicht für alle galt, nicht für die unteren Volksschichten und nicht für die Frauen. Diese waren in die Formel vom freien und mündigen Bürger nicht eingeschlossen. Die Durchsetzung neuer Produktionsformen, die Trennung von Produktion und Reproduktion, die Aufspaltung in private und öffentliche Sphäre und die Herausbildung der bürgerlichen Kleinfamilie als Ort privater Reproduktion waren die revolutionierenden Neuerungen, die eine Neukonstitution des patriarchalischen Systems erforderlich machten. Die Macht des Vaters, die in den Triebrädern der stürmisch vorandrängenden gesellschaftlichen und ökonomischen Entwicklung zerrieben zu werden drohte, mußte neu begründet und legitimiert werden. Ökonomisch und gesellschaftlich gesehen wurde der Bürger zusehends ein kleines Rädchen in einer großen Maschinerie, die er weder befehligte noch kontrollierte. Als Oberhaupt in der Familie erhielt er eine Entschädigung für die reale Einbuße an Bedeutung. Als Herrscher über Frau, Kinder und Gesinde konnte er sich mächtig fühlen.

Hier nun war eine Revision des Frauenbildes dringend erforderlich. Das Idealbild der selbständigen, selbstbewußten, dem Mann ebenbürtigen Frau, an dem Gottsched und die Frühaufklärer gearbeitet hatten, war obsolet geworden, es mußte durch ein anderes ersetzt werden. Der prominenteste und einflußreichste Vertreter dieser Wende war Rousseau. Mit großer Schärfe und Vehemenz polemisierte er gegen den frühaufklärerischen Typus der gelehrten Frau:

24 Lessing: Emilia Galotti (wie Anm. 4), S. 181.

> Aber mir wäre ein einfaches und derb erzogenes Mädchen hundertmal lieber als ein Blaustrumpf und Schöngeist, der in meinem Hause einen literarischen Gerichtshof etabliert und sich zu dessen Präsidentin macht. Eine schöngeistige Frau ist die Geißel ihres Mannes, ihrer Kinder, ihrer Freunde, ihrer Diener, aller Welt [...]. All diese hochbegabten Frauen machen nur den Dummen Eindruck. Man weiß immer wer der Künstler oder der Freund ist, der die Feder oder den Pinsel hält, wenn sie arbeiten.[25]

Die Frau wird an den heimischen Herd verwiesen, als Hausfrau und Mutter wird sie auf den engen Raum der Familie beschränkt, sie wird vollständig der Herrschaft des Mannes unterstellt und allein auf sein Glück und sein Wohlbefinden hin definiert. Zu ihr kehrt der Mann nach vollbrachter Tagesarbeit zurück, um sich zu entspannen und neue Kräfte für den Konkurrenzkampf zu sammeln. Auf sie und die Familie werden alle die Wünsche projiziert, die im bürgerlichen Erwerbsleben keine Erfüllung finden.[26]

In diesem Zusammenhang wird auch die Tugend neu definiert. Während sie in der Frühaufklärung eine gesellschaftlich gefaßte Eigenschaft war, die für Männer und Frauen gleichermaßen gefordert wurde, wird sie nun zunehmend verengt zu einer moralischen Kategorie. Tugend wird immer stärker identisch gedacht mit weiblicher Unschuld.[27] Im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Schiller läßt sich diese Verengung des ursprünglich umfassenden aufklärerischen Tugendbegriffs von der weltgewandten, weltklugen Frau zur *virgo intacta* sehr gut beobachten.

Im folgenden will ich zeigen, wie durch diese Verschiebung bzw. Verengung des Tugendbegriffs die Selbständigkeit der Frau ideologisch gebrochen und die Herrschaft des Mannes begründet wird. Dabei konzentriere ich mich auf zwei Aspekte:

1. den Diskurs über weibliche Tugend,
2. das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern.

---

25 Jean-Jacques Rousseau: Emile, Stuttgart 1979, S. 818.

26 Siehe dazu auch Dagmar Grenz: Mädchenliteratur. Von den moralischbelehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1981.

27 Zur Sexualisierung der Tugenddiskussion im 18. Jahrhundert siehe Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, Frankfurt a. M. 1977.

IV
„Ich bringe mit mir nichts als meine Unschuld"
Der Diskurs über weibliche Tugend

In Lessings Stück *Miss Sara Sampson* wird nicht nur in den Figuren Sara und Marwood das Verhältnis zwischen Tugend und Laster kontrapunktisch dargestellt, es wird auch pausenlos über Tugend und Laster gesprochen. Die Tugend ist das Thema, um das alle Gespräche kreisen. Es werden feine Unterschiede gemacht zwischen „bewährter Tugend", „schwacher Tugend" und „unerfahrener Tugend",[28] wobei der Kern all dieser Unterscheidungen die Reinheit der Frau ist. Daß es sich bei der Tugenddiskussion in dem Stück letztlich um eine Diskussion über Sexualität handelt, zeigen die Begriffsketten, die an die Begriffe Tugend und Laster geknüpft werden: Unschuld, Liebe und Ehre auf der einen, Laster, Wollust und Verbrechen auf der anderen Seite. Der dramatische Konflikt ergibt sich nun daraus, daß die weibliche Tugend eine äußerst gefährdete Angelegenheit ist. Durch „Irrtum"[29] und „Schwachheit"[30], insbesondere aber durch Verführung kommen die Frauen nur allzu leicht vom Pfade der Tugend ab. Das Begehren der Männer ist darauf gerichtet, die Frau eben um das zu bringen, was doch andererseits gerade als ihr größter Reiz gilt: die sexuelle Reinheit. Die Marwood wirft genau diese Widersprüchlichkeit dem ehemaligen Geliebten vor. Zu Recht weist sie Mellefont darauf hin, daß sie letztlich sein „Geschöpf"[31] sei, daß sein Begehren und seine Verführung sie zu der „wollüstige[n], eigennützige[n], schändliche[n] Buhlerin"[32] gemacht haben, vor der er nun zurückschrecke. Sie wirft ihm vor, daß er nur da begehren könne, wo er noch erobern müsse. Seine „Flatterhaftigkeit"[33] versteht sie als Ausdruck einer Don-Juan-Mentalität, die Genuß nur in der Verführung finden könne und deshalb vor jeder festen Bindung zurückweiche. Wie ein Schmetterling von Blume zu Blume fliege, so schwärme der „kleine Flattergeist"[34] Mellefont von einer Frau zur anderen, auf der Suche nach immer neuen, stärkeren Reizen. Die

28 Lessing: Miss Sara Sampson (wie Anm. 1), S. 98 f.
29 Ebenda, S. 83.
30 Ebenda, S. 76.
31 Ebenda, S. 33.
32 Ebenda, S. 39.
33 Ebenda, S. 76.
34 Ebenda, S. 30.

spöttischen Reden der Marwood decken einen Wesenszug Mellefonts auf, den dieser lieber verborgen hätte. Geschickt dreht er den Spieß um, indem er sich selbst zum Verführten erklärt: „Ich ward öfter verführt, als ich verführte, und die ich selbst verführte, wollten verführt sein."[35] Mellefont als Opfer der Marwood – auch dies ist eine Lesart, die der Text ermöglicht. Die zweite, nicht weniger interessante Lesart, die Mellefont anbietet: Die Frauen wollen verführt sein, bzw. nur diejenigen Frauen werden verführt, die es – offen oder versteckt – selbst wollen.

Die Frage, wer wen eigentlich verführt, wird in der *Emilia Galotti* wieder aufgenommen. Der Prinz ist Emilia verfallen, wie schon die Eingangsszene zeigt, wo er von ihrem Bild wie magisch angezogen wird und von ihr als „Zauberin"[36] spricht, in deren Bann er sich fühlt. Auch Emilia ist ihm verfallen, wie der atemlose Bericht zeigt, den sie ihrer Mutter über das Zusammentreffen mit dem Prinzen in der Kirche gibt. Die Erinnerung an erlebte Lust und Abwehr vermischen sich in schwer unterscheidbarer Weise. Die größte Furcht hat Emilia nicht vor dem Prinzen, sondern vor ihren eigenen Sinnen, vor ihrem eigenen Begehren: „Ich habe Blut [...]; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts."[37] Der Verführung des Prinzen traut sie sich zu trotzen, auch wenn dieser zu Gewalt greifen sollte, aber den eigenen Sinnen droht sie zu erliegen. Die Verführung, die von ihrem eigenen Begehren ausgeht, ist für sie die „wahre Gewalt"[38], die ihre Unschuld bedroht.

Das Bild der „verführten Unschuld", nach dem sowohl Sara wie Emilia modelliert sind, ist doppeldeutig. Es enthält so unterschiedliche Vorstellungen wie die vom Mann als Verführer und der Frau als Verführten wie umgekehrt die vom Mann als Verführtem und der Frau als Verführender.[39] Der Diskurs über die Unschuld fördert ein Paradox zu Tage: Wo Licht ist, ist auch Schatten. Die Reinheit ist ohne ihr Gegenteil, die Wollust, nicht zu denken. Hinter der Tugend lauert jene Sinnlichkeit, die in dem Diskurs über die Unschuld gebannt werden soll. In der bangen Frage „Wenn sie nicht rein mehr

35 Ebenda, S. 15.
36 Ebenda, S. 135.
37 Ebenda, S. 202.
38 Ebenda.
39 Diese Ambivalenzen sind an vielen Beispielen der europäischen Literatur von der Antike bis zum 18. Jahrhundert herausgearbeitet bei Helmut Petriconi: Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema, Hamburg 1953.

ist?", die Ferdinand sich in *Kabale und Liebe* stellt,[40] steckt ein tiefes Mißtrauen gegen die Tugendhaftigkeit der Frau, ein Mißtrauen, das ihn schließlich zum Mörder an der Geliebten werden läßt. Auch die Väter glauben Grund zu haben, der Tugend ihrer Töchter zu mißtrauen. Saras Vater sieht seine Tochter als Verführte, Odoardo glaubt Emilias Tugend bereits verspielt, als er hört, daß der Prinz von Guastalla sie angesprochen hat, und der alte Miller argwöhnt, daß seine Luise dem Geliebten „alles"[41] hingegeben habe, was natürlich ebensowenig stimmt wie die Verdächtigung Ferdinands, daß ein Nebenbuhler dort ‚genossen', wo er nur ‚angebetet' habe.[42]

Das Mißtrauen der Väter und Geliebten überträgt sich auf die Zuschauer und Leser und wird zu einem Spannungsmoment. Der voyeuristischen Spekulation wird durch die szenische Aufbereitung des Autors Nahrung gegeben: Sara lebt bereits seit neun Wochen mit Mellefont in einem verrufenen Gasthofe, und Emilia ist, wenn auch nicht lange, ohne den Schutz von Vater und Mutter im Lustschlosse des Prinzen.

Das Mißtrauen der Väter überträgt sich aber auch auf die Töchter. Obgleich faktisch nichts passiert ist, wähnt Sara ihre Tugend durch die Flucht mit Mellefont bereits unrettbar verloren, und Emilia, die fürchtet, daß sie ihre eigene Sinnlichkeit nicht mehr unter Kontrolle halten könnte, bittet den Vater, sie zu töten. Emilia, Sara und Luise werden – jede in ihrer Art – das Opfer einer Fetischisierung der Reinheit, die ursächlich in männlichen Vorstellungen begründet ist und die sie selbst für sich annehmen.

Sara faßt ihren Tod als Sühne für ihre „kurze Entfernung von der Tugend"[43] auf. Sie verzeiht ihrer Mörderin Marwood, weil sie in ihr nur ein Werkzeug Gottes sieht. Emilia führt ihren Tod selbst herbei, indem sie den Vater anfleht, sie zu töten. Und auch Luise schickt sich voll Demut in den Tod, den ihr der eifersüchtige Ferdinand bereitet hat. Alle drei Frauen gewinnen im Tod die Reinheit, die im Leben durch das Begehren der Männer und die eigenen „wilden Wünsche" bedroht war. Aber auch die Männer bleiben auf der Strecke.

40 Friedrich Schiller: Kabale und Liebe, München 1983, S. 75. Diese Ausgabe, nach der im folgenden zitiert wird, enthält ein ausgezeichnetes Nachwort von Rolf-Peter Janz. Sehr nützlich ist auch die Publikation von Hans Peter Hermann, Martina Hermann: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe.* Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas, Frankfurt a. M. 1983.

41 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 46.

42 Ebenda, S. 73.

43 Ebenda, S. 45.

Mellefont ersticht sich im Angesicht der Leiche Saras. „Ach, er war mehr unglücklich, als lasterhaft"[44] – mit diesen versöhnenden Worten kommentiert der Vater Saras seinen Tod. Appiani, der Bräutigam Emilias, wird durch Meuchelmörder getötet, um dem Prinzen freie Bahn zu schaffen, Odoardo übergibt sich der weltlichen Obrigkeit zur Aburteilung, nachdem er Emilia erdolcht hat, und der Prinz bleibt einsam und verstört zurück. Ferdinand trinkt ebenfalls den Giftbecher, als er von der sterbenden Geliebten erfährt, daß sie „unschuldig" ist. Der Tod triumphiert also auf der ganzen Linie. Die Stücke zeigen in Variationen immer das gleiche: Die Reinheit gibt es nur um den Preis des Todes.[45] In allen drei Dramen wird dieser Zusammenhang in ähnlichen Bildern beschworen. Für Luise ist das „Grab" in Wahrheit das „Brautbett",[46] der alte Sir William läßt Sara und Mellefont in einem gemeinschaftlichen Grab die Vereinigung finden, die ihnen im Leben versagt war, und Odoardo phantasiert, daß der tote, blutige Appiani dem Prinzen Emilia ans Brautbett führt.

Am Leben bleiben die Mätressen: die Marwood, die Orsina, die Milford, also die Frauen, die dem Gebot der Reinheit so gar nicht entsprechen. Der Ausgang der Stücke legt die Deutung nahe, daß das Laster über die Tugend den Sieg davonträgt. Eine solche Deutung stimmt aber nicht, weil die Mätressen ebensowenig nur lasterhaft sind, wie die tugendhaften Heldinnen Sara, Emilia und Luise nur tugendhaft sind.

Am ehesten entspricht noch die Marwood dem Bild der bösen, verabscheuungswürdigen Buhlerin. Mellefont bezeichnet sie als „Schande ihres Geschlechts"[47] und als „der weiblichen Ungeheuer größtes"[48]. Trotzdem hat Lessing sie mit Zügen ausgestattet, die dazu nicht vollständig passen wollen: Sie ist klug, aktiv, witzig und schlagfertig. Ihr werden viele Einsichten über Männer und weibliche Tugend in den Mund gelegt, deren Wahrheit unabhängig davon besteht, daß sie das Ergebnis eines strategischen Kalküls sind.

---

44 Lessing: Miss Sara Sampson (wie Anm. 1), S. 100.

45 Hier und an anderen Stellen beziehe ich mich auf das vorzügliche Programmheft der *Emilia Galotti* der Freien Volksbühne, Berlin 1980/81, das Ulrike Prokop verfaßt hat. Anregend ist auch das Programmheft der Münchener Kammerspiele zu *Emilia Galotti* (Spielzeit 1983/84).

46 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 92.

47 Lessing: Miss Sara Sampson (wie Anm. 1), S. 39.

48 Ebenda, S. 90.

In den negativen Zügen stark abgemildert ist die Gräfin Orsina. Auch wenn der Prinz vor ihren „stieren, starren Medusenaugen“[49] zurückschreckt, so wird die Orsina im Stück doch als eine Person gekennzeichnet, die neben Verstand auch Gefühl hat und ebenso wie die Marwood diejenige ist, die Zusammenhänge spontan erkennt und auf den Begriff bringen kann. Sie weiß, daß sie den Prinzen verloren hat, weil sie zu selbständig und kritisch ist, also so gar nicht dem Bild der *aimable ignorante* entspricht, das Rousseau und andere von der Frau gerade zu dieser Zeit entwerfen.

> Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? [...] Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten.[50]

Als „betrogene, verlassene“[51] Frau gewinnt Orsina die Sympathien der Zuschauer, die sie freilich als rächende Furie sogleich wieder verspielt:

> Ha! welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte![52]

Sie ist es, die Odoardo den Dolch zusteckt in der Hoffnung, daß er den Prinzen damit tötet. Odoardo führt die Tat jedoch nicht aus, sondern distanziert sich vielmehr von Orsina: „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen“[53]. Damit rückt er den Gegensatz zwischen Tugend und Laster wieder zurecht, der sich im Stück immer wieder zu verwischen droht.

Die positivste Gestalt in der Reihe der Mätressen ist zweifellos Lady Milford in *Kabale und Liebe.* Das wird schon daraus deutlich, daß sie am Tod der Heldin weder direkt noch indirekt beteiligt ist. Sie ist auch gar keine wirkliche Mätresse, sondern eine verarmte englische Adelige, die sich dem Herzog nur deshalb verbunden hatte, um das Wohl seiner Untertanen zu befördern. Durch die Begegnung mit der tugendhaften Luise wird sie geläutert. Sie entsagt sowohl ihrer Liebe

49 Lessing: Emilia Galotti (wie Anm. 4), S. 132.
50 Ebenda, S. 181.
51 Ebenda, S. 189.
52 Ebenda, S. 189 f.
53 Ebenda, S. 193.

zu Ferdinand wie dem Herzog mit dem pathetischen Ausruf: „In deine Arme werf ich mich, Tugend!“[54] In einem Billet kündigt sie dem Herzog die Beziehung auf, verteilt ihr Geld unter die Bedienten und geht außer Landes:

> Die Glückseligkeit Ihres Landes war die Bedingung meiner Liebe [...]. Die Binde fällt mir von den Augen; ich verabscheue Gunstbezeugungen, die von den Tränen der Untertanen triefen. – Schenken Sie die Liebe, die *ich* Ihnen nicht mehr erwidern kann, Ihrem weinenden Lande, und lernen Sie von einer *britischen Fürstin* Erbarmen gegen Ihr *teutsches* Volk.[55]

In ihrer Person konzentriert Schiller die gesellschaftskritischen Absichten seines Stückes. Als kluge, unerschrockene und entschlossene Person wird sie zum Sprachrohr der Tyrannenkritik des Autors. Trotzdem ist sie nicht die Heldin des Stückes. Gerade ihre Intellektualität und ihre Aktivität, die sie zur Kritikerin des feudalen Systems prädestinieren, machen sie zu einem Frauentyp, der im Vergleich mit Luise, die nichts mit sich bringt als ihre Unschuld, chancenlos ist. Wenn auch Ferdinand kurz zwischen beiden Frauen schwankt, so ist seine Entscheidung doch klar: Der „Engel“ Luise[56] trägt den Sieg davon.

Schillers Stück zeigt, daß der Frauentyp des unschuldigen Mädchens sich als Leitbild bereits so eindeutig durchgesetzt hat, daß er darauf verzichten kann, die intellektuelle Gegenspielerin moralisch zu diskreditieren. Die Schwarz-Weiß-Zeichnung von Tugend und Laster, wie sie z. B. noch in *Miss Sara Sampson* zu beobachten ist, ist nicht mehr notwendig, weil der Kampf zwischen Intellektualität und Unschuld schon entschieden, der Paradigmenwechsel von der gelehrten Frau der Frühaufklärung zur tugendhaften Frau der Empfindsamkeit abgeschlossen ist.

54 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 86.
55 Ebenda, S. 88.
56 Ebenda, S. 45.

V

„Ein Vater, der kein Vermögen hat, als diese Tochter" Das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern

Neben die Gestalt des Geliebten tritt als zweite zentrale Gestalt die des Vaters. Alle drei Töchter haben ein besonders enges Verhältnis zu ihren Vätern, und die Väter lieben ihre Töchter in ganz besonderem Maße. Luise liebt ihren Vater „bis zur Leidenschaft"[57], und auch sie ist sein „Alles" und sein „Himmelreich", Odoardos Sorge gilt in erster Linie seiner Tochter, und Sir William Sampson klagt über den Verlust seiner Tochter wie ein verlassener Liebhaber. Immer wieder stellt er sich die bange Frage, ob die Tochter ihn noch liebe, und ist bereit, ihr die Flucht mit Mellefont zu verzeihen, weil er sie nicht länger „entbehren"[58] kann. Er fühlt sich von der Tochter zwar „betrogen"[59], sehnt sich aber dennoch nach ihr. „Sie liebt mich noch! Was will ich mehr?"[60] – Mit diesem Freudenschrei reagiert er auf die Erzählungen seines Dieners über dessen Zusammentreffen mit Sara. Sara erwidert die Liebe ihres Vaters mit gleicher Intensität. Sie fühlt sich zwischen der Liebe zu ihrem Vater und zu Mellefont hin- und hergerissen. Daß sie ihren Vater gegen dessen Willen verlassen hat, erscheint ihr als nicht wiedergutzumachende Untreue. Im Wachen und im Träumen kreisen ihre Gedanken immer wieder um den verlassenen Vater. In Situationen der Verzweiflung ruft sie zuerst nach dem fernen Vater und nicht nach dem nahen Liebhaber. Erst im Sterben dreht sich diese Reihenfolge um, und der Liebhaber tritt an die erste Stelle. Ihr größter Wunsch, die Liebe zu Mellefont mit der Liebe zu ihrem Vater zu verbinden, realisiert sich erst im Tode.

Das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern wird aber nicht nur im Vokabular der Empfindsamkeit beschrieben, es wird auch als ein Besitzverhältnis charakterisiert. Selbst Mellefont, der Sara aus dem väterlichen Haus entführt hat, erkennt das Eigentumsrecht des Vaters über die Tochter an, wenn er am Ende des Dramas Sir William Sampson „allein ein Recht"[61] über Sara zuspricht und von ihm Strafe statt Vergebung fordert. Stärker noch treten die Eigentumsrechte der Väter in den beiden anderen bürgerlichen Trauerspielen

57 Ebenda, S. 55.
58 Lessing: Miss Sara Sampson (wie Anm. 1), S. 12.
59 Ebenda, S. 95.
60 Ebenda, S. 60.
61 Ebenda, S. 99.

zutage. Odoardo ist kein zärtlicher und verzeihender Vater wie Sir William Sampson, sondern er ist in erster Linie Tugendwächter und damit zugleich Herr über Leben und Tod der Tochter. Zumindest Emilia erkennt diese Verfügungsgewalt an, ja sie klagt sie sogar ein, wenn sie den Vater in der dramatischen Schlußszene an die Legende vom Tod der Virginia erinnert:

> Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr![62]

Weniger heroisch als merkantilistisch geht es in *Kabale und Liebe* zu. Nicht aus der römischen Antike, sondern aus dem bürgerlichen Erwerbsleben stammen die Bilder, mit denen die Tugend beschworen wird. Zwar spricht auch schon Marinelli, der Kammerherr des Prinzen, in bezug auf Emilia von den „Waren"[63], die man aus der zweiten Hand kaufen solle, wenn man sie aus der ersten Hand nicht bekommen könne, aber erst Vater Miller bringt es fertig, von seiner Tochter wie von einem Zinsobjekt zu sprechen. Er spricht von den „Kapitalen", die die Väter im Herzen ihrer Kinder anlegen[64] und von der „Barschaft von Liebe",[65] die er in seine Tochter investiert hat. Deutlich wird aus dem Vokabular, daß die Tugend ein materielles Gut ist.[66] Tatsächlich bemessen sich die Heiratschancen der Töchter danach, ob sie noch *virgo intacta* sind oder nicht. Von daher hat der Vater natürlich ein existentielles Interesse daran, die Unschuld der Tochter gegen Verführung abzuschirmen. Wie ein Kaufmann seine Ware, so bewacht der Vater die Tugend der Tochter. Gerade für einen Habenichts wie den Musikus Miller ist die Tugend der Tochter sein höchstes Gut, mit dem er wuchern muß. Das weiß auch Luise, wenn sie sagt: „Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat, als diese einzige Tochter"[67] und sich als „Schuldnerin"[68] des Vaters ver-

62 Lessing: Emilia Galotti (wie Anm. 4), S. 203.
63 Ebenda, S. 140.
64 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 93.
65 Ebenda, S. 100.
66 Ebenda, siehe S. 100 und S. 102 und die Ausführungen bei Rolf-Peter Janz (ebenfalls wie Anm. 40).
67 Ebenda, S. 62.
68 Ebenda, S. 93.

steht und ihm verspricht, ihre Schulden „in der Ewigkeit mit Wucher“[69] zurückzuzahlen.

Die Tochter als Eigentum des Vaters und ihre Tugend als Ware – das ist eine Lesart, die zu dem Vokabular der Empfindsamkeit, mit dem das Verhältnis zwischen Vätern und Töchtern beschrieben wird, so gar nicht zu passen scheint. Tatsächlich liegt darin jedoch kein Widerspruch, sondern eine Logik, die sich aus der Dynamik der sozialen und ökonomischen Entwicklung im 18. Jahrhundert ergibt.

Im Zusammenhang mit der Ablösung der höfisch-feudalen Ordnung und der Herausbildung der modernen bürgerlichen Gesellschaft entsteht die bürgerliche Kleinfamilie als Stätte materieller und psychischer Reproduktion. In der Intimität der bürgerlichen Familie entsteht jene bürgerliche Gefühlskultur, mit der das Bürgertum seine moralische Überlegenheit über den Adel begründete und in deren Namen es seine ökonomische und politische Emanzipation forderte. Die Beobachtung, daß der politische Emanzipationskampf in Deutschland als moralische Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum ausgetragen wurde, läßt sich insbesondere am bürgerlichen Trauerspiel verifizieren, und da vor allem an den Texten von Lessing und Schiller.

In allen drei Texten ist die Familie der Ort bürgerlicher Empfindsamkeit, die gegen die öffentliche Sphäre des Hofes und die feudale Unmoral gesetzt wird. In Lessings *Miss Sara Sampson* äußert sich die neue Gefühlskultur der Empfindsamkeit vor allem im Weinen der Beteiligten. Sara und ihr Vater vergießen wahre Tränenströme, die schließlich selbst den Verführer Mellefont nicht ungerührt lassen: „Sieh, da läuft die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunter!“[70]. Lediglich Marwood hat keine echten Tränen, sondern nur gespielte. Odoardo lebt in selbstgewählter ländlicher Einsamkeit, fernab vom Hofe; der feudalen Libertinage des Prinzen setzt er die eigene rauhe Moralität entgegen. Der in der *Emilia* nur angedeutete klassenkämpferische Aspekt verstärkt sich in *Kabale und Liebe,* wenn der Musikus Miller den Präsidenten mit den markigen Worten: „Das ist meine Stube“[71] aus dem Haus zu weisen versucht. Freilich hält Miller die Pose des Empörers nicht lange durch und

69 Ebenda.
70 Lessing: Miss Sara Sampson (wie Anm. 1), S. 16.
71 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 49.

nimmt sie mit den beschwichtigenden Worten „Das war nur so meine Meinung, Herr – Halten zu Gnaden“[72] alsbald zurück.

Das empfindsame wie auch das klassenkämpferische Vokabular, mit der die Familie als Gefühlseinheit beschworen wird, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Familie keineswegs das Muster der vollkommenen seelischen Gemeinschaft zwischen Mann und Frau ist, als das sie immer wieder gefeiert worden ist.[73] Die Fa-

72 Ebenda.

73 So vor allem Levin L. Schücking: Die puritanische Familie in literatursoziologischer Sicht, Bern, München 1964. Ein sehr viel differenzierteres Bild entwirft die material- und gedankenreiche Studie von Paul Kluckhohn: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. (Halle² 1931). Neuere Forschungen zur Entwicklung der Familie haben den älteren idealisierenden Familien- und Liebesdeutungen endgültig den Boden entzogen. Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte. Frankfurt a. M. 1974. Die Arbeit von Ariane Neuhaus-Koch: G. E. Lessing. Die Sozialstruktur in seinen Dramen, Bonn 1977, basiert zwar auf neueren sozialgeschichtlichen Arbeiten, beschränkt sich in der Analyse aber weitgehend auf inhaltliche Aspekte. Anregend dagegen ist Hinrich C. Seeba: Das Bild der Familie bei Lessing. Zur sozialen Integration im bürgerlichen Trauerspiel. In: Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati, Ohio 1976. Bremen 1977, S. 307–322. Der These von Seeba, daß die Familie „weniger ein soziales Faktum als eine literarische Formel ist, die symbolischen Charakter annehmen kann“ (S. 314), stimme ich zu, nicht aber seiner abschließenden These, daß die Familie der „Ort des dramatischen Ausgleichs von Individuum und Gesellschaft“ (S. 318) sei, weil in dieser These der Preis nicht vorkommt, den der „Ausgleich“ kostet. Vgl. auch Denis Jonnes: Solche Väter: The Sentimental Family Paradigm in Lessings Drama. In: Lessing Yearbook XII (1980), S. 157–174.

Aus einer Fülle der Interpretationen zum bürgerlichen Trauerspiel habe ich insbesondere – ohne daß dies im Text immer deutlich gemacht wird – folgende Arbeiten gut gebrauchen können, die sich speziell mit dem Tugendbegriff auseinandersetzen:

Ursula Friess: „Verführung ist die wahre Gewalt“. Zur Politisierung eines dramatischen Motivs in Lessings bürgerlichen Trauerspielen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 6 (1971), S. 102–130.

Gerd Hillen: Die Halsstarrigkeit der Tugend. Bemerkungen zu Lessings Trauerspielen. In: Lessing Yearbook 11 (1970), S. 115–134.

Andreas Huyssen: „Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland“. In: Monatshefte 69 (1977), S. 9–173.

Ders.: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München 1980, bes. S. 74–84, S. 202–224.

milien sind entweder unvollständig, oder aber die Beziehung zwischen den Eltern läßt gerade die eheliche Liebe vermissen, die angeblich die größte Leistung des Bürgertums im 18. Jahrhundert war. Saras Mutter ist bereits bei der Geburt der Tochter gestorben, als mutterloses Kind wird Sara von dem Vater und dem Diener aufgezogen. Sara führt ihr Abirren vom Pfad der Tugend auch darauf zurück, daß ihr in den entscheidenden Jahren die leitende Hand der Mutter gefehlt habe. In den beiden anderen Dramen sind die Mütter zwar vorhanden, aber sie kommen sehr schlecht weg, sie sind gerade nicht das Vorbild, um das Sara durch den frühen Tod der Mutter gebracht worden ist. Cornelia, die Mutter Emilias, lebt seit längerem getrennt von ihrem Mann mit der Tochter zusammen in der Stadt; das Verhältnis zwischen den Ehepartnern ist kühl bis feindlich. Odoardo macht die angebliche Eitelkeit und höfische Fixiertheit der Mutter dafür verantwortlich, daß die Augen des Prinzen überhaupt begehrlich auf die Tochter haben fallen können. Schiller spitzt diesen in der *Emilia Galotti* angelegten Konflikt zwischen den Eltern in *Kabale und Liebe* weiter zu. Dort beschimpft der Musikus Miller seine Frau als „infame Kupplerin"[74] und gefällt sich auch sonst in derben Sprüchen gegen seine Frau. Wendungen wie „Marsch du in deine Küche" und „Halt du dein Maul"[75] zeigen, daß es mit der vielgepriesenen ehelichen Liebe im Hause Miller so weit nicht her sein kann. Eine liebevolle Beziehung zwischen den Ehepartnern scheint es nie gegeben zu haben, in der Liebe zur Tochter holt Miller offensichtlich all die Gefühle nach, die er in der Ehe nicht hat ausleben können. Er träumt von einem gemeinsamen Leben mit der Tochter, in dem die Mutter gar nicht vorkommt.

Ferdinand van Ingen: Tugend bei Lessing. Bemerkungen zu *Miss Sara Sampson*. In: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 1 (1972), S. 43 bis 73.

Rolf-Peter Janz: Schillers *Kabale und Liebe* als bürgerliches Trauerspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 208–228.

Ders.: Sie ist die Schande ihres Geschlechts. Die Figur der femme fatale bei Lessing. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 207 bis 221.

Ulrike Prokop: Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums. In: Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983, hrsg. v. Inge Stephan und Sigrid Weigel, Berlin 1984, S. 15–21.

74 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 11.

75 Ebenda, S. 13.

Die Vater-Tochter-Beziehung ist die zentrale Achse, um die sich die Dramen drehen und auf die es den Autoren augenscheinlich angekommen ist. Dieser zentralen Beziehung werden die Mütter aufgeopfert bzw. ihr gegenüber abgewertet, und ihr zuliebe scheinen die Autoren darauf verzichtet zu haben, die Familien mit weiteren Töchtern, Söhnen oder Familienangehörigen auszustatten. Diese ausschließliche Konzentration auf die Vater-Tochter-Beziehung im bürgerlichen Trauerspiel läßt sich m. E. mit dem Verweis auf den bürgerlichen Emanzipationskampf nicht hinreichend erklären. Die Konzeption der Tochter als Eigentum des Vaters und als Ware in den Beziehungen zwischen Männern läßt sich m. E. nur verstehen als Ausdruck eines patriarchalischen Machtanspruchs, der im Rahmen des bürgerlichen Emanzipationskampfes neu formuliert und bekräftigt wurde. Die Herrschaft des Vaters in der Familie konstituierte sich als Verfügungsgewalt über die einzelnen Familienmitglieder. Die Ehefrau war diejenige, die durch die Ehe der Herrschaft des Mannes bereits unterstellt war, die Söhne waren die legitimen Nachfolger des Vaters und waren insofern seine natürlichen Verbündeten. Daß auch dieses Verhältnis nicht konfliktfrei war, zeigen Schillers *Räuber* und andere Dramen, die nicht Gegenstand der Untersuchung sind. Im bürgerlichen Trauerspiel geht es allein um die Beziehung zwischen Vätern und Töchtern. Die Töchter waren die einzigen, die nicht dauerhaft eingebunden waren in den Herrschaftsbereich des Vaters. Gerade ihre Sexualität, durch die sie für andere Männer außerhalb der Familie attraktiv wurden, war eine Bedrohung des väterlichen Machtgefüges. Als Frau eines anderen Mannes und als zukünftige Mutter in einer neuen Familie wechselte die Tochter von einem Familienverband in einen anderen und entglitt damit erst einmal dem Herrschaftsanspruch ihres Vaters. Von daher ist es verständlich, daß die Väter versuchten, die Sexualität ihrer Töchter zu kontrollieren und den Übergang auf den zukünftigen Schwiegersohn in ihrem eigenen Sinne zu regeln.

So akzeptiert Odoardo Appiani deshalb als Schwiegersohn, weil er in ihm einen Verbündeten in seinen Tugendvorstellungen sieht, und er lehnt den Prinzen deshalb ab, weil dessen Begehren und Sinnlichkeit nicht in sein enges Verständnis von Moralität passen. In der Beziehung von Appiani zu Emilia ist alle Sinnlichkeit getilgt. Statt in den Armen der Braut liegt der Bräutigam in den Armen des Vaters:

> Eben hab' ich mich aus seinen Armen gerissen: – oder vielmehr er, sich aus meinen. – Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männ-

lichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß immer gut, immer edel zu sein, lebendiger als wenn ich ihn sehe – wenn ich ihn mir denke.[76]

Er begreift sich in erster Linie als „Sohn"[77] Odoardos, nicht als Liebhaber Emilias. Die ursprüngliche Leidenschaft, die Emilia bei ihm ausgelöst hat und die im Bild „fliegend und frei"[78] aufbewahrt ist, hat sich in die männerbündische Beziehung zu Odoardo verlagert. Er kann sich Emilia nicht mehr als Begehrender nähern, sondern nur noch als „Teil der väterlichen Ordnung"[79]. Zurück bleibt Appiani mit dem melancholischen Gefühl, um das Eigentliche gebracht zu sein, ein Gefühl, das auch Emilia teilt, wenn sich ihr im Traum die Hochzeitsperlen in Tränen verwandeln. Auch der alte Miller lehnt den Liebhaber seiner Tochter ab, obwohl dieser kein feudaler Verführer ist wie der Prinz von Guastalla und die Tochter sogar gegen den Willen seines eigenen Vaters heiraten will. In Ferdinands leidenschaftlicher Liebe spürt der alte Miller eine rebellische Kraft, die die Fesseln der bürgerlich-patriarchalischen Welt zu sprengen droht. Auch Luise spürt diese Kraft, wenn sie von ihren eigenen „wilden Wünschen"[80] spricht und fürchtet, daß die Beziehung zwischen ihr und Ferdinand „die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zu Grunde stürzen würde"[81]. In der Freisetzung der „wilden Wünsche" liegt die Gefahr, die die Väter fürchten und der sie durch Kontrolle und Unterdrückung der Sinnlichkeit ihrer Töchter zu begegnen suchen.

VI
Das Gespenstisch-Werden der Tugend

Der Preis, den die Durchsetzung der bürgerlich-patriarchalischen Ordnung fordert, ist hoch: Mord, Totschlag, Selbstmord. Es triumphiert aller empfindsamen Rede zum Trotz jenes fetischisierte Tugendprinzip, dem die Lebendigkeit des Wünschens und Begehrens

76 Lessing: Emilia Galotti (wie Anm. 4), S. 154.
77 Ebenda.
78 Ebenda, S. 155.
79 Vgl. das Berliner Programmheft (wie Anm. 45), S. 35.
80 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 20.
81 Ebenda, S. 63.

zum Opfer fällt. Zwar bezahlen auch die Männer den „Preis der Mündigkeit“[82] in allen drei Dramen mit ihren Leben oder zumindest mit ihrem Glück – eine Ausnahme bildet hier nur Sir William Sampson, der in Arabella, der unehelichen Tochter von Mellefont und Marwood, eine neue Tochter findet – aber Opfer im konkreten Sinne des Wortes sind vor allem die Töchter: Sie bringen sich nicht selbst um, wie dies z. B. Mellefont und Ferdinand tun, sondern sie werden umgebracht. Der Kampf Emilias mit dem Vater um den Dolch ist mehr als ein Kampf um die Waffe. Es ist eine Auseinandersetzung, in der der Vater die Tochter in jene passive Rolle des Opfers zurückdrängt, die sie selbst aktiv durchbrechen wollte. Nur als passives Opfer kann die Frau zum Objekt des Austausches und zum Objekt des Kampfes zwischen Männern gemacht werden. In der Verständigung zwischen Odoardo und Appiani kommt Emilia nur als Tauschgegenstand vor, sie ist die Prämie, mit der das Bündnis zwischen den beiden Männern besiegelt wird. Auch in der Auseinandersetzung zwischen Odoardo und dem Prinzen kommt Emilia als lebendige Person nicht vor, sie ist das Faustpfand des Vaters, mit dem er sich gegen die Libertinage und Willkür des feudalen Herrschers auflehnt.

Die sozial- und gesellschaftspolitische Stoßrichtung des bürgerlichen Trauerspiels basiert auf dem „Frauenopfer“[83] im konkreten und übertragenen Sinne: Die Töchter sterben als Opfer im Konkurrenzkampf der Väter mit dem Liebhaber bzw. dem feudalen Verführer, und sie sterben ein zweites Mal als Opfer einer Reinheitsvorstellung, die die Voraussetzung für ihre Verfügbarkeit im Machtkampf der Männer ist. Bevor sie tatsächlich durch Gift oder Dolch sterben, werden sie entlebendigt durch das Reinheitsgebot, das die Männer

82 Vgl. dazu die schöne Arbeit von Peter Horst Neumann: Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen, Stuttgart 1977, der die neue Autorität des Vaters sehr gut herausarbeitet, m. E. aber die Geschlechterproblematik nicht genügend bedenkt, wenn er allgemein von den „Kindern“ und den Vätern spricht: „In Lessings Trauerspielen fällt am Ende der Vorhang über die Leichen der Kinder. Hinter ihnen stehen die Väter.“ (S. 37) „Die tragischen Helden in Lessings Trauerspielen sind Kinder. Sie gehen an einem Bilde der Vater-Gewalt zugrunde, das sie zu einem Teil ihres Selbst verinnerlicht haben und das ihrem Gewissen die allzu starren moralischen Normen setzt.“ (S. 50) Die Tatsache, daß es vor allem die Töchter sind, die sterben, geht in solchen Formulierungen verloren.

83 Vgl. zum „Frauenopfer“ Klaus Theweleit: Männerphantasien, Frankfurt a. M. 1977, Bd. I, S. 469 ff.

im Namen der bürgerlichen Moral über sie verhängen. Die Bezeichnung „Engel", mit der alle drei Töchter belegt werden, ist hier verräterisch.

Sara, Emilia und Luise sind keine lebendigen Frauen, lange vor ihrem eigentlichen Tod existieren sie nur als Phantasien bzw. Bilder, die sich Liebhaber und Väter von ihnen machen. Mellefont sucht in Sara die Reinheit, um die er sie andererseits gerade bringen möchte. Der Prinz von Guastalla projiziert in Emilia seine Wünsche nach einer neuen Erotik, die sich von der Mätressenwirtschaft am Hofe unterscheidet. Appiani hat ebenfalls ein erotisches Wunschbild von Emilia, das er jedoch dem Vater aufopfert. Ferdinand versucht Luise in seine Vorstellung einer absoluten Liebe einzupressen, die auf äußere Umstände und die Wünsche der Geliebten keine Rücksicht nimmt. Die Wünsche der Liebhaber richten sich auf den Körper der Frau, dessen Schönheit ihnen die Erfüllung erotischen Begehrens zu verheißen scheint. Im Gegensatz dazu zielen die Wünsche der Väter darauf ab, den Körper der Tochter vor der erotischen Berührung durch andere Männer zu bewahren und die Sinnlichkeit von ihm fernzuhalten. Im Bild der „verführten Unschuld" sind die sich widerstreitenden Wünsche der Männer in *nuce* enthalten: die Erotik, die sich die Liebhaber erträumen und erobern wollen, und die Reinheit, die die Väter fordern und verteidigen. Im Wechselbild von Sexualisierung und Entsexualisierung wird die Frau zerrieben. Saras Wunsch, die Liebe zu dem Liebhaber mit der zu ihrem Vater verbinden zu können, bleibt ein Traum. Auch Luise geht an der Alternative zugrunde, zwischen den „Tränen" des Vaters und den „Küssen" des Majors[84] wählen zu müssen. Die Bilder sind stärker als die realen Frauen.

Die Tugendvorstellung, mit der die Väter ihre Töchter wie mit einer Schutzmauer umgeben, trägt in ihrer Übersteigerung irrationale Züge und kollidiert mit dem Rationalismus, der die Grundlage aufklärerischen Denkens am Anfang des 18. Jahrhunderts gewesen ist. Alle drei Dramen zeigen das „Gespenstisch-Werden der Tugend"[85] durch einen Tugendbegriff, der die Lebendigkeit und Sinnlichkeit des Menschen negiert und bekämpft. Der Verführer Mellefont rebelliert gegen die Tugendvorstellung der Väter mit den Worten:

84 Schiller: Kabale und Liebe (wie Anm. 40), S. 94.

85 Peter Horst Neumann: Der Preis der Mündigkeit (wie Anm. 82), S. 50.

> Wie? muß der, welcher tugendhaft sein soll, keinen Fehler begangen haben? Hat ein einziger so unselige Wirkungen, daß er eine ganze Reihe unsträflicher Jahre vernichten kann: so ist kein Mensch tugendhaft; so ist die Tugend ein Gespenst [...].[86]

Die Gespenstermetaphorik taucht in allen drei Dramen auf. Für Sara wird das Wort Tugend zu einem Donnerwort, das sie martert und quält und ihr Alpträume bereitet. Odoardo phantasiert das Gespenst des blutigen, ermordeten Bräutigams an das Bett des Prinzen, und Emilia fühlt sich vom Prinzen und von ihren eigenen Wünschen wie von Gespenstern verfolgt. Auch in *Kabale und Liebe* ist von Gespenstern die Rede, die sich zwischen die Küsse der Liebenden schieben.[87] Auch wenn die Gespenster-Metapher in den verschiedenen Kontexten der Szenen eine unterschiedliche Bedeutung und Nuancierung hat, so zeigt doch das Auftauchen des Wortes allein, daß hier von Gefühlen und Ängsten die Rede ist, die sich in den aufklärerischen Kontext nicht bruchlos einfügen. Der Schrecken, den die Tugendvorstellung erzeugt, treibt jene Nachtseiten der Aufklärung hervor, die erst in der historischen Rückschau deutlich werden. Es tritt jene Dialektik zutage, die Horkheimer und Adorno in anderem Zusammenhang als Wesen der Aufklärung beschrieben haben: Die Tugendvorstellung ist lebensnotwendig als ideologische Basis, auf der sich die Emanzipation des Bürgertums vollziehen konnte, und sie ist – konsequent angewendet – ein terroristisches Instrument, das Angst und Schrecken verbreitet und die Körper von ihren Sinnen trennt.

86 Lessing: Miss Sara Sampson (wie Anm. 1), S. 21.
87 Lessing: Emilia Galotti (wie Anm. 4), S. 84 f.

„Auch Männer können Weiber sein"*

Zur Rezeption von Lessings Frauen

I

Im Jahre 1996 fanden in Lessings Geburtsort die 35. Kamenzer Lessing-Tage statt.[1] Sie standen unter dem Rahmenthema *Weiblichkeitsentwürfe und Frauen im Werk Lessings* und unterschieden sich, wie die sächsische Staatsministerin für Fragen der Gleichstellung von Frau und Mann, Friederike de Haas, in ihrer Grußadresse nicht ohne Polemik anmerkte, in einem Punkt von allen vorangegangenen Tagungen: „In der Tradition der Kamenzer Lessing-Tage kamen Festredner*innen* nicht vor."[2] Ein Jahr später, bei den 36. Kamenzer Lessing-Tagen, war aber zumindest auf dem Podium die alte Tradition wieder hergestellt: Unter den sechs Referenten zum Thema *Aufklärung und Gegenaufklärung bis 1800* befand sich keine einzige Frau. Und diesmal war auch keine Ministerin angereist, sondern der Landesvater Kurt Biedenkopf höchstpersönlich.[3] Wenn man sich die Kamenzer Tagungsbände ansieht, drängt sich die Vermutung auf, daß sich in der Lessing-Forschung eine Arbeitsteilung eingespielt hat: Zu dem Thema „Frauen" sind Frauen zugelassen bzw. sogar erwünscht, bei den anderen Themen sind sie eher die Ausnahme.

---

* Gotthold Ephraim Lessing: Der Eremit. In: Ders.: Kleinigkeiten, Stuttgart 1962, S. 92.

1 Weiblichkeitsentwürfe und Frauen im Werk Lessings. Aufklärung und Gegenaufklärung bis 1800. 35. und 36. Kamenzer Lessing-Tage 1996 und 1997, hrsg. im Auftrag des Lessing-Museums Kamenz von Dieter Fratzke und Wolfgang Albrecht, Kamenz 1997.

2 Friederike de Haas: Weiblichkeitsentwürfe wider den Zeitgeist. In: Weiblichkeitsentwürfe (siehe Anm. 1), S. 69.

3 Vgl. Weiblichkeitsentwürfe (siehe Anm. 1).

Ein Blick in die Rezeptionsgeschichte zeigt, daß ein solcher Eindruck nicht ganz falsch ist: Das Thema *Weiblichkeitsentwürfe und Frauen*, um den Titel der Kamenzer Lessing-Tage von 1996 aufzunehmen, ist maßgeblich von Wissenschaftlerinnen in die Lessing-Forschung eingebracht worden. Natürlich haben Lessings „Frauen", die fiktiven Saras, Emilias und Minnas, und die realen Frauen, die Mutter, die Schwester, die Ehefrau und die Tochter, auch männliche Forscher immer wieder beschäftigt, eine kritische Analyse der Weiblichkeitsentwürfe wurde aber erst durch die feministische Literaturwissenschaft der siebziger Jahre angeregt, an deren Entwicklung neben einer Vielzahl von Wissenschaftlerinnen auch einige Wissenschaftler beteiligt waren.

In Deutschland waren es insbesondere die Arbeiten von Silvia Bovenschen (*Die imaginierte Weiblichkeit*, 1979) und von Klaus Theweleit (*Männerphantasien*, 1977), die eine Sensibilität dafür schufen, daß literarische Figuren nicht als Abbilder von Wirklichkeit verstanden werden können, sondern daß sie Konstrukte sind, in die lebensgeschichtliche und gesellschaftliche Momente ebenso eingegangen sind wie mythische Vorstellungen und ästhetische Traditionen. Mit ihrer These von der „Schattenexistenz" realer Frauen im politischen und kulturellen Leben und dem gleichzeitigen „Bilderreichtum" in der Literatur hat Bovenschen auf ein Mißverhältnis aufmerksam gemacht, das sich in vielen historischen Epochen beobachten läßt, eine besondere Bedeutung aber im Zeitraum zwischen 1750 und 1900 hat, der mit Lessings „Frauen"-Dramen *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm* eröffnet und mit Fontanes „Frauen"-Romanen *Cécile* und *Effi Briest* beendet wird. Bovenschens strikte Unterscheidung zwischen den imaginierten Bildern von Weiblichkeit und den ‚realen' Frauen berührte sich in gewisser Weise mit Theweleits These, daß die in den Texten von Männern entworfenen Frauenfiguren keine Darstellungen realer Frauen oder Geschlechterverhältnisse sind, sondern individuelle und/oder kollektive Phantasien über das ‚Wesen der Frau' beinhalten. Bovenschens ideologiekritischer Ansatz und Theweleits psychohistorisches Analyseverfahren wandten sich beide – wenn auch aus unterschiedlichen Motiven und mit unterschiedlichen methodischen Konsequenzen – gegen einen Mimesis-Begriff, der zwischen ‚Realität' und ‚Abbild' nicht zureichend differenziert. Insofern stellten beide Ansätze eine produktive Herausforderung für sozialgeschichtlich orientierte Arbeiten dar, die

davon ausgehen, daß in Texten – wie verschoben auch immer – ein Stück Lebenswirklichkeit aufgehoben ist.

Die auf der Kamenzer Tagung gehaltenen und im Tagungsband orientierten vier Vorträge spiegeln die verschiedenen historisch gewachsenen Ansätze und Richtungen in der Beschäftigung mit „Lessings Frauen" sehr gut wieder und sollen deshalb paradigmatisch zum Ausgangspunkt für eine kritische Würdigung des bisher Geleisteten genommen werden, um daran anschließend die Forschungsdesiderate aufzulisten, die m. E. trotz der bislang vorliegenden Arbeiten noch immer im Bereich *Weiblichkeitsentwürfe und Frauen im Werk Lessings* existieren.

II

Bevor ich auf Barbara Becker-Cantarinos programmatischen Festvortrag eingehe, sollen kurz die anderen Beiträge charakterisiert werden. Der Beitrag von Christa Kersting, einer Erziehungswissenschaftlerin aus Berlin, beschäftigt sich mit *Konzepten weiblicher Erziehung im Zeitalter der Aufklärung* und versucht, das ideologische Umfeld zu rekonstruieren, in dem Lessings Frauenfiguren angesiedelt sind.[4] Der Vortrag selbst stellt freilich die Verbindungslinien zwischen dem philosophisch-pädagogischen und dem literarischen Diskurs bei Lessing nicht explizit her, sondern konzentriert sich ausschließlich auf die Rekonstruktion von Rousseaus und Campes Auffassungen über Weiblichkeit und weibliche Erziehung. Die auf der Tagung im Hintergrund stets präsente Frage, ob Lessings Frauenentwürfe emanzipatorisch seien – im Sinne der damaligen Zeit bzw. auch noch in Hinsicht auf die Gegenwart –, blieb infolgedessen in diesem Vortrag unbeantwortet. In der ausschließlichen Konzentration auf das ideologische Umfeld kommt dabei ein generelles Problem ideologiekritischer und auch sozialgeschichtlich argumentierender Arbeiten zum Ausdruck: Die Vermittlung zwischen Gesellschaft, Ideologie und Literatur ist so diffizil, daß sie häufig in einer einzigen Arbeit nicht geleistet werden kann. Textinterpretation und Rekonstruktion der politischen, sozialen und ideologischen Verhältnisse fallen häufig auseinander – auch da, wo sie zusammengeführt werden sollen.

4 Christa Kersting: Konzepte weiblicher Erziehung im Zeitalter der Aufklärung. In: Weiblichkeitsentwürfe (siehe Anm. 1), S. 67–93.

Der zweite Beitrag des Kolloquiums von Richard Schade wendet sich einem interessanten Rezeptionsproblem zu: der Aufführung von Lessings *Minna von Barnhelm* in London 1786, wobei sich Schade auf die englische Übersetzung und auf einen eigens für die Londoner Aufführung verfaßten Prolog stützt, mit dem beim englischen Publikum für das deutsche Stück geworben wurde.[5] Die Frage nach Lessings Weiblichkeitsbildern ist für Schade aufgrund seines rezeptionshistorischen Forschungsansatzes peripher. Ihn interessiert, wie aus einem ‚nationalen' ein ‚internationaler Autor' wird, mögliche unterschiedliche nationale Rezeptionsbedingungen in Hinsicht auf den Entwurf ‚emanzipierter' Frauenfiguren in Deutschland und England bleiben ausgespart. Dabei wäre die Einbeziehung geschlechtsspezifischer Überlegungen gerade für die Rezeptionsforschung eine große Herausforderung und Chance. Freilich sind die Ansprüche an die Interpreten ähnlich hoch wie im Falle sozialgeschichtlicher und ideologiekritischer Arbeiten, die sich um die Vermittlung zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen und der jeweiligen Textpraxis des Autors bemühen.

Der dritte Beitrag von Claus Ritterhoff über *Lessings Verhältnis zu Frauen* zielt stärker als die bisher vorgestellten Beiträge ins Zentrum des Themas.[6] Dabei bewegt sich Ritterhoff, wie er selbst weiß, mit seiner salopp formulierten Frage: „Wie war das mit Lessing und den Frauen?"[7] auf einem äußerst unsicheren Terrain. Auf der einen Seite betont er gleich im Eingangssatz, daß wir „wenig von Lessings Verhältnis zu Frauen wissen", weil der Autor sein Privat- und vor allem sein Intimleben „gegen die Öffentlichkeit abgeschirmt" hat,[8] auf der anderen Seite spekuliert Ritterhoff mit dem Schauspieler Klaus Maria Brandauer, „einem Mann, der die Frauen versteht und seinen Lessing kennt", ob Lessing nicht doch „mehr als zwei Frauen" gehabt habe.[9] Gerade die große Sensibilität, mit der Lessing seine Frauenfiguren im Widerspruch gegen die gängigen Vorstellungen seiner Zeit entworfen habe, lasse darauf schließen, daß Lessing ein größerer „Kenner der Frauen" gewesen sei, als seine späte und überdies kurze eheliche

5 Richard E. Schade: Lessing in London. James Johnstons „The Disbanded Officer", 1986. In: Weiblichkeitsentwürfe (siehe Anm. 1), S. 105–117.

6 Claus Ritterhoff: „Gestatten wir den Weibern Freiheit". In: Weiblichkeitsentwürfe (siehe Anm. 1), S. 95–103.

7 Ebenda, S. 96.

8 Ebenda, S. 95.

9 Ebenda, S. 96.

Verbindung zu Eva König vermuten lasse. Für Ritterhoff nimmt Lessing als Autor eine Vaterposition ein, die er in der Realität zu besetzen lange gezögert habe. Für seine fiktiven Töchter habe er dafür ein um so größeres Maß an Verständnis und Toleranz aufgebracht, ohne dabei jedoch die väterlich-auktoriale Position jemals in Frage zu stellen. Durch die Verbindung mit Eva König, die bereits Mutter von vier Kindern war als Lessing sie kennenlernte, sei er dann auch in der Realität in die Vaterposition eingetreten. Nach dem Tod seines einzigen leiblichen Sohnes Traugott und dem Tode seiner Frau sei dann die Tochter Amalia seine enge Vertraute und unverzichtbare Stütze im Alter geworden. Ritterhoff zitiert einen langen bewegenden Brief von Lessing, in dem dieser sich gegen Anschuldigungen zur Wehr setzt, daß sein Verhältnis zur Tochter unschicklich sei, wobei Lessing am Schluß seiner langen Rechtfertigung selbst anmerkt, daß die „schlimmste Anklage" in „gewissen Dingen" die „eigene Vertheidigung" sei.[10] Ritterhoff selbst hält sich mit einer eigenen Meinung völlig zurück und wechselt unvermittelt in die zeitgenössischen Debatten *Über die Weiber*, indem er den konservativen Ernst Brandes und den liberalen Jacob Mauvillon als Kronzeugen herbeizitiert. Die eingangs aufgeworfene Frage „Wie war das mit Lessing und den Frauen?" bleibt unbeantwortet im Raum stehen. Offensichtlich ist eine solche zugespitzte, in den Intimbereich zielende Frage letztlich nicht zu beantworten. Sie ist nicht nur indiskret, sondern wissenschaftlich kaum seriös zu bearbeiten, wie beispielhaft die umfangreiche psychoanalytische Goethe-Studie von Eissler[11] zeigt. Im Gegensatz zu den literarischen Figuren lassen sich deren Erzeuger nicht so einfach ‚auf die Couch legen'.

Daß eine solche Einschätzung keinen Verzicht auf biographische Erkundungen bedeuten muß, zeigt der Beitrag von Barbara Becker-Cantarino, der der umfänglichste und einläßlichste Text der Tagungsdokumentation ist.[12] Zwar geht es Becker-Cantarino erklärtermaßen um die Analyse der „Frauenbilder" und der damit verbundenen Konstruktionen von Geschlecht,[13] aber auch sie verzichtet nicht

10 Ebenda, S. 100.

11 Kurt Robert Eissler: Goethe. Eine psychoanalytische Studie, Basel, Frankfurt a. M. 1983, 2 Bde.

12 Barbara Becker-Cantarino: „Oh Komödiantinnen, ich hätte euch doch kennen sollen". Weiblichkeitsentwürfe und Frauen in Lessings dramatischem Werk. In: Weiblichkeitsentwürfe (siehe Anm. 1), S. 33–60.

13 Ebenda, S. 34.

auf „Bemerkungen zu Frauen in Lessings Leben“[14]. Anders als Ritterhoff interessiert sich Becker-Cantarino aber nicht für die Ehefrau und die Tochter, sondern für Lessings Mutter und Schwester. In gewisser Weise ‚psychologisiert‘ am Ende auch sie, wenn sie vermutet, daß die „Hinwendung zu den Frauen der Tragödie [...] die Loslösung, Entfremdung und Abwendung von Mutter und Schwester“ bedeutet habe.[15] Das „gestörte Mutter-Sohn-Verhältnis“[16] und den lieblosen Umgang mit der Schwester sieht Becker-Cantarino als notwendigen Ablöseprozeß eines jungen Autors, der aus der familialen Enge und der illiteraten Atmosphäre seines protestantischen Elternhauses in die Freiheit gestrebt und zunächst im Medium der Literatur nach neuen Formen des Zusammenlebens gesucht hätte. Mit der späten Wahl Eva Königs zur Ehefrau habe Lessing dann das vollzogen, was er Jahre zuvor bereits in seiner *Minna von Barnhelm* ausphantasiert habe: die Verbindung zwischen einer selbstbewußten und aktiven Frau und einem eher zögerlichen, auf seine persönliche und berufliche Ehre fixierten Mann.

Eingerahmt sind Becker-Cantarinos Überlegungen zu den „Frauen in Lessings Leben“ von zwei Kapiteln, in denen sie sich mit der Konstruktion von Weiblichkeitsfiguren im literarischen Werk auseinandersetzt. Besonders interessant ist das einleitende Kapitel zur „Maskerade der Geschlechter in Lessings frühen Lustspielen“.[17] Auch wenn man davon ausgehen kann, daß Lessing in seinem dramatischen Frühwerk sehr stark von der Commedia dell'arte beeinflußt war, in der das Spiel mit Masken und Maskerade gängige Praxis war, so fällt doch auf, wie kalkuliert Lessing das Verwirrspiel mit Identität, insbesondere mit der geschlechtlichen Identität, in seinen frühen Komödien einsetzt. Im Lustspiel *Der Misogyn* von 1755 tritt die weibliche Figur Hilaria nicht nur in Männerkleidern unter einem männlichen Namen auf, sondern sie schlüpft spielerisch auch in die Pose des Weiberfeindes, um durch geschicktes Taktieren von dem Vater ihres Geliebten, einem eingefleischten Weiberfeind, seine Zustimmung zur Heirat des Sohnes zu erreichen. Zwar bleibt der Vater Wumhäter – nomen est omen – ein unverbesserlicher *women hater*, am Ende stimmt er aber sowohl der Heirat seines Sohnes wie auch der seiner Tochter zu, weil beide Verbindungen für ihn ökonomisch

14 Ebenda, S. 40 ff.
15 Ebenda, S. 43.
16 Ebenda, S. 46.
17 Ebenda, S. 35 ff.

vorteilhaft sind. Finanzielle Argumente siegen über frauenfeindliche Vorurteile. Becker-Cantarino interpretiert die Maskerade in dem Lustspiel nicht so sehr als Dekonstruktion herrschender Geschlechterrollen im Sinne aktueller Maskerade-Theorien, sondern vielmehr als Auseinandersetzung des jungen Lessings „mit der eigenen Männlichkeit, die zwischen dem Misogynen und dem Liebhaber angesiedelt ist und bei der die Tochter-Liebhaberin als männliche Maske mitspielen darf"[18].

Ähnlich verhalten in Hinsicht auf den ‚emanzipatorischen' Gehalt der Lessingschen Texte urteilt Becker-Cantarino auch bei der Analyse der Dramen, die Lessings Ruhm als Autor begründet haben. Ihre These ist, daß Lessings Frauengestalten – gleich ob es sich um Sara, Emilia oder Minna handelt – aus einer „patriarchalischen, männlichen Perspektive" heraus konzipiert seien, in der der Vater und die traditionelle Geschlechterordnung unangefochten bleibe.[19] Das schließt charakteristische Unterschiede in den Weiblichkeitsentwürfen nicht aus: So reproduziert Lessing nach Becker-Cantarinos Meinung in den Dramen *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* in der Gegenüberstellung der tugendhaften Töchter und der lasterhaften Mätressen alte dichotomische Weiblichkeitsmuster, während er in *Minna von Barnhelm* erstmals eine handelnde und beredte Frauenfigur entwerfe, der es jedoch nicht um Gleichheit und Emanzipation gehe, sondern ausschließlich um die Gewinnung des geliebten Mannes. Allein die Liebe entschuldige den zeitweiligen Rollentausch der Geschlechter, in dem Minna für kurze Zeit den aktiven, „männlichen" Part übernimmt: „Der traditionelle ‚Geschlechterkampf' ist in der Auseinandersetzung um die Mannesehre aufgelöst und in eine vernünftige, freundschaftliche Ehe umgewandelt worden."[20]

Mit einem *Happy-End* endet auch *Nathan der Weise*. Anders als in der *Minna von Barnhelm* werde dies aber nicht durch einen Rollentausch herbeigeführt, sondern durch eine „Verschwisterung" erreicht, in der aber die „Hierarchie der Geschlechter keineswegs außer Kraft gesetzt" werde.[21] Nathans großmütige Adoption der christlich erzogenen Recha

18 Ebenda, S. 40.
19 Ebenda, S. 48.
20 Ebenda, S. 52.
21 Ebenda, S. 59.

> bildet die Voraussetzung für die versöhnliche Erkennungsszene am Ende, in der sich nicht nur Recha als Schwester des Tempelherren, sondern beide auch als Neffe und Nichte von Saladin und seiner Schwester Sittah erweisen.[22]

Daß diese Versöhnung und Verschwisterung sich als männlicher Schulterschluß zwischen drei Vertretern unterschiedlicher Religionsgemeinschaften vollzieht, wird deutlich vor allem am Fehlen der Mutter als emotionaler Bezugspunkt im Drama. Im *Nathan* entwirft Lessing ebenso wie in den anderen Dramen eine ‚mutterlose Gesellschaft'. Becker-Cantarino läßt offen, wie weit dieses Phänomen der ‚ausgesparten' Mutterposition biographisch erklärbar ist. Ihr Hinweis auf die generelle Schwäche von Mutterfiguren in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der Literatur überhaupt läßt darauf schließen, daß ein biographischer Erklärungsansatz in dieser Frage generell zu kurz greift. Nicht die Psyche des Autors ist das ausschlaggebende Erklärungsmoment, sondern die gesellschaftlichen Verhältnisse und die literarischen Traditionen und Konventionen sind letztlich dafür verantwortlich, daß bestimmte Geschlechterbilder und familiale Modelle entworfen werden.

In Hinsicht auf die Ausgangsfrage der Tagung nach dem möglichen emanzipatorischen Gehalt von Lessings Weiblichkeitsentwürfen kommt Becker-Cantarino zu einem vorsichtigen Urteil. Den Begriff „Emanzipation" läßt sie für die Lessingschen Frauenentwürfe nicht gelten, statt dessen operiert sie mit dem Begriff „Aufwertung":

> Ich würde sagen, daß man mit einem anderen Wort die Lessingschen Frauenfiguren, insbesondere die Minna erklären kann: menschliche Aufwertung. Verstanden in dem Sinn, daß die mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorstellung von der Frau als minderwertiges Wesen, als verführerische Eva, als dämonisches Weib endlich aufgehoben wurde.[23]

Im Kontext der Kamenzer Tagung war der Vortrag von Becker-Cantarino zweifellos derjenige, der sich am kompetentesten und ausführlichsten mit dem Rahmenthema auseinandergesetzt hat. Trotzdem deckt auch er nur einen kleinen Teil der Problemstellung ab, die das Thema aufwirft. Wenn im folgenden die Forschungsdesiderate aufgelistet werden, so geschieht das nicht, um der bisherigen Forschung Defizite nachzuweisen, sondern um sie vielmehr anzuregen,

22 Ebenda, S. 58.
23 Ebenda, S. 11.

auf dem begonnenen Wege weiterzugehen, damit – wie die Ministerin Friederike de Haas in Kamenz angemahnt hat – nach den 35. Lessing-Tagen

> das Thema Weiblichkeitsentwürfe und Frauenbilder nicht ad acta gelegt wird und weitere fünfunddreißig Jahre ins Land gehen müssen, bis man sich erneut der Frage zuwendet, wie wir mit den (männlichen) Interpretationen der Geschichte umgehen.[24]

III

Wenn man sich die bisherigen Arbeiten zu den „Frauenbildern" und „Weiblichkeitsentwürfen" in Lessings Werk ansieht, fällt auf, daß sich die Forschung vor allem mit den drei Dramen beschäftigt hat, die schon vom Titel her signalisieren, daß Frauen im Handlungsmittelpunkt stehen. Die kurzen Ausführungen von Barbara Becker-Cantarino zum *Nathan* und zum *Misogyn* zeigen, daß auch Texte, in denen Frauen nicht so stark profiliert sind, sehr ergiebig für die Analyse sein können. Ein Stück wie *Philotas*, in dem es überhaupt keine Frauenfigur gibt, ist als reines ‚Männerstück' sicher ein Extrembeispiel. Die dem Text zugrundeliegende Ausgrenzung und Abwehr alles „Weiblichen" ist die stillschweigende Voraussetzung für die Ausphantasierung eines exklusiven Vater-Sohn-Verhältnisses, das weder durch die Erinnerung an die Mutter noch durch das Begehren nach einer Geliebten gestört wird. Das Ende des Stückes läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß die Vater-Sohn-Achse kein tragfähiges Lebensmodell darstellt. In gewisser Weise liest sich das *Philotas*-Drama wie ein komplementärer Text zu *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*, wo die Vater-Tochter-Beziehungen eine tödliche Dynamik entwickeln. In allen drei Dramen bedeutet der Tod der Kinder das Aussterben der väterlichen Linien.

Eine Untersuchung der „Frauenbilder" und „Weiblichkeitsentwürfe" kommt also ohne die Berücksichtigung der „Männerbilder" und der „Männlichkeitsentwürfe" nicht aus. Zu fragen ist nach der Konstruktion von Geschlechterbildern und familialen Modellen und nach deren Bedeutung im damaligen politischen und literarischen Diskurs. Die gegenwärtigen Debatten innerhalb der Gender-Forschung über die Konstruiertheit von *sex* und *gender* und das Ver-

24 Ebenda, S. 65.

hältnis von Genealogie und Geschlecht bzw. Gattung und Geschlecht sollten dabei genutzt werden, um die bisherigen Fragestellungen zu differenzieren und gleichzeitig theoretisch und methodisch neu zu dimensionieren, ohne daß die Ausgangsfrage nach der „weiblichen Gesellschaft", die Lessing umgibt und die er sich entwirft, beiseite geschoben werden darf. Folgende Konsequenzen scheinen mir unausweichlich:

1. Die Forschung sollte sich nicht länger auf einige wenige mehr oder minder kanonische Texte beschränken, sondern das Gesamtwerk Lessings in ihre Überlegungen einbeziehen. Das dramatische Frühwerk sollte ebenso berücksichtigt werden wie die frühe Lyrik, die Fabeln und Epigramme, die Briefe oder die literarturkritischen und religionsphilosophischen Arbeiten Lessings. Sicherlich werden sich einige Texte einschlägiger als andere erweisen, eine ausschließliche Orientierung an den prominenten Frauen- und Männerfiguren übersieht jedoch, daß Geschlechtervorstellungen subtile Ordnungs-, Differenzierungs- und Hierarchisierungsmittel sind, um Texte auch jenseits der plakativen „Frauenbilder" und „Männerbilder" zu strukturieren.
2. Unbedingt erforderlich ist darüber hinaus eine kritische Auseinandersetzung mit den latenten geschlechtsspezifischen Argumentationsmustern in den ästhetischen Schriften Lessings, wie zum Beispiel im *Laokoon* oder in dem Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das *Bürgerliche Trauerspiel.* Kategorien wie Schönheit, Körper, Affekt und Mitleid oder das Konzept des „gemischten Charakters" sind keine geschlechtsneutralen Vorstellungen, wie dies eine lange Forschungstradition gemeint hat. Die Lessing-Forschung kann hier theoretisch und methodisch von Untersuchungen zur klassisch-romantischen Literatur profitieren, die die verborgene „Grammatik der Geschlechter" auch im ästhetischen Diskurs überzeugend herausgearbeitet haben.[25]
3. Unverzichtbar ist auch die Auseinandersetzung mit den neuen Fragestellungen und Interessenschwerpunkten, die sich im Bereich der aktuellen Gender-Forschung entwickelt haben. Natürlich wäre eine blinde Übernahme *modischer Themen* fatal, die aktuellen Arbeiten über Identität, Maskerade, Körper, Genealogien,

25 Vgl. Renate Hof: Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M., New York 1995.

Gewalt, Sexualität, Ethnizität und Gedächtnis können jedoch zum Anlaß genommen werden, um die bisherigen Debatten über Tugend, Ehre, Patriarchalismus, Emotionalität, Aufklärung und die „Erziehung des Menschengeschlechts" auf ihre geschlechtsspezifischen Momente noch einmal kritisch zu überdenken.

4. Neue Lesarten zu alten Texten können auch zeitgenössische Inszenierungen eröffnen. Gerade *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm* haben in den achtziger und neunziger Jahren in spektakulären Neuinszenierungen für Aufsehen gesorgt. Auch wenn manche Inszenierungen dem ‚Zeitgeist' mehr oder minder unkritisch nachlaufen, so bieten andere doch eine Fülle von Anregungen, Lessings Geschlechterbilder und seine familialen Entwürfe neu zu überdenken. Die Wissenschaft sollte sich nicht scheuen, mit den Theaterpraktikern ins Gespräch zu kommen. Sie könnten dabei von Lessing lernen, für den die praktische Theaterarbeit und die theoretische Reflexion stets eine Einheit gebildet haben.

5. Dringend erforderlich ist auch eine stärkere Kontextualisierung der Lessingschen Geschlechterbilder, familialen Modelle und ästhetischen Programmatiken. Dabei geht es nicht nur um die Herausarbeitung von Traditionsbezügen, sondern auch um die Würdigung der spezifischen Leistung Lessings als ‚Aufklärer' in seiner Bedeutung für die ‚Moderne'. Die Skepsis Lessings gegenüber normativen Setzungen in Bezug auf den Wahrheitsbegriff findet ihre Entsprechung in der Relativierung fester Rollenvorstellungen, deren Fragwürdigkeit jedoch eher ein Effekt der Textpraxis ist, als daß sie auf eine nachweisbare Intention des Autors zurückzuführen wäre.

6. Die Untersuchung der Geschlechterbilder und familialen Modelle bei Lessing ist ein Forschungsfeld, an dem Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen gemeinsam arbeiten sollten. Es ist nicht einzusehen, warum Wissenschaftlerinnen eine besondere Zuständigkeit oder Verpflichtung haben sollten, sich mit Geschlechterfragen auseinanderzusetzen. Eine solche Arbeitsteilung in der Wissenschaft reproduziert nur alte Geschlechtermuster, nach der Frauen auf ‚Geschlechtlichkeit' und ‚Körperlichkeit' festgelegt sind, die Männer aber dem ‚reinen Geist' dienen.

7. Am Ende einer solchen gemeinsamen Forschungsarbeit könnte eine kritische Lessing-Biographie stehen, in der die „weibliche Gesellschaft", die Lessing umgeben hat, ebenso Berücksichtigung findet wie diejenige, die Lessing in seinen Texten lustvoll ausphantasiert oder emphatisch abgewehrt hat. Wir müßten nicht mehr fragen: „Wie wäre das mit Lessing und den Frauen?", sondern könnten eine Antwort darauf finden, wie die Vorstellungen von „Männlichkeit" und „Weiblichkeit" nicht nur die literarische Praxis eines Autors, sondern auch unsere eigene interpretatorische Praxis prägen. Lessings beiläufiges Bonmot „Auch Männer können Weiber sein" ließe sich dann spielerisch umdrehen zu dem Satz: „Auch Weiber können Männer sein".

„Meteore" und „Sterne"

Zur Textkonkurrenz zwischen Lenz und Goethe

I

Am 17. Mai schreibt Werther an seinen Freund Wilhelm:

> Vor wenig Tagen traf ich einen jungen V... an, ein offner Junge, mit einer gar glücklichen Gesichtsbildung. Er kommt erst von Akademien, dünkt sich nicht eben weise, aber glaubt doch, er wüßte mehr als andere. Auch war er fleißig, wie ich an allerley spüre, kurz er hatt' hüpsche Kenntnisse. Da er hörte, daß ich viel zeichnete, und Griechisch konnte, zwey Meteore hier zu Land, wandt er sich an mich und kramte viel Wissens aus, von Batteux bis Wood, von de Piles zu Winkelmann, und versicherte mich, er habe Sulzers Theorie den ersten Theil ganz durchgelesen, und besitze ein Manuscript von Heynen über das Studium der Antike. Ich ließ das gut seyn.[1]

Das Bild des Meteors läßt aufhorchen. Es erinnert an jene abschätzige Bemerkung Goethes über Lenz in *Dichtung und Wahrheit*, in der er die beiden Jugendfreunde Klinger und Lenz gegenüberstellt:

> Beide waren gleichzeitig, bestrebten sich in ihrer Jugend mit und nebeneinander. Lenz jedoch, als ein vorübergehendes Meteor, zog nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Literatur hin und verschwand plötzlich, ohne im Leben eine Spur zu hinterlassen: Klinger hingegen, als ein einflußreicher Schriftsteller, als tätiger Geschäftsmann erhält sich noch bis auf diese Zeit.[2]

---

1 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. (Paralleldruck der ersten und zweiten Fassung), Berlin 1954, S. 9. In der zweiten Fassung ist die Passage „die zwei Meteore hier zu Lande" in Klammern gesetzt.

2 Zit. nach Inge Stephan, Hans-Gerd Winter: „Ein vorübergehendes Meteor?" J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland, Stuttgart 1984, S. 56.

„Gleichzeitig" im ‚literarischen Feld' der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts waren aber nicht nur Klinger und Lenz, sondern eine große Anzahl von Autoren, die später unter der Gruppenbezeichnung „Stürmer und Dränger" in die Literaturgeschichte eingehen sollten. In Goethes Farce *Götter, Helden und Wieland* und in Lenzens Satire *Pandämonium Germanikum* finden wir einen Teil von ihnen als Konkurrenten um literarische Marktanteile wieder. Dabei stehen nicht nur die bereits arrivierten Autoren wie Klopstock oder Wieland gegen die junge Generation, sondern es herrscht auch ein erbitterter Kampf um Distinktion und Anerkennung unter den auf den Markt drängenden Nachwuchsautoren. Der von den Stürmern und Drängern emphatisch gepflegte „Freundschaftskult" verbirgt dabei nur mühsam den unter ihnen herrschenden gnadenlosen Macht- und Konkurrenzkampf, der unter den Schlagworten „Genie" und „Original" geführt wurde. Die irritierende Erfahrung, daß man selbst nicht das einzige „Original" bzw. „Genie" ist, sondern daß auch andere zumindest den Anspruch darauf erheben, es zu sein, läßt Goethe bereits ironisch seinen Werther machen, wenn er ihn auf den „jungen V..." mit den „hüpschen Kenntnisse[n]" stoßen läßt. Die Reaktion Werthers darauf ist so einfach wie einleuchtend: Der Konkurrent wird abgewertet, verkleinert und lächerlich gemacht, bis er keine Gefahr mehr darstellt und von den „zwey Meteore(n)" einer als Sieger den Platz behauptet und großzügig sagen kann: „ich ließ das gut seyn."

So einfach ist der Umgang mit dem literarischen Konkurrenten in der Realität nicht, wie die angestrengten Bemühungen Goethes zeigen, das literarische Feld in der Rückschau so zu ordnen, daß er selbst als „Olympier" übrigbleibt. Das in den späten autobiographischen Aufzeichnungen in Klinger und Lenz projizierte Konkurrenzverhältnis ist in Wahrheit eines, in das Goethe stärker verwickelt war, als die abgeklärten Formulierungen in *Dichtung und Wahrheit* vermuten lassen. Erst im nachhinein ist es Goethe gelungen, aus dem „Zwillingsbruder"[3] jenen „Affen"[4] zu machen, als der Lenz durch die Literaturgeschichten geistert.

In den 70er Jahren waren Goethe und Lenz „zwey Meteore", die quasi ein ‚Doppelgestirn' sowohl in der Selbstwahrnehmung als auch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen bildeten. Die Freundschaft zwischen beiden war die zentrale Achse, um die sich die anderen Be-

3 Ebenda, S. 53.
4 Ebenda, S. 57.

ziehungen der Stürmer und Dränger mehr oder minder konzentrisch gruppierten. Diese Freundschaft stand im Zeichen der gemeinsamen Abgrenzung gegen die literarische Tradition und ihr war – unterhalb der offiziellen Gemeinsamkeit – ein Konkurrenzverhältnis eingeschrieben, das literarisch von großer Produktivität und literaturgeschichtlich von weitreichender Bedeutung war. Die zwischen 1774 und 1776 entstandenen Werke von Goethe und Lenz lassen sich über weite Strecken als „Pendants" lesen, nicht im Sinne der ‚Doppelung', d. h. als gegenseitige bewußte oder unbewußte Nachahmung, sondern im Sinne der ‚Spaltung', d. h. als gegenseitiger bewußter oder unbewußter Widerspruch, wobei die Werke in einer komplizierten Wechselwirkung von gegenseitiger offizieller Bestätigung und untergründiger Abgrenzung stehen. Die zeitweilige Verwechslung der Werke von Goethe und Lenz in der literarischen Öffentlichkeit muß angesichts dieses komplizierten Gewebes aus Freundschaft und Konkurrenz letztlich eine große Belastung für beide Autoren gewesen sein. Offen darüber gesprochen hat jedoch nur Lenz, so z. B. in der *Moralischen Bekehrung eines Poeten*, in der sein Ich-Erzähler keinen Hehl aus seinen widerstreitenden Gefühlen dem Konkurrenten gegenüber macht:

> Die höchst kindische Furcht man werde unsere Produktionen mit einander vermischen – dieser nagende Geier der mich nie verläßt – Elender sage ich zu mir selbst, ist Goethe so arm, die Fülle seines Genies so ausgetrocknet daß er sich mit Deinen Schätzen zu bereichern nötig hätte. Sieh seine Werke an – ein Blick in seinen Götz, ein Blick auf seinen Werther macht mich über und über erröten. Es ist das verdammte Philistergeschmeiß mit ihrem Lob oder Tadel das mich so klein macht.[5]

Deutlich ist der Versuch, den Konkurrenten zu entschulden, entweder zu Lasten des „verdammte(n) Philistergeschmeiß" oder zu Lasten der eigenen Konkurrenzempfindungen, die als moralisch verwerflich verurteilt werden:

> Ich beneide Deinen Bruder über den Ruhm seiner Zeitverwandten. Ich halte es für ein großes Unrecht das ich leide wenn man ihm meine Werke zuschreibt, da ich doch bedenken sollte, daß sie unter keinem anderen Namen sich so würden produziert haben, daß bloß sein Name die Leser aufmerksam

5 Die Werke von Jakob Michael Reinhold Lenz werden im folgenden mit Band und Seitenzahl nach der Ausgabe von Sigrid Damm nachgewiesen. Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Leipzig 1987, Bd. 2, S. 346.

> und begierig, die Kunstrichter bescheiden und ehrerbietig gegen diese armen Kinder meiner Laune gemacht, [...] – o mein Goethe! mein Goethe, daß Du mich nie gekannt hättest. Das Schicksal stellt mich auf eine Nadelspitze, wo ich nur immer schwankend Dich sehen – Dir nichts erwidern kann.[6]

Das Bild der „Nadelspitze" signalisiert, daß der Platz eng ist, zu eng für zwei Autoren, die beide „eine Lücke in der Republik" suchen, wo sie „hineinpassen".[7] Es geht also um Behauptung und Verdrängung, wobei der Ich-Erzähler in der *Moralischen Bekehrung* sich dieser Alternative durch zwei sich widersprechende Impulse zu entziehen versucht. Der Wunsch nach Flucht aus dem belastenden Konkurrenzverhältnis wird konterkariert durch symbiotische Vereinigungswünsche mit eben diesem Konkurrenten.[8]

Verdeckter als in der *Moralischen Bekehrung eines Poeten* kommt das Konkurrenzverhältnis zu Goethe in den *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* zum Ausdruck. Der neunte Brief beginnt mit einer Verteidigung Goethes gegen den Vorwurf, mit seinem *Werther* nur eine „Kopie" der *Nouvelle Héloise* (1761) von Rousseau geliefert zu haben:

> In der Tat haben die Schicksale des St. Preux und Werthers beim ersten Anblick einige Ähnlichkeit, sie haben aber auch wieder bei schärferer Ansicht so viel Verschiedenheit, daß man sie unmöglich mit einander vergleichen, geschweige denn diesen eine Kopie von jenem nennen darf und kann.[9]

Man soll also Autoren nicht gegeneinander ausspielen, sondern sie jeweils als ‚Originale' gleichberechtigt nebeneinander stehen lassen. Dieses gegenseitige Geltenlassen wäre auch eine Lösung für die Konkurrenzprobleme zwischen Goethe und Lenz, sie funktioniert jedoch nur, wenn es um das Verhältnis von lebenden zu bereits verstorbenen Autoren (z. B. Petrarca und Shakespeare) geht oder – wie im Falle von Rousseau – wenn der Autor einem anderen Sprach- und Kulturkreis angehört, also kein direkter Konkurrent auf dem literarischen Markt ist.

Im zweiten Brief kommt Lenz direkt auf die eigene Produktion zu sprechen und beklagt die unangemessene Rezeption seines *Hofmeister* und *Menoza* durch die Kritik:

---

6 Ebenda, S. 345 f.
7 Ebenda, S. 637.
8 Vgl. ebenda, S. 353.
9 Ebenda, S. 686.

> Man hat mir allerlei moralische Endzwecke und philosophische Sätze bei einigen meiner Komödien angedichtet, man hat sich den Kopf zerbrochen, ob ich wirklich den Hofmeisterstand für so gefährlich in der Republik halte, man hat nicht bedacht, daß ich nur ein bedingtes Gemälde geben wollte von Sachen wie sie da sind und die Philosophie des geheimen Rats nur in seiner Individualität ihren Grund hatte. Eben so sucht man im neuen Menoza einen Ausfall auf die Religionsverbesserungen, da der neue Menoza unter den Umständen doch nicht anders reden und handeln konnte, wenn er einige Persönlichkeit behalten wollte. Doch das hier nur im Vorbeigehen, ich konnte nichts Bessers tun als zu diesen mir aufgehefteten falschen Vorzügen stillschweigen, da sie mir ein trauriger Beweis waren, wie wenig es mir noch bisher müsse gelungen sein das Herz und die Imagination meiner Leser zu fesseln.[10]

Die Enttäuschung darüber, daß niemand von den Freunden die Kritiker in seinem Fall zurecht gewiesen habe, ist unüberhörbar. Von hier gewinnt seine Verteidigung des *Werther* und seines Autors einen durchaus provokativen Unterton, den Goethe wohl gespürt haben muß. Jedenfalls blieben die *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* ebenso ungedruckt wie *Der Waldbruder*, das *Tagebuch* und *Die moralische Bekehrung eines Poeten*, die Lenz Goethe zugeschickt hatte. Als *Lenziana* aus Goethes bzw. Schillers Nachlaß wurden sie erst Jahrzehnte bzw. über ein Jahrhundert später veröffentlicht. Damit aber waren alle Texte von Lenz, in denen er das Verhältnis zu Goethe direkt thematisierte ‚vom Markt' genommen, sie waren dem Nachlaß der beiden Autoren einverleibt, die von der Kritik dann später als legitimes ‚Doppelgestirn' gefeiert werden sollten: ‚Goethe & Schiller', wie sie auf dem Weimarer Rathausplatz programmatisch als Doppelstatue figurieren. Daß sich unter diesem ‚Freundschaftsbund' auch handfeste Machtkämpfe abspielten, die sich dann als ideologische und ästhetische Auseinandersetzungen in die nachfolgende Literaturgeschichtsschreibung verlagerten, muß hier außer Acht bleiben. Uns interessiert das Konkurrenzverhältnis von Lenz und Goethe, wobei sich Biographisches und Ästhetisches nicht trennen lassen.

Es geht dabei weniger um die Biographie als vielmehr um die unterschiedlichen Bearbeitungskonzepte einer Konkurrenzsituation, die nicht individuell, sondern epochenspezifisch war. Der ‚literarische Markt', der ‚freie Schriftsteller', die ‚Verbürgerlichung der Literatur', der ‚Strukturwandel der Öffentlichkeit' waren der sozial- und kulturgeschichtliche Kontext, in dem sich Autoren durch die Herausbil-

10 Ebenda, II, S. 675.

dung eines eigenen intellektuellen ‚Habitus' in einer eigenen ästhetischen Praxis im ‚literarischen Feld' (Bourdieu) zu behaupten suchten. Die Konkurrenz wurde als Textkonkurrenz ausagiert. Die Zirkulation ‚sozialer Energie' (Greenblatt) verlagerte sich in den Bereich der Literatur und schuf sich in Texten ein Medium der Artikulation, wobei die Texte ihrerseits zu Modellierungsmustern sozialen Begehrens wurden. An den Texten von Goethe und Lenz in den 70er Jahren läßt sich zeigen, wie diese Textkonkurrenz in Mustern der sexuellen Konkurrenz, denen die Geschlechterdifferenz eingeschrieben ist, ausagiert wird. Dabei sind Lenz' Texte die offeneren, die von Goethe die verdeckteren.

II

Die Konstellation ist bekannt: Eine Frau zwischen zwei Männern – in diesem Fall sind es Lotte, der Engel, Werther, der leidenschaftliche Liebhaber, und Albert, der brave Verlobte. Für Werther scheint es nur eine gewaltsame Lösung zu geben: „[...] eins von uns dreyen muß hinweg, und das will ich seyn. O meine Beste, in diesem zerrissenen Herzen ist es wüthend herumgeschlichen, oft – Deinen Mann zu ermorden! – Dich – mich!"[11] Der Ausgang ist ebenfalls bekannt: Am Ende bringt Werther sich mit der Pistole Alberts um, die Lotte ihm schicken läßt. Aus dem „Engel" Lotte wird der Todesbote, aus dessen Hand Werther das todbringende Instrument empfängt. Im letzten Brief Werthers an Lotte verbindet sich die Erinnerung an den ‚Todesengel' Lotte mit der Erinnerung an den gestirnten Himmel:

> Ich trete an's Fenster, meine Beste, und seh und sehe noch durch die stürmenden vorüberfliehenden Wolken einzelne Sterne des ewigen Himmels! Nein, ihr werdet nicht fallen! Der Ewige trägt euch an seinem Herzen, und mich. Ich sah die Deichselsterne des Wagens, des liebsten unter allen Gestirnen. Wenn ich nachts von dir ging, wie ich aus deinem Thore trat, stand er gegen über! Mit welcher Trunkenheit hab ich ihn oft angesehen! Oft mit aufgehabenen Händen ihn zum Zeichen, zum heiligen Merksteine meiner gegenwärtigen Seligkeit gemacht [...].[12]

Im *Waldbruder* von Lenz, ebenfalls eine Dreiecksgeschichte, ist aus dem Engel Lotte ein wirklicher Stern geworden: Stella, die begehrte

11 Goethe: Die Leiden des jungen Werthers (wie Anm. 1), S. 132.
12 Ebenda, S. 154.

Frau, auf die sich das Begehren Rothes und Herzens gleichermaßen richtet. Die Handlungsführung des „neuen Werther“[13] ist dabei verwickelter als die des ‚alten Werther‘.[14] Um Stella konkurrieren nämlich nicht nur Rothe und Herz, sondern auch Plettenberg, der rechtmäßige ‚Dauerverlobte‘ der Gräfin. Dadurch ergeben sich wechselnde und verwirrende Freund-Feind-Konstellationen, die sich im Gegensatz zu Goethes *Werther* jedoch unblutig aufzulösen scheinen: Plettenberg und Herz ziehen in den Krieg nach Amerika und Rothe bleibt als Profiteur einer Situation zurück, die er entweder gezielt herbeigeführt oder doch zumindest begünstigt hat. Durch die Einführung einer dritten Männerfigur gelingt es Lenz als Autor, die verhängnisvolle Dreieckskonstellation aus dem *Werther* aufzulösen und zwei Paare zu bilden: Rothe und Stella einerseits und Herz und Plettenberg andererseits. Offensichtlich befriedigt dieses Happy-End aber niemanden: Das Begehren der rivalisierenden Männer richtet sich nämlich gar nicht auf Stella – sie fungiert nur als ferner Stern im Konkurrenzkampf der Männer untereinander –, sondern es richtet sich auf den Mann, wobei der Text verschiedene Konstellationen durchspielt. Stella ist – wie der absurde Kampf um ihr Porträt zeigt – ein bloßer Fetisch in der Auseinandersetzung der Männer. Damit spitzt Lenz etwas zu, was in *Werther* nur rudimentär enthalten ist und von Goethe selbst in einem Kommentar zum *Werther* drastisch ans Licht gezerrt worden ist:

> Mir ist das liebe Wertherische Blut
> Immer zu einem Probierhengst gut
> Den laß ich mit seinem Weib spazieren
> Vor ihren Augen sich abranlieren
> Und hinten drein komm ich bei Nacht
> Und vögle sie daß alles kracht [...].[15]

13 Lenz (wie Anm. 5), S. 389.

14 Vgl. dazu den Aufsatz: Das Scheitern einer heroischen Konzeption. Der Freundschafts- und Liebesdiskurs im „Waldbruder“. In: Inge Stephan, Hans-Gerd Winter (Hg.): „Unaufhörlich Lenz gelesen ...“ Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz, Stuttgart 1994, S. 273–293. Siehe auch Karin Wurst: J. M. R. Lenz' Poetik der Bedingungsverhältnisse: „Werther“, die „Werther-Briefe“ und „Der Waldbruder“ ein Pendant zu Werthers Leiden. In: Karin Wurst (Hg.): J. R. M. (sic!) Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Geburtstag, Weimar und Wien 1992, S. 198–219 und Klaus F. Gille: Lenz und Werther. In: Weimarer Beiträge 40 (1994), S. 562–575.

15 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe), München 1987, Bd. 2.1, S. 131 f.

Der Konkurrenzkampf zwischen den Männern wird in den Mustern eines verdeckten homosexuellen Diskurses geführt, der ein tiefer liegendes Begehren überdeckt: Den Wunsch, „eine Lücke in der Republik" zu finden, in die der Einzelne mit seiner sozialen Energie und seinem literarischen Talent hineinpaßt.

Lenz hat Goethe den *Waldbruder* zugeschickt und damit über den Text hinaus ein weiteres Dreiecksverhältnis eröffnet: das zwischen Text und zwei Autoren. Damit aber beging er eine doppelte Provokation. Die im Text präsentierten Lösungsmöglichkeiten der Konkurrenzsituation mußten den Adressaten angesichts der ambivalenten Zeichnung der Akteure und angesichts der radikalen Fetischisierung der Frau zum reinen Objekt im rivalisierenden Männerbund ebenso irritieren wie Lenzens Versuch, über die Verschikkung des Textes eine Beziehung der Vertrautheit zu Goethe herzustellen, die der übersendete Text so offensichtlich in Frage stellte.

*

Eine noch stärkere Zumutung waren die beiden anderen Texte, die Lenz Goethe „als Zeichen seiner Freundschaft"[16] zuschickte: *Das Tagebuch* und *Die Moralische Bekehrung eines Poeten.*

Im *Tagebuch*, das im Herbst 1774 niedergeschrieben wurde, geht es ebenfalls um eine Dreiecksgeschichte.[17] Die Protagonisten sind Scipio, ein vermögender junger Mann, Araminta, eine verführerische Bürgerstochter, und ein Ich, der Tagebuchschreiber. Die biographischen Bezüge sind weitgehend aufgehellt.[18] Der Text ist sorgfältig durchkomponiert; er besteht aus einem Vorspann und täglichen, dreißig Tage umfassenden, unterschiedlich langen Aufzeichnungen, die zu Zehnerblöcken gebündelt sind.

Der Vorspann wird eröffnet mit einer Anrede an Goethe:

> Ich muß dir lieber Goethe – zum Verständnis dessen, was du lesen wirst, einige Nachrichten voranschicken.
> Ich habe das Tagebuch unter den Augen meines bittersten Feindes und von dem ich abhing – geschrieben, in einer Sprache die er nicht verstund, aus der

16 So Sigrid Damm in ihrem Kommentar (wie Anm. 5), III, S. 859.

17 Vgl. zum „Tagebuch" Jörg Schönert: Literarische Exerzitien der Selbstdisziplinierung. „Das Tagebuch" im Kontext der Straßburger Prosa-Schriften von J. M. R. Lenz. In: Stephan, Winter (Hg.): „Unaufhörlich Lenz gelesen ..." (wie Anm. 14), S. 309–324.

18 Damm: Lenz (wie Anm. 5), S. 858 f.

ich es dir wörtlich übersetze. Bisweilen hat er mir über die Schulter hineingesehen.[19]

Gleich zu Anfang wird durch diese Eröffnung eine Dreierbeziehung hergestellt. Auf der einen Seite der vertraute Freund Goethe, auf der anderen Seite der „bitterste Feind" und – zwischen ‚fernem Freund' und ‚nahem Feind' – der Tagebuchschreiber, der einen Text schreibt, den der eine nicht lesen darf, der andere aber lesen soll.

Dieser Text handelt nun von einer Dreiecksbeziehung, die sich wie im *Waldbruder* dadurch kompliziert, daß sich die Personen z. T. verdoppeln, verdreifachen, ja sogar vervierfachen und einer jeweils die Position des anderen einnimmt. Scipio hat Araminta ein Heiratsversprechen gegeben, das er vermutlich nicht bereit ist einzuhalten. Er hat sich jedenfalls vom Schauplatz des Geschehens entfernt – ob mit der Absicht, die Einwilligung seines Vaters zu der nicht standesgemäßen Ehe einzuholen oder um ältere Kontakte zu einer früheren Geliebten in einer anderen Stadt aufzunehmen, bleibt unklar. Zunächst taucht ein Bruder des Flüchtigen auf, der den Abwesenden vertritt und unversehens in die Rolle des Freiers hineinrutscht, dann ein zweiter Bruder und schließlich noch ein „fremder junger Doktor"[20], so daß sich insgesamt drei bzw. vier Männer (wenn man den abwesenden Bräutigam mitzählt) um Araminta bemühen. Dazu kommt der Tagebuchschreiber, der sich in Leidenschaft zu Araminta verzehrt und sich – mit einigem Recht – als der eigentlich legitime Liebhaber versteht. Immerhin sind es seine, im Namen der Konkurrenten verfaßten Briefe, die Aramintas Widerstand schmelzen lassen. Durch die soziale Konstellation – die finanzielle Abhängigkeit von Scipio und dessen Brüdern – wird der Tagebuchschreiber auf die Position des Vermittlers und zeitweiligen Stellvertreters und Platzhalters verwiesen. Seine Fähigkeiten als Autor von Liebesbriefen werden von den Brüdern zwar gerne in Anspruch genommen, das Ausagieren eines eigenen Begehrens ist ihm aber nicht gestattet.

Dieses eigene Begehren ist merkwürdig widersprüchlich. Zum einen wird es durch die für andere verfaßten Liebesbriefe erst richtig aufgeheizt, zum anderen sucht er sich relativ wahllos Ersatzobjekte: „ein niedlich junges Weib"[21] und die Schwester Aramintas[22]. Es ent-

19 Ebenda, S. 289.
20 Ebenda, S. 297.
21 Ebenda, S. 293, S. 296, S. 324.
22 Zudem scheint es noch eine Beziehung zur „Hausjungfer" zu geben, von der gesagt wird, daß sie den Tagebuchschreiber aufrichtig liebe. Ebenda, S. 327.

steht ein hektisches Durcheinander von raschen Objektwechseln, schwankenden Stimmungen, beunruhigenden Träumen, Unfällen und Gewaltausbrüchen. Dabei ist der Körper der Frau eher angst- als lustbesetzt. Die Bilder von „Schneebrust"[23] und „Schnürleib"[24] sind zumindest doppeldeutig, die Bilder vom „Vogelbauer"[25] und vom „Bügeleisen"[26] negativ konnotiert. Das sexuelle Begehren ist eingebunden in einen Kontext von Abhängigkeit, Konkurrenz und Abwertung der Frau. Dabei kommt es zu einer Überlagerung von militärischem und sexuellem Diskurs, ablesbar z. B. an der Lektüre des Tagebuchschreibers, einem „Buch von Kriegsbaukunst"[27] und Goethes *Werther*.[28] Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist auch ein Gespräch, das der Tagebuchschreiber mit dem Bruder Scipios über sein Verhältnis zu Araminta und ihrer Schwester führt:

> Unser Gespräch überm Nachtessen war sehr ernsthaft, ich wollte mich aufklären um einschlafen zu können. Wir redten vom König von Preußen, von da kam ich auf die Bordelle in Berlin und die Antwort so er den Pfaffen gegeben, die ihm darüber Vorstellungen getan: ‚Wollt ihr eure Weiber und Töchter hergeben?' Ich malte ihm lebhaft vor die Unordnungen die junge Freigeister in Familien anrichten könnten und rührte ihn daß ihm die Augen wässerten. Das tröstete mich, wär er schuldig gewesen, er hätte müssen bös auf mich werden, denn ich faßt ihn teuflisch scharf dabei in die Augen. Er sprach nun mit Andacht vom König in Preußen, bedauerte daß er nicht in seinen Diensten geblieben, prahlte daß er mit ihm gesprochen, für einen seiner Verwandten sollizitiert hätte, sagte er wäre bei all seiner Größe im Umgange so zutätig und freundlich als ich. Ich glitschte nicht ab von meinem Thema dem Frauenzimmer, und freute mich daß er dem Gespräch nicht allein Stand hielt sondern es auch fortsetzte. Redten von der Tugend der Frauenzimmer und wie unentbehrlich sie allen übrigen Reizen sei. Er meinte wenn eine Frau einen Mann hätte der sie nicht befriedigen könnte, wär es ihr keine Sünde einen andern zu halten nur daß es niemand erführe. Ich sagte, so würden Sie einen guten französischen Ehemann abgeben – er lenkte endlich wie alle Abend vor dem Schlafengehen seine Gewohnheit ist, das Gespräch auf seinen Bruder, wo ich ihm denn wieder Hoffnung einsprechen mußte. Unter andern sagte er, er würde krank für Freude werden wenn sein Bruder wiederkäme.[29]

23 Ebenda, S. 318.
24 Ebenda, S. 310.
25 Ebenda, S. 297, S. 300.
26 Ebenda, S. 329.
27 Ebenda, S. 294.
28 Ebenda, S. 295.
29 Ebenda, S. 322 f.

Ist schon der Übergang vom ‚Soldatenkönig' auf die Bordelle in Berlin relativ abrupt, so gilt das in noch stärkerem Maße für den Übergang von der „Tugend der Frauenzimmer" auf den „französischen Ehemann", der einen Stellvertreter einsetzt, um seine Frau befriedigen zu lassen, weil er es selbst nicht vermag. Wir kennen diese Konstellation bereits aus Goethes Farce zum *Werther*. Das „Frauenzimmer" ist nicht nur ein ‚schlüpfriges' Thema, bei dem man leicht ‚abglitschen' kann, es verführt auch zu einer uneigentlichen, doppeldeutigen und widersprüchlichen Redeweise zwischen den Männern. Der Tagebuchschreiber versucht sich „aufzuklären", indem er seinen Gegenüber als ‚Bordellgänger' zu entlarven trachtet, und er redet ihm zugleich als ‚Moralapostel' ins Gewissen, und der Schwager versucht seine Annäherung an Araminta mit der Anspielung auf die Impotenz des Bruders zu rechtfertigen, während er gleichzeitig nichts sehnlicher wünscht, als daß eben dieser Bruder endlich zurückkommen und seine Position als Bräutigam wieder einnehmen möge. Der Tagebuchschreiber bestärkt ihn in diesen Wünschen, deren Erfüllung ihn jedoch ebenfalls aus der „Nische"[30] vertreiben würde, in die beide durch die Abwesenheit Scipios gerutscht sind. Das Gespräch spiegelt die „schlüpfrige Lage"[31], in der sich alle Beteiligten befinden, in doppelter Hinsicht: *inhaltlich* als Gespräch über Bordelle und die Tugend der Frauenzimmer und *funktional* als Ausdruck der sexuell konnotierten Konkurrenzsituation der Männer. Emotionale Sicherheit gibt es ebensowenig wie Schutz vor Verführung und gegen die „Ausschweifung im Hirn".[32] Die ‚Panzerung der Brust'[33] funktioniert immer nur vorübergehend. Mal ist von Liebe, mal von Haß[34] die Rede, mal vom „Himmel"[35], mal von der „Folterbank"[36]. Es entwickelt sich keine emotionale Sicherheit, weil es nirgends einen ruhigen Platz gibt. Entweder tritt der Konkurrent störend hinzu (im Geiste ist er sowieso immer präsent) oder die Frau kokettiert nur mit dem Mann wie in der Flohszene[37] oder dieser verhält sich ihr gegenüber rein „maschinenmäßig"[38]. Eine Ausnahme scheint das Ende des Textes

30 Ebenda, S. 290.
31 Ebenda, S. 290.
32 Ebenda, S. 292.
33 Ebenda, S. 307.
34 Ebenda, S. 320.
35 Ebenda, S. 329.
36 Ebenda, S. 304.
37 Ebenda, vgl. S. 299.
38 Ebenda, S. 318, S. 320.

darzustellen, wo der Tagebuchschreiber am Ziel seiner Wünsche angekommen zu sein scheint: Er ist in Aramintas Kammer und kommt ihr – unter dem Vorwand, ihr Harfenspiel korrigieren zu müssen – so nah wie nie zuvor.[39]

Aber auch dieses Geplänkel zwischen Harfe und Plättbrett und das anspielungsreiche Hantieren mit Weißzeug und Rose schaffen keine wirklich intime Situation, denn der Tagebuchschreiber hat nichts Eiligeres zu tun, als sie dem fernen Freund Goethe zu enthüllen, ihn zum Zeugen seines wirklichen oder phantasierten erotischen Triumphes zu machen. Es geht – um die These noch einmal zu wiederholen – trotz aller gegenseitiger Beteuerungen der Liebe und Leidenschaft nur vermittelt um die Frau. Aufschlußreich hierfür ist insbesondere der sogenannte „Zwergtraum", der sich dem Tagebuchschreiber tief ins Gedächtnis „eingegraben"[40] hat und den er für den Freund folgendermaßen zusammenfaßt:

> Nun hatt' ich ehmals einen Traum, den ich noch bis diese Stunde nicht vergessen kann. Vor zwei Jahren als ich noch mit seinen beiden ältern Brüdern zusammenwohnte, träumte mir einst, ich führte einen Wagen mit zwei großen schwarzen Pferden. Das eine lief plötzlich aus den Strängen heraus, ich fuhr mit dem andern eine Strecke fort, als es auf einmal auch sich selber losspannte und die Leute mir's nicht aufhalten konnten. Mittlerweile war ich mit dem Wagen im Angesicht eines großen Schlosses sitzen blieben, wo ich denn hineinging und an einer großen Tafel aß, woran mein Vater und Scipio und meine Verwandte saßen. Auf einmal kam eine kleine Gestalt hinein (ich entsinne mich deutlich, daß sie was vom Schwager hatte, nur alles zwergmäßig) die auf mich zuging und mich zu meiner eignen Verwunderung bis in den Winkel hineinrang, wo sie mich zu überwältigen anfing, daß mir der Odem schon verging. Scipio so deucht' es mich, kam dazu, nahm sich meiner an und schaffte den roten Zwerg fort.[41]

Der Tagebuchschreiber liefert eine Ausdeutung dieses ausschließlich mit männlichen Figuren besetzten Traumes seinem Freund Goethe gleich mit:

> Einige Stücke dieses Traums waren wirklich seither schon in Erfüllung gegangen, ich hatte mich vom ältesten geschieden – hernach vom mittelsten und das nicht mit wenig Geräusch, wovon ich wieder eine ganz eigene Historie schreiben könnte, wenn ich nicht alle Ausschweifungen mich vorgesetzt hätte zu vermeiden. Also blieb mir nur noch der Rest über, den ich immer

39 Ebenda, S. 329.
40 Ebenda, S. 307.
41 Ebenda, S. 305 f.

mir vom Schwager erklärte und irgend eine gewaltsame Szene mit ihm befürchtete.[42]

Im nächsten Absatz geht dann der Traum unversehens in Realität über:

Diesen Abend, grad in dem Augenblick da ich ihm entgegentrat, hatte ich an den verzweifelten Traum gedacht, meine voreilende Phantasei hatte mir Araminten abgebildet, die vielleicht in ihrem üblen Humor etwas zuviel Abneigung für ihn könnte verraten haben. Wie, dacht ich, wenn er itzt mit bloßem Degen hereinträte – du bist unbewaffnet – und den Zwergtraum wahr machte! – Stell dir mein Entsetzen vor, als so wie ich den Gedanken dachte der Schwager hereintrat und so wie er mich ansichtig ward den Degen zog und auf mich einstürzte, das Gesicht ganz verzerrt. Ich wich schnell zur Seite aus, da seine Degenspitze mir schon auf dem Brustlatz saß, etwas zu schnell, als daß er den Spaß länger fortsetzen konnte, da er in dem lustigsten Humor von der Welt war. Er lachte überlaut – vielleicht ein ganz Partei neckischer Gnomen mit ihm: ich lachte auch – dachte aber, dies soll mich vielleicht zu einer ernsthaftern Szene von dieser Art vorbereiten und panzerte meine Brust.[43]

Es bleibt nicht bei dieser einen Degenauseinandersetzung zwischen den Konkurrenten, sie wiederholt sich zweimal[44] und endet jedesmal in einer emphatischen, aber wenig überzeugenden Versöhnung. Das Mißtrauen gegen den Konkurrenten bleibt. Auch wenn dieser als Zwerg imaginiert wird, ist er dennoch bedrohlich, denn Vater, Scipio und Zwerg bilden eine Einheit. Scipio kommt dem Tagebuchschreiber, der von dem Zwerg in einen „Winkel" abgedrängt und dort fast erstickt wird, erst im letzten Moment zu Hilfe. Der Vater hat eine passive, beobachtende Rolle im Kampfgeschehen. Wenn man es recht bedenkt, so spielt der Tagebuchschreiber – entgegen seiner eigenen Einschätzung – eine recht klägliche Rolle im Traum. Er wird von einem Zwerg besiegt, und er verliert zudem die Kontrolle über die beiden schwarzen Pferde und bleibt hilflos auf der Strecke liegen. In der eigenen Deutung werden die Niederlagen jedoch zu Siegen: Zwei seiner Konkurrenten hat er bereits hinter sich gelassen, es fehlt nur noch der Sieg über den dritten, den Zwerg.

Die Botschaft an Goethe ist klar: Der Tagebuchschreiber ist siegreich auf allen Ebenen, auf der kämpferischen und auf der sexuellen. Es gibt jedoch noch eine zweite Botschaft des Textes, die weniger

42 Ebenda, S. 306.
43 Ebenda, S. 306 f.
44 Ebenda, S. 314 f. und S. 327.

grandios ist: Der Tagebuchschreiber ist ein Versager auf der ganzen Linie. Er hält die Zügel keineswegs fest in der Hand, nicht er bestimmt die Situation, sondern die Situation bestimmt ihn. Die „selbständige Existenz“[45], von der Lenz in der *Götz*-Rezension schwärmt, hat sein Tagebuchschreiber nicht erreicht, er ist nicht mehr als eine „vorzüglich künstlich kleine Maschine“, die in die „große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufte nennen“, nicht einmal paßt.[46]

*

Auch der zweite Text von Lenz, *Die moralische Bekehrung eines Poeten*, niedergeschrieben im Frühjahr/Sommer 1775 und ebenfalls an Goethe geschickt, entwirft kein schmeichelhaftes Bild der Situation des Ich-Erzählers. Auch hier sind die biographischen Bezüge weitgehend aufgehellt. Die Abwendung von Cleophe Fibich und die Zuwendung zu Cornelia Schlosser, der Schwester Goethes, bilden den biographischen Bezug des Textes. Im Mai/Juni 1775 haben sich Lenz und Goethe gemeinsam bei dem Ehepaar Schlosser in Emmendingen aufgehalten.

Im Vergleich zum *Tagebuch* ist hier das Beziehungsdreieck zunächst einmal anders konstruiert. Das Ich steht zwischen zwei Frauen, einer gewissen „C“ und einer gewissen „S“, wobei „C“ als „Hexe“[47] und „Circe“[48], „die nur sich selbst liebt“[49] und die Männer in Schweine zu verwandeln sucht,[50] relativ schnell aus dem Text verschwindet und „S“, der „Engel des Himmels“[51] als ‚Leitstern‘ allein übrigbleibt. Hinter dem Kürzel „S“ verbirgt sich „Cornelia“, die als „Schutzgeist“[52] für den Ich-Erzähler fungiert und ihm die endgültige Ablösung von „C“ ermöglicht. Cornelia aber ist gebunden, und zwar doppelt: Sie ist Ehefrau von Schlosser, einem alten „Freund“ des Ich-Erzählers, der jedoch alsbald ins Zwielicht gerückt wird[53], und sie ist die Schwester von Goethe. Für den Ich-Erzähler ist also auch

45 Ebenda, S. 637.
46 Ebenda.
47 Ebenda, S. 333.
48 Ebenda, S. 335.
49 Ebenda, S. 333.
50 Ebenda, S. 335.
51 Ebenda.
52 Ebenda, S. 349.
53 Ebenda, S. 346.

hier kein Platz: Selbstmordgedanken wechseln ab mit Todesahnungen und Liebestodphantasien.[54]

Die Beziehung zu Cornelia ist von vornherein aussichtslos. Trotzdem will der Ich-Erzähler auf seinen „Göttertraum"[55] nicht verzichten. Die fünfzehn Kapitel des kurzen Prosastücks, die jeweils die Überschrift „Selbstunterhaltung" tragen und fortlaufend numeriert sind, sind alle an Cornelia gerichtet, die jeweils direkt angesprochen wird.

Von der zehnten Selbstunterhaltung an, die den Untertitel trägt „nachdem ich mit G. in E. gewesen war"[56], ändert sich der bis dahin emphatische Ton. Das „Ach, Cornelia!"[57] und der Übergang zu dem distanzierten „Liebe S."[58] bereiten den Abschied und die Ersetzung Cornelias durch ihr Porträt vor: „Gottlob, daß ich Dich habe – und wenn Du nicht da bist Dein Porträt."[59] Das Porträt aber hat der Ich-Erzähler von Goethe erhalten:

> Und für Dein Bild küß ich Deinem Bruder die Hände. Heut saß ich da wo wir bei seinem Hiersein die Nacht geschlafen und überschaute den nun einsamen traurigen vom Mond beschienenen Plan. Ach ich muß von ihm, Länder zwischen uns setzen, Goethe erster Gespiele meiner Jugend, Goethe – muß unser Weg auseinander? Wir Unzertrennliche? – Wo und wie werde ich Dich wieder antreffen? Wirst Du noch mein sein? Wird Dein Herz mich begleiten? Und ich habe sein Bild nicht. Ich will es nicht haben, es würde mich martern. Gleich als ob unsere Trennung von solanger Dauer – Nein ich seh ihn wieder und balde. Dein Bild Cornelia – wird nun meine einzige Gesellschaft sein. O wie ich dran hangen will.[60]

Cornelias Porträt fungiert offensichtlich nur als Ersatz, nicht für die verlorene Geliebte, sondern für das Porträt Goethes, dessen Besitz der Ich-Erzähler nicht ertragen zu können glaubt. Die schmerzlichen Abschiedsworte der fünfzehnten Selbstunterhaltung gelten weniger der Schwester als dem Bruder.

Die Erkenntnis des Schreibers, daß er „C" niemals geliebt hat, sondern daß es vielmehr die Situation gewesen ist, in die er verliebt

54 Vgl. ebenda, S. 349.
55 Ebenda, S. 349.
56 Ebenda, S. 345.
57 Ebenda.
58 Ebenda, S. 352.
59 Ebenda, S. 350.
60 Ebenda, S. 353.

war,[61] und daß die Geliebte nur Projektionsfläche eigener Imaginationen gewesen ist, läßt sich auch auf die Beziehung zu Cornelia anwenden. Es besteht jedoch ein entscheidender Unterschied zwischen „C" und „S": Cornelia ist die Schwester Goethes. Dieser, nicht die ständig apostrophierte Cornelia ist der wahre Adressat der Aufzeichnungen, die sich wie das Logbuch eines Schiffbrüchigen lesen. Nicht ohne Hintersinn ist den „Selbstunterhaltungen" ein „Auszug einer Stelle der allgemeinen Einleitung von Banks und Solanders Reisen" – Bank und Solander waren die beiden Begleiter Cooks auf seiner ersten Reise nach Tahiti – als „Vorrede" vorangestellt: Man muß die Untiefen des Meeres ebenso genau erforschen wie die Untiefen der eigenen Seele. Zu diesen Untiefen gehören Neid, Haß, Konkurrenzgefühle, Todeswünsche und Zerrissenheit ebenso wie Eitelkeit, Selbstüberhebung und Selbstliebe.

Alle diese „Nachtsünden"[62] breitet der Ich-Erzähler im Text schonungslos aus. Mit der Übersendung dieser Aufzeichnungen an Goethe, der anders als im Falle des *Tagebuchs* direkt in die Geschehnisse involviert war, gibt sich Lenz in fast exhibitionistischer Weise preis und überschreitet damit zugleich eine Grenze der Diskretion, die – wenn auch nicht zwischen Liebenden –, so doch zwischen Freunden einzuhalten ist.

III

Goethe hat es vorgezogen, auf die ihm übersandten Texte nicht zu reagieren. Jedenfalls sind direkte briefliche Stellungnahmen nicht bekannt. Die Schauspiele *Stella* (1775) und *Die Geschwister* (1776) sind seine verschlüsselten Antworten bzw. seine Form, mit dem Problem der Konkurrenz umzugehen.

Die im Februar/März 1775 niedergeschriebene *Stella* liegt zeitlich vor dem *Waldbruder* (Sommer/Herbst 1776) und ebenfalls vor der Übersendung des *Tagebuchs* im Sommer 1775. Insofern stellt *Stella* keine Antwort auf Lenzens Texte dar, sondern ist ein Versuch, eine eigene Lösung des Konkurrenzproblems zu finden. Diese Lösung unterscheidet sich von der Konstruktion quälender Dreiecksbeziehungen, die in Lenzens Texten durchgespielt werden, diametral. Zwar geht es auch bei Goethe um eine Dreierbeziehung, aber diese

61 Ebenda, S. 334.
62 Ebenda, S. 340.

ist anders konstruiert als bei Lenz. Im Mittelpunkt steht Fernando, der mit zwei Frauen zugleich liiert ist. Mit Cezilie, der Ehefrau, die er verlassen hat, und mit Stella, der seine neue Leidenschaft gilt. Die dramatische Konstellation ergibt sich daraus, daß Fernando ein ‚Flattergeist' und ‚Verführer' ist: Erst hat er die Ehefrau verlassen, weil er sich „gefangen" fühlte, dann die Geliebte aus einer Mischung von Freiheitsdrang und schlechtem Gewissen der ersten Frau gegenüber. Das Schauspiel setzt ein mit der Zusammenführung der beiden verlassenen Frauen – Luzie, die Tochter Cezilies, will in den Dienst der Gräfin Stella treten – und führt zu einem spontanen Frauenbund. Dieser Bund bricht jedoch alsbald wieder auseinander, als Stella Cezilie, die sich bei ihr unter dem Namen Madame Sommer eingeführt hat, das Porträt Fernandos in ihrem Kabinett zeigt:

> Ja wenn ich euch einmal anfange von ihm zu erzählen! der mir alles war! – der – Ihr sollt sein Portrait sehn! – sein Portrait – O mich dünckt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen lässt.
> LUZIE Ich bin neugierig.
> STELLA (*eröffnet ihr Cabinet und führt sie hinein*) Hier, meine Lieben; hier!
> MADAME SOMMER Gott!
> STELLA. So! – So! – Und doch nicht den tausendsten Theil, wie er war. Diese Stirn, diese schwarze Augen, diese braune Locken, dieser Ernst – aber ach, er hat nicht ausdrücken können, die Lieb, die Freundlichkeit, wenn seine Seele sich ergoß! O mein Herz das fühlst du allein![63]

Cezilie erkennt sofort ihren alten Ehemann wieder und die Tochter Luzie identifiziert in dem Porträtierten den Fremden, mit dem sie auf der Poststation gesprochen hat, ohne zu wissen, daß es sich um ihren Vater gehandelt hat. Es kommt zunächst zu einer leidenschaftlichen Wiederbegegnungsszene zwischen Fernando und Stella, in dem sie ihm vergibt, und danach zu einer dramatischen Wiedererkennungsszene zwischen Fernando und Madame Sommer. Die Situation scheint aussichtslos. Ein Mann zwischen zwei Frauen und zwei Frauen, die den gleichen Mann lieben und denen er in unterschiedlicher Weise verbunden ist. Die Katastrophe findet jedoch nicht statt. Stella tötet weder Fernando oder in Stellvertretung wenigstens sein Bild, noch geht sie ins Kloster, Fernando bringt sich nicht um, und Cezilie reist nicht ab, sondern die drei bilden eine *ménage à trois*. Ein solches Happy-End ist nur möglich, weil die Konkurrenzlinie anders

63 Johann Wolfgang Goethe: Stella. In: Sämtliche Werke (Münchner Ausgabe), Bd. 1.2, S. 52 f.

als in den Texten von Lenz verläuft: Es konkurrieren nicht zwei Männer um eine Frau, sondern ein Mann vereinigt sich mit zwei Frauen. Zugleich findet eine Verlagerung des Konkurrenzproblems auf die Ebene der Textproduktion statt. Goethe findet zur geschlossenen dramatischen Form, Lenz' *Waldbruder* bleibt Fragment. Die Lösung Goethes geht stärker noch als bei Lenz zu Lasten der Frau.

Während Lenzens „Stella" der ferne unerreichbare Stern bleibt, verdoppelt Goethe die Frau in die ‚alte' und ‚neue' Geliebte. Die Konsequenz davon ist, daß die Frauen sich einen Mann ‚teilen' müssen, während der Mann ‚doppelt' genießen kann – darüber täuscht auch nicht das schwesterliche Einverständnis zwischen den beiden Frauen hinweg. Zudem wird das Happy-End zusätzlich dadurch erkauft, daß die eine der beiden Frauen als Matrone ohne eigenes sexuelles Begehren gezeichnet wird.

Trotzdem scheint Goethe bei dem Happy-End nicht wohl gewesen zu sein. 1805 macht er aus dem „Schauspiel für Liebende" ein „Trauerspiel" und schreibt einen neuen Schluß: Stella vergiftet sich und Fernando erschießt sich.[64]

Happy-End und blutiges Ende verhalten sich zueinander wie zwei Seiten einer Medaille, beide Ausgänge lassen sich mühelos in die klassische Form des Dramas einpassen. Lenz dagegen findet weder die glückliche Lösung noch die passende literarische Form: Sein *Waldbruder* bleibt Fragment und unter Verschluß in Goethes Besitz.

*

Eine glückliche Lösung für die Konkurrenzproblematik findet Goethe auch in seinem „Schauspiel in einem Akt" *Die Geschwister*. Das im Oktober 1776 niedergeschriebene Stück ist auf drei Personen beschränkt (der Briefträger tritt nur einmal kurz auf und ab): Wilhelm, ein Kaufmann, Marianne, seine Schwester und Fabrice, ein Freund des Hauses. Bruder und Schwester leben in schönster Harmonie zusammen, die jedoch dadurch gestört wird, daß Fabrice Marianne einen Heiratsantrag macht. Er gibt zwar vor, daß er die Schwester dem Bruder nicht wegnehmen wolle, seine anschließenden Überlegungen zeigen jedoch, daß er weniger großmütig als berechnend ist: Wilhelm

64 Vgl. dazu Ulrike Vedder: „Alles um Liebe und so nun auch den Tod" – Schreibweisen der Liebe in „Stella" von Goethe und in „Wir töten Stella" von Marlen Haushofer. Ungedrucktes Vortragsmanuskript im Rahmen der Vorlesungsreihe „Sprachen der Liebe" vom 21.–24.6.1993 an der Hamburger Universität (Arbeitsstelle für feministische Literaturwissenschaft).

ist von einer möglichen Verheiratung der Schwester überhaupt nicht begeistert, obwohl Fabrice dem Bruder die Verbindung schmackhaft zu machen versucht:

> Von dir allein hängt mein Schicksal ab. Ihr Herz ist mir geneigt, das mußt du gemerkt haben. Sie liebt dich mehr, als sie mich liebt; ich bin's zufrieden. Den Mann wird sie mehr als den Bruder lieben; ich werde in deine Rechte treten, du in meine, und wir werden alle vergnügt sein. Ich habe noch keinen Knoten gesehen, der sich so menschlich schön knüpfte.[65]

Unter Stammeln enthüllt Wilhelm Fabrice ein lang gehütetes Geheimnis: Marianne ist nicht seine Schwester, sondern sie ist die Tochter einer früheren Freundin, die ihm diese auf dem Totenbett hinterlassen hat. Obwohl er Marianne liebt, ist Wilhelm bereit, sie freizugeben, wenn diese es möchte. Marianne aber will beim Bruder bleiben:

> Denn nur mit dir kann ich leben, mit dir allein mag ich leben. [...] Ich liebe nur dich! [...] Verlaß mich nicht! stoß mich nicht von dir, Bruder! [...] Es hat dich niemand so lieb wie ich; es kann dich niemand so lieb haben.[66]

Der dazukommende Fabrice stellt dann – mehr oder minder unfreiwillig – die verwandtschaftlichen Verhältnisse klar, und Wilhelm und Marianne können sich als Brautpaar in die Arme fallen:

> MARIANNE (...) Welch ein Kuß war das, Bruder?
> WILHELM Nicht des zurückhaltenden, kaltscheinenden Bruders, der Kuß eines ewig einzig glücklichen Liebhabers. *(Zu ihren Füßen.)* Marianne, du bist nicht meine Schwester! [...]
> MARIANNE *an seinem Hals.* Wilhelm, es ist nicht möglich![67]

Das, was Marianne als „nicht möglich" erscheint, ist doch möglich, und zwar auf Grund zweier Voraussetzungen: Marianne ist Revenant einer Verstorbenen, und Fabrice ist kein wirklicher Nebenbuhler, sondern nur der Katalysator, der die wahren Gefühle von Wilhelm und Marianne ans Tageslicht bringt.

In dieser Beziehungsphantasie gegen die *Moralische Bekehrung eines Poeten* werden die Besitzverhältnisse klargestellt: Die Schwester gehört dem Bruder, und Lenz als Dritter ist in diesem Bruder-

65 Johann Wolfgang Goethe: Die Geschwister. In: Sämtliche Werke (Münchner Ausgabe), Bd. 1.2, S. 124.
66 Ebenda, S. 127.
67 Ebenda, S. 129 f.

Schwester-Bund nur ein lästiger Störenfried. Die „Illusion vom großen Paar", von der Ulrike Prokop in Hinsicht auf das Verhältnis von Johann Wolfgang und Cornelia Goethe gesprochen hat,[68] wird gegen den Konkurrenten mobilisiert, und zwar in farcenhafter Weise: Die Zeichnung der Personen und die Handlungsführung zeigen, daß Goethe nicht ernsthaft ein Paarmodell entwirft, sondern es nur strategisch in der Konkurrenzsituation einsetzt. *Ménage à trois* und ‚Bruder-Schwester-Inzest' sind weniger Tabuverletzungen bürgerlicher Ehe- und Moralvorstellungen, als vielmehr literarische Konstruktionen, durch die das männliche Ich als Sieger inthronisiert werden kann.

Der ironische Unterton, mit dem dies vor allem in den *Geschwistern* geschieht, hat eine doppelte Stoßrichtung: Er relativiert die eigene Phantasietätigkeit, ermöglicht sie zum Teil sogar erst, und er wendet sich zugleich gegen die emphatische Art und Weise, mit der Lenz die eigenen ‚Nachtseiten' im *Tagebuch* und in der *Moralischen Bekehrung* preisgegeben hatte. Damit aber stößt Goethe genau in die Blößen, die Lenz sich mit seinen ‚Confessions' ihm gegenüber gegeben hatte.

Zugleich artikuliert er mit seinen Texten auch ein gegenüber dem *Werther* neues ästhetisches Programm. An die Stelle einer an der *Rousseauschen* Geständnisstruktur der *Confessions* (1770) orientierten autobiographischen Textpraxis tritt die gebändigte Form des Lustspiels, eine noch relativ unprofessionell beherrschte literarische Form, die Goethe später durch künstlerisch ausgereiftere Formen wie das klassische Drama und den Bildungs- und Entwicklungsroman ersetzen wird.

Was aber bedeutet das für die Konstellation des Weiblichen in der Textkonkurrenz der beiden Autoren?

IV

Die Grundthese, aus der sich die weiteren ableiten lassen, sei hier noch einmal wiederholt: Die Auseinandersetzung der Autoren im ‚literarischen Feld' wird thematisch nicht als Macht- und Konkurrenzkampf geführt, sondern auf eine andere Ebene verschoben und dort in den literarischen Mustern des Freundschafts- und Liebesdis-

68 Ulrike Prokop: Die Illusion vom großen Paar. Frankfurt a. M. 1991, 2 Bde.

kurses verhandelt. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern bildet also nur eine literarische Konstellation, in der sich die Profilierung der Autoren abspielt. Das hat natürlich Konsequenzen für die Position, die die Frau im Beziehungsdreieck einnimmt: Sie ist nicht die Begehrte, ja nicht einmal die Gemeinte, sie ist nur Manövriermasse zwischen den Männern. Die Interpretation hat gezeigt, daß die vorgestellten Texte unter der Hand alle mehr oder minder deutlich die männerbündische Achse des *male couple*[69] als begehrte (von Lenz) oder abgelehnte (von Goethe) Konstellation favorisieren.

Die Frau wird als Stern an den Himmel entrückt. Der von beiden Autoren verwendete Name „Stella" ist wohl weniger zufällig als symptomatisch für die Funktion, die Frauen einnehmen – auch wenn sie nicht Stella, sondern Lotte, Araminta, Cornelia oder Marianne heißen.

Ungeachtet der Gemeinsamkeiten in der Funktionalisierung des Weiblichen im Konkurrenzkampf der Männer gibt es jedoch auch gravierende Unterschiede, die sich nicht in der von den Autoren selbst bereitgestellten kosmologischen Metaphorik von ‚Meteor' und ‚Stern' fassen lassen. Sie betreffen die Biographie *und* die Textpraxis. Wenn man Goethe & Lenz als Figuration eines ‚Produktionspaares' versteht, das um 1770 nicht nur differente Typen literarischer Intelligenz verkörpert, sondern auch differente Modelle literarischer Praxis entwickelt, so ergeben sich daraus auch Konsequenzen für die Neukonstituierung des Weiblichen im Kontext des sich neu formierenden ‚literarischen Feldes'.

Es ist weitgehend in Vergessenheit geraten, daß nicht Goethes *Werther* der erste erfolgreiche Briefroman in Deutschland war, sondern Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771). Lenz spielt in seinem *Pandämonium Germanikum* ziemlich unverblümt auf die Textkonkurrenz zwischen *Sternheim* und *Werther* an, der sich ja bereits durch den komparativischen Titel gegenüber dem Vorhandenen absetzt (werter als was?). Die jungen aufstrebenden Stürmer und Dränger mußten sich nicht nur gegen die ‚alte Garde' der bereits etablierten Autoren durchsetzen, sondern sie stießen darüber hinaus auf eine junge erfolgreiche Autorin, deren Stern gerade strahlend am literarischen Himmel aufgegangen war. Es wäre ein ei-

69 Vgl. Klaus Theweleit: Buch der Könige, Frankfurt a. M., Basel 1994, Bd. 2x und 2y, der die Konstellation des „male couple" am Beispiel von Benns Annäherung an wechselnde Adressaten zur Stärkung der eigenen Position minutiös nachzeichnet. Der Begriff fällt in Bd. 2y, S. 463.

genes Thema, im Detail nachzuzeichnen, wie es Goethe und Lenz – den ursprünglichen glühenden Bewunderern der ‚La Roche' – quasi im ‚gemischten Doppel' gelang, die erfolgreiche Autorin (und ihren ‚Mentor' Wieland gleich mit) zu verdrängen und die tätige, selbstbewußt agierende Heldin Sternheim in das entrückte Gestirn Stella im männerbündisch strukturierten Text zu verwandeln.[70]

Wenn Sophie von La Roche das erste ‚Opfer' der Selbstbehauptungsstrategien des nachrückenden, trotz aller Differenzen weitgehend im ‚Team' agierenden Produktionspaares Goethe & Lenz war, so ist Cornelia Goethe, die Schwester, das zweite. Ulrike Prokop hat beschrieben, wie die Vorstellung einer Produktionsgemeinschaft von Bruder und Schwester sich als „Illusion" erwies und letztlich zur „Zerstörung der weiblichen Kultur" in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führte. An die Stelle männlicher und weiblicher Produktionsgemeinschaft, die – abgesehen von der generellen Unlebbarkeit einer derart engen Bruder-Schwester-Beziehung – mit dem Makel des Inzest behaftet war, trat eine andere, die jedoch ebenfalls mit einem Makel behaftet war: mit dem der Homosexualität. Lenzens Zuwendung zur Schwester des Freundes ist rein taktisch, darüber täuscht auch die hymnische Übersteigerung im *Tagebuch* nicht hinweg. Wie im Falle von Friederike Brion – die Dreieckskonstellation zwischen Brion, Goethe und Lenz wäre ebenfalls eine eigene Untersuchung wert – ist er nicht an der Frau interessiert, sondern an Goethe. Die Frauen sind jeweils nur der Vorwand, um dem Manne nahe zu sein. Die Produktionsgemeinschaft, die Lenz und Goethe kurzfristig eingingen – das nicht erhaltene Manuskript *Über unsere Ehe* ist dafür ein deutlicher Beleg – erwies sich jedoch als nicht lebbares Modell. Für Goethe war es nur eine vorübergehende Zweckgemeinschaft zur Stärkung der eigenen Position gegenüber der Konkurrenz im ‚literarischen Feld', für Lenz war es offensichtlich mehr. Wie dem auch sei – die Konkurrenz war stärker als die Gemeinschaft, und zwar auf beiden Seiten.

An Lenz wiederholt sich dann ein Mechanismus, der bereits in der Goetheschen Abgrenzung und Verdrängung weiblicher Konkur-

70 Ein interessanter Vergleich der Texte von La Roche, Goethe und Lenz findet sich bei Verena Ehrich-Haefeli: Individualität als narrative Leistung? Zum Wandel der Personendarstellung in Romanen um 1700 – Sophie La Roche, Goethe, Lenz. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi, Berlin, New York 1994, S. 49–75.

renten und Partner wirksam geworden war: Lenz wird vergessen und verdrängt. Er gerät damit tendenziell in die gleiche Position wie die verdrängte Konkurrentin La Roche und die vergessene Schwester Cornelia. Man kann diese Abgrenzungen als lebensnotwendig in der Entwicklungsgeschichte eines Genies ansehen, wie dies Eissler[71] getan hat, man kann darin aber auch Reflexe einer sozialgeschichtlichen Situation sehen, in der die Profilierung des ‚neuen Autors' nur durch extreme Distinktion, Abgrenzung und Marginalisierung konkurrenter Positionen möglich war.

Was auf der Textebene thematisch in den Mustern des Sexualitätsdiskurses verhandelt wurde, vollzog sich in der Realität als Geschlechterdiskurs. Mit dem Sieg über Sophie von La Roche wurde nicht nur über den in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgreichen Typus der ‚gelehrten Frau' triumphiert, sondern mit Cornelia Goethe wurde zugleich der neue Typus der ‚empfindsamen Frau' als produktiver Schriftstellerin verabschiedet, ehe er sich überhaupt richtig etablieren konnte: Der empfindsame Autor war männlich.

Für Goethe war die empfindsame, weiblich konnotierte Schreibposition nur eine mit dem *Werther* kurz eingenommene, vorübergehende Etappe auf dem Weg zu einer distanzierenden, männlich konnotierten Textpraxis, während Lenz die empfindsame Position zugeschoben wurde, die er dann emphatisch besetzte und gesellschaftskritisch weiterentwickelte. Lenz ist damit – lange vor Flaubert – der erste bürgerliche Autor, dessen Textpraxis ‚weiblich' war.[72] Daß das kein Nachteil sein muß, zeigt sein Drama *Die Soldaten* (1775, gedruckt 1776) ebenso wie *Der Engländer* (1775/76, gedruckt 1777), wo die Identifizierung mit der Position der verlassenen und verratenen Frau und die Anschmiegung an den Typus des männlichen Hysterikers angesichts der herrschenden, um 1770 im Kontext der Empfindsamkeit in Bewegung geratenen Rollenmuster eine gesellschaftskritische Sprengkraft entwickelt, die durch die offene, experimentelle Form der Texte eher verstärkt denn behindert wird.[73]

71 Vgl. Kurt R. Eissler: Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786, Frankfurt a. M., 2 Bde. Das Lenz-Kapitel findet sich in Bd. 1, S. 57–73.

72 Vgl. Jean Paul Sartre: Der Idiot der Familie. Gustav Flaubert 1821–1857, Reinbek 1977 ff., 5 Bde.

73 Vgl. hierzu die beiden Beiträge von Dagmar von Hoff und Silvia Hallensleben in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ..." (wie Anm. 14).

Brecht hat mit seiner Notiz zum *Werk der kleineren Genien* recht, wenn er schreibt, daß „ein Himmel nur mit den Sternen erster Größe [...] kein Himmel" sei:

> Man mag bei Lenz nicht finden, was man bei Goethe findet, aber man findet auch bei Goethe nicht, was bei Lenz. Und es ist überhaupt nicht so, daß einem Werk der kleineren Genien notwendig etwas abgeht. Sie können in sich und in allem perfekt sein. Einige der Unbekannten hatten lediglich nicht die Zeit, mehr zu schreiben oder sich reicher zu entwickeln, oder nicht das Geld oder nicht die Beziehungen oder nicht die Nerven. Einige versagten in der Kunst des Speichelleckens, welche von einigen der Größten meisterhaft beherrscht wurde. Andererseits ist die Unsitte, die deutsche Literatur auf Goethe, Schiller und Heine zu reduzieren, nicht einfach mit Zeitmangel zu entschuldigen. Wer nicht mehr über sie weiß, weiß nichts über sie – meinetwegen aus Zeitmangel.[74]

Die von Brecht angesprochenen gesellschaftlichen und sozialen Mechanismen, die zur Herausbildung von ‚kleineren' und ‚größeren' Genien führen und die Lenz übrigens in seinem Fragment *Die Kleinen* (1775/76)[75] bereits hellsichtig-ironisch zum Thema gemacht hat, sind jedoch ohne die Berücksichtigung des Geschlechterdiskurses nur die ‚halbe Wahrheit', die nicht länger mit „Zeitmangel" entschuldigt werden kann.

74 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M. 1967, Bd. 19, S. 465.

75 Vgl. den Beitrag von Ken-Ichi Sato in: „Unaufhörlich Lenz gelesen ..." (wie Anm. 14).

Geniekult und Männerbund

Zur Ausgrenzung des ‚Weiblichen' in der Sturm-und-Drang-Bewegung

Wenn man an die Sturm-und-Drang-Bewegung denkt, fallen einem spontan nur Namen von Männern ein: Herder, Lenz, Goethe, Klinger, Wagner und einige weitere Autoren werden immer wieder genannt, nie aber der Name einer Frau. Offensichtlich hat es keine ‚Stürmerinnen' und ‚Drängerinnen' gegeben. Warum eigentlich nicht?

I

In dem Buch *Ein Zimmer für sich allein* (1928) von Virginia Woolf scheint sich eine Antwort auf die von mir gestellte Frage zu finden.[1] In ihrem Buch – einem feministischen Klassiker des 20. Jahrhunderts und einem Kultbuch der Frauenbewegung, das immer gern zitiert wird, wenn es um das Verhältnis von Frauen und Literatur geht – entwickelt Woolf eine provozierende Phantasie: Was wäre gewesen, wenn Shakespeare „eine wunderbar begabte Schwester gehabt hätte [...], die ebenso abenteuerlustig, ebenso phantasievoll, ebenso begierig die Welt zu sehen"[2] wie der erfolgreiche Bruder gewesen wäre. Anders als William ist Judith Shakespeare – so die Phantasie von Woolf – keine berühmte Dichterin geworden. Ironisch zitiert Woolf einen Bischof, der öffentlich erklärt hatte, „daß es für jede Frau, ob in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, unmöglich sei, Shakespeare's Genius zu haben" und der sich zu der absurden Behauptung

1 Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt a. M. 1982. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

2 Ebenda, S. 53.

verstiegen hatte: „Katzen kommen nicht in den Himmel. Frauen können nicht Shakespeare's Stücke schreiben."[3] Woolf verschiebt die fundamentalistische, sich auf göttliche Wahrheit berufende Perspektive ins Gesellschaftskritische, wenn sie die biologistischen und sexistischen Äußerungen des namenlosen „alten Herren", der „nun tot ist",[4] wie sie augenzwinkernd versichert, folgendermaßen kommentiert:

> Aber gleichviel, ich konnte, während ich auf Shakespeare's Werke in meinem Regal schaute, nicht umhin zu denken, daß der Bischof zumindest in diesem einen Punkt recht hatte; es wäre jeder Frau unmöglich gewesen, ganz und gar unmöglich gewesen, Shakespeare's Stücke im Zeitalter Shakespeares zu schreiben.[5]

Nicht die Biologie, sondern die gesellschaftlichen Verhältnisse, in erster Linie die fehlende Ausbildung und das herrschende Weiblichkeitsbild, tragen nach Woolfs Meinung die Schuld daran, daß Frauen ihre Begabung nicht entwickeln können. Trotz der ungünstigen Ausgangsbedingungen – so phantasiert Woolf weiter – gibt Judith Shakespeare jedoch nicht auf. Der Wunsch, ein Betätigungsfeld für die eigene Begabung zu finden, ist stärker als die gesellschaftlichen Konventionen und der familiale Druck. Die Tochter rebelliert gegen den Plan des Vaters, sie mit einem „benachbarten Wollgroßhändler"[6] zu verheiraten, und verläßt empört das Elternhaus:

> Aus ihren Sachen schnürte sie ein kleines Bündel, ließ sich an einem schönen Sommerabend an einem Seil hinab und machte sich auf den Weg nach London. Sie war noch nicht siebzehn. Die Vögel, die in der Hecke sangen, waren nicht musikalischer als sie. Sie hatte wie ihr Bruder eine lebhafte Vorliebe für den Klang der Worte. Wie er hatte sie Gefallen am Theater. Sie stand am Bühneneingang; sie wolle spielen, sagte sie. Männer lachten ihr ins Gesicht. Der Manager – ein fetter Kerl mit losem Maul – lachte schallend. Er bellte irgend etwas von Pudeln, die tanzen, und Frauen, die Theater spielen – keine Frau, sagte er, könne je Schauspielerin sein. [...] Schließlich, denn sie war sehr jung, mit den gleichen grauen Augen und den runden Brauen wie Shakespeare – schließlich [...] nahm sich Nick Greene, der Schauspieler-Agent, ihrer an; sie fand sich mit einem Kind von diesem Herrn wieder und so weiter

3 Ebenda, S. 54.
4 Ebenda.
5 Ebenda.
6 Ebenda, S. 55.

> [...] brachte sich an einem Winterabend um und liegt nun an einer Wegkreuzung begraben, wo jetzt die Omnibusse halten [...].[7]

In gewisser Weise ist Shakespeares Schwester Judith in ihrer Unbedingtheit, ihrer Leidenschaftlichkeit, ihrer Kompromißlosigkeit und in ihrem Mut, den Woolf ihr zuschreibt, eine Vorgängerin jener Stürmer und Dränger in Deutschland, die in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts im Namen ihres Bruders William die Bastionen der literarischen Tradition und der gesellschaftlichen Konvention zu stürmen begannen und ihren eigenen Anspruch auf Autorschaft zu begründen suchten. Judith Shakespeare nimmt das Programm der Stürmer und Dränger als ‚gelebtes Leben' vorweg und bezahlt es mit dem frühen Tod. Freilich ist sie nur eine Fiktion, die – wie Woolf weiß – bereits als Fiktion brüchig ist: „Kein Mädchen hätte nach London laufen und an einem Bühneneingang stehen können und ihren Weg in Gegenwart eines Schauspielermanagers erzwingen können [...]."[8]

Aber auch wenn Judith Shakespeare gegen alle Konventionen ihrer Zeit verstoßen hätte und gegen alle Widerstände Schriftstellerin geworden wäre, dann wären ihre Texte immer noch nicht „Shakespeare's Stücke"[9] gewesen:

> Im 16. Jahrhundert in London ein freies Leben zu führen, hätte für eine Frau, die Dichterin und Stückeschreiberin war, einen Nervenstreß und ein Dilemma bedeutet, das sie leicht hätte umbringen können. Hätte sie überlebt, so wäre, was immer sie geschrieben hätte, verdreht und deformiert gewesen [...].[10]

Und wenn sie – auch diese unwahrscheinliche Möglichkeit spielt Woolf durch – ihre Texte doch veröffentlicht hätte, dann hätte sie dies nur anonym und unter einem männlichen Pseudonym tun können.

Judith Shakespeare – so lautet das bittere Fazit von Virginia Woolf – wäre also, wenn es sie gegeben hätte, „eine unglückliche Frau, eine Frau im Widerstreit mit sich selbst"[11] gewesen.

---

7 Ebenda, S. 55 f.
8 Ebenda, S. 57.
9 Ebenda, S. 54.
10 Ebenda, S. 58.
11 Ebenda, S. 59.

II

Im Gegensatz zu der fiktiven Judith Shakespeare hat es eine andere ‚Dichterschwester' tatsächlich gegeben: Cornelia Goethe – und ihr Schicksal weist erstaunliche Parallelen zu der fiktiven Vorgängerin auf, die jedoch fast zwangsläufig anmuten, wenn man den Überlegungen Woolfs folgt. Zwar hat Cornelia Goethe – immerhin liegen zweihundert Jahre zwischen der fiktiven und der realen Biographie – eine umfassende Bildung zusammen mit dem Bruder im elterlichen Haus erhalten, eine berühmte Schriftstellerin ist auch sie nicht geworden. Ulrike Prokop hat in ihrer großen Studie zu Cornelia Goethe die melancholische Grundstruktur herausgearbeitet, die sich bereits bei dem jungen Mädchen als Reaktion auf die Verhältnisse und die Verhinderungen herausgebildet hatte und zu ihrem frühen Tod führte.[12]

Eine ‚Stürmerin' und ‚Drängerin', wie die fiktive Judith Shakespeare, ist Cornelia Goethe nicht gewesen. Weder hat sie das Elternhaus verlassen noch den ihr zugewiesenen Ehemann abgelehnt, um ein eigenes Leben unabhängig von der Familie zu führen. Ihre wenigen erhaltenen Texte legen ein trauriges Zeugnis von der Einsamkeit, der Entmutigung und Zurückweisung des begabten Mädchens und der enttäuschten Ehefrau ab.

Judith Shakespeare und Cornelia Goethe – in ihren fiktiven bzw. realen Lebenswegen scheint sich zu bestätigen, daß ‚Frau-Sein' und ‚Autorschaft'[13] sich ausschließen bzw. daß zumindest in der Vergangenheit die Verhältnisse so ungünstig waren, daß Frauen als Autorinnen keine Chance hatten. Es ist schwer, sich dem Eindruck dieser Beispiele zu entziehen. Der Opferdiskurs, den Virginia Woolf mit ihrer Judith-Shakespeare-Phantasie 1928 eröffnet – sechzig Jahre später wird Sigrid Damm die Biographie von Cornelia Goethe in Anlehnung an das von Woolf entwickelte Muster als Passionsgeschichte erzählen[14] –, verzerrt die Realität ‚weiblicher Autorschaft' jedoch in fataler Weise und verstellt den Blick darauf, daß Frauen zu allen Zeiten geschrieben und veröffentlicht haben. Das Fazit von Woolf, daß es undenkbar sei, „daß eine Frau in Shakespeare's Tagen Shake-

12 Ulrike Prokop: Die Illusion vom großen Paar, Bd. 2: Das Tagebuch der Cornelia Goethe. Frankfurt a. M. 1991.

13 Barbara Hahn: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Frankfurt a. M. 1991.

14 Sigrid Damm: Cornelia Goethe, Frankfurt a. M. 1988.

speare's Genius gehabt haben könne"[15], ist letztlich das Ergebnis eines problematischen Geniediskurses, für den allein die ‚Gipfelleistungen' zählen. Das literarische Feld schrumpft in der Perspektive des Geniedenkens auf einige wenige ‚Bergriesen' zusammen, die sich aus dem ‚Niederungen' der Durchschnittlichkeit erheben. Jakob Michael Reinhold Lenz hat in seinem *Pandämonium Germanikum* dafür eine bezeichnende Gipfelmetaphorik entworfen. Woolfs Behauptung, daß die Schwierigkeiten für schreibende Frauen „unendlich viel schrecklicher"[16] als für Männer seien, mag im Einzelfall zutreffen und sie ist in ihrer gesellschaftskritischen Stoßrichtung durchaus verständlich – sie ist jedoch zu pauschal, um das komplexe Wechselspiel von Selbstbehauptung und Marginalisierung im literarischen Feld, das beide Geschlechter betrifft, erfassen zu können.

Für die Beantwortung der Frage, warum es in Deutschland keine ‚Stürmerin' und ‚Drängerin' gegeben hat, sind die auf den ersten Blick so überzeugenden Überlegungen Woolfs m. E. weniger hilfreich, als sie zunächst erscheinen. Erstens, weil sie unter der Hand einem Geniekult zuarbeiten, der ein wichtiger Grund für die ‚Höhenkamm'-Orientierung der Literaturgeschichtsschreibung ist, die ihrerseits die Geniekonzeption der Stürmer und Dränger unkritisch reproduziert. Zweitens, weil der Geniediskurs den Blick auf die tatsächlichen Leistungen von Autorinnen im literarischen Feld verstellt. Gerade in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, zeitgleich mit dem Sturm und Drang, hat sich eine ganze Reihe von Frauen sehr erfolgreich auf dem literarischen Markt behaupten können – erinnert sei hier nur an Sophie von La Roche und Anna Louise Karsch[17] –, sie waren jedoch keine ‚Stürmerinnen' und ‚Drängerinnen'.

Es gilt sich also mit einem Paradox auseinanderzusetzen: Auf der einen Seite sind die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Deutschland gerade die Zeit, wo Frauen in einer Anzahl wie nie zuvor auf den literarischen Markt drängten, auf der anderen Seite gehörte keine einzige Frau zum Kreis der Stürmer und Dränger. Das vollständige Fehlen von Frauen in der Sturm-und-Drang-Bewegung ist auch deshalb besonders erklärungsbedürftig, weil Frauen *vor* und *nach* dem

15 Woolf: Ein Zimmer für sich allein (wie Anm. 1), S. 56.
16 Ebenda.
17 Vgl. Gudrun Loster-Schneider: Sophie La Roche. Paradoxien weiblichen Schreibens im 18. Jahrhundert, Tübingen 1993; Anke Bennholdt-Thomsen, Anita Runge (Hg.): Anna Louise Karsch, Göttingen 1992.

Sturm und Drang durchaus einen Platz in den jeweiligen literarischen Bewegungen einnahmen: Bereits im Barock hatten Frauen einen – wenn auch bescheidenen – Anteil an der literarischen Kultur; sie konnten sogar Mitglieder in den Sprachgesellschaften und den höfischen Literatursozietäten werden. In der Aufklärung waren Frauen potentiell sogar gleichberechtigte Mitglieder einer sich auf Vernunft berufenden literarischen Öffentlichkeit, wenn sie in der Realität auch auf die Rolle der „Gehülfin" beschränkt blieben. In der Romantik dagegen wurden Frauen zwar offiziell auf die Rolle der „Muse" reduziert, schufen in Wahrheit aber die Geselligkeitsstrukturen, in denen sich die ‚kulturrevolutionäre' Programmatik der frühromantischen Bewegung überhaupt erst entwickeln konnte.[18]

Das vollständige Fehlen von Frauen in der Sturm-und-Drang-Bewegung ist also, gerade wenn man auf das literarische Feld vorher und nachher blickt, ein merkwürdiges Phänomen, das durch den pauschalen Verweis auf den Geniekult allein nicht zureichend zu erklären ist. Zweifellos trägt der Geniekult einen entscheidenden Anteil daran, daß Frauen keinen Zugang zum Kreis der Stürmer und Dränger finden konnten, es sind aber – so meine These – vor allem die homosozialen Kommunikations- und Geselligkeitsstrukturen als Effekte eben jenes Geniekultes, die Frauen aus dem Kreis der Stürmer und Dränger ausschließen.

Es läge nahe, diese These an den verschiedenen Sturm-und Drang-Zirkeln, die tatsächlich existiert haben, zu verifizieren. Ich verzichte aus Platzgründen auf einen solchen Nachweis und konzentriere mich ganz auf zwei literarische Texte, die die Frage von Geschlecht und Geselligkeit in geradezu verblüffender Übereinstimmung thematisieren. Es handelt sich um die *Correspondance secrète*, Cornelia Goethes *Tagebuch für Katharina Fabricius* (1768/69), und das *Tagebuch* (1774), das Lenz für Johann Wolfgang Goethe geschrieben hat.

III

Wenn man sich die *Correspondance secrète* von Cornelia Goethe ansieht, dann springt der Widerspruch zwischen hektischem Gesellschaftsleben und dem Gefühl der tiefen Einsamkeit ins Auge, welches das

18 Vgl. Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen, 2 Bde., München 1988.

schreibende Ich immer dann erfaßt, wenn die „Lustbarkeiten", bei denen es stets isolierter und distanzierter Beobachter bleibt, zu Ende sind.[19] Große Gesellschaften wechseln ab mit Konzerten, Bällen, diversen Kränzchen und kleineren geselligen Zusammenkünften. Spontane Gespräche sind bei diesen Gelegenheiten ebenso unmöglich wie eine zwanglose Begegnung zwischen den Geschlechtern. Die Geselligkeit unterliegt den Regeln einer strengen Etikette, die selbst noch die Begegnungen im privaten Raum prägen. Offensichtlich hat das Bürgertum noch keine eigenen Geselligkeitsformen ausgebildet und reproduziert die abgelegten höfischen Muster in geradezu zwanghaft anmutender Weise.

Traumatisch wird vom schreibenden Ich der *Correspondance secrète* eine Begegnung mit zwei jungen Männern erlebt, Studienfreunden des Bruders, die sich auf der Durchreise befinden und einen kurzen Besuch im Goetheschen Elternhaus abstatten. Gegen ihren Willen wird die Schwester von einem Cousin in den elterlichen Salon gezerrt, um den Freunden des Bruders präsentiert zu werden.

> Wie mein Cousin in mein Zimmer trat, war ich einer Ohnmacht nahe, er bemerkte es, ach mein Fräulein rief er aus ich sehe Sie wieder, und in welchem Zustand – Sie erbleichen – Nun mein Gott, was haben Sie, ich bin gekommen Sie zu holen, die Herren sind ungeduldig Sie zu sehen, so kommen Sie doch, sie sind sehr liebenswürdig, Ihr Unwohlsein wird vorübergehen – Lassen Sie mich mein Herr, ich kann nicht, Sie sehen daß ich nicht wohl bin, – was werden die Herren sagen wenn sie mich in solchem Zustand sehen – Was sie sagen werden meine Teure? Nun daß meine Cousine ein Engel ist – Ich bitte Sie mein Herr – Und ich bitte Sie mein Fräulein was fürchten Sie – kommen Sie kommen Sie. Er ergreift meine Hand und zieht mich mit – öffnet den Salon – Hier meine Herren ist meine Cousine. [...] Mehr tot als lebendig gehe ich hinein – sie erheben sich – ich weiß nicht wo ich bin, und mechanisch gehe ich auf den älteren von Oldroqq zu der meine Hand nimmt, sie küßt, und mir einige Komplimente macht, die ich nicht beachte. Der Jüngere tritt hinzu, ich wende mich gegen ihn, und mache meine Reverenz, ich sehe ihn an und halte verdutzt inne, als ich sehe daß er meinem liebenswürdigen Engländer sehr ähnlich sieht – Mein Bruder bemerkt meine Verwirrung und mich daraus zu befreien bittet er die Herren sich zu setzen. Das gibt mir die Sprache zurück, ich sage zu ihnen, daß ich bedauerte sie gestört zu haben, und sie täten mir einen Gefallen wenn sie ihre Plätze wieder

19 Cornelia Goethe: Briefe und Correspondance secrète 1767–1769. Hrsg. u. aus dem Französischen übertragen von Melanie Baumann, Marion Benz, Daniela Jopp, Stephanie Krummel, Matthias Schirmeier und Hans Schoofs, Freiburg 1990. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

einnähmen. Wir setzen uns, der Jüngere rechts neben mich, mein Bruder zur linken, der Ältere neben ihn, und dann gegen mir über mein Cousin.[20]

Das weibliche Ich sieht sich also von vier Männern umgeben – die Traumfigur des „liebenswürdigen Engländers", die mit einem der Begleiter verschmilzt, tritt als fünfte Person hinzu. Die Männer kennen sich gut, sind untereinander verschwägert und befreundet und nutzen die Situation aus, um sich vor der verschüchterten jungen Frau in ihrer Männlichkeit zu bestätigen. Die anzüglichen Reden über „Liebe" und die „Frauenzimmer" stürzen das Ich in eine heillose Konfusion. Unfähig auf das erotische Geplänkel zu reagieren, das ja nicht ihr, sondern dem Potenzspiel der Männer gilt, gewinnt die junge Frau erst in dem Augenblick eine gewisse Sicherheit zurück, als sie sich ans Klavier setzen kann.

[...] meine Ängste waren verflogen, und ich fing an meine ganze Geistesgegenwart zurückzugewinnen. Ich stand sogleich auf und als sie sahen, daß ich zu meinem Klavier ging stellten sich alle um mich herum; der Jüngere dergestalt, daß er mich bequem betrachten konnte während ich spielte. Ich überraschte ihn ein paar Mal dabei. Ohne zu wissen warum wurde ich etwas verwirrt, ich errötete – aber meine Liebe warum schaut er mich auch so an – Doch trug ich mein Stück recht gut vor [...].[21]

Der emotionale und intellektuelle Austausch, nach dem das weibliche Ich sich sehnt, bleibt ein unerfüllter Wunsch: Die Freundin ist stummbleibende Adressatin von Briefen, die eigentlich keine sind, und der Bruder, der frühere Vertraute der Schwester, gibt die Schwester den Freunden zur Belustigung und ‚sexuellen Anmache' preis. Trotz dieser traumatisierenden Erfahrung gehören die seltenen Begegnungen mit dem Bruder zu den wenigen Glücksmomenten im Leben der intellektuell und emotional gleichermaßen ausgehungerten Schwester.

Ich will jetzt gleich zu meinem Bruder gehen, der an einer neuen Komödie arbeitet; er liest mir seine Stücke immer vor, und Sie können glauben daß ich ihn mit unendlichem Vergnügen höre. Er zeichnet mir auch manchmal hübsche Köpfe von denen ich Ihnen einen schicken will.[22]

20 Ebenda, S. 60 f.
21 Ebenda, S. 62.
22 Ebenda, S. 71.

Die schwüle, erotisch aufgeheizte Atmosphäre, die über der *Correspondance secrète* liegt, ist weniger Ausdruck inzestuösen Begehrens als vielmehr Effekt der bedrückenden familialen Enge und der Unmöglichkeit einer freien Begegnung zwischen den Geschlechtern. Wo für Frauen der Kontakt zum anderen Geschlecht extremen Einschränkungen und Reglementierungen unterworfen ist und wo sich weibliches Begehren allein in Tagträumereien und literarischen Phantasien ausleben kann, bleibt der Bruder der einzig erreichbare und erlaubte Gesprächspartner für die Schwester – freilich um den Preis, daß das Verhältnis der Geschwister inzestuösen Verdächten ausgesetzt ist.

Der Traum vom „großen Paar", den Johann Wolfgang und Cornelia Goethe eine kurze Zeit gemeinsam geträumt haben und der von Cornelia Goethe in ihrer *Correspondance secrète* zu einer Zeit erinnert wird, als der Bruder längst von dieser Phantasie Abschied genommen hatte, ist ein Versuch, die herrschenden homosozialen Strukturen zu unterlaufen und an die Stelle des Männerbundes die Idee des Geschwisterpaares zu setzen.

IV

Eine Parallele zu der traumatischen Preisgabe-Phantasie im Tagebuch Cornelia Goethes findet sich im *Tagebuch* von Jakob Michael Reinhold Lenz, in dem dieser in verschlüsselter Form seine ihn demütigenden Erfahrungen als Hofmeister im Dienst von drei Brüdern thematisiert.[23] Der jüngste dieser Brüder taucht unter dem Decknamen Scipio im *Tagebuch* auf. In dem sogenannten „Zwergtraum"[24] berichtet der Tagebuchschreiber von einer ausschließlich mit männlichen Figuren bevölkerten Angstvision.

> Nun hatt' ich ehmals einen Traum, den ich noch bis diese Stunde nicht vergessen kann. Vor zwei Jahren als ich noch mit seinen beiden ältern Brüdern zusammenwohnte, träumte mir einst, ich führte einen Wagen mit zwei großen schwarzen Pferden. Das eine lief plötzlich aus den Strängen heraus, ich fuhr mit dem andern eine Strecke fort, als es auf einmal auch sich selber losspannte und die Leute mir's nicht aufhalten konnten. Mittlerweile war ich mit

23 Jakob Michael Reinhold Lenz: Tagebuch. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. v. Sigrid Damm, Bd. 2, Leipzig 1987. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

24 Ebenda, S. 307.

> dem Wagen im Angesicht eines großen Schlosses sitzen blieben, wo ich denn hineinging und an einer großen Tafel aß, woran mein Vater und Scipio und meine Verwandte saßen. Auf einmal kam eine kleine Gestalt hinein (ich entsinne mich deutlich, daß sie was vom Schwager hatte, nur alles zwergmäßig) die auf mich zuging und mich zu meiner eignen Verwunderung bis in den Winkel hineinrang, wo sie mich zu überwältigen anfing, daß mir der Odem schon verging. Scipio so deucht' es mich, kam dazu, nahm sich meiner an und schaffte den roten Zwerg fort.[25]

Der Alptraum, der das Ich über Jahre hinweg beschäftigt, gliedert sich in zwei Teile: in eine Aufbruchs- und in eine Heimkehrphantasie. Der Träumer verläßt zunächst das Haus seines ehemaligen Arbeitgebers und lenkt ein Fuhrwerk mit zwei großen Pferden – das an den antiken Seelenwagen erinnert –, wobei unklar ist, wohin die Reise eigentlich gehen soll. Dieser Auf- bzw. Ausbruchsversuch scheitert jedoch kläglich und führt den Träumer zurück in einen bedrückenden familialen Zusammenhang, wo sich der Kreis von alten und neuen Abhängigkeiten als ein bedrohlicher Ring um den ‚Heimkehrer' schließt. Der Vater und der neue ‚Arbeitgeber' Scipio bilden zusammen mit weiteren Verwandten eine makabre Kulisse für das folgende Geschehen. Durch das Hinzutreten eines weiteren Verwandten verwandelt sich die stille Tafelrunde urplötzlich in eine wilde Kampfszene. Nur durch das Eingreifen eines Teilnehmers der Tafelrunde – ob es wirklich Scipio war, bleibt im Unklaren – wird der Träumer aus dem Würgegriff des Zwerges befreit.

Im Vergleich zu der traumatischen Szene im elterlichen Salon, von der Cornelia Goethe in ihrem Tagebuch berichtet, fällt in dem Traum von Lenz zunächst einmal auf, daß das Ich aktiver und die ganze Szene viel gewalttätiger ist. Trotzdem gibt es eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Lage der beiden Ichs. Beide Texte handeln von demütigenden Erfahrungen und beide zeigen die Ichs in entwürdigenden Situationen. Die Ich-Schreiberin in Cornelia Goethes Tagebuch ist den (verbalen) Übergriffen der sie umgebenden Männer ebenso hilflos ausgesetzt wie der Träumer der rohen Gewalt seines Angreifers. Beide Texte reflektieren traumatische Erfahrungen von Erniedrigung und psychischer und physischer Verletzung durch eine als übermächtig erlebte Gruppe von Männern. Auch wenn die geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Erfahrung von ‚Männergewalt' nicht übersehen werden können, so zeigen beide Texte ohnmächtige Ichs, die es nicht schaffen, in den Kreis der Mächtigen

25 Ebenda, S. 305 f.

aufgenommen zu werden. In beiden Texten verhindert die aggressive Geschlechterpolitik das Entstehen geselliger Strukturen. Im Falle von Cornelia Goethe entwickelt sich aus dem Zusammentreffen der jungen Leute im elterlichen Salon keine anregende Gesprächsrunde, sondern eine für alle Beteiligten mehr oder minder quälende Situation. Und im Falle von Lenz verwandelt sich die gastliche Tafelrunde im Schloß unversehens in eine gespenstische Versammlung. Beide Texte thematisieren Erfahrungen von Gewalt – in einem Fall ist sie relativ subtil, in dem anderen sehr handgreiflich.

V

Was bedeutet die behauptete strukturelle Ähnlichkeit zwischen den Tagebuch-Texten von Cornelia Goethe und Jakob Michael Reinhold Lenz für die Ausgangsfrage, warum es eigentlich keine Stürmerin und Drängerin gegeben hat? Eine vorläufige Antwort könnte lauten: Die Frage ist falsch gestellt, denn es hat durchaus eine ‚Stürmerin' und ‚Drängerin' gegeben, nur hieß diese nicht Cornelia Goethe, sondern Jakob Michael Reinhold Lenz.

Wenn man die beiden zitierten Passagen – die traumatische Erinnerung Cornelia Goethes und den ‚Traumtext' von Lenz – als Schlüsselphantasien über die Schwierigkeiten von Autorschaft liest, wird deutlich, wie groß der Konkurrenzdruck in der Sturm-und-Drang-Zeit unter den Männern war. Cornelia Goethe steht in dem hart umkämpften Feld um Autorschaft auf verlorenem Posten. Sie hat bereits aufgegeben, ehe der Kampf richtig begonnen hat. Sie wird gegen ihren Willen in die Runde der Männer gezerrt und in der Beziehung zu dem bewunderten Bruder bleibt sie auf die Rolle der passiven Anbeterin beschränkt. Jakob Michael Reinhold Lenz als Mann scheint zunächst bessere Karten zu haben. Unverkennbar spricht aus dem Zwergentraum das hohe Selbstbewußtsein eines Autors, für den die Gegner bzw. Konkurrenten eigentlich nur mißgünstige Zwerge sind. Auch aus der Pegasus-Phantasie läßt sich noch *ex negativo* ein geniales Selbstverständnis herauslesen. Letztlich erzählt der Traum aber nicht die Geschichte eines Triumphes, sondern die eines Scheiterns. Die Phantasie läßt sich nicht zügeln und am Ende befindet sich das Ich in einer peinlichen Lage: Es wird von einem Zwerg in die Ecke gedrängt und ein mehr oder minder verhaßter Konkurrent rettet ihm das Leben.

Die Übereinstimmungen mit der Position des Weiblichen im Konkurrenzkampf der Männer sind unübersehbar. Lenz – so könnte eine Interpretation des Traumes lauten – wird, da es keine Frau mit Anspruch auf Autorschaft im Kreis der Stürmer und Dränger gibt, in die ‚weibliche' Position gedrängt und erfährt all die Mechanismen von Marginalisierung, Vergessen und Verdrängen, denen sonst Autorinnen ausgesetzt sind. Diese Position aber wird von Lenz emphatisch besetzt und in eine Textpraxis übersetzt, die ‚weiblich' ist.

Vielleicht sind diese Erfahrungen im literarischen Feld mit ein Grund dafür, daß Lenz sich in seinen Texten mit den Positionen der verlassenen und verratenen Frauen identifiziert, Männerfiguren entwirft, die nicht auf der Siegerseite stehen, und für die Mechanismen von Marginalisierung, Demütigung und Ausgrenzung eine besondere Sensibilität entwickelt.

„Meine Verbrechen sind Kinder der Liebe"

Versuche zur Rehabilitierung einer Skandalfigur in den *Medea*-Dramen von Friedrich Maximilian Klinger (1786/90)

I

Als Friedrich Maximilian Klinger kurz vor und nach der Revolution von 1789 auf die Figur der Medea zurückgriff, so tat er dies zu einer Zeit, als eigentlich alles gegen eine Ausphantasierung gewalttätiger und mörderischer Weiblichkeit sprach: das literarische und ideologische Umfeld ebenso wie der politische Kontext.[1] Lessings Urteil, daß eine Figur wie Medea aufgrund ihrer maßlosen Leidenschaft nicht tragödienfähig sei,[2] zeigt, daß bereits unter aufklärerischen Autoren

1 Das Jugenddrama *Jason und Medea* von Ludwig Tieck [geschrieben 1789/90] ist Skizze geblieben. Eine Abschrift findet sich in: Matthias Luserke-Jaqui: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen, Basel 2002, S. 315–321.

2 In *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) lobt Lessing das Medea-Bild von Timo Machus deshalb, weil der Maler Medea nicht in dem Augenblick dargestellt habe, „in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfe", und kritisiert „einen anderen unbekannten Maler [...], der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, [...] die alle Natur empöret". Zit. aus: Gesammelte Werke, Bd. 5. Hrsg. v. Paul Rilla. Berlin 1954, S. 29 f. – Eine solche Einsicht hielt ihn als Autor jedoch nicht davon ab, der Mätresse Marwood in seiner *Miss Sara Sampson* (1755), Züge eben jener Medea zu geben. Im Auftritt II, 7 droht Marwood dem Geliebten mit den Worten: „Sieh in mir eine neue Medea!" Freilich beläßt es Lessing bei dieser Anspielung und schreckt vor der detaillierten Ausphantasierung einer solchen „neuen Medea" zurück. Vgl. dazu Simonetta Sanna: Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Drama. In: Dies.: Von der ratio zur Weisheit. Drei

eine Abwehr gegen Medea bestand. Selbst die Stürmer und Dränger, die in vieler Hinsicht als radikalisierte Aufklärer verstanden werden können, schreckten vor einer Figur wie Medea zurück, obgleich gerade das Thema Kindsmord zu den bevorzugten Themen der Sturm-und-Drang-Zeit gehörte[3] und ein Autor wie Gerstenberg sogar das Tabuthema Kannibalismus in seinem Drama *Ugolino* (1768) aufgriff.

Friedrich Maximilian Klinger gehörte zu den führenden Autoren der Sturm-und-Drang-Bewegung. Seine Medea fällt aber nicht in die siebziger Jahre, den Höhepunkt der Sturm-und-Drang-Bewegung, sondern in eine Zeit, als sich die Bewegung aufgelöst und ihre führenden Vertreter sich literarisch und politisch neu organisiert hatten. Goethes Gang nach Weimar und die Übernahme eines politischen Amtes in fürstlichen Diensten korrespondierten mit einer Hinwendung zu einer neuen literarischen Praxis, für die seine *Iphigenie auf Tauris* (1786) beispielhaft steht. Friedrich Maximilian Klinger gehört ebenso wie Jakob Michael Reinhold Lenz[4] zu den wenigen Stürmern und Drängern, die sich von ihrer Sturm-und-Drang-Vergangenheit nicht so radikal abwandten, wie dies Goethe – auch und verstärkt unter dem Eindruck der Französischen Revolution – tat. Klinger, der anders als Goethe der Französischen Revolution nicht absolut ablehnend gegenüberstand, ihr vielmehr als hoher Beamter in russischen Diensten bis ans Ende seines Lebens gewisse Sympathien entgegenbrachte, versuchte auch in seiner literarischen Praxis die alten politischen und ästhetischen Ideale nicht vollständig zu verwerfen, sondern den neuen lebensgeschichtlichen, ideologischen und politischen Verhältnissen anzupassen.

Seine *Medea auf dem Kaukasos* (1790) ist in vielerlei Hinsicht ein Gegenstück zu der *Iphigenie* (1786), die sein Freund und Konkurrent Goethe gegen die politischen Wirren der Zeit als Idealbild stiller Einfalt und Größe entwarf. Klinger folgte Goethe auf diesem Weg nicht, und doch weist seine Medea viele Parallelen zu Goethes Entwurf selbstloser, versöhnender und rettender Weiblichkeit auf. Ins-

---

Studien zu Lessing. Bielefeld 1999, S. 19–50 (zuerst erschienen in: Lessing Yearbook XXIX (1992), S. 45–76).

3 Zu den Überschneidungen zwischen den Themen „Kindsmörderin" und „Medea" vgl. das Kapitel „Teutsche Medea. Quellendokumente zum Kindsmord" bei Matthias Luserke-Jaqui (vgl. Anm. 1), S. 236–323.

4 In *Dichtung und Wahrheit* gibt Goethe eine kurze Charakterisierung beider Autoren, wobei Klinger „als einflußreicher Schriftsteller" und „tätiger Geschäftsmann" deutlich positiver als Lenz gesehen wird. Vgl. Goethes Werke (Hamburger Ausgabe, Sonderausgabe 1998), Bd. X, S. 12.

besondere das zweite Drama *Medea auf dem Kaukasos* arbeitet an einer Humanisierung und Rehabilitierung der Figur. Offensichtlich war um 1790 das Thema ‚Gewalt von Frauen' bereits so suspekt geworden, daß Klinger auf sein erstes Drama *Medea in Korinth* (1786), das die mythische Erzählung in großen Zügen so nachgestaltet, wie wir sie aus den Dramen von Euripides und Seneca kennen, ein zweites Drama folgen lassen mußte.[5]

II

Wenn ich mich im folgenden auf dieses zweite Drama konzentriere, so vor allem deshalb, weil in diesem Drama eine „neue Medea"[6] ausphantasiert wird, die Lessings Medea-Version in *Miss Sara Sampson* (1755) hinter sich läßt und in gewisser Weise eine ‚Schwester' von Goethes Iphigenie, zugleich aber auch eine ‚Schwester' von Kleists Penthesilea ist. Im Kontext der Medea-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nehmen die Dramen Klingers, vor allem aber das zweite Trauerspiel, eine Sonderstellung ein. Auch wenn nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden kann, welche Medea-Bearbeitungen Klinger benutzt hat,[7] so ist doch anzunehmen, daß er

5 Friedrich Maximilian Klinger: Medea in Korinth. Ein Trauerspiel (1786). In: Ders.: Sämmtliche Werke. Zwölf Teile in vier Bänden (1842). Nachdruck Hildesheim, New York 1976, Bd. 2, S. 149–224. Ders.: Medea auf dem Kaukasos. Ein Trauerspiel (1790). In: Ders.: Sämmtliche Werke, Bd. 2, S. 225–290. – Zitiert werden die Texte im folgenden nach der Ausgabe von 1791, in der beide Texte erstmals zusammen veröffentlicht worden sind. Friedrich Maximilian Klinger: Medea in Korinth. Medea auf dem Kaukasos. St. Petersburg, Leipzig 1791.

6 Vgl. Anm. 2.

7 Vgl. Konrad Kenkel: Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh, Bonn 1979. Im Vergleich zu anderen Medea-Versionen hat die Klingersche Medea wenig Aufmerksamkeit gefunden. Eine kurze Passage zu Klinger findet sich bei Horst Albert Glaser: Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 99–110. Siehe auch Dieter Pelling: Klinger und die Französische Revolution. „Medea auf dem Kaukasos". In: Weimarer Beiträge 35 (1989), S. 847–851; Gudrun Loster-Schneider: „Medea sagt, wer die Leute zwinge, an ihr Heiligstes zu rühren, mache sie sich zum Feind". Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Adaptionen. In: Burkhardt Krause, Ulrich Scheck (Hg.): Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel (im Erscheinen).

– außer den Medea-Dramen von Euripides und Seneca – mit denen von Corneille (1635), Longepierre (1694) und Glover (1761) vertraut war und den Medea-Eintrag in Hederichs *Gründlichem Lexicon Mythologicum* (1770) ebenso wie das populäre Melodram *Medea* (1775) von Gotter und Benda kannte. Vor allem die Koproduktion von Gotter und Benda, in der sich Musik- und Texttheater in neuartiger Weise verbanden,[8] machte auf die Zeitgenossen einen großen Eindruck und brachte sogar den der neuen Gattung und dem Medea-Mythos gleichermaßen kritisch gegenüberstehenden Wieland zum Staunen „über die Rührung [...], die der Verfasser aus einem solchen empörenden Stoff gezogen" hat.[9] Gotters und Bendas Medea, die zur Lieblingsfigur bekannter Schauspielerinnen avancierte – der Maler Friedrich Heinrich Füger hat seine Frau Hortensia, die in Gotters und Bendas Melodram als Medea brillierte, in der Pose vor dem Kindermord in einer eindrucksvollen Zeichnung festgehalten[10] –, konnte sich bis Anfang des 19. Jahrhunderts erfolgreich auf den Theatern und Opernhäusern behaupten, bevor sie von Cherubinis lyrischem Singspiel *Medea* (1800) langsam verdrängt wurde. Zur Popularisierung der Medea-Figur trugen neben den Melodramen auch die Attitüden bei, welche die berühmt-berüchtigte Lady Hamilton als neue Kunstform im ausgehenden 18. Jahrhundert etablierte und die von zeitgenössischen Künstlern in Bildern und Berichten festgehalten wurde. Zum Repertoire Hamiltons gehörte auch die Medea.[11]

Die Figur der Medea war also in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im öffentlichen Bewußtsein durchaus präsent.[12] Klinger war jedoch der einzige Autor in jener Zeit, der sie zur Titelheldin eines umfangreichen Doppeldramas machte, das in gewisser Weise auf die Grillparzersche Trilogie *Das goldene Vließ* (1822) vorausverweist

8 Zum Melodram als neuer Kunstform im 18. Jahrhundert vgl. Dirk Richerdt: Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770–1820, Bonn 1986.

9 Christoph Martin Wieland in: Der teutsche Merkur vom Jahr 1775, 3. Vierteljahr, S. 227 (Artikel „Theatralische Neuigkeiten").

10 Siehe Abbildungsnachweis. (Den Hinweis verdanke ich Ernst Osterkamp.)

11 Siehe Ulrike Ittershagen: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.

12 So z. B. auch bei Georg Forster, der die Figur revolutionär umdeutete. Vgl. Helmut Peitsch: Erhaltende Zerstörung: Medea und Herkules als Bilder der Revolution in Georg Forsters Schriften. In: Georg-Forster-Studien VIII. Kassel 2003, S. 175–206.

und ein wichtiges Verbindungsglied zwischen der vor- und nachklassischen Medea-Rezeption im deutschen Sprachraum darstellt.

Dabei legt Klinger schon in seiner *Medea in Korinth* Wert auf eine eigene Konzeptionierung der Figur. Dem gegenüber Euripides und Seneca modifizierten und vor allem in den Motiven veränderten Gang der Handlung aus dem ersten Drama läßt Klinger seine Medea im zweiten Drama folgendermaßen zusammenfassen:

> Mein Herz entbrannte für den Sohn des griechischen Königs. Um ihn zu retten, zerstöhrte ich des Vaters Glück und Ruh, und ich die Mächtige, besiegt von der Liebe zu dem schönen, edlen Sterblichen, folgte ihm in's ferne, unbekannte Land. Zu seinem Besten, nur zu seinem Nutzen, erfüllte ich Griechenland, mit wilden, blutigen Thaten, und empörte die Menschen gegen mich. Dann verließ mich der Falsche, und sein Herz wandte sich, zu der Tochter des Königs von Korinth. Und er wollte mich verlassen; mich, die ich um seinetwillen Blut vergossen, wollte er hinausstoßen, mir die Söhne entreißen, die ich ihm gebohren, die ich gesäugt und erzogen! Da erwachte die Rache in der wilden Brust, und ich opferte ihn der Rache sammt den Söhnen, dem alten König und der Braut.[13]

Das Trauerspiel *Medea auf dem Kaukasos*, das von der Form an die Prosadramen des Sturm und Drang anknüpft – Goethe hat erst in mehreren Arbeitsschritten die ursprüngliche Prosafassung seiner *Iphigenie* in eine Blankvers- und dann in eine Jambenfassung umgewandelt – führt uns in eine fremde Landschaft und in eine bizarre Szenerie, für die es weder im Mythos noch in den bisherigen Bearbeitungen ein Vorbild gibt. Medea hat sich auf den höchsten Berg im Kaukasus zurückgezogen, um dort in der Einsamkeit Abstand von den Menschen zu gewinnen, von denen sie sich verletzt und gedemütigt fühlt. Entgegen ihrer Hoffnung ist sie aber nicht das einzige Wesen in der unwirtlichen und wilden Gegend. Das „Schicksal" und eine der Eumeniden, die Rachegöttin „Tisiphone", halten sich in der Nähe Medeas auf[14] und lauern darauf, die „kühne Verbrecherin"[15], auf deren „großes Selbst"[16] sie keinen Zugriff haben, doch noch in ihre Gewalt zu bringen. Überdies lebt eine kleine Gruppe von Menschen nicht weit von Medea, mühsam mit den Unbilden des Wetters und den harten Lebensbedingungen im Gebirge kämpfend. Diese

13 Klinger: Medea in Korinth (wie Anm. 5), S. 138.
14 Klinger: Medea auf dem Kaukasos (wie Anm. 5), S. 83.
15 Ebenda.
16 Ebenda, S. 84.

Menschengruppe wird von Klinger als „Horde" bezeichnet. Sie lebt unter der Herrschaft von Druiden, einer Priesterkaste, und veranstaltet regelmäßig Menschenopfer, um den Gott, der ihrer Meinung nach auf dem Gipfel des Berges haust und das Wetter schickt, günstig für sich zu stimmen. Es handelt sich also um kein ‚unschuldiges Naturvolk' und um keinen ‚idyllischen Naturzustand', von dem Rousseau geschwärmt hatte, sondern um eine barbarische ‚Urhorde', die gewalttätig und im dumpfen Aberglauben befangen ist. Nur zwei Figuren fallen aus dem negativ gezeichneten barbarischen Kontext heraus: der Hirte Saphar und das Mädchen Roxane, seine Braut, die von dem Oberdruiden als Opfergabe für die Gottheit vorgesehen ist.

Wie werden nun die drei unterschiedlichen Figuren- und Handlungsebenen – hier die übermenschliche, in der Einsamkeit hausende gefallene Göttin Medea, dort die barbarische Urhorde und die beiden Außenseiter Saphar und Roxane und dazwischen die antike Rachegöttin und das moderne Schicksal im Streit um Medeas Seele – miteinander verknüpft? Die Antwort ist einfach: es ist die Liebe, die die Verbindung zwischen Göttern und Menschen, aber auch die zwischen den Menschen stiftet.

Saphar macht sich mit dem Oberdruiden auf, um den „Furchtbaren und Namenlosen"[17] auf dem Gipfel des Berges aufzusuchen und von ihm die geliebte Roxane, die die Druiden als Opfer ausersehen haben, zurückzufordern. In gewisser Weise ist Saphar – angetrieben von der Liebe – ein Nachfahre der Stürmer und Dränger, die gegen den Ratschluß der Götter aufbegehren. Auf dem Gipfel aber treffen Saphar und seine Begleiter auf Medea. Der Oberdruide, erschreckt von ihrem plötzlichen Auftreten, glaubt in Medea das furchtbare Wesen, das die schaurigen Blitze aus den dunklen Wolken schleudert, zu erkennen:

> Wir kennen dich aus den wunderbaren Erscheinungen, die du um uns gaukeln lässest, wenn du uns beim frohen Schmause necken willst; aus den Feuern, die du vor dem Hirten hertanzen lässest, bis der verblendete Hascher in dem Sumpf ersticke. Aus dem Geheule kennen wir dich, das von deinen Felsen herschallt. Aus dem Donner, den Stürmen, dem Beben der Erde, der Hitze, die die Heerden erstickt, der Kälte, die den Jäger erstarrt. Tödtest du nicht den Säugling an der Mutter Brust, stürzest den Jäger von der Klippe, und nährest dich von dem Blute der Jungfrau, die wir dir opfern, wenn du uns plagest? Wer ist es, der die reifen Früchte von unsern Bäumen schüttelt, der Kuh die Milch in dem Euter vertrocknet, dem Jäger das verwundete Wild

17 Ebenda, S. 90.

> entführt, und den hellen Mond verschlingt, der auf unsern Zügen uns leuchtet? Bist du es nicht?[18]

Medea aber weist eine solche Wahrnehmung als Aberglauben scharf zurück:

> Das furchtbare Wesen, das ihr suchet, lebt nur in eurem erschreckten Geist, und Ihr betrügt Euch, in der Erklärung der Dinge, die sich um Euch her bilden.[19]

Mit diesen Sätzen erweist sie sich als eine Vertreterin der Aufklärung, was eine revolutionär-materialistische Umwertung der mythischen Figur bedeutet, die aber angesichts der Geschichte Medeas seltsam überanstrengt und wenig schlüssig motiviert wirkt. Saphar jedoch zeigt sich von der überraschenden Wendung des Geschehens begeistert. Freudig begrüßt er in Medea das „Weib" und die „Sterbliche"[20] und hofft auf ihre Hilfe im Kampf gegen die Priesterkaste. Sturm und Drang und Aufklärung – wenn man die Begegnung zwischen Saphar und Medea epochengeschichtlich liest – begegnen sich im gemeinsamen Kampf gegen den Aberglauben und die Herrschaft einer Priesterkaste, der es, wie der weitere Verlauf des Dramas zeigt, nur um die Sicherung ihrer Herrschaft geht. Medea wird zur Bündnispartnerin Saphars. Als sie von Saphar den Grund seines Kommens erfährt, sieht sie die Möglichkeit, der barbarischen Praxis des Menschenopfers Einhalt zu gebieten und zugleich die Chance, mit ihrem Eingreifen die Erinnerung an die eigene mörderische Vergangenheit zu tilgen:

> Wenn ich nun mit ihnen hinunter stiege, dieses rohe Volk von ihren scheuslichen Opfern zurückriefe, sie in den sanften Pfad der Natur leitete, und das schreckenvolle Erinnern meiner blutigen Thaten durch eine schöne, wohlthätige besänftigte![21]

Medea folgt zum zweiten Mal ihrem Gefühl. Wie sie im ersten Drama von ihrer Liebe zu Jason getrieben wurde, so wird sie auch jetzt von der „Liebe"[22] geleitet, die diesmal aber eher der Menschheit als einem einzelnen Menschen gilt. Gegenüber der Frage der Schicksals-

18 Ebenda, S. 90.
19 Ebenda, S. 92.
20 Ebenda, S. 93.
21 Ebenda, S. 94 f.
22 Ebenda, S. 95.

göttin, die Medea warnt, ihre ehemalige „Größe“[23] zu vergessen – „Medea, so wie du bist, bist du allein und einzig im großen All“[24] – und sich in den Gang der Geschichte einzumischen, bekräftigt Medea ihren Wunsch, den Menschen zu nützen und ihre Verbrechen zu sühnen.

> Ich will diesem Volke Licht und Recht aufdecken, sie der Götter sanfte Leitung kennen lernen, will die Quelle ihres Geists eröffnen, um mit dir, ihrer Unterdrückerin, rüstig kämpfen zu können, und deines gewaltsamen Sieges zu spotten, wenn sie unterliegen müssen.[25]

Sie sagt dem „verhaßten Schicksal“[26] den Kampf an und wird damit zu einer prometheischen Figur des Widerstands. Alle Warnungen des Schicksals beiseiteschiebend, entsagt sie in einem dramatischen Schwur ihren alten Zauberkräften, um sich als Mensch in die „Arme der Menschen“[27] zu werfen, unter ihnen zu leben und ihnen die Aufklärung zu bringen, derer sie so dringend bedürfen.

Der zweite Akt zeigt Medea am Opferplatz der Horde. In der Ferne sieht man „rohe, zerstreute Hütten“[28]. Der Altar besteht aus einem „einzigen rohen Felsen“,[29] auf dem der „Mordhammer“ liegt, was Medea zu dem Kommentar veranlaßt:

> Ich sehe Spuren des ersten glücklichen Zustandes der Menschen; wie einladend würde dieser Ort meinem Herzen seyn! aber dieser Altar raget noch scheußlicher hervor, als die Laster aufgeklärter Städte. So muß der Mensch ausschweifen, er lebe im Schooße der rohen Natur; oder der erkünstelten Gesellschaft; überall im Wald und Pallast, scheint sein Vorzug, vor den andern Thieren der Erde, der zu seyn, zu betrügen und betrogen zu werden.[30]

Die pessimistische Sicht auf den Menschen, die im Gegensatz zu der liebenden Hinwendung zu dem Naturkind Saphar steht, scheint durch das Verhalten des Oberdruiden bestätigt zu werden. Während sich Saphar auf den Weg macht, um die anderen Mitglieder der Horde zu holen, bietet der Druide Medea an, mit ihm gemeinsame Sache zu machen.

---

23 Ebenda, S. 98.
24 Ebenda, S. 97.
25 Ebenda, S. 98 f.
26 Ebenda, S. 96.
27 Ebenda, S. 100.
28 Ebenda, S. 101.
29 Ebenda.
30 Ebenda, S. 101 f.

> [...] wenn du auch das furchtbare Wesen nicht bist, so kannst du doch leicht es vorstellen. Komm, folge mir in unser geheimes Dunkel, ich werde der Horde sagen, du habest dich mir durch schreckliche Zeichen offenbahrt, und deinen Aufenthalt bey uns genommen. Ich will dir die geräumigste Hütte zur Wohnung geben, die Druiden sollen dir dienen, dich köstlich nähren, und wir wollen durch dich die Horde beherrschen, denn seitdem der erste unsers Stammes den Zerstöhrer verkündigt hat, leiten wir sie, wie es uns gefällt.[31]

Auch die Drohung des Oberdruiden, daß sie vor seiner Macht „zittern"[32] müsse, wenn sie sich seinen Plänen nicht füge, kann Medea von ihrem Plan, den Menschen die Aufklärung zu bringen und den „Betrug falscher Priester zu enthüllen"[33], nicht abbringen. In einer emphatischen Rede an die „Kinder der Natur"[34], als die sie die hinzukommenden Angehörigen der Horde begrüßt, verspricht sie diesen künftigen Wohlstand und Glück, fordert dafür aber im Gegenzug das Ende des Menschenopfers:

> Ich will Euch die Erde öffnen, Euch die in ihrem Schooße verborgne Schätze zeigen; Euch lehren, sie in nützliche Werkzeuge umzuwandeln, die Felder anzubauen, und Eure rohe Hütten, in festre, gemächlichere Wohnungen umzubilden. Wisset, der große Geist der Welt, der Euch und alles umfasset und erhält, wollte nicht, daß sein schönstes Werk, der Mensch, in so kurz beschränkten Gränzen bliebe; ihm allein legte er, den Keim zu mehrerer Vollkommenheit, in's Herz. Diese verborgne Kraft will ich in Euch erwecken; Ihr sollt alle benachbarte Völker in Wissen, Sitten, Werk und Thaten übertreffen, und das Dunkel soll verschwinden, worin Betrug Euch jetzo hüllt. Den Wechsel der Jahrszeiten, ihre natürlichen Folgen, die Ursach und schöne Ordnung der Geheimnisse und Erscheinungen, die Euch die Druiden so schrecklich vorstellen, die Nothwendigkeit des Donners und der Stürme, die die Luft reinigen, und die Erde befruchten, alles dieses will ich Euch enthüllen, und Ihr sollt in Zukunft, nur böse Thaten fürchten. Doch bevor ich Euch diese Quellen des Glücks und Genusses öffne, müßt Ihr Euren scheußlichen Opfern entsagen, denn mir und der Erde ist das Volk ein Greuel, das seine Hände mit seinem eignen Blut befleckt.[35]

Die Horde aber ist mißtrauisch. Bis auf Saphar und Roxane, das „liebliche Kind der Natur"[36], die ebenso wie der Geliebte sogleich Vertrauen zu Medea faßt, stehen alle anderen den Worten Medeas

31 Ebenda, S. 103.
32 Ebenda, S. 104.
33 Ebenda.
34 Ebenda, S. 105.
35 Ebenda, S. 106.
36 Ebenda, S. 108.

von der Existenz eines guten Gottes, der das Menschenopfer ablehnt, skeptisch gegenüber, der Oberpriester der Druiden ebenso wie die Führer der Horde Alkamar und Kotix.

> ALKAMAR: Wir verstehen den Sinn deiner Worte nicht; wenn er gütig ist, wie du uns sagst, warum leiden wir von der Kindheit bis zum Grabe? An unsern Plagen erkennen wir kein gütiges Wesen.
> KOTIX: Ja, wenn er gütig ist, wie du allein es sagst, warum leiden wir?
> OBERDRUIDE: Warum zerstöhrt er, da du ihn doch den Erhalter nennst? der Vater thut seinen Kindern nur Gutes.
> VIELE: Warum ertränkt er unsre Heerden, sammt den Hirten? Warum tödtet er den, der zu leben wünschet?[37]

Medeas Antwort ist eine typisch aufklärerische:

> Wenn der Bergstrom sein Wasser nicht herunterwälzte, würde jener Fluß, Euch und Eure Heerden, tränken? Warum baut Ihr Eure Hütten nicht in jenen blühenden Ebenen, fern vom Berge, wohin der Strom sich nie ergießt! Lasset Eure Heerden dorten weiden, und die Fluth wird sie nicht verschlingen![38]

Die Druiden und Hordenführer berufen sich gegenüber einer solchen Änderung der Lebensweise auf die Tradition ihrer Väter:

> KOTIX: Hier weideten unsre Väter, bevor wir waren, und unsre Heerden lieben den alten Berg, wie der Vogel sein Nest, und so auch wir.
> ALKAMAR: Unsre Väter liegen hier begraben; mögen wir zu ihren Gebeinen sagen: Stehet auf und folget uns!
> OBERDRUIDE: Können wir zu diesem Felsen, auf dem unsre Väter geopfert haben, sagen: Reiße dich los, und gehe mit uns![39]

Medea aber versucht der Horde klarzumachen, daß es nicht die behauptete Treue gegenüber den Vätern ist, die die Horde in der alten Lebensform festhält, sondern das Machtbegehren der Priester, die ihre Herrschaft über die Horde nicht verlieren wollen. Sie enthüllt den Umstehenden den lügnerischen Plan des Oberdruiden und verunsichert die beiden Hordenführer. Während Kotix, dem Hordenführer und Vater Saphars die Worte Medeas „weise und gut zu seyn" scheinen[40], schlägt sich Alkamar, sein Stellvertreter, auf die Seite des Oberdruiden und fordert wie dieser die sofortige Opferung Roxanes.

37 Ebenda.
38 Ebenda, S. 109.
39 Ebenda.
40 Ebenda, S. 111.

Es kommt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung, in der Alkamar Kotix vorwirft, daß er über die Priester „herrschen" wolle und Kotix ihm seinerseits unterstellt, daß er nach der „Herrschaft über die Horde" strebe.[41] Auf den Befehl von Kotix, daß man Medea anhören solle, droht ihm der Oberdruide mit der Absetzung, wenn er sich weiter der Opferung Roxanes verweigern würde:

> Sie rede, was sie wolle, und ziehe auf deinen Schädel, den Grimm des Furchtbaren; aber wenn du dich dem Opfer widersetzest, so stehe die Horde auf, theile Deine Heerden, und treibe dich mit diesem, in die öde unfruchtbare Einsamkeit. Seyd dann weise alleine. Ihr, führet Roxane weg, und bereitet das Opfer.[42]

Im dritten Akt ist die „Stunde des nächtlichen Opfers"[43] gekommen. „Alles ist zum Opfer bereit"[44], nur der Oberdruide – eingeschüchtert durch den Auftritt Medeas – möchte die Opferung Roxanes entgegen dem üblichen Ritual nicht selbst vollziehen, sondern an seinen Stellvertreter delegieren. Auch wenn der „Unterdruide" sehr wohl erkennt, daß sich der Oberdruide damit nur feige drücken und ihm keineswegs die „Herrschaft"[45] ebnen will, muß er sich doch fügen. Während der Opferzeremonie, in der die Horde zur wilden Musik ekstatisch um den Altar tanzt, an dem Roxane angebunden ist, sammelt Medea, die sich abseits vom Geschehen aufhält, ihre alten zauberischen Kräfte, von denen sie sich im ersten Akt in der Auseinandersetzung mit dem Schicksal emphatisch losgesagt hatte, um Roxane vor dem drohenden Opfertod zu retten:

> Herauf aus dem Tartaros, Dämonen, Geister der Nacht! Hervor alle meine zerstöhrenden Kräfte! rüstet Euch zur Rache! Gürtet Euch zur Vernichtung! Schwingt zu den schwarzen Wolken der Stürme empor, entreißt ihnen die verzehrenden Blitze, daß ich meine Hände fülle, und noch einmal jauchze in Vernichtung. – Hecate! Hecate! düstre Mutter, steige herauf mit all' den Ermordeten, sieh' die letzte That deiner Tochter, wodurch sie sich opfert, das Blut der Ermordeten zu versühnen. – Der Erebos bewegt sich, sie fahren herauf; die blassen Schatten rauschen durch die Wipfel der Tannen. Mein Zauber beweget die Erde, rollet die Wolken, rollet die Wogen des Meers. – Auf, blase Sturm! heulet, tobende Winde! Medea gebiethet! Hülle dich in Schrecken, Natur! – Rasch! rascher meine Geister! sauget aus den Sturm-

41 Ebenda, S. 112.
42 Ebenda, S. 113.
43 Ebenda, S. 116.
44 Ebenda.
45 Ebenda, S. 117.

> Wolken das verzehrende Feuer! Heulet zerreißende Töne durch den Sturm. – Ha, mir ist wohl, es füllen sich meine Hände – ich fühle die Faust voll verzehrenden Tods – die Erde zittert unter meinem Fuße – die ganze Natur erbebt im Schauder meiner Macht. – Noch einmal, zum letztenmal herrsche ich über die Elemente – noch einmal erscheine ich in all meiner Gewalt. – Ich will sie erschüttern, auf ewig abschrecken vom scheußlichen Opfer, und genießen, und jauchzen, im sausenden Gewühle der Zerstöhrung. – Herrlich, noch erschallt meine Stimme durch die dicke Erde, noch vernimmt sie der Himmel, alles gehorcht. Der Sturm heult, die Erde bebt, die Geister schweben um mich, der Mond verfinstert sich, und ich stehe hier in Schrecken gehüllt![46]

Medea wird zur leidenschaftlichen Stürmerin und Drängerin, die vor der Gewalt, der sie zu Beginn des Trauerspiels entsagt hatte, nicht länger zurückschreckt. Sie „schleudert Blitze auf den Priester und den Altar"[47] und gibt sich der Horde als Medea zu erkennen: „Erkennet Medeen! So rächt sie die Natur!"[48] Damit aber ruft sie das Schicksal auf den Plan, das nur darauf gewartet hat, daß Medea ihren Schwur, sich der Gewalt zu enthalten, brechen wird. Frohlockend glaubt das Schicksal, Medea endlich zur Rechenschaft für ihre Taten ziehen zu können. Medea aber gibt sich nicht geschlagen und attakkiert das Schicksal mit den Worten:

> Meine Verbrechen sind Kinder der Liebe, der schönsten Gabe des Weibs. [...] Ich lege die edle That in die Wage, und den freien Willen, der mich dir unterworfen hat. [...] Ich bin Hylios Tochter, einst groß in Macht, nun groß im Elend. Wer kann die Spur der großen Gedanken, aus meinem Geiste tilgen, die ihn durchströmt haben? Wer kann die mächtige Ausdehnung meines Herzens, einengen? Wer kann auf mich, auf die Trümmer dieses Felsens blikken, ohne Medeens Größe zu fühlen? Hier, auf den Ruinen meiner letzten That, hier, wo ich die Götter und die Natur rächte, hier erwarte ich dich und die Menschen![49]

Der vierte Akt führt Medea mit Saphar und Roxane zusammen, die sich ihr furchtsam und dankbar zugleich nähern und sie bitten, mit ihnen eine Hütte „ferne von der Horde"[50] zu bewohnen. Saphar und Roxane bieten Medea damit einen familialen Ort an, wo sie wieder zur geliebten Mutter und zugleich zur geschätzten Lehrerin zweier

46 Ebenda, S. 124 f.
47 Ebenda, S. 126.
48 Ebenda, S. 127.
49 Ebenda, S. 129 f.
50 Ebenda, S. 132.

Kinder werden kann. Der weitere Verlauf des Dramas zeigt, daß diese Utopie des „stillen, seligen Lebens“[51] in dem mörderischen Konkurrenzkampf zwischen Druiden und Hordenführer keine Chance auf Realisierung hat. Kotix, Oberdruide und Alkamar buhlen alle um Medeas Gunst. Der Oberdruide will Medea einen Altar bauen, Alkamar will Medea zu seinem Weibe machen und auch Kotix erhebt Anspruch auf die „Wunderbare“[52]. Nicht einmal die große Rede, mit der Medea den Druiden, der Horde und den Hordenführern ihre wahre Herkunft und Geschichte enthüllt und sich als Tochter der „Schwäche und des Elends“[53] zu erkennen gibt, läßt Kotix und Alkamar von ihren Eheplänen Abstand nehmen. Kotix bekräftigt vielmehr seinen Anspruch auf Medea mit den Worten:

> Und weil sie nicht zu fürchten ist, so gefällt sie mir mehr. Sie ist die Tochter eines Königs, Ich der Führer der Horde, und so nehme ich sie zum Weibe.[54]

Alkamar hält dagegen:

> Ich habe beschlossen, sie in meine Hütten zu nehmen, und vollziehe es nun. Kann sie mir gleich durch ihren Schrecken nicht nützen, so kann sie mich doch durch ihre Schönheit, und durch den hohen Klang ihrer Worte ergötzen.[55]

Als Saphar sich in den Zwist einschaltet und dem Vater Kotix erklärt, daß Medea zusammen mit ihm und Roxane in seiner Hütte abseits der Horde leben wird, ist Alkamar so eifersüchtig, daß er Medea lieber tot als im „Besitz“ von Saphar, dem Sohn des verhaßten Konkurrenten, sehen will:

> Verwegner Jüngling! Sie hat dem Zerstöhrer die schöne Roxane entrissen, und du trugst die Jungfrau in die Hütte, dem Zerstöhrer zum Troz, und uns allen zum Verdruß; nun willst du auch die Wunderbare erbeuten, und Beßre als du, sollen dich des seeligen Glücks genießen sehen, und sich in Neid abzehren? Eh' ich das zugebe, will ich sie lieber sterben sehen, will ich sie lieber mit meinem Speer ermorden![56]

Damit aber gibt er dem Oberpriester das Stichwort:

---

51 Ebenda, S. 133.
52 Ebenda, S. 135.
53 Ebenda, S. 139.
54 Ebenda, S. 140.
55 Ebenda.
56 Ebenda, S. 141.

> Ja sterben soll die Verwegne, die den Priester des Furchtbaren erschlug. [...] Keiner soll die Mörderin des Priesters zum Weibe nehmen, nicht Du, und nicht Du, und nicht Du![57]

Die Opferung Medeas als „Fremde"[58] erscheint allen – Saphar und Roxane sind die einzigen, die auf Medeas Seite stehen – als die beste Lösung, um das „Wohlseyn der Horde"[59] wieder herzustellen. Im fünften Akt schreitet die aufgehetzte Horde dann zur Tat. Medea aber läßt sich von ihr nicht fangen. Sie greift statt dessen zum Dolch, aber nicht um ihre Verfolger zu töten, sondern um ihr Leben in einer heroischen Anstrengung gewaltsam zu beenden, sie ersticht sich mit den Worten:

> Alles hat mich verlassen! Nur die Kraft bleibt mir übrig, den Faden des Lebens zu zerreißen! [...] Steiget herauf, meine Söhne! seht eure Mutter, eure Mörderin bluten! Seht wie sie den Mord an Euch, an ihrem Herzen rächt![60]

Das Schlußbild des Dramas zeigt sie auf den Trümmern des Altars liegend, ihr zur Seite stehen ihre ‚Kinder' Roxane und Saphar. Im Tode meint Medea ihre ermordeten Söhne zu sehen, die ihr entgegenfliegen und sie „freundlich" bei den Händen fassen, während der Vater „düster"[61] nach ihr blickt. Mit den Worten

> Deckt eure Wunden, Geliebte, mit euren Händen, zeigt ihm die meine, zeigt ihm mein von der Qual zerrißnes Herz, und leitet mich zum ihm![62]

sinkt sie in Roxanes Arm.

Klinger bereitet seiner Medea damit ein widersprüchliches Ende zwischen „süßem Wahn"[63] und Realität: Während sie glaubt, von den ermordeten Söhnen zum Vater geleitet zu werden, sinkt sie in Wahrheit in die Arme der ‚Tochter' Roxane. Klinger beschert Medea also keine ‚Himmelfahrt', sondern ein durchaus menschliches Ende, das aber auch seine tröstlichen Seiten hat. In den Armen Roxanes, die sie gerettet hat, haucht die mörderische Medea das Leben aus, das ihr zur Qual geworden ist. Unklar bleibt, ob ihr Tod eine huma-

57 Ebenda.
58 Ebenda, S. 143.
59 Ebenda.
60 Ebenda, S. 151.
61 Ebenda, S. 152.
62 Ebenda.
63 Ebenda, S. 151.

nisierende Wirkung auf die Horde hat und die Herrschaft der falschen Priester brechen wird. Alle Hoffnung ruht auf dem Paar Saphar und Roxane, das den Weg der Aufklärung und des Widerstandes gegen machtlüsterne Herrscher und Priester, den ihnen die ‚Mutter' Medea gewiesen hat, allein weitergehen muß.

III

Dieser offene Schluß sowie die Konzeption der Medeafigur insgesamt werfen eine Reihe von Fragen auf, einmal in Hinsicht auf Klingers Verhältnis zum Mythos, andererseits in Hinsicht auf sein Verhältnis zum Sturm und Drang und zur Französischen Revolution. Mit dem Entwurf einer Medea, die zwischen Sturm und Drang und Aufklärung steht, reagiert er auf die Abwendung von der Aufklärung, die seine ehemaligen Sturm-und-Drang-Freunde vollzogen hatten. Medea wird trotz aller Entsühnungsanstrengungen, die Klinger sie unternehmen läßt, keine klassische Iphigenie, die sich von der Gewalt abwendet und allein durch ihr humanes Vorbild ‚Barbaren' und Griechen versöhnt. Durch die Tötung des Druiden und Priesters, aber auch durch ihren Selbstmord, bleibt Medea dem rebellischen Gestus des Sturm-und-Drang verhaftet, während sie durch die Verhinderung des Menschenopfers doch zugleich an die Humanitätsgebote der Aufklärung erinnert. Auch als Vertreterin aufklärerischer Humanität ist sie eine zwiespältige Figur. In ihr stehen die pessimistische Sicht Voltaires auf die Menschennatur mit der optimistischen Auffassung Rousseaus von der ursprünglich guten Natur des Menschen in einem unauflösbaren Widerspruch.

Ebenfalls zwiespältig wirkt Medea als Entwurf rettender Weiblichkeit in einer Zeit, in der nicht nur die Gesellschafts-, sondern auch die Geschlechterordnung aus den Fugen zu geraten schien. Schillers Entsetzen vor den sogenannten Amazonen der Französischen Revolution, die nicht nur für Freiheit und Gleichheit, sondern auch für Schwesterlichkeit und Emanzipation kämpften, steht symptomatisch für die Angst der Zeitgenossen vor einer kämpferischen Weiblichkeit. Obgleich Schiller in einem Brief an Goethe den Medea-Mythos als einen der „herrlichsten Stoffe" bezeichnete und meinte, daß darin „der Keim eines epischen Gedichts" stecke,[64] er-

64 Schiller an Goethe 28. August 1798. In: Goethe-Schiller-Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1961, S. 355.

kor er sich doch lieber die Jungfrau von Orleans zu seiner Schutzpatronin gegen die Weiber, die zu „Hyänen" werden. Auch Goethe wählte mit Bedacht nicht eine mythische Täterin, sondern Iphigenie, das Opferlamm schlechthin, zur Heldin seines Dramas, das auf Versöhnung in politisch schwierigen Zeiten zielte.

Gerade im Vergleich mit den klassischen Dramen Schillers und Goethes und ihren Weiblichkeitsentwürfen, erscheint Klingers Wahl Medeas als Mißgriff. Sie läßt sich trotz aller Anstrengung ihres Autors nicht in das Bild schöner Weiblichkeit überführen, das Klinger insbesondere mit seinem zweiten Drama *Medea auf dem Kaukasos* vorgeschwebt haben mag. Medea bleibt die wilde und fremde Frau, die sich in die herrschende gesellschaftliche Ordnung und die geschlechtsspezifischen Normen nicht einfügen läßt: sie rebelliert sowohl gegen ungerechte Herrschaft und betrügerische Priester als auch gegen die bestehende Geschlechterordnung. Anders als die Heroinen des bürgerlichen Trauerspiels, die durch männliche Gewalt oder aber durch Gift sterben, gibt sich Medea bei Klinger selbst den Tod und verweist mit dieser unerhörten Tat auf das Ende von Kleists Penthesilea, die sich aus ihrem Gefühl einen Dolch formt und sich mit diesem ersticht. Freilich fehlt dem Klingerschen Schluß die Kühnheit des Kleistschen Dramas. Seinen Zeitgenossen Goethe und Schiller ähnlich, verbleibt er in den Mustern einer weitgehend entsexualisierten und traditionell gefaßten Weiblichkeit. Die Liebe, von der Medea bei Klinger spricht, ist nicht die dunkle, zerstörerische Leidenschaft, die Kleists Penthesilea antreibt und in Grillparzers *Medea* (1821) ihre furiose Auferstehung erleben wird, sondern ein humanistisches, der Aufklärung verpflichtetes, blasses Gefühl, dem die Anstrengungen der Läuterung unverkennbar eingeschrieben bleiben.

„Da werden Weiber zu Hyänen ..."

Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist

Amazonen, das heißt, starke, mutige, kämpferische und vom Mann unabhängige Frauen, haben die Phantasien von Frauen und Männern durch die Jahrhunderte hindurch, wenn auch in ganz unterschiedlicher Weise, bewegt. Der alte Amazonenmythos, um dessen historischen Realitätsgehalt im Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat es hier nicht gehen soll,[1] gewinnt dabei, das ist meine These, gerade in historischen Umbruchzeiten eine besondere Bedeutung und Funktion. Erläutern ließe sich diese These besonders gut an zwei Beispielen, einmal an der zeitgenössischen Frauenliteratur,[2] und zweitens an der Literatur des 18. Jahrhunderts. Das will ich jetzt tun.

I

Daß das 18. Jahrhundert eine Zeit des Umbruchs war, braucht hier nicht näher erläutert zu werden. Genügen sollen hier die Stichworte: Ablösung der feudalen durch die bürgerliche Ordnung, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Durchsetzung des Kapitalismus und – das ist für unseren Zusammenhang besonders wichtig – Neuformierung des patriarchalischen Systems. Dieser Gesichtspunkt ist in der Diskussion der Historiker, Soziologen etc. fast immer unterschlagen worden,

1 Vgl. dazu die Untersuchungen von Francoise d'Eaubonne: Les femmes avant le patriarcat, Paris 1977; Pierre Samuel: Amazonen, Kriegerinnen und Kraftfrauen, München 1979.

2 Vgl. dazu Inge Stephan: „Daß ich Eins und doppelt bin ...". Geschlechtertausch als literarisches Thema. In: Dies., Sigrid Weigel: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Berlin 1983, S. 153–175.

obwohl er doch jedem in die Augen springen müßte, der sich die Veränderungen der Familienstruktur und der Geschlechterbeziehungen, die sich im Zusammenhang der politökonomischen Umwälzungen vollziehen, ansieht. Der politische Emanzipationskampf, unter der Parole Freiheit und Gleichheit geführt (auf die Brüderlichkeit komme ich später zu sprechen), enthielt eine Verheißung nicht nur für den Mann als Bürger, sondern auch für die Frau als Bürgerin. Warum sollte das, was der Mann für sich als Bürger forderte, nämlich Selbstbestimmung, Emanzipation, Glück, nicht auch für die Frau als Bürgerin gelten?

Die kurze Phase der „weiblichen Gelehrsamkeit"[3] um die Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt, daß zumindest einige Frauen die bürgerliche Gleichheitsforderung auf Teilgebieten für sich durchzusetzen und zu leben versuchten. Nicht zufällig treten in dieser historischen Phase erstmals in bemerkenswerter Anzahl Frauen als Schriftstellerinnen, als sogenannte „Amazonen der Feder", an die Öffentlichkeit. Eins der Beispiele, das in diesem Zusammenhang immer wieder zitiert wird, ist die Gottschedin, also die Frau von Gottsched, dem es um die moralische und intellektuelle Bildung beider Geschlechter ging. Daß ihm vor den Konsequenzen seines eigenen Tuns wohl bange gewesen sein dürfte, zeigt die Amazonenvision, die Gottsched in *Die vernünftigen Tadlerinnen* schildert. Gottsched läßt seine Heldin Calliste von folgender Vision berichten:

> Ich habe ohngefähr etwas von den alten Amazonen gelesen. [...] Ich geriet dabei in eine recht angenehme Betrachtung. Meine Einbildungskraft stellte mir eine Republik vor, die etwa heute zu Tage aus lauter Frauenzimmern aufgerichtet werden könnte. Ich verbannte in meinen Gedanken alle Mannspersonen aus meiner Vaterstadt. Ich besetzte alle Ämter und Bedienungen mit lauter Weibsbildern. Der Rat wurde nicht mehr aus den ansehnlichsten Bürgern, sondern aus den vernünftigsten Bürgerinnen erwählt. Sein Haupt war nicht der Bürgermeister, sondern eine Bürgermeisterin. [...] Ich sah ein Regiment Heldinnen mustern, die mit ihrem Gewehr wohl umzugehen wußten. [...] Am allerbesten gefiel mir die Betrachtung einer weiblichen hohen Schule. Denn meinem Bedünken nach waren alle Professorstellen mit Weibspersonen besetzt. Die Jungfern zogen haufenweise aus einer Stunde in die andere. [...] Es fanden sich Spaltungen unter ihnen. Der eine Teil hielt es mit dieser, der andere, mit jener Lehrerin. [...] Man hielt öffentliche Unterredungen von gelehrten Materien, die in kleinen gedruckten Schriften vorher

3 Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. M. 1979, S. 80 ff.

waren bekannt gemacht worden. Und mich dünkt, daß es weit lebhafter und eifriger, als jetzo bey den Männern zugieng. Man zankte sich zum Exempel: ob die Vernunftlehre eine Kunst oder eine Wissenschaft sey? Ob man mit dem Aristoteles dreyerley, oder mit dem Galenus viererley Arten der Schlußrede zugeben sollte? Oder ob man den ganzen Plunder miteinander wegwerfen könne? Ja, es fand sich auch eine Spitzfündige, die, aus einer sonderbaren Begierde, neue Wahrheiten zu erfinden, die Frage aufwarf: Ob es denn eine so ganz ausgemachte Sache wäre, daß die Mannspersonen Menschen wären?[4]

Die Vision täuscht: Die Ausphantasierung starker, selbstbewußter und intellektueller Frauen wird nicht als eine positive Utopie entworfen und mit dem aufklärerischen Gleichheitsgrundsatz in Verbindung gebracht, sondern sie wird in einem zweiten, sich daran anschließenden Traum zur Warnung aufgestellt für all die Frauen, die sich erkühnen sollten, die Gleichheitsforderung wörtlich zu nehmen und auf die eigene Person zu beziehen:

Es war spät und ich ward genötigt mich mit diesen angenehmen Gedanken zu Bette zu legen. Da war es nun ganz natürlich, daß ich Träume haben mußte, die mit dem, was ich bisher beschrieben, einige Verwandtschaft hatten. Es kam mir nämlich eben diese Stadt voller Weibsbilder vor, allein unter einer ganz anderen Gestalt, als sie mir wachend vorgekommen war. Ich sah zwar allenthalben Frauenzimmer, aber ich konnte sie kaum mehr dafür halten, was sie doch waren. Das machte ihre Gestalt, ihr Putz und ihre Kleidung waren verändert. Man hielt unter ihnen nichts mehr auf die weiße Haut des Halses und der Brust, nichts auf die geschickte Stellung des Leibes. Artigkeit und Höflichkeit waren Wörter, die mit den dadurch bedeuteten Sachen ganz aus der Mode gekommen waren. [...] Auf allen Straßen sah man unzählige Stücke von zerbrochenen Spiegeln liegen: denn man bediente sich derselben nicht mehr. Zarte und schöne Hände, oder kleine geschickte Füße zu haben, war kein Ruhm mehr für das Frauenzimmer. [...] Man ließ sich keine Moden mehr aus Frankreich bringen: eine jede machte ihre Kleidung nach ihrer eigenen Phantasie. Der Zwang der steifen Schnürleiber war ganz verbannt: die Brust entblößte man nicht mehr, und die meisten Personen waren ziemlich stark von Leibe und fast allenthalben gleich dick. Ich konnte es mir fast nicht einbilden, daß diese unartigen Creaturen, die ich überall vor mir sah, Frauen seyn sollten. Wo sind, dachte ich bey mir selbst, alle Annehmlichkeiten unseres Geschlechts? Wo ist das holdselige Lächeln der Lippen? Wo sind die blitzenden Augen? Wo sind die verliebten Geberden und Mienen? Wo sind viel tausend anderer Reizungen, die uns bisweilen selbst in Personen von unserem eigenen Geschlechte verliebt machen? Warum sehe ich denn keine Lauten oder andere Gattungen von Saytenspiel? Warum hört man keine Engelstimme, ein bezauberndes Lied nach dem anderen anstimmen?[5]

4 Ebenda, S. 101 f.
5 Ebenda, S. 103.

Die Botschaft ist klar: Die Frauen sollen sich nicht erdreisten, das Postulat der Freiheit und Gleichheit auf sich selbst anzuwenden, denn die Folgen werden schreckliche sein: Häßlichkeit, Unattraktivität und Unweiblichkeit, kurz das Ende der Liebe zwischen den Geschlechtern. Das, worum es eigentlich geht in dieser historischen Phase, nämlich um die Machtverteilung in einer sich neu konstituierenden Gesellschafts- und Wirtschaftsform, wird gar nicht thematisiert. Die Frauen sollten gar nicht erst auf die Idee kommen, sich in diesen Machtkampf, der sich zwischen den Klassen vollzieht, mit eigenen Forderungen einzuschalten, den sogenannten Hauptwiderspruch, nämlich den zwischen Adel und Bürgertum, der im 18. Jahrhundert ausgetragen wurde, mit dem sogenannten Nebenwiderspruch, nämlich der Geschlechterauseinandersetzung, zu belasten und verwirren.

Der Typus der „gelehrten Frau", der in der Frühaufklärung noch als Ideal gegolten und den Gottsched selbst propagiert und den seine Frau gelebt hatte, wurde im Verlauf der weiteren Entwicklung sehr bald fallengelassen, da er sich als systemsprengend und gefährlich erwiesen hatte. Er wurde daher abgelöst durch einen neuen Typus, den der empfindsamen, tugendhaften Frau, an dessen Ausformulierung und Propagierung Schriftsteller und Philosophen das ganze Jahrhundert hindurch gemeinsam arbeiteten.

Ich kann hier nicht die unterschiedlichen Ausprägungen und mögliche positive und negative Aspekte dieses Frauenbildes weiter ausführen. Wichtig ist mir in diesem Zusammenhang, daß die Forderung und Anwendung des Gleichheitsgrundsatzes auch für das weibliche Geschlecht das ganze Jahrhundert nicht zur Ruhe kamen. Ablesbar ist das nicht nur an vielen Frauenbildern, die insbesondere in der Literatur gegen eine mögliche Emanzipation der Frau schützend und abwehrend aufgerichtet werden, sondern auch an der zunehmenden Thematisierung der Frauenfrage durch Frauen selbst.

Mary Wollstonecrafts *Verteidigung der Rechte der Frauen* (1791/3)[6] war ein erster Meilenstein in dieser Emanzipationsentwicklung, die von Frauen selbst geführt wurde. Die zeitliche Nähe zur Französischen Revolution ist nicht zufällig. Die Französische Revolution ist nicht nur der Kulminationspunkt der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen, sondern sie ist zugleich ein Höhepunkt weiblicher Forderungen nach Freiheit und Gleichheit. 1791 verfaßte Olympe de

6 Mary Wollstonecraft: Verteidigung der Rechte der Frauen, Neuausgabe Zürich 1975, 2 Bde.

Gouges ihre *Erklärung der Rechte der Frau*[7], die ein provozierendes und radikales Gegenstück zur Erklärung der Menschenrechte ist, die in Wahrheit doch nur die Rechte des Mannes formuliert hatten. In Artikel I heißt es bei Olympe de Gouges programmatisch: „Die Frau wird frei geboren und bleibt dem Manne ebenbürtig in allen Rechten."[8] Solche kühnen Forderungen mußten Angst einjagen, zumal wenn sie wie bei Olympe de Gouges mit Unerbittlichkeit und Radikalität vorgetragen wurden. Olympe de Gouges schreckte nicht davor zurück, Robespierre öffentlich zum Duell zu fordern. Damit, wie überhaupt mit ihrer Forderung nach „Schwesterlichkeit", das heißt, nach Anwendung der Menschenrechte auch auf die Frauen, überschritt sie weit die Grenzen des Möglichen in der damaligen Zeit. Sie wurde nicht nur das Opfer einer bösartigen und hämischen Denunziationskampagne, die insbesondere ihr als einer Frau galt, die „vergessen hatte, was sich für ihr Geschlecht geziemt",[9] sondern sie wurde auch ganz konkret 1793 durch die Guillotine zu Tode gebracht und schließlich aus dem historischen Bewußtsein verdrängt. Dieser Verdrängungsvorgang galt übrigens nicht nur ihr, sondern einer ganzen Bewegung von Frauen, die im Rahmen der bürgerlichen Revolution ihren eigenen Kampf führten. Als „kriegerische Weibsbilder", als „emanzipierte Frauen", als „abscheuliche Metzen", als „häßliche und anmaßende Frauen", kurz: als Amazonen, sind sie von den Zeitgenossen beschimpft und bekämpft worden.[10] Die Denunziation war erfolgreich. Wer kennt heute noch den Kampf der Frauen während der Französischen Revolution? Wer kennt Namen wie Claire Lacombe und Théroigne de Mericourt? Wer weiß von der Gesellschaft der revolutionären Republikanerinnen, einem Klub, der ausschließlich Frauen als Mitglieder aufnahm? Wer hat von den Amazonenlegionen gehört, und wer hat die Erklärung der Rechte der Bürgerinnen, der Prostituierten vom Palais Royal gelesen, mit der diese ihre

7 Olympe de Gouges: Schriften, Basel, Frankfurt a. M. 1980. Siehe auch Neda Bei, Ingeborg Schwarz: Olympe de Gouges: Les droits de la femme. A la Reine. – Die Frauenrechte. An die Königin, Wiedergabe und Übersetzung des Textes von 1791. In: Das ewige Klischee. Zum Rollenbild und Selbstverständnis bei Männern und Frauen, hrsg. v. einer Autorinnengruppe der Uni Wien, Wien, Köln und Graz 1981, S. 45–75.

8 Olympe de Gouges: Schriften (wie Anm. 7), S. 41.

9 So der Moniteur vom 19. November 1793, zit. nach dem Klappentext zu den Schriften von Olympe de Gouges (wie Anm. 7).

10 Vgl. „Stimmen der Nachwelt" im Anhang zu Olympe de Gouges: Schriften (wie Anm. 7), S. 177 ff.

Gleichstellung mit Männern und Frauen forderten? Wer kennt die Bittschriften der Frauen des Dritten Standes, wer die unzähligen feministischen Broschüren der Revolutionszeit?[11] Auffällig ist, daß sich die kämpferischen Frauen während der Revolutionszeit selbstbewußt auf das antike Amazonenvorbild bezogen, während die männlichen Gegner sich durch den Kampf der Frauen in der Durchsetzung ihrer eigenen Ziele gefährdet sahen. Die männliche Reaktion auf diese Bedrohung ist so einfach wie genial.[12] Das, was an den lebendigen Frauen als Bedrohung abgewehrt und wie im Fall von Olympe de Gouges kurzerhand getötet wird, wird auf der Ebene der Ideologiebildung als Tugend aufgewertet und gleichzeitig neutralisiert. So tritt in den Revolutionsfesten der Französischen Revolution neben die Gestalt der Mutter die Amazone als eine zweite zentrale Gestalt, in der sich die revolutionäre Tugend verkörpern sollte. In den zahlreichen Festumzügen der Revolutionszeit bildete die Amazone oftmals den Mittelpunkt des Festgeschehens. In dieser herausgehobenen symbolischen Funktion scheint den Frauen die Gleichstellung mit den Männern gewiß – ein Irrtum, wie sich zeigen sollte. Im Bild der Amazone wird die Frau zur abstrakten republikanischen Tugend erhöht und gleichzeitig auf den Status einer (toten) Statue reduziert. Als Amazone, als Göttin der Freiheit, der Gleichheit und der Vernunft stabilisierte sie nur die kollektive Identität der Männer. Für die Frauen konnte sie nur eine ambivalente Bezugsfigur sein, weil sie erstens zumeist mit der Gestalt der Mutter gekoppelt erschien und damit eine Spaltung wiederholte, deren Opfer Frauen schon immer gewesen sind, und weil ihr zweitens keine gesellschaftliche Praxis entsprach und das, was sich in den Frauenklubs und den Amazonenlegionen als eine solche Praxis zu etablieren begann, unterdrückt und verfolgt wurde.

---

11 Zum Thema Frauen und Französische Revolution siehe die Arbeiten von M. de Villiers: Histoire des Clubs de Femmes et des Legions d'Amazones, 1793, 1848–1871, Paris 1910; M. Cerati: Le Club de Citoyennnes Republicaines Revolutionnaires, Paris 1966; Paule-Marie Duhet: Les femmes et la Revolution 1789–1794, Paris 1971; Neda Bei: Der politische Diskurs / der politische diskurs der Frauen, Marginalien zur Szenographie der bürgerlichen Revolution. In: Das ewige Klischee, S. 76–107.

12 Inge Baxmann: Weibliche Identitätsbildung und Revolutionsfeste. In: Das Argument 138 (1983), S. 216–224. Vgl. auch Olwen Hufton: Weiblicher Alltag. Die Schattenseite der Französischen Revolution. In: Claudia Honnegger, Bettina Heintz (Hg.): Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen, Frankfurt a. M. 1981, S. 138–159.

Wie groß aber die Beunruhigung war, die von den sogenannten Amazonen der Französischen Revolutionszeit ausging, ist ablesbar nicht nur an den geschickten Verwandlungsversuchen der lebendigen Amazonen in statuarische Göttinnen und Heldinnen, die man in Festumzügen mit sich führen oder auf Marktplätzen gefahrlos aufstellen konnte, sondern auch an den zahlreichen Versuchen, die Geschlechterbeziehungen neu zu definieren und die Rollen neu festzulegen.

Diese Versuche fanden nicht nur in Frankreich statt, sondern auch in Deutschland, hier mit der erkennbaren Absicht, ein Übergreifen der Revolution auf das eigene Land zu verhindern und damit auch die Szenen zu vermeiden, wo „Weiber zu Hyänen" werden und mit „Entsetzen Scherz" treiben, wie Schiller mit Blick auf die Revolution im Nachbarland in seinem „Lied von der Glocke" warnend geschrieben hatte.[13]

Ich verstehe die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland geführte philosophische Diskussion über das Wesen von Mann und Frau als einen Versuch, die durch die bürgerliche Emanzipationsentwicklung und insbesondere durch die Französische Revolution gefährdete Vormachtstellung des Mannes neu zu etablieren, das heißt, das patriarchalische System neu zu legitimieren. Denn tatsächlich war durch die Aufklärung und durch die auf ihr basierende bürgerliche Emanzipationsbewegung nicht nur die feudale Ordnung in eine Existenzkrise geraten, die dann durch die Revolution für das französische Feudalsystem tödlich endete, sondern das ganze patriarchalische System geriet unter Legitimationsdruck in dem Augenblick, wo die Aufklärung sich selbst beim Worte nahm und ihre eigenen Postulate konsequent zu Ende dachte. Denn wo lag eigentlich die Rechtfertigung, die Frauen von dem, was als intellektueller, moralischer und politischer Fortschritt gesamtgesellschaftlich gefordert wurde, auszuschließen? Genau an dieser Rechtfertigung arbeiteten m. E. mehr oder minder versteckt offen Philosophie und Literatur

13 Zur Erinnerung sei hier die einschlägige Passage aus „Das Lied von der Glocke" noch einmal ganz zitiert: „Freiheit und Gleichheit! hört man schallen; / Der ruh'ge Bürger greift zur Wehr, / Die Straßen füllen sich, die Hallen, / Und Würgerbanden ziehn umher, / Da werden Weiber zu Hyänen / Und treiben mit Entsetzen Scherz; / Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen, / Zerreißen sie des Feindes Herz. / Nichts Heiliges ist mehr, es lösen / Sich alle Bande frommer Scheu; / Der Gute räumt den Platz dem Bösen, / Und alle Laster walten frei." Schiller: Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Leipzig (Reclam), o. J., Bd. I, S. 224.

im ausgehenden 18. Jahrhundert. Natürlich muß man sich hier vor Verallgemeinerungen hüten. Nicht alle Philosophen und Schriftsteller beteiligten sich an der Neudefinition der Geschlechtscharaktere und wenn, dann auch nicht immer in reaktionärer Weise, es gab auch emanzipatorische Diskurse, aber ein Blick auf die einschlägigen Texte zeigt doch, daß die neu entstehende Geschlechterphilosophie um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert durchaus Prominenz in ihren Reihen hatte.

II

1795 veröffentlichte Wilhelm von Humboldt in Schillers *Horen* zwei programmatische Aufsätze „Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur" und „Ueber männliche und weibliche Form". Im ersten Aufsatz heißt es:

> Die zeugende Kraft ist mehr zur Einwirkung, die empfangende mehr zur Rückwirkung bestimmt. Was von der erstern belebt wird, nennen wir *männlich,* was die letztere beseelt, *weiblich.* Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit.[14]

14 Zit. nach Wilhelm von Humboldt: Werke, hrsg. v. Albert Leitzmann, Berlin 1903, Bd. I, S. 19. Zur Dichotomisierung der „Geschlechtscharaktere" im 18. Jahrhundert vgl. die Arbeiten von Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Seminar Familie und Gesellschaftsstruktur, hrsg. v. Heidi Rosenbaum, Frankfurt a. M. 1978; Barbara Duden: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Kursbuch 47 (1977); Susan Cocalis: Der Vormund will Vormund sein. Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert. In: Gestaltet und Gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur, Amsterdam 1980; Sigrid Weigel: „... führen jetzt die Feder statt der Nadel". Vom Dreifachcharakter weiblicher Schreibarbeit – Emanzipation, Erwerb und Kunstanspruch. In: Ilse Brehmer u. a. (Hg.): Frauen in der Geschichte IV. Wissen ist Leben, Düsseldorf 1983, S. 347–367. Eine Fülle von einschlägigen Texten verarbeitet Volker Hoffmann, bei dem sich die derzeit beste Übersicht über die Diskussion am Ende des 18. Jahrhunderts findet. Volker Hoffmann: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik zur Goethezeit. In: Klassik und Moderne. Festschrift für Walter Müller-Seidel, Stuttgart 1983, S. 80–97.

Die Polarisierung führt zu dichotomischen Strukturen auf den verschiedensten Ebenen, wobei es Humboldt aber darum geht, diese Dichotomie produktiv zu machen und auf einer höheren Ebene aufzuheben. Er spricht in diesem Zusammenhang von Einheit und Ergänzung und von dem „harmonischen Ganzen"[15], in dem der ursprüngliche Unterschied der Geschlechter seine Auflösung finden soll. Trotz eines solchen Ansatzes überlagert die polarisierende Struktur die ganzheitlichen Absichten und produziert letztlich ein Weiblichkeitsbild, aus dem Aktivität, Kraft, Stärke und Selbständigkeit idealtypisch getilgt sind.

Einen anderen Ansatz verfolgt Fichte. In seinen *Grundlagen des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre* (1796/7) definiert er die Frau als das „zweite Geschlecht" und ordnet es ganz explizit dem ersten, nämlich dem männlichen Geschlecht, nach: „Das zweite Geschlecht steht der Natureinrichtung nach um eine Stufe tiefer, als das erste; es ist Objekt einer Kraft des ersteren."[16] Legitimierender Bezugspunkt für solche Auffassungen, die schon Mary Wollstonecraft ironisch aufgespießt und Olympe de Gouge vehement bekämpft hatte, war für ihn die angebliche, behauptete Natur des Weibes, die sie zur Liebe und zur Aufopferung ihres eigenen Willens unter den Willen des Mannes bestimme. Damit hört die Frau auf, „das Leben eines Individuums zu führen; ihr Leben ist Teil seines Lebens geworden", wie Fichte ganz unverblümt schreibt.[17] Was uns hier als imperialer Gestus entgegentönt, ist die Sprache des Herrschers und Unterwerfers. Hier geht es nicht mehr wie bei Humboldt um eine polarisierende Bestimmung von Männlich und Weiblich im Sinne von aktiv und passiv, rational und emotional, öffentlich und privat, sondern um die Neukonstituierung eines Herrschaftsverhältnisses, das erste Brüche zeigte und deshalb neu fundamentiert werden mußte.

Da Gott und das Christentum ihre legitimierende Kraft für eine Bewegung längst verloren hatten, die sich selbst in die Tradition der aufklärerischen Säkularisierungsbewegung stellte und sich einen strengen Wissenschaftsanspruch auferlegte, wurde nun die Biologie und Anthropologie herangezogen, um bestehende Geschlechter- und Herrschaftsverhältnisse zu bekräftigen. Die Auffassung von Fichte, daß die Frau gar kein Individuum bzw. Subjekt sei, ist dabei keines-

15 Wilhelm von Humboldt: Werke. Bd. 1 (wie Anm. 14), S. 20.

16 Johann Gottlieb Fichte: Grundlagen des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre, Neudruck Hamburg 1979, S. 302.

17 Ebenda, S. 307.

wegs exzeptionell. In Hegels Philosophie, als einem zusammenfassenden Lehrgebäude der klassischen Epoche, kommt die Frau als Subjekt konsequenterweise gar nicht vor. Der Mensch in der Hegelschen Philosophie ist stets der idealisierte Mann, zur Frau finden sich beiläufige Bemerkungen, wie etwa folgende:

> Der Unterschied zwischen Mann und Frau ist der des Tieres und der Pflanze: das Tier entspricht mehr dem Charakter des Mannes, die Pflanze mehr dem der Frau, denn sie ist mehr ruhiges Entfalten, das die unbestimmbare Einigkeit der Empfindungen zu seinem Prinzip erhält. Stehen Frauen an der Spitze der Regierung, so ist der Staat in Gefahr, denn sie handeln nicht nach den Anforderungen der Allgemeinheit, sondern nach zufälliger Neigung und Meinung.[18]

III

Nach diesem kurzen Exkurs über die Geschlechterphilosophie komme ich jetzt auf zwei Autoren, die mit dieser Diskussion eng verbunden sind und in deren Werken sich vielfältige Bezüge darauf befinden. Der zeitliche Rahmen ermöglicht mir dies leider nur sehr verkürzt und thesenhaft zu tun. Auf Schillers Abscheu vor den „Weibern", die zu „Hyänen" werden, ist schon kurz hingewiesen worden. In einem solchen Zitat steckt mehr als die Angst vor einem politischen Umsturz. Hier geht es auch um die Angst des Mannes vor einem Umsturz des Herrschaftsverhältnisses des Mannes über die Frau und um eine mögliche Umkehrung der Rollen. Die „rasenden Weiber" der Revolution rühren an die Grundfesten männlichen Selbstverständnisses. In Gedichten wie „Würde des Mannes" und „Würde der Frauen" versuchte Schiller die Geschlechtsrollen in einer so reaktionären Weise zu definieren, daß sich sogar die Zeitgenossen darüber mokierten und insbesondere Frauen wie Caroline Schlegel darauf nur ironisch reagieren konnten. Das scheint Schiller aber nicht irritiert zu haben, denn in immer neuen Zusammenhängen und auf verschiedenen Ebenen unternahm er Versuche, die Frau als „schönes Eigentum" des Mannes zu definieren.[19] Auch seine beiden

---

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 319 f. Siehe auch Ulla Ernst: Hegels Idealisierung von Mann und Frau. In: Das ewige Klischee, S. 108–131; Britta Noeske-Clotofski: Noch immer unsere Falle. Das Frauenbild der Vergangenheit wirft seine Schatten, Berlin 1982.

19 Vgl. den Aufsatz von Barbara Duden (wie Anm. 14).

Dramen *Die Jungfrau von Orleans* und *Maria Stuart* gehören in den Zusammenhang dieser Bemühungen.

Ich gehe hier nur sehr kurz auf die *Jungfrau von Orleans* ein – in anderem Zusammenhang habe ich mich mit diesem Text ausführlicher beschäftigt,[20] weil Schiller hier das durch die Revolution aktualisierte Bild der Amazone in einer ganz charakteristischen Weise aufnimmt. Als kämpferische und selbständige Frau widerspricht Johanna von Orleans erst einmal dem Bild, auf das Schiller die Frauen in Gedichten wie „Würde der Frauen" und theoretische Abhandlungen wie „Anmut und Würde" festzulegen bemüht war. Als Amazone war Johanna auch von den französischen Revolutionären neu rezipiert worden. Man berief sich auf Johanna als eine Schutzheilige und als ein Vorbild und stützte sich dabei auf ein programmatisches Gedicht von Robert Southey, einem begeisterten Anhänger der Revolution, der Johanna als mutige und kämpferische Frau gefeiert und in ihr eine Vorläuferin der Französischen Revolution begrüßt hatte.[21]

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß die Amazonenbegeisterung der französischen Revolutionäre eine ambivalente Angelegenheit ist, weil sie einherging mit der Verfolgung und Tötung lebendiger kämpferischer Frauen. Der Amazonenkult in der Französischen Revolution mit seinen zahlreichen figürlichen Darstellungen und Standbildern liegt auf der gleichen Ebene wie die zahlreichen weiblichen Allegorien von der Antike bis zur Gegenwart. Als Allegorie der Freiheit, der Gleichheit, der Gerechtigkeit etc. hat die Frau im Patriarchat schon immer eine Repräsentanz gehabt, der keinerlei gesellschaftliche Praxis entsprach. Ernest Borneman hat den Widerspruch zwischen den Bildern und der Realität folgendermaßen zu erklären versucht:

> Nirgends tritt die Widersprüchlichkeit des Patriarchats deutlicher in Erscheinung als in diesen Gestalten, die aus dem Mutterrecht übernommen worden sind und dem Vaterrecht als Rechtfertigung für die Unterdrückung der Frau dienen; denn wenn man die Frau als Symbol verehrt, entledigt man sich der Pflicht, ihr auch als lebendem Wesen Ehre zu erweisen; wenn man sie als Gerechtigkeit, als Freiheit, als Weisheit symbolisiert, braucht man ihr in der Realität keine Freiheit, keine Gerechtigkeit zu geben und kann ihre Weisheit getrost mit Füßen treten. Hier deckt das Patriarchat also sein schlechtes

20 Inge Stephan: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung. In: Dies., Sigrid Weigel: Die verborgene Frau (wie Anm. 2), S. 35–66.

21 Robert Southey: Joan of Arc, o. O. 1796.

> Gewissen auf und zeigt gleichzeitig, wie man es durch Aufdeckung besänftigt.[22]

Borneman benennt m. E. sehr zutreffend die Funktion, die die Allegorisierung des Weiblichen hat: Verschleierung und Herrschaft. Ich will versuchen, diesen Gedanken kurz auf die *Jungfrau von Orleans* anzuwenden. Der Widerspruch, der zwischen dem traditionellen Frauenbild Schillers („und drinnen waltet die tüchtige Hausfrau [...]") und der Ausphantasierung einer kämpferischen Frau liegt, die alles andere als ein Hausmütterchen war, löst sich auf eben die Weise wie der Widerspruch, der zwischen der offiziellen Verehrung der Amazone als Symbol und der gleichzeitigen Verfolgung der realen Amazonen in der Revolution besteht. Nur ist dieser Widerspruch bei Schiller nicht so deutlich und anders nuanciert. Schiller hat kein Interesse, Johanna als ein Symbol der Revolution aufzurichten. Ganz im Gegenteil: Bei ihm wird sie zur Schutzheiligen gegen die Revolution. Ihr Kampf gilt der Erhaltung der alten feudalen Ordnung. Die Krönung des Königs ist Ziel und Höhepunkt ihres Lebens. Ihr Kampf und vor allem die damit verbundene Abweichung von der weiblichen Rolle rechtfertigt sich allein aus diesem Ziel. Ein größerer Gegensatz zum Kampf der Frauen in der Revolution ist kaum denkbar.

Aber Schillers *Johanna* geht in der antirevolutionären Funktion nicht auf. Ihr Amazonentum stellt eine Beunruhigung dar, die im Text immer wieder thematisiert wird.[23] Der Vater beklagt das amazonische Wesen seiner Tochter als „eine schwere Irrung der Natur",[24] der Erzbischof beschwört Johanna inständig, zurückzukehren „zu dem anderen Geschlecht [...], das nicht berufen ist zum blut'gen Werk der Waffen",[25] und auch Agnes Sorel, die Mätresse des Königs, fordert Johanna auf: „Entwaffne dich! Lege diese Rüstung ab [...] O sei ein Weib."[26] Ihr Verehrer Raimond sieht in ihr eine Ausnahmegestalt, für die menschliche Gesetze und Maßstäbe nicht gelten – eine Sicht, die von der Bevölkerung geteilt wird, und auf der Einschätzung basiert, daß außergewöhnliche Situationen außergewöhnliche

22 Ernest Borneman: Das Patriarchat, Frankfurt a. M. 1975, S. 367. Siehe auch Cäcilia Rentmeister: Berufsverbot für Musen. In: Ästhetik und Kommunikation 25 (1976), S. 92–112.

23 Zitiert wird im folgenden nach Schiller: Die Jungfrau von Orleans. Romantische Tragödie, Stuttgart (Reclam) 1958.

24 Ebenda, S. 5.

25 Ebenda, S. 70.

26 Ebenda, S. 86.

Menschen und Taten erfordern. Johanna selbst versucht, ihren Taten das Außergewöhnliche und Schockierende zu nehmen. Sie stellt sich ausdrücklich in die Tradition des gängigen Frauenverständnisses ihrer Zeit. Sie deutet ihre Taten als eine gehorsame Erfüllung dessen, was ihr Gott befohlen hat und stellt sich nachdrücklich unter den konservativen Sinnspruch, der ihr von den Heiligen verkündigt wird: „Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden."[27] Sie sieht sich selbst als Werkzeug und als Gefäß.[28] Sie definiert sich also in schöner Übereinstimmung mit der klassischen Geschlechterphilosophie nicht als Subjekt ihres eigenen Handelns, sondern als Objekt eines höheren, göttlichen Willens. Das Amazonische wird also sowohl im Bewußtsein Johannas zurückgedrängt, wie auch in der Darstellung weitgehend getilgt, die Schiller von ihr gibt. Sie trägt nur Helm und Brustharnisch, sonst ist sie „weiblich gekleidet"[29].

Johanna ist als Amazone kaum noch kenntlich, die Hinweise auf die antiken Amazonen, mit denen Johanna sonst häufig verglichen wird, fehlen bei Schiller völlig. Ich vermute, daß Schiller durch das Beispiel der sogenannten Amazonen der Französischen Revolution so schockiert und verunsichert war, daß er auf jeden Fall vermeiden wollte, daß seine Johanna mit ihnen identifiziert werden konnte. Seine Johanna war ja gerade als Gegenbild zu den kämpferischen Frauen der Französischen Revolution gemeint. Dabei geriet Schiller jedoch in einen Widerspruch, der für seine Heldin tödlich ausging. Als Gegenbild trug auch seine Johanna starke, kämpferische Züge, die trotz aller Vergeistigung und Religiosität seine Figur in eine problematische Nähe gerade zu den „rasenden Weibern" der Revolutionszeit brachten. Aus diesem Dilemma gab es nur einen Ausweg: den Tod der Heldin.

Die Entlebendigung Johannas vollzieht sich dabei in zwei Phasen. Zum einen wird sie von Schiller als „reine Jungfrau" und als Heilige gezeichnet, also all dessen beraubt, was Lebendigkeit ist. Auf der anderen Seite verwickelt Schiller sie in einen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, den sie mit ihrem Leben bezahlen muß. Durch ihre Neigung gibt Johanna zu erkennen, daß sie in Wahrheit doch ein Weib ist, daß sie zum Weib wird, „wenn ihr ein Mann begegnet"[30]. Die patriarchalische Welt ist also wieder in Ordnung. Johannas ama-

27 Ebenda, S. 36.
28 Ebenda, S. 71.
29 Ebenda, S. 48.
30 Ebenda, S. 107.

zonisches Handeln ist nur ein Schein. Durch diese Entdeckung, die im Text zu rührenden Szenen führt, wird letztlich das bestätigt, was Autoren immer wieder vermutet haben, nämlich, daß sich hinter jeder kämpferischen Amazone immer ein Weib verbirgt, das besiegt sein will.

Hier könnte das Drama also zu Ende sein. Daß es das nicht ist, hängt nicht nur mit der historischen Vorlage zusammen, sondern vor allem damit, daß Johanna dem Gesetz der Reinheit, dem Schiller sie unterworfen hat, untreu wird, wenn auch nur kurz und nur in Gedanken. Gesühnt wird das mit ihrem Tod, der freilich zur Apotheose wird. Schiller entfaltet hier genau den Pomp und das Pathos, das schon die französischen Revolutionäre entwickelt hatten, um aus den lebendigen, kämpferischen Frauen die toten Amazonen-Standbilder und die blutleeren Allegorien der Freiheit und der Gleichheit herzustellen. Die Berührung Schillers und der Revolutionsmänner – jenseits und trotz der unterschiedlichen politischen Positionen und Zielsetzungen – gerade in diesem Punkt erscheint mir nicht zufällig. Ich verstehe sie als Ausdruck eines patriarchalischen Reaktionsmusters, mit dem die Bedrohung durch reale Frauen abgewehrt und neutralisiert werden sollte.

Daß hierbei nicht nur abstrakte politische Interessen eine Rolle spielten, sondern konkrete psychische Mechanismen angerührt wurden, ließe sich nicht nur an Schiller zeigen, sondern könnte auch am Beispiel der französischen Revolutionsmänner erläutert werden. Ich will dies nicht tun, sondern diesen Gedanken an einem anderen Autor, nämlich Kleist, verdeutlichen, weil hier die psychische Verwicklung in das eigene Werk sehr viel klarer zu Tage tritt als bei Schiller.

In seinen Briefen zeigt sich Kleist als ein Mann, der die herrschende Geschlechterphilosophie vollständig verinnerlicht hat. In den Briefen an die Verlobte und an die Schwester finden wir alle die Klischees wieder, die in der Zeit gängig waren.[31] Ähnlich wie Fichte wies auch Kleist der Frau die „zweite Stelle"[32] zu und definierte sie allein in ihrer Funktion auf den Mann:

> Die Frau [...] hat keine anderen Verpflichtungen, als Verpflichtungen gegen ihren Mann; [...] das Glück des Mannes [...] ist der *einzige* Gegenstand der

31 Zitiert wird im folgenden nach Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, 6. Aufl., München 1977, Bd. 2.

32 Ebenda, S. 493.

> Frau; [...] die Frau ist mit ihrer ganzen Seele für ihren Mann tätig, sie gehört niemandem an, als ihrem Manne, und sie gehört ihm ganz an.[33]

Seiner Verlobten versuchte er in einer Form, die an Gehirnwäsche erinnert, immer wieder einzureden, daß sie schwach sei und einer männlichen Stütze und Leitung bedürfe.[34] In der behaupteten Schwäche und Labilität der Frauen findet Kleist die Rechtfertigung für seine quälerischen Erziehungsversuche. Besessen von dem Gedanken, aus der Verlobten „einst ein vollkommnes Wesen zu bilden",[35] hält er ihr immer wieder ihre weibliche Bestimmung vor Augen: „Keine Tugend ist doch weiblicher, als die Sorge für das Wohl anderer."[36] Der Zweck der Frau liegt also außerhalb ihrer selbst, ihr Leben findet Rechtfertigung in der aufopfernden Hingabe an den Mann und die Kinder. Trotz aller Versuche, sich an seine Wünsche anzupassen, genügt die Verlobte Wilhelmine nicht den hohen Anforderungen von Kleist. Auch die Schwester Ulrike hat, wie Kleist schrieb, „die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern".[37] Freilich war sie eine ganz andere Frau als die Verlobte Wilhelmine. Unternehmungslustig, eigenständig in ihren Entscheidungen entsprach sie so gar nicht dem Bild, auf das Kleist die Frauen festzulegen versuchte. In Männerkleidern reist sie mit dem Bruder nach Frankreich und lehnt die Ehe, zu der der Bruder sie zu überreden versuchte, ab. Kleist schwärmt von ihr in den Briefen wie von einer Geliebten und fühlt sich doch zugleich von ihr abgestoßen: „Sie ist eine weibliche Heldenseele, die von ihrem Geschlechte nichts hat, als die Hüften."[38] Als ein „Wesen", „das weder Mann noch Weib ist, und gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt" erscheint sie ihm als ein „Mißgriff" der Natur.[39] Wiederholt kommt er darauf zurück, daß sich „nicht an ihrem Busen ruhen" läßt.[40]

Was die Briefe eher verdecken als enthüllen, ist, daß solche Aussagen gar nicht so sehr Aussagen über die Schwester sind, sondern vielmehr Andeutungen über Kleists eigene Problematik enthalten. Denn tatsächlich ist es ja er, der zwischen den Gattungen schwankt,

33 Ebenda, S. 507.
34 Ebenda, S. 524.
35 Ebenda, S. 577.
36 Ebenda, S. 507.
37 Ebenda, S. 885.
38 Ebenda, S. 664.
39 Ebenda, S. 676.
40 Ebenda, S. 655.

dem die Sicherheit des Geschlechtes fehlte,[41] der hin- und hergerissen wird zwischen der Liebe zu verschiedenen Männern, denen er, wie er in einem Bekenntnisbrief an Pfuel schreibt, „wahrhaft *mädchenhafte* Gefühle"[42] entgegenbringt und dem Wunsch, in die Rolle des patriarchalischen Mannes zu schlüpfen, der sich die Frau nach seinem Sinn und Zweck formt. Die Briefe zeigen, daß das, was Kleist als patriarchalische Struktur beschwört und herbeizuschreiben versucht, brüchig geworden ist. Der Versuch, sich und die Frau in diese Strukturen hineinzuzwingen, mißlingt, muß mißlingen, weil ihnen zumindest auf der Seite von Kleist, aber wohl auch auf der Seite der Schwester, keine psychische Realität mehr entspricht. Auf die zunehmende Normierung der Geschlechtscharaktere reagiert Kleist gespalten: Auf einer offiziellen Diskursebene übernimmt er die herrschende Geschlechterphilosophie und überzieht sie sogar in einer grotesken Weise, inoffiziell jedoch und untergründig setzt er sich dagegen zur Wehr und reagiert mit einer unklaren Geschlechterdiffusion, die er vergeblich hinter einem übertriebenen patriarchalischen Gestus zu verbergen sucht.

Ich verstehe sein Drama *Penthesilea* als eine Abarbeitung dieser Ambivalenz, die ungeachtet aller psychischen Besonderheiten von Kleist, ja kein isoliertes, persönliches Problem ist, sondern auf ein Epochenproblem verweist.[43] In der *Penthesilea* gestaltet Kleist, die Tradition der antiken Amazonensagen aufnehmend, die ihm durch Hederichs *Mythologisches Lexikon*, aber auch durch eine Fülle von Amazonendarstellungen und -dichtungen seiner Zeit nahegebracht sein könnten, das Eingreifen der Amazonen in den Kampf um Troja.

---

41 Siehe den „Wunsch am Neuen Jahre 1800 für Ulrike von Kleist": „Amphibion Du, das in zwei Elementen stets lebet, / Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht. / Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, drum verlasse das Wasser, / Versuch es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch!" – Heinrich von Kleist: Werke, Bd. 1, S. 44.
Zum Schwanken von Kleist in seiner Geschlechtsrollenidentität siehe die Arbeiten von Heinz Politzer: Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise. In: Euphorion 61 (1967), S. 383–399; Richard Exner: Androgynie und preußischer Staat. Themen, Probleme und das Beispiel Heinrich von Kleist. In: Aurora 39 (1979), S. 51–78; Lilian Hoverland: Heinrich von Kleist and Luce Irigaray. Visions of the Femine. In: Gestaltet und Gestaltend (wie Anm. 14), S. 57–82.

42 Kleist: Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 31), S. 749.

43 Vgl. Stephan: „Daß ich Eins und doppelt bin ..." (wie Anm. 2).

Er macht das Amazonenhafte, das Schiller bei seiner *Johanna* eher verdrängt und verborgen hätte, zum Thema des Dramas.

Der Mittelpunkt des Dramas ist die Begegnung zwischen Penthesilea, der Königin der Amazonen, und Achill, dem Führer des griechischen Heeres. In der Sage tötet Achill die Amazonenkönigin und verliebt sich in die Sterbende. Bei Kleist tötet die Amazonenkönigin Achill und gibt sich anschließend selbst den Tod. Auf diese Abweichung komme ich später zurück.

Kleist konzentriert das Geschehen auf die Begegnung zwischen Achill und Penthesilea. Beide sind sich gleich in ihrer Angriffslust, ihrer Stärke und Entschlossenheit. Aus dem anfänglich diffusen politischen Kampf wird ein gnadenloser Geschlechterkampf. Achill fühlt sich durch Penthesilea als kämpferischer Frau in seiner Männlichkeit herausgefordert und will sie „durch die Straßen häuptlings" mit sich „schleifen",[44] und auch Penthesilea fühlt sich provoziert, möchte Achill im „Staub" sehen[45] und träumt davon, ihn „mit Pferden häuptlings heim [...] zu schleifen".[46] Die gleiche Wortwahl verweist auf eine innige Übereinstimmung der beiden, die jedoch nicht zu einer harmonischen Verbindung, wie sie Humboldt sich etwa erträumt hatte, kommen kann, weil keiner von beiden die weibliche, nämlich die passive, empfangende und hingebende Rolle übernehmen will. Nur zum Schein schlüpft Achill für eine kurze Zeit in diese Rolle hinein und ermöglicht damit die Liebesbegegnung im 15. Auftritt, wo er Penthesilea zu Füßen liegt und von dieser liebkost wird. Aber auch in dieser Szene bleibt eine Fremdheit zwischen beiden bestehen, die auch durch die gegenseitige Leidenschaft nicht überwunden werden kann.

Achill sieht in Penthesilea eine „Furie", zugleich aber auch eine „Grazie".[47] Er ist fasziniert und abgestoßen zugleich. Einerseits fühlt er sich zu ihr hingezogen und bewundert sie als „wunderbares Weib",[48] andererseits empfindet er ihr amazonisches Wesen als „unweiblich" und „unnatürlich".[49] Er kann nicht begreifen, wie eine Frau, die sich bloß „in ihrer Schöne" ruhig zu zeigen brauchte, um

44 Heinrich von Kleist: Werke. Bd. I, S. 342. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.
45 Ebenda, S. 343.
46 Ebenda, S. 363.
47 Ebenda, S. 406.
48 Ebenda, S. 386/406.
49 Ebenda, S. 387.

„das ganze Geschlecht der Männer [...] im Staub zu sehn",[50] wie ein Mann kämpft anstatt auf die sogenannten Waffen einer Frau zu setzen. Das, was Penthesilea ihm vom Amazonenstaat und der Geschichte, den Gesetzen und den Sitten, die dort herrschen, erzählt, erfüllt ihn mit Schrecken. Man merkt ihm das Entsetzen an, als er erfährt, daß den Amazonen tatsächlich eine Brust fehlt, damit sie besser Pfeile abschießen können.[51] Hier greift Kleist auf eine Bedeutung des Namens Amazone gleich Busenlose zurück, die umstritten ist. In den antiken Darstellungen haben die Amazonen stets zwei Brüste. Kleists Penthesilea ist eine amputierte Frau, darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, daß sie selbst diesen Verlust eher bagatellisiert. Penthesilea ist damit eine Frau, an deren Busen sich nicht ruhen läßt, wie Kleist über Ulrike geschrieben hatte. Wenn man die Bedeutung berücksichtigt, die die Brust als Motiv in dem Drama hat, ständig wird von ihr ganz konkret oder im übertragenen Sinne gesprochen, wird klar, daß der Verlust der einen Brust eine Bedeutung hat, die über das rein Faktische hinausgeht. Achill spricht in diesem Zusammenhang von „ungeheuer", „unmenschlich" und „frevelhaft".[52]

Sehr viel deutlicher noch als Achill, der durch seine Liebe vor allem die „weiblichen" Züge an Penthesilea wahrnimmt, erkennen die Griechen die Bedrohung, die von der busenlosen, „unweiblichen" Penthesilea ausgeht. Sie erscheint ihnen wie eine „Hyäne",[53] wobei mir die Schillerschen Verse aus der „Glocke" einfallen, wo Weiber zu Hyänen werden und ebenfalls mit Entsetzen Scherz treiben, wenn sie den Feinden die Herzen mit den Zähnen zerreißen. Kleist hat das ins Bild gesetzt, was Schiller mit Blick auf die Französische Revolution nur ängstlich angedeutet hat. Bei ihm bricht der harmonisierende und idealisierende Diskurs, der über das Verhältnis der Geschlechter gelegt ist, auf, und die wahren Triebkräfte treten an die Oberfläche: Nämlich der Wille zur Macht, der auf der Ebene der Sexualität in brutaler und offener Weise ausagiert wird. Penthesilea ist die kämpferische Frau in Aktion. Sie reitet auf einem Tiger und sie greift das griechische Heer mit Hunden und Elefanten an. Sie ist entfesselte, ungezügelte Natur, die nur von ihrer Leidenschaft, den Geliebten zu besitzen, angetrieben wird.

50 Ebenda, S. 387.
51 Ebenda, S. 390.
52 Ebenda, S. 390.
53 Ebenda, S. 332.

Der Wunsch zu lieben und zu töten, ist untrennbar in ihren Handlungen verbunden. Ihr Kampf gegen Achill endet so entsetzlich, daß er nicht dargestellt, sondern nur erzählt werden kann: „Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend, den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust [...]; als ich erschien troff Blut von Mund und Händen ihr herab."[54] „Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill", schrieb Kleist in einem Brief und fügt hinzu, „vor Liebe".[55] „Küsse, Bisse, das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für das andre greifen",[56] sagt Penthesilea selbst über ihre Tat.

Daß in einem solchen blutigen Ende uralte Männerängste vor der verschlingenden, kastrierenden Frau zum Ausdruck kommen, ist klar. Der Text drückt noch mehr aus: nämlich den Zusammenhang von Liebe und Tod, der sich aus der Herrschaftsstruktur der Geschlechterbeziehung ergibt. Es geht immer um Sieg, aber Sieg bedeutet immer den Tod des anderen, in der *Penthesilea* den Tod beider, weil sich Penthesilea am Ende des Dramas selbst den Tod gibt.

Kleist zerreißt den Schleier der Idealität, den seine Zeitgenossen über die Geschlechterbeziehungen gelegt hatten. Sein Text läßt beim Lesen zwiespältige Gefühle zurück. Die Ambivalenz von Kleist prägt die eigene Leseerfahrung. Faszination und Schrecken – Kleist berichtet in einem Brief von dem Entsetzen und der Rührung, die die erste Lesung des Dramas im Freundeskreis ausgelöst hat – ist eine vorherrschende Reaktion auf den Text. Kleist selbst ist fasziniert von der Gestalt der Penthesilea; an ihr arbeitet er seine ambivalenten Gefühle seiner Schwester Ulrike gegenüber ab und gleichzeitig sein eigenes Schwanken zwischen Herrschen und Hingeben, das seine Beziehungen zu Männern und Frauen prägt. Penthesilea ist Wunschbild, Schreckbild, aber auch Selbstbild, ebenso wie Achill, der in seinem hingebenden Verhalten Gefühle auslebt, die Männern damals verboten waren.

Der Text ist also keine bloße Denunziation starker und kämpferischer Frauen, wie wir sie von Schiller kennen, obwohl die Warnung natürlich auch bei Kleist unüberhörbar ist, sondern in der Gestalt der Amazone Penthesilea, die mit so viel positiven Zügen und mit so viel Sympathie geschildert wird, vermischen sich geheime Wünsche und offene Abwehr in einer schwer trennbaren Weise. Damit aber ver-

54 Ebenda, S. 413 f.
55 Ebenda, S. 796.
56 Ebenda, S. 425.

weist der Text auf ein Dilemma der Geschlechterbeziehung, das im 18. Jahrhundert offen aufbrach und von den Zeitgenossen Kleists mühsam zugedeckt und überdeckt wurde, das aber auch noch heute Männer und Frauen für sich nicht gelöst haben.

„Die erhabne Männin Corday"

Christine Westphalens Drama *Charlotte Corday* (1804) und der Corday-Kult am Ende des 18. Jahrhunderts

Die Nachricht von der Ermordung Jean-Paul Marats durch Charlotte Corday am 13. Juli 1793 erregte in Deutschland ein ungeheures Aufsehen, vergleichbar nur den Nachrichten über den Sturm auf die Bastille oder über die Hinrichtung des Königs. Bereits 1793, also noch im Jahr der Tat, gab Johann Wilhelm von Archenholz die Briefe der Charlotte Corday und die Verhörprotokolle heraus,[1] so daß über die Täterin relativ früh Informationen zur Verfügung standen.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die Situation. Charlotte Corday, eine vierundzwanzigjährige Frau aus der Provinz, unverheiratet und ungebunden – Jungfrau, wie der spätere ärztliche Gutachter herausfindet – macht sich allein, ohne Begleitung und Hilfe, aus ihrem Heimatort Caën in das revolutionäre Paris auf, kauft dort ein Messer, dringt unter einem lügnerischen Vorwand in die Privatgemächer Marats ein und ersticht den Kranken und Wehrlosen in der Badewanne, in der er sich seiner Schmerzen wegen aufzuhalten pflegte.[2] In zahl-

1 Diese und andere zeitgenössische Dokumente finden sich gesammelt bei Petra und Uwe Nettelbeck: Charlotte Corday, Nördlingen 1987. Zuerst erschienen in: Die Republik Nr. 16–17 (17. Juli 1977).

2 Trotz der umfangreichen Sekundärliteratur zu Charlotte Corday gibt es keine neuere wissenschaftlich gearbeitete Biographie. Die nachfolgend angeführten Titel sind populär gehaltene biographische Abrisse bzw. literarische Versuche. – Joseph Shearing (d. i. Gabrielle Margaret Vere Long): The Angel of the Assassination. Marie-Charlotte de Corday d'Armant, Jean-Paul Marat, Jean-Adam Lux, Hamburg, Paris, Bologna 1935; Bernardine Melchior-Bonnet: Charlotte Corday, Paris 1972 (mit ausführlicher Literaturliste); Fritz Reck-Malleczewen: Charlotte Corday. Geschichte eines Attentats, Wiesentheid 1947; Sibylle Knauss: Charlotte Corday. Roman, Hamburg 1988. – In-

reichen französischen Stichen der Zeit ist die schockierende Szene festgehalten worden: eine wild entschlossene Corday, die von vorn auf den wehrlosen, unter ihr liegenden Mann einsticht. Im Gedächtnis der Nachwelt haben sich jedoch weniger diese realistischen Stiche, sondern das Bild von David durchgesetzt, auf dem die Täterin nur indirekt dargestellt ist: Der tote Marat, mit dem Oberkörper und dem einen Arm über der Wanne hängend, hält einen Brief von Charlotte Corday in der Hand, mit dem sich diese zu ihm Zugang verschafft hatte. Das Davidsche Bild stellt die Würde des toten Mannes und Revolutionärs wieder her, die in den drastischen Stichen der Zeitgenossen verloren zu gehen drohte.[3] Tatsächlich geben die Stiche jedoch ein sehr viel lebendigeres Bild von der Provokation, die von der Tat der Charlotte Corday auf die Zeitgenossen ausgegangen sein muß.

I

Auffällig ist, daß die Tat und die Täterin zunächst einmal durchweg positiv wahrgenommen wurden, auch – und das mag auf den ersten Blick befremdlich sein – gerade in ursprünglich revolutionsbewegten Kreisen. Zu dem positiven Echo wird beigetragen haben, daß Marat in Deutschland eine sehr schlechte Presse hatte. Stärker noch als Robespierre wurde er verantwortlich gemacht für die „Schreckensherrschaft". Der Abscheu ging über die politische Gegnerschaft weit hinaus, er galt vor allem der Person. Als „scheußliches Ungeheuer" und „ruchloser Bösewicht" geisterte er – häufig mehr Karikatur denn

teressante Deutungen und/oder biographische Details bieten: Gustav Landauer: Briefe aus der Französischen Revolution, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1919; Jules Michelet: Die Frauen der Revolution, Frankfurt a. M. 1984, S. 165–190; Denkwürdigkeiten der Scharfrichterfamilie Sanson. Veröffentlicht von Henry Sanson, München, Leipzig 1924. – In allgemeinen Revolutionsdarstellungen kommt Corday nur kurz vor: Vgl. z. B. Mignet: Geschichte der Französischen Revolution von 1789–1814, Frankfurt a. M. 1985, S. 291 f.; Albert Soboul: Die Grosse Französische Revolution, Frankfurt a. M. 1973, Teil 2, S. 286.

3 Zum Davidschen Bild vgl. Willibald Sauerländer: David. *Marat à son dernier* oder Malerei und Terreur. In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle II (1983), S. 49–87; Klaus Herding: Davids Marat als „dernier appel à l'unité révolutionnaire". In: Ebenda, S. 89–112; Jörg Träger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986 (dort auch zahlreiche Abb.).

menschliche Gestalt – durch die zeitgenössischen Presseorgane.[4] In seinem *Neuen Teutschen Merkur* von 1793 faßte Wieland in seinen „Anmerkungen [...] über Scharlotte Korday" nur die landläufige Meinung zusammen, wenn er schrieb:

> Marat war schon lange (seine Parthey ausgenommen) ein Gegenstand des allgemeinen Abscheues; man betrachtete diesen fanatischen Volksfreund, bey dem die tolleste Wuth gegen alles was sich mit seinem demokratischen Lieblingssystem nicht vertrug, seit mehrern Jahren zum habituellen Zustand und zur andern Natur geworden war, als eine Art von Ungeheuer, dessen Reden und Handlungen auch den unbefangensten Zuschauer zweifelhaft ließen, ob man ihn für einen Wahnsinnigen oder einen Bösewicht, für einen Menschen oder einen Teufel halten sollte?[5]

Freilich differenzierte Wieland – übrigens als einer der ganz wenigen in Deutschland – diese Schwarz-Weiß-Zeichnung, indem er die menschliche Dimension Marats in den Diskurs wieder hineinzuholen versuchte:

> Am Ende fand sichs denn doch, daß er nur ein Mensch, wiewohl ein höchst verkehrter, verschrobener, und (was vielleicht nicht wenig beytrug, ihn so giftig, blutdürstig und wüthend zu machen) ein von Skorbut und Verole zerfressener elender Ruin von einem Menschen war.[6]

Im Namen der Menschlichkeit plädierte Wieland dafür, auch in Marat den „Bruder" zu sehen", „so wenig ehrenvoll" ihm diese „Verwandtschaft" auch war.[7] Freilich wollte er die „Bruderschaft" mit Marat nur im übertragenen Sinne verstanden wissen.[8]

Angesichts des Negativ-Bildes von Marat erstaunt es nicht, daß Charlotte Corday demgegenüber wie eine Lichtgestalt erscheinen mußte. „Teufel" und „Engel" waren die Schlagworte, die sich im

---

4 Jean Claude Bonnet (Hg.): La Mort de Marat, Paris 1986; Aglaia I. Hartig: Ungeheuer oder Märtyrer: Die extremen Schwankungen des Marat-Bildes. In: Dies.: Jean Paul Marat. Ein Porträt in Reden und Schriften, Berlin 1987. Zur zeitgenössischen Rezeption siehe E. K. L. Scheler: Interessante Nachrichten von des berüchtigten Jean Paul Marats Leben und Tod, Stuttgart 1793. (Hermes): Politische Apokalypse Marats des Jakobiners. Eine Parodie auf die Offenbarung St. Johannis, Buxtehude 1795.

5 Wieland, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 23.

6 Ebenda.

7 Ebenda, S. 25.

8 Ebenda, S. 24.

zeitgenössischen Diskurs gleichsam automatisch einstellten und das Raster bildeten, in dem sich die Rezeption des Mordes vollzog.

Eine Ausnahme in der großen Schar der Charlotte Corday-Begeisterten bildete – und das scheint nur auf den ersten Blick paradox – eine kleine Anzahl von konservativen und reaktionären Publizisten, die trotz ihres Widerwillens gegen Marat die Tat Charlotte Cordays entschieden ablehnten. Offensichtlich wurde bei ihnen die politische Sympathie, die sie – oberflächlich gesehen – eigentlich mit der Täterin hätten haben müssen, von staatsrechtlichen Überlegungen so sehr überlagert, daß eine Akzeptanz der Tat und der Täterin unmöglich wurde. Entscheidend für die negative Rezeption Charlotte Cordays in konservativen Kreisen dürfte das alte, gerade von konservativer Seite immer wieder gegen die französischen Revolutionäre vorgebrachte Argument gewesen sein, daß es kein Widerstandsrecht, weder von Einzelpersonen noch vom Volke insgesamt, geben dürfe. Erst vor diesem Hintergrund wird die apodiktische Verurteilung verständlich, die Charlotte Corday z. B. durch Girtanner erfuhr:

> Maria Anna Charlotte Corday [...] ist noch verabscheuungswürdiger als Marat, weil er nur Meuchelmorde veranstaltete, sie aber einen beging, und weil der Zweck kein Mittel heiligt.[9]

Tatsächlich lag für die Zeitgenossen – seien es nun Revolutionsgegner oder Revolutionsfreunde – in der Ermordung Marats eine ungeheure Provokation, die nicht nur den politisch-moralischen Bereich

9 Girtanner, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 147. Eine Ausnahme macht der Revolutionsalmanach von 1794, der eine kurze positive Würdigung von Charlotte Corday bringt: „Hätte der d'Armand Hand und Brust eines Vergniaud, eines Dümourier, oder irgend eines andern Mannes durchbohrt, welche der herrschenden Faction ein Dorn im Auge ist, so hätte sie die Bürgerkrone geschmückt, so wäre ihre Büste im Pantheon aufgestellt, und sie in allen Clubs vergöttert worden: [...]. So relativ schwankend sind Revolutions=Tugenden und Verbrechen! – Feile Französische Blätter haben ihr Andenken durch tausend widrige Mährchen zu verunglimpfen gesucht, und das hat mich nicht gewundert. Aber daß auch Deutsche Zeitungen diese vom Haß erzeugte Mährchen eines Nachdrucks würdigten, ohne durch einen Wink auf ihre unsichere und unlautere Quelle aufmerksam zu machen; das hat mich gewundert!" Revolutionsalmanach von 1794, Göttingen 1794, S. 381. Der Revolutionsalmanach enthält übrigens auch einen Kupferstich, der die Ermordung Marats durch Charlotte Corday zeigt, während sonst in deutschen Zeitungen zumeist nur ein idealisiertes Brustbild Cordays abgebildet ist, z. B. in der *Neuen Klio* (1796) und im *Berlinischen Damenkalender auf das Jahr 1804*.

betraf, sondern auch das durch den Gang der Revolution erschütterte Geschlechterverhältnis berührte.[10] Auch hier war es Wieland, der in seltener Klarheit die ambivalenten Gefühle formulierte, die die Tat einer Frau – nicht nur in ihm – ausgelöst hatte:

> [...] so war auch, bey der ersten Nachricht von seiner Ermordung, eine unfreiwillige Anwandlung von Vergnügen über die Gerechtigkeit, welche die göttliche Nemesis durch die Hand eines Weibes (wer sie auch seyn möchte) an ihm ausgeübt zu haben schien – bey mir wenigstens, ich gestehe es – das erste, was ich zwar unfreywillig in mir fühlte, aber was meine Vernunft selbst nicht mißbilligte; und natürlicher Weise konnte dies Gefühl derjenigen, die dem Schicksal ihren Arm geliehen hatte, nicht anders als günstig seyn.[11]

Die ‚klammheimliche Freude', die Wieland über die Ermordung Marats empfindet, wird jedoch sogleich relativiert nicht nur durch unwillkürliches Mitleiden mit dem Opfer („ein elender kranker Mensch"), sondern vor allem durch die Irritation, daß hier eine Frau aus ihrer Rolle getreten war, und das vielleicht sogar mit Vorsatz:

> Gab es nicht noch einen andern, nicht so reinen Antrieb, dessen Reiz einer Person von ungewöhnlich lebhafter Einbildung, an welcher ohnehin nichts als ihr Geschlecht weiblich schien, und die vielleicht mehr als Eine geheime Ursache des Lebens überdrüssig zu seyn, haben mochte den Tod gleichgültig, ja sogar wünschenswert machen konnte? Konnte es nicht der Ehrgeiz seyn durch eine so ausserordentliche That [...] sich über ihr ganzes Geschlecht zu erheben [...]?[12]

Die Zitate zeigen die Irritation, sie zeigen zugleich aber auch schon die Ansätze, wie diese argumentativ überwunden werden kann. Erstens: Charlotte Corday ist nicht Subjekt ihrer Tat, sie ist nur ausführendes Organ der Nemesis. Zweitens: Charlotte Corday ist gar keine Frau, sondern eine über den Geschlechtern stehende Helden- und Heiligenfigur, für die die Geschlechterdefinitionen von vornherein keine Gültigkeit haben. Beide Argumente arbeiten einer Rezeption vor, die schließlich im Mythos „Charlotte Corday" am Ende des 18. Jahrhunderts kulminiert.

Die Mythisierung der realen historischen Figur vollzieht sich im Medium der Literatur, wobei zwei verschiedene Stufen bzw. Formen der Mythisierung unterschieden werden können. Zum einen wird

10 Vgl. im vorliegenden Buch den Beitrag: „Da werden Weiber zu Hyänen ...". Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist.
11 Wieland, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 23.
12 Ebenda, S. 24.

Charlotte Corday argumentativ aus dem aktuellen Revolutionskontext herausgelöst und zu einer überzeitlichen Figur stilisiert. Beispielhaft für ein solches Verfahren kann hier das Gespräch „Brutus und Corday" aus Wielands *Neuem Teutschen Merkur* stehen. Es handelt sich um ein Streitgespräch, in dem Brutus und Corday ihre jeweiligen Taten zu rechtfertigen suchen und die Beweggründe und die Effekte der Tat des anderen jeweils sehr kritisch analysieren. Dabei zeigt sich Corday Brutus argumentativ und menschlich überlegen. Gleich zu Beginn entlarvt sie scharfsinnig seine mysogynen Vorurteile, die ihn an ihrer Tat kritteln lassen: „Du ein Mann; ich ein Weib. Das soll den Unterschied machen, denkst Du?"[13]

Daran anschließend kehrt sie das Argument von Brutus, daß die Ermordung Marats den Geschichtsverlauf nicht ändern werde, gegen ihren Kontrahenten:

> Du fragst mich, Brutus, was ich denn durch Marats Ermordung grosses zuwegegebracht habe? Daß mir nicht andere Männer, und, weil es ja an diesen fehlte, nicht edle Weiber nachgeahmt haben, ist das meine Schuld? [...] Erlaube mir aber nun auch, Brutus, Dich zu fragen, was denn Du, da Du Cäsarn würgtest, ausgerichtet habest. Du begnügtest Dich, diesen Mann aus dem Wege zu räumen. Antonius blieb übrig, der noch schlimmer war, als Cäsar, und der den Namen Cäsars, nach dieses unglücklichem Ende zu unzähligen Dingen misbrauchte, woran jener niemal gedacht hatte. Wurde Rom, nachdem Du deine Heldenthat vollzogen hattest, wieder frey?[14]

Tatsächlich weiß Brutus auf diese Anwürfe nicht zu antworten – er schweigt –, aber erst nachdem er sich lebhaft über die „Demüthigung" beklagt hat, daß er „sich von einem Weibe, und noch dazu von einer Nation, deren sie von allen andern auszeichnender Charakter unbegreiflicher Leichtsinn, ungezähmte Hitze, Unbeständigkeit, Stolz und lächerliche Eitelkeit"[15] sei, belehren lassen müsse. Corday läßt jedoch nicht locker. Sie geht zum Angriff über, indem sie die Tat von Brutus fundamental in Frage stellt:

> Erlaube mir, Brutus, nur noch Einen Unterschied zwischen mir und Dir anzuführen. Die Ermordung Cäsars, die Du zu Stande brachtest, war keine Wohlthat für den Staat, sondern ein Unglück. Er war so tief gesunken, daß ihm ohne einen Monarchen nicht mehr zu helfen war. Wo hätte man unter allen Römern einen bessern finden können, als Cäsarn? Du brachtest also

13 Brutus und Corday, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 18.
14 Ebenda, S. 19.
15 Ebenda, S. 19.

> dein Vaterland um einen Mann, ohne den es nicht länger bestehen konnte. Die folgenden Auftritte bürgen für die Wahrheit meiner Behauptung.[16]

Es bleibt unaufgelöst, wer von beiden recht hat, zumal es noch zu früh ist, ein abschließendes Urteil darüber zu fällen, ob die Tat Charlotte Cordays nicht doch das Fanal für einen allgemeinen Aufstand sein wird. Brutus jedenfalls gibt sich am Schluß – wenn auch nicht geschlagen – so doch nachdenklich:

> Ich konnte Rom nicht wieder zur Freyheit helfen, so sehnlich ich es wünschte. Und Du hast Frankreich den Ungeheuern nicht entrissen, die es zerfleischen. Wir wollen es in unsere Tugend hüllen. Wir thaten, was wir konnten.[17]

Die Tugend, die Brutus für sich in Anspruch nimmt und wohl oder übel auch seiner Kontrahentin zubilligen muß, ist eine abstrakte Größe. Sie ist selbst ein Mythos, hinter dem die politischen Ambivalenzen verschwinden. Die Gleichstellung von Brutus und Corday im Namen einer abstrakten Tugendvorstellung glättet und harmonisiert die eigentliche Problematik: Sie macht aus politischen Attentätern abstrakte Tugendapostel.

Eine andere Form der Mythisierung liegt in der Art und Weise, wie die Autoren über Charlotte Corday sprechen. Die ekstatische, begeisterte Rede über die „edle Mörderin Marats"[18] produziert ihrerseits einen Mythos, in dem die politischen Ambivalenzen der Figur nicht mehr aufscheinen. Der Aufsatz „Scharlotte Korday" aus Wielands *Neuem Teutschen Merkur* ist ein Hymnus auf eine Heldin, der nichts Irdisches mehr anzuhaften scheint:

> Welch ein Weib, Leser! Ich bedaure dich, wenn du von diesen Starkzügen ächten Seelenadels deinen Busen nicht gehoben fühlest, und ich verachte dich, wofern du ein Mann bist. Geist der verewigten Korday, schwebe hernieder aus deinen lichten Regionen auf dein armes verwaißtes Volk![19]

Es blieb Wieland als Herausgeber vorbehalten, den ekstatischen Ton wieder auf eine mittlere Ebene zurückzuführen, indem er seine „Anmerkungen des Herausgebers über Scharlotte Korday" betont nüchtern eröffnete:

---

16 Ebenda, S. 20.
17 Ebenda.
18 Scharlotte Korday, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 20.
19 Ebenda, S. 21 f.

> Die Frage, ob diese junge Dame berechtigt gewesen sey, ihr Vaterland von dem halbwahnsinnigen Volksfreunde Marat durch einen Meuchelmord zu befreyen? muß [wie jedermann sieht] eigentlich so gestellt werden: gehört der Fall, worin sich diese französische Jael oder Judith befand, unter die Fälle, die von der allgemeinen Vernunft als Ausnahmen von der allgemeinen Regel erkannt werden?[20]

Nicht diese Nüchternheit setzte sich jedoch durch, sondern die kultische Verehrung, die in Jean Pauls „Halbgespräch": „Über Charlotte Corday" von 1801 ihren vorläufigen Höhepunkt finden sollte.[21] Auch hier handelt es sich, ähnlich wie einige Jahre zuvor im *Neuen Teutschen Merkur*, um ein Gespräch, das aber nicht von Toten, sondern von Lebenden geführt wird. Der Autor, der regierende Graf von –ß und ein Gerichtspräsident treffen sich am 17. Juli – dem Hinrichtungstag Charlotte Cordays –, um diesen Tag im gemeinsamen Andenken an die Mörderin Marats zu verbringen. Der Gerichtspräsident vertritt die Position des „rechtlichen, kühlen"[22] Mannes, der das Für und Wider genau abwägt. Der Autor dagegen weigert sich, das „Sitten-Lineal" an eine Tat anzulegen, die für ihn nicht mit den Maßstäben der kalten Vernunft zu messen ist. Im Namen des Geistes und der Poesie ergreift er voller Pathos die Partei der „edlen Corday",[23] die seine Phantasie beflügelt. Der Graf mischt sich kaum in den Disput der beiden Kontrahenten ein, er hat seine Position längst gefunden. Für ihn gehört Charlotte Corday zu den „sittlichen Heroen", deren Andenken er regelmäßig feiert. Für diese Feier hat er bereits alle Vorbereitungen getroffen: In seinem Park hat er unter zwei Lindenbäumen einen Altar errichten lassen, auf dem er das Bild der Charlotte Corday als Reliquie aufgestellt hat. Gemeinsam beschließt man, diesen Ort des Gedenkens aufzusuchen, „um den Untergang der Heldin und der Sonne vereinigt stärker anzuschauen".[24] Der Text, den der Dichter in weiser Vorausschau für die Feier vorbereitet hat, „eine historische Zusammenstellung der Seelen-Züge

20 Ein paar Anmerkungen des Herausgebers über Scharlotte Korday, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 22 f.

21 Auch dieser Text findet sich bei Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 146 ff. Zur Einschätzung vgl. Wolfgang Harich: Jean Pauls Revolutionsdichtung, Hamburg 1974, S. 122 ff.; Günter de Bruyn: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter, Frankfurt a. M. 1978, S. 344 ff.

22 Jean Paul, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 147.

23 Ebenda, S. 150.

24 Ebenda, S. 151.

Corday's",[25] schafft eine Atmosphäre der Rührung und Andacht, der der Regierungspräsident argumentativ nichts mehr entgegenzusetzen hat; er schweigt. Voller Pathos beschwört der Dichter noch einmal den „Tornado des Säkulums", den „eiskalte[n] Sturm des Terrorismus", um auf dieser Folie das Bild der „glänzenden Göttin" Charlotte Corday um so strahlender hervortreten zu lassen.[26] Der Totenkult, den Graf und Dichter gemeinsam zelebrieren – vom Regierungspräsidenten ist bezeichnenderweise am Schluß gar nicht mehr die Rede – endet in einer sentimentalen Szene:

> Die Erzählung war geendigt. Ich faßte die Hand des Grafen, der weinend seinen Mund auf Corday's Bild gedrückt. Das Gewitter hing brausend auf uns herein, und schien vom unaufhörlichen Blitze wie überschleiert oder verflüchtigt. Auf einmal trat im Westen unten an den Wetterwolken die stille Abendsonne heraus, wie ein grosses, aber wolkennasses Auge, und wir sahen die weinende niedergehen; und dachten schweigend länger über Helden und Heldinnen der Freiheit nach.[27]

Im gemeinsamen Corday-Kult verschmelzen Dichter und Graf zu einer männerbündischen Einheit, in der nur noch Gefühle, nicht politische, moralische oder philosophische Überlegungen und Differenzen zählen.

Das Pathos einer solchen Szene wird erst verständlich, wenn man sich die desolate Situation vergegenwärtigt, in der sich die literarische Intelligenz spätestens ab 1793 in Deutschland befand. Die revolutionäre Begeisterung von 1789/90 war längst verflogen, das gilt für ursprüngliche Revolutionsanhänger wie Archenholz, Wieland und Jean Paul gleichermaßen. Die Hinrichtung des Königs und die Nachrichten über den *terreur* hatten bei den meisten der ehemaligen Sympathisanten zu einer Ernüchterung und zu einer Abkehr von ihren einstmaligen Idealen geführt.

Den Umschlag der Gefühle kann man besonders gut an einem Mann wie Klopstock sehen, der die Revolution am Anfang begeistert gefeiert und den Deutschen als Vorbild empfohlen hatte:

> Frankreich schuf sich frei. Des Jahrhunderts edelste That hub
> Da sich zu dem Olympus empor.

25 Ebenda, S. 150.
26 Ebenda, S. 151.
27 Ebenda, S. 157.

Das sind sie also, das sind sie,
Unsere Brüder, die Franken; und wir?[28]

Das Gedicht „Sie, und nicht wir" von 1790 ist noch deutlicher und feiert die ehemals verhaßten Franzosen, die als Franken zu Brüdern geworden sind, als Vorbild.[29] Aber bereits 1793 heißt es in der Ode „Mein Irrthum":

Ach, des goldenen Traums Wonn' ist dahin,
Mich umschwebet nicht mehr sein Morgenglanz,
Und ein Kummer wie verschmähter
Liebe kümmert mein Herz.[30]

In dieser Ode taucht am Ende kurz Charlotte Corday als Hoffnungsstreifen am Horizont auf:

Müde labet auch wol Schatten am Weg
In der Oede, der weit umher sich krümmt;
So hat jüngst mich die erhabne
Männin Corday gelabt.[31]

Die „erhabne Männin" Corday wird zum Fluchtpunkt enttäuschter, resignierter Revolutionsfreunde. Mit ihrer Tat rächt sie die zuschanden gegangenen Träume der Männer. Sie rückt eine Ordnung wieder zurecht, die aus den Fugen geraten ist. Das rechtfertigt ihr kurzes Heraustreten aus der weiblichen Rolle. Ähnlich wie Johanna von Orleans, die ihr Heraustreten aus der weiblichen Rolle mit der besonderen Gefahr, in der sich das Vaterland befand, gerechtfertigt hatte, wird auch Charlotte Corday in der männlichen Rezeption zu einer Heiligen gegen den Revolutionsverlauf nach 1793 stilisiert.[32] Sie steht für den besseren, „unschuldigen" Teil der Revolution. Deshalb kann ihre Verletzung der weiblichen Rolle, im Gegensatz zu den realen Amazonen der Revolution, die für den Fortgang und die Radikalisierung der Revolution kämpften, auch geduldet werden, mehr noch,

28 „Kennet Euch selbst!" (1789) In: Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke Bd. 5, Berlin (Hempel) (o. J.), S. 412.
29 Ebenda, S. 417 f.
30 Ebenda, S. 433.
31 Ebenda, S. 434.
32 Vgl. Stephan: „Da werden Weiber zu Hyänen ..." (wie Anm. 10). Siehe auch dies.: Hexe und Heilige. Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung. In: Dies.; Sigrid Weigel: Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 35–66.

sie hat eine therapeutische, lebensrettende Funktion für die enttäuschten Revolutionsfreunde.

Erst später, nachdem der unmittelbar politische Kontext der Französischen Revolution in seiner Bedeutung zurückgetreten war, setzt sich ein anderes Element in der Rezeption durch: Die Ermordung Marats durch Charlotte Corday wird zum Symbol für den Geschlechterkampf – eine Deutung, die z. B. in aller Offenheit erst in den beiden berühmten Charlotte-Corday-Bildern von Munch von 1907 zutage tritt.[33] Am Ende des 18. Jahrhunderts ist dieser Rezeptionsstrang noch weitgehend verdeckt von der Funktionalisierung der Figur für die Stabilisierung des Selbstverständnisses enttäuschter Revolutionsfreunde.

II

Diese Stabilisierung benötigten nicht nur politisch eher gemäßigte Autoren wie Klopstock, Wieland oder Jean Paul, sondern auch solche Autoren, die wir gewohnt sind, dem jakobinischen Lager zuzurechnen. Das zeigt ganz deutlich, daß der Corday-Kult nicht als konterrevolutionäre Verirrung abgetan werden kann. So sehr eine solche Deutung von einem späteren historischen Standpunkt her auch gerechtfertigt sein mag, so sehr würde sie den spezifischen politischen Kontext um 1800 vernachlässigen, der sich ja gerade dadurch auszeichnete, daß auch die Anhänger dem Revolutionsverlauf nach 1793 relativ hilflos gegenüberstanden.

Daß die Corday-Rezeption in der konterrevolutionären Lesart nicht aufgeht, kann man besonders gut studieren an einem Mann wie Georg Forster, der konterrevolutionärer Anwandlungen gewiß unverdächtig ist. Forster hielt sich zur Zeit der Ermordung Marats als Abgesandter des Rheinisch-deutschen Nationalkonvents in Paris zusammen mit den anderen ehemaligen Mainzer Deputierten auf. Seine

33 Vgl. Jörg Träger: Der Tod des Marat (wie Anm. 2), der auch ein drittes Bild von Munch 1933/5 reproduziert. Vorhanden ist die Geschlechterproblematik bereits früher. Vgl. das Gemälde von Paul Baudry (1860) und den schönen Aufsatz von Gabriele Sprigath: Paul Baudrys „Charlotte Corday" im Pariser Salon von 1861. In: Städel-Jahrbuch NF Bf. 5 (1975), S. 200–226. Zu den Wandlungen der Charlotte-Corday-Ikonographie siehe den reich bebilderten Beitrag von Michael Marrinan: Images and Ideals of Charlotte Corday. Text and Contexts of an Assassination. In: Arts Magazine 54 (1980), S. 158 bis 176.

Briefe zeugen davon, wie schwer es selbst einem Mann wie ihm fiel, den Gang der Revolution mit seinen Idealen von Humanität und Fortschritt zur Deckung zu bringen. Am 16. April schrieb er deprimiert:

> Ich die Geschichte dieser greuelvollen Zeit schreiben?
> Ich kann es nicht. Oh, seitdem ich weiß, daß keine Tugend in der Revolution ist, ekelt mich's an. Ich konnte, fern von aller idealistischen Träumerei, mit unvollkommenen Menschen zum Ziele gehen, unterwegs fallen und wieder aufstehen und wieder gehen. Aber mit Teufeln, und herzlosen Teufeln, wie sie hier alle sind, ist es mir eine Sünde an der Menschheit, an der heiligen Mutter Erde und an dem Lichte der Sonne. Die schmutzigen unterirdischen Kanäle nachzugraben, in denen diese Molche wühlen, lohnt keines Geschichtsschreibers Mühe. Immer nur Eigennutz und Leidenschaft zu finden, wo man Größe erwartet und verlangt, immer nur Worte für Gefühl, immer nur Prahlerei und Schimmer für wahres Sein und Wirken – wer kann das aushalten![34]

In dieser depressiven Stimmung traf ihn die Nachricht von der Ermordung Marats wie ein Lichtblick in finsterer Zeit:

> Paris, den 19. Juli 1793
> Ich habe in diesen Tagen gleichwohl an der Menschheit große Freude. Der Heldenmut der Mainzer hat Anteil daran. Ein anderes Beispiel hier, vor aller Augen, wird einst die Geschichte dieses Kampfes veredeln, wann längst die Privatansichten verschwunden sind, die jetzt die Urteile der Menschen entzweien, und nur der reine Ertrag übrig bleibt von der Größe, die ausführen kann, was sie unternahm. Die fanatische Überzeugung der Mörderin Marats tut hier nichts zur Sache, sie mag Irrtum sein oder Wahrheit zum Grunde haben, wohl aber die Reinheit ihrer Seele, die von ihrem Zwecke so ganz erfüllt war und mit so schöner Heldenstärke alle Folgen der Tat hinnahm. Sie war blühend von Gesundheit, reizend schön, am meisten durch den Reiz der Unverdorbenheit, die sie umschwebte. Ihr schwarzbraunes, kurzabgeschnittenes Haar machte einen antiken Kopf auf der schönsten Büste. Ihre Heiterkeit blieb bis auf den letzten Augenblick auf dem Blutgerüste, wo ich sie hinrichten sah. Ihr Tod tat mir wohl für sie. Du hast schnell ausgelitten, dacht ich. Man fragte sie, ob sie einen Priester wolle.
> „Nein!" Vielleicht weil Du keinen unbeeideten bekommen kannst? „Ich verachte sie alle beide."
> [...]
> Die Tat war ganz ihr eigener Anschlag, mit keiner Seele ging sie darüber zu Rat. Sie führte das Messer sicher, ohne eine Vorübung gemacht zu haben. Sie liebte die Republik und die Freiheit mit Enthusiasmus und fühlte ihre innere Zerrüttung. Ihr Andenken lebt bei Hunderttausenden, die noch Sinn für ein-

34 Forster, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 118.

fache Größe haben, selbst unter denen, die Marats Rechtschaffenheit behaupten.[35]

Die Anspielung auf den „Heldenmut der Mainzer" galt seinem Mitdeputierten Adam Lux, der eine Verteidigungsschrift Charlotte Cordays geschrieben hatte, wohl wissend, daß er dafür mit dem Leben bezahlen mußte. In dieser Schrift finden sich die emphatischen Sätze:

> Charlotte! himmlische Seele! warst du nur eine Sterbliche? Hat die Geschichte deines Gleichen aufzuweisen? Triumphire Frankreich! triumphire Caën Du hast eine Heldin hervorgebracht, deren Beyspiel man vergebens in Rom und Sparta sucht. Sie verließ die Erde, die ihrer nicht mehr würdig war; sie fuhr wie ein Blitz vorüber; aber, Franzosen! sie ließ uns das Andenken ihrer Tugenden; dieses so süße und so geliebte Andenken wird für mein Herz nie verloren gehen; es vermehrt und erhält meine Liebe für dieses Vaterland, für welches sie sterben wollte.
> Um mich zur Liebe für dieses Vaterland anzufeuern, dessen angenommener Sohn zu seyn ich die Ehre habe, brauche ich künftig nicht mehr mich der Spartaner und Römer zu erinnern; es wird mir genug seyn, beständig an Charlotte Corday zu denken, deren Heldenmuth und Tugenden, über das Lob einer so ungeübten Feder als die meinige, weit erhaben ist, deren Andenken ich aber durch meine Sitten ehren werde. Bloß der Gedanke an diesen zum Tode gehenden Engel wird mich die Gewalt ihrer Henker verachten lassen. Ihr Andenken wird genug seyn, um meine Seele über das persönliche Interesse zu erheben; um mich zum Gehorsam gegen die Gesetze, deren Herrschaft wir noch erwarten, anzufeuern. Dein Andenken feuert mich zu allen republicanischen Tugenden an, und folglich auch zum unversöhnlichen Hasse gegen die Feinde der Freyheit, gegen die Bösewichter, Anarchisten und Henker.[36]

So sehr Forster Lux für seine Konsequenz bewunderte und die Lauterkeit seiner politischen Motive herauszustellen versuchte, so wenig war er bereit, dem Freund nachzufolgen. Seine konkrete Arbeit für die Revolution hatte Vorrang vor einer Tat, deren Moralität für Forster zwar außer Frage stand, deren politischer Effekt für ihn aber zweifelhaft war. Zu Recht fürchtete Forster überdies, daß die Aktivitäten von Lux ihn kompromittieren würden. Er versuchte sogar, den Freund mit Hinweis darauf zum Widerruf und zur Rücknahme seiner zweiten Schrift, in welcher er die politischen Machthaber direkt angegriffen hatte, zu bewegen. Vergeblich, wie sich zeigen sollte. Lux

35 Ebenda, S. 119.
36 Lux, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 31.

ging seinen Weg konsequent zu Ende. Im November 1793 starb er auf dem Schafott. Forster kommentierte seinen Tod am 9. November 1793 folgendermaßen:

> [...] der unglückliche Lux ist, nach seinem Wunsche, ein Freiheitsmärtyrer auf der Guillotine geworden. Diese Nachricht hat mir heut (Sonntag, den 10.) den ganzen Tag verdorben. Dazu kommt erst das ganz unbeschreiblich schlechte Wetter, wobei ich in meiner gänzlichen Einsamkeit und Abgeschiedenheit so abgespannt bin, daß ich meine Zuflucht zu Candide genommen habe, um nicht ganz in einen englischen splenetischen Mißmut zu versinken.[37]

Die Beispiele von Forster und Lux zeigen zweierlei. Erstens: Die Begeisterung für Charlotte Corday ergriff auch Männer, die sich mit der Revolution in Frankreich verbunden fühlten und zu ihren Parteigängern gehörten, als sich die Mehrzahl der ehemaligen Sympathisanten in Deutschland längst von ihr abgewendet hatte. Zweitens: Die Begeisterung für Charlotte Corday muß nicht Ausdruck konterrevolutionärer Gesinnung sein. Ganz im Gegenteil: Forster und Lux waren von Charlotte Corday begeistert, weil sie in ihr eine Gesinnungsgenossin sahen. In einem Erinnerungstext an Adam Lux, den Georg Kerner, selbst Parteigänger der Revolution, 1795 veröffentlichte, hob dieser hervor, daß Lux in Charlotte Corday gerade nicht das Werkzeug der royalistischen Fraktion gesehen, sondern in ihr vielmehr das „Ideal einer republikanischen Seele" verehrt habe.[38] Auch Jean Paul feierte Lux als republikanischen Helden und hob hervor, daß Charlotte Corday bereits Republikanerin gewesen sei, als es die Republik noch gar nicht gegeben habe.[39]

Man muß sich diese Argumentation verdeutlichen, um nicht in den Fehler zu verfallen, den Corday-Kult – aus einer heutigen Perspektive auf den Revolutionsverlauf – vorschnell dem konterrevolutionären Lager zuzuschlagen. Zwar ist der Begriff der Republik im damaligen Diskurs außerordentlich vage – er reicht von monarchistischen bis demokratischen Vorstellungen – seine Verwendung signa-

37 Forster, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 123.

38 Kerner, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 37. Zu Kerner vgl. Hedwig Voegt (Hg.): Georg Kerner. Jakobiner und Armenarzt. Reisebriefe, Bericht, Lebenszeugnisse, Berlin (DDR) 1978; Hans Werner Engels: Georg Kerner, ein deutscher Republikaner im Zeitalter der Französischen Revolution. In: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte IX (1980), S. 475–483.

39 Jean Paul, zit. nach Nettelbeck (wie Anm. 1), S. 152.

lisiert aber doch eine kritische Einstellung zum herrschenden politischen System in Deutschland, das eben nicht republikanisch war.

III

In diesem Zusammenhang interessant ist die spezifische Ausprägung, die der Corday-Kult in Hamburg durch Klopstock und seinen Kreis erfuhr. Auf die diesbezüglichen Oden ist bereits hingewiesen worden. Klopstock war ein äußerst genauer und nachdenklicher Beobachter des Revolutionsgeschehens – das zeigen nicht nur seine Oden, sondern auch der Briefwechsel in den 90er Jahren, vor allem mit Carl Friedrich Cramer, der ihn direkt vom Schauplatz des Geschehens informierte. Cramer, der wegen seiner Sympathien für die Revolution seine Heimat hatte verlassen müssen und seit 1794 in Paris lebte, war ein enthusiastischer Verehrer von Charlotte Corday. Er zeigte sich erleichtert, als er erfuhr, daß auch sein angebeteter Meister Klopstock diese Verehrung teilte:

> Ja Cordai! die Cordai! – wie man doch falsche historische Nachrichten erhalt! wie alles in der Entfernung verbildet wird! Man hatte mir gesagt, Sie misbilligen ihre That. Ich konnts nicht glauben. Mir, gestehe ich, ist sie schlechterdings N. 1., der erste erhabenste Mann der Revolution. Selbst Brissot, Vergniaud, werden durch sie mir eclipsirt. Denn diese meine, und ihre Menscheithshelden: Rochefoucauld, Bailly, starben den Vaterlandstod zwar; aber nur wie in einer *Schlacht,* kämpfend, und, bis das Schicksal sie fällte, nicht ohne Hoffnung auf *Sieg!* Aber Cordai opferte ganz, ohne Hoffnung leben zu bleiben, für die Millionen sich auf. – Nur in weitem Abstand kann sie mit irgend einem Weibe verglichen werden, die die Geschichte uns zeigt. Cedite Romanae, cedite Grajae! Was ist Alceste gegen sie, die für einen König, ihren Mann stirbt; Arria ebenso; oder Portia, die ohnmachtig wird, da Brutus aufs Capitol geht, den Streich zu vollziehn; und die schier Alles verrathen hatte, wie Henzy's Frau? – Ja wohl! ja wohl! sie ist die *sicht*-bare Gottinn Eleutheria, personificirt.[40]

40 C. F. Cramer an Klopstock (April 1794). Handschrift in der SUB Hamburg (Klopstock-Ausgabe). Zu Cramer, dem Klopstock die Ode „An Cramer den Franken" (1790) widmete, vgl. Hermann Tiemann: Deutsche im Paris des Direktoriums. Aus den Berichten Carl Friedrich Cramers an Klopstock im Jahre 1796. In: Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk. Frankfurt a. M. 1963, S. 380–399; ders.: Hanseaten im revolutionären Paris (1789 bis 1803). Skizzen zu einem Kapitel deutsch-französischer Beziehungen. In: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte 49/50 (1964), S. 109–146; Alain Ruiz: „Cramer der Franke": ein norddeutscher Herold der Französischen Revolution

Die Erleichterung, sich mit seinem verehrten Meister in Übereinstimmung zu befinden, verband Cramer mit einem überschwenglichen Lob der Oden:

> Sie konnte nur durch sich, und Sie! verewigt werden. Wie war mir bange daß kleinere Lyren ihren Nahmen entweyhen möchten! Ihr ist aber volle Gerechtigkeit geworden, durch eine einzige Zeile – mehrere mußtens auch nicht seyn! – erhaben wie *Die: es ward Licht!* die ihre Grabschrift für die Jahrtausende seyn wird. – Indeß ist die zweyte kurze Ode nicht weniger innig und vortrefflich. Welche Grabes laute! Dennoch wollen wir hoffen, sie ist nicht *umsonst* gestorben. Freylich, für *jezt* [...].[41]

Die vergötterte Corday blieb jedoch am Ende nicht ganz von der – ein wenig kleinlichen – Kritik Cramers verschont:

> Denn im Grunde verhalt sich doch das verbrannte Gehirn Marat, dieser *widrige* Sunder! in seinem *Mordpriapism zu* dem erhabnen Frevler Robespierre etc. wie Moloch gegen Adramelech. Diesen hatte Cordai tötden müssen und jenen Franzosen den *Franzosen* uberlassen, um wo moglich, noch unsterblicher zu seyn! Zu edle Hand für zu schlechtes Blut.[42]

Der Brief zeigt – wenn auch durch die Perspektive Cramers gebrochen – die starke Bedeutung Cordays für Klopstock. Diese ist zu spüren noch in der Rechtfertigung „Das nicht zurückgeschickte Diplom", die Klopstock 1796 in die *Berlinische Monatsschrift* einrücken ließ. Darin verwahrte er sich entschieden gegen die Aufforderung, daß er aus Protest gegen die Entwicklungen in Frankreich sein Bürgerdiplom hätte zurückgeben müssen. Nicht zuletzt durch „Arria Cordai, deren That nicht Mord, sondern Notwehr im Namen des Vaterlands" gewesen sei,[43] wie er in einem Brief an den Nationalkonvent schrieb, fühlte er sich trotz aller Kritik am Revolutionsverlauf an die Nation weiterhin gebunden, die ihn mit der Verleihung des Bürgerdiploms zum französischen Ehrenbürger gemacht hatte.

---

gegen die „aristokratischen Skribenten" seiner Zeit. In: Helmut Reinalter (Hg.): Jakobiner in Mitteleuropa, Innsbruck 1977, S. 195–227; ders.: Karl Friedrich Cramers ideologisch-politischer Werdegang. Vom deutschtümelnden Freiheitsbarden zum engagierten Anhänger der Französischen Revolution. In: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte VII (1978), S. 159 bis 214.

41 Cramer, ebenda.

42 Ebenda.

43 Friedrich Gottlieb Klopstock: Sämmtliche Werke, Bd. 10, Leipzig 1858, S. 355 f.

Daß die Verehrung Cordays in Hamburg nicht auf die Person Klopstocks beschränkt war, zeigen nicht nur die Veröffentlichungen von Archenholz und Kerner, die Erinnerungen an Adam Lux in *Das Neue Graue Ungeheuer*,[44] die späten Reminiszenzen an Marat/Corday in dem Altonaer Journal *Frankreich im Jahre 1800* und *Frankreich im Jahre 1803*,[45] sondern vor allem das Drama *Charlotte Corday*, das die Hamburger Kaufmannstochter und Senatorenehefrau Christine Westphalen 1804 anonym veröffentlichte und das im Zusammenhang der Corday-Rezeption unbeachtet geblieben ist.[46]

Über die Autorin ist wenig bekannt. Außer einigen wenigen Briefen[47] gibt es drei Porträts von ihr, die sie in unterschiedlichen Lebensaltern zeigen.[48]

Am ausführlichsten informiert über sie das *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller* von Schröder.[49] Geboren wurde Christine Westphalen 1758 in Hamburg als Tochter des Kaufmanns und „Bürger=Capitains" Jacob von Axen. Gestorben ist sie ebendort 1840. Schon früh zeigte sie eine große Neigung zu Kunst und Literatur und verfaßte schwärmerische Gedichte, was die Eltern nur ungern

---

44 Andenken an einen Deutschen, der ein Opfer der fränkischen Revolution wurde. In: Das Neue Graue Ungeheuer. Altona 1795. Drittes Stück, S. 174–176 und Viertes Stück, S. 3–13. Siehe auch „Anklageacte wider Adam Lux". In: Johann Wilhelm von Archenholz: Miscellen zur Geschichte des Tages, Hamburg 1795, S. 199–219.

45 Frankreich im Jahre 1800, Altona 1800, Neuntes Stück; Frankreich im Jahre 1803, Altona, Fünftes Stück.

46 Die Arbeit von Margarete Minor: Charlotte Corday in der deutschen Dichtung. Diss. phil. (hs), Wien 1909, war mir nicht zugänglich. An zeitgenössischen Corday-Dramatisierungen konnte ich nur einsehen: Heinrich Zschokke: Charlotte Corday oder die Rebellion von Calvados. Ein republikanisches Trauerspiel in vier Akten, Stettin 1794.

47 Im Staatsarchiv Hamburg (Kapsel A 773/34: Westphalen) finden sich sieben Briefe an den Bremer Arzt und Schriftsteller Dr. Nicolaus Meyer von 1807–1822, in der SUB Hamburg finden sich vier Briefe aus den Jahren 1807–1815 (Literaturarchiv), zwei Briefe, ein Lebensabriß und ein vierzeiliger Spruch (Campe-Sammlung).

48 In der SUB befinden sich zwei Stiche von Christine Westphalen, ein Stich nach Tischbein und ein Stich von Spreckter (1839), der Westphalen als 80jährige zeigt. In der Kunsthalle Hamburg findet sich das Originalgemälde von Tischbein (Inv.-Nr. 567) und ein weiteres Porträt von Mosnier (Inv.-Nr. 556).

49 Hans Schröder: Lexicon der Hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, Hamburg (1879), Bd. 7. Siehe auch Elisabeth Friedrichs: Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 334.

sahen. Durch ihre Heirat im Jahre 1785 mit dem Kaufmann und späteren Senator Johann Ernst Friedrich Westphalen, einem kunstsinnigen und liberalen Mann, geriet sie in ein großbürgerliches Ambiente. Bei Schröder heißt es:

> Das Westphalensche Haus bildete lange Zeit einen Mittelpunkt für die geistigen Celebritäten, namentlich zur Zeit der französischen Revolution, wo es von den französischen Flüchtlingen, auch von dem nachherigen Könige Louis Philipp, sowie von Bernadotte, damals Kronprinz, später König von Schweden, häufig besucht wurde.[50]

Ihr Mann, der selbst als Autor hervortrat, scheint die schriftstellerische Betätigung seiner Frau zumindest toleriert zu haben, zumal Christine Westphalen diese ihrer Hausfrauen- und Mutterrolle stets untergeordnet hat, wie Schröder rühmend hervorzuheben weiß:

> Sie blieb Zeit ihres Lebens der Dichtkunst zugethan, war aber dabei eine sorgsame Hausfrau und Mutter, und stets bestrebt, wo immer möglich, Elend und Kummer aufzusuchen und zu lindern [...].[51]

Im Anschluß an das Drama *Charlotte Corday* veröffentlichte Westphalen 1806 ein „dramatisches Gedicht" über Petrarca, ab 1809 erschienen ihre gesammelten Gedichte in vier Bänden, daneben gab es noch Einzelbände mit Gedichten und zahlreiche Einzelveröffentlichungen, größtenteils anonym oder unter dem Pseudonym „Angelika" in verschiedenen Zeitschriften und Taschenbüchern. Wenn das Werk im ganzen gesehen auch schmal ist, so zeigt es doch, daß das Drama *Charlotte Corday* nicht eine einmalige, isolierte Leistung ist, sondern in einem Werkzusammenhang steht. Trotzdem scheint Westphalen mehr als Senatorenfrau denn als Autorin wahrgenommen worden zu sein. In Feodor Wehls *Hamburger Literaturleben im 18. Jahrhundert* sucht man sie z. B. vergebens.[52]

Durch einen neueren Quellenfund sind einige zusätzliche Fakten bekannt geworden, die ein interessantes Licht auf die Autorin und das Umfeld werfen, in dem sie sich bewegte.[53] Aus Familienbesitz ist

---

50 Schröder (wie Anm. 49), S. 633.

51 Ebenda.

52 Feodor Wehl: Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert, Leipzig 1856.

53 Walter Koch: Heinrich Christoph Albrecht und Christine Westphalen. Eine neuentdeckte Quelle über den norddeutschen Jakobiner. In: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte Bd. XI (1982), S. 381–385. Das Exemplar hat inzwischen die SUB Hamburg angekauft.

eine handgeschriebene Gedichtsammlung von Christine Westphalen aufgetaucht, die diese zwischen 1785 und 1801 angelegt hat. Der größte Teil der Gedichte stammt von Westphalen, ein kleinerer Teil von Heinrich Christoph Albrecht, der von Walter Grab in seinem Buch *Demokratische Strömungen in Hamburg und Schleswig-Holstein zur Zeit der Ersten Französischen Republik* ausführlich als „demokratischer" Schriftsteller gewürdigt worden ist.[54] Diese Gedichtsammlung ist in zweifacher Hinsicht interessant.

Einmal zeigt sie, daß Westphalen großes Interesse an den politischen Vorgängen ihrer Zeit hatte. Davon zeugen z. B. Gedichte an den Hamburger Kaufmann Sieveking, die sich alle mehr oder minder auf den Revolutionskontext beziehen lassen. Es ist wahrscheinlich, daß sie über Sieveking und seinen Kreis in die revolutionäre Begeisterung mit hineingezogen wurde, die die liberale Kaufmannschaft und die Intellektuellen nach 1789 in Hamburg erfaßte.[55] 1790, zum ersten Jahrestag des Bastillesturms, hatte Sieveking ein Revolutionsfest veranstaltet, auf dem die Veränderungen in Frankreich mit großem Pathos und viel Sympathie gefeiert wurden. Nicht zuletzt durch die Teilnahme von Klopstock und dem Freiherrn Knigge, einer Reizfigur der politischen Reaktion, hatte das Fest im ganzen Deutschen Reich Aufsehen erregt.

Zum anderen zeigt die Gedichtsammlung, daß Westphalen Kontakte über den liberalen Kreis hinaus bis hinein ins jakobinische Lager hatte und nicht nur mit gekrönten Häuptern Umgang pflegte, wie der Artikel von Schröder suggeriert. Westphalens Schwester war seit 1794 mit dem Hamburger Autor Heinrich Christoph Albrecht verheiratet, der sich vehement für den von der Reaktion verleumdeten Knigge einsetzte und in Schriften über die „Rechte des Menschen" und den „Patriotismus" einen weltbürgerlich-liberalen Standpunkt einnahm.[56] Der Kontakt zu Albrecht ging über den üblichen ver-

54 Walter Grab: Demokratische Strömungen in Hamburg und Schleswig-Holstein zur Zeit der Ersten Französischen Republik, Hamburg 1966, S. 67 ff.

55 Vgl. dazu Inge Stephan: Aufklärer als Radikale? Literarische und politische Opposition in Hamburg und Altona. In: Inge Stephan, Hans-Gerd Winter (Hg.): Hamburg im Zeitalter der Aufklärung, Berlin, Hamburg 1989.

56 Heinrich Christoph Albrecht: Rettung der Ehre Adolphs, Freiherrn Knigge, welchen der Hofrat und Ritter von Zimmermann in Hannover als deutschen Revolutionsprediger und Demokraten hinzustellen versucht hat. Hamburg 1792; ders.: Erläuterungen über die Rechte des Menschen. Für Deutsche, Hamburg 1793; ders.: Versuch über den Patriotismus, Hamburg 1793.

wandtschaftlichen Umgang hinaus, er war von Freundschaft und gemeinsamen literarischen und politischen Interessen bestimmt, wie man der Gedichtsammlung entnehmen kann.

Natürlich sollte man solche auf verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen beruhenden Kontakte in ihrer Bedeutung nicht überschätzen, sie helfen jedoch vielleicht ein wenig bei der Erklärung, wie eine Hamburger Senatorenfrau dazu kommt, sich mit der Französischen Revolution in einem Drama zu beschäftigen. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Christine Westphalen durch den von Klopstock und anderen in Hamburg lebenden Autoren gepflegten Corday-Kult zu ihrem Drama inspiriert worden ist.[57] Es wäre jedoch kurzschlüssig, das Drama einzig zurückzuführen auf männliche Inspiration; die Art und Weise, wie Westphalen ihre Figuren angelegt hat, lassen auf eine starke Identifikation mit der Heldin und ihrer unerhörten Tat schließen. Mit ihrer Identifikation reagierte Westphalen nicht so sehr auf den politischen Konflikt, sondern mehr auf den in der Corday-Marat-Konfrontation angelegten Geschlechterantagonismus, der in der Rezeption der Schriftsteller jener Zeit zugunsten der politischen Rezeption noch weitgehend zurückgedrängt war. Westphalen war offensichtlich fasziniert von der Tatsache, daß eine Frau aus den eng definierten Rollengrenzen herausgetreten und zur Täterin geworden war. Insofern geht ihr Drama in der konterrevolutionären Lesart nicht vollständig auf, obgleich die breite Akzeptanz der Corday-Figur von ‚rechts' bis ‚links' sicherlich die Voraussetzung dafür war, daß Westphalen in ihrem Drama die Phantasie einer machtvollen Weiblichkeit überhaupt entfalten konnte.

Das Drama ist nach dem Vorbild der klassischen Tragödie aufgebaut. Es besteht aus fünf Akten, einem Prolog, einem Epilog und Chören, die zwischen den Akten plaziert sind.[58] Offensichtlich kennt

57 Im gedruckten und ungedruckten Briefwechsel von Klopstock gibt es keinen Hinweis auf Christine Westphalen. In den „Neueren Gedichten" (Hamburg 1845) von Westphalen findet sich jedoch ein Gedicht „Klopstock's Grab", S. 184 f., in den „Gedichten" (1809, Bd. I) das Gedicht „Auf Klopstocks Todtenfeyer", S. 217 ff., und (ebenfalls 1809, Bd. 2) das Gedicht „Auf Klopstocks Tod", S. 222.

58 Christine Westphalen: Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten mit Chören, Hamburg 1804. Das von mir benutzte Exemplar in der SUB Hamburg (Sign. A/154 904) trägt die Widmung „Ihrem Freunde Herrn Wächter/die Verfaßerin". Wächter, wie Albrecht auch ein Revolutionsbegeisterter, kämpfte als Freiwilliger in den Französischen Armeen und wurde in der Schlacht von

Westphalen den historischen Verlauf gut; die Geschichte, die sie erzählt, ist demgegenüber aber recht frei gestaltet. Entgegen der historischen Realität komplettiert Westphalen die Cordaysche Familie. Bei ihr lebt die Heldin in einer intakten, sich zärtlich zugetanen Familie mit Vater, Mutter und Bruder. In Wirklichkeit war die Mutter von Charlotte Corday schon früh gestorben, und die Tochter war fern von Vater und Bruder zuerst bei einer Verwandten, später in einem Kloster aufgewachsen. Durch die Einbindung Charlotte Cordays in einen festen Familienverband wird ihr Heraustreten aus der weiblichen Rolle um so erstaunlicher. Die sonstigen Veränderungen, die Westphalen an der historischen Realität vornimmt, dienen ebenfalls dazu, die Hauptfigur in ein Beziehungsgeflecht und Handlungsgefüge hineinzustellen, aus dem sich mögliche Antriebe für ihre Tat entwickeln lassen. So läßt Westphalen ihre Charlotte Corday bei einem Verwandtenbesuch in Paris die Bekanntschaft mit den Zuständen in der Metropole machen, von denen sie dem Vater folgendermaßen berichtet:

Ich sah, und ach! ein heisser Feuerbrand
Hat sich in meiner Brust seitdem entzündet!
Nein, niemals wird er sich verlöschen! – Nie!
O, sage, ist die Welt ein Mörderhaus? –
Sind Menschen Tyger, wilde Tyger worden? –
Nichts gilt dort mehr, kein Recht und kein Gesetz.
Zerrissen sind die heilig schönen Bande
Der Freundschaft und der ewig treuen Liebe! –
Das Laster triumphirt, es seufzt die Tugend!
Wild ras't die Stärke, die allein regiert;
Denn rohe Hände üben dort das Recht
Nach Willkühr, wie der Augenblick befiehlt.
Blut ist die Losung! Blut, und wieder Blut!
Ob schuldig oder schuldlos, fragt man nicht! –
Die Väter morden ihre eig'nen Söhne,
Die Söhne Väter zur Vergeltung wieder!
Kein Alter, kein Geschlecht, kein Stand entschlüpft
Der Mordlust Wuth entkeimt in Kinderherzen,
Und träget schnell und schrecklich reife Früchte.

Jemappes verwundet. Er lebte als Lehrer und Schriftsteller in Hamburg. – Im folgenden werden die Zitate nach o. g. Ausgabe nachgewiesen.
Eine kurze interpretatorische Passage zu Westphalens Corday-Drama findet sich bei Dagmar von Hoff: Dramen des Weiblichen. Studien zur dramatisch-literarischen Produktion von deutschsprachigen Autorinnen um 1800, Diss. phil. Hamburg 1988.

Der Tod tanzt dort in üppig bunten Reihen;
Ein weites Grab umfasst, verschlingt sie alle,
Enthaucht die Pest aus giftig schwangern Dünsten.

(Mit steigendem Affekt)

Ein Scheusal – der Verwesung schon geweiht –
Ich kenne keine Farben die ihn malen –
Hält Sitz und Stimm' – wie in der Unterwelt,
An des Cocytus ewig dunkeln Reichen,
Der Höllen Gott – mit gleicher Macht, nur nicht
Gerecht wie dieser– denn auf seinen Wink
Sind Millionen Hände ihm gedungen,
Ins Blut der Unschuld wieder neu zu tauchen
Und rasen – [...].[59]

Die Erfahrungen in der Hauptstadt haben sie so beeindruckt, daß sie unfähig wird, ihr altes Leben in der familiären Idylle fortzusetzen. In einem Gespräch mit dem Bruder versucht sie herauszufinden, wer der Hauptschuldige für das Blutvergießen ist:

Wen hältst Du für den schrecklichsten Verbrecher:
Ihn Marat? oder Robespierre, welchen?[60]

Als der Bruder ihr Marat nennt, steht ihr Entschluß zur Tat fest. Die Wahl Marats ist also keineswegs zufällig und Corday keine naive Person. Mit einer solchen Sichtweise grenzt sich die Autorin deutlich ab von der Rezeption einiger ihrer Zeitgenossen, die die Wahl Marats für politisch nicht ausgewiesen gehalten hatten. Westphalens Corday wählt Marat ganz bewußt aus, der Bruder bestätigt nur das, was die Schwester bei ihrem Besuch in der Metropole instinktiv bereits gefühlt hat: Aufgrund seiner angeblichen moralischen Verworfenheit ist Marat das eigentliche Ungeheuer. Die Autorin bestätigt diese Sicht ihrer Heldin, wenn sie in einer Schlüsselszene des Dramas[61] Marat, Robespierre und Danton darüber beraten läßt, wie man die Legislative weiter aus der politischen Verantwortung drängen könne. Danton erscheint als der von moralischen und politischen Skrupeln geplagte große Zauderer, Robespierre als der zwar verblendete, letzten Endes aber uneigennützige Revolutionär, während Marat nur

59 Westphalen: Charlotte Corday (wie Anm. 58), S. 17 f.
60 Ebenda, S. 31.
61 Ebenda, II, S. 8.

darauf sinnt, wie er seine beiden Kontrahenten über die Klinge springen lassen kann, um die Macht an sich allein zu reißen.

So problematisch eine solche moralistische Argumentation politisch auch sein mag, für die Figur der Corday bedeutet sie erst einmal einen Zuwachs an Autonomie. Corday ist eben nicht die Marionette der royalistischen Verschwörung, als die sie die Ankläger und die spätere Nachwelt gesehen haben. Gegenüber solchen Funktionalisierungen läßt Westphalen ihre Heldin auf ihrer Autonomie beharren. „Mein ist die That"[62] – dieser selbstbewußte Satz ist sicherlich ein Kernsatz, wenn man bedenkt, daß schon die Ankläger genau das Gegenteil vermutet und zu beweisen versucht haben, daß Charlotte Corday nur das Werkzeug in den Händen der royalistischen Konterrevolution gewesen sei. Dieser Satz ist aber auch ein Schlüsselsatz, wenn man ihn in der Tradition der Auseinandersetzung um das männliche Gewaltmonopol sieht, wie sie im Kampf zwischen Emilia Galotti und ihrem Vater Odoardo ihren symbolischen Ausdruck gefunden hat. Mit diesem selbstbewußten Satz definiert sich die Westphalensche Corday als eine Handelnde gegen eine lange Tradition von Opfern.

Charlotte Corday als Täterin – dies ist eine Auffassung, die die Autorin durch viele Einzelbezüge des Dramas verstärkt. So geben die Männerfiguren in dem Drama gegenüber der entschlossenen Corday ein äußerst schwaches Bild ab. Der Bruder ist ein Angeber, der den Eltern gegenüber mit seiner angeblichen Unerschrockenheit renommiert:

> Und glaubt mir, hätt' ich Waffen nur gehabt,
> Ich hätte die Verräther schnell durchbohrt,
> Nicht eingedenk der eigenen Gefahr.[63]

Der Vater ist ängstlich und versteckt sich hinter den Verschwörungsplänen anderer.[64] Adam Lux ist zwar schnell entflammt, dabei aber redselig und übereifrig. Angesichts der stummen Entschlossenheit, mit der Charlotte Corday ihre Tat plant und ausführt, wirken seine ständigen Nachfragen und Rückversicherungen bei seinem Freund Lagarde[65] und der Kauf von gleich zwei Pistolen und zwei

62 Ebenda, S. 172.
63 Ebenda, S. 43.
64 Ebenda, II, S. 3.
65 Ebenda, II, S. 6.

Messern, um Marat zu ermorden[66], lächerlich. Auch Lagarde ist ein eher trauriger Held. Er verteidigt Charlotte als Anwalt nicht aus freien Stücken, sondern muß dazu erst vom Gericht aufgefordert werden, und auch dann verteidigt er sie mit einer Doppeldeutigkeit, die ihn persönlich zwar salviert, aber nicht in Gefahr bringen kann.[67] Aufschneiderei, Feigheit, Phantasterei und Halbherzigkeit sind die hervorstechenden Merkmale der Männer, die für sich aufgrund ihres Geschlechtes das Handlungsmonopol reklamieren – zur Tat jedoch psychisch nicht in der Lage sind. Die Tatsache, daß Frauen zu Täterinnen werden, erscheint ihnen nichtsdestoweniger unfaßbar bzw. skandalös, wie die Autorin an zwei Szenen demonstriert. So ermahnt der Vater seine Tochter Charlotte am Anfang des Dramas, ihrer weiblichen Rolle stets eingedenk zu sein und sich nicht von hochfliegenden Plänen verführen zu lassen. Daß gerade solche biederen Rollenfestlegungen durch den Gang der Revolution ins Wanken geraten sind, zeigt der Bericht der Tochter über die Zustände in der Hauptstadt:

> [...] Hättest Du gesehn,
> Wie dort die blanken Dolche muthig zucken!
> In vieler Frauen Hände sah ich sie,
> Mit Kraft gelenkt, den Männer-Muth begeisternd.
> So sah' ich Eine –

An dieser Stelle unterbricht die Autorin ihre Heldin durch eine Regieanweisung: „Sie nimmt schnell ein Messer vom Tische, und macht die Bewegung eines Dolchstosses", um ihre Heldin dann fortfahren zu lassen: „Mir schauerts noch bis in das tiefste Mark!"[68] Wenn ihre Worte auch mehr den Schrecken wiedergeben, so zeigt der pantomimische Nachvollzug doch sehr klar, wie sehr Charlotte Corday durch die Frauen fasziniert ist, die den Dolch so geschickt zu führen wissen. Der Vater ist davon natürlich weniger entzückt. Er nimmt die Erzählung der Tochter zum Anlaß, sie noch einmal nachdrücklich auf das weibliche Rollenmuster einzuschwören:

> Ich lieb' es nicht, wenn sich die Weiblichkeit,
> Der zarte Sinn, der euren Reiz erhöht,
> Durch Heldenmuth in dem Geschlecht verläugnet.[69]

66 Ebenda, III, S. 4.
67 Ebenda, IV, S. 1.
68 Ebenda, S. 81.
69 Ebenda, S. 84.

Der zaghafte Einwand der Tochter:

> Meinst Du, es könnte beides nicht zusammen
> Bestehn, mein Lieber Vater?[70]

bleibt unbeantwortet.

Eine andere Szene ist nicht weniger aufschlußreich für den Geschlechterdiskurs, in den die Figuren des Dramas eingebunden sind. Als sich die Nachricht von der Ermordung wie ein Lauffeuer durch Paris verbreitet, ist die allgemeine Meinung, diese Tat könne nur ein Mann „in einem Weiberanzug"[71] verkleidet, verübt haben. Auch Lux glaubt dies anfänglich, die Wahrheit trifft ihn, den Zauderer und verhinderten Täter, besonders hart: „Ein Weib? ist's möglich – und ich zögerte [...]?".[72] Freilich führt dies nicht zur Nachdenklichkeit über sich selbst und die herrschenden Rollenfestlegungen. Die Kränkung, daß ihm eine Frau zuvorgekommen ist, verarbeitet Lux so genial wie einfach: Er schiebt seinem Freund Lagarde die Schuld zu („Nur mein kalter Freund Lagarde verzögerte die That"[73]), und er stilisiert Charlotte Corday zur Heiligen, an die menschliche Maßstäbe nicht angelegt werden dürfen.

Auf der Folie dieser schwachen Männer – nur Adam Lux darf sich am Ende des Dramas noch zu einem „kleinen" Helden entwikkeln – erstrahlt die Glorie Charlotte Cordays um so heller. Sie ist der eigentliche „Mann" in einer Gesellschaft von Finsterlingen (= die Revolutionäre) und Schwächlingen (= deren Opponenten), sie ist die „erhabne Männin", von der Klopstock in seiner Ode bereits 1793 geschwärmt hatte.

In der Zeichnung ihrer Heldin als „erhabner Männin" ist die Autorin ganz konsequent, weniger konsequent ist sie jedoch, wenn sie ihre Heldin in eine Liebesbeziehung zu dem Mainzer Deputierten Adam Lux hineinphantasiert und damit an eine Rezeption anschließt, in der die politischen Motive von erotischen überlagert worden sind. Bei Westphalen ist jedoch nicht Lux in Corday verliebt, wie die Zeitgenossen entweder vermutet oder seine Freunde wider besseres Wissen öffentlich verbreitet haben, um sein Engagement für Charlotte Corday zu erklären und ihn politisch zu entlasten. Die eigentliche Liebe von Lux gilt der verstorbenen Freundin von Charlotte, ihr Tod

70 Ebenda.
71 Ebenda, S. 148.
72 Ebenda, S. 149.
73 Ebenda, S. 186 f.

hat seinen Lebenswillen gebrochen und ihn zu einem todessüchtigen Helden werden lassen, der nur einen passenden Anlaß sucht, sein Leben zu opfern. Charlotte Corday jedoch liebt Adam Lux, hat diese Zuneigung jedoch mit Rücksicht auf die Freundin unterdrückt. Ihr Entschluß, ihr Leben für die Rettung des Vaterlandes einzusetzen, hängt nicht zuletzt mit der ihr weitgehend unbewußt bleibenden Tatsache zusammen, daß sie meint, Lux sei für sie unerreichbar. Unter der Hand unterläuft die Autorin die eigene politische Motivierung, die sie auf der anderen Seite so sorgfältig aufgebaut hat. Dadurch gerät die Motivierung als Ganzes ins Zwielicht. Die sich daraus ergebende Ambivalenz kann die Autorin nur dadurch tilgen, daß sie ähnlich wie Schiller seine Johanna von Orleans ihre Charlotte Corday als Heldin der Entsagung aufbaut. Die Kraft zur Entsagung macht Charlotte Corday über alle anderen Personen im Drama überlegen und rückt sie in die Nähe des Übermenschlichen, ja Heiligen. So lehnt Charlotte Corday am Ende des Dramas auch den Rettungsversuch von Adam Lux ab. Dieser – durch das Beispiel Cordays inzwischen „männlich" gereift – besucht sie im Gefängnis und bietet ihr einen Kleidertausch an. Er selbst will an Charlottes Stelle in ihren Kleidern zurückbleiben, um ihr die Flucht zu ermöglichen, die er genauestens vorgeplant hat. Die Ablehnung Charlottes steigert seine Begeisterung ins Unermeßliche:

> O könnt ich dieses Fluges Höh' erreichen![74]
> [...]
> Erhabne! Göttliche! wie nenn' ich Dich?[75]

In der Abschiedsszene verschmelzen Corday – die Göttin – und Lux – ihr Heros – zum überirdischen Paar, das seine ursprünglichen erotischen Sehnsüchte in politische Zielsetzungen transformiert hat. Nach Cordays Tod bleibt Adam Lux nur noch eins zu tun: ihren Ruhm zu verbreiten. Die ekstatische öffentliche Rede über Charlotte Corday – hier hat die Autorin die historischen Quellen z. T. wörtlich übernommen – ist jedoch, auch hier folgt die Autorin der historischen Realität, nur um den Preis des Todes zu haben:

> [...] Triumphire, Frankreich!
> In Deinem Schosse ward die grösste Heldin.
> Vergebens suchen wir in Rom, in Sparta,

74 Ebenda, S. 191.
75 Ebenda, S. 196.

Ein Beispiel, was dem Heldenbeispiel gleiche.
Die Welt sie soll es laut durch mich erfahren,
Welch' einen Schatz dies arme Frankreich barg!
Was nie ein Mund besang, will ich besingen
Mit starken Tönen, einzig ihrer würdig!
Du grosse Seele! hohe, schöne Tugend!
Du reisst mich fort mit Deinem Adlerflug!
Von Dir bin ich allein, und ganz entflammt,
Und die Tyrannen sollen neu erzittern!
Ich triumphire der Gefahr entgegen! –
Ein heil'ger Altar ist der Todeshügel,
Den Du bestiegst! – Verloren hat er nun
Die Schande wie die Furchtbarkeit auf ewig.
Ich fühle Dir mein Herz entgegenschlagen,
Du Göttliche! – Du, grösser noch als Brutus![76]

Eine solche Heroisierung hat natürlich auch ihre Peinlichkeiten, Peinlichkeiten, wie wir sie aus Schillers *Jungfrau von Orleans* kennen. Hier wird die Autorin von einem Diskurs eingeholt, in dem Aktivität und Macht von Frauen nur denkbar war, wenn sie an Tugend gekoppelt war. Die Frage nach der Legitimität der Gewalt von Frauen, eine Frage, die an der Geschlechterpolarisierung der damaligen Zeit rüttelt, verliert ihre ursprüngliche Provokation, sie wird entschärft, verharmlost. Die tugendhafte Charlotte Corday wird zur Schwester der tugendhaften Johanna von Orleans.

Wir haben keinen Anlaß, auf diese Schwesternschaft mit Spott zu reagieren. Die heilige Charlotte von Christine Westphalen, die vom Genius der Tugend umschwebt wird, zeigt nur einmal mehr, wie eng der diskursive Rahmen war, in dem alternative Bilder von Weiblichkeit entfaltet werden konnten. Die Koppelung an den Tugenddiskurs nahm einer Figur wie Charlotte Corday ihre mögliche subversive Sprengkraft im Geschlechterdiskurs der Zeit. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß es eine Frau war, die diese Koppelung und Einbindung vollzog.

Zugleich legt sich der Tugenddiskurs lähmend über das Drama als Ganzes. Er erstickt nicht nur die Lebendigkeit der Figuren insgesamt, sondern er verhindert auch den politischen Diskurs: Weder lassen sich die Differenzen zwischen den Revolutionären und ihren Gegnern in der Figuration Teufel-Engel fassen, noch bietet die Figuration Göttin-Heros ein adäquates Modell der Geschlechteremanzipation. Das, was als Lebendigkeit in das Drama ursprünglich einge-

76 Ebenda, S. 231 f.

gangen ist – die Faszination durch starke, kämpferische Frauen, die Phantasie einer unerhörten Tat und der heiße Atem der Revolution – wird durch den Prolog, in dem der „Genius der Wahrheit" spricht, durch einen Epilog, in dem der „Genius der Tugend" angesichts der pompösen Grablegung von Marat über Tugend und Laster reflektiert, und durch dazwischengeschobene Chöre, die das Geschehen auf eine sehr abstrakte Ebene heben, in ein dramaturgisches Raster gepreßt, das dem Drama etwas Starres, Unlebendiges verleiht und die Lektüre ermüdend macht.

Auf der anderen Seite muß festgehalten werden, daß Christine Westphalen ihre Heldin nicht als konterrevolutionäre Figur aufbaut, sondern sie vielmehr – hierin Wieland, Forster, Klopstock und Jean Paul vergleichbar – als Verkörperung einer überlegenen politischen Moral versteht, die gegen den gerade für Zeitgenossen schwer verständlichen Gang der Revolution nach 1793 gestellt wird. In ihr verbleiben, wenn auch durch die Einbindung in den Tugenddiskurs deformiert, die Hoffnungen der literarischen Intelligenz, die sich 1789 bei Ausbruch der Revolution in uneingeschränkter Begeisterung geäußert hatten, aufbewahrt.

Mignon und Penthesilea

Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist

I

Androgynie und Erotik scheinen wenig miteinander gemein zu haben. Wenn man neueren Thesen über die „androgyne Revolution" oder die „Angleichung der Geschlechter" Glauben schenkt, schließen sie sich sogar aus.[1] Eine solche modische Sichtweise verkennt, daß der androgyne Diskurs immer – offen oder verdeckt – ein erotischer Diskurs gewesen ist.

Bereits Platon eröffnet den abendländischen Diskurs über das Androgyne bzw. den Androgyn als ein Gespräch über das Erotische.[2] Dieses ist nicht nur Thema, sondern es ist nicht wegzudenkender Bestandteil der Gesprächssituation und des nachträglichen Erzählens und Schreibens. In seiner rückerinnernden Rede über das „Gastmahl beim Agathon" berichtet Platon nicht nur wörtlich über die dort geführten Reden über den Eros, sondern er fängt in seiner Erzählung auch die Atmosphäre ein und erzeugt durch die mehrfach verschachtelte Form der Erinnerung eine ganz eigentümliche eroti-

1 Vgl. Elisabeth Badinter: Ich bin Du. Die Beziehung zwischen Mann und Frau oder die androgyne Revolution, München, Zürich 1988. Zur Frage, „ob Utopie der Androgynie ein Modell der Emanzipation" enthält. vgl. die (emphatisch-affirmative) Arbeit von Kurt Lüthi: Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion, Wien, Köln 1985 (=Literatur und Leben, N. F. Bd. 26) und die (skeptische) Untersuchung von Ulla Bock: Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie, Weinheim, Basel 1988. (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 16).

2 Platon: Symposion. In: Ders.: Sämtliche Werke. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung. Hrsg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Bd. 2, Hamburg 1970, S. 201–250.

sche Spannung. Zunächst gibt es nur Gerüchte über das Gastmahl. Der fingierte Erzähler Apollodoros hat sein Wissen von Aristodemos, der ein Freund des Sokrates ist und angeblich beim Gastmahl dabei gewesen ist. Auf Drängen von Freunden erzählt Apollodoros schließlich die Geschichte in aller Umständlichkeit, wie er sie von Aristodemos gehört hat und nach dem Abstand einiger Jahre noch erinnern kann. Dabei vergißt er auch scheinbar nebensächliche Ereignisse nicht, wie z. B., daß sich Sokrates verspätet und besonders schön für seinen Gastgeber Agathon gemacht habe, daß die Tür zu Agathons Haus offengestanden, daß es eine längere Diskussion über die zu wählende Form des Trinkens gegeben habe und daß schließlich beschlossen worden sei, die Flötenspielerin – das einzige weibliche Wesen in der Männerrunde – nach draußen zu schicken. All dies ist natürlich keineswegs nebensächlich, sondern schafft erst die besondere Situation: Eine reine Männergesellschaft, deren einzelne Mitglieder durch gemeinsame Interessen und Freundschaften miteinander verbunden sind, zwischen denen es jedoch auch Hierarchien und besondere Beziehungen gibt, wie z. B. die zwischen Agathon, Sokrates und Alkibiades. Der Fortgang der Erzählung zeigt, daß hinter der Fassade der weinseligen Freundschaftsbeteuerungen Macht- und Beziehungskämpfe geführt werden, daß hinter dem philosophischen Diskurs handfestes Begehren steckt. So haben alle sechs mitgeteilten Reden über den Eros auch immer eine Funktion im Verhältnis der Männer zueinander. Das gilt auch für die Rede des Komödiendichters Aristophanes, der über den Androgyn spricht. Sie folgt auf die Reden des Phaidros, Pausanias und Eryximachos, die in ihren Lobreden auf Eros anspielungsreich das homosexuelle Begehren hervorgehoben und damit den männlichen Körper in einer sehr direkten Weise ins Spiel gebracht hatten. Das anhaltende „Schlukken"[3], mit dem Aristophanes auf die Ausführungen von Pausanias über die „Knabenliebe"[4] reagiert, führt Körperlichkeit in einer sehr direkten Weise vor und zeigt die tiefgehende Irritation, die die plumpen Reden seiner Vorgänger in ihm ausgelöst haben. Im Gegensatz zu seinen Vorrednern verläßt Aristophanes die anzüglich konkrete Ebene und bricht die homosexuelle Verengung des erotischen Diskurses auf, indem er eine mythische Ebene ursprünglicher Ganzheit einführt:

3 Ebenda, S. 216.
4 Ebenda.

> Zuerst aber müßt ihr die menschliche Natur und deren Begegnisse recht kennenlernen. Nämlich unsere ehemalige Natur war nicht dieselbe wie jetzt, sondern eine ganz andere. Denn erstlich gab es drei Geschlechter von Menschen, nicht wie jetzt nur zwei, männliches und weibliches, sondern es gab noch ein drittes dazu, welches das gemeinschaftliche war von diesen beiden, dessen Name auch noch übrig ist, es selbst aber ist verschwunden. Mannweiblich nämlich war damals das eine, Gestalt und Benennung zusammengesetzt aus jenen beiden, dem männlichen und weiblichen, jetzt aber ist es nur noch ein Name, der zum Schimpf gebraucht wird. Ferner war die ganze Gestalt eines jeden Menschen rund, so daß Rücken und Brust im Kreise herumgingen. Und vier Hände hatte jeder und Schenkel ebensoviel wie Hände, und zwei Angesichter auf einem kreisrunden Halse einander genau ähnlich, und einen gemeinschaftlichen Kopf für beide einander gegenüberstehende Angesichter, und vier Ohren, auch zweifache Schamteile, und alles übrige wie es sich hieraus ein jeder weiter ausdenken kann. Er ging aber nicht nur aufrecht wie jetzt, nach welcher Seite er wollte, sondern auch, wenn er schnell wohin strebte, so konnte er, wie die Radschlagenden jetzt noch, indem sie die Beine gerade im Kreis herumdrehen, das Rad schlagen, ebenso auf seine acht Gliedmaßen gestützt sich sehr schnell im Kreise fortbewegen.[5]

Diese in sich ruhenden mythischen „Kugelwesen", in denen sich die kosmische Harmonie zwischen Sonne, Erde und Mond spiegelt, erregen durch ihre „Kraft und Stärke"[6] den Neid der Götter:

> Mit Mühe endlich hatte sich Zeus etwas ersonnen und sagte: Ich glaube nun ein Mittel zu haben, wie es noch weiter Menschen geben kann und sie doch aufhören müssen mit ihrer Ausgelassenheit, wenn sie nämlich schwächer geworden sind. Denn jetzt, sprach er, will ich sie jeden in zwei Hälften zerschneiden, so werden sie schwächer sein und doch zugleich uns nützlicher, weil ihrer mehr geworden sind, und aufrecht sollen sie gehen auf zwei Beinen. Sollte ich aber merken, daß sie noch weiter freveln und nicht Ruhe halten wollen, so will ich sie, sprach er, noch einmal zerschneiden, und sie mögen denn auf einem Beine fortkommen wie Kreisel. Dies gesagt, zerschnitt er die Menschen in zwei Hälften, wie wenn man Früchte zerschneidet [...].[7]

Durch geschickte Manipulationen gelingt es den Göttern, die äußeren Verletzungen, die die Teilung hinterlassen hat, weitgehend zum Verschwinden zu bringen, die innere Verwundung jedoch ist unheilbar. Sie erzeugt ein unstillbares Verlangen der abgetrennten Hälfte nach der anderen zugehörigen Hälfte. Dieses „Verlangen [...] und Trachten nach dem Ganzen"[8] aber nennt Aristophanes Liebe. Ge-

5 Ebenda, S. 221.
6 Ebenda.
7 Ebenda.
8 Ebenda, S. 223.

mäß der ursprünglichen Ausgangssituation der drei Geschlechter Mann, Weib und Mann-Weib gibt es nun aber drei unterschiedliche Formen der Liebe: Die zwischen Männern, die zwischen Frauen und die zwischen Männern und Frauen.[9]

Daß diese sich auf den Mythos berufende Unterscheidung zwischen homo- und heterosexuellem Begehren nicht so abstrakt philosophisch gemeint ist, wie sie von Aristophanes vorgetragen wird, zeigt die Präferenz, mit der er die Mann-Mann-Konstellation beschreibt. Unter der Hand stellt sich die Mann-Mann-Beziehung als die ideale dar, die Weib-Weib-Beziehung wird nur kurz als mögliche, aber etwas anrüchige Spielart („Tribaden") angedeutet und die Mann-Weib-Beziehung, die zum Erhalt der Gattung zwar notwendig ist, wird – ohne daß es dafür einen logischen Grund von der mythischen Erzählung her gäbe – moralisch diskreditiert, indem sie mit sexueller Unmäßigkeit in Verbindung gebracht wird.

Die Vorstellung vom Androgyn, vom Mann-Weiblichen also, hat bei Aristophanes keine utopische Qualität in Hinsicht auf eine Verschmelzung der Geschlechter, sondern sie ist nur die Folie, auf der die Liebe zwischen Männern ihre ganz besondere Qualität zugeschrieben bekommt. Das Weibliche wird in das Liebeskonzept also nicht integriert, wie eine lange Forschungstradition fälschlicherweise immer wieder behauptet hat, sondern es wird zugunsten des homoerotischen Begehrens abgewertet und ausgegrenzt.

Das gilt übrigens auch für die Rede des Sokrates, die den Höhepunkt des Gastgelages bildet und an die Rede des Agathon anschließt, der sich mit seiner hymnischen Rede auf die Vorzüge des jungen und schönen Gottes Eros nur allzu durchsichtig selbst als erotisches Objekt gegenüber Sokrates ins rechte Licht zu setzen versucht hatte. Mit seiner „widerlegenden Prüfung"[10] des Agathon weist Sokrates den sich anbietenden Agathon geschickt zurück und führt zugleich das Gespräch, das sich immer mehr zu einem erotischen Geplänkel zwischen den Männern entwickelt hatte, von der konkreten Anspielungsebene auf eine philosophische Ebene. Anders als sein Vorredner Aristophanes greift Sokrates jedoch nicht auf den Mythos zur Beglaubigung der eigenen Rede zurück. Er legitimiert seine Position auf eine andere Weise. Er gibt vor, daß er seine Auffassung der weisen Mantineerin Diotima verdanke und nur ihre Rede wiedergäbe. Damit kehrt das ausgeschlossene Weibliche auf einer

9 Vgl. ebenda, S. 223 f.
10 Ebenda, S. 229.

scheinbar höheren Ebene in die geschlossene Männerrunde zurück. Offensichtlich aber dient Sokrates die Bezugnahme auf Diotima nicht dazu, das ausgegrenzte Weibliche wirklich zu integrieren und ihm einen eigenen, gleichberechtigten oder gar höherrangigen Platz im Verhältnis der Geschlechter zuzuweisen. Die Bezugnahme auf Diotima bietet vielmehr einen Schutz vor dem allzu konkret sich äußernden homoerotischen Begehren. Die Unterscheidung zwischen „leiblicher" und „geistiger Zeugung",[11] die Sokrates angeblich von Diotima gelernt hat, hilft ihm, den konkreten erotischen Zusammenhang, in dem sich seine Vorredner alle mehr oder minder bewegt hatten, zu transzendieren.

Sokrates läßt leibliches und geistiges Zeugen zwar nebeneinander bestehen, aber die geistige Zeugung wird sehr viel höher eingeschätzt, weil sie, von allem Körperlichen befreit, nur dem Reich des Ideellen verpflichtet ist. Das Fazit von Sokrates, in dem die Freudsche Sublimationstheorie vorgedacht ist, lautet: Dichter, Künstler und Politiker lassen in ihren Werken geistige Kinder zurück, die allen „menschlichen Kindern" überlegen sind. Damit aber verwandelt sich die Rede über den Eros in eine Rede über die Kunst.

Das kleine Nachspiel, mit dem der Text schließt, zeigt, daß die Verbannung des Körperlichen aus dem Liebeskonzept in der Praxis nicht durchzuhalten ist. Der angetrunkene Alkibiades, der plötzlich in das philosophische Gespräch hereinplatzt und Sokrates und Agathon mit Eifersüchteleien und Vorwürfen überfällt, bringt genau das wieder zum Sprechen, was Sokrates mit Hilfe von Diotimas Rede so geschickt transzendiert hatte: Das sexuelle Begehren zwischen den Männern. Trotzdem behält Sokrates das letzte Wort in der Runde und führt, nachdem sich die Gruppe durch das Eindringen einer Menge Herumziehender aufgelöst hat, den Diskurs über Eros wieder dahin, wohin er seiner Meinung nach gehört: Auf die Ebene der Literatur und Kunst.[12]

In diesem Oszillieren zwischen körperlichem Begehren einerseits und angestrengten Sublimationsversuchen andererseits ist das Symposion ein ‚Urtext' erotischer Rede überhaupt. Hinter den Mechanismen der Verdrängung, Verschiebung und Verlagerung scheint der geheime Zusammenhang zwischen Eros und Text auf: Das erotische Begehren verlagert sich auf die Ebene der Rede, des Gesprächs und

11 Ebenda, S. 227.
12 Platon (wie Anm. 2), S. 250.

geht schließlich ein in die Struktur des platonischen Dialogs als Wechselspiel von Rede und Gegenrede.

Folgende Besonderheiten sind dabei festzuhalten:

1. Die Abwertung des Körperlichen und Sexuellen
2. Die Hochschätzung des Geistigen und Ideellen
3. Die ambivalente Funktion des Weiblichen, die sich als Ablehnung auf der körperlichen Ebene und als Erhöhung auf der geistigen Ebene äußert (realer Ausschluß aus dem Kreis der Männer und gleichzeitige Stilisierung der Frau zur Lehrmeisterin im erotischen Diskurs)
4. Die verdeckte Erotik

Die Androgynitätsvorstellung ist in diese Ambivalenzen eingebunden. Sie kann vom erotischen Diskurs nicht abgetrennt werden, da sie ein Teil von ihm ist. Androgynie ist harmonische Ganzheitsvorstellung und zugleich ist sie Steigerung des Erotischen und wird mit Unmäßigkeit, Gesetzesübertretung und Treulosigkeit assoziiert.

Was aber hat dies alles mit Mignon und Penthesilea zu tun?

Bevor dieses Rätsel aufgelöst wird, soll der Zusammenhang zwischen Androgynie und Erotik kurz an einem zweiten ‚Urtext' erotischer Rede verfolgt werden: An den *Metamorphosen* des Ovid.[13] Die von Ovid erzählten Geschichten vom Seher Tiresias,[14] von Narcissus und Echo[15] und von Hermaphroditus[16] bringen unterschiedliche Versionen der Androgynievorstellung.

Tiresias, der zwei sich paarende Schlangen – ein Urbild androgyner Vollkommenheit – mit dem Stock zu trennen versucht hatte, wird zur Strafe für seinen Frevel in eine Frau verwandelt und muß sieben Jahre in dieser ihn demütigenden Rolle verharren, bis es ihm gelingt, das nämliche Schlangenpaar wieder bei der Paarung zu überraschen. Als jemand, der die Positionen des Weiblichen und Männlichen aus eigener Erfahrung kennt, wird er von Jupiter und Juno gebeten, einen Streit zwischen ihnen zu entscheiden, nämlich die Frage, ob die Wollust der Frau oder die des Mannes größer beim

13 Vgl. Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Übers. von Reinhart Suchier, München 1959.

14 Ebenda, 3. Buch, V, S. 316 ff.

15 Ebenda, S. 351 ff.

16 Ebenda, S. 288 ff.

Geschlechtsakt sei. Als er Jupiters Meinung beipflichtet, daß die Lust der Frau größer sei, wird er zur Strafe von Juno mit Blindheit geschlagen, von Jupiter jedoch zum Ausgleich mit der Sehergabe entschädigt. Der eigentliche Streit jedoch bleibt unentschieden, weil unklar ist, ob Tiresias' Antwort nur taktisch war oder ob er die Wahrheit gesprochen hat.

Während sich in dem Doppelstatus von Tiresias als Mann und Frau ein androgynes Phasenmodell ausdrückt, führt die nachfolgende Episode von Narcissus und Echo ein davon abweichendes Androgynitätsmodell vor. Narcissus, der als Knabe in einem vorgeschlechtlichen Zustand der Vollkommenheit lebt, sucht diese Vollkommenheit zu erhalten, indem er sich jedem fremden Begehren verweigert. Sogar die ihn widerspiegelnde Liebe der Nymphe Echo verschmäht er, worauf diese sich mit einem Fluch rächt, der sich folgendermaßen erfüllt: Narcissus entbrennt in Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild, das er zufällig in einer Quelle erblickt, und vergeht schließlich in Sehnsucht nach sich selbst.

Eine dritte Version des Androgyniemythos bietet die Geschichte von Hermaphroditus, der ein Opfer der lüsternen Nymphe Salmacis wird. Diese, in wilder Leidenschaft zu dem schönen Jüngling Hermaphroditus entbrannt, versucht ihn mit Gewalt zur Liebe zu zwingen, die dieser ihr jedoch verweigert. Erbost ruft die Nymphe die Götter zu Hilfe und diese „vermengen" und „verbinden" die beiden Körper „zu einer Gestalt". Die so entstandene Gestalt ist jedoch keine harmonische Verbindung wie der mythische Androgynos bei Aristophanes, sondern sie ist ein „Doppelgeschöpf", nicht Mann, nicht Weib, sondern „Halbmann" bzw. „Zwitter".

Die erzählten Geschichten zeigen, daß es bereits in der Antike keine verbindliche, einheitliche Androgynitätsauffassung gegeben hat, sondern ein Bündel von verschiedenen Vorstellungen. Alle festlegenden Definitionen von Androgynie greifen deshalb zu kurz und verfehlen das ‚wahre Wesen' des Androgynen, das gerade in dem Spiel mit verschiedenen Bedeutungen liegt.[17] Trotzdem zeichnen sich

17 Hier verfährt die ansonsten in ihrem Materialreichtum und ihrer Gelehrsamkeit beeindruckende Arbeit von Aurnhammer m. E. zu rigide. Das „Symbolontische Curriculum" (S. 3) ist ein zu enges Strukturmodell, um die Androgynie-Vorstellungen von der Antike bis in die Moderne zu verfolgen. Vgl. Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln, Wien 1986. Daß die Vorstellungen von Androgynie nicht auf den abendländischen Kulturkreis beschränkt sind, zeigt der Katalog der Ausstellung: Androgynie: Sehnsucht nach Vollkommenheit. Hrsg. v. Ur-

Gemeinsamkeiten ab. Wo von Androgynie die Rede ist, geht es um Begehren und Attraktion, um Körperlichkeit und ihre Überwindung, um Vereinigung und Trennung, um Wollust und Schmerz, um Hingabe und Gewalt, kurz um das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Androgynie ist dabei nicht so sehr utopisches Modell eines befreiten, harmonischen Geschlechterverhältnisses als vielmehr Reflex auf das Machtgefälle in den Beziehungen. Der androgyne Diskurs ist erotischer Diskurs und Machtdiskurs in einem. Die Frage, ob der Liebende („Liebhaber") größer als der Geliebte („Liebling") sei, die Platon Phaidros im *Symposion* stellen läßt,[18] berührt diesen Zusammenhang von Eros und Macht ebenso wie Ovids Darstellung des wilden Kampfes zwischen Hermaphroditus und Salmacis. Der entscheidende Punkt ist jedoch die ambivalente Position des Weiblichen im Verhältnis der Geschlechter zueinander. Wenn Sokrates im *Symposion* Eros aus der Verbindung zwischen Penia und Poros hervorgehen läßt und Penia bei der Zeugung die aktive Rolle zuschreibt,[19] und wenn Ovid seine Helden Narcissus und Hermaphroditus Opfer der Nachstellungen lüsterner Nymphen werden läßt, so zeigt das die Furcht vor aktiven, begehrenden Frauen, die übrigens auch in der unentschiedenen Streitfrage mitschwingt, ob die Lust des Mannes oder die der Frau größer beim Geschlechtsverkehr sei. Die Angst vor einer entfesselten Weiblichkeit, hinter der sich die Furcht vor der eigenen Körperlichkeit und der Endlichkeit des Menschen verbirgt, führt zu widersprüchlichen Abwehrreaktionen: Das Weibliche wird diskriminiert (bei Ovid) und ausgegrenzt (bei Platon), und es wird überhöht und mit Machtphantasien (Platon, Ovid) überfrachtet. Diskriminierung und Idealisierung aber entziehen einer harmonischen, gleichwertigen Beziehung der Geschlechter die Basis und unterlaufen eine utopische Konzeption von Androgynie.

---

sula Prinz, Berlin 1986. Vgl. die Kritik daran bei Andrea Raehs: Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst, Frankfurt a. M. u. a. 1990. Vgl. auch Inge Stephan: „Die Musen gehören zu den himmlischen Gestalten, die Mann und Weib nicht kennen". Zur Androgynitätsauffassung in Kunst und Wissenschaft. In: Inge Stephan, Carl Pietzker (Hg.): Frauensprache – Frauenliteratur. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985. Bd. 6: Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke, Tübingen 1986, S. 119–126.

18 Platon (wie Anm. 2), S. 213.

19 Ebenda, S. 233.

Was haben solche Überlegungen und Feststellungen mit Mignon und Penthesilea und dem erotischen Diskurs bei Goethe und Kleist zu tun?

Dazu eine These vorweg: Auch um 1800 wird Androgynie als erotischer Diskurs und als Machtdiskurs zugleich in Texten inszeniert. Dabei knüpfen die Autoren an die Bilder an, die in der Antike entworfen worden sind. Gegenläufige Androgynitätsvorstellungen, wie sie etwa in der christlichen Tradition, in der Renaissance oder in der Aufklärung entworfen worden sind, spielen dabei nur eine untergeordnete Rolle. Die über Winckelmann eingeleitete emphatische Bezugnahme auf die griechische Antike führt nicht nur zur Ausbildung der klassischen Literaturtheorie und -praxis, sondern sie führt auch zur Aufnahme antiker Motive und zur Auseinandersetzung mit mythischen Figuren. Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* und vor allem seine mehrfach ansetzende *Beschreibung des Apollo im Belvedere* arbeiten einer Rezeption der Antike vor, in der die homoerotischen Grundlagen antiker Kunstproduktion als stillschweigende Voraussetzung in das Antike-Bild übernommen werden. Die Antikerezeption von Winckelmann ist am männlichen Modell gearbeitete Körperästhetik. Die „edle Einfalt und stille Größe",[20] von der er schwärmt, ist vom männlichen Körper abgezogen, in den Winckelmann sein Ideal von Androgynität hineinprojiziert: ‚männliche Stärke' und ‚weibliche Zartheit'. Dieses am männlichen Modell gearbeitete Androgynitätskonzept, in dem Eros, Schönheit und Homosexualität eine untrennbare Einheit bilden, wird zum Bezugspunkt nicht nur der klassischen Literatur und Ästhetik, sondern auch zum Reibepunkt gegenklassischer Konzepte.

Mit ihren Figuren Mignon und Penthesilea reagieren Goethe und Kleist auf den vorgegebenen Diskurs und führen ihn zugleich auf eine andere Ebene: Die Vorstellung von Androgynie wird vom männlichen Modell abgelöst und auf weibliche Figuren übertragen. Welche Folgen diese Verlagerung für die Funktion des Weiblichen im erotischen Machtdiskurs hat, soll im folgenden thematisiert werden.

---

20 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Hrsg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, S. 20, 22.

II

Mignon – das „wunderbare Kind"[21] wird von Goethe in den Lehrjahren als Rätselgeschöpf eingeführt. Das Geheimnisvolle und Sonderbare,[22] das um sie ist, hängt mit der Unbestimmtheit ihres Geschlechts zusammen.

> Er sah die Gestalt mit Verwunderung an, und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder ein Mädchen erklären sollte. Doch entschied er sich bald für das letzte [...].[23]

Die Unsicherheit, ob es sich bei Mignon um einen Knaben oder ein Mädchen handelt, ist in der *Theatralischen Sendung* noch auffälliger als in den *Lehrjahren*. Dort schwankt nicht nur Wilhelm in der geschlechtlichen Zuordnung von Mignon, sondern auch der Erzähler rückt Mignon durch den häufigen Wechsel zwischen „er" und „sie" ins Unbestimmte und Doppeldeutige:

> Des Abends saß Wilhelm in seiner Stube und schrieb; es klopfte an seiner Türe, und Mignon trat herein mit einem Kästchen unter dem Arme. Was bringst du mir, rief Wilhelm ihr entgegen? 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 Kompliment mit der größten Ernsthaftigkeit. Eine gleiche Verbeugung folgte mitten in der Stube, und endlich, als er gegen Wilhelmen herankam, kniete er ganz auf das rechte Knie nieder, stellte die Schachtel auf den Boden, faßte Wilhelms Füße und küßte sie mit großem Eifer, doch ohne eine anscheinende Bewegung des Herzens, ohne einen Ausdruck von Rührung oder Zärtlichkeit. Wilhelm, der nicht wußte, was er daraus machen sollte, wollte sie aufheben, allein Mignon widerstand und sagte in einem sehr feierlichen Tone: Herr, ich bin dein Sklave, kaufe mich von meiner Frau, daß ich dir alleine zuhöre. Sie nahm hierauf das Kästchen [...].[24]

Ein solcher Genuswechsel ist in den *Lehrjahren* zwar gemildert, die Unsicherheit in der geschlechtlichen Zuordnung bleibt jedoch erhalten, und zwar sowohl in der Selbstwahrnehmung Mignons – „ich bin

---

21 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Unveränd. Nachdr. d. Artemis-Gedenkausgabe. Hrsg. v. E. Beutler, Bd. 7: Wilhelm Meisters Lehrjahre, München 1977, S. 104 (II. Buch, 4. Kap.).

22 Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 105, 114 (II, 5).

23 Ebenda, S. 97 (II, 4).

24 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In: Ders.: Bd. 8, S. 672 (III, 8; siehe Anm. 21).

ein Knabe, und will kein Mädchen sein"[25] – und der Fremdwahrnehmung etwa durch den Chirurgus, der Mignon immer für einen Knaben gehalten hatte,[26] als auch in der wechselnden Pronominalisierung Mignons zwischen „es" und „sie":

> Auch hatte Wilhelm bemerkt, daß es [Mignon] für jeden einen besonderen Gruß hatte. Ihn grüßte sie, seit einiger Zeit, mit über die Brust geschlagenen Armen.[27]

Wenn man die Wortbedeutung des Namens ‚Mignon' hinzunimmt, verstärkt sich der Eindruck des Zwei- und Doppeldeutigen. ‚Mignon' bedeutet nicht nur ‚Herzchen', ‚Schoßkind' oder ‚Liebling',[28] sondern spielt darüber hinaus auf den Mignonkult an französischen Höfen an, wo sich Könige und Königinnen Doppelgänger in Form eines *mignon* oder einer *mignonne* hielten.[29] Ein Anklang an diesen Mignon-Kult findet sich in dem Wunsch von Mignon, die gleichen Kleider und Farben wie Wilhelm zu tragen:

> Es [Mignon] trat zu ihm [Wilhelm] und sagte: Deine Weste ist blau, du liebst das Blau, ich will deine Farbe tragen.[30]

Mignon wird auf diese Weise zum verkleinerten Doppelgänger Wilhelms. In dem Spiegelungsverhältnis zwischen Mignon und Wilhelm klingt die Erinnerung an die Narcissus-Figur aus Ovids *Metamorphosen* an, die von Goethe übrigens als „Monsieur Narciß"[31], beziehungsweise als „Narciß"[32] mehrfach ironisch in den Text eingespielt ist. Die hermaphroditischen Züge Mignons, die ebenfalls auf Ovid zurückverweisen, machen einen Wesenszug von Wilhelm deutlich: Seine Schwierigkeit, sich eindeutig heterosexuell zu fixieren. Bereits seit frühester Kindheit ist Wilhelm von dem androgynen Ideal der

25 Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 222 (IV, 1).
26 Ebenda, S. 253 (IV, 10).
27 Ebenda, S. 117 (II, 6).
28 Vgl. Hellmut Ammerlahn: Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv. Zur Genese und Symbolik der Goetheschen Geniusgestalten. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht 64 (1972), S. 15–24. Vgl. auch ders.: Wilhelm Meisters Mignon – ein offenbares Rätsel. In: Deutsche Vierteljahrschrift 42 (1968), S. 89–116.
29 Vgl. Aurnhammer (wie Anm. 17), S. 166.
30 Goethe: Theatralische Sendung (wie Anm. 24), S. 674 (III, 9). Vgl. auch Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 101 f.
31 Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 98 (II, 2).
32 Ebenda, S. 111 (II, 4) u. S. 392 (VI).

„Mannweiblichkeit" angezogen. Bei der Lektüre von Tassos *Befreitem Jerusalem* hat ihn vor allem die Figur der Chlorinde fasziniert:

> Das befreite Jerusalem, davon mir Koppens Übersetzung in die Hände fiel, gab meinen herumschweifenden Gedanken endlich eine bestimmte Richtung. Ganz konnte ich zwar das Gedicht nicht lesen; es waren aber Stellen, die ich auswendig wußte, deren Bilder mich umschwebten. Besonders fesselte mich Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins, taten mehr Wirkung auf den Geist, der sich zu entwickeln anfing, als die gemachten Reize Armidens, ob ich gleich ihren Garten nicht verachtete.[33]

Diese Traumfigur der Chlorinde glaubt er in den verschiedenen Frauen, die ihm begegnen, wiederzufinden, in der „schönen Amazone"[34] Natalie wie in der „wahren Amazone"[35] Therese. Auch Mignon verkörpert ein Stück dieser „Mannweiblichkeit", aber in noch unentwickelter Form. Philine, von Laertes als „wahre Eva" bezeichnet, weil sie nach seiner Meinung „das Geschlecht so rein darstellt",[36] erregt ihn zwar, stößt ihn aber letztlich als ein „Armida-Typ" ab. Wilhelm kann nur dort wahrhaft begehren, wo „Mannweiblichkeit" eine Rolle spielt, und sei es auch nur in Form der Kostümierung: Mariane tritt ihm als „weibliche[s] Offizierchen"[37] verkleidet entgegen; die Baronesse, Natalie und Therese begegnen ihm ebenfalls in männlicher Verkleidung.[38]

Begehren nun spielt die entscheidende Rolle im Verhältnis zwischen Mignon und Wilhelm. Jedoch tritt nicht Wilhelm als der offen Begehrende auf, das Begehren ist vielmehr in Mignon hineinverlagert. Sie wird vom Autor als eine Figur der Sehnsucht gezeichnet, wobei sich ihre Sehnsucht auf Wilhelm richtet, dessen körperliche Nähe sie sucht. Mit dem anspielungsreichen Eiertanz, den Mignon vor Wilhelm aufführt, signalisiert sie dem Geliebten erstmals ihre Wünsche.

> Behende, leicht, rasch, genau führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man jeden Augenblick dachte, sie müsse eins zertreten oder bei schnellen Wendungen das an-

33 Ebenda, S, 28 (I, 7).
34 Ebenda, S. 242 (IV, 6).
35 Ebenda, S. 473 (VII, 4).
36 Ebenda, S. 106 (II, 4).
37 Ebenda, S. 9 (I, 1).
38 Vgl. ebenda, S. 201, 473 (VII, 4).

dre fortschleudern. [...] Streng, scharf, trocken, heftig, und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm, zeigte sie sich. Er empfand was er schon für Mignon gefühlt in diesem Augenblicke auf einmal.[39]

Wilhelm, der sich die Vorführung anfangs am liebsten verbeten hätte, kommt es zum Schluß so vor, als ob Mignon ihm mit dem Tanz einen lang gehegten Wunsch erfüllt habe. Freilich versucht er sogleich, die erotische Spannung der Szene in eine unverfängliche Vater-Kind-Beziehung aufzulösen:

Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen, und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken.[40]

Der Anfall, mit dem Mignon auf Wilhelms Reisepläne reagiert, zeigt jedoch, daß das Begehren unvermindert anhält und, da es keine reale Erfüllung erhält, sich in einem konvulsivischen Zucken entlädt:

Sie sah ihm in die Augen, die von verhaltenen Tränen blinkten, und kniete mit Heftigkeit vor ihm nieder. Er behielt ihre Hände, sie legte ihr Haupt auf seine Knie, und war ganz still. Er spielte mit ihren Haaren, und war freundlich. Sie blieb lange ruhig. Endlich fühlte er an ihr eine Art Zucken, das ganz sachte anfing, und sich durch alle Glieder wachsend verbreitete. – Was ist dir, Mignon? rief er aus, was ist dir? – Sie richtete ihr Köpfchen auf, und sah ihn an, fuhr auf einmal nach dem Herzen, wie mit einer Gebärde, welche Schmerzen verbeißt. Er hob sie auf, und sie fiel auf seinen Schoß; er drückte sie an sich, und küßte sie. Sie antwortete durch keinen Händedruck, durch keine Bewegung. Sie hielt ihr Herz fest, und auf einmal tat sie einen Schrei, der mit krampfigen Bewegungen des Körpers begleitet war. Sie fuhr auf, und fiel auch sogleich wie an allen Gelenken gebrochen vor ihm nieder. Es war ein gräßlicher Anblick![41]

Auch diese Szene, die in ein zerfließendes Weinen Mignons übergeht, endet in der Bekräftigung des Vater-Kind-Verhältnisses als der einzigen erlaubten Form der Liebesbeziehung zwischen Mignon und Wilhelm. Die Wünsche aber lassen sich in diese Form nicht pressen. Mignons Versuch, in Wilhelms Schlafkammer zu schlüpfen, führt ihr Ende herbei. Als sie merkt, daß ihr eine Nebenbuhlerin zuvorgekommen ist, ist sie in ihrer Substanz gebrochen.[42] Sie verschwindet

39 Ebenda, S. 123 (II, 8).
40 Ebenda, S. 123 f. (II, 8).
41 Ebenda, S. 152 f. (II, 14).
42 Vgl. die Erzählung des Arztes in: Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 561 ff. (VIII, 3).

mehr und mehr aus dem Roman. Die Annahme der Frauenrolle, die sich durch das Anlegen von Frauenkleidern dokumentiert, zerstört sie lange vor ihrem eigentlichen Tod. Zur engelhaften Marienfigur erstarrt, kann sie in die christliche Ikonographie überführt werden.

> Mignon im langen weißen Frauengewande, teils mit lockigen, teils aufgebundenen, reichen, braunen Haaren, saß, hatte Felix auf dem Schoße und drückte ihn an ihr Herz; sie sah völlig aus wie ein abgeschiedner Geist [...].[43]

Die ehemals ständig in Bewegung befindliche Mignon ist stillgestellt, sie kann nicht mehr toben wie eine „Mänade"[44] oder beißen wie ein tollwütiges Tierchen.[45] Sogar die ehemals schwarzen Haare haben sich aufgehellt.[46] Aus der düsteren, dämonischen Mignon ist ein asexueller Engel geworden.

Die Exequien, mit denen sie endgültig aus dem Reich des Lebendigen verwiesen wird, stellen den ursprünglichen Zustand hermaphroditischer Zweideutigkeit wieder her. Der Sarkophag ist umgeben von vier Knaben, die Mignon im Wechselgesang als Knabe und als Mädchen ansprechen:

> KNABEN. Ach! wie ungern brachten wir ihn her! Ach! und er soll hier bleiben! laßt uns auch bleiben, laßt uns weinen, weinen an seinem Sarge! [...]
> KNABEN. Ach! die Flügel heben sie nicht; im leichten Spiele flattert das Gewand nicht mehr; als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns.[47]

Von der Zweigeschlechtlichkeit geht jedoch keine Gefahr mehr aus. Einbalsamiert und in einen Marmorsarkophag eingeschlossen, stellt Mignon keine Bedrohung mehr dar. Als Engel entspricht sie ganz dem Urbild christlicher Androgynie-Vorstellung.

Die „nachgetragene Vorgeschichte",[48] mit der am Ende des Romans Mignons Herkunft aufgedeckt wird, erweitert die androgyne Bezüglichkeit in eine weitere Richtung. Mignons Herkunft beruht auf einer doppelten sexuellen Verirrung: „Unmäßiger Sinnlichkeit" und

43 Ebenda, S. 564 (VIII, 3).
44 Ebenda, S. 350 (V, 12).
45 Ebenda, S. 351 (V, 12).
46 Vgl. ebenda, S. 97 (II, 4).
47 Ebenda, S. 616 (VIII, 8).
48 Vgl. Ammerlahn: Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv (wie Anm. 28).

Inzest. Mignons Mutter Sperata ist die nachgeborene Tochter eines Marcheses, der dieses Kind zu einer Zeit mit seiner Frau gezeugt hat, in welcher „das Recht der Ehegatten schon verloschen zu sein scheint".[49] Um dem befürchteten Spott der Leute wegen dieser „Spätgeburt" aus dem Weg zu gehen, wird die Tochter heimlich zur Welt gebracht und gleich nach der Geburt weggegeben. In Unwissenheit ihrer wahren Herkunft geht Sperata eine Liebesbeziehung zu ihrem Bruder Augustin ein, der auch dann noch für die Beziehung kämpft, als er erfährt, daß die schwangere Sperata seine Schwester ist:

> Seht die Lilien an: entspringt nicht Gatte und Gattin auf einem Stengel? Verbindet beide nicht die Blume, die beide gebar, und ist die Lilie nicht das Bild der Unschuld, und ihre geschwisterliche Vereinigung nicht fruchtbar?[50]

Im Bild der Lilie[51] wie auch in der Vorstellung vom heiligen Geschwisterpaar kommt eine spezielle Version vom Androgynen zum Ausdruck, die jedoch nicht als Utopie entfaltet, sondern in den Bereich von Schuld und Sühne gerückt wird. Aus der Verbindung der Geschwister entsteht kein Glück, sondern Unglück, Wahnsinn und Tod. Auf der anderen Seite entstammt der Beziehung das „sonderbare Kind" Mignon, das Urbild alles Rätselhaften und Erotischen, aus dem sich das Poetische speist. Mit Recht gilt Mignon als das eigentliche Zentrum des Romans.

Die „nachgetragene Vorgeschichte" kann das Besondere der Mignon-Figur ebenso wenig zerstören, wie die Einbalsamierung und der Einschluß in einen Marmorsarg ihre Zauberkraft brechen kann. Als Figur wird sie zwar zu Grabe getragen, aber als erotisches Begehren lebt Mignon im Text weiter: In ihren Liedern und in der an sie erinnernden Textstruktur der *Wanderjahre*.[52] Damit vollzieht Goethes Text aber genau das, was Sokrates in seiner Rede über den Eros als

49 Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 623 (VIII, 9).

50 Ebenda, S. 625 (VIII, 9).

51 Vgl. dazu auch die Szene, in der Mignon eine Lilie trägt; Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 553 (VIII, 2).

52 Vgl. dazu die an Textbeobachtungen reiche ältere Arbeit von Dorothea Flashar: Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt, Berlin 1929. Von neueren Arbeiten, die den erotischen Status der Figur berücksichtigen, ist besonders anregend die Untersuchung von Michael Wetzel: „Le nom/n die Mignon". Der schöne Schein der Kindsbräute. In: Dietmar Kamper, Christopf Wulf (Hg.): Der Schein des Schönen, Göttingen 1988, S. 380–410.

Forderung aufgestellt hatte: Eros muß in Kunst verwandelt werden. Das, was bei Platon jedoch noch weitgehend abstrakte Forderung blieb, ist bei Goethe Textpraxis geworden: der Tod der Figur ist die Geburt des Bildes.[53]

> Wohl verwahrt ist nun der Schatz, das schöne Gebild der Vergangenheit! hier im Marmor ruht es unverzehrt; auch in euren Herzen lebt es, wirkt es fort.[54]

Dieser Übergang von der Figur zum Bild wird erkauft mit einem Verlust realer, ausgelebter Sinnlichkeit im Text, und er wird zugleich über den weiblichen Körper abgewickelt, der abgetötet werden muß. Während Platon, und in seiner Nachfolge Winckelmann erotisches Begehren auf den männlichen Körper zentrieren, rückt Goethe das erotische Begehren vom männlichen Körper weg, indem er dem Begehren eine Projektionsfläche in den zahlreichen androgyn schillernden Frauenfiguren des Textes schafft. Dadurch entsteht jedoch ein Herrschaftsgefälle, das Goethe selbst ironisch benennt, wenn er seinem Helden den Nachnamen „Meister" gibt. Dessen „Meisterschaft" besteht vor allem in dem Distanzierungsvermögen, mit dem körperliches Begehren in Kunstpraxis überführt wird.

III

Genau gegen diese Distanzierungsversuche vom Körperlichen rebelliert Heinrich von Kleist in seiner *Penthesilea.* Seine Penthesilea ist nicht nur Gegenbild gegen die nach dem Winckelmannschen Ideal von „edler Einfalt und stiller Größe" gearbeitete *Iphigenie,* sondern auch Gegenentwurf gegen die domestizierten „schönen" und „reizenden" Amazonenfiguren der *Lehrjahre.* Auch hier eine These vorweg: Kleist phantasiert das in der Mignon angelegte, aber gleich wieder stillgestellte erotische Potential auf der Figurenebene seines Dramas aus. Penthesilea ist die ‚erwachsene' Mignon. Aus der kleinen „Mänade" Mignon, die den Geliebten in den Arm beißt, ist die „rasende Megäre"[55] Penthesilea geworden, die den Geliebten Achill wirklich auffrißt.

---

53 Vgl. dazu Renate Berger, Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln, Wien 1987.

54 Goethe: Lehrjahre (wie Anm. 21), S. 619 (VIII, 8).

55 Heinrich von Kleist: Penthesilea. Ein Trauerspiel. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1, München ^{6}1977, Vers 393 (3. Auftritt).

Damit aber setzt Kleist genau die zerstörerische Kraft frei, die Goethe durch sorgsame Einbalsamierung und umständlichen Exequien-Kult zu bannen versucht hatte, um sie als poetische Kraft im Text wieder auferstehen zu lassen. Kleist geht einen radikal anderen Weg und weist damit auch der Literatur eine radikal andere Funktion zu. Er läßt seine Figuren das Begehren ausagieren und treibt sie in einen mörderischen Kampf auf Leben und Tod. Der Text wird zum Schauplatz dessen, was sonst keinen legitimierten Ort in der Gesellschaft hat: Das Gewalttätige, Perverse und Schmutzige, der Wahnsinn, der Schmerz und die Gewalt.[56]

Eine solche radikale Umorientierung hat Konsequenzen für den androgynen Diskurs. Androgynie erscheint bei Kleist nicht in schöner, gefälliger und spielerischer Form. Er bringt vielmehr die ‚dunklen' Seiten des Eros zum Sprechen, die Winckelmann in seiner Antike-Rezeption aus seinen Texten ausgegrenzt hatte, um dann auf der realen Ebene doch von ihnen eingeholt zu werden.[57] Die Spaltung zwischen Mann und Frau wird als „Mannweiblichkeit" in die einzelne Figur hineingenommen.[58]

Ähnlich wie Mignon wird auch Penthesilea als Rätselgeschöpf eingeführt. Die Griechen wissen nicht, was die Amazonen mit ihrem Eingreifen in den Kampf um Troja bezwecken, noch, wer die Amazonen eigentlich sind. Erst der 15. Auftritt bringt die „nachgetragene Vorgeschichte". Die Rätselhaftigkeit der Amazonen erscheint in ihrer Königin Penthesilea gesteigert, die „wunderbares Weib"[59] und „Hyäne"[60], schüchternes „sechzehnjähriges Mädchen"[61] und rasende Kämpferin in einer Person zu sein scheint: Tatsächlich verhält sich

56 Vgl. Mathieu Carriere: Für eine Literatur des Krieges, Kleist. Basel, Frankfurt a. M. 1981; Gerhard Gönner: Von „zerspaltenen Herzen" und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart 1989.

57 Vgl. Wolfgang Leppmann: Winckelmann. Ein Leben für Apoll, München 1982.

58 Zu harmlos sieht m. E. Exner die Androgynie-Auffassung bei Kleist. Vgl. Richard Exner: Androgynie und preußischer Staat. Themen, Probleme und das Beispiel Heinrich von Kleist. In: Aurora 39 (1979), S. 51–78. Vgl. auch seinen materialreichen Aufsatz: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgehung oder Lösung eines Konfliktes. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die Frau als Heldin und Autorin, Bern, München 1979, S. 17–54.

59 Kleist: Penthesilea (wie Anm. 55), Vers 1977 (15. Auftritt).

60 Ebenda, Vers 331 (2. Auftritt).

61 Ebenda, Vers 86 (1. Auftritt).

Penthesilea widerspruchsvoll: Sie sehnt sich nach Hingabe, und sie agiert zugleich als Erobernde:

> Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
> Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?
> Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?
> Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
> Ich will ihn ja, ihr ewgen Götter, nur
> An diese Brust will ich ihn niederziehn![62]

Auch in Achill gibt es diese widerstreitenden Neigungen. Er will Penthesilea unterwerfen und fühlt sich zugleich als Unterworfener der Amazonen:

> Mit euren Augen trefft ihr sicherer.
> Bei den Olympischen, ich scherze nicht,
> Ich fühle mich im Innersten getroffen,
> Und ein Entwaffneter, in jedem Sinne,
> Leg' ich zu euren kleinen Füssen mich.[63]

Er ist schüchterner, errötender Liebhaber und großsprecherischer Macho in einem. Die Körpersprache[64] verrät von seiner Zartheit und Verletzlichkeit mehr als seine markigen Sprüche. Auch Penthesileas Körpersprache offenbart ihre zärtlichen Gefühle und ihre Empfindsamkeit. Trotzdem sind Achill und Penthesilea auch da immer ganz bei sich selbst, wo sie dem Rausch des Kampfes verfallen und wie zwei ‚Kampfmaschinen' gegeneinander rasen. Ihre Tragödie ist, daß nie die beiden sich ergänzenden Hälften ihres Wesens aufeinandertreffen – die Annäherung zwischen Penthesilea und Achill im 15. Auftritt, in dem für kurze Zeit die Gewalt zwischen beiden außer Kraft gesetzt ist, beruht auf einer doppelten Täuschung –, sondern daß entweder Hingabebereitschaft auf Hingabebereitschaft oder Gewalttätigkeit auf Gewalttätigkeit treffen. Im ersten Fall stößt das erotische Begehren ins Leere, im zweiten Fall kommt es zur Katastrophe. Die Sehnsucht nach der ergänzenden Hälfte, von der Platon Aristophanes sprechen läßt, findet bei Kleist keine utopische Auflösung. Machtanspruch prallt gegen Machtanspruch. Es geht um

62 Ebenda, Vers 1187 ff. (9. Auftritt).
63 Ebenda, Vers 1416 ff. (11. Auftritt).
64 Vgl. Maximilian Nutz: Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama. In: Dirk Grathoff (Hg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 163–185.

„Sieg“[65] oder Niederlage. So will Achill Penthesilea „durch die Straßen häuptlings mit sich schleifen“,[66] und Penthesilea will Achill zu ihrer „Füße Staub“[67] sehen und ihn „mit Pferden häuptlings heim [...] schleifen“[68]. Eros wird vorgeführt als entfesseltes Machtbegehren, als „Entzücken ohne Maß und Ordnung“[69] und als „Strom der Lust“[70], der sich durch keine Dämme hemmen läßt. Eros, Chaos und Machtbegehren bilden einen unauflösbaren Zusammenhang, der ein geheimes Ziel ansteuert: den Tod. Darauf verweisen die zahlreichen nekrophilen Bilder im Text und die zwei zentralen erotischen Szenen des Dramas, die die Verbindung zwischen Eros und Tod als perverse Spielart des Androgynen vorführen. Die erste Szene ist die Tötung Achills durch Penthesilea und seine kannibalische Einverleibung, die im 23. Auftritt von Meroe erzählt wird:

> Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
> Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
> Sie und die Hunde, die wetteifernden,
> Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte,
> In seine linke sie; als ich erschien,
> Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.[71]

Die zweite Szene, wo sich Penthesilea aus ihrem „Gefühl“ einen „Dolch“ formt, mit dem sie sich selbst den Tod gibt, findet sich am Ende des Dramas im 24. Auftritt:

> Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
> Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
> Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
> Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
> Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
> Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
> Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
> Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
> Und diesem Dolch jetzt reich' ich
> meine Brust:
> So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut.[72]

---

65 Kleist: Penthesilea (wie Anm. 55), Vers 666 (5. Auftritt).
66 Ebenda, Vers 615 (4. Auftritt).
67 Ebenda, Vers 638 (5. Auftritt).
68 Ebenda, Vers 1248 (9. Auftritt).
69 Ebenda, Vers 985 (6. Auftritt).
70 Ebenda, Vers 1675 (14. Auftritt).
71 Ebenda, Vers 2669 ff. (23. Auftritt).

An die Stelle eines harmonischen androgynen Ergänzungs- und Vereinigungsmodells bzw. an die Stelle eines die zerstörerischen Kräfte des Begehrens sublimierenden Kunstkonzeptes tritt Einverleibung und Autoerotik, die beide nur um den Preis des Todes zu haben sind. Während Wilhelm in den *Lehrjahren* durch den Tod Mignons gerettet und einem tätigen Leben zugeführt werden kann, finden bei Kleist – entgegen der mythologischen Vorlage – sowohl Penthesilea als auch Achill den Tod. An die Stelle von Leben und Unsterblichkeit oder – um mit den platonischen Begriffen zu reden – an die Stelle von „leiblicher" und „geistiger Zeugung" treten Tod und Vernichtung. Mit dieser Auffassung des Eros rührt Kleist an archaische Schichten, die weit hinter den von Platon erzählten Mythos des Androgynen zurückreichen. Diese Archaik wird deutlich vor allem an den zahlreichen Tiervergleichen im Text, wodurch der Unterschied zwischen Mensch und Tier tendenziell aufgehoben wird. Penthesilea erscheint nicht nur in der Gesellschaft von Doggen, Tigern und Elefanten[73] und wird von den Griechen und Amazonen als „Hyäne",[74] „Hündin"[75] oder „Wölfin"[76] wahrgenommen oder mit Tieren verglichen, sondern sie wird auch so beschrieben, als ob sie ein Tier ist:

> Seht! wie sie mit den Schenkeln
> Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!
> Wie sie, bis auf die Mähn herabgebeugt,
> Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt!
> [...] Mit jedem Hufschlag,
> Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges,
> Der sie von dem Peliden trennt, hinunter![77]

In dieser Mischung zwischen Mensch und Tier, die auch in Benennungen wie „Sphinx"[78] und „Kentauren"[79] deutlich wird, drückt sich ein Stück archaischer Unbestimmtheit aus, die noch älter ist als die Unbestimmtheit zwischen den Geschlechtern und die den androgynen Diskurs auf eine Ebene führt, die uns aus den *Metamorphosen* von Ovid vertraut ist, wo die Verwandlung von Mensch und Tier oder

72 Ebenda, Vers 3025 ff. (27. Auftritt).
73 Ebenda, Vers 2421 ff. (20. Auftritt).
74 Ebenda, Vers 2659 (23. Auftritt).
75 Ebenda, Vers 2659 (23. Auftritt).
76 Ebenda, Vers 163 (1. Auftritt).
77 Ebenda, Vers 395 ff., 405 ff. (3. Auftritt).
78 Ebenda, Vers 207 (l. Auftritt).
79 Ebenda, Vers 498 (4. Auftritt).

Pflanze zur grundlegenden Struktur des Textes gehört. Die Thematisierung des Archaischen und Chaotischen in der erotischen Begegnung, die bei Ovid erzählerisch als ständige Metamorphose von der einen in die andere Form gelöst ist, führt bei Kleist zur Aufbrechung der klassischen Dramenform. Vor einer direkten Darstellung von Eros und Gewalt auf der Bühne schreckt jedoch auch er zurück. Kampf- und Mordszenen werden mit den Mitteln des Berichts und der Teichoskopie in den Text hereingeholt und auf diese Weise der Sprache und dem Imaginären überlassen. Im Vergleich zu Goethe, der Gewalt auf subtile Art und Weise aus seinem Roman zum Verschwinden bringt, läßt sich Kleist in einer unerhört offensiven Weise auf den Zusammenhang von Eros und Gewalt ein. Er thematisiert den Zustand des Getrenntseins und der Spaltung, nicht den der Vereinigung und der symbiotischen Harmonie. Die Verletzung, die Verstümmelung, der Schmerz und die Sehnsucht sind die entscheidenden Elemente in seiner Rezeption des antiken Androgyniemythos.

IV

Es kann nicht darum gehen, den unterschiedlichen Umgang mit dem Erotischen bei Goethe und Kleist wertend gegeneinander auszuspielen, wohl aber ist es sinnvoll, die Frage nach der Funktion des Weiblichen im erotischen Diskurs zu stellen. Dabei zeigt sich eine geheime Übereinstimmung zwischen den beiden so diametral entgegengesetzten Texten: Das Weibliche ist jeweils funktionalisiert im androgynen Diskurs, und es ist in einen Machtdiskurs eingebunden, der von der männlichen Position aus geführt wird. Mignon und Penthesilea sind Figuren, in denen ‚Männliches' und ‚Weibliches' sich mischen und die gerade wegen dieser rätselhaften Mischung Begehren auf sich ziehen. Ihre ‚Unbestimmtheit' in einer Zeit, in der eine Fülle von pragmatischen und fiktiven Texten darauf abzielte, eindeutige ‚Geschlechtscharaktere' à la „Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten"[80] herzustellen, macht ihren eroti-

80 Vgl. Volker Hoffmann: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtscharakteristik der Goethezeit. In: Karl Richter, Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller Seidel zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1983, S. 80 bis 97.

schen Reiz aus. Sie sind keine utopischen Leitbilder, in denen die Spielräume des Weiblichen emanzipatorisch erweitert sind, sondern sie sind Wunsch- und Schreckbilder in einer Zeit der normierenden Diskurse,[81] die Fontane später in seiner *Effi Briest* auf die ironische Formel bringen sollte: „Weiber weiblich und Männer männlich".[82]

81 Vgl. zum Geschlechterdiskurs um 1800 den Beitrag im vorliegenden Buch: „Da werden Weiber zu Hyänen ...". Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. Neuerdings auch Gerda Heinrich: Wegbereiter des modernen Frauenbildes. Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldt. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel, Kerstin Wilhelms (Hg.): „Wen kümmert's, wer spricht". Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West, Köln, Wien 1991, S. 115–121.

82 Theodor Fontane: Effi Briest. In: Fontanes Werke in fünf Bänden, Bd. 4., Berlin, Weimar 1968, S. 10.

Das Konzept der „schönen Seele"

Zur geschlechtlichen Codierung einer philosophisch-religiösen Figuration im Gender-Diskurs um 1800 – am Beispiel der *Bekenntnisse einer schönen Seele* von Goethe (1795/96) und Unger (1806)

I

Angesichts der mehr als zweitausendjährigen Debatten über die Frage, was die Seele einerseits und was das Schöne andererseits seien, ist der Versuch über die Seele, zumal über die „schöne Seele" zu sprechen, von vornherein ein aussichtsloses Unterfangen. Bereits Aristoteles hat festgestellt, „daß es zum Schwierigsten gehört, eine feste Meinung über die wahre Natur der Seele zu gewinnen",[1] und Nietzsche hat kategorisch behauptet: „Das Schöne existiert so wenig als das Gute, das Wahre".[2] Glücklicherweise spreche ich nicht über das Schöne und die Seele im allgemeinen, sondern über das Konzept der „schönen Seele", das heißt über eine „Gedankenfigur",[3] die zwar

1 Aristoteles: Über die Seele. Übers. von Willy Theiler. Aristoteles Werke in dt. Übersetzung von Helmut Flashar, Darmstadt 1979, Bd. 13, S. 5. Vgl. zum Seelen-Diskurs der Antike den Aufsatz von Dieter Gerburg-Treusch: Metamorphose und Struktur. Die Seele bei Platon und Aristoteles. In: Gerd Jüttemann u. a. (Hg.): Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland, Weinheim 1991, S. 16–42.

2 Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Karl Schlechta, München 1994, Bd. 3, S. 576.

3 Ralf Konersmann: Die schöne Seele. Zu einer Gedankenfigur des Antimodernismus. In: Archiv für Begriffsgeschichte, Bd. 36 (1993), S. 144-173. Vgl. zum Diskurs der schönen Seele auch die Arbeiten von Robert E. Norton: The Beautiful Soul. The Ethic Morality in the 18th Century, Ithaca, London 1995; Werner Obermeit: „Das unsichtbare Ding, das Seele heißt". Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter, Frankfurt a. M. 1980; Hans

ebenfalls eine lange und kontroverse Geschichte umfaßt, die jedoch in Texten um 1800 eine geschlechtliche Codierung erfahren hat, die aus der geschlechtsneutral gedachten Seele des Menschen ein literarisches Konstrukt idealer Weiblichkeit entstehen ließ.[4] Die „schöne Seele" wird um 1800 nicht nur zu einem Modewort des philosophischen und ästhetischen Diskurses, sondern darüber hinaus zu einem Leitbild, nach dem Frauenfiguren in Texten modelliert werden. *Die Bekenntnisse einer schönen Seele*, die Goethe seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) als sechstes Buch einverleibt hat, und die darauf antwortenden anonym erschienenen *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben* (1806) sind dabei nur die prominentesten Zeugnisse einer Ästhetisierung und Verweiblichung der Seele, die sich weit über die verschiedenen literarischen Lager hinweg beobachten läßt.

Als Nouvelle Héloïse (Rousseau) und Fräulein von Sternheim (La Roche), als Iphigenie (Goethe), als Sophie (Novalis), Diotima (Hölderlin) und Käthchen von Heilbronn (Kleist) bevölkern „schöne Seelen" Romane, Erzählungen und Dramen von der Empfindsamkeit über die Klassik bis zur Romantik[5] und signalisieren, daß unter dem Druck von Aufklärung und Säkularisierung, Materialismus und Revolution, technischen und medizinischen Entwicklungen das Bedürfnis nach Wiederbelebung alter Körper-Seele-Konzepte Konjunktur hatte und die Sehnsucht nach einer geistigen Neuorientierung, die sich im Konzept der „schönen Seele" kristallisiert, nach 1789 einen großen Aufschwung erlebte. Die sich vor allem auf die Plotinsche Idee der „Seelenschönheit" berufende Revitalisierung antiker Seelenvorstellungen, die auf einen harmonischen Ausgleich zwischen Mensch und Kosmos zielte, verband sich mit einer Aktivierung christlichen Denkens im Pietismus, nach dem die Seele eine Verbindung zwischen Gott und Mensch herstellt. Antike und christ-

---

Schmeer: Der Begriff der „schönen Seele", besonders bei Wieland und in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Berlin 1926, Reprint Nendeln, Liechtenstein 1967.

4 Vgl. Angelika Ebrecht: Die Krankheit der schönen Seele. Psychologischer Diskurs und idealisierte Weiblichkeit im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Psychologie und Geschichte Jg. 3, Heft 3/4, S. 1–16 und die polemische Entgegnung von Ralf Konersmann: Seelenschönheit als Weiblichkeitsideal. Versuch, ein Mißverständnis aufzuklären. In: Psychologie und Geschichte Jg. 5 (1993), S. 94–109.

5 Elisabeth Bronfen (Hg.): Die schöne Seele. Erzähltexte von Goethe, Kleist, E.T.A. Hoffmann und anderen, München 1992.

liche Traditionen verschmelzen im Konzept der „schönen Seele", die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer Vergeschlechtlichung und Trivialisierung im literarischen Diskurs nach 1800 als eine „Gedankenfigur des Antimodernismus"[6] erweist.

Die emphatische Beschwörung der „schönen Seele" richtet sich gegen eine aus den Fugen geratene politische und soziale Ordnung, die allein von der Triebnatur des Menschen beherrscht zu sein scheint, und formuliert damit zugleich einen entschiedenen Einspruch gegen eine materialistische Philosophie, die die Seele als bloßen Reflex des Selbsterhaltungstriebes des Menschen verstanden hatte. In seinen *Briefen an Eugénie* (1768) hatte Holbach sich schroff gegen antike und christliche Seelenlehren gewandt und die Seele als reine Funktion des Körpers definiert: „Der Körper, betrachtet in Hinblick auf einige seiner Funktionen, die in Wahrheit schwerer erkennbar sind als andere, heißt Seele."[7] Sein Zeitgenosse La Mettrie, Verfasser des *Traité de L'Âme* (1745) hatte ihm darin sekundiert, wenn er die Rede von der Seelenschönheit als einen Trick bezeichnete, um den Menschen in ihrer Eitelkeit zu schmeicheln und sie dazu zu bringen, sich tugendhaft zu verhalten:

> Es genügt nicht, daß die Tugend nur die Schönheit der Seele ist; um uns dazuzubringen, von dieser Schönheit Gebrauch zu machen, mußte der Seele geschmeichelt werden, daß sie schön sei, vor allem mußte sie dafür gehalten werden und darin Vergnügen finden; so wie eine schöne Frau Schmeichelei und Zärtlichkeiten der Liebe teils aus Eitelkeit, teils in der Erwartung der folgenden Lust genießt, zudem aber getrieben ist, sich in dem Bild, das ihr Charme in anderen erweckt, selbst zu lieben.[8]

Gegen solche Funktionalisierungen der Seele im philosophischen Diskurs der Materialisten wendet sich das Konzept der „schönen Seele", das jedoch seinerseits von Funktionalisierungen nicht frei ist. Es scheint, als ob man über die Seele nicht sprechen kann, „ohne sie zu funktionalisieren oder zu instrumentalisieren"[9]. In der Einleitung zu dem Sammelband *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland* (1991) schreibt Christoph Wulf:

---

6 Konersmann (wie Anm. 3).

7 Paul Thiry Baron von Holbach: Briefe an Eugénie. Übers. von Fritz-Georg Voigt, Berlin 1959, S. 130.

8 Julien Offray de la Mettrie: Discours sur le bonheur. In: Œuvres philosophiques, 2 Bde., Berlin 1774, Bd. 2., S. 106.

9 Christoph Wulf: Präsenz und Absenz. Prozeß und Struktur in der Geschichte der Seele. In: Gerd Jüttemann u. a. (Hg.): Die Seele (wie Anm. 1), S. 5.

> Zahlreiche Metaphern hat die Rede über die Seele hervorgebracht, [...]. Vielleicht ist die Seele selbst eine Metapher für das Leben, den Menschen, für eine Bewegung über den Menschen hinaus zum Tier, zur Pflanze, zum Anderen. Wie kann man sich diese Bewegung vergegenwärtigen und wie läßt sich die Metapher „Seele" verstehen?[10]

II

Wenn ich mich im folgenden den Konfigurationen der „schönen Seele" in den Romanen von Goethe und Unger zuwende, so ist der Anspruch im Vergleich zu dem weitgreifenden Fragestellungen, die Wulf und seine Co-Autoren in ihrer Kulturgeschichte der Seele verfolgen, sehr bescheiden. Mich interessiert, welche Rolle „Entsagung" als Prinzip einer „ekstatischen Askese" für die Modellierung der „schönen Seele" bei Goethe und Unger hat und welche Konsequenzen sich daraus für den Geschlechterdiskurs um 1800 ergeben. Eine solche auf pragmatischen Überlegungen beruhende Konzentration auf den literarischen Diskurs im engeren Sinne hat einen Verzicht auf die Auseinandersetzung mit anthropologischen, philosophischen und ästhetischen Diskursen zur Folge, in denen das Konzept der „schönen Seele" als Reflexion über den Zusammenhang zwischen äußerer und innerer Schönheit zum Bezugspunkt komplexer Theoriebildungen avanciert, die ihrerseits in subtiler Weise Teil eben jenes Geschlechterdiskurses um 1800 sind, der auch in den Texten von Goethe und Unger geführt wird.

Goethes und Ungers Texte stehen dabei in einem spannungsreichen intertextuellen Verhältnis, in dem der eine Text immer auch auf andere Vorläufertexte verweist. *Die Bekenntnisse einer schönen Seele* in Goethes *Wilhelm Meister* rekurrieren auf Rousseaus *Confessions* (1765–1770) einerseits und Augustinus' *Confessiones* (397/87) andererseits und bedienen sich zugleich autobiographischer Aufzeichnungen einer Autorin, die Goethe persönlich gekannt hat. Susanna Katharina von Klettenberg (1723–1774), die pietistische Stiftsdame, deren Schriften Lappenberg postum 1849 herausgegeben hatte, war eine Tante Goethes und enge Freundin seiner Mutter.[11] Die Zeitgenossen

---

10 Ebenda.

11 Johann Martin Lappenberg (Hg.): Reliquien der Fräulein Susanne Katharina von Klettenberg, nebst Erläuterungen zu den Bekenntnissen einer schönen Seele, Hamburg 1849. Zu Klettenberg siehe Werner Kraft: Susanne von

Goethes sahen in den im *Wilhelm Meister*-Roman eingeschlossenen *Bekenntnisse*[n] *einer schönen Seele* einen nur oberflächlich redigierten Bekenntnistext einer ihnen noch persönlich vertrauten Persönlichkeit, der Goethe, wie seine Mutter meinte, auf diese Weise ein „schönes Denkmal"[12] gesetzt habe, indem er „zur Erhaltung und Verbreitung dieser unverwelklichen Blätter"[13] beigetragen habe. Goethes Schwager Schlosser dagegen war der Meinung, daß Goethe der alten Freundin mit der Veröffentlichung der Aufzeichnungen einen schlechten Dienst erwiesen habe. Er warf Goethe vor, daß er „dieser reinen Seele einen Platz in einem Bordell angewiesen hat, das nur zur Herberge dienen sollte für vagabundierendes Lumpengesindel."[14] Der frömmelnde Stolberg sah dies noch strenger und schritt zur Selbsthilfe: Er verbrannte Goethes Roman bis auf das sechste Buch, das er sich als Gebets- und Erbauungsbüchlein separat binden ließ. Andere, weltläufigere Autoren wie Klinger betonten nicht ohne Spott, daß ihnen in der Realität noch nie eine „schöne Seele" begegnet sei und diese offenbar nur in deutschen Romanen anzutreffen seien.[15]

Auch wenn das Verhältnis zwischen „Original" und „Bearbeitung" nicht bis ins letzte Detail geklärt ist, so ist doch deutlich, daß Goethe mit dem sechsten Buch keine „geradlinige und einsinnige Huldigung bzw. Erbauung"[16] der „lieben Klettenbergerin" im Sinne hatte, sondern deren Aufzeichnungen in durchaus ironischer Weise bearbeitete, um eine Figur zu kritisieren, die, wie Wilhelm von Humboldt schrieb, „eine nur sehr uneigentlich schön genannte und mehr kleinliche, eitle und beschränkte Seele gewesen" sei.[17] Schiller jedenfalls bedauerte Goethe gegenüber zutiefst, daß dieser der Stiftsdame das „Prädikat einer schönen Seele"[18] zugestanden habe und war sich in dieser Meinung mit Lothario aus dem *Wilhelm Meister* einig, der diesen Ehrentitel für seine Schwester Natalie mit folgenden Worten

---

Klettenberg und ihre Gedichte. In: Ders.: Herz und Geist, Wien, Köln 1989, S. 157–170.

12 Johann Wolfgang Goethe: Kommentar zu Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Ders.: Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, München 1988, Bd. 5, S. 786.

13 Ebenda, S. 1454.

14 Ebenda, S. 786.

15 Zit. nach Konersmann: Die schöne Seele (wie Anm. 3), S. 167.

16 Goethe: Kommentar (wie Anm. 12), S. 787.

17 Konersmann: Die schöne Seele (wie Anm. 3), S. 167.

18 Ebenda, S. 176.

reklamierte: „Ja sie verdient diesen Ehrennamen vor vielen anderen, mehr, wenn ich sagen darf, als unsre edle Tante selbst."[19]

Der Streit darüber, auf wen die Bezeichnung „schöne Seele" eigentlich zutreffe, verweist auf die Ambivalenz, die dem Konzept der „schönen Seele" innewohnt: Die Bezeichnung „schöne Seele" kann nur von der Umwelt und Nachwelt verliehen werden. Wenn eine Figur dieses Prädikat für sich selbst in Anspruch nimmt, demonstriert sie damit, daß sie keine „schöne Seele" ist. Bezeichnenderweise fällt die Bezeichnung „schöne Seele" weder in den Aufzeichnungen von Susanna Katharina von Klettenberg noch in den fiktiven Bekenntnissen im *Wilhelm Meister*. Auch in Ungers *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben* wird diese Bezeichnung von der Ich-Erzählerin Mirabella an keiner Stelle auf sich selbst bezogen, sondern gebührt der Freundin Eugenia, die im übrigen Goethes Eugenia aus dessen Drama *Die Natürliche Tochter* nachgebildet ist. „Schöne Seelen" sind viel zu bescheiden, um sich selbst als solche zu bezeichnen. In seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793) schrieb Schiller:

> Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. [...] Die schöne Seele hat kein andres Verdienst, als daß sie ist. [...] Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns [...].[20]

Dieser Definitionsversuch von Schiller verweist darauf, daß das Konzept der „schönen Seele" das Ergebnis einer komplexen Zuschreibungspraxis ist, die subtilen Prozessen der Eigen- und Fremd-

19 Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Ders.: Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, München 1988, Bd. 5, S. 608. Vgl. kritisch dazu Susanne Zantop: Eigenes Selbst und fremde Frauen. Goethes *Bekenntnisse einer schönen Seele*. In: Goethe Yearbook III (1986), S. 73–92 und Barbara Becker-Cantarino: Die „Bekenntnisse einer schönen Seele". Zur Ausgrenzung und Vereinnahmung des Weiblichen in der patriarchalen Utopie von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*. In: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1988, S. 70–90. Vgl. neuerdings auch Iris Rogge: Die schöne weibliche Gestaltung im dramatischen Werk Goethes. Übernahme und Umgestaltung des antiken Schönheitsideals, Frankfurt a. M. u. a. 2000.

20 Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5, Philosophische Schriften, Düsseldorf, Zürich 1997, S. 265.

stilisierung unterworfen ist. In seiner Rezension von Ungers Roman verwahrt sich Goethe gegen den Titel des Romans mit kaum verhohlenem Affekt, der sich nicht allein aus Konkurrenzgefühlen des erfolgreichen Autors gegenüber einem anonym veröffentlichten Nachfolgetext erklären läßt:

> Der Heldin dieses Romans gebührt insofern der Name einer schönen Seele, als ihre Tugenden aus ihrer Natur entspringen, und ihre Bildung aus ihrem Charakter hervorgeht. Sie hätten aber doch dieses Werk lieber Bekenntnisse einer Amazone überschrieben, theils um nicht an eine frühere Schrift zu erinnern, theils weil diese Benennung charakteristischer wäre. Denn es zeigt sich uns wirklich hier eine Männin, ein Mädchen wie es ein Mann gedacht hat. Und wie jene aus dem Haupte des Zeus entsprungene Athene eine strenge Erzjungfrau war und blieb, so zeigt sich auch in dieser Hirngeburt eines verständigen Mannes ein strenges, obgleich nicht ungefälliges Wesen, eine Jungfrau, eine Virago im besten Sinne, die wir schätzen und ehren, ohne eben von ihr angezogen zu werden.[21]

Die irrige Vermutung von Goethe, daß der Verfasser des Romans ein Mann gewesen sei, steht dabei in unfreiwillig komischer Brechung zur fingierten Verfasserschaft seiner eigenen „Bekenntnisse einer schönen Seele", die – ungeachtet ihrer aus weiblicher Feder stammenden Vorlage – deutlich den Stempel männlicher Autorschaft tragen. Daß Goethe die Verfasserschaft Ungers nicht erkannt hat, ist angesichts der Tatsache, daß Helene Unger eine wesentliche Vermittlungsfunktion für den Freundschaftsbund zwischen Goethe und Zelter übernommen hat, nicht ohne Pikanterie.

Goethes Unterstellung, daß die Hauptfrage des Romans „Wie kann ein Frauenzimmer seinen Charakter, seine Individualität gegen die Umstände, gegen die Umgebung retten?"[22] von einem Mann „[...] durch einen Männin" beantwortet würde und daß eine „geist- und gefühlvolle Frau sie durch ein Weib"[23] ganz anders behandelt hätte, verweist auf eine Verwirrung der Geschlechterkategorien, auf die in der Rezension explizit und in durchaus affirmativer Weise Bezug genommen wird. Offensichtlich ist die Frage, was eine schöne Seele ist, wer darauf Anspruch erheben kann und wer sie beschreiben darf, durchaus kontrovers.

---

21 Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 40, Weimar 1901, S. 368.
22 Ebenda, S. 375.
23 Ebenda.

III

Goethes Entwurf einer „schönen Seele" – basierend auf Aufzeichnungen der Susanna Katharina von Klettenberg und gefiltert durch die kritische Perspektive eines sich von tantenhaften, mütterlichen und sonstigen Einflüssen freischreibenden Autors – liefert das Psychogramm einer Frau, die ihre konventionelle Bestimmung als Frau verfehlt und die vitalen Bedürfnisse ihres Körpers zugunsten der Ausbildung der Seele systematisch abtötet. Goethes „schöne Seele" hat zwar von Natur aus einen schönen Körper und ist darauf im Sinne des antiken Kaloskagathos-Ideals durchaus stolz. Die Arbeit an der inneren Schönheit versteht sie jedoch als ihre eigentliche Aufgabe. Um sich ganz der Vervollkommnung ihrer Seele widmen zu können, verzichtet sie auf Liebe, Ehe und Freundschaft und gewöhnt es sich an, ihre Seele „ohne Gesellschaft des Körpers"[24] zu denken. Dieses asketische Ideal, das in seiner Übersteigerung hysterische Züge trägt, führt in letzter Konsequenz zur Schwächung des Körpers und zum Verlust sozialer Kompetenz. Die „schöne Seele" wird zu einem blutleeren Gespenst, das nicht mehr in der Lage ist, die einfachsten Erfordernisse des Alltags zu bewältigen. Die „Blutstürze", die den Verlust der Lebendigkeit und zugleich das unterdrückte Begehren signalisieren, verweisen auf den hohen Preis, den die „schöne Seele" für ihre innere Vervollkommnung zahlen muß. Die Ursachen für den ruinösen Umgang mit dem eigenen Körper scheinen – wenn man den versteckten Hinweisen des Autors folgt – in einer Furcht vor Geschlechtskrankheiten zu wurzeln, die merkwürdig überspannt wirkt.

> Überdies hatte mir mein Alter einmal vertraulich eröffnet, daß mit den meisten dieser leidigen Bursche nicht allein die Tugend sondern auch die Gesundheit eines Mädchens in Gefahr sei. Nun graute mir erst vor ihnen, und ich war schon besorgt, wenn mir einer auf irgend eine Weise zu nahe kam. Ich hütete mich vor Gläsern und Tassen wie vor dem Stuhle, von dem einer aufgestanden war.[25]

Dabei ist die „schöne Seele" an Sexualität durchaus interessiert und konstatiert nicht ohne Selbstkritik, „daß ich selbst das, was mich bange machte, wünschte und begehrte"[26]. Vor dem Ansturm des ei-

24 Goethe: Wilhelm Meister (wie Anm. 19), S. 417.
25 Ebenda, S. 367.
26 Ebenda, S. 375.

genen Begehrens flüchtet sie sich zu Gott, der ihr als Bollwerk gegen alle Versuchungen erscheint. Zu kämpfen hat die schöne Seele aber nicht nur gegen sexuelle Anfechtungen, sondern auch gegen das „Böse"[27], das sie in sich entdeckt. Mit Schrecken stellt sie fest, „welch Ungeheuer in jedem menschlichen Busen" wohnen.[28] Auch wenn die von ihr selbst gezogenen Vergleiche mit großen Verbrecherfiguren wie Girard, der ein Beichtkind verführt hatte, Cartouche, dem Anführer einer Räuberbande, und Damiens, einem Attentäter auf Ludwig XV., angesichts der Biederkeit der schönen Seele sehr überzogen wirken,[29] so wird doch klar, daß sich die schöne Seele vor sich selbst und ihren Phantasien fürchtet. Die Hauptanziehungskraft für die Hinwendung zu Gott ist offensichtlich eine Angst, die sich auf all das erstreckt, was sich der eigenen Kontrolle zu entziehen scheint. Die schöne Seele erscheint von hier aus gesehen als viel weniger frei, als sie sich selbst sieht und von ihren Verehrern gesehen wird. Die auf den ersten Blick befremdliche Entscheidung des Oheims, die schöne Seele von dem Kontakt mit den Nichten und Neffen fernzuhalten, ist durchaus verständlich, wenn man die schöne Seele nicht als Verkörperung edler Einfalt und stiller Größe sieht, sondern als eine Figur begreift, die von irrationalen Ängsten und Gewaltphantasien heimgesucht wird.

IV

Gegenüber dem kritisch-ironisch eingefärbten Konzept der schönen Seele im *Wilhelm Meister* entwirft der Roman *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben* von Helene Unger ein auf den ersten Blick ungebrochen positives Bild der schönen Seele. Die Heldin Mirabella – nomen est omen – ist auch äußerlich sehr schön und sie ist sich dieser Schönheit ebenso bewußt wie Goethes schöne Seele. Erst Stifter wird in seiner *Brigitta* (1843) eine schöne Seele entwerfen, die äußerlich nicht dem weiblichen Schönheitsideal entspricht. Die Aufzeichnungen der schönen Mirabella haben jedoch einen ganz anderen Stellenwert als die der schönen Seele im *Wilhelm Meister*. Mirabella schreibt nicht für sich selbst, sondern sie richtet ihre autobiographischen Erinnerungen an den Freund Cäsar. Sie nutzt die

27 Ebenda, S. 394.
28 Ebenda, S. 422.
29 Ebenda, S. 394.

Abwesenheit ihrer Freundin Eugenie, um ihr bisheriges Leben Revue passieren zu lassen und sich dem Freund gegenüber für die eigene ungewöhnliche Lebensform zu rechtfertigen. Tatsächlich widerspricht das selbständige und ungebundene Leben, das Mirabella zunächst mit Karoline und nach deren Tod mit Eugenie führt, den Konventionen der Zeit: Mirabella ist nach dem Tod ihres Verlobten Moritz unverheiratet geblieben, Karoline ist in einer unglücklichen Ehe zwar gebunden, kann jedoch, nachdem sie einen Stammhalter geboren hat, mit Mirabella auf Reisen gehen und Eugenie hat ihrem Mann auf dem Totenbett versprochen, keine neue Ehe einzugehen. Alle drei Frauen sind vermögend, verfügen über eine gute Bildung und sind dem gesellschaftlichen Leben und den Künsten zugewandt. Sie reisen viel, führen ein offenes Haus und nehmen sich alle die Freiheiten, die Frauen als Ehefrauen, Mütter und Töchter normalerweise nicht haben. Mirabella adoptiert sogar ein Mädchen, so daß aus der Zweierbeziehung der beiden Freundinnen eine Kleinfamilie wird, die freilich ebenfalls nicht den patriarchalen Normen entspricht. In seiner Rezension hat Goethe das Skandalöse einer solchen Lebensform sehr deutlich auf den Punkt gebracht, wenn er schreibt:

> Der Verfasser um seine Amazone selbstständig zu halten, muß sie ohne Vater und Mutter entspringen lassen. Er kann sie zu allem dem, wozu das Weib von Jugend auf bestimmt ist, nur annähern, nicht aber darin zum Genuß, nicht zur Thätigkeit, zum Erlangen, zum Leisten hinbringen. Sie ist weder Tochter, noch Schwester, noch Geliebte, noch Gattin, noch Mutter, und so kann man in ihr weder die Hausfrau, noch die Schwiegermutter, noch die Großmutter voraussehen.[30]

Aber auch die Verfasserin selbst muß die Provokation ihres Textes vorausgesehen haben. Dafür sprechen nicht nur der Rechtfertigungsgestus des Textes insgesamt und die Adressierung der Bekenntnisse an einen Mann, sondern vor allem die Berufung auf das

30 Friederike Helene Unger: Bekenntnisse einer schönen Seele. Von ihr selbst geschrieben mit einem Nachwort von Susanne Zantop, Hildesheim u. a. 1991, S. 375 f. Zu Unger vgl. Susanne Zantop: The Beautiful Soul Writes Herself. Friederike Helene Unger and the „Große Göthe". In: In the Shadow of Olympus. German women writers around 1800, hrsg. v. Katherine R. Goodman und Edith Waldstein, Albany 1992, S. 29–51; Marianne Henn und Britta Hufeisen: Bekenntnisse einer schönen Seele aus weiblicher Sicht. Friederike Helene Ungers Roman. In: Dies.: Frauen, MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung, Stuttgart 1997, S. 48–68.

Konzept der schönen Seele, das als legitimatorische Basis für ein unkonventionelles Leben zwischen Frauen herhalten muß. Als schöne Seelen werden die beiden Freundinnen in einen entsexualisierten Kontext gestellt, der ihre Beziehungen vor plumpen Verdächtigungen schützen soll. Statt sich in ein Kloster oder ein Stift für adlige Damen zurückzuziehen, um sich vor den Verlockungen der Welt und den eigenen Lüsten in Sicherheit zu bringen, wie das Goethes schöne Seele tut, berufen sich Mirabella und ihre Freundinnen auf das Konzept der schönen Seele und genießen die auf diese Weise gewonnenen Freiheiten auf Reisen, denen freilich etwas Gehetztes und Ruheloses anhaftet.

So herablassend und misogyn Goethes Kritik im Ganzen auch sein mag, wenn er von der Heldin als „Amazone" und „Männin" spricht, so ist seine Bemerkung, daß die Heldin von Ungers Roman den Titel „schöne Seele" zu Unrecht trage, nicht von der Hand zu weisen, und auch seine Befürchtung, daß Leserinnen falsche Schlüsse aus dem Buch ziehen könnten, nicht völlig aus der Luft gegriffen. Tatsächlich wird abweichendes Verhalten, wie es Ungers Roman als Lebensmöglichkeit ausphantasiert, in Texten der Zeit sonst rigoros mit dem Tod der Heldin bestraft.[31] Gerade die idyllischen Züge des Romans müssen vor solchem Hintergrund besonders provozierend wirken.

Tatsächlich ist das „Idyllenleben",[32] an dem Goethe in seiner Rezension Anstoß genommen hat, nicht so ungetrübt, wie es auf den ersten Blick erscheint, und die Seelenfreundschaft zwischen den Frauen nicht so harmonisch, wie uns die Verfasserin zu suggerieren versucht. Der frühzeitige Tod der einen und die Abwesenheit der anderen Freundin, die zahlreichen Ortswechsel der Heldin, ihre Fixierung auf Männer als intellektuelle, moralische und künstlerische Instanzen und die Hektik, mit der die Freundinnen zwischen der deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Literatur und Kunst hin- und herspringen, verweisen auf eine Orientierungsschwäche, die sich mit dem Konzept der „schönen Seele" schwer verträgt. Zugleich signalisiert die gestörte Idylle, daß der Preis, den die Protagonistin für ihre Lebensweise zahlen muß, hoch ist: Die nicht ausgelebte Sexualität äußert sich als Rastlosigkeit auf den unterschiedlichsten Gebieten.

31 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.

32 Goethe-Rezension (wie Anm. 21), S. 372.

Dabei läßt der Text offen, ob die Keuschheit, von ihr selbst „Jungfrauschaft"[33] genannt, der Heldin durch die normierenden Vorgaben aufgezwungen bzw. eine Internalisierung gesellschaftlicher Forderungen ist oder ob es Vorfälle in der Kindheit waren, die sie sowohl von hetero- wie homoerotischer Sexualität zurückschrecken lassen. Für die zweite Annahme spricht die Konstruktion der Fabel, in der sich asexuelle und inzestuöse Phantasien vermischen: Mirabella kennt ihre leiblichen Eltern nicht und kann bis zum Schluß des Romans das „Rätsel" ihrer Geburt nicht lüften, und sie wird von einem Prediger und dessen Schwester aufgezogen, die besonderen Wert auf „Reinlichkeit und Schamhaftigkeit"[34] in der Erziehung legen. Mit Bestürzung reagiert die zehnjährige Mirabella daher auf „den Anblick eines achtjährigen Knaben", der sich in ihrer Gegenwart die Strümpfe aufbindet. Diesen Vorfall erklärt sie im nachhinein zu einem Schlüsselerlebnis für ihre weitere Entwicklung:

> [...] Der bloße Umstand, daß ich diese Szene niemals habe vergessen können, beweiset mehr als alles, was ich darüber zu sagen vermag, wie sehr die Schamhaftigkeit in mein Wesen übergegangen war. Dies verhinderte indessen nicht, daß ich den Umgang mit Knaben, so oft dazu Gelegenheit war, nicht unendlich interessanter gefunden hätte als den mit jungen Mädchen."[35]

Die Beziehung zu Moritz, mit dem sie sich verlobt, steht jedoch von vornherein unter einem unglücklichen Stern, da Moritz wenig Interesse an Mirabella, dafür aber um so mehr Leidenschaft für seinen König und Feldherren Friedrich den Großen empfindet, in dessen Dienst er frühzeitig stirbt. Das Kapitel „Männer" scheint mit dem frühzeitigen Abgang des Verlobten abgeschlossen zu sein. Fortan spielen Frauen die Hauptrolle in Mirabellas Leben, zunächst Adelaide, eine eher „kranke Seele", die es nach Ostindien verschlägt und die schließlich am Kap der guten Hoffnung scheitert,[36] dann die beiden schönen Seelen Karoline und Eugenie und nicht zuletzt die Adoptivtochter Luise, die ebenfalls dem Idealbild einer schönen Seele nachgebildet ist.

33 Unger: Bekenntnisse einer schönen Seele (wie Anm. 30), S. 4.
34 Ebenda, S. 20.
35 Ebenda, S. 20 f.
36 Ebenda, S. 134.

Ungeachtet ihrer keuschen Lebensweise und ungeachtet der „Achtung für den Schein"[37] bleibt es nicht aus, daß Gerüchte entstehen:

> Man erschöpfte sich in Vermutungen über die Natur unseres Verhältnisses und das es unmöglich war, das Wort zum Räthsel zu finden, so machte man es wie immer: das Heiligste wurde bis zur Scheußlichkeit entheiligt. Man sprach ganz laut von Lastern, die uns selbst dem Namen nach unbekannt waren.[38]

Nicht zuletzt mit den Bekenntnissen, die sie an Cäsar adressiert, tritt Mirabella diesen Gerüchten entschieden entgegen, indem sie sich Cäsar gegenüber als „schöne Seele" offenbart, auch wenn sie diese Bezeichnung für sich natürlich nicht in Anspruch nimmt und damit nur ihre beiden Freundinnen bezeichnet. Die Betonung der eigenen Jungfräulichkeit – die beiden Freundinnen verfügen durchaus über heterosexuelle Erfahrungen – dient dazu, den Vorwurf der Homosexualität zu entkräften, mit dem der Text auf der anderen Seite durchaus spielt. Egal, ob man den Text als lesbisches „coming out", als Dokument weiblichen Emanzipationsstrebens oder als keusches Zeugnis einer empfindsamen Frauenfreundschaft liest,[39] das Konzept der schönen Seele trägt – wie bei Goethe – ein Janusgesicht: Durch den Verweis auf die Schönheit der Seele wird der Körper ebenso ins Spiel gebracht wie durch die Privilegierung der Seele im Verhältnis zum Körper. Die dem Konzept der schönen Seele innewohnende Sexual- und Körperfeindlichkeit hinterläßt doppeldeutige Spuren in den Texten: Hinter der viel beschworenen Keuschheit lauert eine Lasterhaftigkeit, die im Konzept der schönen Seele nur mühsam gebannt zu sein scheint.

V

Für den Geschlechterdiskurs der damaligen Zeit stellt das Konzept der schönen Seele in seiner Doppeldeutigkeit eine nicht zu unterschätzende Provokation dar, der herrschende, am Ideal der patriar-

37 Ebenda, S. 207.

38 Ebenda, S. 230.

39 Angela Steidele: „Als wenn du mein Geliebter wärest. Liebe und Begehren zwischen Frauen in der deutschsprachigen Literatur 1750–1850, Stuttgart, Weimar 2003. Zu Unger siehe dort S. 201 ff.

chalen Familie orientierte Geschlechterbilder konterkariert. „Schöne Seelen", wie sie Goethe und Unger entwerfen, bleiben unverheiratet, verzichten auf die biologische Mutterschaft und führen im Rahmen der sich selbst gesetzten Keuschheitsgrenzen ein selbstbestimmtes und emanzipiertes, von Männern unabhängiges Leben. Dabei sind die Handlungsspielräume, die ihnen zugestanden werden, in den Texten sehr unterschiedlich markiert. Während Goethes schöne Seele sich aus der Gesellschaft mehr und mehr in den engeren Kreis der Familie zurückzieht und sich schließlich ganz dem eigenen Inneren zuwendet und den Körper durch Meditation und Selbstversenkung schwächt, reist Ungers schöne Seele kreuz und quer durch Europa, führt ein ausgeprägtes gesellschaftliches Leben und erfreut sich bester Gesundheit, nicht zuletzt, weil sie grundsätzlich früh aufsteht, sich im Sommer wie im Winter kalt wäscht und sich nie länger im Bett aufhält, als dies zum Schlafen notwendig ist.[40] Sowohl Goethes als auch Ungers schöne Seelen stellen durch die Art und Weise ihrer Lebensführung das Ideal der schönen Seele in gewisser Weise in Frage: Goethes schöne Seele schwächt durch ihre exzessiven Frömmigkeitsübungen die eigene Gesundheit und stört die Balance zwischen innerer und äußerer Schönheit, die zum Konzept der schönen Seele gehört. Ungers Heldin, bei der innere und äußere Schönheit bis zuletzt in einem harmonischen Verhältnis stehen, gerät dagegen in Gefahr, die eigene Mitte durch ihre rastlose Reisetätigkeit aus den Augen zu verlieren.

Zu solchen Widersprüchen, in denen sich die schönen Seelen verstricken, kommt die Frage des sexuellen Begehrens, die von Goethe und Unger sehr unterschiedlich thematisiert wird. Mit den Blutstürzen, dem neunmonatigen Krankenlager, dem Nasenbluten und insbesondere mit dem „Strom von Blut"[41], in dem der verwundete Jugendfreund Narziß – auch hier ist der Name bezeichnend – und die schöne Seele sich im Bild der Pieta vereinigen,[42] verweist Goethe leitmotivisch auf ein Begehren, das sich jedoch nur narzißtisch befriedigen kann. Nach der Szene mit dem blutenden Narziß sieht sich die schöne Seele das erste Mal unbekleidet im Spiegel:

> Nun führte mich die Hausfrau in ihr Schlafzimmer; sie mußte mich ganz auskleiden und ich darf nicht verschweigen, daß ich, da man sein Blut von

40 Unger: Bekenntnisse einer schönen Seele (wie Anm. 30), S. 144.
41 Ebenda, S. 369.
42 Ebenda, S. 370.

meinem Körper abwusch, zum erstenmal zufällig im Spiegel gewahr wurde, daß ich mich auch ohne Hülle für schön halten durfte.[43]

In Ungers Roman ist die sexuelle Komponente sehr viel schwächer ausgebildet. Abgesehen von der bereits zitierten traumatischen Begegnung mit dem Knaben, der sich die Strümpfe aufbindet, und der frustrierenden Verlobungszeit mit dem offenbar homosexuell orientierten Moritz werden sexuelle Wünsche der Heldin nie direkt angesprochen. Indirekt verweisen jedoch die Betonung der Jungfräulichkeit einerseits und die Zurückweisung von Gerüchten andererseits darauf, daß auch Ungers Heldin mit Anfechtungen zu kämpfen hat.

Der weibliche Freundschaftsbund, den Unger als Lebensmodell für ihre Heldin entwirft, stellt dabei eine ungleich größere Provokation dar als das Modell der Christus-Braut, dem Goethes schöne Seele folgt. Auch die Tatsache, daß Unger ihrer Heldin einen Namen gegeben hat, während die schöne Seele Goethes namenlos bleibt, verweist auf den unterschiedlichen Grad von Abstraktion, den Ungers und Goethes Aufzeichnungen aufweisen. In ihrer lebenszugewandten, an den Künsten und den Menschen interessierten Lebensart verkörpert Mirabella ein Lebenskonzept, in dem sich ein neues Frauenbild ausdrückt, das für Goethe die Schreckbilder „Amazone" und „Männin" aufruft. Beide Begriffe haben im Geschlechterdiskurs der damaligen Zeit eine ambivalente Konnotation: Männermordende Frauen wie zum Beispiel Charlotte Corday wurden je nach politischem Lager als „erhabne Männin" oder „entsetzliches Scheusal" bezeichnet[44] – eine Provokation für den Geschlechterdiskurs stellten sie in jedem Falle dar. Das gilt auch für die sog. „Amazonen der Revolution", wie Olympe de Gouges und Theroigne de Méricourt, die als kämpfende Frauen Angst und Schrecken unter den Zeitgenossen verbreiteten, und für die sog. „Amazonen der Feder", die sich wie Helene Unger und andere Autorinnen der Zeit als Schriftstellerinnen in der Öffentlichkeit zu behaupten versuchten. Die Abwehr von solchen Bildern der „Unnatur" und der legitimatorische Rückgriff auf

43 Ebenda.

44 Vgl. in vorliegender Publikation den Beitrag: „Die erhabne Männin Corday". Christine Westphalens Drama *Charlotte Corday* (1804) und der Corday-Kult am Ende des 18. Jahrhunderts. Vgl. auch Inge Stephan: Gewalt, Eros und Tod. Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. In: Dies., Sigrid Weigel: Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption, Berlin und Hamburg 1989, S. 128–153.

eine angebliche positive „Natur" findet sich dabei sowohl in Goethes Rezension als auch in Ungers Text. Während sich Ungers Heldin nicht nur auf das Konzept der schönen Seele verläßt, sondern zusätzlich behauptet, daß es die Natur gewollt habe, „daß in der Reihe der Wesen auch ein solches Geschöpf existieren sollte wie ich bin"[45], wirft Goethe Unger vor, daß sie mit ihrem Weiblichkeits- und Freundschaftsentwurf natürliche Ordnungen in Frage gestellt habe.

Das Konzept der schönen Seele – wie auch immer es im einzelnen definiert war – stellt einen Gegenentwurf sowohl zu konventionellen wie revolutionären Bildern von Weiblichkeit dar, und es fungiert – wenn man es im zeitgeschichtlichen Kontext nachrevolutionärer Geselligkeitskultur sieht – zugleich als Korrektiv gegenüber den Ansprüchen romantischer Salonieres, die sich weniger als „schöne Seelen" denn als „beaux esprits" inszenierten. Die These, daß im Konzept der schönen Seele in seiner geschlechtlichen Codierung um 1800 eine „Gedankenfigur des Antimodernismus"[46] vorliegt, trifft insofern auf beide Texte zu, wobei Goethe dies durch seine ironische Verfahrensweise selbst deutlich markiert, Unger dieses Konzept jedoch emanzipatorisch umzufunktionalisieren versucht. Das Verhältnis zwischen Körper und Seele, das in beiden Texten gleichermaßen problematisch ist, verweist jedoch als ungelöstes philosophisches und anthropologisches Problem nicht nur zurück in die Vergangenheit, sondern zugleich voraus – in die unmittelbare Gegenwart, in der sich die alten dichotomisch bzw. hierarchisch gedachten Beziehungen zwischen Körper und Seele in neuer Schärfe stellen.[47]

45 Unger: Bekenntnisse einer schönen Seele (wie Anm. 30), S. 7.

46 Konersmann: Die schöne Seele (wie Anm. 3).

47 Vgl. die diversen Aufsätze zur Seele von Serres, zur Lippe, Meyer, Castel und Morin in: Christoph Wulf, Dietmar Kamper (Hg.): Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie, Berlin 2002. Siehe auch Detlev von Uslar: Was ist Seele? Würzburg 1999.

Weiblichkeit, Wasser und Tod

Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué

Der stille Grund

Der Mondenschein verwirret
Die Täler weit und breit,
Die Bächlein, wie verirret,
Gehn durch die Einsamkeit.

Da drüben sah ich stehen
Den Wald auf steiler Höh,
Die finstern Tannen sehen
In einen tiefen See.

Ein' Kahn wohl sah ich ragen,
Doch niemand, der es lenkt,
Das Ruder war zerschlagen,
Das Schifflein halb versenkt.

Eine Nixe auf dem Steine
Flocht dort ihr goldnes Haar,
Sie meint', sie wär alleine,
Und sang so wunderbar.

Sie sang und sang, in den Bäumen
Und Quellen rauscht' es sacht,
Und flüsterte wie in Träumen
Die mondbeglänzte Nacht.

Ich aber stand erschrocken,
Denn über Wald und Kluft
Klangen die Morgenglocken
Schon ferne durch die Luft.

Und hätt ich nicht vernommen
Den Klang zu guter Stund,
Wär nimmermehr gekommen
Aus diesem stillen Grund.[1]

I

In diesem Gedicht haben wir all die Elemente versammelt, die unser Bild von der Romantik geprägt haben: Eine mondbeglänzte Nacht, weite Täler, dunkle Wälder, murmelnde und rauschende Bäche, einen tiefen See. Es ist eine Landschaft, die uns bekannt vorkommt, an die wir uns zu erinnern glauben, wenn auch nicht als realen Ort, so doch als Ort der Phantasie und des Traumes. Die erste Strophe führt diese imaginäre Landschaft als einen immer gegenwärtigen Ort ein. Das Präsens suggeriert eine Zeitlosigkeit bzw. ewige Gegenwart, wie sie nur im Traum oder in der Phantasie herrscht. Die Verben „verwirrt" und „verirrt", die wortspielerisch miteinander in Beziehung stehen, verstärken den Eindruck des Imaginären und Phantastischen. Wie das Mondlicht verwischen sie die Konturen und rücken die Szenerie in ein merkwürdiges Zwielicht, das durch den Anthropomorphismus, d. h. die Übertragung menschlichen Handelns und Fühlens auf die Natur, noch verstärkt wird: Der Mondschein verwirrt die Wälder, die Bächlein gehen durch die Einsamkeit, die finsteren Tannen sehen in einen tiefen See. In solchen grammatischen Konstruktionen wird die Natur selbst zum Subjekt. Es gibt jedoch noch ein zweites Subjekt in dem Gedicht: das lyrische Ich, das in der zweiten Strophe eingeführt wird. Mit der Einführung dieses zweiten Subjekts verändert sich die Zeit im Gedicht. Das Präsens der ersten Strophe verwandelt sich in ein episches Präteritum, das die nächsten fünf Strophen durchzieht. In diesen fünf Strophen erinnert sich das Ich, ausgelöst durch die Stimmung in der ersten Strophe, an ein verwirrendes Erlebnis:

Ein' Kahn wohl sah ich ragen,
Doch niemand, der es lenkt,
Das Ruder war zerschlagen,
Das Schifflein halb versenkt.

1 Zit. nach Joseph von Eichendorff: Werke. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch, München 1966, S. 300 f.

Eine Nixe auf dem Steine
Flocht dort ihr goldnes Haar,
Sie meint', sie wär alleine,
Und sang so wunderbar.

Obwohl ein direkter erzählerischer Zusammenhang zwischen dem halb gesunkenen Schiff und der singenden Nixe nicht hergestellt wird, sich nur indirekt in dem Gleichklang der Worte „sinken" und „singen" anzudeuten scheint, ist die Szene eindeutig. Von der Nixe und ihrem Gesang geht eine große Verführungskraft aus, der sich auch das lyrische Ich nur schwer entziehen kann. Nicht zufällig ändert sich gerade an dieser Stelle (IV 1) das Versmaß. Der dreihebige, ruhig fließende Jambus wird jäh durch einen vierhebigen Trochäus unterbrochen. Der Gesang der Nixe – man beachte das Enjambement in der fünften Strophe, das ebenfalls einzigartig im Gedicht steht – vermischt sich mit dem Rauschen der Bäume und der Quellen zu einem gemeinsamen Ton, der die ganze Nacht zu erfüllen und mit der Stimme der Natur identisch zu sein scheint. Im Gesang der Nixe hat die Natur eine betörende Stimme angenommen, die das Ich verwirrt und – wenn man der Schiffbruchsmetapher in Strophe drei Glauben schenkt – in den Untergang ziehen will. Das starke erotische Moment in der Verführungsszene ist unverkennbar. Die Nixe auf dem Stein, die ihr goldenes Haar flicht – wohlbekannt aus den zahlreichen Loreley-Gedichten der Zeit[2] – ist ein Symbol erotischer Verführung, ohne daß dies von Eichendorff detailliert ausgeführt werden müßte. Auch ohne daß die Nixe im einzelnen beschrieben wird, weiß der Leser, daß sie verführerisch schön ist. Das Stichwort „goldnes Haar" genügt vollkommen, um die im Bild der Nixe angelegte Assoziationskette in Gang zu setzen. Ihr Körper braucht nicht extra beschrieben zu werden, dessen erotische Attraktion ist metaphorisch verschoben im Gedicht anwesend: In dem betörenden Klang ihres Gesanges und in der erotischen Strukturierung des Naturbildes der beiden ersten Strophen.

Die Attraktion der Nixe rührt aber nicht nur von ihrer Schönheit her, sondern sie hängt auch zusammen mit der narzißtischen Selbstgenügsamkeit, in der sie sich dem eigenen Körper und ihrem Gesang hingibt. Auch hierin ist sie der Natur vergleichbar, die des Menschen nicht bedarf. So ist das Ich auch eine Art Eindringling, der in einen

2 Vgl. die beiden Sammelbände: Der Rhein. Hrsg. v. Helmut J. Schneider, Frankfurt a. M. 1983 und: Rheinreise. Gedichte und Lieder. Hrsg. v. Wolf-Dietrich Gunz u .a. Stuttgart 1986.

Bereich vorstößt, der Menschen nicht zugänglich ist. Der Tod des Schiffers, der in Strophe drei angedeutet ist und in einem anderen Gedicht von Eichendorff, „Verloren"[3], ganz deutlich ausgesprochen wird, könnte also auch als eine Strafe für eine Tabuverletzung gelesen werden. Möglich ist aber auch eine Deutung der Verführungsszene, die stärker die metaphorische Dimension betont und den Schiffbruch und den möglichen Untergang des Schiffes nicht ‚realistisch', sondern metaphorisch auflöst. Der Kahn stünde in einer solchen Deutung für das Lebensschiff, sein Untergang, versinnbildlicht vor allem im gebrochenen Ruder, würde den Verlust des Bewußtseins symbolisieren.

Daß das Gedicht tatsächlich den Widerspruch zwischen Unbewußtem und Realem thematisiert, wird deutlich an der sechsten Strophe, in der das Ich, erschrocken wie aus einem verbotenen Traum, erwacht und durch die Morgenglocken in die Realität zurückgerufen wird. Verschwunden ist der See mit der Nixe und dem halb versunkenen Kahn, verstummt ist der betörende Klang der Natur. Die Morgenglocken, die den Tag einläuten und zur Andacht rufen, machen dem nächtlichen Traum ein jähes Ende. Tag und Nacht stehen sich ebenso dichotomisch gegenüber wie Bewußtes und Unbewußtes. Eine weitere Dichotomie kommt hinzu: die zwischen christlich-zivilisatorischer Ordnung, symbolisiert durch die Morgenglocken und den anbrechenden Tag, und zwischen heidnisch-naturhafter Ordnung, symbolisiert durch die Nixe und ihren nächtlichen Gesang. In der letzten Strophe scheint die christlich-zivilisatorische Ordnung den Sieg über die heidnisch-naturhafte Ordnung davonzutragen. Das Ich meint einer tödlichen Gefahr entronnen zu sein. Die Morgenglocken haben zur „guten Stund" gerufen. Damit wird das Erlebnis der Nacht in den Bereich des Bösen, ja Teuflischen abgedrängt. Wie weit diese Verdrängung aber wirklich von Dauer ist und nicht nur einen angestrengten moralischen Versuch darstellt, bleibt offen. Das Präsens der ersten Strophe scheint eher dafür zu sprechen, daß die Verführungskraft der Natur nicht endgültig zum Schweigen gebracht werden kann, daß sich eine Szene, wie sie in Strophe zwei bis sechs geschildert wird, immer wiederholen kann, ohne daß sichergestellt ist, daß das Ich jedesmal von den Morgenglocken wieder in die christlich-bürgerliche Ordnung zurückgerufen wird.

3 Eichendorff: Werke (wie Anm. 1), S. 306.

Die Metapher des „stillen Grundes", mit der das Gedicht abschließt und die dem Gedicht als Überschrift vorangestellt ist, bringt die Attraktion, die von dem Mondschein, dem See, der Nixe und dem Gesang ausgeht, in ein mehrdeutiges, ambivalentes Bild. Als Urgrund allen Seins ist er ein mythischer Ort, in dem Anfang und Ende eine untrennbare Einheit bilden. Er ist ein Ort der Ruhe, Stille und Ausgeglichenheit. Zugleich ist er ein Ort der Auflösung, des Untergangs und des Todes. In ihm kommen sowohl die Stimme der Natur, symbolisiert im Gesang der Nixe, wie auch die Geräusche der Zivilisation, symbolisiert im Läuten der Glocken, zum Schweigen. Der „stille Grund" ist ein Ort, an dem auch die Poesie schweigt. Das Zurückschrecken des lyrischen Ichs vor dem „stillen Grund" geschieht also nicht nur aus Furcht vor dem Verlust der Bewußtheit, sondern auch aus Furcht vor dem Verlust der eigenen Sprache. Es ist eine Form der Selbstrettung und Selbstbewahrung, die auch dem poetischen Wort gilt. Der Gefahr entronnen, vermag das Ich dem Erlebnis der Nacht in einem Gedicht Ausdruck zu verleihen. Die Stimme der Natur findet Eingang in die poetische Sprache. In dem Gedicht „Sängerglück" hat Eichendorff diesen Gedankengang sehr klar ausgesprochen:

> Wenn die Zauberei zerfällt,
> Sinnt der Dichter, treulich abzuschildern
> Den versunknen Glanz der Welt.[4]

Die Poesie ist der Stimme der Natur, symbolisiert im Gesang der Nixe, sogar überlegen, sie allein trifft, wie Eichendorff im Vorwort zu den *Romanzen* schreibt, den „rechten Grundton, der verworren anklingt/In all den tausend Stimmen der Natur".[5] Eine solche Gewißheit der Überlegenheit der Poesie über die Stimme der Natur ist aber nicht durchgängig vorhanden. In anderem Zusammenhang beschreibt Eichendorff das Verhältnis von Natur und Poesie genau umgekehrt:

> Die Lieder, die ich stammelnd hören lasse,
> Ewger Gefühle schwaches Widerspiel, –
> Sie sind es wahrlich auch nicht, was ich meine,
> Denn ewig unerreichbar ist das Eine.[6]

4 Ebenda, S. 434.
5 Ebenda, S. 284.
6 Ebenda, S. 86.

Von der ‚verworrenen Stimme der Natur', bzw. positiv gefaßt von dem ‚unerreichbar Einen', spricht das Gedicht „Der stille Grund". Es ist ein Gedicht über das Verhältnis von Mensch, Natur und Poesie. Poesie kann nur entstehen, wenn das lyrische Ich, hier identisch gedacht mit dem Dichter, den verlorengegangenen Kontakt mit der Natur, d. h. auch mit der eigenen unterdrückten Natur, sucht, auf ihre Stimme, d. h. auch auf die Stimme des eigenen Unbewußten hört, und sich dem „stillen Grund" als poetischer Inspirationsquelle annähert, ohne dabei das eigene Bewußtsein vollständig auszuschalten. Verbindungsglied zwischen dem Dichter und dem stillen Grund ist die Nixe, der quasi die Rolle einer romantischen Muse zugeschoben wird. Sie ist Person gewordene Natur, auf die sich das Begehren des Mannes richten kann. Sie verheißt eine naturhafte, nicht von der Ratio gesteuerte Form der Erotik, die jedoch mit Tod und Auflösung assoziiert wird. Natur, Eros und Tod sind im Bild der Nixe untrennbar miteinander verbunden.

Diese Verbindung von Natur, Eros und Tod findet sich in zahlreichen Gedichten von Eichendorff. Wohl nicht zufällig wird in diesem Zusammenhang immer wieder das Bild der Nixe beschworen. Als Meerfei, Meerweib, als Sirene und Najade geistert sie als Symbol der Verführung durch zahlreiche Gedichte Eichendorffs. Als Woge, Welle und Zauberklang ist sie auch dort präsent, wo sie nicht direkt benannt wird. Die Belegstellen sind so zahlreich, daß es nicht übertrieben ist, von einer Obsession Eichendorffs durch das Nixenmotiv zu sprechen.

Im Gedicht „Die zwei Gesellen" wird der eine der beiden Freunde von den Sirenen ins Verderben gelockt, während der andere ein behaglich bürgerliches Leben findet, dem aber auch spießbürgerliche Züge anhaften:

Der erste, der fand ein Liebchen,
Die Schwieger kauft' Hof und Haus;
Der wiegte gar bald ein Bübchen,
Und sah aus heimlichem Stübchen
Behaglich ins Feld hinaus.

Dem zweiten sangen und logen
die tausend Stimmen im Grund,
Verlockend' Sirenen, und zogen
Ihn in der buhlenden Wogen
Farbig klingenden Schlund.

Und wie er auftaucht' vom Schlunde,
Da war er müde und alt,
Sein Schifflein das lag im Grunde,
So still wars rings in die Runde,
Und über die Wasser wehts kalt.[7]

Der „stille Grund" hat sich hier in einen verschlingenden Schlund verwandelt, die Nixe ist zur lügnerischen Sirene geworden und der erotische Zauber, der über dem Gedicht „Der stille Grund" lag, hat sich in buhlerische Sexualität aufgelöst, die in der letzten Strophe moralisierend abgedrängt werden muß.

Es gibt andere Gedichte, in denen das Bild der Nixe ähnlich negativ besetzt wird. In dem Gedicht „An eine Tänzerin" ist es eine Tänzerin, die sirenenhafte Züge trägt. Wie sich die Nixe im Wasser bewegt, so bewegt sie sich im Rhythmus der Musik:

Glühendwild
Zärtlichwild
Tauchest in Musik du nieder,
Und die Woge hebt dich wieder.[8]

Ihr Tanz weckt ein schlummerndes Begehren, das den Tod bringt:

Wecke nicht die Zauberlieder
In der dunklen Tiefe Schoß,
Selbst verzaubert sinkst du nieder,
Und sie lassen dich nicht los.
Tödlich schlingt sich um die Glieder
Sündlich Glühn,
Und verblühn
Müssen Schönheit, Tanz und Lieder.[9]

Die „Zauberlieder", nach denen sich die Tänzerin wiegt, wecken wie der Gesang der Nixe in „Der stille Grund" die Erinnerung an etwas Anderes, das nicht im bürgerlichen Alltag befriedigt werden kann, etwas, das im Unbewußten, im Traum und in der Phantasie aufbewahrt ist, das aber nicht geweckt werden darf, wenn das Leben und die Poesie nicht gefährdet werden sollen. Der Gedanke, daß die Poesie nur lebendig sein kann, wenn das sinnliche Begehren, hier in die Metapher des dunklen tiefen Schoßes gebracht, nicht endgültig be-

7 Ebenda, S. 57.
8 Ebenda, S. 188.
9 Ebenda.

friedigt wird, ist hier deutlicher noch als in dem Gedicht „Der stille Grund" ausgesprochen. In einem poetischen Bild nimmt Eichendorff die kultur- und zivilisationskritische These Freuds, daß jedes größere künstlerische, wissenschaftliche oder gesellschaftspolitische Werk nur auf der Basis von Sublimation, also Unterdrückung und Kanalisierung der eigenen Triebnatur, entstehen könne, vorweg. Diese Unterdrückung und Kanalisierung gilt aber nicht nur dem Strom des eigenen Begehrens, sondern sie richtet sich auch auf die Frau als leibgewordene Phantasie eben jenes Begehrens.

Demgegenüber gibt es andere Gedichte, in denen die Verlokkung, die von den Nixen ausgeht, nicht so negativ besetzt ist. In dem Gedicht „Frau Venus" spricht Eichendorff von den „alten Wünschen", die durch den Frühling in ihm geweckt werden:

> Der Wald will sprechen, rauschend Ströme gehen,
> Najaden tauchen singend auf und nieder.[10]

Am Ende des Gedichts wird der Dichter eins mit der Natur, er versinkt „zwischen Duft und Klang vor Sehnen", die poetische Sprache vereint sich in einer erotischen Geste („Die Rose seh ich errötend in die laue Flut sich dehnen") mit der Sprache der Natur.

Das Glücksempfinden, das sich in den erotischen Bildern dieses Gedichts ausdrückt, ist auch in anderen Gedichten vorhanden. In dem Gedicht „Eldorado" wird der verschlingende, buhlerische Grund zum „wunderbaren Ort" der Harmonie und der Poesie:

> Es ist von Klang und Düften
> Ein wunderbarer Ort,
> Umrankt von stillen Klüften,
> Wir alle spielten dort.
>
> Wir alle sind verirret,
> Seitdem so weit hinaus
> Unkraut die Welt verwirret,
> Findt keiner mehr nach Haus.
>
> Doch manchmal tauchts aus Träumen,
> Als läg es weit im Meer,
> Und früh noch in den Bäumen
> Rauschts wie ein Grüßen her.[11]

---

10 Ebenda, S. 201.
11 Ebenda, S. 94.

Hier taucht die Nixe als Person zwar gar nicht auf, aber sie ist trotzdem präsent. Die Wörter Klang, verwirret, verirret, Traum, rauschen, Bäume, Meer verweisen auf das Gedicht „Der stille Grund" zurück. Anders als in jenem Gedicht, wo das lyrische Ich sich von den Morgenglocken in die bürgerliche Alltagsrealität zurückrufen ließ, reicht der Zauber der Nacht in den anbrechenden Tag hinüber. Das Gedicht „Eldorado" endet mit dem immer erneuten Eintauchen des Ichs in jenes poetische „Blütenmeer" der Empfindung und Sinnlichkeit, in dem Ich und Natur verschmelzen:

Nun jeden Morgenschimmer
Steig ich ins Blütenmeer,
Bis ich Glückselger nimmer
Von dorten wiederkehr.[12]

Auch in dem Gedicht „Der zaubrische Spielmann" wird das Motiv des „stillen Grundes" positiv aufgenommen. Die Poesie wird der Liebe freudig aufgeopfert:

Und der Sänger seit der Stunde
Nicht mehr weiter singen will,
Rings im heimlich kühlen Grunde
Wars vor Liebe selig still.[13]

Wie der Spielmann hat auch der Schiffer in dem Gedicht „Der Schiffer"[14] keine Angst vor dem Abgrund, in den ihn die Sirenen locken wollen. Das Meer ist für ihn identisch mit der begehrten Frau, Meer und Frau sind metaphorisch untrennbar miteinander verschmolzen („Ein Meer bist du"[15]). In der Tiefe hofft der Schiffer das wahre Leben zu finden:

Viel hab ich von Sirenen sagen hören,
Stimmen, die aus dem Abgrund lockend schallen
Und Schiff und Schiffer ziehn zum kühlen Tode.

Ich muß dem Zauber ewge Treue schwören,
Und Ruder, Segel laß ich gerne fallen,
Denn schönres Leben blüht aus solchem Tode.[16]

12 Ebenda, S. 95.
13 Ebenda, S. 336.
14 Ebenda, S. 377.
15 Ebenda.
16 Ebenda.

Eine solche traumwandlerische Sicherheit – Eichendorff läßt hier offen, ob es sich um Verblendung handelt (das Wort „Zauber" ist doppeldeutig) – spricht jedoch nur aus wenigen frühen Gedichten des Autors. Tatsächlich hat Eichendorff das frühe Gedicht „Der Schiffer" in seiner Mehrdeutigkeit so nicht stehen lassen können. Es gibt ein zweites Gedicht mit dem Titel „Der Schiffer". Es stammt von 1836 und ist das moralisierende Gegenstück zu der positiven Entgrenzungsphantasie der Jugendzeit:

Kein Meerweib will sich zeigen,
Kein Laut mehr langt zu mir,
Und in dem weiten Schweigen
Steh ich allein mit Dir.

O führe an den Riffen
Allmächtig Deine Hand,
Wohin wir alle schiffen,
Uns zu dem Heimatstrand![17]

Gegen den „stillen Grund" bzw. den „lockenden Abgrund" ist hier das Bild des Heimatstrandes als ein christliches Symbol gesetzt. Das Meer der Wünsche ist eingedämmt, die Sprache der Natur ist verstummt und durch das Schweigen Gottes ersetzt, auch wenn die Sehnsucht nach dem Gesang des Meerweibs in dem Gedicht noch hörbar ist.

Die beiden Gedichte „Der Schiffer" – das frühe von 1808 und das späte von 1836 – sind sehr extreme Beispiele für die unterschiedliche Bewertung des Wassers und der Meerweiber bzw. Sirenen. Die Diskrepanzen lassen sich angemessen wohl nur deuten, wenn man die einzelnen Gedichte im Gesamtkontext des Werkes und auf dem lebensgeschichtlichen Hintergrund des Dichters begreift.[18]

17 Ebenda, S. 257.

18 Interessant ist in diesem Zusammenhang die nachgelassene Erzählung *Eine Meerfahrt* von 1835, in der die verschiedenen Wasser- und Frauenbilder aus den Gedichten sich mit dem Kolumbus-Motiv verbinden. Siehe dazu Peter Krahé: Eichendorffs *Meerfahrt* als Flucht vor dem ‚praktischen Abgrund'. In: Aurora 44 (1984), S. 51–70. (Dort auch zahlreiche Hinweise auf weiterführende und einschlägige Literatur zum Themenkomplex ‚Frau-Natur'). Siehe auch Sibylle von Steinsdorff: „Das gantze noch einmal umarbeiten!" Notizen Eichendorffs zur geplanten Umarbeitung seiner Novelle *Eine Meerfahrt*. In: Aurora 44 (1984), S. 71–78.

Zumeist sind die Diskrepanzen und Ambivalenzen nicht auf verschiedene Texte verteilt, sondern in einem einzigen Gedicht zusammengezogen, wie z. B. in dem bekannten „Waldgespräch", das bemerkenswert in der Behandlung des Nixenmotivs ist. Ein Wanderer trifft am späten Abend im Wald auf eine schöne, prächtig gekleidete Reiterin und erkennt in ihr die „Hexe Lorelei":

Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reitst du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ dich heim!

„Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin."

So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn ich dich – Gott steh mir bei!
Du bist die Hexe Lorelei.

„Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!"[19]

Hier hat eine mehrfache Mischung stattgefunden: Die Nixe Loreley ist berittene Amazone, verführerische Waldfrau und zaubrische Hexe zugleich. Bereits im Gedicht „Der stille Grund" lag der See mit der Nixe in der Waldeseinsamkeit. Der dunkle Wald war bereits hier, wie auch sonst bei Eichendorff, Symbol erotischer Verstrickung und Verführung. Im Dickicht des Waldes nehmen die ungezähmten, wilden Wünsche die „gebundene[n] Bestien, die nach der alten Freiheit dunkel lauern und stürmend sich zum Elemente wenden",[20] wie es in einem anderen Gedicht heißt, zaubrische Gestalt an. Die Hexe Loreley ist wie die Nixen, Sirenen, Najaden und anderen Wasserfrauen in den bereits zitierten Gedichten eine übermächtige Gestalt, in der sich verschiedene Vorstellungen von der Frau als Naturwesen mischen. Beide, die Hexe und die Nixe, sind, wie Dürr in seinem Buch *Traumzeit* ausgeführt hat, Figuren des Draußen, sie stehen an der Grenze

19 Ebenda, S. 304 f.
20 Ebenda, S. 440 („Memento").

zwischen Wildnis und Zivilisation und können deshalb bildlich vermischt werden.[21] Gerade durch die Mischung zwischen zwei unterschiedlichen Vorstellungsbereichen ist die Hexe Loreley unwiderstehlich. Im „Waldgespräch" wird die besondere Macht der hexischen Nixe oder der nixischen Hexe durch ihr amazonisches Auftreten noch verstärkt. Eine Nixe oder Hexe zu Pferde scheint vordergründig erst einmal ein Bildbruch zu sein. Dahinter verbirgt sich aber eine Logik, die der Struktur des Unbewußten und des Traumes folgt. Das amazonische Auftreten der Hexe Loreley macht das Machtverhältnis im Gedicht ganz deutlich: Während der Wanderer naiverweise noch glaubt, sie als Braut heimführen zu können, ist die Initiative längst auf sie übergegangen und er ihr Gefangener geworden.

Die amazonische Hexe Loreley ist Gestalt gewordene männliche Phantasie, in der sich Wunsch und Abwehr in schwer trennbarer Weise vermischen: Der Wunsch nach Verführung und Genommenwerden und die Angst vor Hingabe und Auflösung. Hier, wie in anderen Gedichten Eichendorffs haben die Helden eine passive, träumerische Konstitution. Sie lassen sich treiben, verlocken und verführen, sie sehnen sich nach Entgrenzung, Verschmelzung und Vereinigung. Das Wasser wird zum Element ihrer Sehnsucht, der „stille Grund" zum symbolischen Ort ihrer Wünsche, die Nixe zum Spiegel des eigenen Begehrens. Als Projektion männlicher Sehnsüchte und Wünsche ist die Hexe Loreley utopischer Entwurf und regressiver Fluchtpunkt zugleich. In ihr drückt sich nicht nur die utopische Hoffnung aus, in der Hingabe an das weibliche Naturwesen das Glück erotischer Erfüllung zu finden, sondern auch das regressive Begehren, im mütterlichen Schoß jene primärnarzistische Harmonie zu finden, die im zivilisatorischen Prozeß verlorengegangen ist. Damit weist das Bild der Nixe bzw. Wasserfrau auf jenen Kult der „großen Mutter" zurück, in dem die Urerfahrungen von Geburt, Tod und Sexualität ihren archetypischen Ausdruck gefunden haben. Die mythische „große Mutter" – Erich Neumann hat das in aller Ausführlichkeit und sehr materialreich beschrieben[22] – ist Gebärerin, Nährerin, aber auch phallische Frau, die den Tod bringt. Sie ist eine ambivalente Figur, wie schon die

21 Hans Peter Dürr: Traumzeit, Frankfurt a. M. 1978, S. 56 ff.

22 Erich Neumann: Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten, Olten, Freiburg 1985 (zuerst 1974).

Attribute zeigen, die ihr zugeordnet werden: Die Schlange als destruktives, männliches Attribut, das im Fischschwanz der Nixe einen letzten Nachhall findet und das Gefäß, indem sich sowohl das Empfangende, Schützende, Bewahrende, wie auch das Verschlingende, Kastrierende ausdrückt, das Eichendorff mit der Metapher des „stillen Grundes" oder des „verschlingenden Schlundes" positiv oder negativ immer wieder neu beschwört.

Hinter dem Bild der Nixe, wie es bei Eichendorff auftaucht, stehen also uralte mythische Vorstellungen. Die merkwürdige Ambivalenz des Nixenbildes wie auch der Metapher vom „stillen Grund" findet ihre Auflösung in der Ambivalenz der Vorstellung von der „großen Mutter". In seiner symbolgeschichtlichen Arbeit *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten* (1921)[23] hat Martin Ninck auf den Zusammenhang zwischen dem Quellwasser als heiliger, lebensspendender Kraft und dem Kult der großen Mutter hingewiesen. Wasser wurde in der Antike, obwohl es auch männliche Wassergottheiten wie z. B. Poseidon gab, überwiegend weiblich konnotiert. In den Quellnymphen der griechischen Mythologie, die die Quellen bewachen und als Mittlerinnen zwischen den Menschen und dem Göttlichen fungieren, kann man bereits Vorformen der neuzeitlichen Nixen sehen, ebenso übrigens wie in den Sirenen, deren lockendem Gesang Odysseus nur dadurch widerstehen kann, daß er sich am Mastbaum seines Schiffes festbinden läßt.

II

Die Wiederbelebung des Mythos und des mythischen Denkens in der Romantik führte auch zu einer Wiederbelebung des Bildes von der Wasserfrau. Dabei knüpften die romantischen Autoren nicht direkt an die antike Nymphen- und Sirenenmotivik an, sondern sie griffen zurück auf sehr viel jüngere Traditionen, die jedoch ihrerseits auf ältere Traditionen zurückverweisen: den mittelalterlichen Melusine-Stoff, der im Volksbuch des Thüring von Ringoltingen (1587) seine populäre Ausformung erhalten hatte, und auf den ebenfalls mittelalterlichen Undine-Stoff, der in die Sage vom Stauffenberger eingebettet war. Beide Sagenkreise wurden von den Romantikern aufgenommen: Achim von Arnim verfaßte 1806 sieben Romanzen

23 Martin Ninck: Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung, Darmstadt 1967 (zuerst 1921).

unter dem Titel *Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye* im Rückgriff auf eine jüngere Volksbuchbearbeitung von Fischart, und Ludwig Tieck schrieb 1800 seine *Sehr wundersame Historie von der Melusine*, wobei er sich auf das Volksbuch von Ringoltingen stützte.

Die namenlosen Wasserfrauen der Antike hatten einen Namen erhalten: Melusine und Undine. Die Loreley kam später hinzu. Obgleich Melusine und Undine letztlich Ausdruck einer gemeinsamen Phantasie sind, gibt es charakteristische Unterschiede. Melusine, die schlangengeschwänzte Frau, ist eine Mischung zwischen fliegendem Drachen und Meerfee und nimmt immer nur vorübergehend menschliche Gestalt an. In ihrer ursprünglichen Gestalt als Drache, Schlange oder Fischfrau löst sie beim Manne Furcht und Entsetzen aus. Demgegenüber flößt das Wassermädchen Undine sehr viel weniger Angst ein. Zwar ist auch sie ein Elementarwesen, aber sie trägt keinen Fischschwanz wie ihre Schwester Melusine. Trotzdem geht auch von ihr eine elementare Beunruhigung aus, die sehr gut faßbar wird in der Version des Undinenmythos, die Jakob Grimm in seiner *Deutschen Mythologie* (1854) anführt. In dieser Version ist Undine keine Wasserfrau, sondern ein sogenanntes „Wunschweib" oder „Wünschelweib", eine Frau also, deren Gegenwart der Geliebte herbeiwünschen kann, so oft er sich nach ihr sehnt und ihren Namen nennt. Sie beschützt den Geliebten im Kampf, verhilft ihm zum Sieg und macht ihn wohlhabend und anerkannt. Dafür verlangt sie jedoch absolute Treue und Hingabe und bestraft den Geliebten mit dem Tod, als dieser eine andere Frau heiraten will. Die Undine bei Grimm – und das ist eine wichtige Variante – ist nicht nur ein „Wunschmädchen", sondern auch ein „Schlachtmädchen" und trägt als solches auch walkürenhafte Züge. Sie ist ein „wildes Weib", das nicht nur in der Luft und im Wasser, sondern auch im Wald wohnen kann. Die merkwürdige Mischung von Waldfrau, Amazone, Hexe und Nixe in Eichendorffs „Waldgespräch" findet hier im nachherein eine Erklärung.

Man sieht: Melusine und Undine sind keine „reinen", sondern „gemischte" Figuren, in denen sich verschiedene Vorstellungsbereiche überlagert haben. Das gemeinsame Zentrum all dieser Vorstellungsbereiche ist das Wunsch- und Schreckbild einer elementaren Weiblichkeit, oder anders formuliert, der Mythos vom Naturwesen Frau.

III

Seinen populären und folgenreichsten Ausdruck hat dieser Mythos in der *Undine*-Erzählung von Fouqué gefunden. Stärker als die Melusinen- und Undinen-Texte von Arnim, Tieck und anderen romantischen Autoren und stärker noch als die Wasser- und Wasserfrauen-Motivik in der Lyrik Eichendorffs, hat der Text von Fouqué ein Bild von der Frau als Natur- und Elementarwesen geschaffen, das seinerseits Ausgangspunkt für eine eigene Traditionslinie werden sollte.

Der Reiz, der von der Undine-Gestalt bei Fouqué ausgeht, hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß Fouqué die mittelalterliche Sagentradition verband mit den alchimistischen und naturphilosophischen Überlegungen und Spekulationen des Paracelsus. Dieser hatte in seinem Buch *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (Mitte des 16. Jahrhunderts)[24] das Bild einer Welt entworfen, in der Menschen und Elementarwesen in einer noch ungeschiedenen Weise miteinander verkehren, in der die Grenzen zwischen menschlicher Zivilisation und elementarer Natur noch durchlässig sind. Die vier Elemente werden von unterschiedlichen Wesen bevölkert:

> Die im Wasser sind Nymphen, die in der Luft sind Sylphen, die in der Erden sind Pygmaen, die im Feuer Salamander [...]. Obwohl der Name von den Wasserleuten auch undina [...] ist, und von den Luftleuten sylvestres, und von den Bergleuten gnomi, und von denen im Feuer besser vulcäni statt salamandri.[25]

Im Aussehen sind die Elementargeister den Menschen ähnlich, sie haben aber keine Seele, brauchen diese aber auch gar nicht, weil sie sich als unentfremdete Naturgeschöpfe mit der Schöpfung in Harmonie befinden. Insofern sind die Elementargeister Vorbild für den von der Schöpfung abgefallenen, erlösungsbedürftigen Menschen. Im Kontakt mit den Elementargeistern erfahren die Menschen die Geheimnisse der Natur, deshalb kann Paracelsus sagen, daß es „seli-

24 Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus. In: Paracelsus: Werke. Bd. III, Darmstadt 1976, S. 462–498. Siehe auch Kurt Goldhammer: Paracelsus in der deutschen Romantik, Wien 1980. (Mit großem Anhang zur Quellengeschichte des Melusinen-Motivs.)

25 Paracelsus (wie Anm. 24), S. 471.

ger ist Melusine zu beschreiben" als sich mit „Reuterei und Artillerie" zu beschäftigen.[26]

Obgleich Paracelsus die *nymphen* und *undena* geschlechtsneutral versteht, nennt er als Beispiele immer nur weibliche Wassergeister. Dabei verwickelt er sich in einen merkwürdigen Widerspruch. Obwohl er von der Vollkommenheit und Vorbildlichkeit der Elementargeister ausgeht, streben diese, vor allem die weiblichen Wassergeister, doch nach einer Seele, die sie durch die Verbindung zu einem Menschenmann zu erreichen suchen. Offensichtlich überlagert hier die christliche Seelenmystik und der Wunsch, eine Beziehung zwischen Menschenmännern und Wasserfrauen plausibel zu machen, die immanente Logik des Textes. Daß es in der phantasierten Beziehung zwischen Menschenmännern und Wasserfrauen um Erotik geht, wird deutlich an der Figur der Venus, die Paracelsus als Wasserfrau einführt. Sie ist eine „Nymph und eine Undena"[27] und lebt in einem Berg unter einem Weiher, dem sogenannten Venusberg, in den sie die Menschenmänner hineinlockt.

Weniger ambivalent als die männerverführende Venus ist die Figur der Undine, von der Paracelsus in Anlehnung an die Stauffenberger-Sage erzählt. Die Wasserfrau Undine hat sich den Stauffenberger als Geliebten ausgewählt und es durch ihre Schönheit geschafft, sich ihm zu verbinden. Während sie ihm jedoch die Treue hält, tut er dies nicht, weshalb sie ihn mit dem Tode bestraft. Paracelsus rechtfertigt diese Tat, seine Sympathie mit der betrogenen und verlassenen Undine ist unverkennbar, während er umgekehrt die Figur der Melusine sehr negativ sieht. Sie ist mit dem Teufel im Bunde. Um einen Mann zu erlangen, hat sie sich dem Beelzebub verschrieben und muß sich deshalb jeden Samstag in einen greulichen Wurm zurückverwandeln.

In der Figur der Undine und Melusine spaltete Paracelsus zwei unterschiedliche Aspekte von Weiblichkeit auf, die im Bild der Wasserfrau ursprünglich vermischt waren: Die rührenden, positiven Anteile schob er auf die Figur der Undine, die negativen Aspekte verlagerte er auf die der Melusine. Damit war der Weg frei für eine weitgehend positive Ausphantasierung der Undine-Figur, wie wir sie in der *Undine*-Erzählung von Fouqué antreffen.

Auf diesen Text möchte ich etwas ausführlicher eingehen, um das weite Spektrum anzudeuten, welches das Motiv der Wasserfrau in

26 Ebenda, S. 464.
27 Ebenda, S. 487.

der Romantik hat.[28] Fouqués Erzählung ist in vielfältiger Weise auf den Text von Paracelsus bezogen, nicht nur in motivgeschichtlicher Hinsicht, sondern auch in Hinsicht auf den naturphilosophischen Kontext. Ein zentraler Gesichtspunkt in Fouqués Erzählung ist im Anschluß an Paracelsus das Motiv der Beseelung. Der Wunsch, eine Seele zu besitzen, kommt aber nicht von Undine selbst, sondern von ihrem Vater, der für seine Tochter den Aufstieg in die Menschenwelt plant und arrangiert. Als kleines Mädchen hat er die Tochter an Land ausgesetzt, wo sie von einem Fischerehepaar gefunden und an Stelle der eigenen, verschollenen Tochter aufgezogen wird. Die Erzählung Fouqués setzt ein mit dem idyllischen Leben, das das Fischerehepaar mit der inzwischen achtzehnjährigen Pflegetochter auf einer Landzunge fernab der Zivilisation führt.

> [Der Fischer] wohnte aber in einer überaus anmutigen Gegend. Der grüne Boden, worauf seine Hütte gebaut war, streckte sich weit in einen großen Landsee hinaus, und es schien ebensowohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen [...].[29]

Nach vorne und nach den Seiten hin wird die Landzunge von einem großen Landsee eingeschlossen, nach hinten wird sie von einem wilden, unwegsamen Wald begrenzt. Durch diesen unwegsamen, von Geistern und Gespenstern bevölkerten Forst, den der Fischer nur durchquert, um in der nahegelegenen Stadt hin und wieder seinen Fang zu verkaufen, stößt eines Abends ein fremder Ritter zu dem Ehepaar. Er wird von ihnen gastfreundlich aufgenommen. Deren Pflegetochter Undine bezaubert ihn durch ihre Schönheit und durch ihr wildes, ungebärdiges Wesen. Sie erscheint ihm als eine reizende Kindfrau, die ihren Willen immer wieder gegen die schon recht betagten Eltern durchzusetzen weiß. Besonders der alte Fischer ist der Tochter Undine verfallen, während die Mutter ihr gegenüber mäßigend zu wirken sucht. Wie der Vater gerät auch der Ritter Huldbrand in Undines Bann. Ein Unwetter trägt dazu bei, daß aus der Landzunge eine Insel wird und Huldbrand für längere Zeit bei dem Fischerehepaar und Undine festgehalten wird. Undine kennt keine

28 Friedrich de la Motte-Fouqué: Undine (1814). Zit. nach: Von Nixen und Brunnenfrauen. Märchen des 19. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Henriette Beese, Frankfurt a. M. 1982.

29 Ebenda, S. 13.

Scheu und Scham. Sie nähert sich dem Ritter unbefangen mit Zärtlichkeit und zeigt ihm offen ihre Zuneigung. Huldbrand ist überwältigt und fühlt sich wie im Himmel. Das Leben jenseits des Waldes tritt immer mehr in den Hintergrund. Seinen Auftrag, den Wald zu erforschen, den ihm die schöne Bertalda, die Pflegetochter des Herzogs als Liebesprobe erteilt hatte, hat er beinahe schon vergessen und selbst die Erinnerung an Bertalda verblaßt immer mehr. Er fühlt sich schon fast als Bräutigam Undines und Sohn des Fischerehepaares, als durch ein Unwetter ein Priester auf die Landspitze verschlagen wird. Huldbrand nutzt die Gelegenheit, sich mit Undine trauen zu lassen. Aber nicht durch die Zeremonie, erst durch die Hochzeitsnacht bekommt Undine eine Seele. Am nächsten Morgen ist sie vollkommen verwandelt, aus der wilden ungebärdigen Kindfrau ist eine demütige und schüchterne Ehefrau geworden:

> [...] aber kaum gewahrte sie, daß die Hausfrau nach dem Frühstück hinsah, so stand sie auch bereits am Herde, kochte und ordnete an und litt nicht, daß die gute alte Mutter auch nur die geringste Mühwaltung über sich nahm.[30]

Der veränderte Charakter Undines drückt sich auch in dem Willen zur Wahrheit aus, der sie zum Geständnis ihrer Herkunft ihrem Manne gegenüber treibt. Huldbrand, der schon in der Hochzeitsnacht Alpträume gehabt hatte, der von Gespenstern, die sich in schöne Frauen und von schönen Frauen, die sich in gräßliche Drachen verwandeln, geträumt hatte, wird durch das Geständnis in seiner bösen Ahnung bestätigt: Undine ist keine Menschenfrau, sondern ein Wasserwesen. Vertrauensvoll legt Undine ihr Schicksal in seine Hand. Bei Huldbrand, dem zwar vor der Abstammung seiner Frau im geheimen graust, überwiegt jedoch die Leidenschaft zu der schönen Undine, die als tugendhafte und verschämte Ehefrau auch gar nichts Bedrohliches mehr an sich hat. Zusammen verlassen die beiden die Landzunge und kehren in die Stadt zurück, wo es zu einer merkwürdigen Dreiecksbeziehung zwischen Huldbrand, Undine und Bertalda kommt.

Spätestens von diesem Punkt an entwickeln sich die Handlung und die Charaktere widersprüchlich. Es scheint, als habe Fouqué sich nicht entscheiden können, eine eindeutige moralische Wertung seiner Figuren vorzunehmen. Die Zeichnung Bertaldas schwankt zwischen dem Prototyp der bösen, intriganten Frau und dem Ideal der hilflo-

30 Ebenda, S. 43.

sen und rührenden Geliebten. Sie ist Konkurrentin, Gegenbild und Verdoppelung der Undine-Figur. Letztlich scheitert sie an dem gleichen Problem wie Undine: Die Integration der Sinnlichkeit in die eheliche Beziehung zu Huldbrand gelingt auch ihr nicht. Ebenso widersprüchlich wie Bertalda ist auch Huldbrand gezeichnet. Als Geliebter Undines trägt er positive, heldische Züge, als untreuer, liebloser Ehemann verscherzt er die Sympathien der Leser und Leserinnen. Die sinnliche Erfüllung, die er sich sowohl in der Beziehung zu Undine wie Bertalda erträumt, kann er nicht leben. Bereits Rahel Varnhagen, die Fouqués Erzählung übrigens im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen für mißlungen hielt, hat auf die Widersprüchlichkeiten der Handlung und der Charaktere hingewiesen:

> Drei verschiedene Elemente sind darin, die sich nicht ergänzen und den Eindruck hindern. Sie heißen Liebe, Sittlichkeit und Spekulation über die Möglichkeiten des menschlichen Seins bis zu den Grenzen anderer Wesen.[31]

Liebe, Sittlichkeit und entgrenzende Erfahrung, die als Möglichkeit in der Dreieckskonstellation angelegt und an die verschiedenen Figuren geheftet sind, können emotional nicht verbunden werden, sondern treten schmerzhaft immer weiter auseinander, wie der weitere Handlungsverlauf zeigt.

Undine und Bertalda, die als Kinder vertauscht worden sind – Bertalda ist die rechtmäßige Tochter des Fischerehepaares – freunden sich an und Huldbrand, der zwar die überlegene Moral seiner beseelten Ehefrau Undine anerkennen muß, fühlt sich immer stärker zu Bertalda hingezogen. Ein Grund dafür liegt sicherlich in der Fremdheit, die zwischen ihm und Undine letztlich bestehen bleibt. Die Leidenschaft, die ursprünglich diese Fremdheit hatte überwinden können, ist einer gemäßigten ehelichen Liebe gewichen. Als Ehefrau hat Undine ihren ehemaligen Reiz für Huldbrand verloren, daher ist er für die verbotene Lockung, die von Bertalda ausgeht, um so empfänglicher. In dieser schwierigen Situation nimmt Undine immer stärker Züge einer Heiligen und Märtyrerin an: Bertalda gegenüber läßt sie keine Konkurrenzgefühle aufkommen, sie verhält sich ihr gegenüber wie eine Schwester. Und Huldbrand, der sie offensichtlich vernachlässigt, begegnet sie verständnisvoll. Den Wassergeist Kühleborn, der Undine immer wieder zu Hilfe kommt und

31 Zit. nach Laurence LeSage: Die Einheit von Fouqués Undine. An unpublished Essay in German by Jean Giraudoux. In: The Romanic Review, Vol. XLII (1951), S. 128.

sie vor Beleidigungen von Bertalda und Huldbrand zu schützen versucht, weist sie immer wieder in die Schranken zurück und läßt schließlich den Brunnen mit einem schweren Stein versiegeln, um ihm den Zugang zur Menschenwelt zu versperren. Sie rettet sogar Huldbrand und Bertalda aus den Händen Kühleborns, als diese gerade im Begriff sind, Ehebruch zu begehen. Aber all diese altruistischen Handlungen werden ihr von Huldbrand und Bertalda nicht gedankt. Die Übergriffe Kühleborns, die Huldbrand durch seine Lieblosigkeit und Treulosigkeit verursacht, verstärken vielmehr die Fremdheitsgefühle Huldbrands Undine gegenüber:

> Huldbrand sagte öfters bei sich im stillen Gemüte: „Das kommt davon, wenn gleich sich nicht zu gleich gesellt, wenn Mensch und Meerfräulein ein wunderliches Bündnis schließen."[32]

Schließlich kommt es auf einer gemeinsamen Donaufahrt zum Eklat: Der Wassernix Kühleborn entreißt Bertalda ein goldenes Halsband, das ihr Huldbrand geschenkt hat. Undine versucht, sie mit einem Korallenhalsband, daß sie aus den Fluten holt, zu entschädigen. Aber Huldbrand entreißt Undine den Schmuck und wirft ihn in den Fluß zurück, indem er sie anschreit:

> So hast du denn immer Verbindung mit ihnen? Bleib bei ihnen in aller Hexen Namen mit all deinen Geschenken, und laß uns Menschen zufrieden, Gauklerin du![33]

Damit ist das eingetreten, wovor Undine Huldbrand gewarnt hatte: Er hat sie auf dem Wasser beleidigt. Sie kann nicht länger bei ihm bleiben, sie muß zurück in ihr Element:

> Und über den Rand der Barke schwand sie hinaus. – Stieg sie hinüber in die Flut, verströmte sie darin, man wußte es nicht, es war wie beides und wie keins. Bald aber war sie in die Donau ganz verronnen; nur flüsterten noch kleine Wellchen schluchzend um den Kahn [...].[34]

Nach einer kurzen Phase der Trauer um die verlorene Undine wendet sich Huldbrand mit neuer Heftigkeit Bertalda zu. Undine versucht ihn zwar durch einen Traum von der beabsichtigten Heirat abzubringen, aber Huldbrand hört nicht auf das Traumgesicht. Der

32 Fouqué: Undine (wie Anm. 28), S. 73.
33 Ebenda, S. 75.
34 Ebenda, S. 76.

Zufall will es, daß Bertalda just am Hochzeitstag den Stein vom Brunnen entfernen läßt, den Undine zum Schutz gegen die Wassergeister hatte legen lassen. Begründet wird das mit der Eitelkeit Bertaldas, die sich mit dem Wasser aus dem Brunnen für die Hochzeitsnacht verschönen möchte. Tiefenpsychologisch deutbar ist die Handlung als Versuch, an der ursprünglichen elementaren Kraft Undines Teil zu haben und der Erotik Zugang zur Beziehung zu verschaffen. Damit nimmt das Schicksal seinen Lauf: Undine steigt als weiße, verschleierte Gestalt aus dem Brunnen empor und tötet den treulosen Huldbrand mit einem langen Kuß und ihren Tränen:

> Bebend vor Liebe und Todesnähe neigte sich der Ritter ihr entgegen, sie küßte ihn mit einem himmlischen Kusse, aber sie ließ ihn nicht mehr los, sie drückte ihn inniger an sich und weinte, als wolle sie ihre Seele fortweinen. Die Tränen drangen in des Ritters Augen und wogten im lieblichen Wehe durch seine Brust, bis ihm endlich der Atem entging und er aus den schönen Armen als ein Leichnam sanft auf die Kissen des Ruhebettes zurücksank.[35]

Bei seiner Beerdigung erscheint Undine ein letztes Mal als weiße Frau. An der Stelle, wo sie am Grab niederkniet, entspringt eine Quelle dem Erdreich, die das Grab Huldbrands wie in einer Umarmung umschließt. Das Schlußbild der Erzählung nimmt das Anfangsbild des Textes wieder auf: So wie die Quelle das Grab liebevoll umfaßt, so hatte das Wasser die Landzunge, auf der das Fischerehepaar mit Undine lebte, einst verliebt umschlungen. Während im Anfangsbild Land und See aber in einer gemeinsamen erotischen Umarmung aneinander drängen („[...] es schien ebensowohl, die Erdzunge habe sich aus Liebe zu der bläulich klaren, wunderhellen Flut in diese hineingedrängt, als auch, das Wasser habe mit verliebten Armen nach der schönen Aue gegriffen“[36]), ist es im Schlußbild eine einseitige Umarmung geworden:

> Noch in späten Zeiten sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme, verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse.[37]

Die „arme, verstoßene Undine“ – ihr scheint alle Sympathie zu gehören, nicht nur die der Bevölkerung, sondern auch die des Autors. Der Ton der Rührung trügt jedoch, er täuscht eine Parteilichkeit für

35 Ebenda, S. 84.
36 Ebenda, S. 13.
37 Ebenda, S. 86.

die Undine-Figur vor, die so ungebrochen im Text nicht ist. Von dem geheimen Grauen, das Huldbrand immer wieder vor der nixischen Abkunft seiner Frau überfällt, war schon die Rede. Auch der Autor kann sich davon nicht freimachen. Ebenso wie Huldbrand die elementarische Kraft und Eigenständigkeit Undines durch zärtliche Diminuitive („Undinchen") abzumildern versucht, hat auch der Autor Fouqué als Erzähler an diesem Domestizierung- und Verharmlosungsprozeß teil. Auch er spricht vom „wunderschönen Blondchen", später sogar vom „Hausmütterlein", in das sich Undine nach der Hochzeitsnacht verwandelt hat. Die breite Ausphantasierung Undines als Heilige und Märtyrerin tilgt die Spuren ihrer beängstigenden Herkunft: Undine wird zum besseren Menschen. Das aber wird teuer erkauft: Sie büßt ihre elementare sinnliche Kraft ein und verliert damit ihre ursprüngliche erotische Attraktion. Als Betrogener bleibt Huldbrand zurück, der sich von der Verbindung zu Undine gerade nicht spießbürgerliche Mäßigkeit versprochen hatte. Auch Undine ist um das Eigentliche gebracht: Das Erlöschen der Leidenschaft Huldbrands läßt ihr selbst nur noch die Rolle des Engels und bereitet den Boden für die Nebenbuhlerin Bertalda. Die Trauer, die sich aus dieser doppel- bzw. gegenseitigen Verfehlung der Liebenden ergibt, durchzieht den ganzen Text. Es ist auch die Trauer des Autors, daß Sinnlichkeit und bürgerlich-christliche Ehe nicht zu vereinbaren sind, eine Trauer, die wir auch aus den Gedichten Eichendorffs kennen und die zu den immer wieder formulierten Grunderfahrungen romantischer Dichter gehört.

IV

Diese Unvereinbarkeit ist aber kein Naturgesetz, wie es scheinen mag, sondern sie ist in den Texten von Eichendorff und Fouqué poetisch konstruiert. Die metaphorische Verlagerung von Sinnlichkeit in den Bereich des Wässrigen, Feuchten und Elementaren und die Stilisierung der erotischen Frau zum Naturwesen verhindert gerade eine lustvolle Beziehung zwischen den Geschlechtern, die in der Verbindung zwischen Wasserfrau und Menschenmann so sehnsüchtig herbeigesehnt wird. Als imaginiertes Naturwesen ist die Frau notwendig Objekt männlichen Herrschaftswillens, der Beseelungsvorgang bei Fouqué ist dafür nur eine bezeichnende Metapher.

Horkheimer und Adorno haben in ihren kritischen Schriften zur Aufklärung auf den Zusammenhang von Triebunterdrückung und Naturbeherrschung hingewiesen:

> Naturbeherrschung schließt Menschbeherrschung ein. Jedes Subjekt hat nicht nur an der Unterjochung der äußeren Natur, der menschlichen und nichtmenschlichen teilzunehmen, sondern muß, um das zu leisten, die Natur in sich selbst unterjochen.[38]

Das erste Opfer dieses Unterwerfungsprozesses ist der Mann selbst, das zweite Opfer aber ist die Frau, die als ein Stück phantasierte Natur dem Beherrschungsgestus unterworfen wird:

> [Die Frau] wurde [...] zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlos Natur zu beherrschen [...] war der Wunschtraum der Jahrtausende.[39]

Insofern enthält die Identifizierung von Frau und Natur – jenseits der utopischen Hoffnung, die sich darin ausdrücken mag – immer ein Stück subtiler Gewalt, die in den poetischen Bildern der Dichter nur scheinbar verschwindet bzw. auf die Frau verlagert erscheint. Bei Eichendorff ist diese Gewalt sehr viel weniger spürbar als bei Fouqué, wenn überhaupt, dann erscheint sie als eine Art Sog, der vom Wasser und den Wasserfrauen ausgeht. Das ist nicht nur eine Frage der unterschiedlichen poetischen Qualitäten, sondern vor allem Ausdruck der unterschiedlichen Liebesauffassung beider Autoren: Huldbrand bei Fouqué ist ein Mann, der sich in den Mustern der traditionellen Männlichkeit bewegt und dessen Sexualität phallisch strukturiert ist. Er ist Eindringling im konkreten und übertragenen Sinne. Die Helden Eichendorffs dagegen haben eine passive, träumerische Konstitution und wünschen die Hingabe an eine starke, elementare Weiblichkeit. Ein weiterer Gesichtspunkt kommt hinzu: Fouqué hat all die Widersprüche und Ambivalenzen des Nixenmotivs, die bei Eichendorff zumeist auf verschiedene Gedichte verteilt und unterschiedlich metaphorisch verschlüsselt sind – man denke etwa an das frühe und das späte „Schiffer"-Gedicht – in einen logischen Erzählzusammenhang zu pressen versucht. Die zahlreichen Nixen, Najaden, Sirenen, Hexen und Waldfrauen Eichendorffs sind

38 Max Horkheimer: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt a. M. 1964, S. 94.

39 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947, S. 298.

bei ihm zu einer einzigen Gestalt verschmolzen. Vielleicht liegt darin auch der Grund für das Mißbehagen Rahel Varnhagens an Fouqués Erzählung, wenn sie schreibt, daß Fouqué sich im „Stoff vergriffen" habe, und daß „drei einander widersprechende Pläne, von denen jeder einzelne eine berühmte Fiktion werde müßte", den Eindruck schädigen würden.[40]

In der geschlossene Erzählung treten die Widersprüche, die der Vorstellung vom Naturwesen Frau inhärent sind, deutlicher zutage als in kurzen Gedichten, in denen die Motivik eher verschlüsselt denn offen liegt. Trotzdem sind die Widersprüche, in die sich Eichendorff und Fouqué verwickeln, letztlich die gleichen. Das gilt auch für die Verschiebung der Gewaltproblematik weg von den Männern hin zu den Frauen: Die Männer erscheinen nicht als Beherrscher und Unterdrücker im Horkheimer/Adornoschen Sinne, sondern als Opfer der ‚mörderischen' Sexualität der Frauen. Bei Eichendorff werden die Helden in subtiler Weise durch die Schönheit und den Gesang der Wasserfrauen betört und verführt. Die Vereinigung mit der Wasserfrau ist auch da, wo sie lustvoll als Liebestod ausphantasiert und nicht von vornherein schuldvoll besetzt ist, nur um den Preis des Todes möglich: Die einzig wirkliche erotische Szene im Text von Fouqué ist der Todeskuß, mit dem Undine das Leben des Geliebten auslöscht. In dieser Szene ist sie ganz aktive Kraft und Huldbrand der passiv hingegebene Jüngling, der im Moment seines Todes Züge der Eichendorffschen Helden annimmt. Eros und Tod sind bei Eichendorff und Fouqué untrennbar verbunden. Das, was im Bild der Nixe als lustvoller Entgrenzungs- und Vermischungswunsch angelegt ist, schimmert in den Texten nur noch schwach durch, es wird der nekrophilen Phantasie eines Liebestodes im Wasser geopfert, in der Weiblichkeit und Tod eine unauflösliche Verbindung eingegangen sind.

40 Zit. nach LeSage (wie Anm. 31), S. 125.

Weibliche und männliche Autorschaft

Zum *Florentin* von Dorothea Schlegel und zur *Lucinde* von Friedrich Schlegel

I
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 Anschaun 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 Ahndung.*" 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 Sehnens 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

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, 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; fortan wird im Text nach diesen beiden Ausgaben zitiert.

sind: *Lucinde* von Friedrich Schlegel erschien 1799, *Florentin* von Dorothea Schlegel 1801.

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 [Schlegel] giebt ihn [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

2 Zit. nach Dorothea von 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 Ebenda, S. 20.

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 zwei Stimmen, die nicht Eins werden, nebeneinander her. Die anschmiegsame 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. (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. (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" (39) zu finden, was seine Wünsche fassen.[5] Sie ist aber im Gegensatz zu Lucinde, die für

4 Vgl. Florentin, S. 16, 22, 78.

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

Julius „zärtliche Geliebte", „beste Gesellschaft" und „vollkommene Freundin" (10) ist, eine eher eindimensional 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. 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 Sternbalds,[6] 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

6 Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, Berlin 1798. Im Brief an Clemens Brentano v. 27.2.1801 macht sich Dorothea Schlegel über Winckelmann lustig, der im *Florentin* Abhängigkeiten von *Wilhelm Meister*, *Sternbald* und Jacobis *Woldemar* gefunden zu haben glaubt. Briefwechsel, Bd. 1, S. 19 f. Vgl. 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 *Ahnung und Gegenwart* (1813) nach Florentin. Dorothea Schlegel korrigierte das Manuskript. Vgl. Weissberg (wie Anm. 1), S. 236; Deibel (wie Anm. 6), S. 71.

9 Vgl. hierzu Sigrid Weigel: Wider die romantische Mode. Zur ästhetischem Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels *Lucinde*. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel: Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 67–82. Dort auch Ver-

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 Genre an,[10] sondern greift zur damals avantgardistischen Form des ‚romantischen Romans'. Das hat jedoch seinen Preis: Die Frauenfiguren des Textes werden auf konventionelle Rollen festgelegt,[11] 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" (21), von der Friedrich Schlegel in seiner *Lucinde* spricht, ist in beiden Texten aber sehr unterschiedlich.

II
Einheitswunsch und Trennungserfahrung

„Wo man zwei ist, und doch allein" (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 Bewundrung 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 ih-

---

weis 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, Marburg 1983; 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 jedoch andere Gründe.

> nen 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 allgültige, 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. (163 f.)

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". (164). Im Vergleich zu solchen Beziehungen, die von „Haß, Auflauern, Mißtrauen und Eifersucht" (164) geprägt sind, schaffen die sonst so geschmähten Verbindungen „von ganz gewöhnlicher Konvention" wenigstens „eine Gewohnheit des Umgangs, eine Anhänglichkeit, [...] die [...] die Seele mit wohltätiger Ruhe bis über das Ziel der Leidenschaften sanft hinwegführt" (164).

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 den Belastungen des Alltags nicht standhalten. Was aber ist sie positiv? Hierauf 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" (187) Steine auf vorübergehende Paare schleudert, ist ein extremes Beispiel für die „Leiden der Liebe" (136/153), die in Wahrheit Mangelerfahrung an Liebe in der Beziehung sind. Sogar die Beziehung zwischen Juliane und Eduard, die so glücklich zu sein scheint, gehört – wie wir aus der fragmentarischen Fortsetzung erfahren – in die Reihe der negativen Beispiele, und selbst 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.

Verbindung zwischen dem Grafen Schwarzenberg und seiner Frau Eleonore – die einzig ‚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 verweisende, das Begehren nach Einheit und Vereinigung nicht einholen könnende Textstruktur produziert, steht in einem augenfälligen Gegensatz zum hymnischen Preis der „echten Ehe" (69) in der *Lucinde*. Wo bei Dorothea Schlegel Zweiheit, Einsamkeit und unaufhebbare Trennung konstatiert werden, setzt Friedrich Schlegel auf Einheit, Vereinigung und Verschmelzung. Im Gegensatz zu Dorothea Schlegel kritisiert er die konventionelle Ehe als ‚Unnatur' und grenzt sie ab von der „ewigen Einheit und Verbindung der Geister" (11), von der wunderbaren „Vermählung" (11) der Geschlechter, wo zwei Menschen „völlig in Eins" (11) verschmelzen. Im Widerspruch zu Dorothea bezieht Friedrich Sinnlichkeit ausdrücklich in sein Vermählungskonzept mit ein. Sogar die Eifersucht, die eigentlich als „Mangel an Liebe" (36) charakterisiert wird, hat Platz in Friedrichs Liebeskonzept, das auch Mißverständnisse und Widersprüche zwischen den Liebenden integriert:

> 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 wegtreiben.
> Und woher entstehen solche kleine Abstoßungen als aus der gegenseitigen Unersättlichkeit 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. (71)

Mißverständnisse zwischen den Liebenden, die im *Florentin* zur Aufsprengung 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" (83), die nicht nur zwischen den Geschlechtern, sondern zwischen den Menschen überhaupt

besteht. Die zwischen Julius und Lucinde hergestellte ideale Verbindung ist ein angestrengter Versuch, eben diese Kluft zu überspringen.

Das Anknüpfen an den Mythos des Androgynen[13] 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" (27) zwischen den Geliebten ist ebensowenig möglich wie ein Rollentausch zwischen den Geschlechtern (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" (86 f.) ankündigen läßt, wiederholt das Naturgesetz von Werden und Vergehen, die Metamorphose, der alles Lebendige unterliegt (64 f.). 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" (12) als eine „allegorische Miniatur" (80) auf ein kosmologisches Geschehen, in dem der Einzelne nur ein Tropfen im „ewigen Wechselstrom der Zeit und des Lebens" (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" der Geliebten, „die warmen Ströme des feinsten Lebens zu fühlen" (61) glaubt, erfährt er jenen „flüchtigen und geheimnisvollen Augenblick des höchsten Lebens" (63), den er in seiner Malerei und auch im Schreiben anzuhalten und in Dauer zu überführen sucht.

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

Die in der Liebesbegegnung angelegte Möglichkeit, zum „Kern" alles Lebendigen vorzustoßen, braucht als Korrektiv die Kunst, weil nur diese einen Schutz vor der Selbstauflösung des Individuums – in der Formulierung vom „reinen Vegetieren" (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 und romantischen 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 schmerzhafte Anamnese der eigenen Geschichte dient der Selbstvergewisserung der eigenen Person, der der „eigne Lebenslauf" (40) nicht gefällt. Aus den mitgeteilten Bruchstücken aus Florentins Kindheit und Jugend wird deutlich, daß er ein ungeliebtes Kind war, welches 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 Sozialisationserfahrungen eines doppelten Pariatums 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 Schreibkonzepts, 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 phantasieren,[14] 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" (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

14 „Dein Leben ist Eins und unteilbar." Lucinde, S. 10.

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 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. (40 f.)

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. (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" (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. (89 f.)

Die zweite Szene gehört in die nachgeholte 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." (73)

In einem solchen ironischen Seitenhieb gegen die Ehe als Institution ist sich Dorothea Schlegel ganz mit Friedrich einig. Der weitere Ver-

lauf 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" (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]" (45) Charakters seiner Geliebten an der „Ehre der Vaterschaft" (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" (48). Erst als Lucinde, die ihm vom Autor zugedachte ideale Gefährtin, Julius das ankündigt, wovon er längst heimlich geträumt hat (68), ist er bereit, die Vaterschaft anzunehmen. Die enthusiastische Rede von Lucinde als „Madonna" (71) und der überschwengliche Hymnus auf das „Heiligtum der Ehe" (69), in dem die Natur selbst das „hochzeitliche Band" (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. (69)

Als Vater hat Julius seinen Ort gefunden und kann als Besitzer eines „kleine[n] Landgut[s]" (69) seßhaft werden und eintreten in den „Reigen der Menschheit" (69). 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. 78) – ändert nichts an der Tatsache, daß er das

„Bürgerrecht im Stande der Natur" (69), von dem Friedrich Schlegel seinen Helden Julius schwärmen läßt, nicht erringt. 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. 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 geändert,[17] 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

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

16 Vgl. Weissberg (wie Anm. 1), S. 226.

17 Vgl. die Synopse bei Eichner (wie Anm. 15), S. 320.

18 Vgl. Eichner (ebenda, S. 327), der meint, daß Dorothea Schlegel eine solche Deutung selbst als „abstruse Überforderung" abgelehnt hätte.

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? (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" (80). 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 Progression transzendiert. Es entsteht das Paradox einer ‚geschlossenen' und zugleich ‚offenen' Form. Der Text selbst wird zur „allegorischen Miniatur" (80), in der die ewige „Antithese" und „Symmetrie" (81) der kosmischen Ordnung imitiert erscheint.

III
„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" (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" (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" (27), der sich in der klaren Fläche des Wassers spiegelt, in dem Kapitel „Metamorphosen" (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" (63). Die Bilder von Narziss und Echo, Spiegel und Ebenbild finden ihre Entsprechung in der Struktur des Romans. Die „Lehrjahre der Männlichkeit" (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 Bau-

prinzips von Goethes „Urpflanze"[19], die kunstvolle Umsetzung der Arabeske[20] 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 (27, 145). Florentin seinerseits hat Ähnlichkeit mit dem Gemälde des Pilgrims, das im Zimmer der Gräfin Eleonore hängt (35). Als Maler malt Florentin zwar auch Landschaften (73), in Frankreich aber lebt er ausschließlich vom Porträtmalen (78/81), und auf seiner Reise durch Deutschland betätigt er sich ebenfalls als Porträtzeichner (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 (18 f.). Dieses Schreibverfahren bleibt nicht auf die Art der Personenbeschreibung beschränkt, es greift über auf die Komposition des Romans im Gan-

19 Vgl. 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; 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: D. Bänsch (Hg.): Zur Modernität der Romantik, Stuttgart 1977, S. 143–166.

22 116. Athenäumsfragment, zit. nach E. Behler u. a. (Hg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, München u. a. 1958 ff., Bd. II, S. 182.

zen. 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 Instanz, 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" (156) seien und erklärt sich außerstande, ihren Roman zu einem „befriedigenden Schluß" (157) zu bringen: „Was hätte denn aus diesem Mann, den ihr den Helden nennt, werden sollen?" (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" (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 hineinzuversetzen 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

23 Der letzte Satz des 1. Buches lautet: „Florentin war nirgends zu finden." Florentin, S. 153.

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

24 Ausnahmen bestätigen hier nur die Regel. Vgl. Weissberg (wie Anm. 1), S. 228.

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?'"

„Schatten, die einander gegenüberstehen"

Das Scheitern familialer Genealogien in Goethes *Wahlverwandtschaften*

I
Ein überraschender Gast und zwei unerwünschte Geschichten

Im 10. Buch des 2. Teils der *Wahlverwandtschaften*[1] – das Kind aus dem „doppelten Ehbruch" (220) hat sich zu einem „tüchtigen Knaben" (192) entwickelt und Charlotte und Ottilie kümmern sich vereint um den kleinen Otto – scheint sich der Roman einen Moment lang zum Guten wenden zu wollen: Eduard und Otto haben das Landgut verlassen, der eine ist in den Krieg gezogen, der andere in gräfliche Dienste getreten, das neue Haus ist fast fertiggestellt und „nahezu bewohnbar" (193), und auch das Wetter zeigt sich von seiner angenehmsten Seite. In diese „schöne Zeit" (194) fällt der Besuch eines englischen Lords, eines alten Bekannten Eduards, der ein

1 Die Zitate werden fortan direkt im Text nachgewiesen. Textgrundlage: Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman, München 1980 (dtv/identisch mit dem 6. Bd. der Hamburger Ausgabe, 9. überarb. Aufl. 1977). Von der Forschung zu den *Wahlverwandtschaften* habe ich mit besonderem Gewinn folgende Arbeiten gelesen: Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Thiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1,1, Frankfurt a. M. 1977, S. 123 bis 201; Norbert W. Bolz (Hg.): Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim 1981; Jochen Hörisch: Die andere Goethe-Zeit, München 1992; Gabrielle Bersier: Goethes Rätselparodie der Romantik: Eine neue Lesart der „Wahlverwandtschaften", Tübingen 1997. Eine erste Einführung bietet Bernd Witte u. a. (Hg.): Goethe-Handbuch, 4 Bde., Bd. 3, S. 152–186, Stuttgart 1997.

„Kenner und Liebhaber" (194) von Gartenanlagen ist und von beiden Frauen freudig als Gast aufgenommen wird.

Diese idyllische Situation, die durch die interessanten Berichte des Gastes von seinen ausgedehnten Reisen noch intensiviert wird, verwandelt sich jedoch ganz plötzlich in eine „peinliche Lage" (197). Auf die Frage, wo ihr Gast sich „gewöhnlich aufhalte" und „wohin er am liebsten zurückkehre" (196), antwortet der Engländer mit dem Geständnis, daß er ein Heimatloser wäre, nachdem sein Sohn ihn verlassen und nach Indien gegangen sei:

> Ich habe mir nun angewöhnt, überall zu Hause zu sein, und finde zuletzt nichts bequemer, als daß andre für mich bauen, pflanzen und sich häuslich bemühen. Nach meinen eigenen Besitzungen sehne ich mich nicht zurück, teils aus politischen Ursachen, vorzüglich aber, weil mein Sohn, für den ich alles eigentlich getan und eingerichtet, dem ich es zu übergeben, mit dem ich es noch zu genießen hoffte, an allem keinen Teil nimmt, sondern nach Indien gegangen ist, um sein Leben dort, wie mancher andere, höher zu nutzen oder gar zu vergeuden. (196)

Merkwürdigerweise verliert der Engländer kein Wort über die Mutter des Sohnes, es scheint so, als ob es eine solche gar nicht gegeben hat. Sein Verdruß gilt allein dem ‚verlorenen' Sohn und dem verwaisten Besitz:

> Wer genießt jetzt meine Gebäude, meinen Park, meine Gärten? Nicht ich, nicht einmal die Meinigen: fremde Gäste, Neugierige, unruhige Reisende. (196)

Auf die beiden Frauen haben die Reden des Engländers eine verheerende Wirkung. Beide werden aus dem mühsam hergestellten Gleichgewicht des Zusammenlebens herausgerissen. Vor allem Ottilie wird in den „schrecklichsten Zustand" (197) versetzt:

> [...] es zerriß mit Gewalt vor ihr der anmutige Schleier, und es schien ihr, als wenn alles, was bisher für Haus und Hof, für Garten, Park und die ganze Umgebung geschehen war, ganz eigentlich umsonst sei, weil der, dem es alles gehörte, es nicht genösse, weil auch der, wie der gegenwärtige Gast, zum Herumschweifen in der Welt, und zwar zu dem gefährlichsten, durch die Liebsten und Nächsten gedrängt worden. (197)

Der Engländer scheint sich in der Rolle des ‚ewigen Gastes' mit einem gewissen Behagen eingerichtet zu haben und nicht zu merken, wie verletzend seine Äußerungen auf die beiden Frauen wirken:

> Ich bin an den Wechsel gewöhnt, ja er wird mir Bedürfnis, wie man in der Oper immer wieder auf eine neue Dekoration wartet, gerade weil schon so viele dagewesen. Was ich mir von dem besten und dem schlechtesten Wirtshause versprechen darf, ist mir bekannt; es mag so gut oder so schlimm sein, als es will, nirgends find ich das Gewohnte, und am Ende läuft es auf eins hinaus, ganz von einer notwendigen Gewohnheit oder ganz von der willkürlichsten Zufälligkeit abzuhangen. Wenigstens habe ich jetzt nicht den Verdruß, daß etwas verlegt oder verloren ist, daß mir ein tägliches Wohnzimmer unbrauchbar wird, weil ich es muß reparieren lassen, daß man mir eine liebe Tasse zerbricht und es mir eine ganze Zeit aus keiner andern schmecken will. Alles dessen bin ich überhoben, und wenn mir das Haus über dem Kopf zu brennen anfängt, so packen meine Leute gelassen ein und auf, und wir fahren zu Hofraum und Stadt hinaus. Und bei allen diesen Vorteilen, wenn ich es genau berechne, habe ich am Ende des Jahres nicht mehr ausgegeben, als es mich zu Hause gekostet hätte. (197 f.)

Das finanzielle Argument am Ende wirft ein bezeichnendes Licht auf das parasitäre Verhältnis des Gastes.[2] Seine Unsensibilität strapaziert die Situation in einer unerträglichen Weise, so daß nur mit Mühe ein Eklat vermieden werden kann. Unfähig, auf die Verletzung offensiv reagieren zu können, adressieren die beiden Frauen die Ungehörigkeit des Gastes als Botschaft an sich selbst: Charlotte, mühsam um Fassung ringend, sieht sich unerwartet mit einer „unerfreulichen Stelle" (197) ihres Lebens konfrontiert, und Ottilie meint plötzlich eine „Klarheit" über ihre Situation gewonnen zu haben, wobei in beiden Fällen im Dunkeln bleibt, worin eigentlich die behauptete „Ähnlichkeit" (198) der erzählten Lebensgeschichte des Gastes mit der seiner beiden Gastgeberinnen besteht. Offensichtlich wirkt der Gast nur als Katalysator in einer Situation, die weniger idyllisch ist, als sie zunächst erscheint. Das mühsam hergestellte familiale Bündnis zwischen den beiden Frauen und dem Kind, das Leonardo da Vincis berühmtem Gemälde *Die Jungfrau, das Kind und die heilige Anna* nachgestellt zu sein scheint, zerbricht genau in dem Augenblick, wo die Genealogie der Geschlechter – als Abfolge vom Vater auf den Sohn – thematisiert und in Frage gestellt wird. Hinter der zur Schau gestellten Selbstzufriedenheit des Engländers als ‚ewiger Gast' lauert die Angst vor dem Auseinanderbrechen familialer Ordnungen und das Entsetzen vor der Einsamkeit und Unbehaustheit. Die

2 Vgl. zum parasitären Status des Gastes die Studie von M. Serres: Der Parasit, Frankfurt a. M. 1987 und die Arbeit von Renate Bürner-Kotzam: Vertraute Gäste – Befremdende Begegnungen in Texten des bürgerlichen Realismus, Heidelberg 2001.

„Ähnlichkeit der Zustände" (198), die der Begleiter des Engländers hellsichtig konstatiert, liegt tiefer, als die Beteiligten wahrnehmen und der Erzähler suggeriert.

Die Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder", die der Begleiter des Engländers gleichsam zur Wiedergutmachung als ‚Gastgeschenk' präsentiert, führt das Scheitern familialer Genealogien an einem weiteren Beispiel vor. Auf den ersten Blick scheint die Novelle die Geschichte zweier Liebender zu erzählen, die nach vielen Irrungen und Wirrungen doch noch ein Paar werden. Von den Eltern bereits als Kinder zu Ehepartnern bestimmt, entfernen sich die „wunderlichen Nachbarskinder" – in Umkehrung der Geschichte von Romeo und Julia – voneinander statt zusammenzuwachsen. Das Mädchen, eine Miniaturausgabe von Kleists Penthesilea, wütet so heftig gegen den sanften Knaben, daß die Eltern den ursprünglichen Plan, aus den beiden Kindern ein Paar zu machen, rasch aufgeben. Im Laufe der Zeit legt sich jedoch das heftige Temperament des Mädchens, und durch die Verlobung mit einem anderen Mann scheint sie mit der weiblichen Rolle vollständig ausgesöhnt zu sein. Die Rückkehr des Nachbarsohnes, der sich in der Ferne zu einem stattlichen und gewinnenden jungen Mann entwickelt hat, läßt die alte Leidenschaft bei dem jungen Mädchen wieder aufflammen, die sich nun aber nicht länger als Haß, sondern als verzehrende Liebe äußert. Es kommt zu einem dramatischen Auftritt. Auf einer Schiffsreise, die der Nachbarssohn für das junge Paar organisiert hat, stürzt sich das junge Mädchen mit einer melodramatischen Geste vom Schiff ins Wasser, um den „ehemals Gehaßten und so heftig Geliebten" (203) zu strafen:

> Er sollte ihr totes Bild nicht loswerden, er sollte nicht aufhören, sich Vorwürfe zu machen, daß er ihre Gesinnungen nicht erkannt, nicht erforscht, nicht geschätzt habe. (203)

Das Mädchen wird jedoch von dem Geliebten, der zum Glück ein guter Schwimmer ist, gerettet. In der Hütte eines jungen Ehepaares, wohin der Nachbarssohn die scheinbar Tote als „Beute" gebracht hat, gelingt es, „den schönen, halbstarren, nackten Körper" (205) wieder ins Leben zu rufen. In den Brautkleidern des jungen Ehepaares kehren die beiden Nachbarskinder „wie in einer sonderbaren Verkleidung" (206 f.) in die Gesellschaft, die sie bereits tot geglaubt hatte, zurück und erbitten von den Eltern den Segen zu der Verbindung:

> Die Geretteten warfen sich vor ihnen nieder. „Eure Kinder!" riefen sie aus, „ein Paar." – „Verzeiht!" rief das Mädchen. „Gebt uns Euren Segen!" rief der Jüngling. „Gebt uns Euren Segen!" riefen beide, da alle Welt staunend verstummte. „Euren Segen!" ertönte es zum drittenmal, und wer hätte den versagen können! (207)

Derjenige, der den Segen hätte verweigern können – der düpierte Bräutigam nämlich, der aus Sorge um die Braut „fast die Besinnung" (206) verloren hatte, scheint in dem Schlußtableau vergessen worden zu sein. Oder doch nicht? Ist er es, der die dritte Bitte um Segen ertönen läßt und durch seine Großmut die märchenhafte Zusammenführung des Paares ermöglicht? Oder ertönt am Ende gar die Stimme Gottes? Wie dem auch sei – der ‚vergessene Bräutigam' am Schluß und die fehlende Zuordnung der dritten Stimme, die wie ein Echo der beiden ersten wirkt, rückt die Geschichte als Ganzes ins Zwielicht, das noch durch die anschließende ‚Enthüllung' verstärkt wird, daß die Novelle in Wahrheit weder eine Fiktion noch eine Neuigkeit, sondern die ‚nachgetragene Vorgeschichte' des Hauptmannes ist. Als solche wird sie jedenfalls von Charlotte wahrgenommen:

> Der Erzählende machte eine Pause oder hatte vielmehr schon geendigt, als er bemerken mußte, daß Charlotte höchst bewegt sei; ja sie stand auf und verließ mit einer stummen Entschuldigung das Zimmer; denn die Geschichte war ihr bekannt. Diese Begebenheit hatte sich mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen, zwar nicht ganz wie sie der Engländer erzählte, doch war sie in den Hauptzügen nicht entstellt, nur im einzelnen mehr ausgebildet und ausgeschmückt, wie es dergleichen Geschichten zu gehen pflegt, wenn sie erst durch den Mund der Menge und sodann durch die Phantasie eines geist- und geschmackreichen Erzählers durchgehen. Es bleibt zuletzt meist alles und nichts, wie es war. (207)

Die behauptete Ähnlichkeit zwischen der erzählten Geschichte und der Lebensgeschichte des Hauptmannes wird durch den sich anschließenden Erzählerkommentar so gründlich in Frage gestellt, daß am Ende völlig unklar ist, welche Beziehung zwischen Novelle und der Geschichte des Hauptmannes eigentlich besteht. Ist der Hauptmann, der in dem Roman als Junggeselle, Heimat- und Besitzloser eingeführt wird, der ‚vergessene Bräutigam', der in der Novelle als ein „junger Mann [...] von Stand, Vermögen und Bedeutung, beliebt in der, Gesellschaft, gesucht von Frauen" (200) vorgestellt wird? Oder ist er der glückliche Nachbarssohn? Für das erste könnte die Wunschgehemmtheit sprechen, die Hauptmann und Bräutigam zu

Doppelgängern in der Verfehlung des Begehrten machen, für das zweite, daß Nachbarssohn und Hauptmann beide dem „Soldatenstande" angehören.

Eine eindeutige Interpretation ist unmöglich. Die „Bezüge und Verwandtschaften" (209), über die die gesellige Runde im Anschluß an die erzählte Novelle im Zusammenhang mit dem Pendelexperiment, in das der Begleiter des Engländers die beiden Frauen verwikkelt, spekulieren, werden vom Erzähler systematisch verwischt und gleichzeitig so mystifiziert, daß ‚sicher' allein die Reaktion Charlottes ist: Sie ist „höchst bewegt" und verläßt die Gesellschaft wortlos. In modifizierter Form wiederholt sich damit die Reaktion, mit der Ottilie auf die erste Erzählung reagiert hatte. In beiden Fällen erklärt das Erzählte nicht die Heftigkeit der Reaktion, die sich als körperliche Symptomatik äußert und sich sprachlich nicht manifestieren kann. Es ist m. E. nicht so sehr die Erinnerung an den jeweiligen Geliebten, wie auf der Oberflächenebene des Romans suggeriert wird, als vielmehr die schockartige Erkenntnis, daß der Liebe keine Dauer beschieden ist – weder der zwischen den Geschlechtern, noch der zwischen Eltern und Kindern – und daß alle Beziehungen, die auf der Dauerhaftigkeit vergänglicher Gefühle aufbauen, zum Scheitern verurteilt sind.

II
Ein vehementes Plädoyer für die Ehe und zwei kuriose Reformvorschläge

Der Roman bearbeitet diese schockartige Erkenntnis auf verschiedenen Ebenen und in immer neuen Konstellationen. Bereits der Titel spielt auf das rätselhafte Verhältnis von Attraktion und Abstoßung an, das sich als Widerspruch durch die Menschen- und Naturgeschichte zieht. Die Problematik von Eheschließung und Ehescheidung wird aber nicht nur in den unterschiedlichsten Paarkonstellationen und deren Zerfall vorgeführt, sondern sie wird auch in Gesprächen sehr direkt thematisiert. Dem 11. Kapitel des 1. Buches, in dem „die verhängnisvolle Nacht zwischen Charlotte und Eduard" und der „doppelte Ehbruch" erzählt wird, sind zwei Kapitel vorangestellt, in denen die „gesellschaftliche und sittliche Problematik der Ehe" von zwei verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Die Ankündigung, daß der Graf und die Baronesse – alte Freunde Eduards und

Charlottes „aus früherer Hofzeit" (70) – einen Besuch machen wollen und um ein Nachtlager bitten, kommt besonders Charlotte „ungelegen" (70), da sie fürchtet, daß Ottilie, das „gute reine Kind" (70) durch das Beispiel dieses Paares, das die Regeln der Moral so eklatant verletzt, verdorben werden könnte. Mittler, der durch Zufall zu den Freunden stößt, ist entsetzt, als er hört, welcher Besuch sich angekündigt hat. Panikartig ergreift er die Flucht, um mit den verhaßten Gästen „nicht unter einem Dache bleiben" (71) zu müssen. Hellseherisch nimmt er die spätere Entwicklung vorweg:

> [...] nehmt euch in acht; sie bringen nichts als Unheil! Ihr Wesen ist wie ein Sauerteig, der seine Ansteckung fortpflanzt. (71)

Bevor er die vier Freunde „verdrießlich" (72) verläßt, hält er ein Plädoyer für die Ehe, das aus dem Munde eines notorischen Junggesellen und rastlosen ‚Vermittlers', der es sich zur Maxime gemacht hat, „in keinem Hause zu verweilen, wo nichts zu schlichten" (20) ist, aber einen merkwürdigen Beiklang hat und durch den eifernden Ton, in dem es vorgetragen wird, an Überzeugungskraft verliert:

> Man suchte ihn zu begütigen, aber vergebens. „Wer mir den Ehstand angreift", rief er aus, „wer mir durch Wort, ja durch Tat diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu tun; oder wenn ich sein nicht Herr werden kann, habe ich nichts mit ihm zu tun. Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit, seine Milde zu beweisen. Unauflöslich muß sie sein; denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man von Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehen, und man wird sich glücklich preisen, daß ein so lange Bestandenes noch besteht. Sich zu trennen gibts gar keinen hinlänglichen Grund. Der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub ich wohl, und das ist eben recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, daß wir oft gerne lossein möchten, weil es unbequemer ist, als uns je ein Mann oder eine Frau werden könnte?" (71 f.)

Das adlige Paar scheint durch die „freie Weise", durch die „Heiterkeit" und den hohen „Anstand" (72), die sie im Umgang mit den vier Freunden zeigen, die schlechte Meinung, die Mittler von ihnen hegt, zu widerlegen. Es entwickeln sich lebhafte Gespräche, und die Wahl

des Französischen erlaubt eine gewisse Sorglosigkeit bei der Wahl der Themen:

> Man bediente sich der französischen Sprache, um die Aufwartenden von dem Mitverständnis auszuschließen, und schweifte mit mutwilligem Behagen über hohe und mittlere Weltverhältnisse hin. Auf einem einzigen Punkt blieb die Unterhaltung länger als billig haften, indem Charlotte nach einer Jugendfreundin sich erkundigte und mit einiger Befremdung vernahm, daß sie ehstens geschieden werden sollte. (73)

Auf Charlottes Bestürzung, daß die Freundin nun wieder ‚unversorgt' und ihr „Schicksal im Schwanken" (73) ist, reagiert der Graf mit weltmännischer Gelassenheit:

> „Eigentlich, meine Beste", versetzte der Graf, „sind wir selbst schuld, wenn wir auf solche Weise überrascht werden. Wir mögen uns die irdischen Dinge und besonders die ehlichen Verbindungen gern so recht dauerhaft vorstellen, und was den letzten Punkt betrifft, so verführen uns die Lustspiele [...] zu solchen Einbildungen, die mit dem Gange der Welt nicht zusammentreffen. In der Komödie sehen wir eine Heirat als das letzte Ziel eines durch die Hindernisse mehrerer Akte verschobenen Wunsches, und im Augenblick, da es erreicht ist, fällt der Vorhang, und die momentane Befriedigung klingt bei uns nach. In der Welt ist es anders; da wird hinten immer fortgespielt, und wenn der Vorhang wieder aufgeht, mag man gern nichts weiter davon sehen noch hören." (74)

Als Gewährsmann für seine Eheskepsis zitiert der Graf einen Freund, der folgenden Vorschlag gemacht hat:

> Einer von meinen Freunden [...] behauptete: eine jede Ehe solle nur auf fünf Jahre geschlossen werden. Es sei, sagte er, dies eine schöne, ungrade, heilige Zahl und ein solcher Zeitraum eben hinreichend, um sich kennenzulernen, einige Kinder heranzubringen, sich zu entzweien und, was das Schönste sei, sich wieder zu versöhnen. (74)

Vergeblich versucht Charlotte das Gespräch zu entschärfen. Der Graf, der sonst ein überaus höflicher und aufmerksamer Gesprächspartner ist, übergeht die Ablenkungsmanöver seiner Gastgeberin geflissentlich und stellt noch einen weiteren Vorschlag des bereits zitierten Freundes vor:

> „Jener Freund", so fuhr er fort, „tat noch einen andern Gesetzvorschlag: Eine Ehe sollte nur alsdann für unauflöslich gehalten werden, wenn entweder beide Teile oder wenigstens der eine Teil zum drittenmal verheiratet wäre. Denn was eine solche Person betreffe, so bekenne sie unwidersprechlich, daß

> sie die Ehe für etwas Unentbehrliches halte. Nun sei auch schon bekannt geworden, wie sie sich in ihren frühern Verbindungen betragen, ob sie Eigenheiten habe, die oft mehr zur Trennung Anlaß geben als üble Eigenschaften. Man habe sich also wechselseitig zu erkundigen; man habe ebensogut auf Verheiratete wie auf Unverheiratete achtzugeben, weil man nicht wisse, wie die Fälle kommen können." (75)

Dieses Plädoyer für die ‚Dritt-Ehe' und die launige Zustimmung, die Eduard äußert, stehen in merkwürdigem Widerspruch zu der jeweiligen familiären Situation der Gesprächspartner: Der Graf ist das erste Mal verheiratet und strebt mit der Baronesse auf seine (und ihre) zweite Ehe zu (siehe 153, 159). Für Eduard und Charlotte handelt es sich um die zweite Ehe, nachdem beide mit anderen Partnern bzw. Partnerinnen in erster Ehe verheiratet waren: Eduard wurde – so rekapituliert der Erzähler am Anfang des Romans – von seinem Vater in eine „seltsame, aber höchst vorteilhafte Heirat mit einer viel älteren Frau" (14) gedrängt, die bald stirbt und ihn als wohlhabenden Mann zurückläßt. Von dem Geld kann Eduard das Landgut kaufen, auf das er sich mit Charlotte zurückzieht. Charlotte wurde nach eigener Aussage von ihren Eltern gezwungen, einen „wohlhabenden, nicht geliebten, aber geehrten" Mann (11) zu heiraten. Die in dieser Ehe geborene Tochter Luciane hat sie nach dem Tod des Mannes in ein Pensionat gegeben, um gemeinsam mit Eduard, ihrem alten Jugendfreund, eben die Verbindung zu schließen, die bislang in ihrer beiden Wahrnehmung von den Umständen verhindert worden ist. Auch wenn der Graf und die Baronesse an dieser Wahrnehmung gewisse Zweifel anmelden – der Graf wirft Eduard vor, daß er damals nicht „beharrlicher" (77) um Charlotte geworben habe, und die Baronesse gibt Charlottes kokettem „Umhersehen" nach andern Männern die „Schuld" (77) daran, daß Eduard sich auf Reisen begeben hat –, so erscheinen Charlotte und Eduard in der sentimentalischen Rückerinnerung der Grafen nicht nur als das „schöne Paar" (77) bei Hofe, sondern sie stellen für ihn auch gegenwärtig „ein wahrhaft prädestiniertes Paar" (77) dar, „das, einmal zusammengegeben, weder fünf Jahre zu scheuen, noch auf eine zweite oder gar dritte Verbindung hinzusehen brauchte" (77 f.). An diese überschwengliche Hochstilisierung der Beziehung, die die vorherigen frivolen Bemerkungen Lügen zu strafen scheint, schließt der Graf eine heftige Kritik an den beiden ersten Ehen seines Gastgeberpaares an, um dann ganz unvermittelt zum Frontalangriff gegen die Ehe an sich überzugehen:

> „Ihre ersten Heiraten", fuhr er mit einiger Heftigkeit fort, „waren doch so eigentlich rechte Heiraten von der verhaßten Art, und leider haben überhaupt die Heiraten – verzeihen Sie mir einen lebhafteren Ausdruck – etwas Tölpelhaftes; sie verderben die zartesten Verhältnisse, und es liegt doch eigentlich nur an der plumpen Sicherheit, auf die sich wenigstens ein Teil etwas zugute tut. Alles versteht sich von selbst, und man scheint sich nur verbunden zu haben, damit eins wie das andere nunmehr seiner Wege gehe." (78)

Damit aber hat er offensichtlich die Grenze überschritten, die insbesondere Charlotte im Gespräch eingehalten sehen will. Mit einer „kühnen Wendung" (78), die uns der Erzähler im Wortlaut leider vorenthält, beendet sie abrupt das Gespräch.

Die ‚Brandsätze', die der Graf und die Baronesse durch ihre bloße Anwesenheit, durch ihre freizügigen und anspielungsreichen Reden, durch ihre verlockenden Angebote und verführerischen Einladungen, vor allem aber durch das demonstrative Ausleben ihrer Beziehung, die so offensichtlich keine platonische ist, in die Gemeinschaft der vier Freunde legen, entwickeln jedoch eine Sprengkraft, die sich durch keine noch so „kühne Wendung" mehr bremsen läßt. Der Gang der weiteren Entwicklung scheint Mittler recht zu geben. Aber wird damit auch sein Plädoyer für die Ehe im nachhinein bestätigt? Ich denke nicht: Die Antipoden Mittler, der ehemalige Geistliche, und der Baron, der überzeugte Lebemann, vertreten im Roman entgegengesetzte Ehekonzepte, die viel mit ihren eigenen Lebensgeschichten, aber wenig mit den eigentlichen Kräften zu tun haben, die den Roman der Katastrophe zutreiben lassen. Die moralisch-sittliche und die frivol-anzügliche Argumentationsebene, auf der die „Problematik der Ehe" von Mittler und dem Grafen abgehandelt wird, kann nicht die Untiefen verdecken, die sich zwischen den vier Hauptfiguren des Romans auftun.

III
Paare ohne Kinder und aussterbende Geschlechter

Wenn es im Roman heißt, daß Eduards ganzes Wesen Ottilie ‚entgegenströmt' (vgl. 93), wird damit auf eine Kraft angespielt, die etwas anderes ist als das Streben nach Ordnung, Dauer, Besitz und Versorgung, von der Mittler spricht, die sich aber auch von der Suche nach dem Abenteuer, der Ablenkung und der schnellen Befriedigung unterscheidet, von der der Graf redet. Warum aber, wenn diese Kraft

tatsächlich so stark ist, wie der Roman mit dem Verweis auf die ‚Gesetze der Anziehung und Abstoßung in der Chemie' suggeriert, setzt sich diese Kraft nicht über alle Hindernisse hinweg? Warum findet der Ehebruch nur im ‚Kopf' und nicht in der ‚Realität' statt? Ohne den Roman mit einer psychoanalytischen Lesart überfrachten zu wollen, möchte ich den Blick auf eine Auffälligkeit lenken, die sich aus der Perspektive meiner Fragestellung geradezu aufdrängt: Bis auf wenige Ausnahmen zeigt der Roman nur Paare ohne Kinder und aussterbende Geschlechter. Die erste Ehe Eduards ist kinderlos geblieben – ob das an dem fortgeschrittenen Alter der Frau oder an der Beziehungsstruktur zwischen „Sohn" und „Mütterchen" (11) liegt, sei dahingestellt. Die Tochter Luciane aus Charlottes erster Ehe ist eine hektische, umtriebige Person und als Mutter und Fortsetzerin der mütterlichen Linie schwer vorstellbar. Mutter und Tochter sind sich so fremd, daß Charlotte in Ottilie ihre eigentliche Tochter sieht. Der Hauptmann bleibt, obwohl zwischendurch von einer Aussicht auf eine vorteilhafte Heirat die Rede ist (105), ledig und nimmt die Vaterrolle, die ihm Eduard gern zuschieben möchte, nicht an. Der ‚Wechselbalg' Otto hat keine Überlebenschancen, weil er – so eine mögliche These – vom Vater nicht als ‚Stammhalter' angenommen wird. Als Charlotte Eduard darum bittet, Ottilie wieder in die Pension zurückzuschicken, fragt sie ihren Mann:

> Kann Ottilie glücklich sein, wenn sie uns entzweit, wenn sie mir einen Gatten, seinen Kindern einen Vater entreißt? (107)

Den in dieser verklausulierten Frage enthaltenen Hinweis auf eine mögliche aktuelle oder künftige Vaterschaft Eduards wird von Eduard, der zu diesem Zeitpunkt von der bestehenden Schwangerschaft Charlottes noch nichts weiß, brüsk zur Seite geschoben, wenn er sagt:

> „Für unsere Kinder, dächte ich, wäre gesorgt", sagte Eduard lächelnd und kalt; etwas freundlicher aber fügte er hinzu: „Wer wird auch gleich das Äußerste denken!" (107)

Auch als der Sohn geboren ist, verweigert Eduard die Vaterrolle. Auf die Vorhaltung des Hauptmannes, der inzwischen zum Major befördert worden ist, daß durch die Geburt des Sohnes eine neue Situation entstanden sei und daß Vater und Mutter nun „vereint für seine Erziehung und für sein künftiges Wohl sorgen" (212) müßten, antwortet Eduard schroff:

> „Es ist bloß ein Dünkel der Eltern", versetzte Eduard, „wenn sie sich einbilden, daß ihr Dasein für die Kinder so nötig sei. Alles, was lebt, findet Nahrung und Beihülfe; und wenn der Sohn nach dem frühen Tode des Vaters keine so bequeme, so begünstigte Jugend hat, so gewinnt er vielleicht ebendeswegen an schnellerer Bildung für die Welt, durch zeitiges Anerkennen, daß er sich in die andere schicken muß, was wir denn doch früher oder später alle lernen müssen." (213)

Selbst in den Tagträumereien des Vaters hat der Sohn keinen Platz. Die mögliche Lösung, die Eduard vorschlägt, daß er selbst dem Hauptmann Charlotte und dieser ihm Ottilie zuführen möge (214), basiert auf der Trennung von dem Sohn:

> Da das Kind bei der Mutter bleiben sollte, so würde der Major den Knaben erziehen, ihn nach seinen Einsichten leiten, seine Fähigkeiten entwickeln können. Nicht umsonst hatte man ihm dann in der Taufe ihren beiderseitigen Namen Otto gegeben. (218)

Auch in den geheimen Phantasien des Majors ist der kleine Otto, der doch seine Züge trägt, ein bloßer Störfaktor. Über seinen Tod kann nicht einmal er Trauer empfinden:

> Ein solches Opfer schien ihm nötig zu ihrem allseitigen Glück. Er dachte sich Ottilien mit einem eignen Kind auf dem Arm, als den vollkommensten Ersatz für das, was sie Eduarden geraubt; er dachte sich einen Sohn auf dem Schoße, der mit mehrerem Recht sein Ebenbild trüge als der abgeschiedene. (226)

Als Eduard den Knaben das erste Mal erblickt, schrickt er, wie er Ottilie gesteht, vor ihm wie vor dem Zeugen eines „Verbrechens" (vgl. 86) zurück:

> Warum soll ich das harte Wort nicht aussprechen: dies Kind ist aus einem doppelten Ehbruch erzeugt! Es trennt mich von meiner Gattin und meine Gattin von mir, wie es uns hätte verbinden sollen. Mag es denn gegen mich zeugen, mögen diese herrlichen Augen den deinigen sagen, daß ich in den Armen einer andern dir gehörte; mögest du fühlen, Ottilie, recht fühlen, daß ich jenen Fehler, jenes Verbrechen nur in deinen Armen abbüßen kann! (220)

Der Tod des Kindes erscheint in dieser Perspektive wie die Beseitigung eines lästigen Zeugen. Aber auch das phantasierte Glück in Ottiliens Armen wird so ungetrübt nicht sein, wenn man die Buß- und die Gefängnismetaphorik in Eduards Aussagen ernst nimmt.

Die Beziehung zu Ottilie ist freilich nicht nur durch den „Ehbruch" und den Tod des Kindes belastet. Bereits von Anfang an liegt über ihr etwas Unschickliches. Ottilie wird in den Roman als „liebes Kind" (16) eingeführt, und sie verläßt ihn als „himmlisches Kind" (249). Zum einen ist sie ‚Wunsch-' und ‚Wahltochter' Charlottes, die an die Stelle der eigenen, ungeliebten Tochter die Nichte stellt, zum anderen ist sie Kind eines Vaters, der auch noch nach seinem Tode sorgsam über der Tochter wacht. Das Medaillon, das Ottilie als Erinnerungsstück an den verstorbenen Vater um den Hals trägt, wird von Eduard als Herausforderung und Abschreckung zugleich wahrgenommen. Seine Sorge, Ottilie könne sich durch das Medaillon verletzen, entbehrt nicht einer gewissen Komik (vgl. 57). Als Ottilie das Medaillon schließlich ablegt, ist es Eduard, „als wenn sich eine Scheidewand zwischen ihm und Ottilie niedergelegt hätte" (58, vgl. auch 245). Trotzdem kommt es nicht zu einer Vereinigung der Liebenden, weil sich – so steht zu vermuten – das Tabu auf einer neuen Ebene wiederherstellt.

Eduard befindet sich sowohl in der Beziehung zu seiner ersten wie zu seiner zweiten Frau in der Rolle des Sohnes, in der Beziehung zu Ottilie aber in der Position des Vaters. Diese doppelte und widersprüchliche familiale Einbindung läßt ihn als Liebhaber so schwach erscheinen und macht ihm die biologische Vaterschaft und die Fortpflanzung des eigenen Geschlechts im Sinne der Übergabe von Besitz und gesellschaftlichem Rang letztlich unmöglich. Die Zeugung des unglücklichen Knaben Otto beruht zumindest von der Seite Eduards her auf einer doppelten Verwechslung und Verfehlung: Nicht nur weil Eduard in dem „doppelten Ehbruch" an die Stelle der ‚Mutter' Charlotte die ‚Tochter' Ottilie phantasiert, sondern auch weil sein Begehren, das seit langer Zeit abgestorben zu sein scheint, überhaupt erst durch das Begehren eines anderen Mannes wiederbelebt wird. Der Graf schwärmt mit so großer „Lebhaftigkeit von der Schönheit Charlottens" (82) und gibt sich mit solcher Inbrunst der Vorstellung hin, „ihren Schuh küssen" zu dürfen (82), daß Eduard statt zu Ottilie zu gehen, zu der ihn eigentlich „ein unüberwindliches Verlangen" (84) treibt, an Charlottes Tür klopft, um eben das zu tun, von dem der Graf phantasiert hatte:

> Er verwickelte den rätselhaften Besuch in rätselhafte Erklärungen. „Warum ich denn eigentlich komme", sagte er zuletzt, „muß ich dir nur gestehen. Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen." (85)

Eduard nähert sich der eigenen Frau gewissermaßen als Stellvertreter eines anderen. Seine kritische Selbsteinsicht am Ende des Romans, als er Ottilies Hungertod nachzuahmen versucht, daß sein „ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung" (254) gewesen sei, läßt sich auf verschiedene Situationen im Roman übertragen: Etwas „Eigenes" (150) hat Eduard – darin Charlottes Tochter Luciane ähnlich – nicht ausgebildet. Nicht einmal der Name gehört ihm wirklich. Als „Otto" ist er Doppelgänger des Hauptmannes bzw. Majors, der an seinem Namen im Gegensatz zu Eduard jedoch festhält, im Roman aber nie mit diesem angeredet wird. Wer aber nichts „Eigenes" (150) darstellt, kann – so eine mögliche Lesart des Romans – die Geschlechterfolge nicht fortsetzen und ist auf ‚Ersatzbefriedigungen' angewiesen. Die große Bedeutung des Besitzes als „neuer Schöpfung" (26), die intensive Beschäftigung mit Baumpflanzen und -propfen, die übertriebene Feier von Geburts- und Namenstagen, das aufwendige Nachstellen von ‚lebenden Bildern', das Räsonement gegenüber Affen und den „Affenwesen" und nicht zuletzt die lieblose Äußerung über Eduards „Flötendudelei" (95), die der Hauptmann Charlotte gegenüber macht und die Ottilie Eduard nicht ohne Häme hinterträgt – all dies könnte von hier aus eine plausible Erklärung finden.

Das Ende des Romans zeigt, daß die ganze hektische Geschäftigkeit letztlich vergeblich ist, weil es keine Kinder gibt, die den Besitz übernehmen werden. Die melancholische Frage des Engländers, „Wer genießt jetzt meine Gebäude, meinen Park, meine Gärten?" (196), stellt sich in verschärfter Weise für die weitläufigen Schloß- und Gartenanlagen, die die vier Freunde mit so viel Geld, Mühe, Geschmack und einer Heerschar von Hilfskräften und Bediensteten angelegt haben. Der Eindruck des „Geisterhaften" (90), der sich Charlotte bereits sehr früh aufdrängt, deutet darauf hin, daß lange vor dem Untergang des Kindes, der tödlichen Anorexie Ottilies und dem theatralischen Nachsterben Eduards ein Bewußtsein dafür besteht, daß die Lebendigkeit aus den Figuren längst entwichen ist. Diese begegnen sich wie ‚Familiengespenster', in einem *tableaux vivant*, das dem bürgerlichen Trauerspiel nachgestellt und die ‚toten Gesellschaften' und ‚blutleeren Helden' des *Nachsommer* und des *Stechlin* vorwegzunehmen scheinen.[3]

3 Vgl. Jürgen Kolbe: Goethes Wahlverwandtschaften und der Roman des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1968.

IV
Familiendesaster total

Dieser Eindruck der Unlebendigkeit geht aber nicht nur von den Männerfiguren – insbesondere von den drei Ottos – aus, sondern in gewisser Weise auch von Charlotte und Ottilie. Bereits ihre Namen machen sie zu von Männern abgeleiteten Figuren. Der Name Charl*otte* verweist nicht nur auf „Otto", sondern noch auf einen weiteren männlichen Namen, während der Name *Ott*ilie sich allein von „Otto" herleitet.[4] Aufgrund der doppelten männlichen Konnotation von Charlottes Namen erstaunt es nicht, daß sie als die Tatkräftigere und Redegewandtere im Roman erscheint. Während Ottilie sich fast nie am Gespräch beteiligt, weiß sich Charlotte mit ‚kühnen Wendungen' zu behaupten und ist auch ohne männlichen Beistand überlebensfähig. In dem „Bund" (233) mit Ottilie ist sie die Führende. Das Selbstbewußtsein, mit dem Charlotte auftritt, hat jedoch seinen Preis. Eduard ist jedenfalls mehr von der schweigsamen Ottilie[5] als von seiner spitzzüngigen Frau angezogen:

> Des andern Morgen sagte Eduard zu Charlotten: „Es ist ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen."
> „Unterhaltend?" versetzte Charlotte mit Lächeln; „sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan."
> „So?" erwiderte Eduard, indem er sich zu besinnen schien, „das wäre doch wunderbar!" (46)

Ottilie in ihrer Zurückhaltung entspricht mehr dem Bild traditioneller Weiblichkeit als die redegewandte Charlotte. Sowohl der Gehülfe, der auf der Suche nach einer „einstimmenden Gattin" (177) ist, als auch der Architekt, der Ottilie in seinen Madonnenbildern vervielfacht (137), und last not least der Graf, der eine ‚väterliche', von der Baronesse argwöhnisch betrachtete Neigung für Ottilie entwickelt

4 Vgl. zur ‚Alchemie der Namen' die Aufsätze von Heinz Schlaffer: Namen und Buchstaben in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Norbert W. Bolz (Hg.): Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim 1981, S. 211–230; Norbert Oellers: Warum eigentlich Eduard? Zur Namen-Wahl in Goethes „Wahlverwandtschaften". In: D. Kuhn, B. Zeller (Hg.): Genio Huius Loci: Dank an Leiva Petersen, Köln 1982, S. 215–235.

5 S. Kaempfer: Das Schweigen Ottilies. In: D. Kamper, Ch. Wulf (Hg.): Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit, Berlin 1992, S. 217–224.

(vgl. 178), sind von Ottilies hingebungsvoller Weiblichkeit begeistert. Ottilie hat all das im Übermaß, was Charlotte fehlt und was diese entschieden ablehnt. Nicht ohne Schärfe kritisiert sie die ihrer Meinung nach übertriebene „Dienstbarkeit", die Ottilie vor allem Männern gegenüber an den Tag legt:

> Diese anständige Dienstbarkeit Ottiliens machte Charlotten viele Freude. Ein einziges, was ihr nicht ganz angemessen vorkam, verbarg sie Ottilien nicht. „Es gehört", sagte sie eines Tages zu ihr, „unter die lobenswürdigen Aufmerksamkeiten, daß wir uns schnell bücken, wenn jemand etwas aus der Hand fallen läßt, und es eilig aufzuheben suchen. Wir bekennen uns dadurch ihm gleichsam dienstpflichtig; nur ist in der größern Welt dabei zu bedenken, wem man eine solche Ergebenheit bezeigt. Gegen Frauen will ich dir darüber keine Gesetze vorschreiben. Du bist jung. Gegen höhere und ältere ist es Schuldigkeit, gegen deinesgleichen Artigkeit, gegen jüngere und niedere zeigt man sich dadurch menschlich und gut; nur will es einem Frauenzimmer nicht wohl geziemen, sich Männern auf diese Weise ergeben und dienstbar zu bezeigen." (49)

In gewisser Weise kommt jedoch auch Charlotte den Männern entgegen. Vor allem Eduard gegenüber agiert sie mit großer Nachsicht. Sie ist klug genug, zu bemerken, daß sie trotz allem für ihren Mann eine immer noch viel zu selbständige Partnerin ist. Der Bau der „Mooshütte" (7), den sie mit großem Aufwand betreibt, kann als Versuch verstanden werden, in der Beziehung zu Eduard jene erotische Atmosphäre künstlich zu erzeugen, die sich in der Begegnung zwischen Ottilie und Eduard so spontan herstellt. Die Unzufriedenheit Eduards – die Hütte ist ihm zu „eng", die umgebende Landschaft nicht ‚belebt genug' (8) – signalisiert bereits am Anfang des Romans das Ungenügen, das er in der Beziehung empfindet und das er mit dem Pfropfen junger Bäume zu kompensieren sucht.

Mit der wechselseitigen und einvernehmlichen Aufnahme von Eduards Freund Otto und Charlottens Nichte Ottilie in die Zweierbeziehung versuchen beide eine Ehe zu beleben, die von Charlotte eher aus Entgegenkommen (vgl. 11), von Eduard mehr aus „Eigensinn", denn aus „Liebe" (225) geschlossen worden ist. Die alte Leidenschaft ist längst erloschen, wenn sie denn überhaupt jemals bestanden hat. Obgleich „ungefähr von denselben Jahren" (11) wie Eduard, fühlt sich Charlotte als Frau rascher gealtert, während Eduard nach ihrer Meinung gerade in die Jahre gekommen ist, „wo der Mann erst liebefähig und erst der Liebe wert wird" (17). Die Assoziation „So war meine Mutter" (17), die Eduard im Gespräch mit Char-

lotte spontan entschlüpft, und die Bemerkung des Erzählers, daß Eduard etwas „Kindliches" (54, vgl. auch 14) habe, verweisen auf ein Gefälle in der Beziehung, das Eduard vergeblich zu seinen Gunsten zu verändern sucht, wenn er Charlotte im Eingangsgespräch etwas von oben herab als „liebes Kind" (9) anspricht. Durch das Hinzukommen Ottiliens tritt dann eine Figur in die Runde, die Eduard das Überlegenheitsgefühl wieder zurückgibt, das ihm die mütterliche Charlotte vergeblich zu vermitteln sucht. Im Gegensatz zu Charlotte weiß sich Ottilie an den gemeinsamen Musikabenden „der Spielart Eduards anzupassen" (62). Vor allem aber entzückt sie Eduard durch das Kopieren jener Texte, bei deren „Abschrift" ihm ursprünglich Charlotte zu helfen versprochen hatte (vgl. 12):

> Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. Das Gefühl, etwas für den Freund getan zu haben, hatte ihr ganzes Wesen über sich selbst gehoben. Sie legte das Original und die Abschrift vor Eduard auf den Tisch. „Wollen wir kollationieren?" sagte sie lächelnd. Eduard wußte nicht, was er erwidern sollte. Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben, dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden; aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! „Um Gottes willen!" rief er aus, „was ist das? Das ist meine Hand!" Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter, besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: „Du liebst mich!" rief er aus, „Ottilie, du liebst mich!" und sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen." (88 f.)

Zeitgleich zu dieser verqueren Szene, in der es nicht so sehr um das Lieben, als vielmehr um das Geliebtwerden geht, ereignet sich die Annäherung zwischen dem Hauptmann und Charlotte. Anders als die narzißtische Selbstbespiegelungsszene zwischen Eduard und Ottilie, in der die Frau nur Echo des Mannes sein kann, basiert die Annäherung zwischen Charlotte und dem Hauptmann zunächst auf der potentiellen Gleichberechtigung der Partner. Bei einer gemeinsamen Kahnfahrt, die Eduard durch seinen überstürzten Aufbruch ermöglicht, hält der Hauptmann die Ruder zwar allein in der Hand, es erscheint ihm aber durchaus wünschenswert und vorstellbar, daß auch die Freundin das Ruder ergreift: „Sie werde das selbst lernen, es sei eine angenehme Empfindung, manchmal allein auf dem Wasser hinzuschwimmen und sein eigner Fähr- und Steuermann zu sein." (90) Charlotte nimmt diese Worte des Hauptmannes aber nicht als Hoch-

schätzung ihrer Person, sondern sie hört nur die Andeutung des Abschieds heraus:

> Bei diesen Worten fiel der Freundin die bevorstehende Trennung aufs Herz. „Sagt er das mit Vorsatz?" dachte sie bei sich selbst. „Weiß er schon davon? vermutet ers? Oder sagt er es zufällig, so daß er mir bewußtlos mein Schicksal vorausverkündigt?" (90)

Die sonst so mutige Charlotte entwickelt plötzlich eine „Ängstlichkeit" (90), die weder zu ihr noch zu der Situation paßt, aber dazu führt, daß der Hauptmann sich als ihr Retter bewähren kann:

> Ihm blieb nichts übrig, als in das Wasser zu steigen, das seicht genug war, und die Freundin an das Land zu tragen. Glücklich brachte er die liebe Bürde hinüber, stark genug, um nicht zu schwanken oder ihr einige Sorgen zu geben; aber doch hatte sie ängstlich ihre Arme um seinen Hals geschlungen. Er hielt sie fest und drückte sie an sich. Erst auf einem Rasenabhang ließ er sie nieder, nicht ohne Bewegung und Verwirrung. Sie lag noch an seinem Halse; er schloß sie aufs neue in seine Arme und drückte einen lebhaften Kuß auf ihre Lippen; aber auch im Augenblick lag er zu ihren Füßen, drückte seinen Mund auf ihre Hand und rief: „Charlotte, werden Sie mir vergeben?" (90 f.)

Diese Szene hat nicht nur deshalb etwas Groteskes, weil Charlotte in ihr in die ‚klassische' Weiblichkeitsrolle schlüpft, sondern vor allem, weil sie – was man freilich bei der ersten Lektüre noch nicht wissen kann – die Wiederholung einer Szene ist, die an späterer Stelle als „Begebenheit", die sich angeblich „mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen" (205) hat, im Roman erzählt wird. Mit wem auch immer der Hauptmann in der Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder" identisch gewesen sein mag, die ‚Rettung' Charlottes fällt gegen die abenteuerliche Rettungsszene in der Novelle entschieden ab: Aus dem „großen Strome" ist ein ‚seichtes Gewässer' geworden, aus dem „wohl ausgeschmückten Schiff" ein schlichter Kahn, aus der „schönen Beute" eine „liebe Bürde" und aus dem abenteuerlichen, mit dichten Büschen bewachsenen Rettungsplatz ein „Rasenabhang". So erstaunt es nicht, daß in der verschobenen Wiederholungsszene sich die Liebenden trennen statt sich zu vereinigen. Der Hauptmann schwächt den „lebhaften Kuß" in einen unverfänglichen Handkuß ab, wahrt das abstandheischende Sie, bittet um Vergebung für die Übertretung der gesellschaftlichen Etikette und begibt sich gleichsam in die ‚Warteposition', aus der ihn nur die Aktivität Charlottes befreien könnte. Anders als die kämpferische Nachbarstochter in der „Novelle", die die Initiative ergreift, sich dem

Geliebten mit einem entschlossenen „Wir wollen zusammenbleiben“ (206) an den Hals wirft, schreckt Charlotte vor einer solchen amazonischen Geste zurück und zieht sich statt dessen auf die Position der Mutter, am Ende gar der Großmutter zurück:

> Der Kuß, den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurückgegeben, brachte Charlotten wieder zu sich selbst. Sie drückte seine Hand, aber sie hob ihn nicht auf. Doch indem sie sich zu ihm hinunterneigte und eine Hand auf seine Schultern legte, rief sie aus: „Daß dieser Augenblick in unserm Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber daß sie unser wert sei, hängt von uns ab. Sie müssen scheiden, lieber Freund, und Sie werden scheiden. [...] Nur insofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihen, wenn wir den Mut haben, unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt, unsre Gesinnung zu ändern.“ Sie hub ihn auf und ergriff seinen Arm, um sich darauf zu stützen, und so kamen sie stillschweigend nach dem Schlosse. (91)

Wenn man die beiden ‚Liebesszenen‘ vergleicht, fällt auf, daß das Thema ‚Original‘ und ‚Kopie‘ in beiden Szenen – einmal ganz offen, das andere Mal eher verdeckt – behandelt wird. Der Eindruck des „Geisterhaften“ (90), der Charlotte bei der Kahnfahrt mit dem Hauptmann beschleicht, mag mit ihrem feinen Gespür dafür zusammenhängen, daß sich etwas ereignen wird, das nur eine fade Wiederholung und angesichts des fortgeschrittenen Alters beider Beteiligten eher peinliche Repetition alter Muster ist. Die Ängstlichkeit Charlottes ist ebenso disfunktional wie das Zaudern des Hauptmanns, von dem man aufgrund seiner soldatischen Herkunft mehr ‚Angriffslust‘ erwartet hätte. Aber gerade in diesem Zaudern erweist er sich als Doppelgänger des Bräutigams in der „Novelle“.

Die Szene zwischen Eduard und Ottilie ist noch gespenstischer, nicht zuletzt deshalb, weil beide es gar nicht merken: Ottilie kopiert Manuskripte Eduards, die – wie Charlotte kritisch meint – erst durch eine sorgfältige Bearbeitung „ein erfreuliches Ganzes“ (12) werden könnten. Ottilie verschwendet ihre Zeit also an die bloße Wiederholung wirrer Aufzeichnungen. Eduard aber fühlt sich geschmeichelt, daß sich Ottilie so hingebungsvoll „für ihn beschäftigt“ (84) und deutet die Verdoppelung seiner Handschrift als untrüglichen Liebesbeweis.

In beiden Fällen wird die Frage des ‚Originals‘ vom Erzähler gezielt ins Zwielicht gerückt. Das gilt für die „verworrenen Hefte und Blätter“ (12) Eduards von seinen Reisen, die Ottilie als Vorlage für ihr Kopieren dienen wie für die vom Engländer erzählte „Novelle“, in der nach Meinung des Erzählers oder Charlottes – wer an dieser

Stelle eigentlich spricht, ist nicht zu entscheiden – „alles und nichts" so geblieben ist, „wie es war" (207).

Die beiden Liebesszenen – wenn man sie unter der hier vorgeschlagenen Perspektive von ‚Original' und ‚Kopie' liest – rücken nicht nur die beiden Männer ins Zwielicht, sondern sie werfen auch ein merkwürdiges Licht auf die beiden Frauenfiguren. Das, was auf den ersten Blick so rührend naiv und vorbildlich sittlich erscheint – die kindliche Freude Ottilies, „etwas für den Freund getan zu haben" (88), und die matronenhafte Entsagung, die sich Charlotte auferlegt, führen letztlich zur Verfehlung des anderen. Es sind – so lassen sich die Interpretationsergebnisse zusammenfassend zuspitzen – nicht der ‚Zufall' und keine ‚Naturgesetze',[6] die die Figuren aufeinander zu- und wieder voneinander wegtreiben lassen, sondern es sind die ‚Übererfüllung' der weiblichen und die ‚Untererfüllung' der männlichen Geschlechterrollen, die weder aus Eduard alias Otto & Ottilie noch aus dem Hauptmann alias Otto & Charlotte Paare werden lassen. Die zwanghafte Verstrickung in Geschlechtermuster, in denen Aktivität und Passivität stereotyp geschlechtsspezifisch aufgeteilt sind, führt zum Untergang der Figuren und zur Auslöschung ganzer Geschlechterketten. Die Geschlechterrollen, die von den Figuren – auch und gerade wenn sie sie verfehlen – bestätigt und vom Erzähler, der freilich keine unangefochtene Instanz im Roman ist, als wesensmäßige festgeschrieben werden (vgl. 171), entwickeln im Roman eine solche selbstzerstörerische Kraft, daß die Reproduktion der Gattung nicht mehr gewährleistet ist: „Familiendesaster"[7] total.

V
Das traurige Los der Junggesellen

Wenn man den Blick von den vier Hauptfiguren abwendet und die Aufmerksamkeit auf die Nebenfiguren – insbesondere auf den Gehülfen und den Architekten – richtet, erscheinen die „Familiendesaster" in einem noch anderen Licht als bisher. Unter der heterosexuel-

6 Vgl. Peter Michelsen: Wie frei ist der Mensch? Über Notwendigkeit und Freiheit in Goethes „Wahlverwandtschaften". In: Goethe-Jahrbuch, Bd. 113 (1996), S. 140–160.

7 Vgl. zum Begriff ‚Familiendesaster' die schöne Arbeit von Peter von Matt: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München, Wien 1995.

len Matrix, die dem Roman als Erzählmuster unterlegt ist, wird eine homosoziale Struktur[8] sichtbar, von der aus sich die Frage nach den Geschlechterverhältnissen und der Geschlechterfolge neu stellen läßt. Interessant ist in diesem Zusammenhang der apodiktische Ausspruch „Der Mann verlangt den Mann" (174), der von dem Gehülfen in einem Gespräch mit Charlotte und Ottilie formuliert wird. In dem Gespräch, in dem es um die richtige Erziehung von Knaben und Mädchen geht, vertritt der Gehülfe ein Erziehungsprogramm, das auf der rigiden Trennung der Geschlechter basiert. Für die Knaben fordert der Gehülfe eine strenge soldatische Ausbildung. Die Mädchen dagegen sollen ausschließlich auf ihre spätere Rolle als Mütter vorbereitet werden. Im Gegensatz zu den Knaben, die stets Uniform tragen müssen, sollen Mädchen „mannigfaltig gekleidet gehen, jede nach eigner Art und Weise, damit eine jede fühlen lernte, was ihr eigentlich gut stehe und wohl zieme" (174). Für die freie Kleiderwahl der Mädchen spricht sich der Gehülfe vor allem deswegen aus, weil Frauen seiner Meinung nach dazu bestimmt seien, „ihr ganzes Leben allein zu stehen und allein zu handeln" (174). Auf den Einwand Charlottes, daß ihr dieses Argument „paradox" erscheine, weil Frauen „doch fast niemals allein" (174) seien, erwidert der Gehülfe:

> Man betrachte ein Frauenzimmer als Liebende, als Braut, als Frau, Hausfrau und Mutter, immer steht sie isoliert, immer ist sie allein und will allein sein. [...] Jede Frau schließt die andere aus, ihrer Natur nach; denn von jeder wird alles gefordert, was dem ganzen Geschlechte zu leisten obliegt. Nicht so verhält es sich mit den Männern. Der Mann verlangt den Mann; er würde sich einen zweiten erschaffen, wenn es keinen gäbe; eine Frau könnte eine Ewigkeit leben, ohne daran zu denken, sich ihresgleichen hervorzubringen. (174)

Der homosoziale Grundtenor der Argumentation ist unüberhörbar. Die Frau wird auf ihre Funktion als Mutter reduziert und von den anderen Frauen und Männern isoliert. Ihre Aufgabe, den künftigen Nachwuchs der Gesellschaft (Soldaten und neue Mütter) zu reproduzieren, kann sie am besten erfüllen, wenn sie sich ausschließlich darauf konzentriert. Für eine von dieser Aufgabe unabhängige Beziehung zum Mann ist in der Vorstellungswelt des Gehülfen kein

8 Zum Begriff der ‚Homosozialität' vgl. Eve Kosofsky Sedgwick: Between Men, New York 1985; dies.: Epistemology of the Closet, Berkeley, Los Angeles 1990; vgl. auch Walter Erhart, Britta Herrmann (Hg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, Stuttgart 1997.

Platz. Die Männer, die sich in männerbündischen Formationen am wohlsten fühlen,[9] brauchen die Frauen auch gar nicht – außer zur Erzeugung des Nachwuchses.

In gewisser Weise wird die Meinung des Gehülfen von der Konstruktion des Romans mit den doppelten Ottos bestätigt. Eduard braucht den Hauptmann ebenso wie er auf den Grafen angewiesen ist, um sich als Begehrender überhaupt revitalisieren zu können. Was aber ist das Begehren des Gehülfen? Sein Versuch, Ottilie als „Gehülfin" und „einstimmende Gattin" (177) für sein dubioses Erziehungsprojekt zu gewinnen, scheitert – abgesehen von Ottilies Desinteresse – an seiner verklemmten Haltung Frauen gegenüber. Im Grunde genommen ist er ein Zölibateur, der nicht die Frau braucht, sondern den Mann sucht. In abgewandelter Form gilt das auch für den Architekten, für den Ottilie das Vorbild der „Madonna" schlechthin ist, vor der jedes geschlechtliche Begehren zur Ruhe zu kommen hat. Die monomanische Besessenheit, mit der er Ottilies Gesicht in den „Engelgesichtern" beim Ausmalen der Kirche vervielfältigt (136) und seine aufwendige Installation, in der Ottilie als Madonna mit dem Kind posiert, er selbst sich aber als Hirte im Hintergrund hält (169), bestätigt das vom Gehülfen vertretene Geschlechtermodell, in der die Beziehung zwischen Mann und Frau ausschließlich auf die Erzeugung des Nachwuchses konzentriert ist, so „daß alles Licht vom Kinde ausgeht". (168)

Es überrascht nicht, daß der Architekt ebenso wie der Gehülfe keine erfolgreichen Bewerber um Ottilies Hand sind. Mit einer bestickten Weste als Abschiedsgeschenk (171) wird der Architekt von den Frauen entlassen, um dem Gehülfen Platz zu machen, dessen „Hoffnungen" (185), Ottilie für sich gewinnen zu können, ebenfalls völlig illusionär sind. Das frühzeitige Verschwinden aus dem Roman erspart beiden Männern zwar das Miterleben von Ottilies Hungertod, es zeigt aber, daß auch sie das ‚Romanziel' verfehlt haben. Als Junggesellen bleiben sie von der Reproduktion der Gattung ebenso ausgeschlossen wie die vier Hauptfiguren. Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß sie Familien gründen werden. Der Gehülfe wird die Kinder anderer Paare erziehen, und der Architekt wird Häuser für fremde Familien bauen.

Der Roman erzählt das Aussterben der ‚ottonischen' Linie mit einer Konsequenz, die um so unbarmherziger wirkt, als im Gegen-

9 Zum ‚Männerbund' vgl. Klaus Theweleit: Buch der Könige, Bd. 2x, Frankfurt a. M. 1994.

satz zu dem unglücklichen Knaben Otto (222) der namenlose Knabe aus dem Volk gemeinsam vom Hauptmann und dem Chirurgus vor dem Ertrinkungstod (102) gerettet wird. Wenn man das „schöne, blasse Kind" (165) hinzunimmt, das in der Madonna-mit-Kind-Inszenierung in Ottilies Armen selig schlummert, dann drängt sich der Eindruck auf, daß allein die Kinder aus dem Volke überlebensfähig sind. Von hier aus könnte der Roman als bitterer gesellschaftskritischer Kommentar des Autors Goethe zum Untergang einer alten, steril gewordenen Klasse und zum Aufstieg einer neuen ‚unverbrauchten' Klasse gelesen werden.[10]

10 Vgl. Hans-Rudolf Vaget: Ein reicher Baron. Zum sozialgeschichtlichen Gehalt der „Wahlverwandtschaften". In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, Bd. 24 (1980), S. 123–161; M. Gilli (1989): Das Verschweigen der Geschichte in Goethes „Wahlverwandtschaften". In: Arno Herzig u. a. (Hg.): „Sie und nicht wir". Die Französische Revolution und ihre Wirkung auf Norddeutschland und das Reich, Hamburg 1989, S. 553–566.

VERZEICHNIS DER ERSTVERÖFFENTLICHUNGEN

„SO IST DIE TUGEND EIN GESPENST". Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: Lessing Yearbook, Vol. XVII (1985), S. 1–20. Auch in: Lessing und die Toleranz. Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society in Hamburg vom 27. bis 29. Juni 1985. Hrsg. v. Peter Freimark, Franklin Kopitzsch und Helga Slessarev. München 1986, S. 357–374.

„AUCH MÄNNER KÖNNEN WEIBER SEIN". Zur Rezeption von Lessings Frauen. Vortrag bei der Lessing-Society, Nashville/USA, Oktober 1999.

„METEORE" UND „STERNE". Zur Textkonkurrenz zwischen Lenz und Goethe. In: Lenz-Jahrbuch 5 (1995), S. 22–43.

GENIEKULT UND MÄNNERBUND. Zur Ausgrenzung des ‚Weiblichen' in der Sturm-und-Drang-Bewegung. In: text + kritik H. 146 (2000): Jakob Michael Reinhold Lenz, S. 46–54.

„MEINE VERBRECHEN SIND KINDER DER LIEBE". Versuche zur Rehabilitierung einer Skandalfigur in den *Medea*-Dramen von Friedrich Maximilian Klinger (1786/90). Überarbeitetes Vorlesungsskript „Medea – Mythen – Medien", Sommersemester 1999.

„DA WERDEN WEIBER ZU HYÄNEN ...". Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.): Feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1984, S. 23 bis 42.

„DIE ERHABNE MÄNNIN CORDAY". Christine Westphalens Drama *Charlotte Corday* (1804) und der Corday-Kult am Ende des 18. Jahrhunderts. In: A. Herzig, Inge Stephan, Hans Gerd Winter (Hg.): „Sie, und nicht wir". Die Französische Revolution und ihre Wirkung auf Norddeutschland und das Reich, Hamburg 1989, S. 180–205.

MIGNON UND PENTHESILEA. Androgynie und erotischer Diskurs bei Goethe und Kleist. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. (Facetten der Literatur; Bd. 4), Bern u. a. 1993, S. 183–208.

DAS KONZEPT DER ‚SCHÖNEN SEELE'. Zur geschlechtlichen Codierung einer philosophisch-religiösen Figuration im Gender-Diskurs um 1800 – am Beispiel der *Bekenntnisse einer schönen Seele* von Goethe (1795/96) und Unger (1806). In: Irmela-Marei Krüger-Fürhoff, Tanja Nusser (Hg.): Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung, Bielefeld 2004.

WEIBLICHKEIT, WASSER UND TOD. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Renate Berger, Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln, Wien 1987, S. 117–139.

WEIBLICHE UND MÄNNLICHE AUTORSCHAFT. Zum *Florentin* von Dorothea Schlegel und zur *Lucinde* von Friedrich Schlegel. In: Inge Stephan, Kerstin Wilhelms (Hg.): „Wen kümmert's, wer spricht". Zur Literatur- und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West, Köln, Wien 1991, S. 83–98.

„SCHATTEN, DIE EINANDER GEGENÜBERSTEHEN". Das Scheitern familialer Genealogien in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Gisela Greve (Hg.): Goethe. Die Wahlverwandtschaften, Tübingen 1999, S. 42–70.

ABBILDUNGSNACHWEISE

TITELBILD
JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN: AYAS UND KASSANDRA (1806). In: Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg, Oldenburg 1994.

FRIEDRICH PECHT, JOHANN LEONHARD RAAB: DER PRINZ (UM 1858). In: Friedrich Pecht (Hg.): Lessing-Galerie. Charaktere aus Lessings Werken, Leipzig 1868.

SZENENBILD VON *MINNA VON BARNHELM*. AUFFÜHRUNG THALIA THEATER 1993, Regie: Wolf Dietrich Sprenger.

PORTRÄTS VON LENZ UND GOETHE. In: J. M. R. Lenz: Pandämonium Germanikum, St. Ingbert 1993.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: PORTRÄT CORNELIAS AUF EINEM KORREKTURBOGEN VON *GÖTZ VON BERLICHINGEN* (1773). In: Ludwig Münz (Hg.): Goethes Zeichnungen und Radierungen, Wien 1949.

FRIEDRICH HEINRICH FÜGER: JOSEPHA HORTENSIA MIT IHREN KINDERN ALS MEDEA (UM 1793). In: Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 2003.

AMAZONEN-BATALLION (1793). In: Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830. Hrsg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Frankfurt a. M. 1989.

JOHANN JAKOB HAUER: DIE ERMORDUNG MARATS (1794). In: Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1980.

AMAZONE ALS SIEGERIN. In: Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipzig, Darmstadt 1819.

WILHELM VON SCHADOW: MIGNON (1828), Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

HEINRICH VOGELER: DER FISCHER UND SEINE SEELE (1904), Worpsweder Verlag.

THOMAS ROWLANDSON: LADYS HXXXXXXX'S ATTITUDES (UM 1800). In: Ulrike Ittershagen: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.

OTTILIE HEBT DAS ERTRUNKENE KIND GEN HIMMEL. TITELKUPFER, GEZEICHNET UND GESTOCHEN VON VINZENZ RAIMUND GRÜNER (1810). In: Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808-1832. Hrsg. v. Heinz Härtl, Berlin 1983.